

EKSISTENSI PEREMPUAN DALAM OPERA BATAK STUDI KASUS ZULKALDAH HARAHAP

Jayanti Mandasari Sagala

Program Studi Seni Musik Fakultas Seni
Universitas Universal Batam
Email: jaysagala68@gmail.com

ABSTRACT

The art, that is identical with the domination of masculinity or masculine art that happens the Batak Opera musically, cannot be separated with the concept constructed by the patriarchal ideology in the communal. This fact had been challenged by the existence of a woman. Formerly Batak Opera was more masculine art musically, after the existence of Zulkaidah Harahap, Batak Opera now has different path. This study purposes to examine attentively the existence and the importance of Zulkaidah Harahap as a woman in the performing art of Batak Opera in the Batak Toba. This study had been done in two months in Tiga Dolok and Pematang Siantar, North Sumatera, the place where Batak Opera and Zulkaidah Harahap came from. This study uses feminist perspective. It is used to see the women's problems in the performing art of Batak Opera through the case study and individual life history of a prominent figure from woman's tradition of Zulkaidah Harahap with using historical reconstruction method and interview. In this case, the existence of women is seen as a 'creativity' in traditional art perspective which is put forward by the theory of George Herzog in his writings "The creativity of tradition music artist". The other perspective used in this article is existentialist feminist perspective by Simone de Beauvoir's theory "The process of women transcendence". The existence of Zulkaidah Harahap is very important in Batak Opera which is defined as a 'creativity' in the performing art of Batak Toba. The creativity of Zulkaidah Harahap in the performing art of Batak Opera can be seen in two things: first, as the one and only woman leader ever to lead a Batak Opera group, second, as the first woman of *parmusik* (musician) who can play musical instruments to become *parmusik* which is parallel to men. Through her deeds, she had proved that women, as well as men, exist for themselves and the self who have the right to be seen as a cultural subject. Through Zulkaidah Harahap, now it is not taboo for Batak women to be *parmusik* and can be seen in art as subject.

Keywords: *Batak Opera; Existence; Women; Zulkaidah Harahap.*

ABSTRAK

Kesenian yang identik dengan dominasi maskulinitas atau seni maskulin yang terjadi pada Opera Batak secara musikal, tidak terlepas dari konsep yang dikonstruksi oleh ideologi patriarki dalam masyarakat komunalnya. Kenyataan ini di tantang oleh eksistensi seorang perempuan. Jika pada sebelumnya Opera Batak lebih bersifat seni maskulin secara musikal, dengan hadirnya Zulkaidah Harahap, Opera Batak kini memiliki jalan yang berbeda. Tesis ini bertujuan untuk mengkaji bagaimana eksistensi Zulkaidah Harahap dan arti pentingnya sebagai perempuan pada seni pertunjukan Opera Batak dalam masyarakat Batak Toba. Penelitian ini dilakukan selama 2 bulan di Tiga Dolok dan Pematang Siantar, Sumatera Utara, tempat dimana Opera Batak dan Zulkaidah Harahap berasal. Pendekatan perspektif feminisme digunakan untuk melihat persoalan yang terjadi pada perempuan dalam seni pertunjukan Opera Batak melalui studi kasus dan studi tokoh dari seorang seniman tradisi perempuan Zulkaidah Harahap dengan melakukan metode penelitian rekonstruksi historis dan wawancara. Eksistensi

perempuan dalam permasalahan ini di pandang sebagai suatu 'Kreativitas' di lihat dari perspektif seni tradisi yang di kemukakan oleh teori George Herzog dalam tulisannya "Kreativitas Seniman Musik Tradisi". Eksistensi perempuan juga di lihat dari perspektif feminis eksistensialis yang dikemukakan oleh Simone de Beauvoir melalui teori "Proses Transendensi Perempuan". Eksistensialisme yang di hadirkan Zulkaidah Harahap memberi arti penting dalam panggung Opera Batak, yang didefinisikan sebagai suatu 'Kreativitas' dalam Seni Pertunjukan Batak Toba. Kreativitas yang dilakukan Zulkaidah Harahap pada seni pertunjukan Opera Batak, dapat di lihat dalam dua hal. Pertama, sebagai Pemimpin perempuan pertama dan satu-satunya yang pernah memimpin sebuah grup Opera Batak. Kedua, sebagai *Parmusik* perempuan pertama yang berani dan mampu memainkan instrumen musik, hingga menjadi *parmusik* yang sejajar dengan laki-laki. Apa yang telah dilakukannya berhasil membuktikan bahwa perempuan, seperti juga laki-laki adalah ada untuk dirinya sendiri dan diri yang memiliki hak untuk di pandang sebagai subyek kultural. Melaluinya, kini perempuan Batak tidak tabuh menjadi *parmusik*, dan dapat di pandang sebagai subyek dalam seni itu sendiri.

Kata Kunci: Eksistensi; Perempuan; Opera Batak; Zulkaidah Harahap.

PENGANTAR

Gender selalu merupakan masalah bagaimana laki-laki dan perempuan dihadirkan. Lebih jauh lagi, karena gender adalah konstruk kultural, dia terbuka bagi segala perubahan (Barker, 2013:195). Konsep femininitas dan maskulinitas cenderung dikonstruksi dalam oposisi biner; lemah atau kuat, yang mengkonstruksi laki-laki sebagai pihak yang selalu unggul dan utama. Konsep yang dikonstruksi oleh ideologi patriarki dalam suatu tatanan adat masyarakat juga tidak terlepas pada ranah keseniannya. Kesenian yang mengandung unsur-unsur yang identik dengan dominasi maskulinitas inilah yang pada akhirnya menciptakan istilah seni maskulin. Seni maskulin kemungkinan tidak terjadi pada Opera Batak bila di lihat dari keseluruhan bentuk pertunjukannya. Namun secara musikal, maskulinitas ada pada musik yang di mainkan dalam Opera Batak, karena

setiap instrumen musik yang ada pada masyarakat Batak Toba pada hakikatnya didesain khusus untuk anatomi tubuh laki-laki (Krismus Purba, wawancara 23 November 2013). Perempuan dalam panggung kesenian Opera Batak difungsikan hanya sebagai pemain lakon, penyanyi, dan juga penari, bukan sebagai *parmusik* (pemain musik) yang lazimnya merupakan bagian yang di pegang kaum laki-laki. Kenyataan bahwa instrumen musik tradisi Batak Toba diciptakan khusus untuk laki-laki yang cenderung menjadikannya lazim di mainkan oleh kaum laki-laki dapat dikategorikan sebagai seni maskulin. Sehingga secara keseluruhan seni maskulin tidak dapat di lekatkan dalam panggung seni pertunjukan Opera Batak.

Seniman perempuan lazimnya adalah menyanyi dan menari, dibanding memainkan instrumen musik. Namun bagaimana jika dominasi maskulinitas dalam budaya Batak Toba yang patrilineal di tantang oleh kemunculan seorang perempuan yang secara musikalitas berhasil menyamakan kedudukannya dengan laki-laki. Zulkaidah Harahap, kepiawaiannya dalam memainkan instrumen musik tradisional Batak Toba berhasil mengantarkannya menjadi seorang figur dalam panggung Opera Batak, sekaligus menjadi perempuan Batak pertama yang mahir memainkan instrumen tradisional Batak Toba. Kedudukan kaum perempuan dalam setiap aktivitas masyarakat tidak dapat di pisahkan dari norma-norma kehidupan yang berlaku dalam lingkungannya. Begitu pula yang terjadi dalam konteks seni pertunjukan, terlebih lagi figur yang mempunyai latar belakang menarik, yakni seorang perempuan dengan predikat *parmusik*. Namun perlu dipahami pentingnya kehadiran figur perempuan dalam konteks Opera Batak disebabkan oleh adanya pandangan masyarakat dalam menilai kehadiran *parmusik* perempuan sebagai suatu yang tidak lazim (penyimpangan). Anggapan bahwa *parmusik* perempuan di pandang kurang memahami konstruksi sosial budaya Batak yang patriarkal, kemudian mengakibatkan munculnya sikap yang menempatkan *parmusik* perempuan pada posisi yang tidak penting.

