
Prostitusi Berbalut Seni: Penari Taledhek dalam Pertunjukan Tayuban pada Abad XIX-XX

Lenna Aurelia Amalia

Departemen Sejarah, Universitas Gadjah Mada
lenna.aurelia0803@mail.ugm.ac.id

Putri Dwi Lestari

Departemen Sejarah, Universitas Gadjah Mada
putri.dwi.lestari@mail.ugm.ac.id

Abstrak

Tayuban merupakan salah satu kesenian rakyat yang berkembang di pedesaan Jawa. Kesenian tayub berbentuk tari berpasangan antara penari perempuan (taledhek) dan penari laki-laki (penayub). Awalnya, tayub menjadi bagian dari ritual masyarakat, seperti dalam upacara bersih desa, pertanian, dan perkawinan. Namun, di awal abad ke-19, tayub mengalami pergeseran fungsi menjadi tari pergaulan yang sering diasosiasikan dengan pelacuran. Penari taledhek pun diperlakukan sebagai objek hiburan bagi laki-laki dan terlibat dalam prostitusi. Hal tersebut menarik untuk dikaji mengingat penelitian tentang prostitusi dalam seni cukup jarang ditemui. Oleh karena itu, penelitian ini bertujuan untuk menguraikan kemunculan prostitusi dalam tayuban, posisi taledhek sebagai objek pelacuran, serta respon masyarakat dalam menyikapi praktik tersebut. Berdasarkan sumber-sumber sezaman, kajian ini menemukan bahwa masyarakat desa menerima keberadaan taledhek dalam lingkungannya. Reaksi yang berbeda justru datang dari orang-orang Eropa dan priyayi Jawa yang menganggap mereka terlalu vulgar di awal abad ke-20. Akibatnya, tayuban disofistikasi demi berjalannya pertunjukan yang sesuai dengan norma-norma kesopanan.

Kata Kunci

*Taledhek;
tayuban;
prostitusi;
Jawa*

Abstract

Tayuban is one of the folk arts that grew in rural Java. Tayuban is a paired dance between a female dancer (taledhek) and a male dancer (penayub). At first, tayub was part of community rituals, such as in bersih desa, agricultural, and marriage ceremonies. However, in the early 19th century, tayub transitioned into a social dance that was often associated with prostitution. Taledhek dancers were treated as sexual objects for men and were involved in prostitution. This is interesting to be studied considering that research on prostitution in art is quite rare. Therefore, this study aims to describe the emergence of prostitution in Tayuban, the position of taledhek as an object of prostitution, and the response of society in terms of the practice. Based on contemporaneous sources, it was found that the villagers accepted the existence of taledhek in their neighborhood. A different reaction came from Europeans and Javanese priyayi who considered them as vulgar in the early 20th century. As a result, tayuban was sophisticated in favor of performances that followed the norms of modesty.

Keywords

*Taledhek;
tayuban;
prostitution;
Java*

Pendahuluan

Tayuban sebagai salah satu bentuk kesenian rakyat Jawa memiliki dua makna yang berbeda dilihat dari kata dasarnya. Berdasarkan beberapa sumber, tayuban berasal dari kata “tayub” atau “nayub”. Dalam Baoesastra Djawa, “tayub” berarti “kasukan jêjogèdan nganggo dijogèdi ing tlèdhèk” atau bila diterjemahkan menjadi menari-nari dan bersuka-ria bersama penari taledhek (Poerwadarminta, 1939: 586). Sementara itu, “nayub” memiliki arti yang kurang lebih sama, yakni “njogèd ngibing tlèdhèk” atau menari bersama-sama dengan penari taledhek (Poerwadarminta, 1939: 336).

Selain menekankan pada unsur tari, kata “nayub” dalam bahasa Kawi atau Jawa kuno memiliki arti “ngombé, sukan-sukan” (Winter & Ranggawarsita, 1987: 168), yang dimaknai sebagai minum-minum. Poerbatjaraka juga menyetujui bahwa kata “nayub” lebih mengarah ke arti tersebut. Menurutnya, “nayub” berasal dari kata “sayub” yang artinya minuman keras (Poerbatjaraka, 1954: 5). “Sayub” masih berasosiasi dengan “sayu” dan “wayu”, yang dalam bahasa Ngoko berarti basi. Basi disini mengacu pada tape yang difermentasi terlalu lama hingga menghasilkan cairan beralkohol untuk minuman keras. Bentuk Krama dari “sayu” dan “wayu” ialah “sajeng” dan “wajeng”, yang tetap merujuk pada minuman keras.

