

Narasi Agensi Penyanyi Dangdut Koplo di Panggung Pertunjukan

(Agency Narrative of the Dangdut Koplo Singer on Stage)

Endah Siswati*

Rachmah Ida

Mustain

Program Studi S3 Ilmu Sosial, Universitas Airlangga

Jalan Dharmawangsa Dalam, Surabaya 60286

Tel.: +62 (31) 5034015

Surel: endah.siswati-2015@fisip.unair.ac.id

Diterima: 14 Juni 2022

Direvisi: 5 Oktober 2022

Disetujui: 1 Desember 2022

Abstrak

Penelitian ini berangkat dari keraguan atas pandangan yang menyatakan bahwa pekerjaan sebagai perempuan penghibur (penyanyi dangdut koplo) meletakkan perempuan sebagai objek dan korban. Dilandasi pemikiran Sarah Drew Lucas tentang *narrative agency* yang meyakini bahwa setiap perempuan memiliki kapasitas sebagai agen yang otonom, peneliti ingin menggali kemungkinan yang lain bahwa penyanyi dangdut koplo adalah subjek yang aktif atau agen yang otonom dengan mengungkap narasi kehidupan penyanyi di panggung pertunjukan. Fokus penelitian ini ditekankan pada bagaimana perempuan penyanyi dangdut koplo menjalankan pekerjaannya, bagaimana dia membangun dan memainkan eksistensinya di panggung pertunjukan, bagaimana opresi (subordinasi, marginalisasi, objektifikasi, stigmatisasi) yang dihadapi, dan bagaimana dia melakukan negosiasi untuk mengatasi opresi yang mengancam kapasitas dirinya sebagai agen yang otonom. Peneliti melakukan wawancara mendalam dengan subjek penelitian dan observasi partisipan di panggung pertunjukan dangdut koplo Jawa Timur sejak akhir 2017 hingga akhir 2019. Penelitian ini menemukan bahwa subjek penelitian adalah agen naratif yang memiliki kapasitas untuk memahami dirinya sebagai “Aku” di tengah “Aku” lainnya. Subjek penelitian mampu membaca dan memahami pluralitas kehidupan di panggung pertunjukan, dan dengan kesadaran serta pemahamannya itu melakukan tindakan dengan caranya sendiri yang menunjukkan identitas dirinya. Pada akhirnya, temuan penelitian ini meneguhkan pemikiran Sarah Drew Lucas bahwa menjadi agen adalah keniscayaan bagi perempuan, tidak peduli seberapa tertindas atau seberapa terikat dirinya pada hubungan kekuasaan yang subordinatif.

Kata kunci: feminisme, narasi kehidupan, riset naratif, opresi, agensi perempuan



Abstract

This study started from the skepticism of the thought which states that work as female entertainers (dangdut koplo singers) puts women as objects and victims. Based on the thoughts of Sarah Drew Lucas about narrative agency which believes that every woman has the capacity as an autonomous agent, the researcher wants to explore another possibility that dangdut koplo singers are active subjects or autonomous agents by revealing the narrative of their lives on stage. The focus of this research is on how the female dangdut koplo singer does her job, how she builds and plays her existence on the performance stage, how oppression (subordination, marginalization, objectification, stigmatization) is faced, and how she negotiates to overcome oppression that threatens her capacity as autonomous agent. Researchers conducted in-depth interviews with a research subject and participant observations on the stage of dangdut koplo in East Java from late 2017 to late 2019. This research found that the research subject is a narrative agent who has the capacity to understand herself as "I" among other "I". The research subject is able to read and understand the plurality of life on the stage, and with that awareness and understanding perform actions in her own way which shows her identity. In conclusion, these findings confirm Sarah Drew Lucas's thought that being an agent is a necessity for women, no matter how oppressed or how tied they are to subordinate power relations.

Keywords: feminism, life story, narrative research, oppression, women's agency.

PENDAHULUAN

Realitas dan perkembangan musik dangdut koplo pada awal tahun 2000-an memunculkan pendapat bahwa goyang dangdut telah dikomodifikasi. Artinya, goyang diproduksi sebagai komoditas untuk memenangkan pasar, sehingga sering kali identitas yang dikenal dari seorang penyanyi dangdut hanya tinggal pada penampilannya yang seksi, goyangan yang erotis, senyuman sensual atau kerling mata menggoda, celetukan-celetukan nakal, dan desahannya yang mengundang (Oetomo 2003). Orang juga melihat bahwa pertunjukan dangdut koplo dari panggung ke panggung yang mempertontonkan goyangan sensual dan gerakan-gerakan erotis menjadi arena untuk memanjakan laki-laki. Pertunjukan mempertontonkan perempuan yang harus selalu tampil sebagai subordinan yang secara seksual terlecehkan, atau yang dengan sengaja melecehkan dirinya. Mereka menjadi perangsang nafsu erotik di tengah para lelaki yang kesurupan berjoget. Pertunjukan dangdut *live* dikatakan selalu memancing selera murahan dan insting kebinatangan (Setia 2003). Pandangan ini semakin buruk ketika masyarakat menjumpai berbagai hal negatif yang biasanya menyertai pertunjukan dangdut *live* seperti perkelahian, pesta miras, dan judi (Abdillah & Affandi 2014; Mas'udi 2016; Hidayaningrum 2017; Lestari 2019). Masyarakat kemudian memberikan label buruk kepada penyanyi dangdut dan kehidupannya, juga meragukan religiusitas dan moralitas mereka. Para penyanyi dangdut dilabeli dengan berbagai sebutan negatif sebagai perempuan penghibur, perempuan tidak bermoral, perempuan nakal, perempuan murahan, perempuan yang bisa dilecehkan, dipakai, dibeli, dan dijadikan perempuan simpanan (Stephani & Sawwono 2020; Kemenppa 2020; Pasinringi 2020).

Para penyanyi dangdut umumnya menyadari label buruk tersebut (Khairunnisa 2010; Prabowo 2013; Besari 2016; Cahya 2017), tetapi banyak yang tidak terima dan menganggap bahwa penilaian-penilaian negatif masyarakat terlalu digeneralisasi. Ada paradoks antara apa yang dilabelkan masyarakat dengan apa yang dirasakan dan dialami para pedangdut itu sendiri. Paradoks ini mungkin terjadi antara lain karena adanya kesenjangan informasi. Di satu sisi, masyarakat dengan mudah dapat mengakses berbagai video yang menampilkan "dangdut seksi" atau "dangdut hot." Publikasi media tentang penyanyi dangdut sering kali mengungkap sisi-sisi

kontroversial, kasus negatif, penyimpangan, aib, kelemahan, dan gosip yang melingkupi mereka. Penyanyi dangdut direpresentasikan sebagai “*folk devil*” (Mochtar 2014). Sebaliknya, publikasi dan literatur yang mengulas pengalaman subjektif dan realitas kehidupan perempuan penyanyi dangdut tidak banyak tersedia. Publikasi ilmiah bertema dangdut lebih banyak membahas tentang musik dangdutnya, sejarah, dan perkembangannya (Weintraub 2013; Setiaji 2017; Raditya 2017; Fitriyadi & Alam 2020), dan meneliti persoalan yang berkaitan dengan lirik lagu dangdut (Astriani 2016; Afrinda 2017; Herlianto 2021). Penelitian bertema dangdut lainnya memfokuskan perhatian pada persoalan goyang, tubuh, dan sensualitas penyanyi dangdut (Ida 2005; Mas’udi 2016; Octaviani 2019), persoalan *nyawer* dan saweran (Bader & Richter 2014), persoalan objektifikasi, eksploitasi dan komodifikasi dalam dunia dangdut (Haryono 2002; Mas’udi 2016; Delilah 2016). Namun, kajian dalam penelitian-penelitian ini umumnya terbatas pada tataran teoretis; tidak menggali pengalaman subjektif penyanyi dangdut atau mengobservasi realitas kehidupan mereka secara empiris.