Setidaknya di sadari 'penyimpangan' yang dilakukan oleh perempuan pada akhirnya membangkitkan kekuatan yang secara tidak sadar menjadi modal untuk pencapaian suatu prestasi.

Figur Zulkaidah Harahap inilah yang kemudian menjadi simbol tertinggi bagi sejarah "paropera" bagi masyarakat Batak Toba. Keberadaan Zulkaidah Harahap bukan hanya merupakan bagian dari sisi kehidupan seni pertunjukan, tetapi juga sebagai pembuktian kepada khalayak banyak bahwa seorang perempuan mampu menyeimbangkan fungsi dan peranannya sejajar dengan kedudukan kaum laki-laki. Namun ketika dikaitkan dengan pandangan gender, hal ini menimbulkan subordinasi terhadap kaum perempuan, secara lebih khusus terhadap kedudukan *parmusik*. Seni pertunjukan Batak Toba yang didominasi laki-laki di tantang oleh eksistensi seorang perempuan, Zulkaidah Harahap. Jika pada sebelumnya Opera Batak secara musikal lebih bersifat seni maskulin dengan hadirnya Zulkaidah Harahap, Opera Batak kini memiliki jalan yang berbeda. Hal tersebut tentunya memunculkan pertanyaan tentang bagaimana eksistensi Zulkaidah Harahap sebagai perempuan pada seni pertunjukan Opera Batak dalam masyarakat Batak Toba? dan apa arti penting eksistensi Zulkaidah Harahap dalam seni pertunjukan Opera Batak?

Kehadiran *parmusik* perempuan dalam Opera Batak bukanlah suatu penyimpangan sosial. Penelitian ini menggunakan pendekatan perspektif feminis eksistensialis. Dalam hal ini "proses transendensi perempuan" sebagaimana yang di ungkapkan Simone de Beauvoir untuk menjelaskan mengapa masyarakat memilih perempuan untuk menjalankan peran Liyan (Beauvoir, 2004:264). Menurut Beauvoir, ada empat strategi menuju proses transendensi yang dapat dilakukan perempuan untuk menghilangkan penekanan terhadap imanensi perempuan. Pertama, perempuan dapat bekerja. Kedua, perempuan dapat menjadi seorang intelektual, anggota dari kelompok yang akan membangun perubahan

bagi perempuan. Ketiga, perempuan dapat bekerja untuk mencapai transformasi sosialis masyarakat. Keempat, untuk mentransendensi batasan-batasannya, perempuan dapat menolak menginternalisasi ke-Liyanannya, yaitu dengan mengidentifikasi dirinya melalui pandangan kelompok dominan dalam masyarakat sehingga perempuan untuk menjadi Diri dalam masyarakat harus membebaskan diri dari tubuhnya. Perempuan dapat membangun dirinya sendiri karena tidak ada esensi dari femininitas yang mencetak identitas siap pakai baginya (Beauvoir, 2004:274-276).

Kehadiran dan kepiawaiannya Zulkaidah Harahap didefinisikan sebagai suatu 'kreativitas' dalam panggung seni pertunjukan Batak Toba di lihat dari perspektif seni tradisi. Sebagaimana yang di tuliskan oleh George Herzog bahwa kreativitas bertentangan dengan representasi, sama halnya antara individualis dengan pandangan komunal masyarakat. Argumen yang di timbulkan oleh konflik ini adalah bahwa tindakan individu cenderung akan membawa kepada perubahan, sedangkan masyarakat komunal cenderung menolak perubahan (Herzog, 1988:74).

Penelitian ini adalah penelitian kualitatif yang menggunakan pendekatan studi kasus. Studi kasus dan studi tokoh (*life history*) yang dilakukan peneliti adalah penggalian informasi tentang Zulkaidah Harahap yang bersifat (*in depth*) mendalam dan terfokus pada persoalan yang berkaitan dengan suatu bidang keilmuan tertentu. Dalam hal ini figurnya sebagai *parmusik* perempuan pada Seni Pertunjukan Opera Batak (Furchon, 2005:33-34). Pendekatan perspektif feminisme eksistensialis, dalam hal ini Zulkaidah Harahap dalam Proses Transendensi Beauvoir. Begitu juga pendekatan perspektif seni tradisi Herzog dalam Kreativitas Seniman Musik Tradisi, digunakan untuk melihat persoalan yang terjadi pada perempuan dalam seni pertunjukan Opera Batak melalui studi kasus dan studi tokoh dari seorang seniman tradisi perempuan Zulkaidah Harahap dengan melakukan metode penelitian rekonstruksi historis dan wawancara.

PEMBAHASAN

Peran Perempuan Batak Toba dalam Reservasi Tradisi

Mereka yang bertahan dari apa yang mereka yakini sebagai kepercayaan tradisional umumnya adalah sifat dari masyarakat fundamentalis (Wthnow, 1998:280-288).

“Adat ni impunta na jumolo tubu, sahala ni amanta”

(Adat istiadat leluhur yang pertama lahir ke dunia)

Hukum Tradisional masyarakat Batak Toba diangankan sebagai “adat istiadat leluhur yang pertama lahir ke dunia”. Satu konsep yang menyanjung kearifan nenek moyang, yang merumuskan hukum sekaligus mendukung otoritasnya. Hukum mendapat kesucian tertentu dari kenyataan bahwa ia berasal dari suatu masa ketika para leluhur masih hidup, dan kenyataan ini meningkatkan hukum yang mengikat (Vergouwen, 2004:176). Masyarakat Batak meyakini bahwa Nilai sebagai orang Batak adalah adat; menjalankan adat berarti menghargai diri sendiri; jika adat itu berharga maka perlu diberi nilai dengan cara yang bernilai pula. Adat itu adalah harga, nilai, dan cara. Dengan kata lain, adat adalah sesuatu yang mutlak harus dilaksanakan orang Batak (Purba, 2002: 238).

Peran perempuan Batak Toba sendiri tidak terlepas dari apa yang telah di atur dalam pembagian fungsinya berdasarkan sistem kekerabatan masyarakatnya yang patrilineal. Perempuan Batak Toba berperan dalam tiga fungsi secara adat: (1) *Debata Sori* atau Dewi Sri (*Debata*: Tuhan / dewa / dewi; *Sori*: Sri), Perempuan dianggap sebagai ‘Dewi Kesuburan’ karena ia adalah manusia pemberi keturunan; (2) *Inanta Soripada* (*Inanta*: Ibu / Istri; *Soripada*: terhormat), Perempuan dianggap sebagai ‘Pembawa nama baik’ suami dan keluarganya, itu mengapa ia di tuntutan berperan sebagai Istri dan Ibu yang baik, sekaligus sebagai perempuan yang harus selalu menjaga kehormatan keluarganya; (3) *Parsonduk Bolon* (*Sonduk*: sendok; *Bolon*: besar / mulia), istilah *Sonduk Bolon* atau sendok besar dianalogikan dalam hal makanan. Perempuan dianggap

sebagai ‘Pemberi Makan,’ yang bertugas membuat (memasak) dan memberi makanan untuk suami dan anak-anaknya (Krismus Purba, wawancara 23 November 2013).