Tayuban merupakan kesenian tradisional yang lahir dari masyarakat dan berkembang khususnya di pedesaan Jawa. Kesenian tayub dapat dijumpai hampir di seluruh wilayah Jawa, seperti di Yogyakarta, Blora, Grobogan, Tulungagung, Trenggalek, dan Bojonegoro. Awalnya, tayuban menjadi bagian dari proses ritual atau upacara yang diselenggarakan oleh masyarakat desa. Tayuban banyak ditampilkan dalam upacara bersih desa, pertanian, hingga perkawinan. Kesenian tayub berbentuk tari berpasangan antara taledhek (penari perempuan) dan penayub (penari laki-laki). Hubungan pria dan wanita dalam pertunjukan tayub dianggap sebagai lambang kesuburan. Berkaitan dengan hal pertanian, tayuban diselenggarakan sebagai wujud penghormatan kepada Dewi Sri, dewi padi dalam kepercayaan masyarakat Asia Tenggara yang diyakini dapat memberikan kesuburan pada tanah dan tumbuhan (Suharto, 1980: 13).

Seiring berjalannya waktu, tayuban mengalami pergeseran fungsi dari upacara sakral menjadi tarian pergaulan yang sering diasosiasikan dengan pelacuran. Supramono (1990) mengaitkan perubahan tersebut dengan zaman “edan”. Merujuk pada Kamadjaja (1964: 51), sebagaimana yang dikutip oleh Supramono (1990: 71), zaman edan digambarkan oleh Ranggawarsita dalam Serat Kalatidha sebagai “rusak jalannya perundang-undangan” dalam derajat negara (keraton), atau “tanpa teladan”. Ranggawarsita menuliskan hal yang demikian sebab para penguasa dan pemimpin Jawa telah mengalami keruntuhan moral atau menyukai selera rendah sejak sebelum surat itu

ditulis sekitar 1860 M.

Perubahan di atas tidak luput dalam hal kesenian, salah satunya terdapat pada tari gambyong yang ditampilkan di awal pertunjukan tayuban. Tari gambyong yang tadinya berfungsi untuk menghormati tamu, kemudian dilanjutkan dengan gendhing-gendhing lain yang mengundang orang untuk menari bersama para taledhek. Mereka akan mendesak, merapat ke lingkaran, serta bergerak dengan spontan untuk memeriahkan suasana. Hal itu cukup membangkitkan gairah para penonton yang juga menikmati hingar-bingar tayuban. Esensi dari gambyong menjadi rusak, padahal sebelumnya terpelihara dengan baik di lingkungan keraton Jawa. Penari gambyong, atau biasa disebut taledhek atau ronggeng, lantas diperlakukan sebagai wanita penghibur laki-laki dan gambyongan selalu diikuti dengan prostitusi (Supramono, 1990: 71).

Supramono (1990: 73) juga menambahkan bahwa di dalam Serat Cabolang, terdapat informasi mengenai penari ronggeng yang terbagi menjadi dua jenis, yaitu ronggeng desa dan ronggeng negara. Dengan demikian, hal yang mungkin apabila ada dua macam tari gambyong. Tari gambyong negara biasanya bernilai tinggi dan lebih sopan. Namun, gambyong negara yang adiluhung bisa merosot menjadi seni gambyong ala Serat Centhini karena alasan tertentu, seperti tekanan politik atau degradasi moral para penguasa.

Tayuban yang mengalami pergeseran fungsi juga berimbas pada citra penari-penarinya. Penari taledhek kemudian dicap sebagai wanita penghibur, wanita bayaran, dan terlibat dalam praktik prostitusi sebagai bagian dari pekerjaan mereka. Ini terutama terjadi dalam konteks eksploitasi seksual dan sosial ekonomi yang sulit. Cerita yang demikian pernah diangkat oleh Ahmad Tohari menjadi sebuah trilogi novel berjudul Ronggeng Dukuh Paruk (1982). Dalam novel tersebut, Ahmad Tohari berhasil menempatkan ronggeng dalam konteks sejarah, budaya, dan sosial yang relevan dengan kondisi Indonesia saat itu. Ronggeng Dukuh Paruk mengisahkan kehidupan di sebuah desa kecil bernama Dukuh Paruk, di Jawa Tengah, pada 1960-an. Cerita berfokus pada tokoh utama, seorang gadis bernama Srintil yang menjadi penari ronggeng. Novel ini secara umum menggambarkan perkembangan karakter Srintil, perasaan cintanya yang rumit, dan perjuangannya dalam menjalani peran sebagai penari ronggeng yang penuh tekanan. Di Dukuh Paruk, penari ronggeng memiliki peran yang sangat penting dalam upacara-upacara adat, hiburan, dan ritual sosial lainnya. Meskipun Srintil pada awalnya senang menjadi ronggeng, ia kemudian harus menghadapi berbagai dilema dan konflik seiring dengan perubahan sosial politik di desa tersebut, khususnya di tahun 1965. Cerita yang sama juga diadaptasi menjadi sebuah film berjudul Sang Penari pada tahun 2011.

