

Permainan Stereotipe Gender: Studi Kasus Performativitas dalam Pertunjukan Wayang Kulit Ki Seno Nugroho (*Gender Stereotype: Case Study Performativity in the Performance of Ki Seno Nugroho*)

Indah Ayu Fitria, Timbul Haryono, Vissia Ita Yulianto

Prodi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa
Sekolah Pascasarjana, Universitas Gadjah Mada Yogyakarta
Email: indahayufitria@gmail.com

Abstract

This paper discusses sinden's role and position in shadow puppet shows in the current era, with a case study of sinden on ki Seno Nugroho's show. Butler's gender performance theory is used to look at the performance power of sinden-sinden Ki Seno Nugroho (Apri-Mimin "the male sinden duo" and Elisha "sulawesi sinden"). Butler in theory stated that gender performanceivity was initiated to dismantle the problem of gender construction hierarchy. The gender body readed as the actor in the role. The role is performed in accordance with the manuscript he has received, while the manuscript itself is an analogy of social norms and constructions. The gender body becomes an actor who plays a role in accordance with the applicable gender law, in order to play a good role, it performs gender actions continuously and repeatedly, so that these actions establish and become gender identity. Meanwhile, the multi-sited ethnography method allows researchers to penetrate the potential of data not only on direct observation, but through other areas virtually from online sites, such as social media and Youtube sites. The data obtained successfully traced the interweaving of KSN and sinden interactions, as well as narrating the performanceivity of Apri-Mimin and Elisha built through language games. A reading of Judith Butler's theory of gender performanceivity suggests that sinden's performance power with the role of "male sinden duo" and "Sulawesi sinden" was built through the stereotypical imagination of gender ethnicity represented in the form of language games. On the other hand, sinden's performanceivity is easily commodified by the puppeteer as the leader of the puppet show to gain popularity and economic benefits.

Keywords: sinden; gender performativity; acting; wayang performance

Abstrak

Tulisan ini membahas peran dan posisi sinden dalam pertunjukan wayang kulit di era kekinian, dengan studi kasus sinden pada pertunjukan Ki Seno Nugroho. Teori *performativitas gender* Butler digunakan untuk melihat daya *performance* sinden-sinden Ki Seno Nugroho (Apri-Mimin "duo sinden banci" dan Elisha "sinden Sulawesi"). Butler dalam teorinya menyatakan bahwa performativitas gender digagas untuk membongkar persoalan hierarki konstruksi gender. Tubuh gender dibaca sebagaimana aktor yang sedang berperan. Peran tersebut dilakukan sesuai dengan naskah yang telah ia terima, sedangkan naskah sendiri adalah analogi dari norma dan konstruksi

sosial. Tubuh gender menjadi aktor yang berperan sesuai dengan hukum gender yang telah berlaku, untuk dapat berperan dengan baik, ia melakukan tindakan gender secara terus menerus dan berulang, sehingga tindakan-tindakan itu menubuh dan menjadi identitas gender. Sementara itu, metode *multi-sited ethnography* memungkinkan peneliti merambah potensi data tidak saja pada pengamatan langsung, melainkan melalui wilayah yang lain secara virtual dari situs online, seperti media sosial dan situs Youtube. Data yang diperoleh berhasil merunut jalinan interaksi KSN dan para sinden, serta menarasikan performativitas Apri-Mimin dan Elisha yang dibangun melalui permainan bahasa. Pembacaan atas teori *performativitas gender* Judith Butler mengemukakan bahwa daya performativitas sinden dengan peran sebagai “duo sinden pria” dan “sinden Sulawesi” dibangun melalui imajinasi stereotipe etnisitas gender yang direpresentasikan dalam bentuk permainan bahasa. Di sisi lain, performativitas sinden dengan mudah dikomodifikasi oleh dalang sebagai pemimpin pertunjukan wayang untuk mendulang popularitas dan keuntungan ekonomi.

Kata kunci: sinden; peran; performativitas gender; pertunjukan wayang kulit

Pendahuluan

Kehadiran sinden pada pertunjukan wayang kulit memiliki fungsi penting untuk membangun nuansa pertunjukan, khususnya pada repertoar iringan gending. Hal ini disadari betul oleh dalang, sehingga di masa lalu seorang sinden dibidik berdasarkan kecakapan olah vokal dan intelektualitasnya dalam menerjemahkan notasi-notasi gending. Berbeda dengan fenomena sinden dalam pertunjukan wayang kulit pada tahun 2000-an, tuntutan terhadap kualitas sinden yang demikian itu, dapat dikatakan telah mengalami pergeseran. Seorang sinden dituntut secara intens dapat melakukan interaksi dengan dalang (misalnya pada adegan *limbukan* dan *gara-gara*), sehingga sinden kini tidak hanya dimaknai sebagai seorang perempuan dengan modal kultural yang kuat melalui kapasitas suaranya. Ia harus menghibur dengan memproduksi kelucuan dan berperan. Estetika sinden saat ini rupa-rupanya telah diruntuhkan dengan cara pandang baru, sinden dituntut menjadi seorang *entertainer* sebagaimana kacamata *entertainment*.

Fenomena perubahan estetika sinden salah satunya dapat diamati melalui pertunjukan wayang kulit Ki Seno Nugroho (selanjutnya disebut KSN), yang popularitasnya beberapa tahun belakangan menghebohkan dunia pedalangan Indonesia. Puncak karir KSN sebagai dalang Yogyakarta

berlangsung sekitar tiga tahun lebih sejak 2017. Oleh sebagian kalangan ia dinilai sebagai dalang yang berhasil memecah mitos tentang daerah “jajahan” pementasan. KSN sebagai dalang Yogyakarta mampu menembus berbagai daerah “jajahan” pementasan, mengikuti beberapa tokoh dalang pendahulunya, seperti Ki Manteb Sudarsono dari Karanganyar Jawa Tengah, Ki Anom Suroto dari Surakarta, Ki Enthus Susmono (alm.) dari Tegal, dan sederet nama lain yang boleh dikatakan bermahzab Surakarta. KSN dengan wadah besar pertunjukannya yang menganut gaya Yogyakarta, mampu menembus batas wilayah pementasan yang merata di hampir seluruh pulau Jawa, juga Sumatera dan Kalimantan. Tentang popularitas, Hariyanto (2016) menyarikan pendapat Kayam (2001) mengatakan bahwa popularitas dalang akan naik jika sudah pernah pentas di Jakarta sebagai pusat pemerintahan, politik, perputaran modal dan ekonomi, namun KSN justru membalikinya. Ia berangkat dari lokal menuju pusat (Kayam dalam Hariyanto, 2016, pp. 14–15).

Fenomena naiknya popularitas KSN menuju puncak karir, salah satunya dapat diamati dengan intensitas *live streaming* pertunjukan wayangnya yang hampir setiap malam digelar melalui *channel-channel* Youtube milik KSN pribadi, maupun *channel-channel* komunitas penggemarnya. Di samping itu, *live streaming* wayang juga menandai “cara baru” menonton pertunjukan wayang

yang mampu menembus sekat dan batas ruang-waktu secara massif, sehingga praktik virtual ini tampaknya menjadi salah satu strategi KSN untuk melebarkan sayap karir menuju ruang jajahan pentas yang tak terbatas.

Keberhasilan panggung pertunjukan KSN, tidak hanya ditandai dengan tingginya intensitas *live streaming* KSN, namun juga dari nama-nama sinden yang lambat laun turut meramaikan dan menjadi idola para penonton. Kehadiran para sinden itu semakin menaikkan popularitas KSN sehingga sejajar dengan nama-nama dalang papan atas di Indonesia. Tidak seperti kriteria sinden dalam pertunjukan wayang di masa lalu yang diukur berdasarkan kemampuan olah vokal menafsir gending, sinden-sinden ini hadir dengan peran-peran khusus yang telah dilekatkan dan diatur oleh dalang. Di antara para sinden itu adalah Apri-Mimin “duo sinden pria”, dan Elisha “sinden Sulawesi”.

Apri-Mimin dan Elisha dikenal khalayak dan mendapat julukan-julukan karena dinilai memiliki gaya dan pembawaan yang unik di atas panggung ketika dilekatkan peran oleh KSN. Apri-Mimin dikenal sebagai “duo sinden pria”, atau ketika di atas panggung KSN dan Apri-Mimin sendiri menyebut dirinya sebagai, “duo sinden banci”. Elisha dikenal sebagai “sinden blasteran” yang kemudian menjadi lebih lekat dengan peran sebagai “sinden Sulawesi”. Di setiap panggung KSN, keduanya hampir selalu digandrungi karena berhasil melakukan peran dan sukses melontarkan canda seperti halnya para komedian. Di sisi lain, mereka juga membuat penonton terpukau karena kemampuan mereka dalam olah vokal yang mengimajinasikan “Jawa” dan “Perempuan Jawa”. Peran dan gaya personal yang secara terus-menerus dan berulang dilakukan dalam setiap pertunjukan menjadi daya yang berhasil membius penonton.