Berada dalam masyarakat fundamentalis membuat perempuan harus menerima dan melakukannya tanpa harus bertanya mengapa ia harus mematuinya. Namun ketiga peran dan fungsi perempuan dalam masyarakat Batak Toba tersebut tidak sesuai dengan apa yang di ungkapkan oleh Simone de Beauvoir bahwa peran sebagai istri membatasi kebebasan perempuan karena perkawinan merupakan bentuk perbudakan. Jika peran sebagai istri membatasi pengembangan diri perempuan, peran sebagai ibu lebih membatasi lagi. Meskipun Beauvoir mengakui bahwa mengasuh dan membesarkan anak dapat bersifat mengikat eksistensi seorang perempuan, ia bersikeras bahwa melahirkan bukanlah tindakan, melainkan semata-mata suatu peristiwa. Sangatlah jelas bahwa menjadi istri dan ibu dalam pandangan Beauvoir, adalah dua peran feminin yang membatasi kebebasan perempuan dan perempuan tidak dapat melepaskan diri dari batasan femininitas (Beauvoir, 2004:270). Friedrich Engles menyatakan bahwa perempuan melakukan pekerjaan yang tampak sebagai jenis pekerjaan ‘Ada dalam dirinya sendiri’, seperti memasak, membersihkan, dan mengasuh anak, sementara laki-laki melakukan pekerjaan yang tampak sebagai bagian dari kategori ‘Ada untuk dirinya sendiri’, seperti berburu dan berkelahi. Sebagai akibat dari pembagian kerja yang spesifik seperti itu, laki-laki yang menguasai alat produksi; menjadikan laki-laki sebagai ‘borjuis’ dan perempuan yang melakukan pekerjaan domestik (rumah tangga); menjadikan perempuan sebagai ‘proletar’ (Engles, 2004:265). ‘Sistem’ ini memastikan pekerjaan domestik yang dilakukan perempuan diperoleh secara gratis. Menurut Engles, hanya jika itu semua sudah tercapai barulah jenis pekerjaan akan dibagi bukan berdasarkan gender seseorang, tetapi berdasarkan kemampuan, kesiapan dan ketersediaan seseorang untuk melakukan pekerjaan tertentu (Engles, 2004:266).

Perempuan Batak Toba, jauh sebelum kolonialisme dan pasca kemerdekaan, hingga sampai saat ini, jaman yang di sebut sebagai jaman posmo, masih tetap melakukan perannya tanpa melakukan satu perlawanan yang berarti. Apakah perempuan ini sesungguhnya tidak pernah mempertanyakan mengapa mereka harus mematuhi *Patik na hot* (hukum mutlak) yang dalam realitasnya adalah aturan-aturan yang tak lain dibuat oleh para laki-laki sebagai otoritas tertinggi dalam adat komunalnya. Feminis gender mempertanyakan apakah pembebasan perempuan paling baik dilakukan dengan perempuan mengadopsi nilai-nilai serta kebaikan laki-laki, dengan laki-laki mengadopsi nilai-nilai serta kebaikan perempuan, atau dengan setiap orang mengadopsi suatu gabungan nilai-nilai serta kebaikan laki-laki dan perempuan (Putnam Tong, 2004:224). Carol Gilligan mengklaim bahwa karena kebanyakan ahli dalam teori perkembangan moral telah secara keliru menggunakan norma laki-laki sebagai norma manusia yang digunakan untuk mengukur perkembangan moral laki-laki dan perempuan. Menurut Gilligan, hal tersebut bukanlah merupakan suatu realitas. Ia berargumen bahwa bukan perempuan yang harus di ubah, melainkan standar yang digunakan untuk menilai perkembangan perempuan sebagai manusia moral (Gilligan, 2004:225).

Berbeda dengan keempat feminis diatas, Celia Kitzinger mengklaim bahwa seharusnya perempuan tidak terjebak dalam oposisi keras sebuah definisi, sebab akhirnya mereka sama halnya masyarakat laki-laki yang kerap mengatakan bahwa 'perempuan adalah sumber dosa,' ketika kaum feminis mengatakan cara perempuan adalah yang terbaik, maka sebenarnya para feminis telah menggunakan pola yang sama. Sebaiknya kita beranjak satu langkah diluar perdebatan tersebut dan menolak kategori masyarakat patriarkis dalam mendefinisikan 'perempuan' ataupun 'laki-laki', sebab meski secara kodrat perbedaan antara perempuan dan laki-laki akan selalu ada, namun tanpa sadar kita sebenarnya terperangkap dalam pengkategorian 'siapakah perempuan' dan 'siapakah laki-laki' ketimbang

sebuah pertanyaan seperti 'bagaimana perempuan berbeda?' (Kitzinger, 1990).

Eksistensi Zulkaidah Harahap sebagai suatu 'Kreativitas' pada Seni Pertunjukan Batak Toba

Seni maskulin yang terjadi pada seni pertunjukan Opera Batak secara musikal ada pada musik yang di mainkan dalam Opera Batak. Opera Batak sendiri adalah panggung teater tradisi di mana perempuan lazimnya berfungsi sebagai pelakon, penyanyi dan penari. Sementara pemain musik adalah bagian yang di pegang laki-laki. Karena pada hakikatnya setiap instrumen musik Batak Toba diciptakan khusus untuk anatomi tubuh laki-laki (Krismus Purba, wawancara 23 November 2013).

Kenyataan ini di tantang oleh kehadiran perempuan yang secara musikalitas berhasil menyamakan kedudukannya dengan kaum laki-lakinya. Zulkaidah Harahap kepiawaiannya sebagai *parmusik* berhasil mengantarkannya menjadi seorang figur dalam panggung Opera Batak, sekaligus menjadi perempuan Batak pertama yang berani dan mahir memainkan instrumen musik tradisi Batak Toba. Eksistensi seniman perempuan yang di hadirkan Zulkaidah Harahap dalam perannya sebagai *paropera*, *parmusik* dan *tauke grup* (pemimpin) perempuan pada akhirnya menciptakan arti penting bagi seni pertunjukan Opera Batak itu sendiri.



Gambar 1.

Foto Zulkaidah Harahap di Amerika Serikat pada tahun 1991

(sumber: film dokumenter "Opera Batak." Dokumentasi sekretariat PLOt Siantar pada 7 februari 2014)

Zulkaidah Harahap sebagai *Paropera* Perempuan

Zulkaidah Harahap adalah salah satu perempuan Batak yang mereservasi tradisinya tanpa kehilangan 'hasrat maskulinnya' untuk berkesenian dipanggung Opera Batak. Zulkaidah mengakui bahwa kehadiran perempuan dipentas seni Tapanuli Selatan pada waktu itu, sekitar tahun 1920 sampai tahun 1970-an tidak selazim sekarang. Di sana bukan hal yang biasa jika seorang perempuan aktif berkesenian di atas panggung, apalagi jika ia adalah *boru* Harahap asli dari daerah itu. Menurut Zulkaidah, lingkungan tempat tinggalnya Tapanuli Selatan termasuk daerah yang didominasi penganut Islam fanatik yang menabuhkan perempuan berkumpul diantara banyak laki-laki. Selain karena faktor agama, tradisi masyarakat lokal juga menjadi alasan kuat mengapa perempuan pada jaman Opera Batak terdahulu masih termarginalkan. Sebagian besar *paropera* perempuan yang berkumpul ditengah-tengah para laki-lakinya, umumnya memiliki kebiasaan sebagai perokok dan peminum seperti perilaku laki-laki dijamannya. Ditambah lagi jika harus mengadakan pertunjukan keliling diluar daerah mereka, *paropera* perempuan harus meninggalkan suami dan anak-anaknya, karena jika membawa keluarga maka tanggungan biaya hidup sehari-hari selama pentas akan membebani *tauke* grup atau pemilik grup Opera Batak tersebut (Alister Nainggolan, wawancara 25 November 2013).

Pandangan masyarakat lokal memandang kebiasaan *paropera* perempuan tersebut sebagai perilaku yang menyimpang dan tidak sesuai dengan kaidah agama dan budaya setempat. Kehadiran mereka seolah menjadi bagian yang identik dengan pelanggaran susila (Rachmat, 2003:87). Perilaku sebagian *paropera* perempuan tersebut memang masih melekat sampai saat ini, sama halnya seperti perilaku seniman laki-laki umumnya. Nampaknya pandangan masyarakat lokal pun semakin akrab dengan perilaku pekerja seni tersebut. Kehadiran *paropera* perempuan dipanggung kesenian tradisi Batak Toba, tidak lagi di pandang sebagai sesuatu yang tabuh, hanya saja

perilaku sebagian *paropera* perempuan diluar panggunglah yang membuat mereka dinilai menyimpang dari norma sosial mengenai perempuan, terkait peran dan fungsi mereka dalam tradisi masyarakat Batak.

