

DUALISME PELESTARIAN DAN PENGEMBANGAN MUSIK KERONCONG PADA TAHUN 1970-AN

Raden Muhammad Mulyadi

Fakultas Ilmu Budaya Universitas Padjadjaran
r.m.mulyadi@unpad.ac.id

Dian Indira

dian.indira@unpad.ac.id

Abstrak

Keroncong merupakan suatu genre musik yang khas Indonesia, keberadaannya selalu dikaitkan dengan statusnya sebagai salah satu warisan seni budaya bangsa Indonesia yang perlu dilestarikan. Selain perlu dilestarikan, para penggiat keroncong dan pemerintah pun menganggap perlu mengembangkan keroncong dalam segi musik maupun perluasan peminatnya, khususnya di kalangan generasi muda. Penelitian ini memperlihatkan popularitas keroncong yang sudah menurun sejak akhir tahun 1960-an bahkan pada tahun 1970-an keroncong sudah dinyatakan harus diselamatkan atau dilestarikan. Perkembangan keroncong terhambat oleh semangat pelestarian musik tersebut. Pelestarian keroncong terhambat oleh *pakem-pakem* yang ditentukan oleh para tokoh senior musik tersebut. *Pakem-pakem* keroncong merupakan suatu bentuk hegemoni para tokoh senior keroncong untuk memberi batasan keroncong yang baik dan benar menurut versi mereka. Pada satu sisi, *pakem-pakem* dalam keroncong telah dapat menjaga kelestarian keroncong, sementara pada sisi lainnya tidak berhasil mengembangkan keroncong kepada peminat yang lebih luas.

Kata Kunci: Keroncong, Sejarah, Musik, Indonesia

Abstract

Keroncong is a music genre that is typical of Indonesia, its existence is always associated with its status as one of the Indonesian cultural arts heritage that needs to be preserved. Besides needing to be preserved, keroncong activists and the government also consider it necessary to develop keroncong in terms of music and the expansion of their interests, especially among the younger generation. This study examine that the popularity of keroncong which has declined since the late 1960s even in the 1970s that keroncong has been declared to be saved or preserved. Keroncong development is hampered by the spirit of preservation of the music. Keroncong conservation is hampered by the standards determined by the senior figures of the music. Pakem-pakem (standards) keroncong is a form of hegemony of senior keroncong figures to limit the keroncong to good and correct according to their version. On the one hand, the features in keroncong have been able to preserve keroncong, while on the other hand they have not succeeded in developing keroncong for wider interested ones.

Keywords: Keroncong, History, Music, Indonesia

I PENDAHULUAN

Sampai saat ini musik keroncong masih eksis di Indonesia, meskipun eksistensinya selalu dikaitkan dengan kekhawatiran punahnya musik tersebut. Kekhawatiran tersebut terutama muncul di kalangan musisi keroncong, pemerhati musik, budayawan, dan kalangan pemerintah. Kekhawatiran dari kalangan tersebut dikarenakan musik keroncong dianggap sebagai warisan budaya bangsa yang perlu dilestarikan. Berbeda dengan musik pop, dangdut, rock atau jazz tidak dianggap sebagai warisan budaya bangsa.

Sebenarnya dalam sejarah musik keroncong, kekhawatiran akan punahnya musik keroncong bukan hanya terjadi pada saat sekarang, hal itu ternyata sudah dirasakan oleh para penggiat keroncong sejak awal tahun 1970-an. Berdirinya HAMKRI (Himpunan Artis Musik Keroncong Republik Indonesia) sebagai tempat bernaung keroncong dan musisinya, yang dibentuk pada 13 Juli 1975 dapat dilihat sebagai bentuk kekhawatiran para penggiat keroncong akan kelestarian musik keroncong. Hal itu dapat dilihat dari tujuan dibentuknya HAMKRI adalah untuk melestarikan musik keroncong. Kekhawatiran lainnya muncul dari seorang Jendral yang juga penggiat keroncong, yaitu Pirngadie, yang menyatakan “mari kita selamatkan musik keroncong”. Pernyataan serupa muncul kembali pada akhir tahun 1977 yang dikeluarkan oleh Sampurno, Direktur Pengembangan Kesenian Departemen P & K (Pendidikan dan Kebudayaan) yaitu “kita bantu penyelamatan keroncong dari kelenyapan”. Memperhatikan pernyataan tersebut, tampak bahwa pada tahun 1970-an musik keroncong ternyata sudah dalam taraf harus diselamatkan. Kondisi menurunnya popularitas keroncong sudah lebih lama lagi dikemukakan oleh salah satu orang penggiat keroncong lainnya, Suhardjono, yang mengatakan bahwa sejak Zaman Festival Gambir tahun 1950-an, keroncong hanya akrab di kalangan orang tua. Festival-festival keroncong hanya dihadiri oleh kerabat peserta. Minat dan apresiasi masyarakat luas terhadap keroncong sudah dirasakan sangat berkurang (*Tempo*, 31 Desember 1977: 42).

Gambaran mengenai menurunnya minat masyarakat, khususnya generasi muda terhadap keroncong pada tahun 1970-an tampak di Kampung Tugu kawasan Tanjung Priok Jakarta, sebagai salah satu tempat lahirnya keroncong. Di kampung tersebut, pada awal tahun 1970-an keroncong hanya dikenal di sebagian kalangan orang tua dan tidak lagi menjadi permainan sehari-hari di waktu senggang sebagian besar generasi muda Kampung Tugu. Di Kampung Tugu juga sejak tahun 1970-an sudah ada upaya untuk melestarikan keroncong Tugu di kalangan generasi muda melalui Yayasan Putra Tugu (*Kompas*, 5 Juli 1971: 5). Hal itu memperlihatkan bahwa di tempat kelahirannya, keroncong sudah harus “diselamatkan”.

Hingga akhir 1970-an Orkes Keroncong Tugu telah mengalami kesulitan dalam mengumpulkan para anggotanya yang sebagian besar telah berusia lanjut. Hanya sedikit pemuda di Kampung Tugu yang mempunyai minat terhadap keroncong. Lebih banyak kalangan muda yang menganggap keroncong sebagai musik yang kuno dan hanya untuk kalangan orang tua saja (*Kompas*, 1 April 1979: 5). Apabila mengingat Kampung Tugu sebagai tempat kelahiran keroncong, maka dapat diberikan gambaran mengenai wilayah yang sebelumnya bukan tempat komunitas keroncong berada. Gambaran dari Kampung Tugu tersebut merupakan suatu gambaran umum dalam kalangan remaja Indonesia pada tahun 1970-an. Karena pada saat yang bersamaan di Indonesia muncul musik pop yang lebih menarik minat

generasi muda, bahkan hal itu terjadi sejak akhir tahun 1950-an (Mulyadi, 1999: 25).

Peminat keroncong memang menurun pada 1970-an, tetapi keroncong tidak sepenuhnya mati. Pada era tersebut, di Jakarta dapat dikatakan masih terdapat beberapa musisi, komunitas, dan orkes musik keroncong. Pernyataan Pirngadie yang menyatakan bahwa keroncong tinggal sisa-sisa dan perlu diselamatkan telah menantang para musisi keroncong menunjukkan dirinya dalam lomba keroncong di Djakarta Fair Hall pada Juli 1972. Pada perlombaan tersebut tampil 13 orkes keroncong. Terdapat juga pemain-pemain muda dalam kelompok orkes-orkes keroncong yang menjadi peserta lomba tersebut (*Tempo*, 12 Agustus 1972: 30). Jumlah peserta yang tampil tersebut dapat dikatakan sedikit, dan hal itu merupakan sesuatu yang umum terjadi pada setiap festival. Meskipun jumlah peserta yang tampil dalam setiap penyelenggaraan festival keroncong sedikit, menurut seorang anggota Komite Musik DKJ (Dewan Kesenian Jakarta) Slamet Abdul Syukur jumlah penggiat keroncong pada tahun 1970-an sebenarnya cukup banyak (*Tempo*, 31 Desember 1977: 42).

Terlepas dari perdebatan bahwa kelompok penggiat keroncong sedikit atau banyak, semuanya sepakat bahwa yang menjadi permasalahan adalah peminat keroncong semakin berkurang. Peminat dan penggiat adalah dua hal yang berkaitan dalam eksistensi suatu genre musik. Keberlangsungan suatu musik dikarenakan eksistensi keduanya, oleh karena itu kegelisahan para penggiat keroncong pada 1970-an dengan menurunnya minat generasi muda terhadap keroncong dapat dipahami sebagai ancaman terhadap keberlangsungan genre musik tersebut. Kelompok penggiat musik keroncong atau yang dikenal sebagai orkes keroncong masih dikatakan cukup banyak, tetapi disadari oleh para penggiat keroncong bahwa tanpa dukungan peminat, musik keroncong akan punah. Para penggiat keroncong kemudian berupaya agar keroncong tetap lestari dengan cara pengembangan melalui inovasi dalam keroncong agar peminatnya semakin luas. Pada sisi lain inovasi juga mengancam keaslian keroncong. Tulisan ini akan mengkaji dualisme antara pelestarian dan pengembangan keroncong. Kajian ini hanya membahas kondisi keroncong tahun 1970-an.

II METODE PENELITIAN

Penelitian ini merupakan penelitian sejarah, dengan demikian metode yang digunakan adalah metode sejarah yang terdiri dari empat tahapan. Pertama adalah *heuristik* berupa pencarian sumber-sumber tertulis. Pencarian sumber tertulis dilakukan terhadap sumber-sumber sejamin yang berupa surat kabar dan buku.

Tahapan kedua adalah kritik sumber, dalam tahapan ini dilakukan peninjauan sumber-sumber berdasarkan isi maupun fisiknya. Kritik terhadap isi dilakukan dengan membandingkan satu sumber dengan sumber lainnya sehingga didapatkan suatu keterangan yang pasti dari satu sumber. Sementara kritik terhadap fisik sumber dengan melihat wujudnya, yaitu memperhatikan apakah bentuk fisik sumber sesuai dengan jiwa jamannya, misalnya dengan melihat bentuk kertas, ragam bahasa dan tulisannya.

Tahapan ketiga adalah melakukan interpretasi terhadap sumber. Interpretasi dilakukan dengan menempatkan sesuai konteks jaman. Pada tahap terakhir, yaitu historiografi, dilakukan penulisan dengan merangkaikan fakta-fakta dalam suatu tulisan yang kronologis analitis.

Dalam upaya menghasilkan penjelasan yang memadai sehingga tulisan ini tidak hanya mendeskripsikan suatu narasi mengenai musik keroncong pada tahun 1970-an saja, maka digunakan suatu teori untuk menjelaskan atau membongkar fenomena yang terjadi dalam pembahasan ini. Teori yang digunakan adalah teori hegemoni dari Antonio Gramsci. Dalam teori ini Gramsci salah satunya menyatakan bahwa konsep hegemoni sebagai kepemimpinan moral atau budaya tanpa adanya tindakan represif sehingga masyarakat secara perlahan tidak menyadari bahwa sesungguhnya ia telah terhegemoni.

Hegemoni tidak hanya dilakukan oleh negara yang dikenal sebagai kelas penguasa (*ruling class*) namun dapat juga dilakukan oleh seluruh kelas sosial. Hegemoni adalah dominasi oleh satu kelompok terhadap kelompok lainnya, sehingga ide-ide yang didiktekan oleh kelompok dominan terhadap kelompok yang didominasi diterima sebagai sesuatu yang wajar yang bersifat moral, intelektual serta budaya. Dalam hegemoni, penguasaan tidak dengan kekerasan melainkan dengan bentuk-bentuk persetujuan masyarakat yang dikuasai baik sadar maupun secara tidak sadar. Hegemoni bertujuan agar ide-ide yang diinginkan negara atau suatu kelompok tertentu menjadi norma yang disepakati oleh masyarakat atau kelompok lainnya. Siapa yang mencoba melawan hegemoni dianggap orang yang tidak taat terhadap moral serta dianggap tindak kebodohan (Patria dan Andi Arief, 2003: 115-118 dan Dominic, 1995: 165 Patria).