Pembahasan tentang ronggeng di daerah secara khusus juga pernah dituliskan oleh Supramono dalam skripsinya *Seni tayub Blora: Perjalanannya dari Masa ke Masa* (1990). Di sini, ia menguraikan tentang akar sejarah munculnya kesenian tayub di daerah Blora hingga pemerintah daerah Blora mengatur jalannya kesenian itu pada 1989. Penelitian dengan lingkup spasial yang sama juga dilakukan oleh Endang Ratih, Malarsih, dan Wahyu Lestari dalam artikel berjudul *Citra Wanita dalam Pertunjukan Kesenian Tayub* (2005). Mereka mengungkapkan citra seorang penari atau joged yang hanya dianggap sebagai objek penghibur, pemuas, serta pelepas lelah bagi laki-laki. Penulis juga membahas mengenai bagaimana cara mengangkat citra wanita dalam pertunjukan tayub yang sudah terlanjur buruk.

Selain itu, tayuban banyak disinggung dalam tulisan Koentjaraningrat (1984), Poerbatjaraka (1954), Th. Pigeaud (1938), C. Geertz (1959), dan Javanologi lain yang membahas seni kebudayaan Jawa. Penelitian tersebut cenderung berfokus pada dinamika, ritualitas, dan sensualitas dari tayuban itu sendiri. Sementara itu, aspek lain seperti pelacuran dalam kesenian tayuban belum dibahas terlalu jauh. Setelah mengalami pergeseran fungsi, tayuban sering digunakan sebagai alasan atau pembenaran untuk praktik prostitusi yang terjadi di lokasi yang sama. Hal ini tentu merupakan penyimpangan dari nilai-nilai budaya dan tradisi asli tayub. Penari taledhek pun menggunakan seni sebagai media untuk melakukan prostitusi, baik secara sukarela ataupun terpaksa. Beberapa penari tayub mungkin menghadapi risiko eksploitasi, terutama jika mereka terjebak dalam situasi ekonomi yang sulit. Maka dari itu, penelitian ini bertujuan untuk menjawab bagaimana prostitusi dalam tayuban muncul, bagaimana posisi taledhek sebagai objek pelacuran, serta bagaimana masyarakat menyikapi praktik tersebut.

Penelitian ini berfokus pada kesenian tayuban di Pulau Jawa, khususnya Jawa Tengah dan Jawa Timur. Cakupan temporal kajian ini dimulai dari pertama kali ditemukannya catatan mengenai tayub, tepatnya pada awal abad ke-19, hingga akhir abad ke-20, ketika tayub mengalami sofistikasi. Sofistikasi tersebut berupa modifikasi dalam berbagai aspek seni tayub, termasuk koreografi, kostum, musik, dan konsep pertunjukan secara keseluruhan. Dengan demikian, ruang lingkup penelitian dalam artikel ini akan dibahas lebih luas dan komprehensif dibandingkan dengan penelitian-penelitian yang sudah ada.

Sumber primer dalam penelitian ini berasal dari website surat kabar dan majalah *Delpher*. Naskah Jawa seperti *Serat Centhini* dan *Cabolang* juga diperlukan untuk melihat bagaimana taledhek dan tayuban digambarkan pada zaman tersebut. Sementara itu, penggunaan novel berjudul *Ronggeng Dukuh Paruk* sebagai sumber sekunder mampu memberikan gambaran tentang kehidupan sehari-hari, norma

sosial, serta menekankan aspek mentalitas dari penari taledhek sehingga konteks sosial dan budaya dari sebagian periode yang dikaji menjadi lebih jelas. Terdapat pula foto-foto dari Nationaal Museum van Wereldculturen, Belanda untuk melengkapi ilustrasi taledhek. Selain itu, buku-buku dan artikel jurnal dipakai untuk memperkaya bacaan dalam artikel ini.

Taledhek sebagai Bagian Pokok Kesenian Tayuban

Pada mulanya, tayuban merupakan salah satu bentuk kesenian rakyat pedesaan yang menjadi antitesis dari kesenian istana (Harnoko & Fibiona, 2021: 22). Sebagai kesenian yang ditujukan untuk massa pedesaan, mereka sering menggelar pertunjukannya di jalanan atau alun-alun (Dagblad van Zuidholland en 's Gravenhage, 1904). Salah satu unsur pokok dalam pertunjukan tayuban, yakni para penari perempuan yang disebut taledhek, ronggeng, atau joged. Sebagai salah satu unsur pokok, mereka seringkali tidak hanya bertindak sebagai penari, tetapi juga sebagai sindhen yang menyanyikan gendhing-gendhing mengikuti alunan irama gamelan (Supramono, 1990: 74). Terlepas dari peran pokok taledhek, di samping itu tetap ada unsur seniman lainnya, yakni para penari laki-laki dan pemain gamelan.