Zulkaidah Harahap sebagai *Parmusik* Perempuan

"Saya satu-satunya perempuan dalam grup Serindo yang bisa memainkan alat musik."
(Wulandari, 2008:87)

Zulkaidah Harahap, kehadirannya sebagai *paropera* perempuan pertama yang berhasil mencapai kedudukan sebagai *parmusik* bukanlah suatu penyimpangan, terdapat proses pencapaian yang tidak mudah dibaliknya. Zulkaidah mengawali kesenimanannya di Serindo sejak usia 15 tahun sebagai tukang masak dan penjaga anak para pemain selama tiga bulan. Suaranya adalah musikalitas pertama yang dimilikinya dan membuat Tilhang Gultom tertarik untuk melatihnnya. Zulkaidah Harahap pertama kali tampil pada tahun 1967 di pentas Opera Batak Serindo menyanyikan lagu '*Onang-Onang*' saat itu ia baru berusia dua puluh tahun (Zulkarnaen Gultom, wawancara 30 Januari 2014). Tampil dihadapan penonton untuk pertama kalinya tidak membuatnya gugup, malahan ia mendapat banyak pujian dan *saweran*. Sejak saat itu ia mendapat perhatian khusus dari *Opung* Tilhang. Ia pun belajar menggali kemampuannya berkesenian dalam berlakon, menari dan bermain musik (Wulandari, 2008:87). Nama Zulkaidah Harahap mengharum dipentas Opera Batak, tak jarang ia menjadi penyanyi utama karena bakat menyanyinya. Lagu-lagu Opera Batak ciptaan pimpinan Serindo Tilhang Gultom yang sering di nyanyikannya dalam setiap pementasan kemudian direkam ke dalam kaset audio, beberapa saat setelah ia berumah tangga. Hingga kini kaset itu volume satu sampai tiga, masih banyak di incar orang (Wulandari, 2008:87). Rekaman kaset berisi lagu-lagu Opera Batak yang di nyanyikannya beredar pertama kali pada tahun 1968. Tercatat beberapa albumnya masih beredar dipasaran sampai

saat ini (Thompson Hutasoit, wawancara 7 Februari 2014).

Kenyataan bahwa seluruh instrumen dalam Batak Toba diciptakan khusus untuk anatomi laki-laki, dapat di lihat dalam instrumen musik *hasapi* (kecapi). Instrumen berdawai dua ini diletakkan dan di mainkan tepat didada (payudara) manusia, dan jika *hasapi* digunakan oleh tubuh perempuan, maka tidak lazim baginya untuk di mainkan. Namun Zulkaidah, tanpa menghiraukan kenyataan tersebut ia berani mengangkat instrumen dan mampu memainkannya sama baiknya seperti laki-laki. Tidak hanya mahir sebagai *parmusik*, Zulkaidah pun lincah sebagai *panortor* (penari) dalam menarikan *tor-tor* lima puak; tarian dari Toba, Simalungun, Tapanuli Selatan, Karo dan Pakpak Dairi. Tak heran mengapa ia di sebut sebagai 'Ratu Opera Batak,' karena pada saat itu ia seperti seorang ratu yang kehadirannya selalu dinanti.

Pesona Zulkaidah memang tak luput walaupun tidak berada di atas panggung. Walaupun peran sebagai '*ratu paropera*' tidak lagi dilakoninya akibat kebangkrutannya, ia mempertahankan hidupnya walau hanya sebagai penjual tuak dan kacang goreng keliling di kapal penyebrangan pulau Samosir. Permainan *sulim* yang disajikannya ketika tidak ada pembeli, ia gunakan untuk mengekspresikan rasa rindunya terhadap panggung kesenian. Jalanan pun tidak menjadi masalah bagi Zulkaidah untuk menggantikan panggung yang telah lama hilang dari kehidupannya. Akhirnya setelah lima tahun hidup seperti ini, pada tahun 1989 Rizaldi Siagian, seorang dosen dari USU mengajaknya pentas ke Jepang (Nurhan, 2007), setelah mengetahui keberadaan Zulkaidah lewat media cetak. Selama dua minggu ia bersama rombongan kesenian Batak memainkan enam Opera untuk "Festival Budaya Batak" di beberapa kota di Jepang (Wulandari, 2008:87). Kemudian ia kembali ke luar negeri pada tahun 1991 untuk *Festival of Indonesia* di Amerika Serikat. Pengalaman ini adalah kali pertama baginya untuk bisa menginjakkan kaki di New York, San Fransisco, Philadelphia, Honolulu dan Hollywood (Nurhan, 2007).

Lawatannya selama dua minggu di luar negeri pada kenyataannya tidak mampu mengubah nasibnya meskipun Zulkaidah punya kemampuan luar biasa dalam bermusik. Kembali dari luar negeri, dia berjualan lagi, bermain sebagai pemusik keliling, dan menjadi buruh tani. Namun, bagi Zulkaidah, uang tidak menjadi kendala untuk menghidupi kembali Opera Batak.

"Jadi Seniman tradisional seperti kami ini, ya ngeri-ngerinya sedaplah. Bagaimana tak sedap, waktu di Jepang dan Amerika, semua orang hormat. Tidur di hotel mewah, makan tak kurang. Awak merasa kayak Presiden saja, padahal cuma penjual kacang goreng. Tapi begitu pulang kerumah, habis dari hotel mewah tidur di tikar. Air kadang tak ada, makan sehari-hari pun terancam. Belum lagi awak di-cemeeh orang kampung. Ha-ha-ha... kadang-kadang awak berpikir, macam mana pula ini. Tapi sudahlah, darah kita kan sudah di kesenian." (Nurhan, 2007)

Ironis memang, tetapi konteks ucapan Zulkaidah tersebut adalah realita yang dialami seorang 'seniman penjual kacang goreng,' seorang seniman yang tak lagi menikmati hidup lewat kemewahan seperti dimasa keemasannya dahulu. Tetapi bagi Zulkaidah, hidup dalam seni tradisi dan menghidupi seni itu sendiri seperti dua sisi dari keping mata uang. Sejak bergabung sebagai tukang masak sampai pada satu masa menjadi tauke grup tersebut, Opera Batak bagai sudah mengalir dalam darahnya (Nurhan, 2007). Terakhir Zulkaidah tak lagi berjualan secara keliling. Di Lumbanri, Tigadolok ada sebuah kedai gorengan. Kalau tidak musim ke sawah, ia hanya berjualan goreng dan minuman manis bagi orang-orang yang lalu lalang (Thompson Hutasoit, wawancara 7 Februari 2014). Awal Maret 2006 Thompson Hs mengajak Zulkaidah Harahap untuk bergabung bersama PLOt (Pusat Pelatihan Opera Batak), suatu wadah baru dalam revitalisasi Opera Batak yang akhirnya bermetamorfosis menjadi Opera Batak Transisi. Zulkaidah menerima PLOt dengan harapan dapat rekaman menyanyikan kembali lagu-lagu Opera Batak. Semakin sering diajak terlibat ke pentas Opera Batak, harapan itu tak lagi di singgungnya (Thompson

Hutasoit, wawancara 7 Februari 2014). Bersama PLOt Zulkaidah Harahap dengan rekan segrupnya Alister Nainggolan memperoleh Penghargaan Maestro Opera Batak dari Menteri Kebudayaan dan Pariwisata. Selain memperoleh penghargaan Maestro, mereka juga menerima bantuan uang satu juta rupiah setiap bulan dari Departemen Kebudayaan dan Pariwisata (Ris, 2007).