III HASIL DAN BAHASAN

Dari penelitian yang dilakukan, penulis mendapatkan gambaran bahwa eksistensi dan menurunnya keroncong disebabkan oleh dualisme antara pelestarian dan pengembangan keroncong. Generasi muda yang diharapkan oleh para penggiat keroncong untuk mewarisi dan mengembangkan keroncong pada tahun 1970-an lebih tertarik pada musik pop yang berasal dari Barat. Keroncong dianggapnya sebagai musik orang tua yang penuh dengan *pakem-pakem* dan tidak sesuai dengan jiwa generasi muda yang penuh gejolak. Beberapa penggiat keroncong pun melakukan inovasi untuk menarik generasi muda dan masyarakat luas.

3.1 Keroncong dan Anak Muda 1970-an

Ketertarikan peminat terhadap suatu genre musik menyangkut dua hal, yaitu masalah irama musik dan penampilan panggungnya. Demikian pula ketidak-tertarikan terhadap suatu genre musik dapat diakibatkan oleh kedua hal tersebut. Ketidaktarikan generasi muda dalam keroncong pun disebabkan oleh dua faktor utama tersebut yang memunculkan kesan bagi generasi muda tahun 1970-an bahwa keroncong adalah musik orang tua. Sementara musik yang dipandang sebagai musik generasi muda adalah musik pop.

Menurunnya ketertarikan generasi muda terhadap keroncong pada 1970-an ditandai oleh perubahan struktur dunia hiburan yang terjadi pada tahun tersebut. Pada saat itu budaya pop semakin menguat di kalangan muda. Pada awal 1970-an adalah *euphoria* budaya pop di Indonesia, suatu kegembiraan yang berlebihan setelah sebelumnya dibatasi pada masa Soekarno. Setelah pergantian pemerintahan dari Orde Lama ke Orde Baru tahun 1967, musik-musik Barat semakin tumbuh subur di Indonesia yang pada akhirnya memengaruhi selera musik masyarakat. Generasi

muda banyak yang menyenangi musik pop, rock, beat, dan jazz. Sebagai akibatnya generasi muda mulai jarang yang berminat ikut ambil bagian dalam keroncong. Mereka lebih memilih menonton pertunjukkan musik pop atau hiburan lainnya (*Kompas*, 4 Agustus 1972: 5 dan 1 April 1979: 5).

Kusbini, seorang tokoh Keroncong sekaligus ketua Lembaga Musikologi dan Koreografi Dirjen Kebudayaan Departemen P & K cabang Yogyakarta pada era 1970-an, berpendapat bahwa menurunnya minat keroncong di kalangan generasi muda disebabkan tingkat kesulitan memainkan keroncong. Dalam memainkan dan mengapresiasi keroncong diperlukan intelektualisme. Musisi dan penyanyi perlu memahami dan menguasai berbagai teknik keroncong seperti *cengkok-cengkoknya* dan *gregel-gregel-nya*. Keroncong tidak dipahami oleh mayoritas pemuda dan hanya tumbuh dalam lingkungan musisi yang memahaminya saja (*Kompas*, 4 Agustus 1972: 5).

Pendapat yang sama juga dikemukakan oleh Suwanto Suwandi, Kepala Urusan Siaran TVRI (1981) yang mengatakan bahwa keroncong mengandung nada dan irama yang khas. Meskipun sederhana, namun tanpa pendalaman mendasar sulit untuk mengenal apalagi menjiwai keroncong. Suwanto Suwandi juga setuju dengan Kusbini bahwa kesulitan memainkan musik keroncong merupakan salah satu penyebab musik keroncong sulit diterima masyarakat luas (*Kompas*, 9 Februari 1981: 6).

Sulitnya menyanyi keroncong juga diakui oleh beberapa penyanyi keroncong sendiri, misalnya Tia Suseno, seorang penyanyi OK Tetap Sehat. Menurutnya, kesulitan dalam menyanyikan keroncong karena banyak *cengkok-cengkoknya* (*Tempo*, 31 Desember 1977: 42). Pendapat yang sama dikemukakan oleh Abdulgani, pelatih peserta keroncong PBRTV (Pemilihan Bintang Radio dan Televisi) tingkat nasional tahun 1975. Menurutnya, seorang penyanyi keroncong memerlukan waktu yang lama untuk menjadi matang, baik dalam pembawaan lagu dan penjiwaan. Hal tersebut menyulitkan para penyanyi muda (*Kompas*, 23 Desember 1975: 4). Karena *pakem-pakem* itulah musik keroncong kurang menarik bagi kaum muda dan membuat para musisi muda merasa tidak nyaman untuk membawakannya (Mulyadi, 2014: 138). Generasi muda merasa tidak bebas dalam melakukan improvisasi atau inovasi dalam keroncong. Kusbini juga menyatakan bahwa tidak berkembangnya keroncong karena kurangnya komponis keroncong, musisi keroncong yang ada pun tidak banyak melakukan tindakan dan usaha untuk membuat keroncong semakin berkembang, terutama dalam pengembangan iramanya (*Kompas*, 4 Agustus 1972: 5 dan 31 Juli 1988: 6).

Selain faktor-faktor musikalitas, penampilan musisi dan penyanyi keroncong di panggung juga merupakan faktor yang menyebabkan generasi muda tidak tertarik dengan keroncong. Penampilan tersebut terdiri dari dua hal yaitu cara berpakaian dan gaya penampilan di panggung.

Pada umumnya cara berpakaian para penyanyi keroncong wanita yang memakai kebaya, sementara penyanyi pria tampil memakai batik atau jas dianggap ketinggalan jaman oleh generasi muda. Dipakainya kebaya oleh penyanyi wanita dan batik atau jas oleh musisi dan penyanyi pria dianggap merupakan sesuatu yang formal. Hal ini bertolak belakang dengan musik pop tahun 1970-an yang menolak formalitas. Misalnya saja para penyanyi pria tampil memakai kemeja dengan kerah terbuka, celana jeans dan rambut gondrong, sementara para penyanyi pop wanita tampil dengan busana rok. Gaya busana penyanyi dan musisi keroncong tidak

menjual dalam industri hiburan dan secara tidak langsung memengaruhi selera musik generasi muda dan masyarakat luas terhadap keroncong. Meskipun tidak dinyatakan secara terbuka mengenai adanya *pakem-pakem* dalam gaya berpakaian musisi keroncong di panggung, tampaknya telah terjadi “konvensi” di kalangan para penggiat keroncong bahwa gaya berpakaian itulah yang seharusnya digunakan para penyanyi dan musisi keroncong di panggung. TVRI (Televisi Republik Indonesia), yang merupakan corong pemerintah, sebagai satu-satunya stasiun televisi menjadi acuan dunia hiburan di Indonesia pada tahun 1960-an sampai awal 1990-an juga selalu menampilkan penyanyi dan musisi keroncong dalam pakaian kebaya lengkap dengan gaya rambut berkonde. Sementara para penyanyi pria dan musisinya dengan berpakaian batik atau menggunakan jas, karena itulah yang dianggap sebagai pakem penampilan para musisi dan penyanyi keroncong.

Demikian pula, gaya panggung musisi dan penyanyi keroncong selalu memberikan kesan tua yaitu lamban, serta kuno dan hampir tidak memiliki daya tarik pesona kepada penontonnya (*Kompas*, 3 Desember 1978: 5). Gaya panggung musisi keroncong yang memainkan musik dengan duduk di kursi, sementara penyanyi yang tampil berdiri namun statis diam di tempat. Penyanyi hanya menggerakkan-gerakkan tangan secara teratur dengan mengutamakan mimik wajah sebagai bagian dari penjiwaan terhadap lagu yang dibawakan sudah kurang menarik bagi generasi muda saat itu. Karena pada saat yang bersamaan musisi dan penyanyi pop atau rock tampil di panggung dengan penuh gejolak dan energik dengan gaya panggung yang tidak statis, tidak diam di tempat saja. Tentu para pemuda lebih memilih musik musik pop dibanding keroncong. Bahkan Gesang sebagai seorang tokoh keroncong pun mengakui bahwa generasi muda lebih suka pop atau rock, karena musik pop dan rock memang lebih menarik bagi mereka (*Kompas*, 30 September 1982: 6 dan 31 Juli 1988: 6).

Kurangnya ketertarikan generasi muda terhadap keroncong dibandingkan minat mereka terhadap musik pop dan rock, menurut Waljinah dan Toto Salmon, penyanyi keroncong terkenal pada tahun 1970-an, disebabkan penampilan keroncong kurang meriah dan mewah (*glamour*) dibandingkan musik pop dan rock. Menurutnya agar dapat disenangi masyarakat luas musik keroncong harus ditampilkan dengan baik, hal itu meliputi kualitas menyanyi dan penampilan panggung seperti gaya berpakaian. Untuk menarik penonton terhadap keroncong, terutama dalam pementasan, penyanyi keroncong juga harus tampil lebih *glamour*. Hal itu penting karena penonton berharap dapat menikmati tontonan, tidak hanya segi musiknya saja melainkan juga keseluruhan penampilan. Menurut mereka, pementasan Keroncong di depan masyarakat umum harus *glamour*, sementara keroncong pada umumnya tampil lamban dan mengalun sehingga sering diteriaki ‘ngantuk’ oleh penonton (*Kompas*, 30 Maret 1982: 6, 26 September 1982: 5 dan 15 November 1992: 6).

3.2 Inovasi dan Standarisasi

Kesadaran mundurnya keroncong yang disebabkan oleh irama musik dan tampilan panggungnya disadari oleh para penggiat keroncong sendiri. Beberapa tokoh penggiat keroncong menyatakan perlunya suatu inovasi agar keroncong dapat selaras dengan perkembangan zaman, meskipun demikian terdapat pula kelompok lainnya yang menyatakan ketidaksetujuan terhadap inovasi karena dipandang akan merusak keroncong.

Budiman, salah seorang penggiat keroncong dan pendiri HAMKRI, menyatakan bahwa dari segi musik cara menarik perhatian generasi muda terhadap keroncong adalah dengan membuat keroncong tidak lagi berkesan tua. Kesan keroncong sebagai musik yang membuat ngantuk harus disesuaikan dengan selera generasi muda. Budiman juga menegaskan yang harus menarik pertama-tama adalah musiknya, kalau sejak bunyi pertama hingga lagu berakhir hanya *crung-crung* maka keroncong akan ditinggal penontonnya (*Kompas*, 27 Januari 1981: 6).

Pendapat Budiman di atas, sejalan dengan seorang tokoh penggiat keroncong lainnya yaitu Bram Titaley yang mengatakan bahwa apabila keroncong tetap dimainkan dengan cara lama, keroncong sulit untuk berkembang. Menurutnya berpatokan kepada keroncong yang asli lebih baik, tapi inovasi harus dilakukan agar keroncong tetap bertahan. Baik itu masih dalam koridor aturan keroncong maupun tidak (*Kompas*, 26 September 1982: 5).