“Dansmeisje poseert”, 1904, Nationaal Museum van Wereldculturen.



“Ronggeng danseres, begeleid door muzikanten” (Penari ronggeng diiringi oleh para pemusik), 1860-1880, Nationaal Museum van Wereldculturen.

Merujuk kepada R.M. Sajid, Supramono (1990: 77-78) menjelaskan bahwa di awal pertunjukan, gerakan tarian taledhek cenderung mirip dengan tari Srimpi dan Bedhaya yang berkembang di istana. Namun, setelah gendhing niba atau munggah, gerakan tarian mereka berubah dan mengikuti gaya kepribadiannya sendiri (Supramono, 1998: 78). Gerakan mereka bebas mengikuti irama gendhing dengan semangat yang memuncak, bahkan tidak jarang mereka membuat gerakan yang terkesan aneh, liar, dan erotis. Di tengah pertunjukan berlangsung, taledhek juga akan menenggakkan minuman keras kepada salah satu penonton yang terpilih untuk diajak menari bersamanya. Efek dari minuman keras itu semakin membuat gerakan tarian tidak beraturan. Di tengah hingar-bingar itu, tidak jarang taledhek mendapatkan perlakuan yang tidak etis dari laki-laki yang menari bersamanya. Misalnya, ketika laki-laki yang menari bersama itu memberi uang saweran dengan cara menyisipkannya pada baju kemben taledhek (Supramono, 1990: 102).

Seiring berjalannya waktu, taledhek tidak hanya menggelar pertunjukannya di pedesaan, tetapi juga di tempat lainnya seperti di keraton. Pertunjukan mereka pun tidak lagi terbatas pada kegiatan yang ditujukan sebagai hiburan masyarakat pedesaan saja. Mereka merambah pada kegiatan-kegiatan yang bersifat formal, misalnya dalam festival kabupaten di Tegal (De locomotief, 1930), perayaan pelantikan bupati Bodjonegoro (De Indische courant, 1937), dan pesta perpisahan untuk menghormati kepergian asisten wedono Banjoebiroe (De locomotief, 1935). Bahkan, Sultan Hamengku Buwana VII juga pernah menggelar pertunjukan gamelan taledhek dalam acara pernikahan anaknya (De Nieuwe Vorstenlanden, 1920).



“Dansvoorstelling met gamelan begeleiding voor de woning van een Regent” (Pertunjukan tari dengan iringan gamelan di depan kediaman Bupati), 1870-1900, Nationaal Museum van Wereldculturen.

Selain itu, berdasarkan majalah *Vragen des Tijds* yang terbit pada 1930, dijelaskan bahwa para pangeran pribumi di Hindia Timur memiliki penari profesional yang disebut sebagai taledhek atau

ronggeng. Namun, pertunjukkan tari yang dilakukan oleh taledhek ini berbeda dengan tarian Serimpi dan Bedhaya yang dianggap sebagai tarian adiluhung karena sering ditarikan oleh para putri raja. Para putri raja itu terdiri dari mereka yang berusia 13 hingga 17 tahun.

Kemudian, berkaitan dengan upah, terdapat perbedaan antara upah yang diterima taledhek ketika melakukan pertunjukan di jalanan dengan pertunjukan yang dilakukan di tempat lainnya, misalnya keraton. Perbedaan upah ini bukan didasarkan pada segi jumlah, melainkan kepastian dalam menerima upah. Laporan dari Groneman—seorang dokter keraton dalam majalah *Bijdragen tot de taal-, land- en volkenkunde van Nederlandsch-Indië* yang terbit pada 1889 menunjukkan hal ini. Ia melaporkan bahwa sebagai penari publik, taledhek akan menunjukkan keahliannya di mana pun mereka dipanggil, baik di dalam dan luar ruangan, maupun di jalan raya. Mereka melakukannya demi uang yang diperoleh dari siapa pun yang akan membayar mereka. Di lain sisi, ketika para taledhek ini tampil di keraton, mereka akan mendapatkan upah sejumlah tertentu. Laporan tersebut mengindikasikan bahwa ketika para taledhek tampil di jalan raya, mereka hanya mengharapkan upah dari siapa pun yang akan membayarnya dengan sukarela. Sementara itu, ketika mereka tampil di keraton, maka kepastian upah yang akan mereka dapat cenderung lebih terjamin.

Selain itu, surat kabar *De locomotief: Samarangsch handels- en advertentie-blad* yang terbit pada 1882 melaporkan bahwa dalam lingkup keraton, ada juga para taledhek yang dipekerjakan sebagai penyanyi pada acara-acara khusus kraton. Bahkan, laporan tersebut juga menyebutkan bahwa mereka tinggal di kampung khusus yang dipimpin langsung oleh *loerah* mereka.