Publikasi ilmiah tentang realitas kehidupan dan pengalaman subjektif penyanyi dangdut masih terbatas jumlah dan temanya. Beberapa di antaranya membahas tentang konsep diri penyanyi dangdut wanita (Khairunnisa 2010); taktik penyanyi dangdut saat bernyanyi dan menjalani kehidupan keseharian sebagai perempuan yang harus menghadapi tekanan moral berkenaan dengan statusnya di masyarakat (Rivaldi 2011); motif dan tujuan biduanita dangdut mengenakan pakaian seksi dalam pementasannya (Novitasari & Handoyo 2016); realitas kehidupan penyanyi dangdut Pantura di panggung pertunjukan (Bader 2011); pengalaman kekerasan seksual yang dialami penyanyi dangdut dalam bekerja (Syahvira 2019); goyang erotis penyanyi dangdut koplo dan respons mereka terhadap perilaku penonton nakal (Octaviani 2019). Kesenjangan informasi ini menjadi salah satu alasan mengapa penelitian tentang realitas kehidupan dan pengalaman subjektif perempuan penyanyi dangdut perlu dilakukan.

Kehidupan moral perempuan datang dari kehidupan sehari-hari yang ia jalani (Arivia 2006; Jackson & Jones 2006) sehingga upaya untuk memahami kehidupan perempuan penyanyi dangdut koplo sama dengan upaya untuk memahami kehidupan sehari-hari yang mereka jalani di atas panggung dan di luar panggung. Artikel ini membatasi lingkup bahasan pada narasi kehidupan penyanyi dangdut koplo di panggung pertunjukan dan memfokuskan perhatian pada agensi naratif mereka.

Mengapa narasi agensi? Perdebatan tentang agensi dalam feminisme belum usai, termasuk persoalan memandang perempuan sebagai agen atau korban. Dalam kacamata feminis antipornografi, pertunjukan dangdut koplo yang menampilkan perempuan penyanyi dalam keseksian dandanan dan goyangan sensual dipandang mengeksploitasi seksualitas, mensubordinasi dan mengobjektifikasi perempuan sebagai objek pandang, objek sentuh, atau objek hasrat seksual laki-laki. Sebaliknya dalam kacamata feminis radikal libertarian pertunjukan seperti itu merupakan media bagi perempuan untuk merepresentasikan seksualitasnya yang teresresi dan sarana untuk merebut kembali kontrol seksualitasnya. Perempuan tidak lagi menjadi objek, tetapi berlaku sebagai subjek atas dirinya sendiri. Perempuan bukan korban, melainkan agen (Arivia 2003; Tong 2008). Posfeminisme juga dengan tegas menolak penggambaran perempuan sebagai korban atau objek yang tidak otonom dan tidak bertanggung jawab. Gambaran seperti ini diyakini hanya akan menunjukkan sosok perempuan yang tidak memiliki karakter dan kontrol atas hidupnya sendiri. Tokoh posfeminisme Perancis Helene Cixous menyatakan bahwa perempuan akan dapat mengubah dunia jika perempuan mau menyatakan pemikirannya, mengungkapkan perasaannya,

mengeksplorasi seksualitasnya, erotisasinya, kesadaran akan tubuh dan keberadaannya (Arivia 2003; Tong 2008).

Penelitian tentang agensi dan otonomi perempuan atau agensi naratif perempuan ditemukan dalam berbagai fokus kajian dan latar belakang. Beberapa di antaranya mengkaji tentang agensi seksual perempuan *poascamenopause* (Wood, Mansfield & Koch 2007), agensi reproduksi perempuan dalam persoalan aborsi (Cleeve, Faxelid, Nalwada, Allvin 2017), agensi perempuan yang gagal dalam pernikahan dan perempuan yang tidak menikah (Abeyasekera 2017), narasi agensi perempuan janda pengungsi Suriah di Turki (Ozkaleli 2021), dll. Namun, penelitian tentang agensi perempuan di bisnis pertunjukan terbatas jumlahnya. Beberapa di antaranya meneliti tentang *stripper* (Anahita 2000; Wood 2000; Sanpree 2010). Anahita dan Wood meneliti tentang relasi kuasa dalam interaksi antara *stripper* dengan penontonnya. Mereka menemukan bahwa *stripper* berstrategi dan bertindak aktif sehingga disimpulkan bahwa *stripper* bukanlah korban, melainkan agen. Sanspree meneliti budaya *stripper* pada level mikro atau individual untuk mendalami narasi kehidupan *stripper*; bagaimana mereka menciptakan dan menampilkan seksualitasnya dalam bekerja, serta bagaimana mereka mengembangkan persepsi tentang identitas dan perannya sebagai *stripper* dalam budaya yang memberikan stigma negatif padanya.

Penelitian ini berangkat dari pemikiran yang kurang lebih sama dengan penelitian tentang *strippers* tersebut. Landasannya adalah pemikiran Sarah Drew Lucas (Lucas 2016; 2017) bahwa setiap perempuan memiliki kapasitas sebagai agen yang otonom. Peneliti meragukan keyakinan yang menyatakan bahwa pekerjaan sebagai perempuan penghibur (penyanyi dangdut koplo) meletakkan mereka sebagai objek dan korban yang tidak berdaya melawan keadaan. Peneliti ingin menggali kemungkinan yang lain bahwa penyanyi dangdut koplo adalah subjek yang aktif atau agen yang otonom melalui narasi kehidupannya di panggung pertunjukan. Pertanyaan yang ingin dijawab adalah apakah perempuan penyanyi dangdut koplo itu agen yang otonom? Bagaimanakah dia membangun dan memainkan eksistensinya di panggung pertunjukan? Bagaimanakah opresi (objektifikasi, subordinasi, marginalisasi, stigmatisasi) yang dihadapi, dan bagaimanakah dia melakukan negosiasi serta aksi untuk mengatasi opresi yang mengancam kapasitas dirinya sebagai agen yang otonom?

METODE

Penelitian kualitatif ini menggunakan pendekatan naratif (Creswell 2007). Fokus penelitiannya adalah pengalaman individual Nana Khiara (lahir tahun 1988), penyanyi dangdut senior yang lebih dari 15 tahun berkiperah di panggung pertunjukan dangdut. Nana adalah vokalis utama grup orkes dangdut terkenal dan termahal di sebuah kota di Jawa Timur. Data penelitian dikumpulkan sejak akhir tahun 2017 hingga akhir tahun 2019 melalui observasi partisipan dan wawancara mendalam. Selama masa tersebut, peneliti mengikuti aktivitas Nana di panggung pertunjukan, membuat catatan lapangan, merekam, dan mengambil gambar atas izin Nana. Data penelitian dianalisis dengan teknik analisis interaktif Miles dan Huberman yang meliputi tahapan pengumpulan data, reduksi data, pemaparan data dan penarikan kesimpulan (Miles & Huberman 1994). Paparan narasi didasarkan pada analisis tematik.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Narrative Agency

Agensi lebih dari sekadar niat seseorang untuk melakukan sesuatu. Agensi merupakan penanda kemampuan seseorang untuk mencapai niatnya. Dengan kata lain, agensi adalah kapasitas untuk bertindak secara berbeda dalam situasi tertentu (Giddens 1984). Anderson memandang

agensi sebagai kebebasan membuat pilihan dan tindakan untuk mewujudkan perubahan (Anderson 1997). Sementara itu, Ortner menyatakan bahwa agensi menunjukkan kemampuan seseorang untuk bertindak dan memengaruhi peristiwa serta mempertahankan beberapa kendali atas kehidupannya. Ortner menekankan bahwa semua individu “memiliki” agensi. Agensi tidak dapat disamakan dengan kehendak bebas atau penolakan. Agensi selalu tertanam dan dibentuk secara sosial dalam rezim kekuasaan yang berbeda. Agen terus-menerus terlibat dengan konteks mereka, dan formasi sosial kekuasaan diproduksi dan direproduksi melalui tindakan-tindakan mereka (Ortner 2006).