Tulisan ini berusaha melakukan pembacaan terhadap kehadiran sinden-sinden dalam pertunjukan KSN yang kepadanya telah dilekatkan peran dan skenario oleh dalang menjadi produk pertunjukan yang dikomodifikasi, baik sinden maupun KSN sebagai pemilik panggung pertunjukan wayang. Komodifikasi tersebut di-perlihatkan melalui kehadiran *channel-channel* youtube yang menggunakan performativitas sinden sebagai konten untuk menggaet perhatian penonton, yang kemudian

berpengaruh pada popularitas dan keuntungan ekonomi. Di sisi lain, gaya panggung para sinden yang sukses memainkan peran sesuai petunjuk dalang turut andil dalam menaikkan pamor dalang di dalam kancah kontestasi di dunia pedalangan. Oleh karena itu, teori performativitas gender Butler digunakan untuk menguraikan bagaimana Apri-Mimin dan Elisha membangun performativitasnya sebagai sinden dengan peran-peran khusus. Di samping itu, performativitas gender juga digunakan untuk membongkar maksud di balik peran-peran yang keduanya mainkan di atas panggung pertunjukan wayang kulit.

Oleh karena tulisan ini menguraikan performativitas sinden melalui imajinasi pertunjukan gender, maka kiranya perlu menilik kembali perbedaan antara pengertian seks dan gender sebagaimana dijelaskan oleh Fakih (2013) dalam bukunya berjudul *Analisis Gender dan Transformasi Sosial*. Ia mengatakan bahwa pengertian seks merujuk pada pembagian atau penafsiran dua jenis kelamin manusia yang didasarkan pada aspek biologis, yaitu kepemilikan organ tubuh tertentu sehingga manusia teridentifikasi ke dalam dua jenis kelamin, perempuan dan laki-laki. Sedangkan pengertian gender merujuk pada sifat yang melekat pada perempuan atau laki-laki. Sifat-sifat ini sangat dipengaruhi oleh konstruksi budaya dan sosial, misalnya perempuan diidentikkan dengan sifat lemah-lembut, gemulai, dan emosional. Sebaliknya, laki-laki identik dengan sifat jantan, kuat, dan rasional. Perbedaan gender semacam ini dibentuk, disosialisasikan, dan bahkan dikonstruksi oleh konteks ruang dan waktu dalam kehidupan sosial setiap harinya (Fakih, 2013, pp. 7–11).

Mengenai konsep performativitas, Schechner (2013) dalam bukunya berjudul *Performance Studies: An Introduction (Third Edition)* menyebutkan bahwa salah satu perhatian utama dalam *performance studies* adalah konsep performativitas. Ia mengutarakan jika aspek-aspek yang diperhatikan di dalam *performance studies* meliputi aksi atau tindakan keseharian, seperti drama, olahraga, ritual, hiburan, seni pertunjukan, media dan teknologi internet, pidato dan lain sebagainya. Seluruh aspek kehidupan yang terstruktur tersebut dibangun berdasarkan aktivitas kehidupan yang berulang-ulang, maka dalam *performance studies* dikatakan bahwa *everyday life is performance* (Schechner, 2013).

Kehadiran Apri-Mimin dan Elisha di atas panggung pertunjukan wayang kulit, yang kemudian lekat dengan peran-peran khusus sebagai “duo sinden pria” dan “sinden Sulawesi”, rupanya menarik jika dilihat berdasarkan perspektif *performance studies*. Dikatakan oleh Schechner bahwa konsep performativitas yang dikutip dalam *performance studies* dikembangkan berdasarkan pemikiran J.L. Austin dan Searle tentang *speech act* (tindak tutur). *Speech act* merupakan segala macam bentuk ujaran melalui bahasa tubuh yang menunjukkan sebuah aksi dengan maksud tertentu. Ujaran sendiri dalam proses hidup sehari-hari dikonstruksi oleh sistem budaya maupun nilai-nilai sosial, seperti gender, ras, ekonomi, dan juga relasi kekuasaan.

Secara khusus pada bab ke lima dalam bukunya, Schechner menguraikan bahasan mengenai performativitas, yang bermula dari gagasan beberapa tokoh. Pertama adalah J. L. Austin (1962) dalam bukunya *How To Do Things With Words* yang melahirkan teori *speech act*, dan selanjutnya dikritisi oleh John R. Searle (1969) melalui karyanya berjudul *Speech Acts*. Derrida (1988) kemudian juga mengkritisi teori tersebut melalui tulisannya berjudul *Signature, Event, Context* dalam bukunya *Limited Inc*. Sementara itu, selain ketiga tokoh di atas, Schechner (2013, pp. 123–128) juga mengulas beberapa tokoh penggagas lain, dan menampilkan ulasan pribadinya atas sebuah acara *reality show* dalam tayangan televisi sebagai jembatan untuk menjelaskan gagasan tentang ‘realitas dan *beyond*’.

Konsep performativitas yang disarikan oleh Schechner dari beberapa tokoh di atas kemudian ia analogikan dengan pertunjukan teater. Ia menyebutkan bahwa performativitas merupakan konsep atau ide yang ada di balik sebuah pertunjukan, atau sebuah tindakan. Selanjutnya ia menggunakan analogi “*as if*”, yang pada lapisan pertama terdiri dari akting, tempat, karakterisasi, narasi, dan keseluruhan unsur yang dimainkan dalam pertunjukan. Pada lapisan berikutnya, “*as if*” dihubungkan dengan konstruksi realitas sosial, di antaranya seperti ras, gender, norma-norma sosial, atau segala hal yang dianggap sebagai hasil dari konstruksi. Pada lapisan terakhir, performativitas memunculkan suatu tanggapan atau ketertarikan yang ditimbulkan dari “rasa” visual maupun non

visual yang dihadirkan dalam kapasitas sebagai sebuah pertunjukan (Schechner, 2013).

Terkait konsep performativitas, Judith Butler (1999) dalam bukunya berjudul *Gender Trouble* rupanya juga mengutip gagasan-gagasan yang diutarakan oleh pakar-pakar terdahulu seperti J.L Austin, John R. Searle, Derrida, Victor Turner dan beberapa yang lain sebagaimana yang disematkan juga dalam tulisan Schechner (2013) di atas. Namun, berbeda dari Schechner yang hanya menyarikan gagasan performativitas dari tokoh-tokoh sebelumnya, Butler justru menawarkan konsep performativitas yang secara khusus ia kaitkan dengan persoalan gender.

Menilik persoalan perempuan dalam perspektif gender Judith Butler (1999) dalam bukunya berjudul *Gender Trouble* mengemukakan gagasannya mengenai performativitas gender. Gagasan Butler tersebut bermula dari pernyataan fenomenal Simone De Beauvoir (1949), yang berbunyi “seseorang tidak dilahirkan sebagai perempuan, melainkan menjadi perempuan”. Dari semua perspektif feminisme yang dituangkan Beauvoir dalam bukunya *The Second Sex*, Butler kemudian meminjam sekaligus mengkritisi pemahaman Beauvoir tentang konsep gender, bahwa gender tidak lain merupakan hasil dari konstruksi sosial.

Selanjutnya Butler mengutip pemikiran Victor Turner (1974) yang mendasarkan konsep performatif sebagaimana *social ritual drama*. Turner menganalogikan kehidupan sosial layaknya teater drama. Bahwa segala yang terjadi dalam kehidupan sosial dikonsolidasikan melalui pertunjukan sosial yang terjadi secara berulang. Proses pengulangan ini kemudian dengan bersamaan akan mengeksplorasi seperangkat makna yang mana telah ditetapkan secara sosial di masyarakat. Sejalan dengan pemikiran Goffman yang disarikan oleh Lloyd (2015) dan Murgianto (2018), seseorang diibaratkan sebagai aktor yang sedang berperan menjalankan akting sesuai arahan sutradara dan naskah yang telah ia terima (Lloyd, 2015; Murgianto, 2018, pp. 23–24) Sedangkan naskah sendiri adalah analogi dari norma dan konstruksi sosial. Begitu pula yang terjadi pada tubuh gender, ia menjadi aktor yang berperan sesuai dengan hukum gender yang telah berlaku. Untuk dapat berperan dengan baik, ia melakukan tindakan gender secara terus-menerus

dan berulang, sehingga tindakan-tindakan itu menubuh dan menjadi identitas gender (Butler, 1986).

Dari pemahaman konsep gender di atas, Butler menambahkan perspektif *performance studies* untuk menarik kesimpulan bahwa realitas gender itu performatif. Gender akan dianggap nyata sejauh tindakan gender tersebut dilakukan dan dipertahankan melalui pertunjukan sosial (Butler, 1988, p. 527; Butler, 1999, p. 180; Schechner, 2013, pp. 141–169). Yang tidak kalah penting untuk digarisbawahi, Butler juga merumuskan performativitas gender sebagai performativitas *subject*. Artinya, setiap “naskah” gender yang bertebaran di masyarakat berhak diinterpretasi secara bebas oleh individu, ia juga berhak mengulang dan meniru tindakan gender sesuai dengan pengalaman ketubuhan dan interpretasinya. Oleh sebab itu, Butler mengatakan bahwa gender bersifat cair. Seseorang bisa saja menjadi maskulin hari ini, atau menjadi feminin di esok hari (Butler, 1988, pp. 530–531).