Taledhek dalam Praktik Prostitusi

Pada umumnya, kehidupan wanita sebagai taledhek atau ronggeng diidentikkan dengan kehidupan wanita sebagai pelacur. Mereka bersedia untuk menjual diri kepada kaum laki-laki yang menginginkannya. Penilaian tersebut semakin didukung oleh gerakan tarian erotis yang dibawakan oleh seorang taledhek. Konsep luhur tayub sebagai sarana upacara pada zaman dahulu pun semakin memudar, dan dalam praktiknya, norma kesusilaan semakin dikesampingkan. Tindakan asusila dalam tayuban salah satunya tertulis dalam *Serat Centhini* Jilid IX, Pupuh 513, Jurudemung: 14-16.

*an ana duwèk tinisnan |
kudu simungkèn (m)Bok Madu |
liringe nangèkkèn purus |
wong lanang yèn kinawêtan |
ambadédêng guthulipun |
kathah ambrawuk sandhingnya |
wong èstri dimudul-dudul ||*

*adul bokonge anjola |
ana nosotakên pisuh |
tangane nyêblèk anggarut |
kang wus tau nincing sinjang |
anjêngking siduwèng dhêngkul |
juwêt kèndêl uga ngangkat |
sabisane anunungkul ||*

*Wènèh nlusur payudara |
pengin sami ngilêripun |
myang ngambung ling-aling undhuk |
ana tékêm-tinékêman |
ngayuh siji nyênêng dudul |
kèh tingkahe wong rucahan |
pinindha lawan Ni Madu ||*

Bait di atas menggambarkan bahwa saat ronggeng Ni Madu tampil dalam pertunjukan tayub di rumah Nyai Janda Sembada, tarian dan lirikan matanya membangkitkan birahi para laki-laki, baik yang menjadi lawan tarinya maupun yang menyaksikan. Mereka menyingkap kain, menungging, dan tangannya memegang lutut. Ada pula yang menggerayangi pantat, payudara, sama-sama berhasrat, serta ingin mencium dengan cara sembunyi-sembunyi.



“Straatdanseressen, ronggeng of tayuban” (Penari jalanan, ronggeng atau tayuban), 1825, Nationaal Museum van Wereldculturen.

Clifford Geertz (1976: 299) dalam penelitiannya di Modjokuto, Jawa Timur, menyebutkan bahwa “klèdèk (almost always a prostitute)” yang artinya taledhek hampir selalu seorang pelacur. Hal semacam ini dapat dibuktikan dalam studi kasus di beberapa wilayah. Di daerah Blora, penonton terkadang ikut maju ke pentas, menyerong pantat penari sampai maju hingga bisa mencium pipi penari. Para penggemar tayub juga menceritakan bahwa di tahun 60 dan 70-an, rombongan tayub yang berkeliling desa masih dapat dijumpai. Mereka mengaku puas mendapat pelayanan dari penari tayub dengan menyelipkan uang di balik kutang penari (Supramono, 1990: 89). Ia juga menuliskan bahwa dari hasil wawancaranya terhadap 75 orang taledhek di daerah Blora pada tahun

1989, 21 orang di antaranya mengaku mau untuk diajak tidur semalam apabila ada panggilan. Imbalan yang mereka dapatkan mulai dari 40.000 sampai Rp70.000 dan bisa berkurang jika sudah menjadi pelanggan tetap (Supramono, 1990: 90). Sementara itu, di Grobogan, pertunjukkan tayub memanfaatkan taledhek untuk dieksploitasi tubuhnya. Seorang taledhek bisa dicium di arena pertunjukan, bahkan bisa dijadikan teman tidur setelahnya. Kondisi yang demikian dapat ditemui di Desa Bandil, Kecamatan Toroh, Kabupaten Grobogan (Supramono, 1990: 90).

Supramono berpendapat bahwa kemesuman dalam tayuban sudah terjadi pada masa penjajahan Belanda (Supramono, 1990: 71). Masyarakat yang tertekan akibat penjajahan kemudian mencari jalan keluar dan melampiaskannya dengan minum minuman keras sambil berbuat cabul pada penari taledhek. Perbuatan itu mereka lakukan baik kepada para penari yang berjenis kelamin wanita maupun laki-laki yang berpakaian seperti wanita (transvesti). Sejak saat itu, kecabulan semakin menjadi hal yang lazim dalam pertunjukan tayuban.

Meskipun demikian, citra penari taledhek yang dianggap buruk tampaknya merupakan pandangan masyarakat saat ini dengan kesadaran pemikiran dan perkembangan zaman yang tentu berbeda dengan masa lalu. Bagaimana taledhek dipandang oleh masyarakat pada abad ke-19 dapat dilihat dalam kutipan majalah di bawah ini.