"Terima kasih pada Allah, kami mantan pemain Opera Batak ini ternyata masih di perhatikan pemerintah. Kami bertekad akan menghidupkan dan mewariskan seni Opera ini kepada generasi penerus." (Ris, 2007)

Penghargaan ini tidak datang dengan gratis, tetapi dengan syarat membantu menjaga kelestarian seni dengan melatih generasi muda. Zulkaidah harus memotong tunjangannya sebanyak dua puluh persen sebagai kontribusi kepada pihak PLOt atas pengajuan dirinya sebagai Maestro Seni Tradisi dan juga atas keikutsertaan kembali dipanggung Opera Batak. Sayangnya, dua tahun sejak penghargaan itu diberikan, Zulkaidah baru memperoleh tunjangan selama enam bulan. Zulkaidah mengatakan bantuan itu adalah bantuan biaya hidup pekerja seni tradisi perbulan yang di terima setiap enam bulan sekali untuk seumur hidup.

"Padahal saya tetap datang untuk melatih, pemerintah juga tahu karena beberapa kali mereka mengawasi saya melatih (Wulandari, 2008:88). Maksud saya, bantuan itu bukan cuma-cuma, tapi ada pekerjaan saya dibidang budaya. Lebih baik saya dikasih kerja melatih untuk generasi muda secara rutin dan saya juga bisa buat laporan." (WSI, 2008)

Zulkaidah menunjukkan sedikit kekecewaan terhadap pemerintah atas keterlambatan tunjangan Maestro tersebut. Sementara tawaran untuk pertunjukan sudah langka, bahkan dalam kurun waktu dua bulan belum tentu ada. Tidak dapat di pungkiri Zulkaidah bahwa uang tetap menjadi masalah utama agar bisa tetap melanjutkan hidup. Pengabdianannya sebagai seniman tidaklah sia-sia. PLOt memberikan gelar penghargaan kepada dua orang Maestro Batak, yakni Alister

Nainggolan dan Zulkaidah Harahap. PLOt memberikan gelar "*Nai Angkola Soripada Tuan Boru Siparungutungut Namangunghal Opera Batak*" kepada Zulkaidah Harahap (wawancara Thompson Hutasoit, 7 Februari 2014). Meski usianya tak lagi muda, tapi kepiawaiannya bermusik tidak bisa di sepelekan. Sayangnya, sedikit anak muda khususnya yang berada dilingkungan tempat tinggalnya memanfaatkan itu.

"Saya masih punya ilmu untuk di turunkan." (Indriasari, 2012:16)

Bukan Zulkaidah namanya jika menyerah. Dalam usianya yang renta, Zulkaidah rela bolak-balik dari rumahnya di Tiga Dolok, ke Pematang Siantar dengan waktu perjalanan sekitar satu jam. Semua itu demi mengajar mahasiswa/i yang ingin belajar Opera Batak. Dia juga kerap di undang ke Jakarta untuk ikut bermain Opera Batak bersama rekan-rekannya di PLOt (Dewi, 2008). Zulkaidah mungkin belum bisa menyaksikan Opera Batak kembali menguasai panggung pertunjukan seperti pada masa keemasannya dulu. Namun, ia kini bisa sedikit bernafas lega karena sudah memiliki 'panggung' lain, yaitu mengajarkan ilmunya bermain *sarune*, *sulim*, menyanyi, dan *manortor* (menari) kepada generasi muda meski tanpa di bayar atau kadang-kadang bayarnya tidak cukup untuk menghidupinya (Indriasari, 2012:16). Kecintaannya pada kesenian tradisi Batak, telah mengorbankan kehidupan pribadinya. Mempertaruhkan segalanya untuk keberlangsungan Opera Batak, walaupun tidak lagi sebagai '*Ratu Opera Batak*' bagi Zulkaidah tidak mengapa, asalkan tetap dapat mewariskan bakat dan tekatnya untuk Opera Batak. Zulkaidah khawatir kesenian Batak punah selamanya. Ia menegaskan sambil berharap pemerintah bergerak mengembangkan seni dan budaya Batak.

"Saya akan meneruskan budaya ini dan Opera Batak untuk generasi muda. Tapi tolong saya, karena saya tidak bisa bergerak sendiri." (Wulandari, 2008:88)

Ucapan tersebut adalah Harapan Zulkaidah terhadap Opera Batak, sekaligus pesan yang

di tinggalkan ketika ia menghembuskan nafas terakhirnya di usia yang ke 66 tahun, pada 25 Maret 2013 yang lalu. Kepergian Zulkaidah tentunya meninggalkan kesan yang mendalam, karena keberadaannya, nama Opera Batak di kenal luas hingga mancanegara. Suatu hal yang sangat disayangkan Zulkarnaen Gultom suaminya, seminggu sepeninggal Zulkaidah Harahap, tidak ada penghargaan apapun yang datang dari pemerintah yang sama, yang memberinya gelar Maestro Seni Tradisi, terhadap kematiannya, malahan seluruh kegiatannya di berhentikan (Zulkarnaen Gultom, wawancara 30 Januari 2014).

Kepemimpinan Zulkaidah Harahap dalam Opera Batak

Zulkaidah Harahap, kedudukan yang sempat ia rasakan sebagai pemimpin sebuah grup Opera Batak terbesar dan tersohor pada masa itu, tidak satupun menuliskan namanya dalam buku Opera Batak Serindo dari ketiga penulisnya. Kenyataan ini menimbulkan beragam pertanyaan, juga dugaan miring mengenai keabsahan kepemimpinan satu-satunya *parmusik* perempuan dalam grupnya tersebut.

"Saya tidak pernah berniat untuk meninggalkan Opera Batak, tapi lantaran saya tidak sanggup lagi membawa Opera Batak, makanya saya tinggalkan. Udah hancur yang ku cari selama di Serindo, habis semuanya. Sesudah jadi tauke aku, tauke Serindo, habis itu bangkrutlah. Diserahkan usaha sama saya, saya terima, bangkrutlah usaha ini, tinggal lah saya di Tiga Dolok" (Zulkarnaen Gultom, wawancara 30 Januari 2014)

Kepemimpinan singkat yang berakhir dengan kebangkrutan adalah satu realita dari perjalanan Zulkaidah selama menjadi bagian dari Opera Batak Serindo. Bukan hanya gagal mempertahankan keberlangsungan hidup grup kesenian yang telah menghidupinya selama menjadi 'Ratu Opera Batak,' ia juga kehilangan penghidupannya yang membuatnya harus menjalani kehidupan sebagai seorang 'Seniman Penjual Kacang Goreng.' Faktor ekonomi menjadi faktor internal kebangkrutan dari grup ini, terlihat dari manajemen keuangan yang tidak seimbang antara pemasukan dan pengeluaran

pertunjukan. Besarnya biaya produksi dan biaya hidup keseluruhan tim anggota selama produksi dalam satu pertunjukan keliling yang mereka adakan adalah penyebab utamanya. Sedangkan faktor eksternal kebangkrutan grup ini adalah adanya perubahan dari dunia luar. Minat penonton yang sebagian besar mulai pergi ke pertunjukan dangdut, sirkus dan televisi seiring dengan kemunculannya; belum lagi tontonan Opera Batak yang mulai kalah bersaing dengan tontonan sirkus kala itu (1980-an), serta tingginya 'pajak' tak resmi dari oknum aparat yang tidak sesuai dengan harga karcis pertunjukan Opera Batak pada waktu itu, membuat keuangan Serindo kelimpungan. Kedua faktor di atas menjadi alasan bagi perempuan ini untuk menyerah, selain karena tidak memiliki modal (harta benda) lagi dan tumpukan hutang yang harus di tanggunginya. Kebangkrutan Serindo dan dirinya bahkan sempat membuatnya ingin mengakhiri hidup. Kegagalan ini, apakah menunjukkan dirinya sebagai pemimpin yang gagal pula? Terlepas dari apapun yang terjadi di dalam grup mereka, kegagalan suatu tim organisasi tetaplah menjadi kegagalan dari pemimpinnya. Apakah bakat musikalitas luar biasa yang ia miliki tidak serta merta di ikuti oleh kemampuan memimpin pula? Kemungkinan untuk jawaban ini pasti selalu ada.