Sebenarnya beberapa seniman keroncong pun sudah melakukan inovasi agar keroncong tetap disukai oleh masyarakat luas dan khususnya oleh generasi muda. Terdapat tiga peristiwa fenomenal dari upaya-upaya yang dilakukan oleh penggiat keroncong. Pertama adalah inovasi yang dilakukan Pirngadie bersama OK Tetap Segar yang mempopulerkan keroncong *beat*, yaitu musik keroncong yang dipadukan dengan musik pop. Inovasi tersebut sudah dilakukannya sejak tahun 1960-an dan sampai awal tahun 1970-an masih dapat menarik perhatian anak muda (*Kompas*, 4 Agustus 1972: 5). OK Tetap Segar melakukan inovasi keroncong dengan menggunakan satu unit band lengkap. Alat-alat musik yang lazim pada keroncong diganti dengan alat musik elektrik. Orkes ini menunjukkan bahwa keroncong dapat mengikuti perkembangan jaman dengan mengembangkan aransemen musik keroncong. Pada satu sisi OK Tetap Segar masih mempertahankan irama keroncong walaupun akord musik mereka tidak terikat oleh keroncong asli (*Suara Merdeka*, 16 November 1977: 8).

Inovasi fenomenal yang kedua dalam keroncong dilakukan oleh Kusbini, dia melakukan eksperimen dengan memasukkan unsur tari, drama, dan suara piano ke dalam keroncong. Hal tersebut dilakukannya pada 1972. Ketiga, pada akhir 1970-an inovasi keroncong yang fenomenal dilakukan oleh Budiman pada penampilannya di Festival Musik Keroncong Nasional I 1978. Budiman menggunakan intro musik keroncong, dan mensisipkan bunyi instrument lain, tidak hanya biola dan flute (*Tempo*, 12 Agustus 1972: 30 dan 16 Desember 1978: 32).

Kusbini sebagai salah seorang tokoh keroncong yang berpengaruh juga setuju adanya pembaruan dalam keroncong agar menarik minat masyarakat, tetapi menurut Kusbini tidak sembarangan memasukkan instrumen dari irama musik lain karena dalam keroncong terdapat *pakem-pakem* dan tidak boleh dilanggar. Perombakan dan perubahan terhadap *pakem-pakem* yang dimiliki keroncong adalah suatu kesalahan. Karena adanya *pakem-pakem* tersebut, keroncong dihargai dan memperoleh pengakuan sebagai salah satu jenis komposisi musik, dengan demikian keroncong harus dimainkan sesuai *pakem-pakem* musik keroncong. Menurut Kusbini dan Budiman inovasi terhadap irama, terlebih yang asal-asalan dapat merusak keaslian keroncong (*Kompas*, 4 Agustus 1972: 5 dan 3 September 1980: 6).

Dari pendapat-pendapat di atas, dapat dikatakan bahwa pada 1970-an, pada satu sisi para penggiat keroncong menyatakan perlunya suatu inovasi keroncong agar diminati masyarakat luas. Sementara pada sisi lainnya harus mempertahankan *pakem-pakem* yang terdapat dalam keroncong. Dualisme antara pelestarian dan pengembangan dalam keroncong menjadi permasalahan di antara penggiat keroncong.

Selain dari penggiat keroncong, pemerintah yang menganggap bahwa keroncong adalah bagian dari warisan seni budaya bangsa juga berada dalam dualisme pelestarian dan pengembangan keroncong. Hal itu tampak dalam forum pemantapan kemampuan keroncong di Bandung pada 10 hingga 15 Oktober 1977 yang dihadiri oleh 26 kepala bidang kesenian Kanwil Departemen Pendidikan dan Kebudayaan (P & K) tingkat provinsi. Sampurno, selaku Direktur Pengembangan Kesenian Departemen P & K, pada forum tersebut menyatakan bahwa pemerintah perlu mendukung setiap kegiatan keroncong agar berjalan dengan baik (*Kompas*, 13 Oktober 1977: 6). Dukungan pemerintah terhadap musik keroncong dilakukan melalui Departemen P & K, khususnya Direktorat Pengembangan Kesenian. Tema-tema dukungan pemerintah terhadap musik keroncong pada umumnya adalah masalah pelestarian dan pengembangan. Pada kata “pelestarian” terdapat pengertian mengenai sesuatu yang harus dipertahankan, artinya terdapat suatu standar dari sesuatu yang dilestarikan. Apabila musik keroncong harus dilestarikan maka akan mengacu kepada standar-standar musik keroncong yang telah ada berdasarkan pemahaman para tokoh keroncong senior.

Sementara itu, tema “pengembangan” musik keroncong, selalu mengacu kepada dua hal. Pertama, yaitu pengembangan atau perluasan peminat. Kedua, adalah mengenai pengembangan musiknya. Pengembangan keroncong tersebut pada intinya juga kembali berkaitan dengan masalah pelestarian. Upaya perluasan peminat keroncong kepada generasi muda adalah suatu upaya agar keroncong tetap lestari. Suatu upaya untuk menciptakan generasi baru penggiat musik keroncong. Demikian pula halnya dengan pengembangan musik keroncong supaya muncul lagu-lagu dan kreasi baru dalam keroncong sehingga keroncong tetap lestari.

Kedua hal di atas tampak pada beberapa tujuan diselenggarakannya suatu festival keroncong yang dilakukan oleh pemerintah. Pada Festival Keroncong Nasional yang diselenggarakan oleh Direktorat Pengembangan Kesenian Departemen P & K di Sasana Langan Budaya, Taman Mini Indonesia Indah pada 28 hingga 30 November 1978 bertujuan untuk mencari bibit dan menyuarakan kembali keroncong di Indonesia (*Tempo*, 16 Desember 1978: 32). Tujuan diselenggarakannya festival tersebut adalah menjadi langkah awal untuk meles-tarikan keroncong dan mencari bibit-bibit baru, khususnya penyanyi dan pemusiknya. Sehingga keroncong dapat muncul kembali ke permukaan dunia musik di Indonesia. Keroncong sebagai musik yang perlu dilestarikan tampak pula dalam Festival Vokal Keroncong pada Desember 1979 di Jakarta yang diselenggarakan oleh para seniman di daerah Kemayoran Jakarta bekerjasama dengan Direktorat Pengembangan Kesenian P & K, walikota Jakarta Pusat, dan Tripida Kecamatan Kemayoran (*Kompas*, 16 Desember 1979: 5).

Berbagai upaya dilakukan para penggiat keroncong dan pemerintah untuk melestarikan dan mengembangkan keroncong, tetapi keroncong tidak berdaya karena dominannya musik pop pada saat itu. Suatu hal menarik, pada 1970-an awal terjadi suatu kecenderungan untuk mem-pop-kan keroncong dan meng-keroncong-kan lagu-lagu pop. Selain banyak dilakukan oleh musisi pop, mem-pop-kan keroncong atau mengkeroncongkan pop juga dilakukan oleh musisi keroncong sendiri. Pada pertengahan 1970-an, memang terdapat beberapa grup band pop terkenal pada saat itu yang membuat album rekaman keroncong dengan irama pop seperti Favorites band dan Koes Plus. Favorites band memiliki lagu-lagu keroncong yang terkenal luas seperti lagu “*Rek Ayo Rek*” dan mengubah keroncong asli yang berjudul “Dewi

Murni” yang dinyanyikan oleh Mus Mulyadi. Pada lagu gubahan “Dewi Murni” irama keroncongnya sangat kental. Sementara Koes Plus mencapai sukses dengan beberapa lagu keroncong seperti lagu “Keroncong Pertemuan”, “Surat Pertama”, dan Penyanyi Tua”. Grup band lainnya, yaitu The Step bahkan membuat rekaman lagu-lagu Barat yang dikeroncongkan (*Kompas*, 26 September 1982: 5 dan Mulyadi 2014: 138)). Selain dari beberapa grup band, beberapa penyanyi solo juga melakukan rekaman keroncong. Maraknya album-album rekaman keroncong pada saat itu menunjukkan bahwa keroncong sebenarnya mendapat sambutan yang luas di masyarakat. Produser rekaman tentu sudah memperhitungkan bahwa memproduksi album rekaman keroncong tetap menguntungkan karena ada pasar atau peminatnya. Hal itu terbukti dengan Koes Plus yang membuat tiga album rekaman keroncong dan mendapat sambutan luas di masyarakat dan para pemuda.

Upaya mem-pop-kan keroncong pada saat itu bagi sebagian penggiat keroncong dipandang perlu diapresiasi karena para musisi tersebut menampilkan kembali unsur-unsur keroncong ke permukaan. Lagu-lagu keroncong yang dibawakan oleh beberapa grup band band tersebut, khususnya Koes Plus, telah mewariskan budaya bangsa dengan mempopulerkan irama keroncong (Mulyadi, 2014: 138). Akan tetapi, inovasi-inovasi dalam aransemen atau pengembangan irama keroncong tidaklah selalu dipandang positif oleh penggiat keroncong. Para tokoh keroncong senior, HAMKRI dan juga pemerintah dengan berbagai kegiatannya telah memberikan tuntunan intelektual bahwa keroncong yang sesuai pakem adalah keroncong yang benar. Mem-pop-kan keroncong atau meng-keroncong-kan musik pop dianggap beberapa pihak merupakan tindakan yang melenceng karena menghilangkan ciri khas pada keroncong. Menurut mereka, orang yang melakukan inovasi di luar batas atau hanya mengambil irama keroncong bukanlah musisi yang berangkat dari keroncong karena itu mereka tidak mengerti keroncong. Mereka bahkan memandang album-album rekaman keroncong telah dimainkan sembarangan oleh musisi pop (*Kompas*, 26 September 1982: 5). Tudingan negatif antara lain dituduhkan terhadap penciptaan lagu-lagu keroncong yang dilakukan oleh grup band Favorites dan Koes Plus. Tuduhan tersebut adalah bahwa lagu-lagu keroncong ciptaan Koes Plus bukan merupakan suatu keroncong asli yang sesuai dengan pakem-pakem keroncong dan karena kepentingan “pasar” lah mereka mau menciptakan atau membuat lagu-lagu keroncong.

Menurut Kusbini inovasi yang dilakukan Pirngadi, Budiman dan dirinya masih dalam kaidah-kaidah keroncong. Sementara inovasi-inovasi yang dilakukan musisi lainnya hanya mem-pop-kan keroncong atau meng-keroncong-pop, dan mengkeroncongkan semua jenis musik dan lagu (*Kompas*, 28 Oktober 1978: 6). Dalam hal inilah mereka tampak mewakili para penggiat keroncong senior tampil sebagai pimpinan moral intelektual yang menghegemoni bahwa keroncong yang benar adalah keroncong yang mereka jelaskan mengenai pakem-pakemnya. Atas tuduhan-tuduhan tersebut Koes Plus menjelaskan bahwa keroncong yang mereka ciptakan bukan keroncong asli, seperti yang dimaksudkan oleh para penggiat senior keroncong, melainkan keroncong pop sesuai dengan yang ditulis pada sampul muka kaset-kaset keroncong mereka. Koes Plus menjawab juga menjawab kritik-kritik yang muncul saat itu dengan lagu “Kr Asal Jadi”, melalui lagu tersebut Koes Plus menyatakan bahwa lagu-lagu keroncong mereka adalah lagu keroncong jaman sekarang, tahun 1970-an.