“Ook in de overige streken van Java zijn de talèdèk’s of ronggeng’s tevens prostituees. In weerwil daarvan zijn zij volstrekt niet geminacht, doch deelen zij in de toegenegenheid van de bevolking, ja zijn zij zelfs in zekeren zin gezien. Talrijk zijn clan ook de voorbeelden, dat eene danseres, na gedurende eenige jaren dit losse leventje geleid te hebben, een goed huwelijk doet, bijvoorbeeld met een dorpschoofd, en door hare dessagenooten, vrouwelijke zoowel als mannelijke, als een waardig lid der gemeente beschouwd wordt 63. Ook bij de Makassaren en Boegineezen zijn cle publieke zangeressen en danseressen, cle padjogé’s, tevens prostituees. Evenals hare zusteren op Java, staan zij bij het volk in aanzien, zoodanig zelfs, dat, bij eene beleediging zulk eene danseres in het publiek aangedaan, het wraakrecht mag worden toegepast.” (Bijdragen tot de taal-, land- en volkenkunde van Nederlandsch-Indië, 1889 (4): 453-454).

Terjemahan : “Di daerah-daerah lain di Jawa, para talèdèk atau ronggeng juga merupakan pelacur. Meskipun demikian, mereka sama sekali tidak dicemooh, tetapi berbagi kasih sayang dengan masyarakat, ya, mereka bahkan dipandang dalam arti tertentu. Ada banyak contoh di mana seorang penari, setelah menjalani kehidupan yang bebas selama beberapa tahun, menikah dengan baik, misalnya dengan seorang kepala desa, dan dianggap sebagai anggota masyarakat yang layak oleh para warga desanya, baik laki-laki maupun perempuan. Di antara orang Makassar dan Bugis, para penyanyi dan penari umum, de padjogés, juga merupakan pelacur. Seperti saudara perempuan mereka di Jawa, mereka dijunjung tinggi oleh masyarakat, sampai-sampai, jika terjadi penghinaan terhadap penari seperti itu di depan umum, hak balas dendam dapat diterapkan.” (Bijdragen tot de taal-, land- en volkenkunde van Nederlandsch-Indië, 1889 (4): 453-454).

Dapat dilihat bahwa di abad ke-19, keberadaan taledhek dalam suatu masyarakat tidak dicemooh ataupun dipandang sebelah mata. Mereka bahkan menjalani kehidupan yang baik dan saling berbagi kasih antar sesama. Salah satu penggalan dalam novel Ronggeng Dukuh Paruk mungkin dapat memperkuat pernyataan di atas. Kendatipun tergolong sastra, novel yang diangkat dari kisah nyata ini merupakan representasi realitas sosio-kultural masyarakat pada zamannya ketika karya itu ditulis (Suhendi, 2006: 124).

Respons masyarakat terhadap ronggeng tampak pada perlakuan warga Dukuh Paruk yang berlebihan dalam memanjakan Srintil. Para wanita di Dukuh Paruk secara sukarela bersedia untuk mencuci pakaian Srintil, memandikan, dan menyiapkan keperluan-keperluannya (Ronggeng Dukuh Paruk: 51). Mereka berkompetisi untuk mendapatkan perhatian dari seorang ronggeng dengan caranya masing-masing. Bahkan, mereka merasa bangga apabila suaminya nanti berkesempatan untuk tidur bersama Srintil. Jikalau berhasil, wanita-wanita itu akan senang karena suaminya dianggap sebagai laki-laki yang “jantan”, baik dalam hal seksual maupun materi, oleh masyarakat. Hal itu juga menjadi kebanggaan tersendiri bagi seorang pria di Dukuh Paruk.

Dari sudut pandang penari, mereka biasanya hanya pasrah ketika dicolek, dirangkul, atau dicium oleh pengibing yang kebanyakan sudah mabuk berat. Berdasarkan penuturan dari Parsi, seorang joged dari Blora, tindakan seperti itu menurutnya adalah hal yang lumrah sebab ia menyadari posisinya sebagai seorang joged (Ratih dkk., 2005: 6).

Kemauan menjadi seorang penari pun juga dialami oleh Srintil, khususnya di masa awal ia menjadi ronggeng. “Sepanjang usianya yang 11 tahun, baru pertama kali Srintil menjadi perhatian orang. Dia tersipu.” (Ronggeng Dukuh Paruk, 1982: 21). Kutipan tersebut menggambarkan bahwa ronggeng pada dasarnya juga manusia yang menyukai perhatian, pujian, dan perlakuan istimewa dari masyarakat. Terlebih lagi, ia mendapat uang dan berhasil menjadi orang paling kaya di Dukuh Paruk. Pengalamannya saat menjadi ronggeng lah yang lantas membuat Srintil sadar akan perannya sebagai objek pemuas bagi laki-laki.

