

Poskolonialitas Jawa dalam Campursari: Dari Era Orde Baru hingga Reformasi

Ikwan Setiawan, Albert Tallapessy, Andang Subaharianto

Fakultas Ilmu Budaya Universitas Jember

Tlp.081222202040, 0818111062

e-mail: ikwansetiawan.sastra@unej.ac.id

ABSTRACT

This article aims to describe and criticize the constructions of post-colonial Javanese locality in campursari from the New Order to Reformation era. Applying the textual-contextual method with postcolonial theory, some campursari songs composed by Nartosabdo, Manthous, Didi Kempot, and Cak Diqin will be analyzed to reveal out the constructions of Javanese postcoloniality in transformative modes. The textual analysis method will be conducted by analyzing some song lyrics to find out Javanese locality discourses related to some issues such as new cultural values and practices and male-female relationship in the midst of modernity, from the New Order until Reform era. The contextual method will help us in connecting critically discursive constructions in the song texts to historical condition in which modern values and practices have affected Javanese individual and society. This study shows that campursari songs represent the transformation of locality in which the song writers bring their view on the changing of cultural life by negotiating Javanese cultures with more flexible paradigm. It means that the song writers consciously represent local cultures which have had dialogue with modern cultures as an effort for negotiating and transforming Javanese locality as well as a strategy for popularizing and marketing campursari.

Keywords: *Javanese locality, transformation, postcoloniality, campursari, New Order*

ABSTRAK

Artikel ini bertujuan menjelaskan dan mengkritisi konstruksi lokalitas Jawa pascakolonial dalam lagu campursari dari masa Orde Baru hingga Reformasi. Menggunakan metode analisis tekstual-kontekstual dengan teori poskolonial, kami akan menelaah beberapa lagu campursari karya Nartosabdo, Manthous, Didi Kempot, dan Cak Diqin untuk mengungkap poskolonialitas Jawa dalam moda transformatif. Metode analisis tekstual dilakukan dengan menganalisis lirik lagu untuk menemukan wacana-wacana lokalitas Jawa yang berhubungan dengan beberapa isu seperti nilai dan praktik kultural baru serta hubungan lelaki-perempuan di tengah-tengah modernitas dari era Orde Baru hingga Reformasi. Metode analisis kontekstual akan membantu kami menghubungkan secara kritis konstruksi wacana dalam teks lagu dengan kondisi historis yang di dalamnya nilai dan praktik budaya modern yang mempengaruhi individu dan masyarakat Jawa. Kajian ini menunjukkan bahwa lagu-lagu campursari merepresentasikan transformasi lokalitas yang di dalamnya pencipta lagu membawa pandangan mereka terhadap perubahan kehidupan kultural dengan cara menegosiasikan budaya Jawa dengan paradigma yang lentur. Hal itu berarti pencipta lagu secara sadar merepresentasikan budaya lokal yang sudah berdialog dengan budaya modern serta sebagai usaha untuk menegosiasikan dan mentransformasi lokalitas kejawaan sekaligus sebagai strategi untuk mempopulerkan dan memasarkan campursari.

Kata Kunci: Lokalitas Jawa, Transformasi, Poskolonialitas, Campursari, Orde Baru

PENDAHULUAN

Campursari secara historis mulai berkembang pada akhir 60-an, tetapi ketenarannya sebagai genre musik yang menggabungkan instrumen musik tradisional Jawa dan modern mulai terasa sejak era 90-an ketika Manthous merekam dan mengedarkan lagu-lagunya ke khalayak luas (Wiyoso, 2007, hlm. 110-111). Sampai hari ini lagu-lagu campursari masih dinikmati oleh sebagian besar masyarakat Jawa, baik yang berada di dalam ataupun di luar Pulau Jawa, bahkan sampai ke Suriname. Keunggulan musik ini terletak pada kolaborasi alat musik pentatonik gamelan dan diatonik Barat seperti kibor, gitar, bass, dan yang lain. Selain itu, berbeda dengan langgam musik keraton yang menggunakan bahasa dan idiom yang hanya dipahami oleh kalangan elit, musik campursari menggunakan bahasa dan idiom sehari-hari dengan wacana yang mudah dipahami oleh masyarakat luas. Dengan demikian, kolaborasi musikal dan kesederhanaan wacana menjadi kekuatan utama dari campursari.

Dalam lingkup akademis, sebagian besar kajian tentang campursari diarahkan kepada keunikan kolaborasi musikal, lirik secara linguistik, dan proses kreatif senimannya. Hanya sedikit yang berbicara secara kritis terkait keterhubungan wacana dalam lagu dengan konteks dinamika masyarakat dan budaya. Wadiyo, et al (2011, hlm. 115-124, 2012, hlm. 1-23), misalnya, menganalisis genre musikal campursari karya Manthous yang menggabungkan musik pentatonik dan diatonik sehingga digemari masyarakat Jawa yang sudah tidak sepenuhnya lagi

menjadi Jawa, tetapi juga tidak sepenuhnya modern di tengah-tengah industri budaya massa. Sementara, Laksono (2008, hlm. 87-93) memfokuskan kajiannya kepada proses dan mekanisme penciptaan Manthous yang tidak bisa dilepaskan dari perjalanannya sebagai musisi keroncong dan pengaruh musik modern ketika ia terlibat dalam industri musik pop nasional. Adapun terkait kualitas estetika, Kusnadi (2006, hlm. 103-123) melihat penerapan *tembang pakem* dan *tembang dolanan* dengan kelengkapan sastrawi berupa *parikan*, *wangsalan*, *wancahan*, *senggakan*, dan *paribasan* dalam lagu-lagu campursari Manthous dengan tema cinta, kehidupan rumah tangga, dan permasalahan sosial. Perkembangan tersebut sedikit banyak mengubah pemahaman makna adiluhung musik Jawa yang menurut Arini, et al (2015, hlm. 177-188) merupakan representasi identitas etnis, khususnya yang berhubungan dengan keraton.

Meskipun demikian, terdapat juga beberapa kajian yang memosisikan campursari dalam konteks yang lebih dinamis; memberikan penekanan-penekanan khusus terkait percampuran musikal tersebut dalam hubungannya dengan perkembangan budaya kontemporer. Sutton (2010, hlm. 180-197) berpendapat bahwa campursari merupakan bentuk hibriditas kultural yang ditandai dengan percampuran instrumen musik Barat dan tradisional Jawa. Masuknya instrumen musik Barat tersebut merupakan penanda modernitas dan keinternasionalan musik campursari dalam konstruk kebudayaan Jawa masa kini. Senada dengan Sutton, Mrázek

(1999, hlm. 46-60) memahami kemampuan Manthous untuk meramu dan mengawinkan alat musik tradisional dan modern sebagai kekuatan kreatif untuk melampaui batasan tradisional-modern dalam berkarya, sehingga tidak terjebak ke dalam kekakuan. Alat musik modern dibawa masuk ke dalam permainan gamelan bukan untuk menghilangkan ketradisionalannya, tetapi untuk memperkaya kesenian Jawa sehingga tetap disenangi di tengah-tengah perubahan selera kultural masyarakat. Sementara, Setiono (2003, hlm. 198-234) dengan perspektif poskolonial berpendapat bahwa masuknya alat-alat musik modern seperti *kibor*, *bass guitar*, *drum*, dan *saxophone* dalam pagelaran musik campursari merupakan bentuk adaptasi terhadap budaya modern yang berkembang pesat pada masa Orde Baru, sehingga identitas Jawa masih bisa dihadirkan dalam ekspresi kultural yang sebenarnya tidak murni lagi. Campursari merupakan kebudayaan populer yang berkembang di luar pusat kebudayaan Jawa oleh para aktor yang berada di luar Keraton Solo dan Yogya sebagai akibat tidak langsung dari pertumbuhan ekonomi beserta rangkaian ideologisnya dan menjadikan para pendukung tradisi lokal sebagai pasar primordialnya. Musik ini justru mulai dikembangkan dan akhirnya bertumbuh menjadi industri hiburan di daerah-daerah yang secara tradisional dianggap sebagai pinggiran. Dalam kondisi demikian, campursari muncul sebagai kekuatan kultural dalam abad mesin yang berkontestasi dengan keadiluhungan budaya Jawa dan memunculkan para aktor kultural baru—para musisi dan penyanyi—serta

menumbuhkan kemampuan ekonomi kreatif.

Berdasarkan ulasan di atas, bisa dikatakan masih jarang kajian yang fokus kepada pembacaan terhadap wacana kejawaan yang dikonstruksi dalam lagu-lagu campursari. Oleh karena itu, tulisan ini secara khusus bertujuan untuk mendiskusikan transformasi wacana kejawaan pascakolonial dalam lirik lagu campursari dari era Orde Baru sampai dengan Reformasi. Periode waktu tersebut dipilih karena pada masa tersebut berkembang lagu-lagu campursari karya Nartosabdo, Manthous, dan Didi Kempot yang mengusung wacana lokalitas Jawa berdasarkan konteks zamannya masing-masing sehingga diasumsikan berlangsung transformasi. Model transformasi lokalitas itulah yang menjadi negosiasi kejawaan di tengah-tengah perubahan sosial, ekonomi, dan budaya sejak era Orde Baru sampai menjelang Reformasi. Model transformasi wacana lokalitas tersebut sekaligus menjadi strategi komersil agar karya-karya musik campursari bisa digemari oleh masyarakat yang secara selera telah bergeser menuju modernitas.

Poskolonialisme bisa dijadikan kerangka teoretis untuk membahas transformasi lokalitas yang dikonstruksi dalam karya kultural seperti lagu campursari yang berjalinkelindan dengan perubahan ekonomi, sosial, dan politik. Poskolonialisme merupakan pendekatan teoretis yang menelusuri pengaruh kolonialisme di masa kini. Sistem dan praktik kehidupan di masa kini tidak bisa dilepaskan dari sejarah panjang kolonialisme yang memosisikan negara-negara Barat sebagai kekuatan dominan dan negara-negara

Timur sebagai kekuatan subordinat. Meskipun demikian, poskolonialisme meyakini bahwa masyarakat di negara-negara eks-terjajah bukanlah subjek diam, pasif, dan sekedar menirusemuabudayaBaratsepertimodernitas, tanpa bisa berbuat apa-apa. Sebagai subjek, masyarakat pascakolonial di tengah-tengah keberantaraan kultural yang mereka alami—dalam artian menjalankan sebagian budaya tradisional dan budaya modern—diyakini mampu bersiasat untuk meniru tetapi tidak sepenuhnya nilai dan praktik kultural baru dengan tujuan mentransformasi kedirian dan lokalitas mereka, meskipun melibatkan proses kultural yang rumit (Aschroft, Griffiths, & Tiffin [eds], 1995, hlm. 1-4; Gandhi, 1998, hlm. 4-12; Loomba, 2005, hlm. 145-153; López, 2001, hlm. 1-35; Ahluwalia, 2001, hlm. 1-7; Young, 2003, hlm. 69-93).