IV PENUTUP

Menurunnya minat masyarakat, khususnya generasi muda terhadap keroncong disebabkan oleh *pakem-pakem* yang ada dalam keroncong, baik itu pakem dalam bermusik dan penampilan dalam setiap pementasan. Beberapa tokoh keroncong senior dan pemerintah yang diwakili Departemen Pendidikan dan Kebudayaan tampil sebagai pimpinan moral intelek yang menghegemoni keroncong melalui *pakem-pakem*. Melalui modal simboliknya, karena pengetahuan maupun jabatan dalam pemerintahan pada saat itu, mereka menentukan *pakem-pakem* atau standarisasi keroncong. Standarisasi tersebut diwujudkan melalui festival dan media massa. Festival merupakan suatu media regenerasi keroncong dan menunjukkan hegemoni mengenai suatu keroncong yang benar sesuai *pakem*. Karena para juri juga biasanya terdiri dari penggiat keroncong senior. Festival menstandarisasi keroncong dalam bentuk suara dan visual. Bentuk suara adalah musik dan lagu, sementara bentuk visual yaitu berupa gaya panggung dan pakaian yang dikenakan para penyanyi dan musisinya. Standarisasi suara dan visual juga dilakukan oleh TVRI sebagai stasiun televisi corong pemerintah tanpa disadari oleh masyarakat luas telah memberikan tuntunan bentuk keroncong yang dipandang baik oleh penggiat keroncong dan pemerintah. *Pakem-pakem* dapat mempertahankan bentuk keroncong asli tetapi tidak dapat menarik peminat yang lebih luas.

Inovasi untuk pengembangan musik, pelestarian dan perluasan peminat keroncong yang dilakukan oleh para penggiat keroncong senior dapat dikatakan tidak dapat menarik generasi muda tahun 1970-an. Sementara inovasi keroncong yang dilakukan oleh generasi muda, khususnya para anggota grup band pop, berhasil menarik generasi muda dan masyarakat luas terhadap keroncong. Akan tetapi, mereka sering dituduh merusak pakem keroncong. Dalam hal ini dapat dikatakan bahwa inovasi yang benar adalah inovasi yang dilakukan oleh para penggiat keroncong senior dan pemerintah saja. Inovasi yang dilakukan dari luar dianggap sebagai penyimpangan dari keroncong. Pengembangan keroncong pada 1970-an, akhirnya lebih mementingkan pelestarian daripada pengembangan.

DAFTAR PUSTAKA

Buku

- Lange, Matthew. 2013. "Comparative Historical Methods". London: Sage.
- Mulyadi, R Muhammad. 1999. "Industri Musik Nasional (Pop, Rock dan Jazz)". Tesis. Jakarta: Jurusan Sejarah Universitas Indonesia.
- _____. 2014. "Koes Plus: Tonggak dan Karakteristik Ke-Indonesia-an dalam Musik Pop". Disertasi. Depok: Prodi Ilmu Sejarah Fakultas Ilmu Budaya Universitas Indonesia.
- Patria, Nezar dan Andi Arief. 2003. "Antonio Gramsci Negara dan Hegemoni". Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Strinati, Dominic. 1995. "An Introduction to Theories of Popular Culture". London: Routledge.
- Patria, Nezar dan Andi Arief, Andi. 2003. "Antonio Gramsci Negara dan Hegemoni". Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

Surat Kabar

Kompas, 5 Juli 1971: 5. "Tugu Kampung Sisa-sisa Portugis."

Kompas, 15 Juli 1971: 4. "Apresiasi Kerontjong dan Konser Vokal Dari RRI Solo"

Kompas, 4 Agustus 1972 hal 5. "Sampai Di mana Perjalanan Musik Kerontjong?"

Kompas, 1 Juli 1975: 5. "Keganasan Dalam Mempopkan Lagu Dan Musik Perlu Dijinakkan".

Kompas, 23 Desember 1975: 4. "Mengapa Tua-tua?"

Kompas, 13 Oktober 1977: 6. "Pertumbuhan Seni Keroncong Perlu Dipelihara Dan Dibina"

Suara Merdeka, 19 November 1977: 8. "Keroncong dan Perkembangannya."

Kompas, 3 Desember 1978: 5. "Beramai-ramai Menggalakkan Keroncong".

Kompas, 28 Oktober 1978: 6. "Kalau Pemuda Masa Kini Main Keroncong".

Kompas, 1 April 1979: 5. "Kroncong Tugu Untuk Apa?"

Kompas, 16 Desember 1979: 5. "Festival Vocal Keroncong Piala Kemayoran".

Kompas, 6 April 1980: 6. "Keroncong".

Kompas, 3 September 1980: 6. "Lomba Keroncong Tempo Doeloe Jabodetabek".

Kompas, 27 Januari 1981: 6. "Kroncong Bukan Lagi Musik Ngantuk Bagi Remaja".

Kompas, 9 Februari 1981: 6. "Keroncong Susah Menembus Selera Massa".

Kompas, 30 Maret 1982: 6. "Penyanyi Keroncong Harus Tampil Lebih Glamour".

Kompas, 26 September 1982: 5. "Jazz, Jaipong dan Maecens".

Kompas, 30 September 1982: 6. "Mengentaskan Keroncong".

Kompas, 31 Juli 1988: 6. "Gesang Lebih Suka Pecal daripada Bistik".

Kompas, 15 November 1992: 6. "Mencari Penyanyi di Luar Industri".

Kompas, 20 Juli 1997: 21. "Mengentaskan Keroncong".

Suara Merdeka, 16 November 1977: 8. "Keroncong dan Perkembangannya"

Majalah

Tempo, 12 Agustus 1972: 30. "Agar K Tak Sisa"

Tempo, 31 Desember 1977: 42. "Tidak Ada Menjadi Ada"

Tempo, 16 Desember 1978: 32. "Menggalakkan Para Buaya"

SUBJEKTIVITAS PEREMPUAN: PEKERJA SEKS DALAM TIGA KARYA UTUY TATANG SONTANI

¹Ritma Fakhrunnisa, ²Lina Meilinawati Rahayu, ³Muhamad Adji
¹²³Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Padjadjaran
¹ritma13001@mail.unpad.ac.id

Abstrak

Penelitian ini mengambil topik subjektivitas perempuan pekerja seks dalam tiga karya Utuy Tatang Sontani: *Selamat Jalan Anak Kufur*, “Menuju Kamar Durhaka”, dan “Doger”. Tiga pekerja seks tersebut ditampilkan melalui tokoh Titi, Aku, dan Selendang Merah. Dengan menggunakan metode kritik feminis yang berfokus pada isu tubuh dan ruang perempuan, pembahasan dibagi menjadi dua bagian yang berkaitan dengan tubuh, ruang, dan subjektivitas pekerja seks. Berdasarkan hasil analisis dapat dimaknai bahwa: (1) tubuh dan ruang pekerja seks ditampilkan sebagai aset ambivalen dalam posisinya sebagai subjek dan objek; (2) posisi subjek-objek yang bahagia berkaitan erat dengan perspektif yang digunakan tokoh dalam memandang pekerja seks. Oleh sebab itu, dapat diargumentasikan bahwa Utuy memosisikan tiga tokoh perempuannya dalam posisi subjek dan objek yang tidak ajek.

Kata Kunci: perempuan, tubuh, ruang, subjektivitas

Abstract

This research talks about the subjectivity of women sex workers in Utuy Tatang Sontani's works titled *Selamat Jalan Anak Kufur*, “Menuju Kamar Durhaka”, and “Doger.” Women sex worker are portrayed through characters named Titi, Aku, and Selendang Merah. By using a feminist literary criticism method that focuses on women's body and space, the discussion has been divided into two sections related to body, space, and subjectivity of the sex workers. Body and space are the crucial aspects for the characters in Utuy's works when achieving their status as a subject. Based on the results of the analysis it can be interpreted that: (1) the bodies and spaces of the sex workers are depicted as an ambivalent asset in their position both as subject and object; (2) the position of happy subject-object status of the sex workers is closely related to the perspective used by the character in looking at sex workers. Therefore, it can be argued that Utuy positioned the three women characters in the position of subjects and objects that were not fixed.

Keywords: women, body, space, subjectivity

I PENDAHULUAN

Tulisan ini memuat pembahasan mengenai tiga tokoh perempuan yang menjadi pekerja seks dalam tiga karya Utuy Tatang Sontani (Utuy). Ketiga karya tersebut adalah *Selamat Jalan Anak Kufur* (1956), “Menuju Kamar Durhaka” (1951), dan “Doger” (1951)— “Menuju Kamar Durhaka” dan “Doger” diterbitkan dalam kumpulan cerpen *Orang-Orang Sial* pada 1951 dan diterbitkan ulang dengan judul *Menuju Kamar Durhaka* pada 2002. Terdapat kecenderungan pada tiga tokoh perempuan dalam kerangka subjektivitas yang ditampilkan melalui tubuh dan

ruangnya. Ketiga tokoh tersebut ditampilkan Utuy dengan cara yang tidak paten. Alih-alih dihakimi, ketiga tokoh ditampilkan secara dilematis. Posisi subjek-objek mereka dalam prostitusi berubah berdasarkan perspektif yang ditampilkan dalam dialog antartokoh.

Utuy mulai dikenal melalui dramanya yang berjudul *Awal dan Mira*. Melalui drama tersebut, Utuy dianugerahi Hadiah BMKN 1952. Toer sebagaimana dikutip oleh Supartono (2001: 133) menjuluki Utuy sebagai raksasa dramaturg Indonesia pada masanya. Meskipun ia lebih dikenal dalam dunia penulisan naskah drama, ia juga menulis prosa. Bahkan, drama-dramanya—dimulai dari *Awal dan Mira*—ditulis sebagaimana bentuk prosa. Hal tersebut yang membedakan drama Utuy dengan drama pada umumnya. Berdasarkan pernyataan Utuy dalam pengantar yang ditulis oleh Rosidi (2014b: 6), penulisan dengan cara tersebut bertujuan untuk memudahkan pembaca yang membaca karyanya. Perubahan bentuk tersebut sekilas membuat drama dan prosanya tampak sama, tetapi terdapat perbedaan porsi narasi di luar dialog dalam keduanya: prosa memiliki lebih banyak narasi di luar dialog dibandingkan drama. Namun, karena ia lebih banyak menulis drama, ia pun lebih dikenal sebagai penulis naskah drama.

Kecuali menampilkan perubahan bentuk pada drama, Utuy tidak memberikan banyak perubahan tema pada setiap tulisannya. Ia cenderung mengulang tema yang sama melalui tokoh dan cerita yang berbeda. Hal itu bisa disebut sebagai konsistensinya terhadap ideologi yang diyakininya, tetapi juga sebuah stagnasi dalam kepenulisannya. Karya-karyanya cenderung humanis, banyak membahas masalah kemanusiaan di kalangan masyarakat kelas bawah, seperti kehidupan para tokoh dalam tiga objek penelitian ini. Menurut Aveling (1979: 25), melalui karyanya Utuy memperlihatkan kegagalan hubungan antarmanusia karena faktor ekonomi dan politik. Karena itu pula, dalam kedua bukunya tentang Utuy, Aveling (1969 & 1979) lebih menekankan analisisnya pada aspek sosial dalam karya. Namun, hanya Saptawuryandari (2016) yang melihat pentingnya penggambaran perempuan dalam karya-karya Utuy. Masalah itu juga yang menurut saya penting untuk dibahas.

Utuy bisa dibilang memiliki kedekatan secara emosional dengan perempuan. Supartono (2001: 154) terutama mengaitkan Onih, perempuan pekerja seks yang dicintai Utuy, sebagai inspirasi utama beberapa tokoh dalam karya Utuy. Namun, kedekatan Utuy dengan tokoh perempuannya sering terlepaskan oleh masalah, yang bagi Aveling (1979: 5), lebih banyak bersinggungan dengan perubahan sosial. Rosidi (2018: 123), teman setia yang menjalin hubungan benci tapi cinta dengan Utuy, menyebutkan bahwa karya-karya Utuy setelah masuk Lembaga Kebudayaan Rakyat (Lekra) tidak lagi bermutu. Penurunan mutu tersebut juga terlihat dari perubahan Utuy memosisikan perempuan dalam karyanya. Takada lagi kedekatan dan keakraban pada tokoh perempuan yang kerap terlihat dalam karya-karya sebelum ia masuk Lekra.

