**Poskolonialitas Jawa**

**dalam Campursari:**

Dari Era Orde Baru hingga Reformasi

Ikwan Setiawan, Albert Tallapessy, Andang Subaharianto

Fakultas Ilmu Budaya Universitas Jember

e-mail: [ikwansetiawan.sastra@unej.ac.id](mailto:ikwansetiawan.sastra@unej.ac.id)

**Abstrak**

Artikel ini bertujuan menjelaskan dan mengkritisi konstruksi lokalitas Jawa pascakolonial dalam lagu campursari dari masa Orde Baru hingga Reformasi. Menggunakan pembacaan tekstual-kontekstual dengan perspektif poskololonial, kami akan menganalisis beberapa lagu campursari karya Nartosabdo, Manthous, dan Didi Kempot untuk mengungkap poskolonialitas Jawa dalam moda transformatif. Analisis tekstual akan menghasilkan wacana-wacana partikular lokalitas yang berhubungan dengan beberapa isu seperti nilai dan praktik kultural baru serta hubungan lelaki-perempuan di tengah-tengah modernitas dari masing-masing era. Kami, kemudian, akan memberikan penekanan yang lebih kritis terhadap wacana-wacana tersebut dengan menghubungkan mereka dengan kondisi kontekstual yang di dalamnya nilai dan praktik modern mulai mempengaruhi orang-orang 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 ke-Jawa-an sekaligus sebagai strategi untuk mempopulerkan dan memasarkan campursari.

**Kata kunci:** lokalitas Jawa, transformasi, poskolonialisme, campursari

**Abstract**

This article aims to describe and to criticize the constructions of post-colonial Javanese locality in *campursari* from the New Order to Reformation era. Using textual-contextual reading with postcolonial perspective, we will analyze some *campursari* song composed by Nartosabdo, Manthous, and Didi Kempot, to reveal out the constructions of Javanese postcoloniality in transformative modes. The textual analysis will result particular discourses of locality related to some issues such as new cultural values and practices and male-female relationship in the midst modernity of each era. We will, then, give more critical emphasizing for these discourses by relating them with contextual condition in which modern values and practices have begun affecting Javanese people. 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 effort for negotiating and transforming Javanese locality as well as the strategy for popularizing and marketing *campursari*.

**Keywords**: Javanese locality, transformation, postcolonialism, campursari

**PENDAHULUAN**

Campursari secara historis mulai berkembang pada era akhir era 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: 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 lebih diarahkan kepada keunikan kolaborasi musikal, lirik secara linguistik, dan proses kreatif senimanya. Hanya sedikit yang berbicara secara kritis terkait keterhubungan wacana dalam lagu dengan konteks dinamika masyarakat dan budayanya. Wadiyo, et, al (2011, 2012). misalnya, menganalisis genre musikal campurasi 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) 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 estetik, Kusnadi (2006) 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.

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) 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) memahami kemampaun 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 sehinga tetap disenangi di tengah-tengah perubahan selera kultural masyarakat. Sementara, Setiono (2003) 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. 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 ke-Jawa-an yang dikonstruksi dalam lagu-lagu campursari. Oleh karena itu, tulisan ini secara khusus bertujuan untuk mendiskusikan transformasi wacana ke-Jawa-an pascakolonial dalam lirik lagu campursari dari era Orde Baru sampai dengan Reformasi. Periode waktu tersebut kami pilih 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 berlangsung kami asumsikan berlangsung transformasi. Model transformasi lokalitas itulah yang menjadi negosiasi ke-Jawa-an 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 berjalin-kelindan 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 seagai kekuatan subordinat. Meskipun demikian, poskolonialisme meyakini bahwa masyarakat di negara-negara eks-terjajah bukanlah subjek diam, pasif, dan sekedar meniru semua budaya Barat seperti modernitas, 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 (Aschroft, Griffiths, & Tiffin [eds], 1995; Gandhi, 1998; Loomba, 2000; López, 2001; Schwarz & Ray, 2005).

Keberantaraan kultural merupakan medan kreatif sekaligus subversif bagi masyarakat pascakolonial. Mengikuti pemikiran Bhabha (1994: 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: 1-2) 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 fondasinya sudah dibangun sejak era kolonial, para aktor kultural, menurut kami, 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 berwarna tradisional dengan ciri khas utama mengusung identitas etnis (Comaroff & Comaroff, 2009). 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—mem-profan-kan kekayaan tradisi atau menjadikkanya bertahan dalam siasat-siasat kultural yang memadukan kekuatan tradisional dan modern.

Konsep-konsep teoretis di atas memberikan kami satu ancangan 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 dan Manthous. Transformasi poskololonialitas Jawa dilakukan karena para pencipta lagu memahami bahwa mempertahankan ke-Jawa-an secara kaku akan sulit karena budaya modern sudah berkembang pesat. Maka dari itu, mereka berusaha mentransformasi ke-Jawa-an dan modernitas dalam wacana lagu-lagu yang mereka ciptakan. Mereka menyerap aspek budaya modern seperti wacana keterbukaan dan kesetaraan jender, tanpa melepaskan sepehunya tradisi Jawa. Artinya, transformasi kultural yang berlangsung lirik lagu campursari adalah transformasi ke-Jawa-an dan modernitas.

**Metode**

Kerangka teoretis poskolonial akan kami gunakan untuk menganalisis teks-teks lagu campursari *Ojo Dipleroki* (Nartosabdo), *Kempling* (Manthous), dan *Sewu Kuto* (Didi Kempot). 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, kebiasan,* 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 ke-Jawa-an, 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 ke-Jawa-an 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 massifnya proyek pembangunan nasional dan pertumbuhan pesat industri budaya pop.