Konsep performativitas gender Butler dalam beberapa penelitian lebih banyak digunakan untuk melihat persoalan-persoalan terkait gender dan orientasi seksual, khususnya pada kasus-kasus transgender, LGBT dan queer. Namun demikian, dalam tulisan ini secara khusus performativitas gender digunakan untuk melihat daya *performance* sinden-sinden KSN (Apri-Mimin dan Elisha) di atas panggung pertunjukan wayang kulit, sehingga persoalan terkait orientasi seksual akan diabaikan. Sementara itu, meskipun Elisha sebagai salah satu kasus dalam penelitian ini tidak merupakan transgender, namun gaya pertunjukan yang ia sajikan dalam perannya sebagai “sinden Sulawesi” syarat akan persoalan hierarki femininitas dan maskulinitas sebagai hasil konstruksi sosial dan budaya. Dengan demikian, atas dasar pernyataan Butler bahwa performativitas gender digagas untuk membongkar persoalan hierarki konstruksi gender, maka konsep performativitas gender dirasa relevan digunakan dalam penelitian ini. Selain itu, pembacaan terhadap performativitas sinden melalui teori performativitas gender Butler, membuka celah untuk melengkapi sudut-sudut yang tidak ditampilkan Butler dan peneliti terdahulu, yakni hierarki gender yang terhubung dengan stereotipe etnisitas.

Beralih pada metode penelitian, oleh karena salah satu fokus penelitian ini adalah fenomena kehadiran Apri-Mimin dan Elisha dalam *live streaming* pertunjukan wayang KSN, maka *multi-sited ethnography* dipilih sebagai metode penelitian dalam tulisan ini. Metode ini dipelopori oleh George Marcus (1985) dan dikembangkan oleh Yulianto (2015). Tidak seperti metode etnografi klasik yang hanya berfokus pada satu area riset, *multi-sited ethnography* menggali informasi dengan mengikuti potensi data pada wilayah-wilayah lain yang berbeda. Sebagaimana dikembangkan oleh Yulianto (2015), *multi-sited ethnography* memungkinkan peneliti merambah data secara virtual dari situs online, sehingga sesuai dengan topik penelitian yang juga menyoroti fenomena *live streaming* wayang sebagai praktik virtual dalang dan sinden untuk mengkomodifikasi peran, maka *multi-sited ethnography* dirasa relevan digunakan dalam penelitian ini (Ikhwan et al., 2019, pp. 71–72).

Pergeseran Makna Sinden

Cooper (2000) dalam *Singing and Silences: Transformations of Power through Javanese Seduction Scenarios* menyebutkan bahwa kehadiran sinden dalam pertunjukan wayang adalah “magnet” yang mampu menarik perhatian penonton. Sinden dinilai memiliki kekuatan untuk menjadi pusat perhatian, ia digandrungi berkat suara merdu dengan segenap kepandaian teknis mengolah *céngkok* dan *gregel* (Cooper, 2000, pp. 614–616). Namun di sisi lain, secara konvensional, sinden sebagai pendukung pertunjukan dalang juga masih saja terikat pada batas-batas patriarki yang kerap dihubungkan pada tugas-tugas domestik (bandingkan dengan Ardhiani, 2016, p. 14). Sebagai bagian dari anggota pertunjukan, sinden dituntut untuk bersedia mengikuti setiap instruksi dalang, di antaranya adalah melakukan interaksi dan melakonkan peran pada sesi adegan *limbukan* maupun *gara-gara* sebagaimana yang kerap dijumpai dalam pertunjukan-pertunjukan wayang saat ini.

Berdasarkan perkembangan konsep pertunjukan wayang saat ini, sinden lantas dituntut memiliki modal yang lebih dari sekadar kemerduan suara. Untuk menunjang interaktifitas di atas panggung

gung, sinden kini dituntut memiliki kemampuan peran, salah satunya menggunakan bentuk-bentuk permainan bahasa. Setidaknya hal ini penulis temukan setelah melakukan pengamatan terhadap pertunjukan-pertunjukan wayang kulit KSN sejak 2017 hingga menjelang wafatnya di penghujung tahun 2020 lalu. Dua di antara sinden-sinden KSN yang penulis amati adalah Apri-Mimin dan Elisha. Penelitian dilakukan dengan mengamati siaran *live streaming* hampir di setiap malam melalui akun Youtube “Dalang Seno” dan “Ki Seno Nugroho” yang dikelola oleh manajemen KSN, maupun akun-akun lain, seperti salah satunya akun “PWKS Live” yang juga ikut ramai mengunggah, baik sajian penuh semalam suntuk, maupun potongan-potongan bagian pertunjukan KSN.

Salah satu aksi Apri yang menjadi pengamatan awal penulis adalah ketika ia menjadi sinden bintang tamu dalam sebuah pertunjukan wayang di Boyolali pada bulan Mei, tahun 2018 lalu. Kala itu sang dalang melontarkan kalimatnya, “*Umpama lho mBak, umpama sampéyan wédok tenan ngono takpèk mantu*” (‘Ini seandainya ya mBak, seandainya anda itu perempuan tulen gitu, mau kujadikan menantu’) (MrDanstudio, 2018 diakses pada 19 Februari 2019). Rupa-rupanya kalimat ini dengan sengaja dilontarkan untuk memperlihatkan bahwa Apri adalah sosok sinden pria. Dalam beberapa pertunjukan yang lain, Apri-Mimin hampir selalu memperkenalkan diri dengan nama “Princes Aprilia Sucipto Susuki” yang merupakan singkatan dari Sucipto, “*susune lancip merga ganjelan bata*” (payudaranya lancip karena diganjal batu bata) dan Susuki, “*jaréné susu jebul kaos kaki*” (Katanya payudara tapi ternyata kaos kaki). Sedangkan Mimin dengan nama “Mimin Saputri Ratu Honggo Hinggi Pringgangingtyas Arigustanti Agni Pratista Arka Dewi Kuswardono”. Ia menuturkan bahwa Kuswardono merupakan singkatan dari “*waria dhadhané ra ana*” (waria yang tidak punya payudaranya). Baik Apri maupun Mimin secara visual tampak seperti sinden-sinden pada umumnya. Dalam balutan kebaya, *tapih jarik* dan bersanggul, keduanya berperan sebagai “duo sinden pria” dan beraksi sebagai sinden sekaligus *dagelan* yang lazim tampil pada adegan *limbukan* dan *gara-gara*.

Melihat aksi Apri-Mimin bersama peran yang mereka mainkan dalam *limbukan* dan *gara-gara*,

KSN menyadari betul bahwa keduanya dapat menghibur penonton melalui peran sebagai “sinden banci”, sehingga KSN seringkali melakukan interaksi bersama Apri-Mimin dengan seolah-olah membuat mereka menjadi oposisi biner. Apri dinarasikan sebagai “yang lebih mirip dengan perempuan (feminin), yang cantik dan bersuara merdu”. Sebaliknya, Mimin “yang maskulin secara fisik dan suara”. Dari interaktifitas ini, Apri-Mimin beraksi sebagaimana sinden yang tampil anggun dengan suara perempuan, tetapi secara bersamaan melakukan parodi atas perannya sebagai sinden dengan mengangkat keterbatasan fisiknya sebagai laki-laki yang berdandan perempuan, juga segala obrolan yang dengan sengaja dilontarkan untuk membangun *image* keduanya sebagai “sinden banci”.

Kehadiran sosok pria yang berdandan layaknya sinden dalam panggung pertunjukan wayang sudah lebih dahulu dilakukan oleh Sandirono, Whawin “laura” dan beberapa tokoh *dagelan* lain yang kini karirnya tampak meredup. Namun seiring dengan praktik-praktik virtual yang mempengaruhi dunia pertunjukan wayang saat ini, kehadiran Apri-Mimin turut menandai fenomena kehadiran sinden dengan peran-peran khusus, sehingga setelahnya lahir sinden dengan peran-peran yang lain, seperti satu di antara sinden-sinden KSN, yakni Elisha Orcarus Allaso (selanjutnya disebut Elisha).