Keberantaraan kultural merupakan medan kreatif sekaligus subversif bagi masyarakat pascakolonial. Mengikuti pemikiran poskolonial Bhabha (1994, hlm. 14-15), hegemoni budaya Barat dalam kehidupan masyarakat—baik melalui konsumsi benda-benda industrial maupun produk representasional—tidak mampu menghilangkan sepenuhnya keyakinan mereka terhadap sebagian budaya tradisional warisan leluhur. Mereka memang meniru (*mimicry*), tetapi sekaligus mengejek (*mockery*) keutuhan budaya modern. Mengapa? Karena mereka meniru dan mengapropriasi budaya modern tidak secara menyeluruh serta tidak pasif. Mereka mampu melakukan penyesuaian untuk kepentingan mempertahankan dan mengembangkan budaya lokal masyarakat

dalam arus cepat perubahan zaman. Proses itulah yang menghasilkan hibriditas kultural sebagai warna dominan budaya masyarakat pascakolonial.

Transformasi merupakan salah satu strategi yang bisa dimainkan oleh para aktor kultural. Mereka bisa menggunakan basis budaya lokal untuk dibawa masuk ke dalam produk budaya baru yang menyerap secara selektif budaya modern. Transformasi kultural bisa dilakukan oleh masyarakat pascakolonial sebagai usaha untuk terus menegosiasikan budaya lokal di tengah-tengah perkembangan modernitas. Aschroft (2001, hlm. 1-2, 2015, hlm. 410-421) menjelaskan bahwa prinsip transformasi memberikan masyarakat kendali terhadap masa depan mereka, karena mereka bisa mengambil budaya dominan, untuk kemudian mengubahnya ke dalam format yang mereka pahami sehingga akan berkontribusi terhadap kepentingan penguatan budaya mereka sendiri. Strategi-strategi yang dengannya masyarakat terjajah mengapropriasi teknologi dan wacana dominan serta menggunakan mereka dalam proyek-proyek representasi-diri merupakan model bagi cara-cara yang di dalamnya komunitas-komunitas lokal di manapun tempatnya terikat budaya global.

Melengkapi cara baca Aschroft dalam memandang kekuatan strategis dan subversif transformasi pascakolonial yang pondasinya sudah dibangun sejak era kolonial, para aktor kultural, bisa mengapropriasi wacana-wacana dan praktik kultural dominan, termasuk di dalamnya teknologi. Apropriasi yang ditekankan Aschroft tidak bisa dikatakan

sebagai penguatan mutlak untuk memperkuat budaya lokal mereka, tetapi menyesuaikan budaya tersebut ke dalam praktik yang lebih modern, sehingga diharapkan tetap bisa bertahan dan tidak menjadikan mereka larut sepenuhnya dalam atmosfer modern. Pilihan tersebut bisa dipilih karena masyarakat sendiri masih belum mau kehilangan sepenuhnya keterhubungan dengan budaya tradisional warisan leluhur. Dalam ranah global, kondisi tersebut menghasilkan industri budaya dan pariwisata berwarna tradisional dengan ciri khas utama mengusung identitas etnis (Comaroff & Comaroff, 2009, hlm. 4-21; Huggan, 2001, hlm. 1-28). Realitas itulah yang menjadikan fakta transformasi kultural menjadi medium untuk mengkomersilkan segala hal yang berwarna etnis, tradisional, dan eksotis. Implikasinya adalah bergesernya pemahaman masyarakat tentang kesakralan praktik-praktik ritual maupun benda-benda tertentu dalam pengetahuan lokal masyarakat. Inilah tantangan yang sebenarnya dari industri budaya berbasis etnis yang memrofankan kekayaan tradisi atau menjadikannya bertahan dalam siasat-siasat kultural yang memadukan kekuatan tradisional dan modern.

Konsep-konsep teoretis di atas memberikan satu anjakan dalam memosisikan campursari sebagai produk budaya di era industri budaya dan di tengah-tengah modernitas masyarakat, musik campursari merupakan bentuk transformasi musikal dan wacana. Transformasi musikal tersebut bisa dilihat dari perkawinan antara alat musik tradisional Jawa dan alat musik modern. Wacana lokalitas Jawa

pascakolonial ikut pula ditransformasikan oleh para pencipta lagu, seperti Nartosabdo, Manthous, Didi Kempot, dan Cak Diqin. Transformasi poskolonialitas Jawa dilakukan karena para pencipta lagu memahami bahwa mempertahankan kejawaan secara kaku akan sulit karena budaya modern sudah berkembang pesat. Maka dari itu, mereka berusaha mentransformasi kejawaan dan modernitas dalam wacana lagu-lagu yang mereka ciptakan. Mereka menyerap aspek budaya modern seperti wacana keterbukaan dan kesetaraan gender, tanpa melepaskan sepenuhnya tradisi Jawa. Artinya, transformasi kultural yang berlangsung dalam lirik lagu campursari adalah transformasi kejawaan dan modernitas.

METODE

Kerangka teoretis poskolonial digunakan untuk menganalisis teks-teks lagu campursari *Ojo Dipleroki* dan *Perahu Layar* (Nartosabdo), *Kempling* (Manthous), *Sewu Kuto* (Didi Kempot), dan *Mr. Mendem* dan *Pentil Kecakot* (Cak Diqin). Sebagai penelitian kualitatif, analisis teks bertujuan untuk mengungkap representasi dan konstruksi wacana lokalitas Jawa dari masing-masing lagu. Titik tekannya adalah pada bagaimana konstruksi tersebut menegaskan identitas Jawa terkait *perilaku, kebiasaan, dan hubungan lelaki-perempuan* yang tengah berubah di tengah-tengah modernitas serta bagaimana penyikapan-penyikapan diskursif yang dilakukan oleh pencipta lagu melalui pilihan diksi atau ungkapan dalam lirik. Setelah berhasil menemukan

karakteristik wacana kejawaan, kami akan mengkritisi dengan membaca kondisi historis masyarakat pada masing-masing periode. Dari situlah kita bisa melihat bagaimana dalam lagu-lagu campursari dari era awal dan pertengahan Orde Baru (70-an sampai 80-an) hingga era Reformasi berlangsung transformasi wacana poskolonialitas Jawa berdasarkan kondisi historis masing-masing zaman. Pada akhirnya, kami akan menyimpulkan apakah transformasi wacana kejawaan tersebut semata-mata menjadi strategi komersil atau sekaligus menjadi bentuk negosiasi kultural agar budaya Jawa tetap bertahan atau berkembang di tengah-tengah hegemoni modernitas yang terjadi sebagai akibat masifnya proyek pembangunan nasional dan pertumbuhan pesat industri budaya pop.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Menatap Masyarakat Jawa yang Berubah

Lagu-lagu karya Nartosabdo pada awalnya diciptakan untuk mengisi pertunjukan wayang agar tidak membosankan. Bisa dikatakan, lagu (*gending*) ciptaannya unik, enak didengar, dan bernuansa gembira. Demi menghasilkan karya musikal yang bisa diterima masyarakat Jawa secara luas, ia berani bereksperimen dengan genre musik *rumba*, *waltz*, bahkan dangdut. Nartosabdo memiliki kesadaran berdialektika dengan perkembangan industri musik pop pada masa Orde Baru. Meskipun masih menggunakan lirik berbahasa Jawa, tetapi percampuran irama langgam dengan irama-irama musikal

Tabel 1: Lirik Lagu Ojo Dipleroki

Lirik (dalam bahasa Jawa)	Terjemahan
<i>Mas mas mas ojo dipleroki</i>	Mas, mas, mas jangan dipleroki
<i>Mas mas mas ojo dipoyoki</i>	Mas, mas, mas jangan dipoyoki
<i>Karepku njaluk di esemi</i>	Inginku minta disenyumi
<i>Tingkah lakumu kudu ngerti coro</i>	Tingkah lakumu harus ngerti cara
<i>Ojo ditinggal kapribaden ketimuran</i>	Jangan ditinggal kepribadian timur
<i>Mengko gek keru ing jaman</i>	Nanti ketinggalan zaman
<i>Mbokyo sing eling</i>	Baiknya, yang ingat
<i>Eling bab opo</i>	Ingat tentang apa
<i>Iku budoyo</i>	Itu budaya
<i>Pancene bener kandamu</i>	Memang benar ucapanmu

bernuansa modern menjadikan musik Jawa gaya baru ini digemari, karena masyarakat penikmat mendapatkan suguhan estetik baru yang berbeda dari langgam Jawa. Itulah mengapa, *gending-gending Nartosabdo-an* pada era 1970-an hingga 1980-an masih menjadi pilihan ketika para seniman campursari melakukan proses rekaman dalam bentuk kaset. Hal yang Menarik dicermati adalah bagaimana *gending-gending Nartosabdo-an* merekam secara cerdas perubahan sosio-kultural masyarakat. Narto tetap berusaha menegosiasikan dan mentransformasi nilai-nilai Jawa ke dalam kehidupan modern, tetapi ia sendiri tidak kuasa untuk menolak pengaruh diskursif dan estetik dari modernitas itu sendiri. Namun, di balik negosiasi tersebut, kita bisa membaca konteks-konteks ekonomi, politik, dan kultural terkait lagu-lagu yang ia ciptakan.

Lagu pada tabel 1 dinyanyikan secara bersahutan antara penyanyi perempuan dan laki-laki. Si perempuan tidak ingin *dipferoki*, (tidak ingin dilirik dengan pandangan marah oleh si lelaki). Apalagi sampai *dipoyoki*, (diolok-olok secara berlebihan karena salah). Sebenarnya, si perempuan hanya ingin mendapatkan senyuman dari si Mas. Ia ingin menggoda si lelaki agar mau tersenyum kepadanya. Namun, yang ia dapatkan malah *dipferoki* dan *dipoyoki* oleh si lelaki. Tentu saja, dalam tradisi Jawa yang mendukung kekuasaan patriarki, kegenitan yang dilakukan si gadis dianggap tidak wajar karena hal tersebut hanya boleh dilakukan oleh lelaki. Perempuan sudah seharusnya melakoni tradisi kesopanan dan kelembutan, baik yang dilakukan di ranah privat maupun ranah publik.

Itulah mengapa dalam dua kalimat berikutnya, *tingkah lakumu kudu ngerti coro dan ojo ditinggal kapribaden ketimuran*, vokalis lelaki yang *nembang*. Kedua lirik ini merupakan kehadiran otoritas lelaki sekaligus tradisi yang mengingatkan bahwa si gadis harus tahu adat-kebiasaan dalam pergaulan antara lelaki dan perempuan. Sebagai otoritas, si lelaki berhak menggunakan alasan tradisi terkait bagaimana sebaiknya perempuan Jawa—sebagai representasi timur—harus bertindak dalam batas-batas yang tidak boleh mereka langgar. Atas nama tradisi pula ia berhak bicara, jangan ditinggal kepribadian ketimuran ketika si gadis dianggap melanggar *paugeran* yang sudah mapan dalam masyarakat Jawa.

Hal yang menarik adalah meskipun si perempuan disalahkan dia masih punya

argumen terkait perilakunya, *mengko gek ker ing jaman* (nantinya ketinggalan zaman). Dalam suasana pembangunan dengan segala geliat modernitasnya, sangat wajar kalau banyak warga negara—dari remaja hingga tua, dari lelaki hingga perempuan—mendamba kebebasan dari kekangan tradisi. Modernitas selalu menawarkan wacana dan praksis yang mengantarkan manusia pada idealisasi akan rasionalisasi, sekularisasi, kebebasan, kemajuan, dan universalisme—kesamaan dengan bangsa-bangsa yang sudah maju (Venn, 2000, hlm. 18-22; McGuigan, 1999, hlm. 34-41). Idealisasi tersebut juga berusaha melampaui batasan gender yang menempatkan perempuan di ranah domestik serta membiasakan mereka dengan norma-norma yang membelenggu. Budaya yang dianggap *ter-barat-kan* itulah yang mulai mempengaruhi pikiran dan tindakan masyarakat Indonesia sebagai akibat pembangunan oleh rezim negara yang juga sebenarnya berorientasi Barat. Akibatnya, hal-hal yang membatasi perempuan dianggap kuno dan sering dikatakan ketinggalan zaman.