**HASIL DAN PEMBAHASAN**

***Mleroki* 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 bernuansa modern menjadikan musik Jawa gaya baru ini digemari, karena masyarakat penikmat mendapatkan suguhan estetik baru yang berbeda dari langgam Jawa. Apa 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.

**Tabel 1.**

Lirik Lagu *Ojo Dipleroki*

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

Lagu di atas dinyanyikan secara bersahutan antara penyanyi perempuan dan laki-laki. Si perempuan tidak ingin *dipleroki*, “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 *dipleroki* 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 kelemah-lembutan, 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.

Yang menarik adalah meskipun si perempuan disalahkan dia masih punya argumen terkait perilakunya, *mengko gek keri ing jaman,* “nanti 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, sekulerisasi, kebebasan, kemajuan, dan universalisme—kesamaan dengan bangsa-bangsa yang sudah maju (Venn, 2000; McGuigan, 1999). Idealisasi tersebut juga berusaha melampaui batasan jender 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 Dipleroki*, Nartosabdo sekaligus mengingatkan komunitas penggemarnya bahwa di tengah-tengah modernitas, tidak sepatutnya masyarakat Jawa melupakan kepribadian timur, khususnya buat kaum perempuan. Karena tingkah laku, cara berpakaian, dan cara bertutur mereka yang mulai berubah dianggap bisa merusak tatanan ke-Jawa-an yang sudah diwariskan turun-temurun. Pemahaman tersebut berjalin-kelindan 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). 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 “ke-timur-an 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)—*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 kemapanan 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 *men-dalang* 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 ke-Jawa-an. 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, Natrosabdo juga tidak bisa lepas dari kampanye diskursif rezim negara terkait budaya tradisional sebagai penopang budaya nasional. Menariknya, wacana yang ia usung memang tetap menegosiasikan ke-Jawa-an 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 ke-Jawa-an di tengah-tengah realitas perubahan.

**Tembang yang *Nyrempet-nyrempet***

Tidak bisa dipungkiri Manthous-lah yang pada era 1990-an mempopulerkan 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 hibrid yang memadukan budaya Jawa-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 campuraduk 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 synthezizer.* 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 synthezizer*. Manthous pada tahun 1993 mendirikan CSGK (Campursari Gunung Kidul) dengan lagu-lagu yang fenomenal seperti *Nyidam Sari, Kempling, Ojo Digondheli, Ojo Sembrono, Sakit Rindu, Sido Opo Ora,* dan lain-lain.

Salah satu keunggulan dan karakteristik Manthous dalam menggarap lagu campursari adalah kepiawaianya 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. Berikut salah satu 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.

**Tabel 2.**

Lirik Lagu *Kempling*

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

*Kempling* mudah sekali diingat karena bertutur tentang peristiwa sehari-hari ketika seorang lelaki bertemu dan menyapa sembari menggoda seorang perempuan. Menariknya adalah 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. Ini menunjukkan bahwa sebagai pencipta lagu campursari yang sebenarnya sudah terbiasa hidup dengan kultur modern, Manthous tetap berusaha mempraktikkan tradisi Jawa dalam perilaku komunikasi.

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 kuciwa/kulo 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* di sini 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 partriarkal 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 maupun di 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 sebebarnya 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 membincangkan 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 ‘diliarkan’ 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, toh itu semua untuk menyenangkan si 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 tetap sebagai campursari karena masih mengandung aspek keroncong. Apa yang cukup menonjol dari lagu yang diciptakan 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 analsisi 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 pasrah/*nrimo*, tanpa bisa berbuat banyak kecuali menangisi kepergian si perempuan. Sementara, sebagai tokoh yang dirindu, perempuan direpresentasikan sebagi 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? Kami memiliki pandangan berbeda.

**Tabel 3.**

Lirik lagu *Stasiun Balapan*

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

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 menangisi perubahan sikap perempuan Jawa dari kelas menengah-ke-atas yang mulai menerobos *paugeran* tradisi? Kalaupun ungkapan kesedihan itu harus diverbalkan, 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 1 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 alasanya. 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 mengusung romantisme di Stasiun Solo Balapan dengan menceritakan “kisah pengingkaran janji si perempuan” dan “kesediahan 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 melengkapi lingkaran lelaki; tidak boleh bepergian sendirian karena akan berakibat buruk. Aspek-aspek normatif tersebut bisa memunculkan penderitaan apabila dilanggar. Dan 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 jender patriarkal telah memunculkan harapan baru akan kebebasan perempuan. Namun, bagi Didi Kempot kondisi tersebut tidak sepenuhnya harus di-iya-kan karena akan banyak batasan-batasan ke-Jawa-an yang akan diterobos.

Dalam perspektif yang agak berbeda, ketiga lagu tersebut bisa juga dibaca sebagai 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. Dan 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 *Stasiun Balapan* dan juga beberapa lagu lainnya seperti *Tirtonadi* dan *Tanjung Mas Ninggal Janji.*

**Simpulan: *Lokalitas dalam Poskolonialitas***

Lokalitas dalam artian nilai, wacana, praktik berbasis budaya lokal yang berlangsung 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. 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 *paugeran* Jawa.

**Daftar Pustaka**

Aschroft, Bill. (2001). *On* *Post-colonial Future.* London: Continuum, 2001.

Aschroft, Bill, Garret Griffiths, and Helen Tiffin. (1995). *The Post-Colonial Sttudies 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 Campusari. *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.

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.