Elisha yang bergabung dalam panggung pertunjukan KSN pada sekitar 2018 lalu dikenalkan oleh KSN sebagai “sinden Sulawesi”. Selain dari narasi yang dilontarkan KSN, peran sebagai “sinden Sulawesi” dibangun Elisha melalui aksinya tampil sebagai sinden dengan logat bahasa yang merujuk pada daerah yang diklaim sebagai daerah asalnya. Selain logat bahasa, kesulitan Elisha dan ketidaktahuannya pada beberapa kosa kata dalam bahasa Jawa menjadi aksi yang dinilai tidak lazim dijumpai pada sinden-sinden secara umum. Tidak hanya itu, kesulitan dan kesalahannya melafalkan bahasa Jawa menjadi bahan candaan yang kemudian mengarah pada kalimat-kalimat bernada kasar atau *saru*, namun justru inilah yang kemudian digemari oleh penonton.

Perhatian penonton pada kehadiran Elisha juga didasarkan pada aksinya ketika melantunkan tembang-tembang gending. Banyak orang terkagum-kagum oleh kemampuan menyinden Elisha berkat lantunan tembang dengan pelafalan

bahasa Jawanya yang baik. Tetapi di sisi lain, seolah menjadi sebuah keterbalikan ketika dalam interaksinya Elisha menggunakan logat bahasa yang diklaim sebagai Sulawesi dan menunjukkan kesulitannya berbahasa Jawa. Sedangkan pada saat bersamaan, ketika nembang ia dengan lancar melafalkan lirik berbahasa Jawa yang digunakan terbatas pada tembang-tembang gending, dan tidak lazim digunakan sebagai bahasa komunikasi sehari-hari oleh orang Jawa saat ini.

Dari kemunculan Elisha dengan peran yang diusungnya tersebut, muncul beberapa pertanyaan terkait realitas Elisha di panggung-panggungnya terdahulu. Beberapa data dari pertunjukan terdahulu menunjukkan bahwa panggung KSN bukanlah panggung wayang kulit pertama bagi Elisha. Dalam aksinya terdahulu, ia tampil sebagaimana sinden Jawa pada umumnya, tanpa logat bahasa Sulawesi dan narasi-narasi terkait Sulawesi sebagai asal kedaerahan. Maka timbul pertanyaan: bagaimana Elisha membangun perannya sebagai “sinden Sulawesi”? Jika panggung KSN merupakan awal dirinya berperan sebagai “sinden Sulawesi”, lalu siapa dan apa yang membuatnya berperan demikian? Selanjutnya, pertanyaan yang juga berlaku kepada Apri-Mimin, mengingat tingginya popularitas dan antusias penggemar pertunjukan wayang kulit atas kehadiran mereka di panggung KSN, maka siapakah yang paling diuntungkan dari fenomena “duo sinden pria” dan “sinden Sulawesi” ini?

Parodi Femininitas Jawa dalam Label “Duo Sinden Pria”

Kesuksesan Apri-Mimin berduet di atas panggung sebagai “duo sinden pria” hingga menaikkan keduanya di tangga popularitas seperti sekarang ini, terjadi karena keberhasilan mereka membangun interaksi melalui pembagian tugas peran panggung. Ketika diminta untuk melantunkan tembang, Apri yang memiliki bakat melantunkan vokal putri, melantunkan *bawa* dengan jangkauan nada-nada tinggi. Sedangkan Mimin akan meneruskan tembang saat jangkauan nada-nadanya berada pada nada-nada rendah. Alhasil, Apri lebih banyak melantunkan tembang secara solo, sedangkan Mimin akan turut serta melantunkan tembang pada saat vokal *unisono*.

Jika tugas pembagian vokal banyak dilakukan oleh Apri, maka berlaku sebaliknya pada saat menampilkan *guyonan-guyonan*. Mimin lebih sering memberi umpan-umpan *guyonan* untuk ditanggapi oleh Apri, yang kemudian akan kembali dibalas olehnya. Tampaknya pengalaman Mimin yang sempat mengenyam pelatihan sebagai *pranatacara* membuatnya condong pada keahlian memberikan umpan-umpan *guyonan* yang kerap pula disertai dengan petuah dan *pitutur* Jawa (Sanggar Cemara, 2020). Kelebihannya tersebut lantas menjadi salah satu gaya pertunjukan yang diusung oleh “duo sinden pria”.

Konsep yang diusung tersebut turut membantu keduanya mendapatkan label sebagai “sinden dari Jawa”. Mengapa demikian? Karena rupa-rupanya peran sebagai “sinden dari Jawa” yang dimainkan oleh Apri-Mimin melalui pertunjukannya sebagai “duo sinden pria” tidak saja dibangun dari kemampuan olah suara vokal *sindhenan*, atau penampilan visual keduanya yang secara total berpakaian dan bersolek layaknya sinden, melainkan dibangun pula lewat sajian *guyonan* dengan konsep sedemikian rupa.

Kemampuan verbal keduanya menyematkan nasihat dan *pitutur-pitutur* Jawa melalui sajian *guyonan* tersebut lantas membangun citra mereka sebagai “perempuan Jawa yang ideal” berdasarkan konstruksi budaya Jawa (dalam hal ini diwakili oleh sinden). Hal ini dimungkinkan terjadi karena penonton yang menyaksikan Apri-Mimin, mengimajinasikan petuah dan nasihat yang disampaikan oleh keduanya sebagai cerminan “duo sinden pria” di atas panggung.

Upaya membangun citra ideal perempuan Jawa oleh Apri-Mimin, salah satunya dapat dijumpai dalam salah satu dialog ketika muncul kalimat, “*jangan lupa attitudenya*” seolah-olah menunjukkan kewajiban perempuan (Jawa) untuk bisa membawa diri dan menjaga tingkah lakunya dalam kehidupan bersosial (bandingkan Hermawati, 2007, pp. 20–21). Kemudian kalimat, “*dadi agamané éntuk, budayané ya éntuk, ilmuné ya éntuk*”, “*trèn ya trèn, tapi aja nganti ninggal budayané, ninggal aqidah, ninggal adat istiadat. Kudu tetep dijunjung luhur, dipegang tinggi*” (jadi harus dijaga *attitudenya*, tetap beragama, berbudaya, dan berilmu, mengikuti tren itu baik, tetapi jangan sampai meninggalkan budayanya sendiri, aqidah, dan adat-istiadat. Semua

itu harus tetap diutamakan sebagai pegangan, dihargai, dan dijaga dengan sebaik-baiknya), lagi-lagi dapat dimungkinkan terhubung pada imajinasasi ideal perempuan Jawa yang didasarkan pada bekal ilmu, agama dan budaya yang baik. Juga kalimat, “*apa menèh awakdhéwé wong Jawa, wong Jawa ki nganggo rasa*”, (‘apalagi kita ini orang Jawa, orang Jawa itu berpikir dulu sebelum berkata-kata dan bertindak’) tidak lain merupakan afirmasi dan upaya mempertegas peran keduanya sebagai “sinden dari Jawa” (Dalang Seno, 2019b).

Menariknya, imajinasi ideal perempuan Jawa yang diusung sebagai konsep pertunjukan Apri-Mimin, rupa-rupanya juga dijadikan daya pembandingan saat keduanya tampil bersama sinden-sinden KSN yang lain. Misalnya pada adegan *limbukan* atau *gara-gara*, ketika Apri-Mimin diharuskan beradu panggung bersama Elisha maupun Anting (sinden KSN yang lain) yang gaya personalnya di atas panggung cenderung berperan sebagai sosok perempuan yang *cuwawakan* dan kaku. Seperti pada dua kutipan dialognya bersama Elisha dan Anting berikut,

Apri-Mimin dan Elisha:

Elisha : *[sambil berteriak]* “Nggih, sugeng ndalu, sugeng ndalu!” (‘[sambil berteriak] Baik... selamat malam, selamat malam!’)

Apri : “*Banciné ki aku apa kowé?*” (‘[sebenarnya] yang banci aku apa kamu?’)

Mimin : “*mBok ya nganggo irama.*” (‘Sebaiknya [menyapa] dengan sopan dan lembut’)

Apri : “*Wong wédok ki sing alus.*” (Perempuan itu (sikapnya) yang lembut.’)

Elisha : “*Lali, lali, wingi aku seka alas.*” (‘Lupa, lupa, kemarin aku [baru kembali] dari hutan.’)

Mimin : “*Di mana bumi dipijak, di situ langit dijunjung. Wingi kowé kasar ning kana (Sulawesi) ora papa, ada pemakluman. Ning nèk manggon ning Jawa ya apa mesthiné budayané kéné.*” (‘Di mana bumi dipijak, di situ langit dijunjung. Kemarin kamu [ngomong] kasar di sana ya tidak masalah, ada pemakluman. Tapi kalau menetap di Jawa ya [berperilakulah] seba-gaimana budaya di sini.’)

Elisha : “*Di mana bumi dipijak (plesetan picak), bumine ora weruh pa? Buminé picak mata-né?*” (‘Di mana bumi dipijak. Buminya

tidak bisa melihat kah? Bumi buta (*picak*) ya?’)