Pada awal kepenulisannya, terutama sebelum masuk Lekra, perempuan dimunculkan sebagai tokoh utama yang memiliki porsi bersuara yang seimbang dengan laki-laki, misalnya dalam *Awal dan Mira* (1952) dan *Bunga Rumah Makan* (1948). Perempuan pekerja seks pun tidak diposisikan sebagai instrumen, tetapi justru sebaliknya. Melalui hubungan saling memberi dan menerima, perempuan tidak dipandang sebagai hiburan, tetapi sebagai penghibur. Tokoh Selendang Merah dalam “Doger” adalah contoh pekerja seks yang memberikan hiburan

melalui kesenian. Pada masa sulit revolusi, kesenian tradisional tersebut menjadi pertunjukan komersial yang berkaitan erat dengan prostitusi. Nopianti (2014: 82) menyatakan bahwa hal tersebut berkaitan dengan dinamika sosial. Ini juga berkaitan dengan argumen Beauvoir (2011: 685), bahwa prostitusi mengalami peningkatan pada masa perang dan krisis pascaperang. Dari argumen tersebut dapat diketahui bahwa prostitusi adalah hubungan saling membutuhkan yang berkaitan dengan kebutuhan. Posisi subjek-objek pun menjadi permasalahan perspektif.

Mengutip dari Estes (2008: 355), seorang pekerja seks berada dalam posisi subjektif yang problematis. Masalah subjek-objek dalam prostitusi tidak sesederhana memosisikan pekerjaanya berdasarkan situasi dan kondisi. Karena ada dua subjek dalam prostitusi: pekerja seks dan pelanggan, penting untuk mengetahui perspektif yang digunakan. Utuy dalam ketiga karyanya secara dominan menampilkan prostitusi dari sudut pandang perempuan pekerja seks. Terutama dalam “Menuju Kamar Durhaka” dan *Selamat Jalan Anak Kufur*, perempuan dijadikan tokoh utama yang menceritakan pengalamannya. Setiap dialog selalu menghadirkan Titi, sedangkan pelanggannya bergantian datang ke tempatnya dan memulai percakapan, misalnya dalam dialog Titi dengan muncikarinya, “Mau seenaknya saja menganggap tempat saya sebagai tempatnya” (Sontani, 2014a: 12). Kutipan tersebut menunjukkan bahwa perspektif dominan ditampilkan melalui pekerja seks, terutama karena setiap percakapan disaksikan oleh Titi. Titi bersikap “dingin” pada pelanggan yang tidak mau langsung membayarnya. Hal itu juga menunjukkan kuasanya atas pelanggan ketika berada di tempat kerjanya.

Norberg, sebagaimana dikutip oleh Tallent (2005: 215) berargumen bahwa kebebasan pekerja seks membuat mereka kekurangan subjektivitas mereka sebagai perempuan. Hal itu karena pekerja seks bersifat individualistik. Mereka cenderung mementingkan dirinya sendiri. Pekerja seks bukan hanya menjadi “musuh” para istri, tetapi juga teman sepekerjaannya sendiri. Namun, Beauvoir (2011: 680) mengungkapkan bahwa prostitusi pada masa kerajaan juga dijadikan cara untuk menjaga kehormatan para istri. Ini berkaitan dengan tidak tersalurnya fantasi seks suami terhadap istrinya. Ia juga mengatakan bahwa selain kompetisi, para pekerja seks juga memiliki solidaritas yang kuat di antara mereka sendiri (2011: 689). Dengan solidaritas tersebut, mereka dapat mempertahankan martabatnya dalam arus masyarakat yang melawan mereka.

Pekerja seks sebagai identitas sosial bersifat kondisional. Seorang pekerja seks tidak akan menjadi pekerja seks tanpa kondisi yang memungkinkannya. Otu (2016) mengaitkan prostitusi dalam tiga karya sastra dengan faktor ekonomi dan kekuasaan. Begitupun dengan Umezurike (2015) dan Rakesh (2008) yang juga mengaitkan subjektivitas pekerja seks dengan kuasa sistem patriarkal. Dari beberapa penelitian tersebut dapat dilihat bahwa menjadi pekerja seks selalu terikat dengan kondisi. Kondisi serupa juga termanifestasi dalam tiga karya Utuy, *Selamat Jalan Anak Kufur*, “Menuju Kamar Durhaka”, dan “Doger”. Ketiganya ditulis antara tahun 1946-1956 ketika krisis kebebasan pascaproklamasi terjadi. Banyak hal yang tidak ajek. Utuy dalam karyanya pun memperlihatkan ketidakstabilan subjek dan pengakuan atas dirinya. Subjek terkadang dikenali sebagai pekerja seks, ibu, dan/ atau istri dalam tubuh yang sama sesuai kondisinya. Ruang, waktu, dan kesempatan terutama menjadi faktor yang memengaruhi pembangunan ketiga subjek tersebut.

Subjek bersifat ideologis. Althusser (2006: 84) menyatakan bahwa ideologi

itu dibangun “oleh” subjek dan ada “untuk” subjek. Keduanya saling berkaitan sehingga tidak dapat berdiri sendiri. Dengan cara pandang seperti itulah Utuy menampilkan ketiga tokoh perempuannya. Cara Utuy mendialogkan kehidupan pekerja seks sehingga karakternya berada pada posisi subjek yang memerankan “objek” memperlihatkan sisi problematis, baik Utuy sebagai pengarang maupun para tokohnya sebagai pekerja seks. Utuy tidak menghakimi para tokohnya sebagai subjek yang salah. Ia dan para tokohnya bergumul dalam kebingungan, alih-alih kepastian. Tanpa adanya adegan erotis, Utuy menampilkan para tokohnya sebagai perempuan “terhormat”. Berdasarkan hal tersebut, terlihat keraguan Utuy untuk masuk lebih dalam pada dunia prostitusi.

Prostitusi ditampilkan Utuy tidak dalam satu sisi saja. Kegagalan cintanya terhadap Onih, penjaga warung kopi yang juga bergelut dalam dunia prostitusi, membuat Utuy memiliki ambisi yang takkian selesai terhadap sosok Onih (Supartono, 2001: 154). Mungkin alasan itu pula yang mendasari Utuy tidak menuliskan adegan erotis dalam karyanya. Alih-alih menampilkan pekerja seks sebagai profesi, Utuy lebih menonjolkan pandangan mengenai pekerja seks. Titi yang kecewa pada sistem dalam dunia prostitusi, kondisi ekonomi, dan para pelanggannya (Sontani, 2014a), tokoh Aku yang kecewa pada sistem keluarga dan perubahan zaman, dan tokoh Selendang Merah yang kecewa pada suami dan tuntutan zaman yang berubah (Sontani, 2002). Dapat diargumentasikan bahwa pekerja seks dalam ketiga karya Utuy adalah sosok yang dicintai dan ditakuti, yang dalam tulisan Kristeva (1982: 1) disebut “abjek”.

Dengan adanya persepsi bahwa perempuan pekerja seks adalah abjek, para tokoh pekerja seks tersebut pun dibuat berjarak dengan kehidupan “normal”. Namun, Utuy tidak menghidupkan prostitusi dalam dunia yang abnormal. Sebaliknya, prostitusi seolah menjadi hal biasa dalam kehidupan. Namun, karena pekerja seks hanya didatangi sesekali, keberadaannya seolah terikat pada pelanggan. Kebahagiaan bagi pekerja seks sulit didefinisikan, bisa jadi ketika ada pelanggan atau ketika mereka tidak menjadi objek dalam prostitusi. Ahmed (2010: 2) menyampaikan hal yang menarik mengenai objek yang bahagia. Ia memaparkan bahwa kebahagiaan bukan hal yang dilekatkan pada “keinginan dan harapan”, melainkan pada cara untuk mendapatkan “kebahagiaan” itu sendiri. Ini berarti kebahagiaan bukanlah hal yang didefinisikan berdasarkan kompromi diri dan orang lain, tetapi cara diri memandang kebahagiaan itu sendiri.

Beberapa tulisan mengenai Utuy dan karyanya telah dibahas dalam berbagai aspek. Tiga tulisan Aveling yang berjudul *Seventeenth Century Bandanese Society in Fact and Fiction* (1967), *An Analysis of Utuy Tatang Sontani's 'Suling'* (1969), dan *Man and Society in the Works of Indonesian Playwright Utuy Tatang Sontani*, (1979) tentang karya-karya Utuy, misalnya, lebih menitikberatkan pada aspek sosiologis, baik dari pendekatan ekspresif, objektif, maupun mimetis. Ada pula tulisan yang memfokuskan pada aspek linguistik bahasa Utuy seperti skripsi Sudrajat (2012) dan Supriyanto (2007). Selain itu, masalah psikologis tokohnya juga dibahas oleh Choirunnisa (2012). Dalam tulisannya yang berjudul “Eros dan Thanatos dalam Sayang Ada Orang Lain Karya Utuy Tatang Sontani”. Ia menunjukkan adanya keseimbangan insting hidup dan mati yang terepresentasi melalui tokoh-tokohnya. Namun, yang paling dekat relevansinya adalah tulisan dari Saptawuryandari (2016) yang juga membahas tokoh perempuan yang terpinggirkan dalam dua cerpen Utuy. Tulisan mengenai tokoh

perempuan dalam karya Utuy tidak banyak dibahas. Tulisan Saptawuryandari pun tidak membahas secara spesifik mengenai profesi perempuan dalam karya Utuy. Oleh sebab itu, tulisan ini menjadi penting karena dapat memberikan perspektif baru mengenai tokoh perempuan dalam karya Utuy.

Dengan meninjau beberapa penelitian sebelumnya, dapat diargumentasikan bahwa tulisan ini bertujuan mengemukakan aspek yang berkaitan dengan perempuan dalam karya Utuy. Dengan mengacu pada perempuan, secara khusus pekerja seks, penelitian yang berjudul “Pekerja Seks dalam Tiga Karya Utuy Tatang Sontani” ini difokuskan pada (1) subjektivitas pekerja seks yang terepresentasi melalui tubuh dan ruang yang disajikan dalam teks dan (2) kaitannya dengan posisi pekerja seks sebagai subjek dan objek yang bahagia.

II METODE PENELITIAN

Sumber data utama yang digunakan dalam tulisan ini adalah tiga karya Utuy, yaitu *Selamat Jalan Anak Kufur*, “Menuju Kamar Durhaka”, dan “Doger”. Ketiga karya tersebut diterbitkan pada dekade 1950-an, yaitu pada masa produktif Utuy sebagai pengarang. Ketiga sumber data tersebut memiliki kesamaan, yaitu menceritakan kehidupan pekerja seks dari lingkungan kelas bawah. Ketiganya akan dikaji melalui pendekatan tekstual. Setiap argumen mengacu pada analisis teks secara struktural, baik melalui dialog tokoh maupun rangkaian peristiwanya. Meskipun paradigma yang digunakan berkaitan dengan kritik feminis, setiap unsur cerita dalam ketiga objek menjadi referensi utama dalam tulisan ini. Demi mendukung analisis tersebut, penulis menggunakan metode pembacaan dekat yang menurut Budianta (2006: 10) dapat membongkar “kode-kode” bahasa yang ada dalam teks. Metode ini dapat membantu proses analisis objektif terhadap karya yang dikaji dalam tulisan ini.