Arti Penting Kehadiran Zulkaidah Harahap dalam Seni Pertunjukan Opera Batak

"The creative process is not one begun and finished by a single individual; it is spread over many individuals and generations, and it never comes to an end as long as the tradition is alive." (Herzog, 1988:69)

Menurut George Herzog, beberapa seniman dapat kreatif dengan cara yang di sengaja, dengan sadar berusaha memperkenalkan perubahan atau setidaknya kepada varian gaya tradisional. Ada juga seniman lainnya yang kreativitasnya tidak disengaja, meskipun hasil akhirnya terdapat inovasi dan perubahan yang luas, karena alasan untuk kreativitas yang tidak di sengaja juga bervariasi

(Herzog, 1988:75). Seperti yang di kemukakan Herzog, kehadiran dan kepiawaian Zulkaidah Harahap dalam memainkan instrumen musik tradisional Batak Toba, yang mungkin tidak ia sadari sebagai suatu tindakan yang mampu mengubah tatanan yang ada pada kesenian masyarakat Batak Toba, yang di kenal cenderung konservatif terhadap suatu perubahan. Tidak sedikit pujian dan cemooh yang di terima Zulkaidah Harahap selama hidup sebagai *paropera*. Setelah keberhasilannya menjadi *paropera* dengan maskot '*Ratu Opera Batak*,' dan kemudian jatuh kedalam kehidupan '*Seniman Penjual Kacang goreng*,' sebagai akibat kebangkrutan Opera Batak Serindo yang sempat ia pimpin, hingga diangkat kembali dengan pengakuan sebagai '*Maestro Opera Batak*' oleh negaranya sendiri, tidak menjadikan perempuan ini lupa siapa dirinya yang sebenarnya. Perjuangan Zulkaidah Harahap tidaklah sia-sia, kesenian ini tidak putus hanya ditangannya saja. Setelah keberadaannya di panggung Opera Batak, maka kemudian lahirlah *paropera-parmusik* perempuan yang mahir memainkan instrumen tradisional Batak Toba. Keduanya adalah Hotania Nainggolan dan Tiurma Nainggolan, putri dari partner sejatinya dalam panggung Opera Batak, Maestro Opera Batak Alister Nainggolan.

Kreativitas terhadap adanya suatu pembaharuan atau inovasi yang dilakukan Zulkaidah Harahap pada seni pertunjukan Opera Batak dapat di lihat dalam dua hal. Pertama, sebagai Pemimpin, Zulkaidah adalah perempuan pertama dan satu-satunya yang pernah memimpin sebuah grup Opera Batak. Meskipun inovasi yang di gagasnya sebagai pemimpin saat ini masih belum memiliki generasi. Kedua, sebagai *Parmusik*, Zulkaidah adalah perempuan pertama yang berani mengangkat instrumen dan mampu memainkannya sejajar dengan kaum laki-laki. Sebagai penggagas awal *parmusik* perempuan pertama, kini ia memiliki penerus dengan musikalitasnya yang tak kalah dengannya sebagai *parmusik*. Namun keberadaan Zulkaidah Harahap ini masih belum mampu memberikan perspektif estetik perempuan

di dalam panggung seni pertunjukan Opera Batak yang secara musikal merupakan seni maskulin. Kreativitas yang tidak disengaja ini patut dikatakan sebagai inovasi baru dalam panggung kesenian tradisi masyarakat Batak Toba. Setelah mengetahui bagaimana eksistensialisme yang di hadirkan oleh Zulkaidah Harahap. Maka arti penting keberadaan Zulkaidah Harahap dalam Opera Batak didefinisikan sebagai suatu 'Kreativitas' dalam seni pertunjukan Batak Toba.

Zulkaidah Harahap dalam Proses Transendensi Perempuan

Beauvoir menegaskan bahwa Perempuan, seperti juga laki-laki, lebih merupakan subjek daripada objek. Perempuan tidak lebih Ada dalam dirinya sendiri daripada laki-laki (*L'etre en soi / Being in itself*). Perempuan, seperti juga laki-laki, adalah Ada bagi dirinya (*L'etre pour soi / Being for itself*), dan sudah tiba waktunya bagi laki-laki untuk menyadari fakta ini. Perempuan dapat membangun dirinya sendiri karena tidak ada esensi dari femininitas yang mencetak identitas siap pakai baginya. Jika perempuan ingin menghentikan kondisinya sebagai jenis kelamin kedua, Liyan, perempuan harus dapat mengatasi kekuatan-kekuatan dari lingkungan masyarakat komunalnya. Perempuan harus mempunyai pendapat dan cara seperti juga laki-laki (Beauvoir, 2004:273-274).

Untuk menghilangkan penekanan terhadap imanensi perempuan tersebut, Beauvoir merumuskan empat strategi yang dapat dilakukan oleh perempuan dalam proses menuju transendensi. Beauvoir menyadari bahwa dengan bekerja di luar rumah bersama dengan laki-laki, perempuan dapat "merebut kembali transendensinya". Perempuan akan "secara konkret menegaskan statusnya sebagai subyek, sebagai seseorang yang secara aktif menentukan arah nasibnya." Beauvoir mengatakan bahwa kegiatan intelektual adalah kegiatan ketika seseorang berpikir, melihat dan mendefinisi, dan bukanlah nonaktivitas ketika seseorang menjadi obyek pemikiran, pengamatan, dan pendefinisian. Seperti Sartre, Beauvoir meyakini bahwa salah satu kunci bagi pembebasan perempuan adalah kekuatan

ekonomi. Karena menerima peran sebagai Liyan, menurut Beauvoir adalah menerima status obyek. Menolak Diri Subyek yang kreatif berarti kehilangan otonomi terhadap diri sendiri (Beauvoir, 2004:274-276).

Zulkaidah Harahap sebagai obyek kultur patriarki dapat melakukan proses transendensi dalam perspektif Beauvoir. *Pertama*, perempuan dapat bekerja. Zulkaidah adalah perempuan fundamentalis yang setia melakukan peran dualitasnya. Melakukan sesuatu yang tampak Ada dalam dirinya sendiri. Di satu sisi sebagai perempuan Batak yang menjalankan peran dan fungsinya sebagai pembawa nama baik, pemberi keturunan dan pemberi makanan. Pekerjaan domestik yang biasa dilakukan seorang istri dan ibu. Tetapi di sisi lain, Zulkaidah tidak memenjarakan kesubjektifitasnya untuk memiliki pekerjaan di luar rumah. Melakukan sesuatu yang tampak Ada untuk dirinya sendiri. Ia memilih dan membebaskan tubuhnya sebagai perempuan, dengan memiliki pekerjaan sebagai seniman tradisi, yakni sebagai *Paropera*, *Parmusik*, dan *Pangandung* (penembang). Zulkaidah berhasil membuktikan bahwa perempuan Batak yang berperan sebagai seorang istri sekaligus sebagai seorang ibu, juga mampu memiliki pekerjaan di luar rumah.

Kedua, perempuan dapat menjadi seorang intelektual, anggota dari kelompok yang akan membangun perubahan bagi perempuan. Zulkaidah adalah *Paropera* perempuan pertama yang berani dan mahir memainkan instrumen tradisional Batak Toba, sesuatu yang pada hakikatnya didesain khusus untuk anatomi laki-lakinya. Sebagai *Parmusik* perempuan pertama dalam Opera Batak, Zulkaidah berhasil membuktikan bahwa perempuan juga dapat menjadi anggota dari kelompok kesenian yang didominasi oleh laki-laki, yakni Opera Batak yang didefinisikan sebagai seni maskulin secara musikal. Kehadiran Zulkaidah dalam Opera Batak menjadikannya sebagai penggagas awal perempuan *parmusik* dalam seni pertunjukan dimasyarakat Batak Toba. Kehadirannya sebagai inovator tradisi tentu membawa dampak terhadap perubahan dalam panggung seni pertunjukan. Kini melalui

Zulkaidah Harahap, perempuan Batak tidak lagi tabuh memainkan instrumen musik.