Maka, melalui *Ojo Dipferoki*, Nartosabdo sekaligus mengingatkan komunitas penggemarnya bahwa di tengah-tengah modernitas, tidak sepatutnya masyarakat Jawa melupakan kepribadian timur, khususnya buat kaum perempuan. Tingkah laku, cara berpakaian, dan cara bertutur mereka yang mulai berubah dianggap bisa merusak tatanan kejawaan yang sudah diwariskan turun-temurun. Pemahaman tersebut berjalinkelindan dengan paradigma budaya nasional yang ditempuh oleh rezim Suharto di mana

budaya tradisional diposisikan sebagai filter sekaligus penangkal terhadap berkembangnya nilai-nilai asing yang mulai dominan di masyarakat (Setiawan, 2012, hlm. 67; Setiawan, 2011, hlm. 117-121). Tidak mengherankan kalau pada masa Orde Baru, wacana dan kebijakan tentang pelestarian budaya tradisional dikampanyekan sedemikian rupa, baik di mimbar seminar maupun tulisan-tulisan para akademisi. Dengan demikian, wacana ketimuran bagi para perempuan Jawa dalam lagu ini menjadi bagian dari formasi diskursif tentang budaya daerah sebagai pembentuk budaya bangsa untuk menangkal budaya asing yang dianggap akan merusak kepribadian nasional.

Ajakan (atau lebih tepatnya perintah) untuk kembali ke budaya Jawa bisa juga dibaca sebagai bentuk—mengikuti pemikiran Hall, Critcher, Jefferson & Roberts (1978, hlm. 1-18)—kepanikan moral di tengah-tengah keberantaraan kultural yang dialami sebagian besar masyarakat, khususnya generasi muda, akibat mulai menguatnya budaya pop, film, dan lagu yang didistribusikan secara nasional. Generasi muda dianggap sebagai kelompok sosial paling rentan dalam kehidupan yang berubah secara cepat, sehingga mereka perlu ditertibkan. Sebenarnya, rezim sendirilah yang mengundang-masuk modernitas dan segala konsekuensinya bagi kehidupan kultural dan moral bangsa ini. Namun, ketika mereka sudah merasa kewalahan, maka mekanisme represif berbasis kearifan lokal digunakan—tentu saja melalui tangan para intelektual dan seniman—untuk mengendalikan kebablasan budaya yang dianggap sebagai ancaman

mutlak bagi jati diri bangsa serta ancaman terhadap keamanan rezim negara.

Apa yang menarik dilihat dari aspek kreativitas dan diskursivitas seorang Nartosabdo adalah kenyataan bahwa ia sendiri juga bermain-main dalam keberantaraan dan ambivalensi kultural, meskipun masih dalam bingkai budaya Jawa. Dalam mendalang dan bermusik, ia terkenal tidak mau hanya terpaku pada pakem, tidak segan berimprovisasi dengan konsep pertunjukan dan musik modern. Namun, ia juga tidak mau sepenuhnya menghilangkan wacana kejawaan. Kalaupun ia tampak mengajak subjek perempuan dalam lagu *Ojo Dipleroki* untuk menghargai dan melestarikan sebagian budaya Jawa, menurut kami itu lebih disebabkan karena pandangan ideologisnya sebagai pencipta yang tidak ingin tradisi benar-benar hilang dari masyarakat. Selain itu, Nartosabdo juga tidak bisa lepas dari kampanye diskursif rezim negara terkait budaya tradisional sebagai penopang budaya nasional. Menariknya, wacana yang ia usung memang tetap menegosiasikan kejawaan sebagai acuan moral bagi generasi muda yang mulai mengkonsumsi budaya modern di masa pembangunan, tetapi ia juga tidak mau sekedar manut dengan paradigma dan kebijakan pelestarian budaya tanpa mau dan mampu mendialogkannya dengan perubahan zaman. Maka, transformasi lokalitas yang ia mainkan dalam lagu-lagu ciptaannya bisa dikatakan sebagai siasat dalam mengapropriasi budaya modern sekaligus kuatnya pengawasan rezim negara sekaligus untuk terus menegosiasikan kejawaan di tengah-tengah realitas perubahan.

Tabel 2: Lirik Lagu *Praon* (Perahu Layar)

Lirik (dalam bahasa Jawa)	Terjemahan
<i>Yok kanca ning nggisik gembira</i>	Yuk kawan pergi ke pantai gembira
<i>Alerap-lerap banyune segara</i>	Berkilauan airnya samudra
<i>Angliyak numpak prau layar</i>	Ayo mendayung naik perahu layar
<i>Ing dina minggu keh pariwisata</i>	Di hari minggu banyak pariwisata
<i>Alon praune wis nengah</i>	Pelan perahunya sudah ke tengah
<i>Byak byuk byak banyu binelah</i>	Byak byuk byak air dibelah
<i>Ora jemu-jemu karo mesem ngguyu</i>	Tidak jemu-jemu sembari tertawa
<i>Ngilangake rasa lungkrah lesu</i>	Menghilangkan rasa letih dan malas
<i>Adik njawil Mas, jebul wis sore</i>	Adik njawil, ternyata sudah sore
<i>Witing kelapa katon ngawe-awe</i>	Pohon nyiur terlihat memanggil
<i>Prayogane becik bali wae</i>	Sebaiknya kembali saja
<i>Dene sesuk esuk tumandang nyambut gawe</i>	Besok pagi kita bergegas kerja

Selain itu, Ki Nartosabdo juga mempopulerkan lagu-lagu yang bersifat rekreatif, seperti *Praon* atau lebih terkenal dengan *Perahu Layar*. Hampir semua sinden wayang serta penggemar tayub di Jawa Tengah dan Jawa Timur pasti kenal lagu ini karena populeritasnya hingga saat ini.

Lagu ini sebenarnya sangat biasa, berisi ajakan untuk berwisata ke pantai laut; menikmati keindahan sembari naik perahu. Pantai dan samudra adalah keindahan lokal yang sejak dulu sudah terkenal dengan keeksotisannya. Sejak zaman kolonial, sudah banyak yang tertarik untuk pergi berwisata ke pantai dan laut. Namun, bagi warga pribumi

yang sudah biasa dengan keindahan samudra, tentu bukan hal yang aneh. Kalau kita baca lirik lagu secara menyeluruh, pada bagian akhir kita baru tahu bahwa lagu ini sebenarnya ditujukan kepada orang-orang kota atau orang-orang yang terbiasa dengan rutinitas kerja agar meluangkan waktu di hari Minggu untuk sedikit menemukan kebahagiaan di pantai dan laut.

Pada masa Orde Baru, ketika rezim negara banyak melakukan pembangunan dan menata kehidupan masyarakat melalui kerja-kerja di bidang industrial, jasa, dan lain-lain, semakin banyak pekerja yang masuk dalam mekanisme industrial. Program-program pembangunan menjadikan masyarakat perlahan-lahan diajak melupakan tragedi 1965 yang menyisakan kesedihan dan pilu pada keluarga yang ditinggalkan. Rezim membawa masuk negara dan bangsa Indonesia ke dalam kapitalisme. Mereka harus mengikuti jadwal rutin, menjalani pekerjaan yang menuntut kedisiplinan, menuruti perintah atasan, dan masih banyak aturan lagi untuk mendapatkan gaji bulanan bagi pegawai negeri sipil dan swasta atau upah harian untuk pekerja kasar seperti kuli bangunan. Penertiban dan pendisiplinan masyarakat merupakan konsekuensi dari kehadiran modernitas yang menuntut aturan-aturan logis dan rasional serta ketepatan waktu, sehingga targer-target perusahaan maupun instansi bisa terpenuhi. Para pegawai dan pekerja yang harus membiasakan dengan aturan dan disiplin tersebut, tentu harus pandai-pandai membagi waktu untuk kehidupan privat dan tempat kerja.

Maka, tawaran untuk berekreasi ke pantai dan laut adalah “momen jedah”, meluangkan waktu sejenak untuk keluar dari rutinitas dan tekanan pekerjaan. Ki Nartosabdo merasakan struktur perasaan warga perkotaan yang selalu diburu dengan aturan dan rutinitas selama Senin sampai Sabtu; aktivitas yang menjadikan mereka lelah secara fisik dan psikis. Rekreasi ke pantai dan laut menjadi mekanisme eskapis untuk sedikit keluar dari alienasi yang dialami oleh para pekerja di perkotaan. Apa yang menarik dikritisi adalah bahwa lagu ini sebenarnya tidak dalam posisi meresistensi segala bentuk rutinitas, tetapi mengajak para pekerja untuk menghilangkan lelah dan malas, sehingga pada hari Senin mereka akan kembali siap bekerja; kembali ke rutinitas. Selain itu, ajakan rekreasi ini sesuai pula dengan program-program pariwisata yang mulai digalakkan oleh pemerintah pada masa Orde Baru.

Tembang yang *Nyrempet-nyrempet*

Tidak bisa dipungkiri Manthouslah yang pada era 1990-an memopulerkan musik dan lagu campursari, meskipun secara historis percampuran musikal sudah biasa berlangsung dalam tradisi Jawa. Nama campursari didapatkan dari perpaduan bermacam jenis musik—tradisional dan modern—yang mengiringi lagu-lagu yang diciptakannya. Dari aspek instrumen musiknya, jelas bahwa campursari adalah bentuk budaya hibrida yang memadukan budaya Jawa dan budaya modern. Kesadaran untuk mendialogkan secara kreatif aspek musikalitas Jawa—nada dan instrumen—

dengan musikalitas modern/Barat merupakan kekuatan seorang Manthous dalam membaca kecenderungan perubahan selera kultural masyarakat Jawa sebagai akibat hegemoni musik pop. Maka, dengan melakukan campur aduk musikal, Manthous tengah bersiasat di tengah-tengah keberantaraan kultural masyarakat di mana budaya modern menjadi semakin hegemonik.