Mimin : *Maksude ning kene, budayane kene. Kearifan lokal, local wisdom e kudu kok utamakan* (maksudnya begini, budaya di sini, kearifan lokal, *local wisdom*nya harus diutamakan)

Elisha : *Oh, local wisdomnya diangkat? Kalau di Jawa kudu Jawa ne? (local wisdomnya diangkat. Kalau di Jawa ya harus [berperilaku sesuai budaya] Jawa).*

Sumber: <https://www.youtube.com/watch?v=f587SskRcLc>

Apri-Mimin dan Anting:

Apri : “*Tki kancané meneng kok usrek waé ta Anting ki jan, anteng ngono lho!*” (‘Ini [Anting] teman-temannya tenang, kok ribut terus to Anting ini. [bersikap] tenang begitu lho..’)

Mimin : “*Ora isa dhèmes ki ya ngapa ta?*” (‘Nggak bisa [bersikap] manis kenapa sih?’)

Agnes : “*Yo Anting yo...!*” (‘Yuk, Anting [nembang] yuk!’)

Anting : “*Apa? Ki jaré Pak Seno ngko kok*” (‘Apa? Pak Seno bilang nanti kok.’)

KSN : “*Bener, kowé sindhèn sing mbangun miturut ki, wis aja nyuwara nèk ra tak kon.*” (‘Benar, kamu [memang] sinden yang penurut, [KSN menyindir] ya sudah jangan bersuara [nembang] kalau tidak ku suruh.’)

Anting : “*Rapapa ya Pakdhe ya? Ning karo mangan kacang oleh ra?*” (‘Tidak apa-apa ya Pakdhe? Tapi sambil makan kacang boleh nggak?’)

KSN : “*Rapapa, rapapa*” (‘Nggak papa, nggak papa.’)

Anting : “*Luwé lho Pak.*” (‘Lapar lho Pak.’)

KSN : “*Hé? Luwé? Nèk pentas ngéné ki ora olèh karo mangan kacang. Kowé ki enom dhéwé, ning ngèyèl dhéwé!*” (‘Ha? Lapar? Kalau [sedang] pentas seperti ini tidak boleh sambil makan kacang. Kamu ini paling muda tapi yang paling bandel, suka membantah’)

Anting : “*Halah, lha kula meneng, njenengan ya kebal kebul ta?*” (‘Halah, aku diam saja, kamu [malah] kebal-kebul [merokok] kan?’)

- KSN : “*Nèk udud orapapa, nèk udud ora mangan, ming mangan kebul.*” (‘Kalau merokok tidak masalah. Kalau merokok kan bukan berarti makan, hanya makan asap.’)
- Anting : “*Mangan gabusé?*” (‘Makan gabusnya [filter pangkal rokok] ya?’)
- KSN : “*Mangan gabusé cengemu!*” (‘Makan gabusnya, kepala lu!’ [dengan maksud mengumpat])
- Mimin : “*Hèh! Cak-cakané dhéwé! Ya nranyak nèk ngono kuwi. Kok gabus, Pak Seno kok gabus, klobot.*” (‘Heh, caranya (kebiasannya) sendiri-sendiri. ya nggak sopan kalau seperti itu. Kok gabus, Pak Seno kok [makan] gabus, [melainkan] klobot [kertas rokok tradisional berasal dari kulit jagung yang sudah kering]).

Sumber: (Dalang Seno, 2020)

Dari kedua transkripsi dialog di atas, lagi-lagi di balik kalimat-kalimat *guyonan* dan nasihat yang dilontarkan oleh Apri-Mimin rupa-rupanya tersirat tujuan bahwa keduanya sedang berusaha membangun *image* sebagai perempuan Jawa (lebih spesifik lagi adalah sebagai “sinden dari Jawa”).

Image sebagai perempuan Jawa tersebut dibangun oleh Apri-Mimin dengan cara menunjukkan “kesalahan” sikap atau tutur kata Elisha dan Anting, yang kemudian menjadi celah bagi keduanya untuk tampil sebagai perempuan Jawa yang representatif. Seperti pada teguran dan nasihat yang disampaikan oleh keduanya, “*wong wédok ki sing alus*” (perempuan itu harus lembut), “*di mana bumi dipijak, di situ langit dijunjung...nèk manggon ning Jawa ya apa mesthiné budayané kéné, maksude ning kene, budayane kene. Kearifan lokal, local wisdom-e kudu kok utamakan*” (di mana bumi dipijak, di situ langit dijunjung...jika tinggal di Jawa ya pakai adab budaya Jawa), “*ora isa dhèmes ki ya ngapa ta?*” (Nggak bisa manis kenapa sih), “*ya nranyak nèk ngono kuwi*” (Kurang ajar nggak sopan kalau seperti itu). Kalimat-kalimat tersebut tidak lain menunjukkan bahwa sikap dan tutur kata Elisha dan Anting di atas panggung mencerminkan perilaku dan sikap yang tidak sesuai dengan imajinasi citra perempuan Jawa yang diidealkan. Sehingga, melalui kalimat-kalimat itu pula, Apri-Mimin sekaligus ingin menunjukkan bahwa tolok

ukur dari sikap dan perilaku yang ideal bagi seorang perempuan adalah perempuan Jawa, yang tidak lain diwakili oleh representasi mereka di atas panggung.

Di antara aksi panggung Apri-Mimin memainkan peran sebagai perempuan Jawa, ada hal-hal menarik yang patut diamati. Jika perempuan Jawa ideal diimajinasikan atas dasar aspek perilaku yang lemah-lembut, maka seketika citra tersebut runtuh dengan melihat aksi goyang panggung dan gerak tubuh Apri-Mimin. Seperti pada aksi keduanya dalam sebuah pertunjukan wayang kulit KSN di Sidoarum, 30 April 2018 (cuplikaan aksi Apri-Mimin dalam panggung KSN, dapat disaksikan pada tautan, https://youtu.be/6_LSjmPmufY).

Pada adegan *limbukan* malam itu, dengan tiba-tiba KSN memberi aba-aba *keprakan kethoprak* kepada para pengrawit, sebagai tanda agar *playon pelog nem* dimainkan. Mendengar *playon pelog nem* dimainkan, Apri-Mimin lantas bersiap melakukan improvisasi dan membagi peran yang akan dilakoni oleh keduanya. Begitu *suwuk playon*, Mimin mengawali dialog dengan pilihan lakon “Suminten Edan”, Mimin sebagai Suminten dan Apri sebagai Ibu dari Suminten. Penyajian *kethoprak* keduanya berjalan dengan kisah Ibu Suminten yang mengabarkan bahwa Suminten gagal menikah dengan Raden Mas Subrata, sang kekasih. Sebagaimana *laku* dalam pertunjukan *kethoprak*, adegan kesedihan Suminten yang mendapat kabar pilu dari sang Ibu didramatisir melalui lantunan *playon tlutur* sebagai pengiring adegan (periksa lakon “Suminten Edan dalam Purnomo et al., 2018, pp. 208–217).

Adegan kepiluan Suminten berlanjut, hingga Mimin sebagai Suminten yang hilang akal berteriak mencari keberadaan Mas Brata. Seketika itu KSN tanggap dan memberikan aba-aba *keprak* agar para *wiyaga* kembali menyajikan iringan *playon*. Aksi Mimin berlanjut dengan memfokuskan pandangan ke arah penonton, mencari keberadaan para tokoh masyarakat yang hadir pada pertunjukan wayang kulit malam itu. KSN lantas mengatakan “*ning pojokan, ning pojokan* (di pojokan, di pojokan)”, bermaksud memberi arahan kepada Mimin. Mimin dengan cekatan bersiap menyingsingkan kain *tapih*-nya dan bergegas menuju depan panggung. Dengan diiringi *playon* oleh para *wiyaga*, setibanya di depan panggung tiba-tiba Mimin melakukan

tarian yang hampir serupa dengan *jogèdankiprah gagahan*, pola tari yang sejatinya dilakukan oleh tokoh laki-laki. Namun rupa-rupanya karena penampilan dan atributnya perempuan, pola *jogèdan* tersebut lantas “dimain-mainkan” Mimin dengan melakukan sebuah lompatan tinggi (posisi kedua kakinya menggapit rapat). Tidak ketinggalan disertai pula dengan gerakan *trisik* yang khas sebagai pola gerakan tari putri, sehingga dari struktur sajian tersebut muncul situasi yang ambigu.

Dari gerak tari putri yang dilakukan Mimin, keambiguan itu semakin berlanjut tatkala Mimin dengan penuh tenaga melakukan jungkir balik di depan panggung. Seketika itu pula aksinya disambut tawa para penonton. Setelah berjungkir balik menuju pojok panggung, Mimin lantas menuntun seorang penonton yang kemudian diketahui sebagai Lurah Sidoarum. Dengan pola gerak joget putrinya, sekilas Mimin mengajak Lurah Sidoarum melakukan *jogèdangandrung*. Selepas itu keduanya lantas bergandengan dan duduk di sisi pinggir panggung wayang.