Perbedaan pandangan dalam menyikapi taledhek justru datang dari orang-orang Eropa. Disebutkan bahwa umumnya orang Eropa cenderung tidak menyukai tarian taledhek. Gerakan tarian Serimpi dan Bedhaya dianggap lebih halus, berbeda dengan tarian taledhek yang gerakannya tergolong sangat dangkal.

“In Oost-Indië hebben de inlandsche vorsten beroepsdanseressen aan hun hof, z.g. taledek of ronggeng. Wat deze danseressen te zien geven, valt bij ons Europeanen in ‘t algemeen niet erg in den smaak. Tijdens den dans komen ze

niet van hun plaats, ze wringen en draaien, buigen en strekken bovenlijf en armen, maar de voeten blijven onbeweeglijk; een en ander graat met zacht gezang gepaard. De dansen zijn vaak banaal en plastisch; zoo wordt b.v. een kip, die 'n ei legt, wat al te natuurlijk nagebootst!" (Vragen des Tijds, 1930)

Terjemahan : "Di Hindia Timur, para pangeran pribumi memiliki penari profesional di istana mereka, yang disebut taledhek atau ronggeng. Apa yang ditunjukkan oleh para penari ini umumnya tidak terlalu populer di kalangan orang Eropa. Selama menari, mereka tidak beranjak dari tempat duduk mereka, mereka meremas dan memutar, membungkuk dan meregangkan tubuh bagian atas dan lengan mereka, tetapi kaki mereka tetap tidak bergerak; semua ini diiringi dengan nyanyian lembut. Tariannya sering kali dangkal dan plastik; misalnya, ayam bertelur ditiru dengan sangat alami!" (*Vragen des Tijds*, 1930).

Berdasarkan kutipan majalah tersebut, pandangan negatif orang Eropa terhadap tarian taledhek tampak jelas. Seiring berjalannya waktu, Harnoko dan Fibiona (2021: 22), merujuk kepada Sumarsam (1995), menjelaskan bahwa di awal abad ke-20, pertunjukan taledhek yang kerap dibalut dengan agenda prostitusi mendapatkan pertentangan dari para elite Jawa ketika mereka ingin mengangkat gagasan tentang kesenian Jawa sebagai budaya yang adiluhung. Tidak hanya di lingkungan keraton, ekses negatif terhadap kesenian ini juga berkembang dalam masyarakat pedesaan. Agenda sofistifikasi terhadap pertunjukan taledhek pun diupayakan oleh berbagai pihak. Dalam lingkup keraton, misalnya, B. R. Ayu Yudanegara mengatakan bahwa gerakan penari keraton yang sensual kemudian disofistifikasi sehingga jauh dari kesan erotisme (Harnoko & Fibiona, 2021: 22).

Sementara itu, dalam lingkup masyarakat pedesaan, pertunjukan taledhek juga mengalami berbagai macam modifikasi. Hal tersebut salah satunya terjadi di daerah Blora. Merujuk kepada Supramono (1990: 232), sebuah surat dikeluarkan oleh Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Wilayah Provinsi Jawa Tengah Kantor Kabupaten Blora (DepDikBud Blora) pada 1989 dalam rangka merespons pertunjukan tayuban yang ketika itu masih dianggap tidak sesuai dengan norma kesopanan. Poin-poin utama dari surat tersebut yakni: pertama, mengimbau para seniman tayub untuk menghilangkan secara bertahap kebiasaan meminum minuman keras yang dianggap sebagai sarana penting dalam pertunjukan tayub; kedua, terkait dengan penekanan untuk memperhatikan gerakan tarian, kesopanan tata busana, serta kesopanan ketika memberikan atau menerima uang saweran (Supramono, 1990: 232). Namun, dalam konteks Blora, Supramono menjelaskan bahwa hingga saat ini tayuban masih tetap lestari dengan daya tariknya yang tidak pernah hilang, yakni simbol erotisme (Supramono, 1990: 147). Dalam hal ini, dapat disimpulkan bahwa unsur erotisme dalam tarian yang dimainkan oleh taledhek masih ada, namun praktik prostitusinya sudah tidak umum seperti sedia kala.

Kesimpulan

Tayuban, yang pada mulanya digunakan sebagai sarana upacara sakral dalam perkembangannya mengalami perubahan fungsi menjadi tarian pergaulan. Tayub yang luhur kemudian diwarnai dengan tarian dan gendhing-gendhing yang mengundang gairah para penonton. Kondisi seperti ini sudah muncul pada awal abad ke-19, merujuk pada masa penulisan Serat Centhini, yang menggambarkan kemesuman dalam tayuban digambarkan untuk pertama kali. Diduga hal tersebut terjadi karena penurunan moral di zaman “edan” dan sebagai pelampiasan akibat tekanan dari penjajah.