Perkawinan musikal yang dipakai oleh Manthous memang disengaja karena ia tidak ingin musik ini menjadi semacam langgam Jawa dan karawitan. Apalagi ia memang tidak hanya menguasai gamelan sebagai basis kulturalnya, tetapi juga menguasai alat musik pop yang sangat populer di era 90-an. Inilah yang menjadikan Manthous dikatakan mampu melakukan penetrasi atau, bahkan, melampaui batasan-batasan kaku antara musik Barat dan musik Jawa. Adapun alat yang dipakai dalam campursari Manthous adalah *kendang, gong, gender, saron, demung, bass gitar elektrik, cuk/ukulele, drum set, dan keyboard synthesizer*. Kemampuan memadukan kedua jenis alat musik yang jelas-jelas berbeda secara tatanan maupun makna filosofinya tersebut merupakan ikhtiar kultural untuk memformulasi musik hibrid tanpa harus melupakan ke-Jawa-an yang direpresentasikan melalui *kendang, gong, gender, saron, dan demung*, di tengah-tengah modernitas yang direpresentasikan oleh *bass elektrik, cuk/ukulele, drum set dan keyboard synthesizer*. Manthous pada tahun 1993 mendirikan CSGK (Campursari Gunung Kidul) dengan lagu-lagu yang fenomenal seperti *Nyidam Sari, Kempling, Ojo Digondheli,*

Tabel 3: Lirik Lagu *Kempling*

Lirik (dalam bahasa Jawa)	Terjemahan
<p>PnLk (Penyanyi Lelaki) <i>Ndak pundi Mbak ayu badhe tindak pundi</i> <i>Dingaren tindak wae ora numpak taksi</i> <i>Dhewek'an apa ora wedi</i> <i>Timbang nganggur kula gelem ngancani</i></p>	<p>PnLk Mau ke mana Mbak ayu mau pergi kemana Tumben jalan tidak naik angkutan Sendirian apa tidak takut Ketimbang nganggur saya mau nemani</p>
<p>PnPr (Penyanyi Perempuan) <i>Kleresan Mas alias kebetulan</i> <i>Blanjane kathah rada kabotan</i> <i>Yen purun mas enggal-enggal ngrencangi</i> <i>tekan ngomah mangke kula opahi</i></p>	<p>PnPr Beneran Mas alias kebetulan Belanjanya banyak agak keberatan Kalau mau Mas segera membantu Sampai rumah nanti saya kasih upah</p>
<p>PnLk (Penyanyi Lelaki) <i>E' eh tobil</i> <i>wong legan golek momongan</i> <i>Niki blanja</i> <i>napa mbakyu badhe pindhahan</i></p>	<p>PnLk E'eh tobil orang bujang cari momongan ini belanja apa Mbakyu mau pindahan</p>
<p>PnPr (Penyanyi Perempuan) <i>Ampun gela Mas</i> <i>sampeyan ampun kuciwa</i> <i>kula randha anyaran ditinggal lunga</i></p>	<p>PnPr Jangan menyesal Mas Anda jangan kecewa saya janda baru saja ditinggal pergi</p>
<p>PnLk (Penyanyi Lelaki) <i>Awan awan</i> <i>lunga blanja neng pasar pahing</i> <i>Prawan randha kanggoku</i> <i>gak patek penting</i></p>	<p>PnLk Siang-siang pergi belanja ke pasar pahing Perawan janda buatku Ndak begitu penting</p>
<p>PnPr (Penyanyi Perempuan) <i>Neng Semarang, Mas</i> <i>Tuku gelang apa anting-anting</i> <i>Jo sumelang</i> <i>Yo ben randha dijamin kempling</i></p>	<p>PnPr Ke Semarang, Mas Beli gelang apa anting-anting Jangan khawatir, Biar janda dijamin kempling</p>

Ojo Sembrono, Sakit Rindu, Sido Opo Ora, dan lain-lain.

Salah satu keunggulan dan karakteristik Manthous dalam menggarap lagu campursari adalah kepiawaiannya dalam menulis lirik yang *nyrempet* (nyaris menyentuh) persoalan yang dianggap oleh publik dianggap tabu, tetapi tidak sampai terjebak ke dalam eksploitasi seksualitas. Selain itu, Manthous

juga menyiapkan sebagian besar karyanya untuk dinyanyikan duet oleh penyanyi perempuan dan lelaki. Dengan model lirik yang menghadirkan kesamaan bunyi terakhir dalam setiap kalimat lirik dalam bait lagu, lagu-lagu bertema *nyrempet-nyrempet*, seperti *Kempling*, mudah dihafal dan diingat oleh komunitas penggemar. Dalam tabel 3 lagu karya Manthous yang cukup populer, bahkan

sampai sekarang masih sering dinyanyikan dalam pertunjukan musik dangdut, campursari, ataupun wayang di wilayah Jawa Tengah dan Jawa Timur.

Kempling mudah sekali diingat karena bertutur tentang peristiwa sehari-hari ketika seorang lelaki bertemu dan menyapa sembari menggoda seorang perempuan. Menariknya lagu ini dinyanyikan secara duet dengan memberi “porsi berimbang” pada masing-masing penyanyi lelaki dan perempuan. Porsi berimbang artinya kedua penyanyi menyanyikan lirik yang secara kuantitatif seimbang. Manthous melalui lagu ini masih mengikuti pola kultural masyarakat Jawa di mana yang layak menyapa terlebih dahulu dalam sebuah perjumpaan adalah lelaki, bukan perempuan. Menunjukkan bahwa sebagai pencipta lagu campursari yang sebenarnya sudah terbiasa hidup dengan kultur modern, Manthous tetap berusaha mempraktikkan tradisi Jawa dalam perilaku berkomunikasi.

Menariknya, Manthous tidak lagi mewacanakan janda secara stereotip, seperti janda muda yang menggoda lelaki beristri, janda kesepian, janda perusak rumah tangga, dan lain-lain. Alih-alih, ia membawa janda ke dalam wacana yang renyah dan mengalir. Dalam artian janda sebagai fenomena yang biasa dalam kehidupan masyarakat; seorang perempuan yang bisa enak diajak ngobrol oleh seorang lelaki bujang. Artinya, janda dipahami secara lebih terbuka dan dinamis ketika diajak bercanda. Si lelaki berniat menggoda dan janda yang digoda tidak meresponsnya secara negatif atau menolaknya. Sebaliknya, ia malah menanggapi dengan antusias

godaan si lelaki. Kondisi-kondisi itulah—selain kecantikannya—yang menarik hati si lelaki untuk terus berbincang dan, bahkan, menawarkan pertolongan buat si janda.

Meskipun awalnya tidak mengetahui kalau si perempuan adalah janda, si lelaki tidak mempermasalahkan ketika subjek itu berterus terang: *Ampun gelo Mas/Sampean sampun kuciwalkulo rondho anyaran ditinggal lungo*. Si lelaki tidak lagi pusing soal janda atau perawan. Pengakuan tersebut adalah wacana yang menerobos stereotipisasi janda atau menerobos kecenderungan patriarkal Jawa yang akan kecewa ketika mengetahui bahwa perempuan yang sedang ia dekati sudah menjanda. Manthous, dengan demikian, membawa sebuah kutub diskursif di masyarakat lokal yang sebenarnya dalam beberapa kasus tidak lagi mempermasalahkan status seorang perempuan, apakah perawan atau janda.

Menanggapi pengakuan dari si lelaki, si janda tidak kalah beraninya. Dengan lugas ia mengatakan: *Jo sumelang/yo ben rondho dijamin kempling*. *Kempling* disini merupakan ungkapan genit yang *nyrempet-nyrempet* apabila ditafsir secara liar. Pilihan menempatkan kata *kempling* di akhir lagu yang sekaligus menjadi judul lagu merupakan strategi Manthous untuk memberikan kebebasan untuk menafsirnya kepada para pendengar. Mengapa *kempling* dikatakan *nyrempet-nyrempet*? Dalam bahasa Jawa *kempling* digunakan untuk menggambarkan objek yang permukaannya menyala/mengkilap karena habis digosok atau baru keluar dari pabriknya (masih *gress*). Maka, *rondho kempling* dalam teks lagu ini

bisa dipahami sebagai seorang perempuan yang masih muda dan cantik tetapi sudah menjanda, apapun penyebabnya.

Penegasan bahwa meskipun dirinya sudah janda tetapi masih *kempling* menunjukkan sebuah keberanian dalam 'menggoda' lawan jenis, atau lebih luas lagi, penikmat lagu laki-laki. Bahwa bukan hal yang tabu lagi bagi seorang janda untuk menunjukkan identitas serta kemampuan untuk membuat lelaki tertarik, khususnya dengan penegasan bahwa ia masih *kempling*. Bagi subjek lelaki, istilah ini bisa memunculkan bermacam tafsir atau imajinasi seksual tentang betapa masih cantik atau sensualnya si perempuan. Inilah kecerdasan Manthous; dia membawa masuk dunia patriarkal yang selalu gelisah ketika ada janda muda yang masih seksi dan cantik, sehingga seringkali diperbincangkan di warung kopi atau tempat-tempat nongkrong. Di era 1990-an, nongkrong atau *cangkrukan* di warung kopi merupakan tradisi yang sangat umum di kalangan generasi muda lelaki, baik di kota dan desa. Namun, Manthous tidak mau membawa dunia luar yang vulgar itu secara menyeluruh ke dalam teks lagunya sehingga bisa kita katakan bahwa wacana terkait janda *kempling* dan aspek seksualitas sebetulnya hanya dikonstruksi dalam prinsip *nyrempet-nyrempet*.

Dengan demikian, melalui lagu ini, Manthous berusaha menampilkan pemahaman masyarakat lokal tentang janda yang tidak stereotip tetapi belum bisa sepenuhnya keluar dari makna-makna genit. Melalui irama rancak, lagu ini menandakan dinamika masyarakat yang sebenarnya mulai

biasa membicarakan sesuatu yang bersifat seksual dalam kehidupan sehari-hari, tetapi masih tetap secara umum belum terlepas sepenuhnya dari kesadaran kultural. Keliaran-keliaran masyarakat dalam memahami persoalan seksual, janda, dan praksis-praksis lain, tetap tidak ditiadakan sepenuhnya; hanya berada dalam ranah tafsir dan imajinasi yang memang terkadang bisa liar dengan sendirinya. Namun, semua memang masih digunakan untuk mendukung berkuasanya tradisi patriarki karena segenit apapun respons si janda dalam lagu, pada akhirnya itu semua untuk menyenangkan si lelaki.

Selain *Kempling*, lagu ciptaan Manthous lain yang cukup terkenal adalah *Ojo Sembrono* (Jangan Sembarangan). Persoalan cinta yang di tangan banyak pencipta lagu nasional dipahami sangat serius, atau lebih tepatnya mendayu-dayu dan mengharu-biru, di tangan Manthous tidak semuanya disikapi dengan serius. Dalam *Ojo Sembrono* (Jangan Sembarangan), Manthous memahami cinta antara lelaki dan perempuan dalam atmosfer canda (*guyonan*) yang dinamis, tanpa menghilangkan persoalan cinta itu sendiri. Atmosfer tersebut berasal dari pilihan nada dan diksi untuk menyusun lagu. Aspek humor selalu muncul dalam lagu-lagu tersebut. Keseharian masyarakat Jawa khususnya rakyat biasa dalam menyikapi banyak persoalan dengan santai bisa diasumsikan menjadi inspirasi Manthous untuk memilih atmosfer "serius tapi santai" dengan menyisipkan istilah atau kata yang mencairkan suasana.

Lagu *Ojo Sembrono*, seperti lagu-lagu lainnya, memiliki beberapa kekuatan.