Agensi dalam pemikiran Sarah Drew Lucas (2016) dibentuk oleh cerita yang sangat kompleks, yaitu orang dilihat sebagai makhluk yang secara konsisten dipengaruhi oleh kapasitas untuk bertindak dan sejumlah faktor yang mengancam kapasitas tersebut. Memikirkan agensi sebagai kapasitas untuk melakukan tindakan, memperhitungkan ketidaksetaraan dan ketidakadilan struktural, tetapi tidak melihat ketidaksetaraan atau ketidakadilan ini sebagai hambatan yang tidak dapat diatasi oleh agen. Memikirkan agensi sebagai kapasitas untuk melakukan tindakan juga memungkinkan orang melihat bahwa agensi adalah sebuah keniscayaan, tidak peduli seberapa tertindas seseorang atau seberapa terikat dia pada hubungan kekuasaan yang subordinatif. Orang pun dapat melihat manusia lain sebagai agen yang mampu melakukan tindakan tak terduga. Agensi, dalam batasan seperti ini, tidak sama dengan pilihan otonom, tetapi lebih sebagai cara mengambil tanggung jawab sesuai posisi seseorang di dunia (Lucas 2016).

Narasi adalah kebenaran subjektif yang membantu individu memahami pengalaman mereka. Narasi adalah bagian dari identitas dan budaya seseorang; siapa dirinya, apa yang telah terjadi di masa lalu, dan ke mana seseorang akan menuju, semuanya ditafsirkan melalui narasi diri seseorang (Shkedi 2005). Narasi adalah semua tindakan yang melibatkan “Aku,” dan meliputi apa yang telah, apa yang sedang dan akan terjadi. Narasi mengacu pada pengalaman sehari-hari untuk memahami identitas praktis seseorang, ingatan seseorang, pendapat orang lain, atau peristiwa masa lalu (Lucas 2016).

Narrative agency adalah kapasitas konstan dan tidak dapat direduksi dari seorang individu untuk melakukan tindakan atau “menciptakan makna.” Konsep *narrative agency* yang dikembangkan Sarah Drew Lucas ditandai oleh lima karakteristik dasar, yaitu: (1) konten utama narasi adalah kemampuan untuk memahami diri sendiri sebagai “Aku” dari waktu ke waktu, dan dengan hubungannya dengan “Aku” lainnya; (2) *narrative agency* didasarkan pada keunikan; (3) tidak berdaulat; (4) pada dasarnya komunikatif; dan (5) secara teoretis, generatif (Lucas 2016, 2017).

Narrative agency memerlukan kondisi untuk lahir, yaitu pluralitas, natalitas, dan narativitas. Pluralitas adalah kondisi dari perspektif yang berbeda dan beragam. Pluralitas memungkinkan individu memahami keunikannya sebagai “Aku.” Natalitas adalah inisiatif untuk memasukkan diri ke dalam pluralitas melalui tindakan. Natalitas menegaskan ketidakmampuan individu untuk menahan tindakan politis (orang tidak dapat menolak inisiatif untuk bertindak). Narativitas adalah cara bagaimana tindakan politis itu dilakukan. Narativitas adalah makna yang diciptakan oleh diri individu (Lucas 2016).

Pembahasan artikel ini mengacu pada konsep *narrative agency* Sarah Drew Lucas dan berujung pada penjelasan apakah subjek penelitian adalah agen naratif yang otonom, yaitu subjek yang memiliki kapasitas yang konstan dan tidak dapat direduksi untuk melakukan tindakan (menciptakan makna) meskipun dalam situasi yang sangat opresif. Subjek yang memahami

dirinya sebagai “Aku” dari waktu ke waktu, dan dalam hubungannya dengan “Aku” lainnya dalam melakukan tindakan, subjek yang mampu menentukan nasib dan mengatur dirinya sendiri serta memiliki otoritas atas dirinya sendiri.

Narasi Agensi Nana Khiara di Panggung Pertunjukan

Makna panggung pertunjukan dalam artikel ini bukanlah sekadar tempat pentas, melainkan lebih kepada segala sesuatu yang berhubungan dengan kehidupan dan lingkup pekerjaan di panggung pertunjukan dangdut koplo. Nana memulai kariernya sejak kanak-kanak dengan menyanyi di panggung acara tujuh belasan. Ia berlatih vokal pada beberapa grup orkes dangdut dan mulai menyanyi bersama mereka dari panggung ke panggung tanpa bayaran sejak duduk di sekolah menengah pertama. Nana baru mendapatkan bayaran pertamanya sebagai penyanyi dangdut setelah duduk di sekolah menengah atas. Penghasilannya sebagai penyanyi digunakannya untuk membiayai sekolah dan memenuhi kebutuhan pribadinya karena keterbatasan ekonomi orang tua.

Setamat sekolah menengah atas, Nana menikah dengan lelaki pilihan orang tuanya dan memutuskan berhenti menyanyi. Nana kembali menyanyi setelah bercerai dengan suami pertamanya demi menghidupi dirinya sendiri. Nana tetap menyanyi ketika ia menikah lagi untuk kedua kalinya. Suami keduanya mendukung profesinya sebagai penyanyi. Ketika pernikahan keduanya berakhir dan kemudian menikah dengan suami ketiga, Nana tetap menekuni profesinya. Pada pernikahan ketiganya, Nana menjadi pencari nafkah utama. Pekerjaan dan penghasilannya sebagai penyanyi menjadi penopang utama perekonomian keluarga.

Job/Tanggapan

Job menyanyi bisa datang dari pemilik/pimpinan orkes, musisi, sesama penyanyi, pembawa acara, produser rekaman, panitia penyelenggara atau tuan rumah yang menyelenggarakan acara, dan sebagainya. Di panggung pertunjukan dangdut, penyanyi meminta pekerjaan adalah persoalan biasa, tetapi Nana mengaku tidak pernah meminta-minta pekerjaan. Gengsi dan harga dirinya sebagai penyanyi senior menahannya melakukan hal tersebut.

Ada juga penyanyi yang sengaja menjalin hubungan khusus dengan orang-orang tertentu demi mendapatkan pekerjaan dan menjaga eksistensinya sebagai penyanyi. Sebaliknya, ada orang-orang (pemilik orkes, musisi, pencipta lagu, atau produser rekaman) yang memanfaatkan posisi dan relasinya dengan penyanyi untuk mengambil keuntungan. Mereka mendekati, menggoda, mengajak *check in* di hotel dengan janji akan memberi pekerjaan atau mengajak rekaman. Nana pernah mengalaminya; diajak *check in* seorang pencipta lagu sekaligus produser rekaman yang cukup terkenal di wilayahnya. Nana mampu bernegosiasi dan menolak ajakan tersebut dengan cara-cara dan pertimbangan yang sudah diperhitungkannya.

Aku sama dia itu cuma sekali buat *video clip*. Dia mengajak ke hotel. Aku *nggak* mau. Apa aku harus menutup wajahnya dengan foto artis supaya aku mau? Bukannya sombong, tapi aku *nggak* mau. Aku *nggak* ingin terkenal. *Nggak!* Aku bisa terkenal dengan caraku sendiri. Kalau hanya dia, untuk apa? Sekalian saja aku ke Jakarta menjual diri” (wawancara 11 Agustus 2018).

Nana memiliki strategi sendiri untuk mempertahankan eksistensinya sebagai penyanyi tanpa mengorbankan harga diri dan profesionalisme. Nana meyakini bahwa sepanjang dirinya menjalin relasi yang baik dengan semua pihak dalam komunitas dangdut, terus memaksimalkan

performa pertunjukannya dan tetap *up to date* sehingga tidak ketinggalan zaman, maka dirinya akan tetap laku dan eksis di panggung pertunjukan.

Negosiasi Honor

Di panggung pertunjukan dangdut lokal masih berlaku honor “*paring-paring*,” yaitu honor yang jumlahnya ditentukan secara sepihak oleh pemberi *job*. Honor “*paring-paring*” biasanya diberikan untuk penyanyi-penyanyi pendatang baru yang tidak berani menentukan harga karena khawatir tidak akan diberi *job* lagi. Bahkan, di panggung pertunjukan dangdut lokal, penyanyi senior yang berani mematok harga pun akan masuk dalam “absen merah” dan akan ditandai.

Nana menolak *job* dengan honor “*paring-paring*,” kecuali jika *job* tersebut datang dari temannya sendiri. Penolakannya dilandasi keyakinan bahwa seni dan senioritas haruslah dihargai. Nana menyadari identitas dan kapasitas dirinya sebagai penyanyi senior sehingga tidak selayaknya dirinya diberi honor “*paring-paring*.” Nana memahami bahwa dengan menerima honor “*paring-paring*,” pekerjaan akan terus datang karena para pemberi kerja biasanya senang dengan penyanyi yang patuh dan bersedia dibayar berapapun. Namun, bagi Nana, lebih baik dia mengurus anak dan suami saja daripada diberi honor “*paring-paring*.”