Setelah menentukan posisi duduk, adegan berlanjut dengan keterlibatan Lurah Sidoarum memainkan tokoh Brata. Tak lama riuh tawa penonton kembali terdengar saat Mimin dalam dialognya berkata, “*wis ra sah suwi-suwi, nèk aku péngin ndang gèk meteng, wis ngono waé lah*” (‘sudah tidak usah berlama-lama, kalau aku inginnya agar segera hamil, dah gitu saja lah’). Menanggapi kalimat Mimin, Lurah Sidoarum menjawab, “*nèk meteng, metuné seka ngendi?*” (‘kalau hamil, bayinya lahir dari mana?’). Tidak mau kalah, KSN menimpali dengan mengatakan, “*saged, niku lèk meteng ning cengel.*” (‘bisa, itu [Mimin] kalau hamil, [hamilnya] di tengkuk leher’). Dengan mengejutkan, Mimin secara agresif memberikan pelukan kepada Lurah Sidoarum. Namun tidak disangka, Lurah Sidoarum membalas pelukan Mimin dan berkata “*Lumayan, banci-banci. Lumayan, bengi-bengi.*” (‘lumayan, [meskipun] banci-banci. Lumayan malam-malam’). Adegan *kethoprak* kemudian ditutup oleh aksi Apri yang juga melakukan jungkir balik di depan panggung wayang. Keduanya berakting seolah-olah sedang dirasuki oleh makhluk halus, yang kemudian memberikan syarat akan kembali sadar apabila mendapat uang saweran dari Lurah Sidoarum dan salah satu anggota DPRD yang datang menyaksikan pertunjukan malam itu.

Dari pengamatan terhadap aksi Apri-Mimin tersebut, penulis menjumpai fenomena yang menarik. Yaitu, citra dari imajinasi ideal perempuan yang dibangun oleh Apri-Mimin secara bersamaan diruntuhkan melalui *jogèdan-jogèdandan* eksploitasi bahasa yang keduanya lakukan. Seperti pada adegan di atas, secara visual keduanya tampil sebagaimana sinden pada umumnya. Namun dari *jogèdan*, jungkir balik, dan keagresifan Apri-Mimin memeluk laki-laki, menunjukkan aksi-aksi yang hampir tidak mungkin dilakukan oleh seorang perempuan (khususnya sinden) di atas panggung.

Di satu sisi, Apri-mimin membangun peran dan *image* “sinden Jawa” melalui nasihat dan *pitutur* terkait imajinasi ideal perempuan Jawa. Tapi di sisi yang lain, secara bersamaan aksi-aksi Apri-Mimin di atas berbanding terbalik dengan imajinasi ideal perempuan Jawa, yang dicitrakan penuh tatakrama dan lemah-lembut. Dari aksi-aksi di atas pula, Apri-Mimin seolah ingin menunjukkan bahwa mereka sejatinya bukanlah perempuan, melainkan laki-laki yang bersolek dan berperan layaknya perempuan. Atau dimungkinkan pula keduanya mengafirmasi diri sebagai “banci”, sebagaimana label panggung yang lekat pada keduanya.

Afirmasi diri Apri-Mimin juga diteguhkan melalui kalimat-kalimat yang terlontar sebagaimana uraian di atas, seperti, “*nèk meteng, metuné seka ngendi?*” (‘kalau hamil, bayinya lahir dari mana?’); “*saged, niku lèk meteng ning cengel.*” (‘bisa, itu [Mimin] kalau hamil, [hamilnya] di tengkuk leher’); “*lumayan, banci-banci*”. Selain dari deskripsi pertunjukan di atas, beberapa kalimat serupa juga dilontarkan oleh Apri-Mimin maupun KSN seperti dalam kutipan-kutipan berikut:

Mimin : “*Asli, beliau itu bangsawan. Aku ya bangsawan. Beliau bangsawan tenanan, aku “bangsané waria metu awan*” (‘Asli, beliau itu bangsawan. Saya juga bangsawan. Beliau bangsawan sungguhan, kalau saya “waria yang keluaranya di siang hari’).

Mimin : “*Aku mau arep munggah nangis lho. Pak Seno ngedum welut maeng.*” (‘Tadi aku ketika akan naik [panggung], nangis lho. Pak Seno membagi-bagikan belut tadi.’)

Apri : “*Lha kowé kok nangis ki ngapa?*” (‘kok kamu nangis sebab apa?’)

- Mimin : “Karo *ihèkku* waé gedhé weluté.” ([belutnya] dibandingkan dengan “punyaku” [alat kelamin] saja, [masih] besar [ukuran] belutnya’) (Dalang Seno, 2019a).
- Mimin : “*mBok kula mang abaké telung atus, kula nggéné suntik KB. Wayahé suntik KB é, ngko nèk ngantèk...* (‘Ayolah coba kamu mintakan (ke penyawer) agar saya di sawer tiga ratus, (mau) saya gunakan (biaya) suntik KB. Sudah waktunya suntik KB, (khawatir) kalau nanti sampai...’)
- KSN : “*Sing disuntik cengelé pa?*” (‘yang disuntik [bahasa kasar] tengkuknya?’) (Dalang Seno, 2020)
- KSN : “*Mbak Mimin niku banci tuwa, ning atos suwarané.*” (‘Mbak Mimin itu banci tua, tapi ketus omongannya’).
- Mimin : “*Mboten, njenengan wau ngendika nék atase Pak Ganevo garwané wis ayu, kok bekakas banci loro disowanké réné. Apa nèh nék ora remen kalih banci?*” (‘Enggak gitu, anda tadi kan mengatakan jika Pak Ganevo istrinya sudah cantik, kok banci dua (Apri-Mimin) didatangkan ke sini. Apalagi kalau bukan suka sama banci?’) (Ndagel, 2020).

Berdasarkan transkripsi dialog-dialog Apri-Mimin di atas, rupa-rupanya kalimat “*banci tuwa, ndhogmu, karo ihèkku waé gedhé weluté, bangsané waria metu awan*”, “*kuswardana, waria dhadhané ra ana*”, “*susuki, jaré susu jebul kaos kaki*”, dan sebagainya, merupakan contoh-contoh permainan bahasa yang dilakukan oleh Apri-Mimin di atas panggung. Permainan bahasa tersebut dilakukan berulang dan terus-menerus dalam setiap pertunjukan, sehingga dari permainan bahasa inilah muncul *image* “banci” yang lekat pada keduanya, *image* yang juga mendukung peran dan label Apri-Mimin sebagai “duo sinden pria” di atas panggung.

Dengan demikian, *jogèdan*, jungkir balik, dan permainan bahasa seperti keseluruhan aksi Apri Mimin tersebut, seolah-olah menjadi parodi atas peran “perempuan Jawa” yang juga diusung oleh keduanya di atas panggung. Dikatakan parodi karena di satu sisi Apri-Mimin berperan sebagai “perempuan Jawa”, namun di sisi lain tingkah polah dan permainan bahasanya secara bersamaan mem-

bangun *image* “banci”. Namun menariknya, bentuk-bentuk representasi parodi, baik dari permainan bahasa maupun tindakan tubuh Apri-Mimin ketika menari dan berperan di atas panggung tersebut justru sukses membangun imajinasi-imajinasi mengenai perempuan Jawa yang ideal. Sehingga dari pertunjukan parodi yang dilakukan secara terus-menerus dan berulang inilah performativitas Apri-Mimin sebagai “duo sinden pria” dibangun. Apri-Mimin adalah laki-laki, yang dalam waktu bersamaan menjadi representasi “perempuan Jawa” sekaligus “banci” di atas panggung.

Dari keseluruhan aksi panggung Apri-Mimin yang telah diuraikan di atas tersimpul satu benang merah, bahwa daya dan performativitas Apri-Mimin dalam pertunjukannya dibangun dari permainan bahasa dan parodi atas imajinasi femininitas perempuan Jawa. Peran dan gaya pertunjukan yang dimainkan secara terus-menerus, serta dilakukan secara berulang dari panggung ke panggung memunculkan daya yang mampu memberikan efek buaian kepada penonton. Buaian itu lantas membentuk imajinasi-imajinasi peran yang lekat pada Apri-Mimin sebagai “duo sinden pria”.

Keberhasilan Apri-Mimin melahirkan imajinasi dan peran sebagai “duo sinden pria” rupanya menjadi komoditas keduanya di atas panggung pertunjukan. Dari peran dan *image* yang lekat sebagai “duo sinden pria” lantas menghantarkan mereka pada tangga popularitas dan keuntungan ekonomi. Di sisi lain, untuk dapat terus mempertahankan posisi dalam arena pertarungan popularitas dan keuntungan ekonomi, maka performativitas sebagai “duo sinden pria” inilah yang sekaligus dijadikan senjata berkontestasi dengan sinden-sinden lain.

Pertunjukan “Sinden Sulawesi” melalui Femininitas Perempuan “Sabrang”

Sementara itu KSN juga melekatkan peran kepada Elisha dengan predikat sebagai “sinden yang unik”. Jika semula keunikan itu dibangun oleh Elisha melalui penambahan nama yang sengaja “dibuat-buat”, maka seperti gayung bersambut, *image* Elisha sebagai “sinden yang unik” lantas semakin didukung oleh KSN yang menyebutkan bahwa Elisha “bukan orang Jawa” atau “bukan sinden dari Jawa”.