Tabel 4: Lirik Lagu *Ojo Sembrono*

Lirik (dalam bahasa Jawa)	Terjemahan
<p>PnPr (Penyanyi Perempuan) <i>Ampyang gulane jowo, yo mas yo... pilih kacang opo klopo dadi wong lanang mbok ojo sembrono ojo sembrono....</i></p> <p><i>Glali gulane jowo yo mas yo... wong lali ora rumongso sarwo sarwi ngguyoake tingkahe suwe suwe kok nganyelake</i></p>	<p>PnPr Ampyang gulanya Jawa, ya Mas ya pilih kacang atau kelapa jadi lelaki jangan sembrono jangan sembrono</p> <p>Gulali gulanya Jawa, ya Mas ya orang lupa tidak merasa bermacam tingkahnya menggelikan lama-lama menjengkelkan</p>
<p>PnLk (Penyanyi Lelaki) <i>Adhuh dhik, aku sing kleru ojo dadi atimu, durung durung kowe wis nesu</i></p> <p><i>Ning kali nggowo pancingan wong lali ora kelingan yen lali ora kelingan</i></p> <p><i>Adhuh dhik aku sing luput jok pijer prengat prengut wong ayu dadi semrawut</i></p> <p><i>Sosor bebek disosor meri salahku dhewek mohon disori besok besok nggak lagi-lagi</i></p>	<p>PnLk Aduh Dik, aku yang salah jangan dimasukkan hati belum apa-apa kamu sudah jengkel</p> <p>Di kali bawa alat pancing orang lupa tidak ingat kalau lupa tidak teringat</p> <p>Aduh Dik aku yang salah jangan prengat-prengut Wong Ayu jadi semrawut</p> <p>Sosor bebek disosor meri salahku sendiri mohon di-sori besok-besok nggak diulangi</p>
<p>PnPr (Penyanyi Perempuan) <i>Manis gulane tebu, jo kleru sing dodol rupane ayu janji kemis mesthi dadine sebtu yan bandel tak tinggal mlayu</i></p>	<p>PnPr Manis gulanya tebu, jangan salah yang jual berparas ayu janji Kamis mesti jadinya Sabtu kalau bandel aku tinggal pergi</p>

Pertama, permainan rima—*o-o-o-o/o-o-e-e/u-u-u/an-an-an/ut-ut-ut/i-i-i/u-u-u-u*—dalam lagu di atas sangat kentara dan dinamis sehingga menjadikan penikmat mudah menghafalnya. Tentu bukan pekerjaan mudah menemukan formula rima yang tidak dipaksakan, dalam artian sesuai dengan diksi yang dipilih yang membentuk kedinamisan lagu. Kemampuan kreatif seperti ini hanya bisa dimiliki oleh seniman berpengalaman dan berbakat yang

sangat paham kesukaan masyarakat dalam menggunakan pantun atau parikan dalam bercanda. Kedua, Manthous cermat dalam menggunakan kekayaan kultural lokal, khususnya makanan ringan tradisional seperti *ampyang* (makanan berbahan kacang tanah yang dipadatkan bersama gula), *glali* (gulali) yang sangat populer di era 90-an, bahkan sampai saat ini masih banyak dijual oleh pedagang keliling atau pedagang kaki lima.

Kekhasan kuliner bukan saja mempermudah untuk mengawali lirik yang disesuaikan dengan rima terakhir. Lebih dari itu, makanan lokal seperti *ampyang* dan *glali* merupakan kosakata yang memanggil-kembali ingatan atau selera penikmat campursari terhadap jenis makanan yang pada masa lalu menjadi identitas kultural Jawa, baik di Yogyakarta, Jawa Tengah, dan Jawa Timur. Para penikmat diajak untuk selalu mengingat—kalau bisa membeli makanan lokal yang sebenarnya tidak kalah nikmat oleh makanan-makanan buatan pabrik. Dengan demikian, melalui ekspos terhadap *ampyang* dan *glali*, Manthous selain untuk mempermudah ingatan akan lagunya juga berusaha menegosiasikan lokalitas di tengah-tengah mulai biasannya panganan buatan pabrik di masyarakat.

Ketiga, kemampuan Manthous memformulasi harmoni musikal yang memainkan irama pelan dan rancak secara bergantian, sama halnya perpaduan antara alat musik diatonis dan pentatonis. Artinya, meskipun secara instrumen campursari Manthous berwujud campuraduk alat musik, tetapi kita masih bisa menemukan aspek harmoni dalam percumbuan di antara kedua jenis alat tersebut. Baginya, keharmonisan antara kedua jenis musik tersebut menjadi kekuatan utama dalam campursari, sampai-sampai harus menyesuaikan nada gamelan dengan nada kibor agar bisa *nyambung*; sesuatu yang jarang dilakukan oleh kelompok campursari lain yang meniru popularitas CSGK-nya Manthous (Mrázek, 1999, hlm. 65). Keharmonisan irama menjadikan musik dan lagu garapan CSGK bisa diterima karena hal itu

juga berkaitan dengan kehidupan masyarakat Jawa di era 1990-an yang semakin dinamis karena bersentuhan dengan modernitas, tetapi pada saat-saat tertentu tetap “tenang”, “khidmat”, “sakral dalam ritual”, dan lainnya. Bahwa salah besar kalau mengatakan orang Jawa itu selamanya lemah-lembut, karena pada pembangunan menampakkan pengaruh dahsyatnya mereka juga sangat dinamis.

Dari aspek diskursif beberapa hal yang menarik disoroti dari lagu *Ojo Sembrono* adalah bagaimana persoalan cinta yang serius—si lelaki tidak menepati janji—dinyanyikan dengan nada-nada gembira dan diwacanakan secara jenaka melalui permainan rima, serta istilah-istilah lokal yang sangat khas seperti “*sosor bebek disosor meri*”. Selain itu yang khas dari lagu ini adalah masuknya unsur bahasa Indonesia seperti “*besok besok nggak lagi-lagi*” dan bahasa Indonesia serapan seperti “*salahku dhewek mohon di-sori*”. Penggunaan istilah yang sangat lokal memberikan nuansa canda dalam kehidupan sehari-hari berbasis empiris. Ungkapan “*disosor bebek*” sangat lazim dalam kehidupan masyarakat desa. Ketika ditambahkan “*disosor meri*” kesan yang muncul lebih hiperbolik tetapi memberikan efek canda, apalagi kata “*meri*” kemudian disejajarkan dengan “*disori*”. Pertemuan “*meri*” dan “*disori*” dalam lirik model pantun menjadikan perkawinan antara lokalitas dan modernitas menjadi menarik, unik, dan lucu, sehingga persoalan cinta yang bisa menyebabkan pertengkaran tidak sampai memunculkan berlarut-larut.

Memang, kemampuan si lelaki untuk membuat si perempuan tidak jadi marah besar

bisa dibaca sebagai kecerdasannya untuk mengendalikan suasana hati. Secara kritis, lagi-lagi, hal itu menunjukkan betapa subjek lelaki bisa mempermainkan dan mengendalikan permasalahan, seburuk apapun. Namun, berbeda dengan lagu *Kempling*, dalam lagu ini Manthous memberikan kemungkinan dekonstruktif terhadap kemampuan kuasa patriarkal yakni di akhir lagu, “*yan bandel tak tinggal mlayu*”. Artinya, ketika subjek lelaki masih saja mengulangi kesalahan—tidak menepati janji—maka subjek perempuan tidak akan segan meninggalkannya; memutuskan hubungan cinta mereka. Penempatan suara destruktif di bagian akhir yang hanya berupa satu baris lirik secara kesan masih kalah dengan lirik-lirik lagu sebelumnya. Dalam artian, kebebasan perempuan untuk meninggalkan lelaki yang bersalah sebagai artikulasi kecenderungan emansipatoris bisa terabaikan oleh dinamika dan guyonan dalam lagu. Namun, apa yang harus dicatat adalah pilihan menempatkan kemungkinan dekonstruktif itu di bagian terakhir juga menjadi pengingat bagi para lelaki bahwa perempuan juga bisa melakukan keberanian-keberanian untuk meninggalkan mereka. Hal ini sekaligus menjadi bentuk resistensi seorang Manthous yang berasal dari wilayah Gunung Kidul—sebuah wilayah peripheral dalam peta geokultural Yogyakarta—dan terbiasa dengan modernitas terhadap konstruksi stereotip perempuan Jawa yang harus *nrimo* dan pasrah terhadap apapun yang dilakukan lelaki.

Perginya Perempuan Jawa

Menjelang tahun 2000, Didi Kempot

mengguncang industri musik campursari Jawa dengan beberapa lagu andalan seperti *Stasiun Balapan*, *Terminal Tirtonadi*, *Tanjung Mas Ninggal Janji*, *Sekonyong-konyong Kodher*, dan *Sewu Kutho*. Lagu-lagu tersebut tidak diaransemen dalam musik campursari ala Manthous, tetapi dengan genre baru keroncong-dangdut (congdut). Meskipun demikian, para penggemar musik Jawa menganggapnya sebagai campursari karena masih mengandung aspek keroncong. Apa yang cukup menonjol dari lagu ciptaan Didi Kempot adalah menggunakan tempat-tempat keramaian seperti terminal bus dan stasiun kereta sebagai ruang untuk mengekspresikan kegelisahan atau kesedihan lelaki. Formula tersebut menjadikan nama Didi Kempot meroket dan mendapat julukan sebagai salah satu maestro campursari di era 2000-an. Tahun 2000, sejalan dengan ketenaran Didi Kempot, disebut sebagai *Tahun Booming Campursari*.

Dominasi wacana “lelaki Jawa yang bersedih karena ditinggal kekasih” menjadikan lagu-lagu karya Didi Kempot diidentikkan dengan pembalikan stereotipisasi jender lelaki yang tidak lagi gagah. Gani dan Chandra (2007), misalnya, menegaskan bahwa dalam lagu *Stasiun Balapan*, *Tanjung Mas Ninggal Janji*, dan *Tirtonadi*, Didi Kempot melakukan pembalikan diskursif terkait stereotipisasi jender dalam masyarakat Jawa yang terkenal kental dengan tradisi patriarkinya. Melalui analisis lirik dan tampilan visual dalam video klip mereka menemukan bahwa subjek laki-laki menengah ke bawah dari etnis Jawa tidak ditunjukkan dalam stereotip yang kuat dan gagah, tetapi cengeng dan

Tabel 5: Lirik Lagu *Stasiun Balapan*

Lirik (dalam bahasa Jawa)	Terjemahan
<i>Ning Stasiun Balapan</i> <i>Kuto solo sing dadi kenangan</i> <i>Kowe karo aku</i> <i>Naliko ngeterke lungamu</i>	Di Stasiun Balapan Kota Solo yang jadi kenangan Kamu dan aku Ketika mengantarkan kepergianmu
<i>Ning Stasiun Balapan</i> <i>Rasane koyo wong kelangan</i> <i>Kowe ninggal aku</i> <i>Ra kroso netes eluh ning pipiku</i>	Di Stasiun Balapan Rasanya seperti orang kehilangan Kamu ninggal aku Tak terasa menetes air mata di pipiku
<i>Daa... Dada Sayang</i> <i>Da... Selamat jalan</i>	Daa... Dada Sayang Da....Selamat jalan
Reff: <i>Janji lungo mung sedelo</i> <i>Jare sewulan ra ono</i> <i>Pamitmu naliko semono</i> <i>Ning Stasiun Balapan Solo</i>	Reff: Janji pergi cuma sebentar Katanya sebulan ndak sampai Pamitmu ketika itu Di Stasiun Balapan Solo
<i>Jare lungo mung sedelo</i> <i>Malah tanpo kirim warto</i> <i>Lali opo pancen nglali</i> <i>Yen eling mbok enggal bali</i>	Katanya pergi cuma sebentar Malah tanpa kirim kabar Lupa atau memang melupa Kalau ingat segeralah kembali

pasrah/nrimo, tanpa bisa berbuat banyak kecuali menangi kepergian si perempuan. Sementara, sebagai tokoh yang dirindu, perempuan direpresentasikan sebagai subjek yang entah di mana dan sedang berbuat apa. Ketidakhadirannya dibaca sebagai sebuah keberanian perempuan untuk menghancurkan pandangan normatif terhadap kekuatan lelaki Jawa. Apakah memang demikian konstruksi diskursifnya hal ini? Kami memiliki pandangan berbeda.