Nana kecewa ketika honor penyanyi senior disamakan dengan honor penyanyi muda pendatang baru. Sistem pemberian honor yang tidak memperhitungkan senioritas dan bobot penyanyi itu membuat Nana merasa pengalaman dan perjuangannya yang panjang sebagai penyanyi tidak dihargai. Nana mempertanyakan dan mendiskusikan besaran honor yang diterimanya dengan teman-temannya sesama penyanyi. Nana menyampaikan protes kepada pemberi kerja. Sementara itu, teman-temannya yang lain memilih diam, meskipun mereka mengaku merasakan keberatan yang sama.

Yang tua-tua itu yang menggerutu. Yang paling berani berbicara itu aku. Tapi justru yang paling berani bicara itu yang *nggak* laku. Penyanyi lain tetap mau menerima. Yang mewakili mereka itu malah hancur. Makanya sekarang aku diam. Soalnya aku sudah pernah begitu. Mereka bilang, masa kita diberi sebegini? Aku bicara begini-begitu, dan ternyata malah aku yang langsung dicap “Dia sudah seperti ini-itu”. Ya sudah. Teman-temanku *nggak* ada yang membela. Ya itulah hidup. *Nggak* apa-apa, karena mereka mencari aman sendiri. Kalau *nggak* begitu mereka *nggak* hidup. Diam-diam tetap diterima. Berapa pun honorinya tetap diterima (wawancara 11 Agustus 2018).

Protes yang dilakukannya membuatnya dilabeli penyanyi sombong. Label ini membuatnya dihindari para pemberi kerja sehingga untuk sementara waktu dirinya tidak laku. Nana meyakini bahwa yang dilakukannya bukanlah kesombongan. Nana hanya meminta pengakuan dan penghargaan sebagai penyanyi yang sudah lama berjuang. Penyanyi yang tidak sekadar cantik, tetapi juga kaya pengalaman. Nana keberatan disamakan dengan penyanyi-penyanyi pendatang baru. Mereka masih muda dan cantik, tetapi bobot penampilannya di atas panggung jauh berbeda dengan penyanyi senior. Perbedaan yang timbul karena perbedaan jam terbang.

Belajar dari pelabelan negatif dan peminggiran dirinya dari *job* menyanyi, akhirnya Nana merespons setiap tawaran pentas yang datang selanjutnya dengan strategi baru. Nana tidak lagi langsung menentukan harga, tetapi bertanya lebih dulu kepada pemberi kerja, berapa biasanya mereka memberikan honor untuk penyanyi dengan spesifikasi pekerjaan yang mereka kehendaki. Nana akan mengatakan terus terang jika honornya kurang, dan menerima tawaran menyanyi jika honornya pantas. Tindakan ini lahir dari pembacaan dan pemahaman Nana

tentang konteks bahwa di wilayahnya para pemberi kerja tidak mempertimbangkan pengalaman dan senioritas penyanyi. Di sisi lain, para penyanyi sendiri tidak kompak memperjuangkan kenaikan honornya karena takut tidak laku.

Perawatan Tubuh dan Kecantikan

Dulu Nana merasa kulitnya hitam. Nana menginginkan kulit yang putih bersih supaya enak dilihat. Itu mendorongnya melakukan injeksi vitamin C dosis tinggi dengan biaya mahal. Ketakutan akan efek injeksi yang dilakukan secara terus-menerus membuat Nana berhenti melakukan injeksi sekitar dua tahun. Nana mengalihkan perawatan kulitnya menggunakan *cream* dan *lotion* saja. Namun Nana kembali melakukan injeksi vitamin C ketika merasa kulitnya kembali kusam.

Selain melakukan perawatan kulit, Nana juga memperhatikan perawatan wajah dan rambut. Di salon kecantikan Nana rutin melakukan *creambath*, *facial treatment*, tato atau sulam alis dan tidak berhenti menggunakan produk-produk *skincare*. Nana sering mencoba berbagai produk *skincare* baru dari berbagai merek. Selain untuk mencari produk *skincare* yang paling cocok untuk dirinya, Nana juga bekerja sebagai *endorser* untuk produk-produk tersebut. Selain sebagai *endorser* produk kosmetika dan *skincare*, Nana juga menjadi *endorser* dan *brand ambassador* salon dan klinik kecantikan. Pekerjaannya ini memudahkan Nana melakukan perawatan tubuh dan kecantikan, serta memberinya kesempatan mencoba berbagai teknologi kecantikan seperti koreksi hidung dan dagu dengan suntik silikon, sulam bibir, tanam benang, tarik benang, dan lain-lain.

Selain persoalan kulit dan kecantikan wajah, gemuk adalah momok bagi Nana. Nana merasa ketika berat badannya naik, pipinya yang akan kelihatan gendut. Itulah mengapa ketika berat badannya sudah melebihi standar yang ditetapkannya sendiri, Nana akan melakukan diet dengan berbagai cara. Diet ketat yang dilakukannya pernah membuatnya jatuh sakit. Ketika berat badannya sudah kembali ideal sesuai keinginannya, Nana membatasi asupan makan supaya tidak berlebihan. Namun itu pun dengan catatan, “[K]alau ingin makan, ya makan, tapi langsung berusaha untuk dibuang” (wawancara 20 Agustus 2017).

Kostum dan *Make-up*

Pengalaman Nana di panggung pertunjukan melahirkan pemahaman bahwa penampilannya di atas panggung sangat menentukan eksistensinya sebagai penyanyi. Itulah mengapa meskipun Nana mengakui bahwa suara indah itu penting bagi penyanyi, urusan penampilan diposisikannya sebagai prioritas utama dibandingkan dengan suara. Kostum dan *make-up* karenanya menjadi hal penting baginya.

Sebelum memilih kostum panggung, Nana selalu mempertimbangkan terlebih dahulu apa jenis panggungnya (panggung besar atau panggung hajatan), lokasi acara, apa dan bagaimana sifat acara, waktu penyelenggaraan (pagi, siang, atau malam), serta siapa atau dari kalangan mana penontonnya. Nana akan menyesuaikan kostum yang dikenakannya dengan situasi dan kondisi itu.

Make-up panggung digunakan Nana untuk menonjolkan daya tarik dan kelebihan wajahnya, serta mengoreksi kekurangan wajahnya. Nana menyadari daya tarik matanya sehingga riasan mata mendapat perhatian utama. Nana memiliki trik untuk membuat matanya nampak lebar berbinar seperti mata boneka Barbie. Nana pun memiliki trik untuk mengoreksi hidungnya yang menurutnya pesek.

Nana memiliki aturan tersendiri dalam memilih kostum dan peralatan *make-up*. Nana mengharuskan dirinya mengenakan kostum yang nyaman dan berbeda dengan penyanyi-penyanyi lain. Penggunaan kostum yang sama dalam pementasan yang jadwalnya berdekatan sangat dihindari. Nana tidak segan mengeluarkan biaya besar demi memenuhi standar kostum yang diinginkannya. Nana pun hanya menggunakan peralatan *make-up* dari jenis dan merek tertentu, meskipun harganya mahal. Melalui pemilihan kostum, gaya berdandan, tata rias, dan tata rambut, Nana membangun identitas sebagai penyanyi dangdut yang berpenampilan khas dan berbeda dengan penyanyi dangdut lainnya. Di panggung pertunjukan dangdut koplo, Nana dijuluki sebagai “Princess-nya Jawa Timur.”