Ketiga, perempuan dapat bekerja untuk mencapai transformasi sosialis masyarakat. Seperti yang telah di jelaskan dalam strategi transendensi yang pertama, bahwa perempuan yang bekerja di luar rumah dalam masyarakat sosialis yang patriarkal bukanlah hal yang mudah untuk dilakukan, karena perempuan Batak terikat dengan peran dan fungsi yang telah di lekatkan kepadanya sebagai seorang Liyan. Kehadiran Zulkaidah yang bekerja sebagai seniman tradisi, terutama keberaniannya dalam mengangkat instrumen tradisi, pada awalnya di lihat sebagai sesuatu yang tabuh (penyimpangan) dalam masyarakat Batak Toba yang di kenal teguh dalam pelaksanaan adat. Kemudian seiring dengan perkembangan jaman dan pola pikir manusia, perspektif ini pada kenyataannya tidak dapat menghapus realita bahwa hukum adat tidak dapat menghindari suatu kreativitas yang diciptakan oleh satu individu terhadap apa yang sudah lama berlangsung dalam kesenian masyarakatnya. Terlebih jika kreativitas seni ini dilakukan oleh individu yang bergender perempuan.

Keempat, untuk mentransendensi batasan-batasannya, perempuan dapat menolak menginternalisasi ke-Liyanannya, yaitu dengan mengidentifikasi dirinya melalui pandangan kelompok dominan dalam masyarakat sehingga perempuan untuk menjadi diri dalam masyarakat harus membebaskan diri dari tubuhnya. Sebagai *Parmusik*, Zulkaidah adalah perempuan pertama yang mengidentifikasi dirinya melalui pandangan kelompok dominan, yakni masyarakat Batak Toba yang patriarki. Untuk menjadi Diri dan subyek yang dapat di terima masyarakat komunalnya, Zulkaidah membebaskan diri dari tubuhnya. Tanpa melupakan Diri yang memiliki tubuh perempuan, ia memberanikan diri memainkan instrumen musik dengan musikalitas yang ia miliki, tanpa menghiraukan kenyataan bahwa kesenian tersebut pada hakikatnya diciptakan khusus untuk anatomi laki-laki sebagai pemilik otoritas tertinggi dalam masyarakatnya. Pada akhirnya kehadiran Zulkaidah Harahap

membuktikan bahwa perempuan dapat menjadi *Diri* dan subyek yang dapat di terima dalam masyarakat. Melalui kemampuan musikalitas dan perjuangan yang keras, perempuan juga dapat menyetarakan kedudukannya dengan laki-laki. Kini, ia tidak lagi di pandang sebagai perempuan, seorang liyan yang selama ini terkurung dalam keterbatasan sifat alamiah tubuhnya. Zulkaidah Harahap adalah seorang perempuan yang mampu melakukan keempat strategi menuju proses transendensi perempuan dalam perspektif Simone de Beauvoir, dan ia patut di akui sebagai individu dalam seni itu sendiri.

SIMPULAN

Kehadiran Zulkaidah Harahap sebagai *parmusik* secara tidak langsung membawa Opera Batak kepada perubahan yang berarti. Kreativitas terhadap adanya suatu pembaharuan atau inovasi yang dilakukan Zulkaidah Harahap dapat di lihat dalam dua hal. *Pertama*, sebagai Manager atau Pemimpin, Zulkaidah adalah perempuan pertama dan satu-satunya yang pernah memimpin sebuah grup Opera Batak. Namun, inovasi yang di gagasnya sebagai pemimpin saat ini masih belum memiliki generasi. *Kedua*, sebagai *Parmusik*, Zulkaidah adalah perempuan pertama yang berani mengangkat instrumen dan mampu memainkannya hingga menjadi *parmusik* yang sejajar dengan kaum laki-lakinya. Sebagai penggagas awal *parmusik* perempuan pertama, Zulkaidah memiliki penerus dengan musikalitasnya yang tak kalah dengannya sebagai *parmusik*. Akan tetapi, keberadaan Zulkaidah Harahap ini masih belum mampu memberikan perspektif estetik perempuan dalam panggung seni pertunjukan Opera Batak yang secara musikal merupakan seni maskulin.

Zulkaidah Harahap, seperti juga laki-laki, merupakan subyek daripada obyek. Zulkaidah Harahap tidak lebih "Ada dalam dirinya" sendiri daripada laki-laki. Zulkaidah Harahap adalah "Ada untuk dirinya" dan sudah tiba waktunya bagi laki-laki untuk menyadari fakta ini. Peran dualitas yang di mainkan Zulkaidah Harahap menunjukkan bahwa perempuan tidak lebih "Ada dalam dirinya" sendiri, tetapi

juga "Ada untuk dirinya" sendiri. Di satu sisi sebagai perempuan fundamentalis, perempuan yang menerima dan menyadari dirinya, serta melakukan pekerjaan yang tampak Ada dalam dirinya tanpa menolak perannya sebagai *boru* Batak, adalah penerimaan diri sebagai Liyan atau obyek kultural. Tetapi di sisi lain, Zulkaidah Harahap adalah perempuan yang memperjuangkan kebebasan dan tanggung jawabnya dalam memilih perannya sebagai seorang seniman tradisi. Zulkaidah Harahap berani menantang tatanan seni pertunjukan Opera Batak melalui musikalitasnya, tanpa harus melepaskan nama yang ia pakai sebagai *boru* Batak. Penyimpangan yang dilakukannya berhasil membuktikan bahwa perempuan, sama halnya dengan laki-laki, adalah "Ada untuk dirinya sendiri," Diri yang memiliki hak untuk di pandang sebagai subyek kultural. Eksistensi yang di hadirkan Zulkaidah Harahap pada akhirnya memberi arti penting dalam panggung Opera Batak, yang didefinisikan sebagai suatu 'Kreativitas' dalam seni pertunjukan Batak Toba. Melalui kreativitasnya kini perempuan Batak bebas dan tidak tabuh menjadi *parmusik* dan dapat di pandang sebagai subyek dalam seni itu sendiri.

DAFTAR PUSTAKA

- Barker, Chris. 2013. Antiesensialisme, Feminisme dan Politik Identitas. Dalam *Cultural Studies; Teori dan Praktek*. Terjemahan Nurhadi. Kreasi Wacana. Yogyakarta.
- Beauvoir, Simone de. 2003. *The Second Sex; Fakta dan Mitos*. Terjemahan Toni B Febriantono. Pustaka Prometheus. Surabaya.
- _____. 2004. Eksistensialisme untuk Perempuan. Dalam Rosemarie Putnam Tong. *Feminist Thought: Pengantar Paling Komprehensif kepada Aliran Utama Pemikiran Feminis*. Terjemahan Aquarini Priyatna Prabasmoro. Jalasutra. Yogyakarta.
- _____. 2004. Kehidupan Perempuan Kini. Dalam Rosemarie Putnam Tong. *Feminist Thought: Pengantar*