Semua orang yang pernah bepergian dengan kereta api melewati Solo, pasti pernah melihat Stasiun Solo Balapan. Stasiun ini khusus untuk keberangkatan dan kedatangan kereta api bisnis dan eksekutif, sehingga kita bisa membaca bahwa subjek laki-laki dan perempuan yang dicertikannya bukanlah

berasal dari kelas bawah, karena si perempuan pergi melalui stasiun yang hanya dilalui oleh kereta api bisnis dan eksekutif. Selain itu, konteks mengantarkan di sini bukan seperti mengantarkan istri untuk pergi merantau di kota sebagai pekerja. Mengapa? Karena si perempuan berjanji hanya akan pergi kurang dari sebulan. Artinya, kepergiannya bukan untuk urusan pekerjaan yang membutuhkan waktu yang lama seperti menjadi pembantu rumah tangga atau buruh pabrik yang identik dengan kelas bawah. Bisa jadi si perempuan ada urusan bisnis dengan kolega di Jakarta atau Surabaya untuk beberapa hari atau minggu saja. Bisa jadi juga ia hanya hendak berkunjung ke rumah kerabatnya.

Apakah benar lagu ini mengekspos kesedihan dan kecengengan lelaki? Atau,

malah menanggapi perubahan sikap perempuan Jawa dari kelas menengah-ke-atas yang mulai menerobos *paugeran* tradisi? Kalaupun ungkapan kesedihan itu harus diungkapkan, kita bisa menemukannya pada: *Ra kroso netes eluh ning pipiku*. Dalam stereotipisasi patriarkal yang berkembang dalam masyarakat, air mata dan tangis hanyalah milik perempuan. Sangat tidak pantas seorang lelaki meneteskan air mata. Namun, dalam banyak kasus tidak jarang sebenarnya lelaki yang menangis, khususnya ketika mereka merasakan momen-momen yang haru dan menyedihkan. Karena asumsi patriarkal sangat tidak menyukai tangis lelaki, maka ungkapan tangis dalam lagu ini dianggap sebagai konstruksi yang membalik kuasa dan kekuatan lelaki Jawa. Inilah yang menjadikan Gani dan Chandra mengatakan bahwa terjadi pembalikan karakter lelaki Jawa yang biasanya tegar dan kuat.

Selain itu, kedua penulis tersebut menjelaskan bahwa perempuan Jawa dikonstruksi memiliki kebebasan untuk menentukan sikap dan pilihan. Salah satunya dengan tidak menepati janji untuk kembali sebelum satu bulan. Apakah ini bisa dianggap sebagai keberanian perempuan yang berimplikasi baik bagi pandangan masyarakat? Tanpa memandang apakah yang berpendapat lelaki atau perempuan, pasti semua orang akan mengatakan bahwa mengingkari janji itu jelek. Mungkin kita bisa mereka-reka alasannya. Misalnya, si perempuan bisnisnya tidak bisa ditinggalkan atau ada urusan keluarga yang sangat penting sehingga membutuhkan waktu lebih lama. Masalahnya adalah si perempuan tidak

berkabar kepada si lelaki, sehingga ia tetap menunggu dan menunggu kapan datangnya si perempuan.

Maka, menurut kami, pilihan Didi Kempot untuk mengungkap romantisme di *Stasiun Balapan* dengan menceritakan “kisah pengingkaran janji si perempuan” dan “kesedihan dan tangis lelaki” memang mengkonstruksi pembalikan kekuatan lelaki, tetapi target *diskursif-nya* bukanlah persoalan itu. Bagaimanapun juga, lagu ini memposisikan si perempuan sebagai pihak yang bersalah. Atas nama budaya atau agama apapun. Bahkan paham liberalisme juga tidak membenarkan pengingkaran janji. Dengan kata lain, kita tidak bisa mengatakan bahwa si perempuan memilih menjadi feminis liberal atau radikal dengan mengingkari janji dan meninggalkan si lelaki. Kesedihan dan kesetiaan subjek lelaki dalam lagu ini malah diharapkan mengundang simpati kepadanya karena dialah yang menjadi korban dari pengingkaran janji itu. Meskipun dalam kesedihan, dia masih rela mengharap kedatangan si perempuan.

Dengan mengkonstruksi wacana demikian, maka Didi Kempot sebenarnya tengah menegosiasikan sebuah gagasan klasik di era Orde Baru di mana perempuan yang aktif di luar rumah diposisikan sebagai subjek yang liar dan cenderung merusak tatanan. Itulah mengapa di era Orde Baru perempuan diidealisasi dalam konstruksi yang melingkupi lingkaran lelaki; tidak boleh bepergian sendirian karena akan berakibat buruk. Aspek-aspek normatif tersebut bisa memunculkan penderitaan apabila dilanggar.

Korban dari pelanggaran tersebut adalah lelaki yang mencintai dan setia menunggu si perempuan. Dengan demikian, romantisme kesedihan lelaki di Stasiun Balapan merupakan siasat diskursif untuk mengkritisi pola tingkah perempuan kontemporer yang menghendaki kebebasan dalam sikap dan perilaku, sebagai akibat keluar dari *paugeran* Jawa adiluhung. Tentu saja, hasrat perempuan untuk mendamba kebebasan bukanlah hal yang aneh di masa Reformasi. Runtuhnya pemerintahan otoriter yang salah satunya diperkuat oleh relasi gender patriarkal telah memunculkan harapan baru akan kebebasan perempuan. Namun, bagi Didi Kempot kondisi tersebut tidak sepenuhnya harus diiyakan karena akan banyak batasan-batasan kejawaan yang akan diterobos.

Dalam perspektif yang agak berbeda, lagu tersebut bisa juga dibaca menghadirkan wacana perubahan peran ekonomi dalam keluarga Jawa. Kalau pada masa-masa sebelumnya, lelaki lebih dominan dalam mencari pekerjaan untuk menghidupi istri dan anak-anaknya, pasca Reformasi semakin banyak perempuan yang bekerja di luar rumah, di kota, dan di luar negeri. Masalahnya adalah bahwa semua lagu tersebut mengatakan bahwa perempuan pergi tidak dalam waktu yang lama seperti ketika mereka pamit akan kerja. Semua lagu tidak menceritakan bahwa si perempuan akan pergi ke mana. Inilah kelemahan kalau perubahan peran ekonomi dan sosial kita posisikan sebagai wacana yang dinegosiasikan Didi Kempot dalam *Stasiun Balapan* dan juga beberapa lagu lainnya seperti *Tirtonadi* dan *Tanjung Mas Ninggal Janji*.

Kenakalan-kenakalan Diskursif Berbasis Permasalahan Lokal

Masih pada era 2000-an, di tengah-tengah masih kuatnya pesona Didi Kempot, Cak Diqin (Muhammad Sodikin) memberikan sentuhan baru dalam musik campursari dengan lagu-lagunya yang tidak terlalu mendayu, tetapi 'liar' dalam balutan musik campursari yang sangat rancak. Hal itu tidak bisa dilepaskan dari latar belakangnya yang berasal dari Banyuwangi. Dinamika dalam musik dan seni pertunjukan Banyuwangi ikut mempengaruhi proses kreatif Cak Diqin. Salah satu karakteristik lagu yang diciptakannya adalah keberanian untuk membuat judul atau lirik yang provokatif atau keluar dari pakem Nartosabdo-an, Manthous, dan, bahkan, Didi Kempot. Sebut saja misalnya, *Mr. Mendem* (Tuan Mabuk), *Sido Dadi Rondo* (Jadi Menjanda), *Tragedi Tali Kutang* (Tragedi Tali BH), *Kawin-kawinan* (Nikah-nikahan), *Gulu Pedhot* (Leher Putus), *Penthil Kecakot* (Puting Tergigit), dan yang lain. Meskipun pada awalnya mendapat banyak kritik karena diksi yang ia pilih tidak sesuai dengan tradisi di Jawa Tengah dan Yogyakarta, lagu-lagu Cak Diqin pada akhirnya bisa di terima. Orang bisa memahami bahwa Cak Diqin adalah orang asli Jawa Timur yang memang terkenal dengan gaya ngomong yang ceplas-ceplos, apa adanya, dan tidak berbelit-belit seperti orang Solo dan Yogya.

Cak Diqin memperoleh ketenaran di tengah-tengah mulai jenuhnya penikmat campursari akan lagu mendayu-dayu, kurang berani, dan kurang liar. Tahun 2004,

misalnya, disebut sebagai tahun kemunduran atau surut bagi musik campursari. Semua perusahaan rekaman yang mengkhususkan diri pada campursari terkena dampak dari kemunduran antusiasme masyarakat untuk membeli kaset ataupun VCD. Menurut Haris Senopati (Rukardi, 2004), pelaku industri rekaman di Jawa Tengah, terdapat 4 faktor mengapa sejak 2004 campursari mengalami masa surut. Pertama, penurunan daya beli masyarakat akibat krisis ekonomi. Kedua, merebaknya pembajakan kaset menyebabkan produser berhitung *mlithit* (sangat ketat) sebelum meluncurkan album baru. Ketiga, faktor kejenuhan pasar akibat tampilan musik campursari yang stagnan; lagu-lagunya kurang mampu membangkitkan kegairahan masyarakat. Irama lagu yang lembut mendayu-dayu tampaknya sudah tidak diminati lagi. Adapun faktor keempat adalah kemunculan media pesaing yang menyuguhkan hiburan campursari gratis secara lebih menarik, yakni radio dan televisi. Cak Diqin cerdas dalam membaca faktor ketiga, sehingga lagu-lagu yang ia ciptakan sebagian besar tidak mendayu-dayu dan berani menerobos 'kelemah-lembutan' linguistik ala Keraton Solo dan Jogja. Itulah mengapa lagu-lagu Cak Diqin, meskipun tidak bicara seksual secara terbuka, tetap mampu membangkitkan rasa penasaran para penikmat dengan judul-judul yang nakal dan provokatif. Tidak mengherankan, ketika lagu-lagu Didi Kempot mulai kurang digemari di pasaran, lagu-lagu Cak Diqin menjadi warna campursari baru yang mendapatkan sambutan sangat positif dari para penikmat.

Campursari memungkinkan masuknya kenakalan tematik yang berasal dari bacaan atau pengamatan pencipta terhadap peristiwa atau fenomena yang berlangsung dalam masyarakat. Kompleksitas masalah yang berlangsung dalam masyarakat bisa menjadi sumber kreatif untuk diramu dengan rumus dramatisasi dalam lirik sehingga bisa memunculkan atmosfer dan wacana spesifik. Artinya, tidak selalu mirip dengan lagu-lagu yang sudah populer terlebih dahulu. Kombinasi antara permasalahan sehari-hari dengan dramatisasi dalam lirik lagu yang bisa memancing rasa penasaran penikmat merupakan formula komersil yang bisa dilakukan oleh para kreator di tengah-tengah ketatnya kompetisi dalam industri musik.