Persoalan perawatan tubuh dan kecantikan, serta kepedulian pada kostum dan riasan ini, dalam kacamata beberapa feminis akan dipandang sebagai bentuk objektifikasi (Bartky 1990; Fredrickson & Roberts 1997, Papadaki 2010). Secara sederhana, objektifikasi diartikan sebagai melihat dan/atau memperlakukan seseorang (biasanya perempuan) sebagai sebuah objek (Papadaki 2010). Objektifikasi biasanya melibatkan dua orang, yaitu yang diobjektifikasi dan yang mengobjektifikasi. Namun, objektifikasi juga berlaku ketika perempuan melihat tubuhnya sendiri seolah-olah dari luar atau seperti dilihat oleh orang lain” (Bartky 1990). Beberapa feminis berpendapat bahwa ketika perempuan disibukkan dengan tubuh dan penampilannya, serta memperlakukan diri mereka sendiri sebagai sesuatu yang harus dihias dan dipandang, maka mereka telah terobjektifikasi (Papadaki 2010). Objektifikasi dapat terjadi melalui praktik pendisiplinan tubuh perempuan. Tujuannya adalah untuk membentuk tubuh yang feminin, yaitu tubuh dengan bentuk dan ukuran ideal tertentu (tubuh langsing), serta untuk mendapatkan tampilan tubuh dan wajah yang “awet muda.” Pendisiplinan tubuh ini menuntut perempuan untuk melakukan diet, olah raga, merawat kulit, merias wajah untuk menyamarkan ketidaksempurnaan mereka (Bartky 1990). Jika menggunakan kacamata ini, ketakutan Nana menjadi gemuk dan upayanya untuk tetap kurus dengan melakukan diet ketat merupakan gambaran objektifikasi. Demikian juga upaya Nana untuk mendapatkan kulit putih, bersih, tidak kusam, supaya indah dilihat, dan upayanya mendadani tubuh dan merias wajah juga merupakan bentuk objektifikasi.

Iris Marion Young mengatakan bahwa keasyikan perempuan dengan penampilannya mengembangkan perasaan sebagai objek yang indah untuk dipandang dan dihias, tetapi menekan perasaan sebagai subjek yang kuat dan aktif (Young 1979). Di sisi lain, Janet Richards memandang bahwa keasyikan perempuan dengan penampilannya adalah masalah preferensi pribadi, dan bukan masalah objektifikasi. Richards menyatakan bahwa tidak ada yang secara inheren merendahkan perempuan yang berusaha tampak menyenangkan secara sensual (Richards 1980; Papadaki 2010). Natasha Walter juga menganggap bahwa keasyikan perempuan dengan penampilan mereka tidak serta merta menjadikan mereka sebagai objek (Walter 1998).

Jika mengacu pada pemahaman Sarah Drew Lucas tentang *narrative agency*, upaya Nana untuk merawat tubuh dan kecantikan menunjukkan kemampuannya mengembangkan kapasitasnya sebagai agen naratif. Nana menyadari keberadaan dirinya, kelebihan dan kekurangan fisiknya. Nana mampu membaca situasi dan menarik simpulan bahwa di panggung pertunjukan dangdut koplo, penampilan lebih utama dibandingkan kualitas suara. Kesimpulannya tentang pentingnya penampilan dan kesadarannya tentang keberadaan dirinya menjadi landasan baginya dalam menyusun strategi perawatan tubuh dan kecantikan, strategi berkostum dan berdandan agar tetap eksis sebagai penyanyi di panggung pertunjukan dangdut koplo.

***Performance* Nana Khiara di Atas Panggung Pertunjukan**

Performance yang dimaksud di sini adalah seluruh aksi dan strategi Nana ketika berada di atas panggung pertunjukan. Belajar dari pengalaman, Nana memahami bahwa penonton mendatangi pertunjukan dangdut umumnya bukan sekadar untuk mendengar suara indah penyanyi, melainkan utamanya untuk menonton kecantikan, keseksian, dan penampilan para penyanyinya. Namun, Nana meyakini bahwa cara menarik perhatian penonton bukan hanya dengan kecantikan dan goyangan. Kemampuan penyanyi menghidupkan suasana juga menentukan keberhasilan penyanyi menguasai panggung pertunjukan dan merebut hati penontonnya. Penyanyi dalam pandangannya harus mampu menjadi “bunglon” saat berhadapan dengan penonton.

Berlandaskan pemahamannya itu, Nana tidak menjadikan goyangan sebagai cara utama untuk menarik perhatian penonton seperti yang umumnya dilakukan oleh penyanyi dangdut lain. Yang terpenting, menurut Nana, adalah penyanyi mampu mengeluarkan pesona dari dalam. Di atas panggung Nana tidak bergoyang berlebihan, tetapi secukupnya sesuai musik dan lagunya. Gayanya lebih pada joget centil, bukan joget seronok. Nana juga tidak terus-menerus bergoyang karena menurutnya jika disuguhi terlalu banyak goyangan, itu justru akan membuat penonton bosan. Goyangan harus dipadu dengan tindakan lain seperti senyuman atau lirikan. Itulah mengapa Nana mengeksplorasi daya tariknya yang lain, seperti menonjolkan pesona matanya melalui caranya memandang. Kata Nana pandangan matanya harus nakal, berbeda, dan menggoda.

Nana menerapkan strategi tersendiri ketika berinteraksi dengan penonton untuk memenangkan hati mereka. Di panggung Nana berakting dan berbasa-basi, memproduksi kata-kata manis, manja, memuji, kadang juga bernuansa sensual, demi membuat penontonnya merasa senang dan diperhatikan. Nana biasa menyapa penontonnya dengan sebutan “Sayangku,” “Ganteng,” “Cakep,” meskipun hanya di bibir. Melalui sapaan, bincang-bincang, keramahan, dan caranya memandang, Nana menunjukkan kesan bahwa penonton menempati posisi istimewa baginya.

Selanjutnya, untuk mampu menguasai panggung Nana selalu memperhatikan jenis acara dan siapa serta bagaimana penontonnya. Pengetahuan itu membantunya memutuskan *performance* atau aksi panggung yang sesuai. Nana memahami kapan dirinya harus tampil kalem, “wah,” energik, seksi, atau “berani.”

Strategi Menghadapi Penonton “Kurang Ajar”

Nana berlatih sejak dini cara menghadapi penonton dalam berbagai situasi di panggung pertunjukan. Pengalamannya yang panjang membuatnya tidak takut menghadapi penonton; apa pun jenis kelaminnya, berapa pun jumlahnya, dan bagaimanapun kondisinya. Pengalaman membuatnya mampu memprediksi karakter dan menangkap gelagat penonton sehingga mampu mengantisipasi situasi dan mengambil tindakan yang tepat.

Sekarang kalau ada penonton seribu juga *nggak* apa-apa, laki-laki semua juga *nggak* apa-apa. Sama pemabuk pun saya sudah *nggak* takut, karena ternyata mereka itu *nggak* perlu ditakuti. Jadi, pintar-pintarnya kita membawa suasananya. Itu butuh jam terbang yang lama. Itu akan membuat kita tenang sendiri. Jadi, kita sudah tahu, ooh orang mabuk itu begini, ooh bapak-bapak yang gimana itu begini. Jadi, kita harus jadi bunglon (wawancara 8 Agustus 2017).

Di panggung terbuka atau pada acara hajatan, kadang kala penonton naik ke panggung untuk menyanyi, berjoget, dan memberikan saweran (uang hadiah) kepada penyanyi. Ketika itulah ada kalanya mereka melanggar batas kesopanan dan bertindak berlebihan pada penyanyi. Nana memahami situasi dan risiko pekerjaannya ini. Nana sudah menetapkan batasan-batasan dalam berinteraksi dengan penonton demi menjaga kenyamanan dan keselamatan dirinya selama pertunjukan berlangsung hingga usai. Ketika batasannya dilanggar oleh penonton, Nana meresponsnya dengan berbagai cara tergantung pada kasus dan konteksnya. Nana menyatakan bahwa penyanyi dengan jam terbang tinggi seperti dirinya sudah mampu menakar gelagat penonton dan menilai bagaimana penonton yang dihadapi. Penilaiannya ini menentukan bagaimana dirinya akan bertindak. Hal yang sering dilakukan Nana ketika menghadapi penonton yang bermasalah adalah dengan menjaga jarak. Nana tidak keberatan jika penonton sekadar mau dekat dan joget. Namun, Nana menolak dengan menghindar atau menjauh jika penonton berjoget terlalu rapat atau bergaya mesum, meskipun tidak sampai menyentuh tubuhnya. Nana melakukannya dengan cara halus baik melalui perkataan, candaan, atau tindakan. Nana tidak menunjukkan penolakan secara keras atau vulgar untuk menghindari kemarahan penonton yang mungkin akan menimbulkan resiko lebih besar.