- Paling Komprehensif kepada Aliran Utama Pemikiran Feminis*. Terjemahan Aquarini Priyatna Prabasmoro. Jalasutra. Yogyakarta.
- _____. 2004. Takdir dan Sejarah Perempuan. Dalam Rosemarie Putnam Tong. *Feminist Thought: Pengantar Paling Komprehensif kepada Aliran Utama Pemikiran Feminis*. Terjemahan Aquarini Priyatna Prabasmoro. Jalasutra. Yogyakarta.
- Carle, Rainer. 1990. Opera Batak; The traveling theater of the Toba Batak in North Sumatra-Spectacles maintain cultural identity in the national context of Indonesian. <http://www.adtractive.de/operabatak>. 17 September 2013 (19:35).
- _____. 1998. *Tenggara: Jurnal of Southeast Asian Literature*. Papers from the Sixth European Colloquium on Malay and Indonesia Studies. ISSN 0126-6373. Dewan Bahasa dan Pustaka Lot, Kuala Lumpur.
- Dewi, Maya. 2008. Zulkaidah, Seniman Opera Batak Tiga Zaman. *Harian Medan Bisnis*. 26 Oktober 2008. Medan.
- Engles, Friedrich. 2004. Takdir dan Sejarah Perempuan. Dalam *Feminist Thought: Pengantar Paling Komprehensif kepada Aliran Utama Pemikiran Feminis*. Rosemarie Putnam Tong. Terjemahan Aquarini Priyatna Prabasmoro. Jalasutra. Yogyakarta.
- Furchon, H. Ariefdan, dan H. Agus Maimun. 2005. *Studi Tokoh; Metode Penelitian Mengenai Tokoh*. Pustaka Pelajar. Yogyakarta.
- Gilligan, Carol. 2004. *Feminisme Gender: In a Different Voice*. Dalam *Feminist Thought: Pengantar Paling Komprehensif kepada Aliran Utama Pemikiran Feminis*. Rosemarie Putnam Tong. Terjemahan Aquarini Priyatna Prabasmoro. Jalasutra. Yogyakarta.
- Gultom, Gustafa. 1976. *Setengah Abad Opera Batak yang kini bernama Serindo*. Medan. Dalam *Opera Batak Tilhang Serindo: Pengikat Budaya Masyarakat Batak Toba di Jakarta*. Krismus Purba. Kalika. Yogyakarta.
- Harahap, Basyral H. dan Hotman M. Siahaan. 2002. Orientasi Nilai-nilai Budaya Batak. Dalam *Opera Batak Tilhang Serindo: Pengikat Budaya Masyarakat Batak Toba di Jakarta*. Krismus Purba. Kalika. Yogyakarta.
- Herzog, George. 1988. Folk Musician. Dalam *The Study of Folk Music in the Modern World*. Philip V. Bohlman. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis.
- Hutasoit, Thompson. 2007. Alister Nainggolan dan Zulkaidah Harahap: Penerima Tunjangan MAESTRO 2007. <http://thompsonhs.wordpress.com>. 17 September 2013 (21:30).
- _____. 2009. Alister Nainggolan dan Zulkaidah boru Harahap: Dua Maestro Opera Batak. <http://tokohbatak.wordpress.com>. 17 September 2013(21:33).
- Indriasari, Lusiana. 2012. Zulkaidah Harahap: Warisan Terakhir' Opera Batak. Dalam *Sosok*. *Harian Kompas*. Jumat, 27 April 2012. Halaman. Pematangsiantar.
- Kitzinger, Celia. 2009. Fundamentally Female. Dalam *New Internationalist, issue 210-Agustus 1990*. *Jurnal Perempuan; Perempuan dan Seni Pertunjukan*.
- Lindsay, Jenifer. 2009. Perempuan dalam Seni di Indonesia. *Jurnal Perempuan; Perempuan dan Seni Pertunjukan*. (62).
- Moser, Christian. 2013. The Batak people and the Classical Opera Batak. <http://www.adtractive.de/operabatak>. 17 September 2013(21:33).
- Moleong, Lexy J. 2001. *Metodologi Penelitian Kualitatif*. PT Remaja Rosdakarya. Bandung.

- Nettl, Bruno. 2005. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. University of Illinois Press. Urbana and Chicago.
- Nurhan, Kenedi. Ratu Opera Batak dari Tiga Dolok. Dalam *Sosok*. Harian Kompas. 18 Desember 2007. Medan.
- Purba, Krismus. 2002. *Opera Batak Tilhang Serindo: Pengikat budaya masyarakat Batak Toba di Jakarta*. Kalika. Yogyakarta.
- Rachmat, Ismet. 2003. Pesinden Titim Fatimah: dari pentas hingga penolakan gender. Dalam *Lokalitas, Gender dan Seni Pertunjukan di Jawa Barat*. Editor Endang Caturwati. Aksara Indonesia. Yogyakarta.
- Ris. 2007. Dua Mantan Artis Opera Batak Serindo Peroleh Penghargaan Maestro 2007. Harian Batak Pos. 20 Agustus 2007. Medan.
- Saptari, Ratna dan Brigitte Holzner. 1997. *Perempuan Kerja dan Perubahan Sosial*. Pustaka Utama Grafiti. Jakarta.
- Siahaan, E. K. 1982. *Tilhang Oberlin Gultom; Hasil Karya dan Pengabdiannya*. Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Direktorat Sejarah dan Nilai Tradisional Proyek Inventaris dan Dokumentasi Sejarah Nasional. Jakarta.
- Sartre, Jean Paul. 2004. Being and Nothingness Sartre: Sumbangan terhadap The Second Sex. Dalam *Feminist Thought: Pengantar Paling Komprehensif kepada Aliran Utama Pemikiran Feminis*. Rosemarie Putnam Tong. Terjemahan Aquarini Priyatna Prabasmoro. Jalasutra. Yogyakarta.
- Stanford, Michael. 2008. Nature of Historical Knowledge. Dalam *Penjelasan Sejarah (Historical Explanation)*. Kuntowijoyo. Tiara Wacana. Yogyakarta.
- Sudira Bambang Oka, Made. 2010. *Ilmu Seni, Teori dan Praktik*. Inti Prima. Jakarta.
- Swastika, Alia. 2009. Kepemimpinan Perempuan dalam Seni Pertunjukan; Ruang Personal dan Negosiasinya. *Jurnal Perempuan; Perempuan dan Seni Pertunjukan*. (62)
- Tambunan, Anggur P. 2002. Kamus Bahasa Batak Toba-Indonesia. Dalam *Opera Batak Tilhang Serindo: Pengikat Budaya Masyarakat Batak Toba di Jakarta*. Krismus Purba. Kalika. Yogyakarta.
- Tong, Rosemarie Putnam. 2004. Feminisme Gender: In a Different Voice. Dalam *Feminist Thought: Pengantar Paling Komprehensif kepada Aliran Utama Pemikiran Feminis*. Rosemarie Putnam Tong. Terjemahan Aquarini Priyatna Prabasmoro. Jalasutra. Yogyakarta.
- Vergouwen, J. C. 2004. *Masyarakat dan Hukum Adat Batak Toba*. Terjemahan T. O. Ihromi Simatupang. PT. LkiS Pelangi Aksara. Yogyakarta.
- Walsh, W. H. 2008. Philosophy of History: An Introduction. Dalam *Penjelasan Sejarah (Historical Explanation)*. Kuntowijoyo. Tiara Wacana. Yogyakarta.
- WSI. 2008. Bantuan Maestro Tradisi Terhenti. Harian Kompas. 25 Oktober 2008. Medan.
- Wulandari, Ririn Ayu. 2008. Zulkaidah Harahap. *Majalah Kartini*. Jakarta.
- Wthnow, Robert (Ed). 1998. *Encyclopedia of Politics and Religion, 2 vol*. Congressional Quarterly, Inc. Washington D.C.
- Zanten, Wim Van. 1989. *Sundanese Music In Cianjuran Style: Anthropological dan Musicological Aspects of Tembang Sunda*. Foris Publications. Dordrecht-Holand.

Nara Sumber:

1. Zulkarnaen Gultom, 72 tahun, Desa Tiga dolok Kecamatan Dolok Panribuan Kabupaten Simalungun Sumatera Utara, suami dari Zulkaidah Harahap;
2. Thompson Hutasoit, 48 tahun, Kota Pematang Siantar Kabupaten

- Simalungun Sumatera Utara, peng-
gagas dan pimpinan Opera Batak
Transisi PLOt "Pusat Latihan Opera
Batak";
3. Alister Nainggolan, 74 tahun, Keca-
matan Dolok Sanggul Kabupaten
Humbang Hasundutan, Sumatera
Utara, Maestro Opera Batak;
4. Krismus Purba, 54 tahun, Kota
Yogyakarta Kabupaten DIY Jawa
Tengah, dosen etnomusikologi
ISI Yogyakarta dan penulis buku
"Opera Batak Tilhang Serindo:
pengikat budaya masyarakat Batak
Toba di Jakarta".