Meskipun begitu, Dewanto (2001: 11) mengemukakan problematika pembacaan dekat sebagai metode analisis karya sastra. Ia berargumen bahwa pembacaan dekat adalah “keniscayaan” bagi setiap pengkaji karya sastra. Oleh sebab itu, alih-alih sebagai metode, pembacaan dekat itu sendiri membutuhkan metode. Penulis memahami hal tersebut sebagai pentingnya landasan teori yang mendukung pembacaan dekat tersebut. Berdasarkan hal itu, penulis mengaitkan pembacaan terhadap teks tersebut dengan wacana subjektivitas pekerja seks yang dikemukakan oleh Beauvoir (2011) dan Estes (2008). Untuk lebih jelasnya, analisis dalam tulisan ini juga dikaitkan dengan unsur struktural karya, tokoh-tokohnya, dengan teorisasi tentang tubuh dan ruang yang diwacanakan oleh Woolf (1929) dan Young (2005). mengenai signifikansi tubuh dan ruang perempuan terhadap subjektivitasnya. {Budianta, 2006 #17}

III HASIL DAN BAHASAN

1. Tubuh dan Ruang Perempuan

Tubuh yang Interpersonal

Tubuh pertama-tama adalah personal, tetapi Booth (2016: 1) menyatakan bahwa tubuh tidak semata dibangun oleh faktor personal, melainkan juga dipengaruhi oleh aspek sosial dan kultural. Pernyataan tersebut baru mencakup tubuh secara umum, belum merambah perbedaan antara tubuh perempuan dan laki-laki. Baik tubuh perempuan maupun laki-laki, keduanya tidak lepas dari konstruksi sosiokultural. Tubuh pun, terlepas dari jenis kelaminnya, selalu bersifat interpersonal.

Tubuh perempuan bukanlah tubuh laki-laki, tidak dapat dispesifikasikan dengan penubuhan laki-laki pula. Penubuhan perempuan dan laki-laki didasari oleh pengalaman berbeda. Tubuh familiar terhadap pengalaman masa kecil, yang bagi Straus, seperti dikutip oleh Young (2005: 28), menunjukkan adanya perbedaan mendasar antara perempuan dan laki-laki secara biologis. Berdasarkan argumen tersebut, tubuh adalah yang ditakdirkan untuk tidak dapat dipelajari. Tubuh menjadi konstruksi natural yang tidak memiliki memori dan logikanya sendiri. Young (2005: 29) menyebut klasifikasi Straus itu akan menggiring pada simpulan sederhana bahwa tubuh perempuan adalah tubuh yang tidak terdidik. Namun, jika dilihat dari sudut pandang berbeda, tubuh perempuan justru dapat dikatakan sebagai tubuh yang adaptif. Ia (tubuh perempuan) memiliki kemampuan untuk bertahan dalam dunia yang “memosisikannya” sebagai tubuh yang lemah.

Masih merujuk pada argumen Straus sebelumnya, yang secara paradoks justru menyatakan bahwa tubuh perempuan adalah tubuh yang adaptif, Utuy pun menampilkan pekerja seks secara paradoks. Utuy dan pekerja seks menikmati hiburan yang tidak menghibur. Saya sebagai pembaca tidak lantas dibuat bahagia setelah membaca karya-karya Utuy dan mungkin Utuy pun tidak bertujuan begitu. Utuy dengan konsisten menggambarkan pekerja seks dalam tubuh berparas cantik. Dengan begitu, tubuh pekerja seks tersebut dapat dipahami sebagai aset. Tokoh yang diasosiasikan sebagai Selendang Merah dalam “Doger”, misalnya, berparas cantik dengan tubuh berisi, “... badannya besar, parasnya ter-cantik di antara semua.” (Sontani, 2002: 28-29), yang sangat mendukung pekerjaannya sebagai penari doger yang harus menarik penonton dengan gerakan tubuhnya. Tubuh dalam konteks tersebut ditampilkan sebagai aset hiburan yang mendatangkan keuntungan finansial

Hiburan dengan kata kerja aktif “menghibur” memiliki makna yang ambivalen. Menghibur untuk sekadar membagikan kebahagiaan berbeda dengan “menghibur” dalam konteks memberikan kenikmatan. Tubuh sebagai aset hiburan dalam dunia prostitusi pun mengacu pada makna kedua. Namun, Utuy tidak mempersempit makna “menghibur” menjadi kesekadaran. Dalam kasus tokoh Titi, “menghibur” juga diartikan oleh pelanggannya dalam makna sebenarnya, “... Dia sekarang ada di dalam keadaan luka hati, sebab kekasihnya yang serupa dengan kau itu kawin dengan orang lain.” (Sontani, 2014a: 18). Titi dijadikan semacam “obat” yang dibeli di apotek. Hal tersebut memosisikannya sebagai objek yang siap “ditelan”. Namun, ia menolak objektifikasi tersebut setelah ruangnya (kamar) dijadikan tempat pasif pertunjukannya atas pelanggan tersebut,

“Laki-laki gila,” jawabnya. “Setelah masuk ke kamar, dia tidak berbuat apa-apa selain duduk terdiam kaya tihul. Diajak tidur menggéléngkan kepala. Setelah lama terdiam, tiba-tiba dia berair mata. Dan setelah ditanya apa sebabnya bukan dia menyahut, tapi jatuh terguling kaya orang sekalor” (Sontani, 2014a: 23).

Ketidakberterimaan Titi mengenai pandangan pelanggan atas tubuhnya sebagai aset pasif menunjukkan subjektivitas dirinya sebagai pekerja seks. Meskipun Estes (2008: 354) berpandangan bahwa uang adalah motivasi utama untuk dipertukarkan dengan “sandiwara seks” tanpa hasrat seksual, pekerja seks dalam *Selaman Jalan Anak Kufur* dan “Doger” menolak transaksi pasif. Pekerja seks

melakukan tindakan teatral, bukan pameran lukisan tubuh. Hanya dengan jalan itulah subjektivitas pekerja seks dalam keruangnya dapat tetap dipertahankan.

Tubuh sebagai aset/modal bagi pekerja seks juga ditampilkan dalam "Doger". Tokoh utama, Selendang Merah, dalam "Doger" adalah tokoh yang memiliki tubuh yang paling ideal bagi seorang penari doger. Tubuhnya tidak terlalu kurus, tetapi juga tidak terlalu gemuk seperti yang diteriakkan oleh anak kecil dalam "Doger", "Dia! Dialah yang paling besar pantatnya!" (Sontani, 2002: 59). Tubuh Selendang Merah tersebut menjadi tubuh ideal yang terobjektifikasi melalui mata para penonton. Dengan tubuhnya tersebut ia menjadi penari paling tenar yang diperebutkan para penonton laki-lakinya. Meskipun begitu, ia menari; tubuhnya bukan objek pasif. Alih-alih objek, ia bahkan adalah subjek yang mengatur arah pandang penontonnya.

Hal menarik lainnya dari cerita Si Selendang Merah juga adalah kalimat Utuy dalam cerpen tersebut, "... Sedang mata kenyang pula memandang gerak-gerak si Selendang Merah yang *menembak-nembakkan* mata kepada tiap laki-laki yang mengasi senyum minta perhatian" (Sontani, 2002: 59). Kutipan tersebut sangat menarik. Utuy menampilkan lebih dari satu perspektif dalam satu adegan. Ia membiarkan para penonton "memandang" Selendang Merah sebagai objek aktif, tetapi ia juga menjadikan Selendang Merah sebagai subjek yang "menembak-nembakkan mata"-nya. Ia pun "menembak-nembakkan mata" pada para penonton yang "minta perhatian". Posisi tokoh Selendang Merah pada oposisi subjek-objek dalam adegan tersebut menjadi subjek dan objek. Ia sebagai penari *membiarkan* tubuhnya sebagai objek yang dipandang. Namun, aksi tokoh Selendang Merah tersebut juga dapat dipandang sebagai aksi mempermainkan mata penonton. Ia sedang berpura-pura menjadi objek.

Selain sebagai aset, pekerja seks juga ditampilkan sebagai entitas yang bertubuh eksotis dan eksklusif. Mereka mempunyai wilayah tersendiri yang berjarak dari kehidupan berkeluarga, misalnya Gang M. dalam "Menuju Kamar Durhaka", tempat suami tokoh Aku "... hampir setiap malam meninggalkan rumah, pergi ke tempat perempuan lacur di Gang M." (Sontani, 2002: 15). Meskipun dibedakan dalam ketiga cerita, tetapi selalu ada tempat khusus bagi para pekerja seks dan pelanggannya untuk bertemu dalam karya-karya Utuy. Eksklusivitas tersebut dapat "menabukan" dan juga "ditabukan" tubuh pekerja seks. Tubuh pekerja seks pun menjadi eksotis; ambivalen antara tubuh yang dirindukan dan dihinakan. Ia juga dapat merusak keluarga seperti dalam "Menuju Kamar Durhaka" atau dirusak oleh keluarga seperti dalam "Doger". Tubuh pekerja seks menjadi aset yang ambigu, tidak pernah ajek, dan tidak pernah selesai.

Tubuh eksotis para tokoh perempuan pekerja seks dalam tiga karya Utuy terutama dieksklusifkan melalui uang. Uang dengan segala transaksi yang menawarkan pertukaran bersifat mewah. Tubuh pekerja seks tidak gratis; tidak dapat dinikmati oleh setiap orang. Tokoh Titi dalam *Selamat Jalan Anak Kufur* menolak "ngamar" dengan pembayaran ditangguhkan (Sontani, 2014a), sedangkan tokoh Aku dalam "Menuju Kamar Durhaka" memimpikan kehidupan yang lebih mapan secara finansial dengan menjadi pekerja seks (Sontani, 2002). Begitupun dengan si Selendang Merah. Ketiga pekerja seks tersebut adalah pemberi pengalaman mewah. Namun, mereka serupa berlian dalam kubangan; dijauhkan dari kehidupan rumah tangga karena kemewahannya dapat menimbulkan petaka. Padahal, Utuy dalam

“Menuju Kamar Durhaka” juga menampilkan kehidupan rumah tangga sebagai pelacuran terstruktur. Mengenai pernikahan sebagai “prostitusi berkontrak” juga telah dipaparkan oleh Beauvoir (2011: 680) dalam bukunya, *The Second Sex*.

Ruang Penghibur yang Marginal

Ruang perempuan bagi Woolf (1929: 4), berada dalam konteks dirinya sebagai penulis, menekankan pentingnya uang dan ruang bagi perempuan untuk menulis – untuk menjadi agen. Argumen tersebut dapat diposisikan dalam konteks pekerja seks dalam karya Utuy, bahwa pekerja seks membutuhkan uang dan ruang aktif (kamar) untuk menjadi subjek. Hanya dengan uang, tanpa ruang untuk mengaktualisasikan diri, pekerja seks dapat kehilangan kendalinya atas pelanggan. Bahkan, dalam karya-karya Utuy, uang terkadang dikalahkan oleh ruang. Pentingnya ruang dalam subjektivitas pekerja seks menandakan bahwa Utuy, sebagai penulis laki-laki, tidak hanya menciptakan karakter perempuan, tetapi memberinya tempat dan kesempatan untuk menjadi subjek yang aktif. Namun, prostitusi pada tiga karya Utuy – dalam kerangka patriarkal – tetap diposisikan sebagai tempat yang “didatangi” oleh laki-laki yang mengembara mencari perempuan “penghibur”. Jadi, sulit menghapuskan citra perempuan yang tertutup dalam ruang yang sempit.