Mendem, mabuk minuman beralkohol hingga parah (*teler*), merupakan kebiasaan banyak lelaki di Jawa Tengah, Yogyakarta, dan Jawa Timur dan tentu saja, juga di daerah-daerah lainnya. Banyak kasus mendem minuman beralkohol khususnya yang dibuat industri rumahan yang menyebabkan kematian, baik yang terjadi di Jawa Tengah, Yogyakarta, ataupun Jawa Timur. Tentu saja banyak pihak prihatin terhadap tradisi mendem yang seolah sudah dianggap biasa dalam masyarakat. Di Solo, minuman khas untuk *mendem* atau mabuk-mabukan bernama *ciu*. Minuman yang berasal dari hasil fermentasi tetes tebu dan bahan-bahan lain ini sangat terkenal dan murah, sehingga banyak dikonsumsi oleh warga kelas menengah ke bawah. Terlepas dari sejarah panjangnya sejak masa kolonial, *ciu* telah membuat banyak masalah, termasuk kematian bagi yang

Tabel 6: Lirik Lagu *Mr. Mendem*

Lirik	Terjemahan
PnPr <i>Aku wis kondo ciu marakke ciloko</i> <i>Aku wis matur mensesen ning omongan nglantur</i> <i>Wis tak aturi yen vodka marakke lali</i> <i>Banjur ngunjuk bir sampeyan dadine kenthir</i>	PnPr Aku sudah bilang ciu menyebabkan celaka Aku sudah bilang <i>mensesen</i> ke omongan <i>nglantur</i> Sudah aku bilang kalau vodka menyebabkan lupa Apalagi minum bir kamu jadinya kenthir
PnLk <i>Ora tak gagas, penting sih so tuku beras</i> <i>Ora tak anggep, penting anak bojo wareg</i> <i>Ojo muna-muni nuturi koyo kiai</i> <i>Ditoke wae yen klenger wis ndlosor dewe</i>	PnLk Ndak aku gubris, penting masih bisa beli beras Ndak aku anggap, penting anak istri kenyang Jangan banyak omong, menasehati kayak kyai Biarkan saja kalau klenger pasti jatuh sendiri
Reff: PnPr <i>Ra keno tak kandani</i> <i>yen ngono aku ra sudi</i> <i>Lilakno aku bali</i> <i>wong tuwoku kuat ngingoni</i>	Reff: PnPr Ndak bisa ku omongi kalau seperti itu aku ndak mau Relakan aku kembali Orang tuaku mampu menghidupi
PnLk <i>Ojo cekak atimu</i> <i>wis tak cukupke lelakonku</i> <i>Pancene bener kandamu</i> <i>Mergo mendem rusak awakku</i>	PnLk Jangan pendek hatimu sudah aku cukupkan kebiasaanku Memang benar nasehatmu Karena mabuk rusak badanku
PnPr <i>Yen wis mari konco-konco dipamiti</i> <i>Sokor gage mendem do ditinggalake</i>	PnPr Kalau sudah selesai kawan-kawan dipamiti Syukur cepat mabuknya ditinggalkan
PnLk <i>Selamat tinggal koncoku lereno ndugal</i> <i>Dongakno kuat mendemku wis ora kumat</i>	PnLk Selamat tinggal kawanku berhentilah nakal Doakan kuat mendemku sudah ndak kumat

overdosis atau penyakit-penyakit berbahaya lainnya. Tradisi *mendem* yang menjadi konteks dari lagu Mr. Mendem karya Cak Diqin.

Sebagai seorang istri, tentu saja si perempuan dalam lagu ini merasa kecewa karena sudah sering mengingatkan suaminya, tetapi tidak pernah dihiraukan (digubris). Suaminya suka minum minuman beralkohol, dari yang berharga murah seperti *ciu* sampai yang berharga lumayan seperti bir, *mensesen*,

dan vodka. Alasan kesehatan ia ajukan tidak diindahkan oleh suaminya. Bagi suami, apa yang terpenting adalah masih bisa membeli beras dan membuat kenyang anak-istri. Argumen ini merupakan pernyataan yang sangat khas; biasa diungkapkan oleh orang-orang yang suka melakukan tradisi yang dianggap melanggar ketertiban. Namun, apa yang sangat berani dari lagu ini adalah ungkapan kejengkelan dari suami kepada

istrinya: *Ojo muna-muni nuturi koyo kiai*, “jangan banyak bicara seperti kyai”. Ungkapan ini merupakan kritik pedas terhadap tradisi kyai tertentu yang suka memberikan nasehat, tetapi mereka sendiri tidak bisa mengatur keluarganya. Meskipun disampaikan melalui lagu yang bernada komedi atau gurauan, kritik terhadap kyai merupakan bentuk keberanian tersendiri karena banyak pencipta lagu yang tidak berani melakukannya.

Apa yang tidak bisa dipungkiri adalah kenyataan pasca Reformasi di mana banyak kyai yang melibatkan diri dalam kegiatan politik praktis, seperti menjadi anggota DPR/DPRD, berkompetisi dalam pilkada untuk memperebutkan kursi bupati/wakil bupati dan gubernur/wakil gubernur. Kalau tidak ikut berkompetisi, banyak kyai yang ikut mendukung calon legislatif atau calon kepala daerah tertentu. Tentu saja, semua ada imbalannya. Memang tidak ada larangan sama sekali terkait peran aktif kyai dalam dunia politik Indonesia. Namun, apa yang menjadi kegelisahan sebagian publik adalah campur aduk kepentingan politik dan dogma agama yang seringkali bertabrakan satu sama lain. Akhirnya, tugas ke-ulama-an seorang kyai menjadi terbengkalai. Itulah mengapa dalam lagu *Mr. Mendem*, Cak Diqin mengemukakan kritik terhadap perilaku kyai yang banyak memberikan nasehat tetapi menasehati dirinya sendiri tidak mampu. Keberanian ini merupakan cara pikir modern yang berusaha mengkritisi otoritas tradisi keagamaan tertentu.

Lebih jauh lagi, pilihan untuk menghentikan tradisi mendem itu tidak berasal dari nasehat kyai, tetapi pilihan

sangat berani dari istri: mengancam suaminya bahwa ia akan kembali ke rumah orang tua kalau tradisi mendem itu tidak dihentikan. Ancaman ini merupakan bentuk keberanian seorang perempuan untuk mengambil tindakan tegas ketika suaminya sudah tidak mau lagi mendengar nasehatnya. Tidak seperti stereotipisasi perempuan Jawa yang hanya bisa menerima (*nrimo*) apapun yang dilakukan suaminya, perempuan dalam lagu ini dikonstruksi memiliki kekuatan untuk melawan dengan cara mengancam. Bagi perempuan yang tidak memiliki kekuatan ekonomi selain dari suaminya, ancaman tersebut tentu akan merugikan dirinya sendiri. Namun, karena ia yakin bahwa orang tuanya masih mampu memberinya makan, ancaman tersebut menjadi wajar diberikan kepada si suami. Sebagai seorang suami yang masih sangat membutuhkan kehadiran istrinya di rumah, si lelaki akhirnya memutuskan untuk berhenti *mendem*. Bukan karena petuah kyai, tetapi karena takut ditinggalkan istrinya.

Dengan kata lain, kekuatan kultural seorang istri yang berperan menemani dan mendampingi suami bisa dieksploitasi sedemikian rupa untuk memberikan efek jerah kepada subjek dominan yang tidak mau mendengar nasehatnya. Ia melakukan resistensi bukan dengan menjadi perempuan liar, tetapi hanya dengan wacana berisi ancaman yang mampu membangunkan kesadaran dari si suami. Lebih jauh lagi, si istri juga memberi masukan agar si suami pamit kepada kawan-kawannya yang biasa mendem bareng. Bahwa ia sudah berhenti mendem. Sebenarnya ia meminta agar mereka

Tabel 7: Lirik Lagu *Pentil Kecakot*

Lirik (dalam bahasa Jawa)	Terjemahan
<i>Pr : Aku takon, ojo sirik ati</i>	Pr : Aku tanya, jangan sakit hati
<i>Lk : Gek takono, aku kang mangsuli</i>	Lk: Tanyalah, akan aku jawab
<i>Pr : Opo ndiko, tresno karo aku iki</i>	Pr: Apa engkau cinta aku?
<i>Lk : Wani sumpah, wis arep tak rabi</i>	Lk: Berani sumpah, akan aku nikahi
<i>Pr : Takon maneh, ndiko ojo gelo</i>	Pr : Tanya lagi, jangan kau kecewa
<i>Lk : Tak jawabe, arep takon opo</i>	Lk : Aku jawab, mau tanya apa
<i>Pr : Wani ngrabi, gaweanmu opo</i>	Pr : Berani menikahi, pekerjaanmu apa
<i>LK : Pentil kecakot, gawean wis cetho</i>	LK : Pentil kecakot, pekerjaan sudah jelas
<i>Pr : Maksud loh, maksud loh</i>	Pr : Maksud loh, maksud loh
<i>Lk : Tak jelaske, tak jelaskan, ini lho maksudnya</i>	Lk : Aku jelaskan, aku jelaskan, ini lho maksudnya
<i>Lk : Tlah ku jawab, bagaimana dinda</i>	Lk : Tlah ku jawab, bagaimana dinda
<i>Pr : Gawean saru, mbok jangan sembrana, Pentil kecakot, apa artinya</i>	Pr : Pekerjaan nggak baik, janganlah sembrono, Pentil kecakot, apa artinya
<i>Lk : Penjaga Tilpun Kecamatan Kota</i>	Lk : Penjaga Tilpun Kecamatan Kota
<i>Pr : Yen mengkono, ayo kapan kawin</i>	Pr : Kalau begitu, ayo kapan nikah
<i>Lk : Sesuk esuk, mangkat ning pak modin</i>	Lk : Besok pagi, berangkat ke Pak Modin
<i>Pentil kecakot, opo wis trimo</i>	Pentil kecakot, apa sudah terima
<i>Pr : Aku trimo, ojo gawe loro</i>	Pr : Aku trima, jangan membuat derita

ikut berhenti juga, tetapi yang lebih penting adalah bahwa ia kuat untuk tidak *mendem* lagi. Artinya, lagu ini tetap mengembalikan proses berhenti minum itu kepada keputusan *personal* apapun penyebabnya sehingga tidak berpretensi menggurui secara dogmatis. Memang benar bahwa ada pesan moral agar para penikmat cium dan minuman beralkohol lainnya segera berhenti, tetapi pesan tersebut tidak disampaikan dalam bentuk teks secara langsung atau dogmatis.

Lagu Cak Diqin yang cukup menggelitik dan sekilas tampak nyrempet porno adalah *Pentil Kecakot*. Bagi orang awam yang belum pernah mendengar secara menyeluruh isi lagunya, pasti mereka akan menganggap lagu ini bernuansa porno karena makna harfianya adalah "puting susu tergigit". Nuansa

porno atau vulgar yang muncul dari judul ini merupakan daya tarik tersendiri yang menjadikan orang penasaran.