Nana pun melakukan tindakan-tindakan preventif dengan menghindari situasi yang diprediksinya dapat mengganggu kenyamanan dan keamanan dirinya sebagai penyanyi. Nana, misalnya, menolak *job* menyanyi di kafe karena lokasinya yang tertutup dan situasi di dalamnya sangat memungkinkan terjadinya pelecehan seksual.

Jadi, strateginya dengan menolak *job* yang sekiranya kita tidak aman, seperti di kafe itu. Kan jelas itu semua orang mabuk. Di panggung itu orang juga mabuk, di hajatan juga orang mabuk, tapi beda. Kalau acaranya di kafe, itu kan sudah sudah beda lagi. Mereka itu seperti apa ya..., lebih horor (wawancara 11 Agustus 2018).

Nana sering menahan perasaan dan tindakan ketika berhadapan dengan penonton yang tidak menyenangkan dan mengganggu kenyamanan. Nana berpandangan bahwa rasa tidak suka dan kemarahan pada penonton tidak boleh diluapkan secara terang-terangan di atas panggung pertunjukan demi menjaga citra diri dan relasinya dengan penonton. Nana juga memperhitungkan kemungkinan akan dianggap sombong jika bertindak terlalu keras di panggung terbuka.

Hal yang dirasakan Nana paling sulit dilakukan ketika berinteraksi dengan penonton adalah berpura-pura baik atau berpura-pura sopan dan ramah saat dirinya sedang lelah atau malas berakting. Meskipun berat, biasanya Nana tetap berusaha bersikap baik dan memenuhi permintaan penonton yang wajar. Nana menganggapnya sebagai harga yang harus dibayar. Nana juga menimbang bahwa keberhasilan dan popularitas dirinya berasal dari mereka. Katanya, “Kalau *nggak* ada mereka, terkenalnya dari mana? Jadi, kita itu simbiosis mutualisme. Sama-sama membantu; mereka senang, kita juga banyak dikenal.” Namun, betapa pun Nana menyadari adanya hubungan saling membutuhkan antara dirinya dan penonton, Nana tidak menoleransi penonton yang sudah sangat mengganggu. Nana menyebutkan, “Biasanya orang mabuk yang meminta lagu atau *nyawer*. Kalau kita *nggak* mau, *kan* ngomongnya macam-macam. Berapa *sih* hargamu?!” Nana akan mengabaikan dan menjauhinya, atau meminta tolong orang lain untuk menyuruh mereka pergi. Nana menganggap penonton yang seperti itu sebagai orang gila dan tidak perlu dilihat.

Pengalaman Stigmatisasi Nana

Menanggapi stigma bahwa penyanyi dangdut adalah perempuan yang “tidak benar” dan bisa “dibawa,” Nana mengakui memang ada penyanyi yang bisa “dibawa,” tetapi tidak semuanya. Mereka ini biasanya penyanyi yang ingin mencari uang secara cepat. Namun, menurut Nana, bukan hanya penyanyi yang bisa “dibawa,” orang rumahan pun banyak yang melakukannya.

Ada juga stigma bahwa penyanyi dangdut identik dengan penampilan dan aksi seronok. Nana mengatakan bahwa di Jawa Timur tidak banyak penyanyi yang berpenampilan dan beraksi seseronok penyanyi dangdut Pantura. Di Jawa Timur penyanyi yang terlalu seronok justru tidak terlalu disukai. Nana menambahkan bahwa untuk acara tertentu seperti perayaan kemerdekaan atau hajatan, panitia sering memintanya untuk berpakaian sopan, tidak terlalu pendek, bahkan kalau bisa yang panjang saja. Di panggung besar kostum pendek memang lazim dipakai, tetapi masih dalam batas normal dan tidak terlalu terbuka. Namun, diakuinya bahwa di panggung pertunjukan yang digelar oleh komunitas yang mayoritas anggotanya laki-laki (seperti komunitas RX King), para penyanyi dangdut umumnya memang berpakaian seksi; ketat, dan terbuka. Aksi panggung mereka biasanya juga sensual. Nana menjelaskan bahwa panitia penyelenggara mungkin memang menghendaki demikian. Dalam pandangan Nana, itu merupakan wujud profesionalisme seorang penyanyi. Nana tetap tidak sependapat jika penyanyi dangdut diidentikkan dengan penampilan seksi.

Untuk menghindari penilaian dan perlakuan buruk masyarakat pada dirinya, Nana menerapkan batasan bagi dirinya sendiri. Nana, misalnya, menolak menyanyi di kafe. Meskipun di kade penyanyi hanya menyanyi dan secara fisik aman karena ada *bodyguard* yang menjaga, penilaian masyarakat terhadap penyanyi dangdut kafe tetap buruk. Nana juga menjaga *image* dengan tidak menunjukkan aibnya pada sembarang orang. Menurutnya, aib seharusnya disimpan dalam. Meskipun Nana berpandangan bahwa *image* perlu dijaga, Nana malas menjelaskan kesalahpahaman orang di lingkungan terdekatnya. Menurutnya, itu tindakan sia-sia. Nana mengaku tidak peduli dan tidak mempermasalahkan apa pun perkataan orang di sekitarnya tentang dirinya. Katanya, “Aku itu tipe orang yang malas menjelaskan. Percuma menjelaskan. *Nggak* ada! Aku itu, hidupku santai, *slow*, seperti di pantai. Orang mau *ngomong* apa, sudahlah. Terlalu *cuek* aku itu. Ke tetangga saja aku *nggak* pernah” (wawancara, 11 Agustus 2018).

Meskipun mengaku tidak peduli dengan pandangan masyarakat, Nana keberatan jika penyanyi disamakan dengan LC (*lady escort*). Nana pernah berpolemik dengan netizen di Facebook karena tidak terima penyanyi disamakan dengan LC. Dalam pandangannya, meskipun sama-sama sebagai penghibur, ada perbedaan penting di antara keduanya. Penyanyi tugasnya menyanyi, dan mereka memiliki kemampuan untuk itu, sedangkan LC menurut Nana bertugas menemani dan melayani tamu atau pelanggan.

Nana paling benci dianggap remeh dan murahan karena pekerjaannya sebagai penyanyi. Menurutnya, menjadi murahan atau tidak itu tergantung pada masing-masing individu. Penyanyi atau bukan penyanyi sama-sama bisa melakukan tindakan murahan. Bahkan, menurut Nana, banyak perempuan bukan penyanyi yang lebih murahan dibandingkan penyanyi.

Suatu kali Nana menyanyi di sebuah acara hajatan. Seorang perangkat desa yang menjadi tamu undangan ingin berduet dengan penyanyi. Istrinya secara terbuka melarang dan mengatakan bahwa penyanyi adalah perusak rumah tangga orang. Nana tersinggung. Katanya, “*Nggak* usah penyanyi, orang biasa pun juga bisa merusak rumah tangga. Jangan terus penyanyi

dipersalahkan. Penyanyi kenapa *sih*? Kalau mau sombong, kita itu lebih mampu *lho* dibandingkan mereka-mereka yang merasa baik” (wawancara, 11 Agustus 2018).

Nana melakukan pembelaan dengan menjelaskan pada hadirin bahwa mereka (para penyanyi) masing-masing sudah bersuami. Bahkan, salah satu temannya sudah mempunyai dua anak. Nana mengatakan bahwa kehadiran mereka pada acara tersebut karena diundang untuk bekerja, bukan untuk merusak rumah tangga orang. Nana mengatakan bahwa seorang pelacur pun tidak mau dirinya disebut sebagai pelacur, apalagi mereka.

[K]arena itu aku jawab. Kita itu punya suami. Kita di sini itu diundang untuk bekerja. Kalau aku diam saja, aku tidak berdandan, aku tidak pakai lipstik, *nggak* berbedak, *nggak* rapi, pakai daster, siapa yang mau bayar? Nanti kalau kita jelek, *lho* penyanyi *kok* dandan jelek? Kalau berdandan cantik, *kok* penyanyinya ayu-ayu, jangan-jangan nanti suamiku direbut. Sebenarnya bukan merebut suaminya, tapi suaminya saja yang mata keranjang (wawancara 11 Agustus 2018).