Pernyataan “sinden bukan dari Jawa” itu diperkuat melalui narasi-narasi KSN. Narasi yang didasarkan atas sudut pandangnya sebagai orang Jawa yang mengimajinasikan *stereotype* perempuan luar Jawa berdasarkan dikotomi etnisitas. Misalnya pada kalimat “*swarané kaya ngapa nék uduk wong asli Jawa*” (‘suaranya seperti apa kalau bukan orang asli Jawa’), “*kuwi nék ning omahlèk omong uckruwk cekrumus ckrmus cekruwk...ting blekuthuk ra karuan*” (‘[anak] ini jika di rumah, kalau ngomong uckruwk cekrumus ckrmus cekruwk... nggak jelas nggak karuan susah dipahami.’). Kalimat tersebut seolah-olah menunjukkan perbedaan bahasa Elisha yang pelafalan dan pemaknaannya sulit dimengerti oleh orang Jawa. Lantas pada kalimat, “*Rupané nak rupa Timor-Timor ta? Rainé kaya ora Jawa*”, “*Nék njogèd nék cara kana, nganggo wuwluwuluwulu*”, “*ning asal mulané kana nganggo godhong randhu, godhong waru ditalèkké nggon wudel kaé trus mèk ketutupan godhong-godhongan kuwi. Karo “jrujug njurjugjug jugjug*” (‘Wajahnya wajah Timor-timor kan? Wajahnya itu bukan wajah [perempuan] Jawa, kalau menari ala tarian sana dengan iringan suara wuwluwuluwulu, di daerah asalnya sana kostumnya terbuat dari daun kapuk randu, daun waru ditalikan di perut, jadi hanya daun-daun itu yang menutupi tubuhnya, sambil menari “jrujug njurjugjug jugjug”’), rupa-rupanya juga ingin membangun wacana bahwa Elisha merupakan “perempuan dari luar Jawa”, khususnya Indonesia Timur yang citranya digambarkan sedemikian rupa. Sehingga dari narasi tersebut seolah-olah Elisha secara fisik dan perilaku berbeda dari imajinasi citra ideal perempuan Jawa. Berdasarkan narasi tersebut, dalang seolah-olah mengimajinasikan Timor-Timor baik secara fisik maupun budaya sama dengan Papua. Hal ini menunjukkan superioritas dalang terhadap dikotomi etnisitas, sehingga timbul imajinasi-imajinasi seolah suku bangsa dikawasan timur Indonesia identik atau sama dengan Papua.

Narasi yang dilontarkan KSN untuk membangun *image* Elisha sebagai “sinden bukan dari Jawa” ditanggapi oleh Elisha dengan kalimatnya, “*angèlé ngomong Jawa*” (‘susahnya ngomong dengan bahasa Jawa’) serta, “*nggih impor. Ngaten niki impor*” (‘betul impor. Seperti ini impor’, dengan logat dan dialek yang lazim dilafalkan oleh orang Jawa. Tampaknya kalimat-kalimat ini dengan

sengaja bermaksud untuk menunjukkan bahwa ia adalah “sinden impor”, sinden yang secara khusus dihadirkan dari luar Jawa, oleh sebab itu ia tampil seolah tengah kesulitan melafalkan bahasa Jawa.

Namun demikian, yang menarik, dalam pertunjukannya di atas, Elisha tampil dengan pelafalan bahasa Jawa yang terbilang cukup lancar, dan tidak terbata-bata. Bahkan pada sesi *parikan*, ia sempat mendapatkan pujian KSN karena kemampuannya melafalkan syair *parikan* dengan dialek dan aksen khas *gunungkidulan*. Sebuah fenomena yang jauh berbeda dari cara bicara dan logat yang ditampilkan Elisha dalam panggung-panggungnya saat ini, setelah ia dengan sukses mendulang popularitas dari labelnya sebagai “sinden Sulawesi”. Meskipun demikian, dari aksinya di atas, Elisha tampaknya belum dapat menentukan secara pasti asal kedaerahan yang akan dijadikan pijakan untuk membantu melegitimasi *imagennya* sebagai “sinden dari luar Jawa”. Justru dalam pertunjukan di atas, *image* Elisha sebagai “sinden dari luar Jawa” berusaha dibangun oleh KSN melalui imajinasi etnisitas dan primordialismenya tentang stereotipe perempuan dengan gaya bahasa dan latar budaya Indonesia Timur.

Dari deskripsi awal karir Elisha di panggung KSN pada 2017 tersebut, penulis lantas melakukan pengamatan terhadap beberapa pertunjukan Elisha yang lain. Seperti beberapa ulasan pertunjukan Elisha yang sudah dipaparkan di muka, dalam aksinya Elisha tampil dengan memperkenalkan diri sebagai sinden dari Sulawesi, lebih tepatnya dari kabupaten di Sulawesi Tengah, yaitu Toli-Toli dan Lambelu (Dalang Seno, 2019c). Dalam setiap kehadiran Elisha di panggung KSN, ia hampir selalu dikenalkan oleh KSN sebagai sinden dari Sulawesi.

Dari labelnya sebagai “sinden Sulawesi”, Elisha lantas berperan seolah menjadi perempuan yang cenderung bersikap kasar, dan terkesan *urakan*. Misalnya ketika adegan *limbukan* dan *gara-gara*, ketika ia dipanggil oleh dalang untuk berdiri dan unjuk diri, Elisha hampir selalu menyapa penonton dengan suara keras, atau bahkan menyapa dengan teriakan. Sehingga kerap kali ia seolah mendapat teguran KSN ataupun *partner* bintang tamu yang lain, karena sikap dan gaya sapaannya tersebut dinilai tidak sesuai dengan tata krama dan cara berperilaku perempuan Jawa yang diimajinasikan lemah-lembut.

Peran Elisha sebagai “perempuan kasar” rupanya juga dibangun melalui permainan bahasa di atas panggung, yakni dengan menunjukkan kesalahan pengucapan kalimat bahasa Jawa, atau bahkan melontarkan kata-kata kasar dan dianggap *saru*. Dari kesalahan pengucapan kalimat bahasa Jawa, serta kata-kata *saru* dan kasar tersebut adalah upaya Elisha “memain-mainkan” bahasa. Permainan bahasa tersebut lantas menjadi ruang bagi Elisha untuk menyajikan *guyonan-guyonan* yang sukses menyedot perhatian penonton. Alhasil, dari kata-kata kasar, serta kesulitan dan kesalahannya melafalkan bahasa Jawa justru menjadi gaya pertunjukan yang lekat dan khas dari seorang Elisha sebagai “sinden Sulawesi”.

Yang tidak kalah menarik, permainan bahasa yang dilakukan Elisha di atas sekaligus menunjukkan bagaimana Elisha dan KSN mengimajinasikan “sinden Sulawesi” sebagai perempuan “*sabrang*” yang lekat dengan citra maskulin. Sebuah keadaan yang berbanding terbalik dari citra perempuan Jawa yang diimajinasikan lemah-lembut atau feminin. Sehingga dari permainan bahasa yang diulang-ulang tersebut, Elisha berhasil membangun antitesis dari citra sinden Jawa melalui *imagenya* sebagai perempuan “*sabrang*”. *Image* sebagai perempuan “*sabrang*” inilah yang turut melegitimasi peran Elisha sebagai “sinden Sulawesi”. Atau dengan kata lain, peran Elisha sebagai “sinden Sulawesi” direpresentasikan melalui upayanya membangun imajinasi femininitas perempuan “*sabrang*” di atas panggung.

Namun demikian, dari cara bicara Elisha tersebut, justru terjadi keambiguan antara logat Sulawesi dan logat *landa* (logat orang bule ketika berbahasa Jawa). Gaya bahasa Sulawesi biasanya dicirikan dengan penggunaan singkatan kata, adanya penggunaan aksentasi “*jo*”, serta aksentasi “*è*”. Namun ciri khusus ini tidak ditemukan pada gaya bicara Elisha. Justru rupanya, pemenggalan kata dan penggunaan aksentasi “*è*” yang lekat sebagai gaya bicara Elisha lebih mirip dengan logat bicara seorang bule ketika sedang belajar bahasa Jawa.

Dari keambiguan logat bicara Elisha tersebut turut memunculkan *image* Elisha yang lain, yakni sebagai “sinden blasteran”. Kata “blasteran” juga pernah ditunjukkan KSN kepada Elisha, seperti pada kalimat, “*ampun kagèt Mas Garèng, niki bocah blasteran niki*” (“jangan kaget Mas Gareng,

ini [Elisha] seorang blasteran ini”) <https://www.youtube.com/watch?v=uB7RoNuQVnI>).