Kalau kita perhatikan pada tabel 7 dengan judul *Pentil Kecakot*, keseluruhan isi lagu ini tidak ada yang bernuansa porno atau nyrempet wacana seksual kecuali frasa "*pentil kecakot*" sebelum dijelaskan kepanjangannya oleh si lelaki. Penggunaan frasa yang nakal dan genit ini merupakan strategi yang ditempuh Cak Diqin agar lagu-lagunya mudah diingat oleh masyarakat Jawa, baik di Jawa Tengah, Yogyakarta, Jawa Timur, dan di provinsi-provinsi lainnya. Secara diskursif, lagu ini menghadirkan sesuatu yang sangat biasa di mana seorang perempuan tentu akan bertanya kepada calon suaminya perihal pekerjaan. Tentu ini tidak dimaksudkan sebagai penanda

bahwa si perempuan adalah tipe *matre*, tetapi lebih karena mempertanyakan kepastian masa depan bersama calon suaminya. Sebagai strategi komersil, pemakaian frase ini bisa dibaca sebagai kenakalan kreatif sekaligus kecerdasan Cak Diqin dalam menangkap guyonan lelaki di masyarakat. Meskipun para penikmat *kecelek* (agak tertipu) karena isi lagunya tidak ada yang mengarah ke urusan seksual, mereka tetap bisa menggunakannya sebagai guyonan bersama kawan-kawan. Sekali lagi, dunia lelaki dirayakan dalam kenakalan-kenakalan diskursif khas Cak Diqin yang sekilas nakal tetapi tidak sampai kebablasan. Kebebasan yang hadir dalam kehidupan masyarakat pasca Reformasi dimaknai dalam kenakalan yang tetap memiliki batasan.

PENUTUP

Lokalitas dalam artian nilai, wacana, praktikberbasisbudayalokalyangberlangsung dalam masyarakat bukanlah entitas yang statis. Persoalan nilai kultural dan jender, misalnya, akan selalu bergerak mengikuti konteks perkembangan dan perubahan sosio-kultural akibat dinamika ekonomi dan politik di tingkat nasional dan regional. Dalam kondisi itulah para pencipta lagu campursari berkarya. Sebagai manusia-manusia kreatif, Nartosabdo, Manthous, dan Didi Kempot dituntut untuk terus berdialektika dengan selera kultural masyarakat yang semakin terbiasa dengan budaya pop. Pilihan untuk menghadirkan transformasi wacana ke-Jawa-an pascakolonial dengan beragam topiknya

dalam campursari merupakan strategi komersil sekaligus menjadi usaha untuk menegosiasikan budaya Jawa di tengah-tengah menguatnya modernitas.

Dari lagu-lagu yang kami analisis bisa dibaca bahwa lokalitas Jawa yang dihadirkan bukanlah lokalitas beku, tetapi berada dalam poskolonialitas lentur yang ditandai oleh keberantaraan dan hibriditas kultural. Masuknya pengaruh budaya modern, misalnya, muncul dalam perubahan tingkah laku perempuan dan laki-laki, tetapi mereka tetap diharapkan memperhatikan adat-istiadat dalam pergaulan. Dalam kondisi demikian, wacana lokalitas Jawa memang masih kuat dalam lagu, tetapi sudah dipertemukan dengan konstruksi pikiran modern yang lebih terbuka dalam memahami permasalahan. Bagaimanapun, para pencipta lagu memahami bahwa ke-Jawa-an telah dan tengah berubah. Dalam perubahan itu banyak sekali pergeseran kultural yang terjadi, termasuk tingkah laku dan pergaulan generasi muda, relasi jender dalam kehidupan masyarakat, dan lain-lain. Nartosabdo tetap mengidealisasi sebuah kondisi di mana generasi muda khususnya perempuan—tidak melupakan budaya leluhur meskipun mereka mulai menikmati kehidupan modern. Hal ini berjalin-kelindan dengan idealisasi rezim negara Orde Baru yang menggunakan budaya nasional berbasis budaya daerah untuk menangkal budaya asing yang dianggap bertentangan dengan kepribadian bangsa.

Sementara, Manthous di era 90-an mulai berani menghadirkan wacana tentang subjek masyarakat lokal yang mulai berani *nyrempet-*

nyrempet persoalan yang dianggap tabu. Meskipun demikian, ia masih memperhatikan norma-norma ke-Jawa-an dengan tidak menghadirkan eksploitasi wacana seksualitas dalam lagu-lagunya. Keberanian untuk membongkar hal-hal yang bersifat stereotip seperti janda menjadikan lagu-lagu karya Manthous digemari sampai saat ini. Keterbukaan dalam guyonan merupakan pengaruh diskursif dari modernitas yang memberikan hak kepada setiap subjek dalam masyarakat untuk berbicara dan menyuarakan permasalahan. Adapun Didi Kempot mengusung kesedihan lelaki yang ditinggal perempuan-nya. Kebebasan dan keberanian perempuan untuk membalik logika dan relasi jender patriarkal memang terasa dalam lagu-lagunya. Namun, pesan diskursif yang disampaikan sebenarnya kembali menstereotipisasi perempuan sebagai subjek yang mulai meninggalkan nilai-nilai Jawa. Apa yang dilakukan Cak Diqin memberikan wacana yang lebih bebas dalam hal memaikan guyonan yang agak nakal, tetapi masih berada dalam koridor kewajaran. Dengan model demikian, Cak Diqin bisa mengkritisi permasalahan serius dalam masyarakat dengan gaya humor.

Catatan kritis yang perlu kami berikan dari konstruksi wacana dalam lagu-lagu campursari dalam kajian ini adalah semakin terpusatnya wacana lokalitas ke dalam nuansa meloisme dan romantisme. Sejatinya, pasca Reformasi memberikan banyak kemungkinan dan peluang kreatif yang bisa dimainkan oleh para pencipta lagu campursari. Berbagai permasalahan sosial yang dihadapi

masyarakat, dari kelas bawah hingga kelas atas, sebenarnya bisa diolah secara kreatif sebagai basis penciptaan lagu-lagu campursari. Di Solo dan Yogya, misalnya, masih banyak orang-orang dari kelas bawah yang memiliki banyak permasalahan. Memang, industri musik lebih banyak diarahkan untuk hiburan. Namun, hal tersebut bisa disiasati dengan menghadirkan tema-tema sederhana terkait permasalahan sehari-hari masyarakat kelas bawah yang dibalut dengan nuansa romantis, misalnya. Booming lagu *Oplosan* (Cipt. Nur Bayan) membuktikan betapa kreativitas dalam membidik dan membingkai tema-tema sederhana dalam masyarakat bisa menjadi formula komersil yang di satu sisi menguntungkan bagi kreator serta industri rekaman dan, di sisi lain, tetap mendekatkan campursari dengan permasalahan yang dihadapi masyarakat. Ketika para pencipta lagu campursari hanya bisa larut dengan trend tanpa mau melakukan terobosan-terobosan tematik ataupun eksplorasi nada dalam penciptaan lagu, bisa dipastikan akan terjadinya stagnansi kreativitas yang akan memunculkan kejenuhan publik terhadap campursari itu sendiri.

* * *

Ucapan terima kasih

Artikel ini dikembangkan dari *Strategis Nasional* dengan judul "*Transformasi Wacana dalam Lagu Pop-Etnis : Strategi Komersil dan*

Negosiasi Lokalitas dalam Industri Musik di Jawa Timur dan Jawa Tengah yang didanai oleh Direktorat Penelitian dan Pengabdian Kepada Masyarakat Kementerian Riset dan Pendidikan Tinggi Republik Indonesia tahun anggaran 2015-2016.

Daftar Pustaka

- Arini, Sri H.D., Didin Supriadi, dan Saryanto. (2015). *Karakter Musik Etnik dan Representasi Identitas Musik Etnik*. Panggung 25, (2), 177-188.
- Aschroft, Bill. (2001). *On Post-colonial Future*. London: Continuum, 2001.
- Aschroft, Bill, Garret Griffiths, and Helen Tiffin. (1995). *The Post-Colonial Studies Reader*. London: Routledge.
- Bhabha, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Comaroff, John L and Jean Comaroff. (2009). *Ethnicity Inc*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Gandhi, Leela. (1998). *Postcolonial Theory: A Critical Introduction*. New South Wales: Allen & Unwin Publishing.
- Gani, Yola Damayanti dan Willy Chandra. (2007). *Campursari ala Didi Kempot: Perempuan dan Laki-laki Jawa Mendobrak Patriarki*. Scriptura 1, (1), 87-102.
- Hall, Stuart, Chas Critcher, Tony Jefferson, John Clarke and Brian Roberts. (1978). *Policing the Crisis: Mugging, the State and Law and Order*. London: Macmillan.
- Laksono, Joko Tri. (2008). *Menelusuri Karya dan Karsa Manthous sebagai Seniman dan Pencipta Campursari*. Resital 9, (2), 87-93.
- Kusnadi. (2006). "Melodi dan Lirik Lagu Campursari Ciptaan Manthous", *Imaji* 4, (1), 103-123.
- Loomba, Ani. (2000). *Colonialism/ Postcolonialism*. London: Routledge.
- López, Alfred J. (2001). *Posts and Pasts: A Theory of Postcolonialism*. New York: State University of New York Press.
- McGuigan, Jim. (1999). *Modernity and Postmodern Culture*. London: Sage Publications.
- Mrázek, Jan. (1999). *Javanese Wayang Kulit in the Times of Comedy: Clown Scenes, Innovation, and the Performance's Being in the Present World (Part One)*. Indonesia 68, 38-128.
- Rukardi. (2004). *Campursari di Masa Surut (1)*, Peluncuran Album Baru Makin Jarang. *Suara Merdeka*, 28 Mei.
- Setiawan, Ikwan. (2012). *Budaya Nasional Di Tengah Pasar: Konstruksi, Dekonstruksi, dan Rekonstruksi*. *Kawistara* 2, (1), 58-72.
- Schwarz, Henry and Sangeeta Ray (eds). (2005). *A Companion to Postcolonial Studies*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Setiono, Budi. (2003). *Campursari: Nyanyian Hibrida dari Jawa Poskolonial*. Dalam Budi Susanto (ed). *Identitas dan Poskolonialitas di Indonesia*. Yogyakarta: Lembaga Studi Realino dan Penerbit Kanisius.
- Sutton, R. Anderson. (2010). *Gamelan Encounters with Western Music in Indonesia: Hybridity/Hybridism*. *Journal of Popular Music Studies* 22, (2), 180-197.
- Venn, Couze. (2000). *Occidentalism: Modernity and Subjectivity*. London: Sage Publications.
- Wadiyo, Timbul Haryono, R.M. Soedharsono, dan Victor Ganap. (2012). *Campursari Karya Manthous: Kreativitas Industri Musik Jawa dalam Ruang Budaya Massa*. *Panggung* 22, (4), 1-23.
- Wadiyo, Timbul Haryono, R.M. Soedharsono, dan Victor Ganap. (2011). *Campursari Manthous: Antara Musik Jenis Baru dan Fenomena Sosial Masyarakat Pendukung*. *Harmonia: Jurnal Pengetahuan dan Pemikiran Seni* 11, (2), 115-124.
- Wiyoso. (2007). *Jejak Campursari*. *Harmonia: Jurnal Pengetahuan dan Pemikiran Seni* 8, (2), 110-116.