Nana tidak hanya menjelaskan, tetapi juga dengan sengaja berjoget lebih menggoda. Dengan goyongannya itu Nana mengekspresikan ketersinggungan dan menyampaikan protes. Nana sengaja menggoda supaya istri perangkat desa itu marah dan jera.

Stigma lain adalah anggapan bahwa penyanyi itu glamor. Nana terusik ketika banyak laki-laki mengatakan tidak mau menikah dengan penyanyi karena takut tidak sanggup membiayai kehidupannya yang glamor. Menurutnya, itu hanya pandangan orang yang tidak mengerti. Orang hanya melihat sekilas unggahan-unggahan kehidupan penyanyi di media sosial yang sebenarnya berbeda dengan kehidupan kesehariannya. Nana juga menolak anggapan bahwa para penyanyi menghabiskan harta suaminya. Nana menegaskan bahwa justru para penyanyi itulah yang sering kali menjadi tulang punggung keluarga.

Unggahannya yang begitu-begitu itu, *kan* tidak sama dengan keseharian. Aku punya suami, biasa saja di rumah, pakai daster seperti ini, makan pakai sambal. Mereka *nggak* mengerti, tapi asal bicara. Orang memang seperti itu. Sama saja dengan teman-temanku. Itu suami-suaminya bahkan *nggak* bekerja. Justru kebanyakan yang luar biasa itu istri-istrinya, tapi mengapa tetap saja dikatakan penyanyi itu memorotilah, atau beginilah. Apa *sih* maksudnya? (wawancara 11 Agustus 2018).

Secara keseluruhan, dapat dikatakan bahwa Nana memiliki kesadaran akan identitas, kapasitas, dan harga dirinya sebagai penyanyi dangdut senior. Nana memahami identitas dan keunikannya sebagai “Aku” di tengah “Aku” yang lain dalam pluralitas komunitas dangdut tempat dirinya bekerja. Nana mampu membaca situasi dan memahami pluralitas persoalan di panggung pertunjukan dangdut koplo tentang *job*, honor, penampilan fisik, *performance* di atas panggung, dan stigma yang sering dilekatkan pada penyanyi dangdut seperti dirinya. Dari pembacaan dan pemahamannya tentang pluralitas konteks sosial tersebut, Nana mampu mengambil tindakan dengan alasan dan pertimbangan yang jelas (natalitas) serta melakukannya dengan cara dan gayanya sendiri (narativitas). Nana memiliki strategi dan kapasitas untuk merealisasikan strateginya, meskipun berada dalam posisi yang ter subordinasi dan termarginalisasi. Ini nampak ketika Nana harus menghadapi godaan dan pelecehan dari pemberi *job* atau ketika Nana menyikapi pemberian honor yang disamaratakan dan honor “*paring-paring*.” Kapasitas ini tidak berkurang ketika situasi dan kondisi berkembang menyudutkan dirinya, manakala dia dilabeli sebagai penyanyi sombong dan dimasukkan dalam daftar hitam sehingga dipinggirkan dari pekerjaan. Nana mampu bernegosiasi dan menciptakan tindakan baru. Demikian pula halnya ketika Nana harus menghadapi stigmatisasi. Nana mampu membaca dan memahami situasi dan dengan pemahamannya itu Nana bertindak

dengan cara dan gayanya sendiri untuk membela diri. Nana adalah agen naratif di panggung pertunjukan dangdut koplo.

SIMPULAN

Penelitian ini menemukan bahwa kapasitas agensi mewujud dalam *pertama*, kesadaran individu akan identitas, keberadaan, dan keunikan dirinya di tengah individu-individu yang lain. *Kedua*, kemampuan individu untuk membaca dan memahami situasi, serta merumuskan strategi tindakan berdasarkan pemahamannya itu. *Ketiga*, keberanian dan kemampuan individu untuk mengambil tindakan dengan cara-cara yang dikehendakinya.

Opresi, dalam hal ini adalah subordinasi, marginalisasi, objektifikasi, dan stigmatisasi, menjadi ancaman bagi menurunnya kapasitas agensi, tetapi tidak menghilangkan kapasitas agensi individu. Opresi dalam penelitian ini bahkan meningkatkan kapasitas agensi individu karena opresi justru mendorong individu untuk merumuskan strategi tindakan baru dan melakukan perlawanan. Temuan ini memperkuat pemikiran Sarah Drew Lucas bahwa agensi adalah keniscayaan bagi perempuan, tidak peduli seberapa tertindas atau seberapa terikat mereka pada hubungan kekuasaan yang subordinatif

DAFTAR PUSTAKA

- Abdillah, R. N. & M. A. Affandi. 2014. "Dangdut dan Konflik Sosial." *Paradigma* 2 (3), 1–8.
- Abeyasekera, A. L. 2017. "'Living for others': Narrative Agency in the Context of Failed Marriages and Singleness in Urban Sri Lanka." *Feminism & Psychology* 27 (4), 427–446. DOI: <https://doi.org/10.1177/0959353517716951>.
- Afrinda, P. D. 2017. "Sarkasme dalam Lirik Lagu Dangdut Kekinian (Kajian Semantik)." *Gramatika* 2 (2), 61–71.
- Anahita, J. M. 2000. *Dancing on Shaky Ground; The Power Laden Interactional between Exotic Dancers and Their Costumers*. Iowa: Iowa State University.
- Anderson, H. 1997. *Conversation, Language, and Possibilities*. New York: Basic Books.
- Arivia, G. 2003. *Filsafat Berprespektif Feminis*. Jakarta: Yayasan Jurnal Perempuan.
- . 2006. *Feminisme: Sebuah Kata Hati*. Jakarta: Penerbit Buku Kompas.
- Astriani, A. S. 2016. "Representasi Perubahan Sosial Budaya dalam Lirik Lagu Dangdut dari 1990–2014." Tesis. Semarang: Universitas Diponegoro.
- Bader, S. 2011. "Dancing Bodies on Stage: Negotiating Nyawer Encounters at Dangdut and Tarling Dangdut Performances in West Java." *Indonesia and the Malay World* 39 (115), 333–355. DOI: <https://doi.org/10.1080/13639811.2011.614085>.
- Bader, S., & M. M. Richter. 2014. "Dangdut Beyond the Sex: Creating Intercorporeal Space through Nyawer Encounters in West Java, Indonesia." *Ethnomusicology Forum* 23 (2), 163–183. DOI: [10.1080/17411912.2014.926629](https://doi.org/10.1080/17411912.2014.926629).

- Bartky, S. L. 1990. *Feminity and Domination. Studies in the Phenomology of Oppression*. New York: Routledge.
- Besari, A. N. 2016. “Konsep Diri Penyanyi Dangdut Lokal Perempuan.” Skripsi. Semarang: Universitas Diponegoro.
- Cahaya, G. P. 2017. “Pedangdut Punya Imej Negatif Ini yang Bikin Lesti Pedes Berkarir.” *kapanlagi.com*, <https://www.kapanlagi.com/showbiz/selebriti/pedangdut-punya-imej-negatif-ini-yang-bikin-lesti-pedes-berkarir-2866d1.html>, 23 Mei.
- Cleeve, A., E. Faxelid, G. Nalwadda, & M. Klingberg-Allvin, M. 2017. “Abortion as Agentive Action: Reproductive Agency among Young Women Seeking Post-Abortion Care in Uganda.” *Culture, Health & Sexuality* 19 (4), 1286–1300.
- Creswell, J. W. 2007. *Qualitative Inquiry & Research Design: Choosing Among Five Approaches*. California: Sage Publications Inc.
- Delilah, A. R. (2016). “Objektifikasi sebagai Bentuk Kejahatan terhadap Perempuan Penyanyi Dangdut.” *Skripsi*. Depok: Universitas Indonesia.
- Fitriyadi, I. A. & G. N. Alam. 2020. “Globalisasi Budaya Populer Indonesia (Musik Dangdut) di Kawasan Asia Tenggara.” *Padjadjaran Journal of International Relations* 1 (3), 251–269. DOI: <https://doi.org/10.24198/padjir.v1i3.26196>.
- Fredrickson, B., & T. A. Roberts. 1997. “Objectification Theory.” *Psychology of Women Quarterly* 21 (2), 173–206. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1471-6402.1997.tb00108.x>.
- Giddens, A. 1984. *The Constitution of Society*. Berkeley: University of California Press.
- Haryono, S. 2002. “Dangdut dan Eksploitasi Seks Perempuan.” *Harmonia* 3 (2). DOI: <https://doi.org/10.15294/harmonia.v3i2.688>.
- Herlianto. 2021. “Representasi Feminisme pada Lirik Lagu Dangdut Koplo Jawa: Analisis Wacana Kritis Van Dijk.” *Jalabahasa* 17 (1), 1–14. DOI: [10.36567/jalabahasa.v17i1.709](https://doi.org/10.36567/jalabahasa.v17i1.709).
- Hidayaningrum, V. 2017. “Biduan Dangdut Koplo: Kajian Relasi Kuasa dan Seksualitas Penyanyi Dangdut di Bandar Lampung.” Skripsi. Bandar Lampung: Universitas Lampung.
- Ida, R. 2005. “Tubuh Perempuan dalam Goyang Dangdut.” *Jurnal Perempuan* 41, 23–35.
- Jackson, S., & J. Jones (eds.). 2009. *Pengantar Teori-teori Feminis Kontemporer*, diterjemahkan oleh Tim Penerjemah Jalasutra. Yogyakarta: Jalasutra.
- Joyce, R. 2010. “Pattern of Objectification.” Dalam *A World without Values: Essays on John Mackie’s Moral Error Theory*. Springer Press.