Penari tayub, atau disebut taledhek, dalam hal ini menyadari posisi dan pekerjaannya. Penari taledhek lantas identik dengan kehidupan wanita sebagai pelacur. Tidak jarang mereka bersedia untuk menjual diri kepada kaum laki-laki yang menginginkannya. Walaupun demikian, keberadaan taledhek dalam suatu masyarakat tidak dicemooh ataupun dipandang sebelah mata. Namun, pada awal abad ke-20, eksese negatif terhadap kesenian ini mulai muncul. Para priyayi menentang kesenian tayuban karena dianggap tidak sesuai dengan nilai adiluhung kesenian Jawa. Gerakan para penari taledhek di keraton pun disofistikasi agar meninggalkan kesan sensual dan erotis. Di lingkup pedesaan juga demikian, misalnya di daerah Blora. Pada 1989, DepDikBud Blora mengeluarkan sebuah surat edaran khusus untuk mengatur berjalannya pertunjukan tayuban agar sesuai dengan norma-norma kesopanan.

Daftar Pustaka

Amengkunegara III, K.G.P.A.A. (1985). Serat Centhini (Suluk Tambanraras) jilid IX, Kalatinaken miturut aslinipun dening Kamajaya. Yogyakarta: Yayasan Centhini.

Bijdragen tot de taal-, land- en volkenkunde van Nederlandsch-Indië, 1889

Dagblad van Zuidholland en 's Gravenhage, 21-10-1904

“Dansmeisje poseert”, 1904, Nationaal Museum van Wereldculturen.

“Dansvoorstelling met gamelan begeleiding voor de woning van een Regent”, 1870-1900, Nationaal Museum van Wereldculturen. De Indische courant, 18-06-1937

De locomotief, 09-01-1930

De locomotief, 10-10-1935

De locomotief: Samarangsch handels- en advertentie-blad, 09-02-1882

De nieuwe vorstenlanden, 03-08-1920

Geertz, C. (1976). *The Religion of Java*. Chicago: The University of Chicago Press.

Harnoko, D. & Fibiona, I. (2021). Kagunan Sekar Padma: Kontinuitas dan Perkembangan Kesenian Tradisional di Yogyakarta Awal Abad XX. Yogyakarta: Balai Pelestarian Nilai Budaya D.I. Yogyakarta.

Koentjaraningrat. (1984). *Kebudayaan Jawa*. Jakarta: PN Balai Pustaka.

Paku Buwana V, S. (2006). *Centhini Tambanraras-Amongraga Jilid IX / Sunan Paku Buwana V*; Koordinator dan penyunting Marsono. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

Pigeaud, Th. (1938). Javaanse volksvertoningen bijdrage tot de beschrijving van land en volk. Batavia : Volkslectuur.

Poerbatjaraka. “Nayub, Nayuban”. *Majalah Bahasa dan Budaya* III. No. 2. (1954).

Poerwadarminta W. J. S. (1939). *Baoesastra Djawa*. Groningen, Batavia: J.B. Wolters' Uitgevers Maatschappij N.V.

Ratih, E., dkk. "Citra Wanita dalam Pertunjukan Kesenian tayub." *Harmonia: Jurnal Pengetahuan dan Pemikiran Seni*. Vol. 6. No. 2. (2005).

"Ronggeng danseres, begeleid door muzikanten", 1860-1880, Nationaal Museum van Wereldculturen.

"Straatdanseressen, ronggeng of tayuban", 1825, Nationaal Museum van Wereldculturen.

Suharto, B. (1980). *Tayub: Pengamatan dari Segi Tari Pergaulan serta Kaitannya dengan Unsur Upacara Kesuburan*. Yogyakarta: Akademi Seni Tari Indonesia.

Suhendi, D. (2006). *Srintil dalam Belunggu Gender (Menyingkap Kekerasan Dunia Ronggeng)*. Yogyakarta: Alief Press.

Supramono. (1990). "Seni Tayub Blora : Perjalanannya dari Masa ke Masa". *Skripsi*. Universitas Gadjah Mada.

Vragen des tijds, 1930, 01-01-1930

Vragen van den dag; Populair tijdschrift op het gebied van staathuishoudkunde en staatsleven, natuurwetenschappen, uitvindingen en ontwikkelingen, aardrijkskunde, geschiedenis en volkenkunde, kolonien, handel en nijverheid, enz. jrg 17, 1902 [volgno 2]

Winter, C. F., & R. Ng. Ranggawarsita. (2003). *Kamus Kawi-Jawa, menurut Kawi-Javaansch Woordekboek oleh C.F. Winter Sr. dan R. Ng. Ranggawarsita*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.