Pekerja seks dalam tiga karya Utuy mempunyai ruangnya secara spesifik, Titi dengan kamar kecilnya, Aku dan Netty dengan kamar “durhaka”-nya di Gang M., dan Selendang Merah dengan “arena-di-bawah-suluh” sebagai panggungnya untuk menari. Pemberian ruang sempit tersebut bertolak belakang dengan penggambaran Utuy terhadap tokoh-tokohnya. Kesan merendahkan profesi pekerja seks kelas bawah melalui ruang tersebut menunjukkan bahwa pekerja seks adalah profesi yang sulit berterima dalam masyarakat cerita. Pekerja seksnya ditampilkan baik-baik saja, tetapi ruang untuk mereka sangat terbatas dan kotor. Bukankah ini dapat dimaknai sebagai ketiadaan ruang yang pantas? Dalam “Doger”, misalnya, terdapat kutipan, “... Si Baju Kaos menarik-narik tangan si Selendang Merah, terus pergi bersama-sama, keluar dari gelanggang, berjalan menuju ke *tempat gelap*.” (Sontani, 2002: 62), yang menunjukkan bahwa ruang subjektivitas pekerja seks berada di tempat tersembunyi. Utuy menabukan ruang bagi pekerja seks yang posisinya juga dijadikan penabu dalam konteks cerita.

Tokoh Aku dalam *Menuju Kamar Durhaka*, misalnya, keluar dari ranah domestik keluarganya setelah rumah tangganya berantakan karena pekerja seks. Ia memilih untuk masuk ke “kamar durhaka” demi melampiaskan amarahnya. Hal tersebut berkebalikan dengan Netty yang keluar dari dunia prostitusi untuk membangun sebuah keluarga. Kedua kondisi dalam satu cerita tersebut menegaskan bahwa Utuy tidak menilai keputusan perempuan berdasarkan benar atau salah. Ia mempertukarkan posisi dan identitas mereka dengan pandangan bahwa ruang domestik dan “kamar durhaka” berada dalam satu tingkatan. Kedua ruang mengekang dengan caranya sendiri. Tidak ada subjek yang bebas sepenuhnya, Titi pun dikerangkeng oleh aturan bahwa,

“... cabol itu bukan babu cuci yang membutuhkan laki-laki. Cabol adalah cabol. Dan cabol itu tidak lebih dan tidak kurang dari perempuan séwaan. Dan sekali kau jadi cabol, pendirian itu mesti kaujadikan pegangan. Lepas dari pegangan itu, kau jadi orang kufur” (Sontani, 2014a: 15).

Pada kutipan tersebut, ruang bagi pekerja seks pun diberlakukan sama dengan aturan dan syarat sehingga tidak ada bedanya antara ruang pekerja seks, istri, dan ibu. Tokoh Aku dalam *Menuju Kamar Durhaka*, misalnya, tetap perlu membereskan rumah, menata perabotan, dan mengurus suaminya untuk membuat rumah seolah menjadi ruang dirinya. Dalam kasus ini, baik pekerja seks maupun istri, memiliki kesamaan kondisi, yaitu dikerangkeng ruang terbatas yang mengatur pergerakannya.

Identitas pekerja seks, istri, dan ibu boleh berbeda. Cara dan kesempatan mereka bekerja pun berbeda, tetapi ruang yang diberikan tetap sama: kumuh, kecil, tersembunyi. Saya berargumen bahwa hal tersebut mengindikasikan adanya persepsi ketertutupan ruang perempuan. Seperti halnya diutarakan Young berdasarkan tulisan Merleau-Ponty (2005: 39), bahwa ruang perempuan untuk membangun eksistensinya cenderung tertutup dan terbatas. Ketertutupan dan keterbatasan tersebut berkaitan dengan penubuhan perempuan. Tubuh dan ruang perempuan seperti sudah ditakdirkan berpasangan, tidak terpisahkan, sehingga tubuh pekerja seks pun tidak dapat dikatakan sebagai tubuh yang bebas. Utuy memperlihatkan kompleksitas tubuh dan subjektivitas pekerja seks sebagai masalah yang tidak pernah selesai. Masalah dualitas ruang perempuan, terutama, ditampilkan sebagai ilusi dalam kedok identitasnya sebagai pekerja seks.

2. Posisi Pekerja Seks: Subjek dan Objek yang Bahagia

Apakah menjadi subjek berarti juga menjadi bahagia? Jika kebahagiaan dapat dicapai dengan menjadi subjek, maka subjektivitas juga dapat diartikan sebagai proses untuk menjadi bahagia. Namun, dapat diargumentasikan bahwa kebahagiaan tidak pernah sederhana justru karena kesederhanaannya. Subjek dan kebahagiaan mungkin tak pernah berkorelasi secara penuh. Althusser (2006: 85) berargumen bahwa setiap manusia telah secara otomatis menjadi subjek ketika dilekati ideologi. Namun, hal tersebut mengandung paradoks. Althusser pun menyatakan bahwa baik ideologi maupun subjek tidak dapat hidup terpisah. Ideologi tidak akan pernah ada tanpa subjek, begitupun subjek. Hal tersebut sekaligus mengukuhkan subjek menjadi/sebagai objek. Jadi, jika menjadi subjek adalah kebahagiaan, maka secara otomatis menjadi objek pun adalah kebahagiaan. Posisi subjek-objek pun menjadi tidak berkorelasi penuh dengan kebahagiaan.

Pembahasan mengenai kebahagiaan telah diargumentasikan oleh Ahmed (2010: 21), bahwa kebahagiaan yang dicantolkan pada hal material telah menuntun manusia pada perannya sebagai objek. Hal tersebut berkaitan dengan cara manusia “dibuat” bahagia oleh sesuatu. Manusia dalam kerangka pemikiran Ahmed tidak lagi dipandang sebagai subjek secara otomatis. Namun, bukan berarti pula bahwa subjek selalu tidak bahagia. Permasalahan ini muncul karena definisi kebahagiaan dipertukarkan dengan kenikmatan atau kenyamanan. Kenikmatan dan kenyamanan menuntut faktor materialistis yang lebih konkret, sedangkan bahagia sering tidak jelas batasannya. Antara subjek-objek atau bahagia-tidak bahagia, keduanya dapat mempersempit ruang diskusi. Begitupun bagi para tokoh perempuan dalam tiga karya Utuy. Ketiganya – Titi, Selendang Merah, dan Aku – *memilih* untuk “terjebak” sebagai pekerja seks. Pilihan ini menjadi samar, bukan lagi sekadar tentang kebahagiaan, kenikmatan, dan kepuasan.

Beauvoir (2011: 692) menyatakan bahwa prostitusi adalah pekerjaan yang menekan perempuan secara seksual dan ekonomi. Sama halnya dengan pernikahan yang membatasi perempuan secara seksual dan ekonomi. Namun, pekerja seks mengalami tekanan yang lebih kuat dari masyarakat. Beauvoir (2011: 681) mengasosiasikannya dengan “perbudakan”. Meskipun begitu, ia menyangkal bahwa perempuan menggunakan tubuhnya semata-mata sebagai instrumen. Sebaliknya, perempuan dapat menjadikan pelanggannya sebagai instrumen untuk memenuhi kebutuhannya. Namun, kembali pada pernyataan Ahmed sebelumnya, menggantungkan kebahagiaan pada sesuatu di luar dirinya dapat menjadikan seseorang itu objek. Jadi, terutama untuk menjadi objek yang bahagia, ia perlu menjadi subjek yang bahagia dulu, yang melakukan sesuatu dengan bahagia.

Pada akhirnya, perputaran posisi dalam konsep kebahagiaan menjadi sangat membingungkan. Tokoh Titi dalam *Selamat Jalan Anak Kufur* lebih memilih pergi dengan Rais, tukang becak yang menyukainya, dibandingkan tetap bertahan dengan pekerjaannya sebagai pekerja seks. Titi dalam hal ini berada dalam posisi subjek dan objek. Ia memilih untuk bahagia atau ia hanya memilih ketidakpastian sambil berharap kebahagiaan. Secara ekonomi, ia tidak akan bahagia hidup dengan Rais, tetapi ia dimanusiakan oleh Rais. Namun, ambivalensi itu terus menghantui pilihan Titi. Dalam konsep Ahmed, pilihan Titi tersebut dapat tidak menjadi kebahagiaan ketika kebahagiaan tersebut dicantolkan pada entitas di luar dirinya.

Titi pun mengatakan kebimbangannya dalam kalimat terakhir yang diucapkannya, “... aku tidak tahu. Tadi aku masih bisa memilih. Tapi sekarang aku jadi capé” (Sontani, 2014a: 41). Kutipan tersebut memperlihatkan betapa kebahagiaan menjadi sangat membingungkan. Kebahagiaan bagi Titi menjadi tidak sederhana. Awalnya, menjadi pekerja seks adalah hal yang “menggembirakan” secara material, “Malam itu bukan malam yang menggembirakan. Biasa-biasa ramai, di tempat penjualan sirup...” (Sontani, 2014a: 11). Lalu, Titi ingin dipuaskan dengan cara yang lain, “Itu kalau dia cukup memberikan kepuasan dalam memelesirkan” (Sontani, 2014a: 40). Namun, seperti pada kutipan pertama, Titi akhirnya kebingungan karena ia tidak yakin dengan pilihannya. Kebahagiaan Titi pun menjadi berubah-ubah karena ia menggantungkannya pada kebendaan.

Titi, sama seperti tokoh Selendang merah, ditampilkan sebagai pekerja seks yang awalnya didorong oleh faktor ekonomi, sedangkan tokoh Aku didorong oleh kecemburuannya terhadap Netty—pekerja seks yang merebut suaminya. Ketiganya didorong oleh faktor luar yang bagi Ahmed tidak dapat dijadikan faktor kebahagiaan. Namun, faktor luar tersebut pun bukan berarti tidak dapat dijadikan landasan kebahagiaan karena, sebagaimana dikutip oleh Ahmed dari Mihály Csíkszentmihályi (2010: 22), kebahagiaan bergantung pada cara manusia “menginterpretasikan” kebahagiaan itu sendiri. Untuk itu, dalam posisinya sebagai objek pun, manusia tetap dapat bahagia. Namun, apa yang mendasari manusia untuk dapat bahagia tanpa dapat diukur? Padahal, manusia tidak dapat bahagia hanya dengan “memikirkannya” saja karena pikiran dan tubuh adalah sesuatu yang berkelindan.

Persoalan pun kembali pada masalah tubuh dan keruangan. Kebahagiaan tidak akan pernah didapatkan tanpa adanya tubuh dan ruang bagi perempuan, pekerja seks secara spesifik. Dalam tiga karya Utuy, tubuh dan ruang bagi pekerja seks ditampilkan sebagai aset sedemikian sehingga menjadi faktor primer bagi

subjektivitas mereka. Faktor penting lainnya adalah cara para pekerja seks tersebut menginterpretasikan kondisi mereka. Tokoh Aku dalam *Menuju Kamar Durhaka* adalah tokoh yang mengartikan kehidupan pernikahannya sebagai penjara yang membatasi setiap haknya. Ia memilih menjadi pekerja seks untuk membebaskan dirinya dari belenggu pernikahan, yang bagi Beauvoir (2011: 680) memiliki kesamaan dengan prostitusi. Sama halnya dengan Titi, pada akhirnya tokoh Aku pun berlabuh pada kebingungan, "... Dan sudah sebaiknya pula, jika aku tadi pulang ke rumah orangtuaku, ke tempat orang-orang yang sepaham dengan daku, tidak mesti datang ke tempat sarang setan ini" (Sontani, 2002: 41). Namun, tokoh Aku tetap dapat istirahat dengan nyaman "... di atas kasur yang terasa empuk ... di atas bantal yang terasa sejuk menyejukkan pikiran." (Sontani, 2002: 41). Kedua kutipan tersebut memperlihatkan ambivalensi tokoh utama.