- Kemenpppa. 2020. "Stigma Perempuan Pekerja Seni, Beban Ganda dan Tantangan," kemenpppa.go.id, <https://kemenpppa.go.id/index.php/page/read/29/2950/stigma-negatif-perempuan-pekerja-seni-beban-ganda-dan-tantangan>, 12 November.
- Khairunnisa, H. 2010. "Konsep Diri Penyanyi Dangdut Wanita." Skripsi. Surakarta: Universitas Muhammadiyah Surakarta.
- Lestari, M. F. 2019. "Upaya Kepolisian dalam Menanggulangi Perkelahian Antar Penonton pada Pertunjukan Dangdut di Kecamatan Pakisaji Kabupaten Jepara." Skripsi. Semarang: Universitas Negeri Semarang.
- Lucas, S. D. 2016. *The Primacy of Narrative Agency: A Feminist Theory of the Self*. Sidney: The University of Sidney.
- . 2017. "The Primacy of Narrative Agency: Re-reading Seyla Benhabib on Narrativity." *Feminist Theory* 19 (2), 1–21. DOI: <https://doi.org/10.1177/1464700117723591>.
- Mas'udi, S. 2016. "Sensualitas Dangdut Pantura : Habitus dan Bentuk Hexis Badaniah Penyanyi Perempuan Dangdut Pantura." Dalam *Prosiding Konferensi Internasional Feminisme: Persilangan Identitas, Agensi, dan Politik (20 Tahun Jurnal Perempuan)*. Jakarta: Yayasan Jurnal Perempuan.
- Miles, M. B. & A. M. Huberman, A. M. 1994. *Qualitative Data Analysis: an Expanded Sourcebook*. California: Sage Publications Inc.
- Mochtar, J. 2014. "The Representation of Women as Folk Devils in Indonesian Online Media." Surabaya: Universitas Kristen Petra.
- Novitasari, D. & P. Handoyo. 2016. "Makna Pakaian Seksi bagi Biduanita Dangdut." *Paradigma* 4 (1), 1–6.
- Octaviani, D. R. 2019. "Goyang Erotis Biduan Dangdut Koplo Orkes Melayu Bintang Timur di Surabaya." Skripsi. Surabaya: Universitas Wijaya Kusuma.
- Oetomo, M. W. 2003. "Chaos" Goyang Inul "Ngebor." Dalam *INUL!*, disunting oleh Bonari Nabononar. Yogyakarta: Bintang Budaya.
- Ortner, S. 2006. "Power and Projects: Reflections on Agency." Dalam *Anthropology and Social Theory*, disunting oleh S. Ortner. Durham: Duke University Press.
- Ozkaleli, U. 2021. "Agency in Multiple Temporalities: Being Syrian Women, Becoming Widows and Refugees, Remaining Pious." *Women's Studies International Forum* 89, 1–9. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.wsif.2021.102538>.
- Papadaki, L. 2010. "What is Objectification?" *Journal of Moral Philosophy* 7, 16–36. DOI: <https://doi.org/10.1163/174046809X12544019606067>.

- Pasinringi, T. 2020. "Penyanyi Dangdut Tulang Punggung Keluarga Hadapi Stigma." *magdalene.co*, <https://magdalene.co/story/penyanyi-dangdut-tulang-punggung-keluarga-hadapi-stigma>, 8 Desember.
- Prabowo, D. S. 2013. "Jangan Bilang Dangdut Identik Goyang Vulgar, Pedangdut Ini Sebel." <https://www.tribunnews.com/seleb/2013/06/09/jangan-bilang-dangdut-identik-goyang-vulgar-pedangdut-ini-sebel>, 9 Juni.
- Raditya, M. H. 2017. "Dangdut Koplo: Memahami Perkembangan Hingga Pelarangan." *Jurnal Studi Budaya Nusantara* 1 (1), 10–23. DOI: <http://dx.doi.org/10.21776/ub.sbn.2017.oo1.01.02>.
- Rivaldi, N. R. 2011. "Tubuh Perempuan dan Moralitas: Kajian tentang Taktik Penyanyi Dangdut di Jakarta." Skripsi. Depok: Universitas Indonesia.
- Sanprey, J. 2010. *Top Off to Dancing: An Exotic Form of Nightlife*. USA: Western Kentucky University.
- Setia, B. 2003. "Inulitas Dangdut." Dalam *INUL!*, disunting oleh Bonari Nabononar. Yogyakarta: Bintang Budaya.
- Setiaji, D. 2017. "Tinjauan Karakteristik Dangdut Koplo sebagai Perkembangan Genre Musik Dangdut." *Handep* 1 (1), 1–4. DOI: <https://doi.org/10.33652/handep.v1i1.13>.
- Shkedi, A. 2005. *Multiple Case Narrative: A Qualitative Approach to Studying Multiple Populations*. Philadelphia: John Benjamins North America.
- Stephani, N. & B. K. Sarwono. 2020. "Pembungkaman Perempuan Pekerja Seni Korban Kekerasan Seksual di Media Sosial, Studi Muted Group Theory pada Unggahan Instagram Stories Penyanyi Dangdut Via Vallen (@viavallen)." *Widyakala Journal* 7 (2), 88–102. DOI: <https://doi.org/10.36262/widyakala.v7i2.325>.
- Syahvira, U. Z. 2019. "Kekerasan Seksual dalam Industri Musik Dangdut dan Praktik Saweran: Negosiasi Perempuan Penyanyi Dangdut untuk Bertahan." Tesis. Depok: Universitas Indonesia.
- Tong, R. P. 2008. *Feminist Thought*, diterjemahkan oleh Aquarini Priyatna Prabasmoro. Yogyakarta: Jalasutra.
- Walter, N. 1998. *The New Feminism*. Boston: Little Brown & Company.
- Weintraub, A. N. 2013. "The Sound and Spectacle of Dangdut Koplo: Genre and Counter-Genre in East Java Indonesia." *Asian Music* 44 (2), 160–194.
- Wood, E. A. 2000. "Working in the Fantasy Factory." *Journal of Contemporary Ethnography* 29 (1), 5–31. DOI: <https://doi.org/10.1177/089124100129023800>.

- Wood, J. M., Mansfield, P. K., & Koch, P. B. 2007. "Negotiating Sexual Agency: Postmenopausal Women's Meaning and Experience of Sexual Disire." *Qualitative Health Research* 17 (2), 189–200. DOI: <https://doi.org/10.1177/1049732306297415>.
- Young, I. M. 1979. "Is There a Woman's World?—Some Reflections on the Struggle for Our Bodies." *Proceedings of The Second Sex—Thirty Years Later: A Commemorative Conference on Feminist Theory*. New York: The New York Institute for the Humanities.