Meskipun begitu, ketiga tokoh dalam karya Utuy adalah pelaku. Dalam kebingungannya tentang kebahagiaan dan masa depannya, mereka tetap menjalani kehidupannya sebagai manusia yang berhak memilih. Meskipun ruang yang mereka miliki adalah kamar sempit yang kumuh, pusat utama dalam kamar tersebut tetaplah diri mereka sebagai perempuan, pekerja seks. Berbeda dengan tokoh dalam *Selamat Jalan Anak Kufur* dan *Menuju Kamar Durhaka*, "Doger" menampilkan ruang yang lebih terbuka bagi tokoh Selendang Merah. Namun, dari semua tokoh, Selendang Merahlah yang paling memiliki "nama", tetapi secara bersamaan tak bernama. Ia menjadi subjek utama yang "membahagiakan" penonton sambil memperdayai mereka dengan berpura-pura menjadi objek. Berikut adalah tabel yang memperlihatkan persamaan dan perbedaan ketiga tokoh dalam karya Utuy.

Tabel 1. Subjektivitas Ketiga Tokoh

Tokoh	Faktor	Subjektivitas		Akhir
		Tubuh	Ruang	
Titi dalam <i>Selamat Jalan Anak Kufur</i>	Ekonomi	Cantik	Kamar kecil dan jauh dari keramaian	Meninggalkan pekerjaannya untuk berpelesir
Aku dalam <i>Menuju Kamar Durhaka</i>	Kecemburuan, keterkekanan	Cantik tetapi tidak pandai berdandan	Kamar kecil, kotor, dan berada di jalan sempit	Mengistirahatkan tubuhnya di kamar sebelum pulang kampung
Selendang Merah dalam "Doger"	Ekonomi	Cantik dan badan besar	Di dalam lingkaran sebagai panggung dan di "belakang" yang gelap	Tidak jelas akhirnya.

Sumber: ketiga karya Utuy

Dari tabel nomor 1 tersebut, dapat dibaca bahwa faktor pendorong ketiga tokoh tersebut untuk menjadi pekerja seks adalah faktor ekonomi dan/atau kecemburuan. Faktor material dan situasional tersebut, menurut Ahmed (2010: 22), sering diasosiasikan dengan penyebab kebahagiaan. Itu berarti kebahagiaan secara sosial dikaitkan dengan objek di luar dirinya. Pola pikir tersebut menempatkan kebahagiaan sebagai sesuatu yang temporal atau bahkan ilusi. Selain itu, hal tersebut

juga terus-menerus menuntut elemen baru di luar dirinya yang menandakan bahwa dirinya tidak pernah cukup untuk dijadikan subjek yang berbahagia. Dengan memenuhi faktor yang “tidak cukup” dari dirinya, ketiga tokoh dalam karya Utuy pun terus mencari kenikmatan, kepuasan, dan kenyamanan. Aset yang dapat membantu mencapai hal tersebut adalah tubuh mereka. Ketiganya ditampilkan sebagai perempuan cantik atau yang pernah cantik—masalah cantik pun akan menjadi sangat panjang untuk diperdebatkan. Melalui “kecantikan” yang diacu oleh Utuy, mereka secara otomatis menjadi aset, objek. Pilihan mereka untuk menggunakan aset tersebutlah yang menuntun mereka menjadi subjek. Sebagai modal pendukung, mereka mendirikan/didirikan oleh ruang.

Akhir cerita ketiga tokoh tersebut, seperti tertera dalam tabel 1, adalah yang paling krusial. Hal tersebut menggiring penulis pada sebuah simpulan yang pada hakikatnya memperlihatkan pandangan Utuy terhadap pekerja seks. Ada tiga akhir yang jika diurutkan, maka menjadi: (1) dilakukan, (2) dipikirkan/diwacanakan, dan (3) dibiarkan begitu saja. Pertama, tokoh Titi dalam *Selamat Jalan Anak Kufur* mengambil sikap yang tegas untuk meninggalkan pekerjaannya meski dalam kondisi bingung. Kedua, tokoh Aku mewacanakan untuk pulang ke kampung halamannya setelah matahari terbit, tapi belum benar-benar direalisasikan. Ketiga, tokoh Selendang Merah membicarakan perihal pekerjaannya dengan suaminya, tetapi tidak memperlihatkan adanya niatan untuk meninggalkan pekerjaannya. Dari ketiga akhir tersebut, dapat diargumentasikan bahwa semua tokoh berakhir dalam kebimbangan dan kerentanan. Tidak diperlihatkan adanya penghakiman perihal kebenaran dan kebaikan. Perihal mereka adalah subjek atau objek yang bahagia menjadi tidak dapat ditegaskan. Utuy pun membiarkan ketiga tokohnya untuk terus terombang-ambing dalam proses yang takpernah usai.

IV SIMPULAN

Perempuan sebagai pekerja seks dalam tiga karya Utuy, yaitu *Selamat Jalan Anak Kufur*, “Menuju Kamar Durhaka”, dan “Doger” ditampilkan melalui tokoh Titi, Aku, dan Selendang Merah. Ketiga tokoh utama perempuan tersebut ditampilkan sebagai pekerja seks yang menolak dijadikan objek seksual semata. Ketiganya menyuarakan problematika pekerja seks kelas bawah yang bersandiwara tunduk dalam fantasi laki-laki. Resistensi tersebut ditampilkan melalui tubuh dan ruang perempuan sebagai pekerja seks. Pertama, tubuh pekerja seks ditampilkan sebagai aset yang ambivalen dalam posisinya sebagai subjek dan objek. Kedua, ruang pekerja seks ditampilkan eksklusif, rangkap, dan marginal. Dapat dimaknai bahwa: (1) tubuh dan ruang pekerja seks adalah alat untuk melawan kuasa pelanggannya. Jadi, kesadaran bahwa tubuh dan ruangnya adalah objek dimanfaatkan oleh pekerja seks untuk mendapatkan keinginannya: uang dan pengakuan. Berdasarkan perspektif pekerja seks tersebut, (2) dapat dikatakan bahwa cara pekerja seks memanfaatkan tubuh dan ruangnya adalah bentuk usaha mereka untuk menjadi subjek. Perspektif tokoh lain yang mengobjektifikasi dirinya menjadi tidak penting. Oleh karena itu, posisi subjek-objek pun menjadi sangat subjektif. Baik itu menjadi subjek maupun objek, pekerja seks dalam ketiga karya Utuy, terus mencari makna kebahagiaan dalam hidupnya. Oleh sebab itu, dapat disimpulkan bahwa pekerja seks dalam tiga karya Utuy ditampilkan sebagai pekerja seks yang terus berproses mempertahankan subjektivitasnya.

DAFTAR PUSTAKA

- Ahmed, S. (2010). "Happy Objects" dalam *The Promise of Happiness* (hlm. 21-49). Durham & London: Duke University Press.
- Althusser, L. (2006). "Ideology and Ideological State Apparatus (Notes towards an investigation)". Dalam M. G. D. D. M. Kellner (Ed.), *Media and Cultural Studies: KeyWorks* (hlm. 79-87). Victoria Australia: Blackwell Publishing.
- Aveling, H. G. (1967). "Seventeenth Century Bandanese Society in Fact and Fiction: 'Tambera' Assessed". *Bijdragen Tot De Taal-, Land- En Volkenkunde*, 123 (3), hlm. 347-365.
- _____. (1969). "An Analysis of Utuy Tatang Sontani's 'Suling'". *Journal of the Humanities and Social Sciences of Southeast Asia and Oceania*, 125 (3), hlm. 328-343. doi: <http://dx.doi.org/10.1163/22134379-90002837>
- _____. (1979). *Man and Society in the Works of the Indonesian Playwright Utuy Tatang Sontani*. Hawaii: Southeast Asian Studies Program, University of Hawaii.
- Beauvoir, S. d. (2011). "Prostitutes and Hetaeras" (C. Borde & S. Malovany-Chevallier, Terj.) *The Second Sex* (hlm. 680-701). New York: Vintage Books.
- Booth, Kelvin J. (2016). "The Meaning of the Social Body: Bringing George Herbert Mead to Mark Johnson's Theory of Embodied Mind". *William James Studies*, 12 (1), hlm. 1-18.
- Choirunnisa. (2012). "Eros dan Thanatos dalam Sayang Ada Orang Lain Karya Utuy Tatang Sontani". (S1), Universitas Padjadjaran.
- Budianta, M. (2006). "Budaya, Sejarah, dan Pasar: New Historicism dalam Perkembangan Kritik Sastra". *Susastra, Jurnal Ilmu Sastra dan Budaya*, 2 (3), hlm. 1-19.
- Dewanto, N. "Pembacaan Dekat atau Jauh? Melintasi Sastra dan Seni Rupa". *Kalam* (22), hlm. 11-32.
- Estes, Y. (2008). "Prostitution: A Subjective Position". Dalam A. Soble & N. Power (Eds.), *The Philosophy of Sex: Contemporary Readings* (hlm. 353-366). Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (L. S. Roudiez, Trans.). New York: Columbia University Press.
- Nopianti, R. (2014). "Dari Ronggeng Gunung ke Ronggeng Kaler: Perubahan Nilai dan Fungsi". *Patanjala*, 6 (1), hlm. 81-92.
- Otu, O. O. (2016). "Prostitution: The Economic of Sex and Power Dynamics in El Sadawi's *Woman at Point Zero*, Adimora Ezeigbo's *Trafficked*, and Unigwe's *Black Sisters Street*". *World Journal of English Language*, 6 (4), hlm. 8-15.

- Rakesh, S. (2008). "Desire, Sex and Subjectivity: You've Got *Eleven Minutes to Live!*" *Hispanet Journal*, 1, hlm. 1-23.
- Rosidi, A. (2018). *Ikhtisar Sejarah Sastra Indonesia*. Bandung: PT Dunia Pustaka Jaya.
- Saptawuryandari, N. (2016). "Perempuan yang Termarginalkan dalam Cerpen "Menuju Kamar Durhaka" dan "Berita dari Parlemen" Karya Utuy Tatang Sontani". *Aksara*, 28 (1), hlm. 39-48. doi: <http://dx.doi.org/10.29255/aksara.v28i1.15.39-48>
- Sontani, U. T. (2002). *Menuju Kamar Durhaka*. Jakarta: PT Dunia Pustaka Jaya.
- _____. (2014a). *Selamat Jalan Anak Kufur*. Bandung: PT Dunia Pustaka Jaya.
- _____. (2014b). "Sepatah Kata" dalam *Awal dan Mira*. Bandung: PT Dunia Pustaka Jaya.
- Sudrajat, N. H. R. (2012). "Pemanfaatan Konsep "Muka" ("Face") dalam Dialog Awal dan Mira Karya Utuy Tatang Sontani: Analisis Pragmatik". (S1), Universitas Padjadjaran.
- Supartono, A. (2001). "Rajawali Tak Bisa Pulang: Karya-karya Eksil Utuy Tatang Sontani". *Kalam* (18), hlm. 133-159.
- Supriyanto. (2007). "Struktur dan Tekstur Drama "Sayang Ada Orang Lain" Karya Utuy Tatang Sontani dan Implementasinya dalam Pembelajaran Sastra di SMA". (S1), Universitas Sanata Dharma. Diakses melalui <http://repository.usd.ac.id/id/eprint/20765>
- Tallent, A. (2005). "Listening to the Prostitute's Body: Subjectivity and Subversion in the Erotic Memoir Novels of Eighteenth-Century France". *Proceedings of the Western Society for French History*, 33, hlm. 211-233.
- Umezurike, U. P. (2015). "Sexuality and Subjectivity in Chika Unigwe's *On Black Sisters' Street*". *Unizik Journal of Arts and Humanities*, 16 (1), hlm. 1-25.
- Woolf, V. (1929). *A Room of One's Own*: Feedbooks.
- Young, I. M. (2005). "Throwing Like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment, Motility, and Spatiality" dalam *On Female Body Experience* (hlm. 27-45). Oxford, New York, dll: Oxford University Press.