Ambiguitas mengenai “sinden Sulawesi” atau “sinden blasteran”, justru memperlihatkan keberhasilan Elisha membangun perannya. Peran-peran yang lekat dari kesuksesannya “memain-mainkan” bahasa di atas panggung. Keambiguan antara logat Sulawesi dan logat *landa* justru membuai dan semakin melegitimasi Elisha sebagai “sinden bukan Jawa”. Mengapa demikian? Karena baik *image* sebagai “sinden Sulawesi” atau “sinden blasteran”, keduanya saling memperkaya Elisha dalam upayanya membangun peran sebagai “sinden bukan Jawa”.

Namun demikian, yang juga patut dicermati dari fenomena Elisha adalah, jika di satu sisi logat bahasa dan kalimat-kalimat kasar Elisha berhasil membangun *imagenya* sebagai “sinden Sulawesi”, “sinden blasteran” atau “sinden bukan Jawa”, maka di sisi lain ketika Elisha *nembang* muncul sebuah paradoks. Dikatakan paradoks karena ketika Elisha *nembang*, ia sama sekali tidak memiliki kesulitan melafalkan syair-syair tembang yang pelafalan syair bahasanya justru lebih sulit dibandingkan kalimat-kalimat bahasa Jawa yang saat ini diterapkan sebagai bahasa komunikasi secara umum. Logat bahasanya pun berbanding terbalik dengan logat bahasa yang ia gunakan saat melakukan interaksi di atas panggung. Bahkan bisa dikatakan kemampuan pelafalan syair tembang Elisha setara dengan sinden-sinden Jawa yang lain. Sehingga dari gaya pertunjukannya ini, Elisha sukses “bermain-main” dalam dua ruang ambigu sekaligus. Menjadi “perempuan bukan Jawa” dalam tugasnya ketika melakukan dialog interaktif, dan menjadi “perempuan Jawa” tatkala ia diminta *nembang*.

Dari seluruh gaya pertunjukan Elisha di atas penulis juga menemukan, bahwa proses Elisha mencapai performativitasnya sebagai “sinden Sulawesi”, “sinden blasteran” atau “sinden bukan Jawa” tidak lepas dari keberhasilan interaktivitasnya dengan KSN, para bintang tamu, dan seluruh penonton yang menanggapi gaya pertunjukan Elisha. Sejak kemunculan Elisha di panggung KSN, semua elemen yang terlibat dalam arena pertunjukan turut melegitimasi *image* Elisha lewat narasi-narasi dan jalinan interaktivitas yang mereka bangun. Alhasil, dari proses ini pula *image* Elisha menjadi sangat lekat sebagai sinden KSN.

Dari peran dan *image* Elisha yang dibangun melalui imajinasi etnisitas perempuan “*sabrang*” yang direpresentasikan melalui permainan bahasa inilah rupa-rupanyadimanfaatkan oleh Elisha sebagai strategi komoditas di atas panggung. Berkat komodifikasi perannya tersebut, Elisha juga berhasil mendulang popularitas, sehinggadari keberhasilannya tersebut, dapat diduga pula bahwa peran yang diusung Elisha tidak semata-mata sebagai komoditas, tetapi sekaligus menjadi senjata Elisha untuk berkontestasi dengan sinden-sinden yang lain.

Simpulan

Dari pembacaan atas fenomena kehadiran Apri-Mimin “duo sinden pria”, dan Elisha “sinden Sulawesi” berdasarkan perspektif performativitas gender Butler, penulis menemukan masing-masing peran yang dimainkan oleh ketiganya dibangun dari keberhasilan mengimajinasikan femininitas perempuan berdasarkan stereotipe etnisitas gender. Dalam label “duo sinden pria”, Apri-Mimin membangun performativitasnya melalui bentuk-bentuk parodi atas imajinasi ideal femininitas perempuan Jawa. Latar budaya yang dekat dengan tradisi dua keraton besar (Klaten masuk ke dalam wilayah dua keraton besar Yogyakarta dan Surakarta) dinarasikan secara verbal melalui nasihat-nasihat dan *wejangan*. Namun, secara bersamaan, imajinasi ideal perempuan Jawa tersebut diparodikan lewat tubuh laki-laki dan narasi “banci” yang secara berulang dihadirkan mengikuti label panggung. Sementara itu, performativitas Elisha sebagai “sinden Sulawesi” dibangun melalui imajinasi perempuan “*sabrang*” yang maskulin. Maskulinitas inilah yang kemudian direpresentasikan oleh Elisha melalui permainan bahasa untuk membangun peran sebagai “sinden Sulawesi”.

Di samping menemukan kekhasan performativitas yang dieksploitasi untuk peran, pembacaan performativitas gender ini juga membongkar persoalan hierarki norma-norma ideal gender yang dijadikan komoditas dalam arena pertunjukan KSN. Komodifikasi gender ini melibatkan superioritas dalang melalui bentuk-bentuk imajinasi dikotomi *stereotipe* etnisitas gender yaitu: parodi femininitas dan maskulinitas (Apri-Mimin), dan femininitas Jawa dan “*sabrang*” (Elisha). Performativitas ke-

duanya lantas menjadi produk panggung dengan label sebagai “sinden KSN”, sehingga peran-peran yang dimainkan sebagai “duo sinden pria” dan “sinden Sulawesi” semakin memberi keuntungan popularitas dan ekonomi bagi KSN sebagai pemilik panggung pertunjukan wayang.

Kepustakaan

- Ardhiani, Y. D. (2016). Sahita's Performance, Satire of the Life of Javanese Women. *International Journal of Creative and Arts Studies*, 3(2), 63. <https://doi.org/10.24821/ijcas.v3i2.1846>
- Austin, J. L. (1962). *How To Do Things With Words*. Oxford University Press.
- Beauvoir, S. D. E. (1949). *The Second Sex*.
- Butler, J. (1986). Sex and Gender in Simone de Beauvoir's Second Sex. *Yale French Studies*, 72, 35–49.
- Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519–531.
- Butler, J. (1999). *Gender Trouble: Feminism and The Subversion of Identity*. Routledge.
- Cooper, N. I. (2000). Singing and Silences: Transformations of Power through Javanese Seduction Scenarios. *American Ethnologist*, 27(3), 609–644. <https://doi.org/10.1525/ae.2000.27.3.609>
- Dalang Seno. (2019a). *Live Streaming Pertunjukan Ki Seno Nugroho-Semar Mbangun Kasatriyan*. www.youtube.com. <https://www.youtube.com/watch?v=qF-BB0DTlsU>
- Dalang Seno. (2019b). *LIVE Wayang Kulit Ki Seno Nugroho "Pandu Swarga"*. www.youtube.com. <https://www.youtube.com/watch?v=LdN7LUsII4Q>
- Dalang Seno. (2019c). *Live Streaming Ki Seno Nugroho-Semar Mbangun Khayangan*. www.youtube.com. <https://www.youtube.com/watch?v=uB7RoNuQVnI>
- Dalang Seno. (2020). *Mimin & Apri Gawe Geger sak Lapangan*. www.youtube.com. <https://www.youtube.com/watch?v=Jq2owsIfU5E&t=34s>
- Derrida, J. (1988). *Limited Inc*. Northwestern University Press.
- Fakih, M. (2013). *Analisis Gender dan Transformasi Sosial* (15th edisi). Pustaka Pelajar.

- Hariyanto. (2016). *Ki Entbus Susmono: Performativitas Dhalang Edan Membangun Kebaruan Gagrag Pedalangan*. Universitas Sanata Dharma Yogyakarta.
- Hermawati, T. (2007). Budaya Jawa dan Kesetaraan Gender. *Jurnal Komunikasi Massa*, 1(1), 18–24. <https://doi.org/10.1111/j.1523-1739.2010.01600.x>
- Ikhwan, H., Yulianto, V. I., & Parahita, G. D. (2019). The Contestation of Social Memory in The New Media: A Case Study of The 1965 Killings in Indonesia. *Austrian Journal of South-East Asian Studies*, 12(1), 3–16. <https://doi.org/10.14764/10.ASEAS-0010>
- Kayam, U. (2001). *Kelir Tanpa Batas*. Gama Media.
- Lloyd, M. (2015). Performativity and Performance. in *The Oxford Handbook of Feminist Theory* (pp. 572–592). Oxford University Press.
- MrDanstudio. (2018). *Ngakak Princess Aprilia Sucipto vs Gareng Dodo Sak Juossee*. [www.youtube.com. https://www.youtube.com/watch?v=Pp3BCSnzCKI](http://www.youtube.com/watch?v=Pp3BCSnzCKI)
- Murgianto, S. (2018). *Pertunjukan Budaya dan Akal Sehat*. Fakultas Seni Pertunjukan IKJ.
- Ndagel, B. (2020). *Full Limbukan Bersama Duo Banci Mimin Apri Cankrung Bareng Yogo - Ki Seno Nugroho Lucu Gayeng*. www.youtube.com. https://youtu.be/6_LSjmPmufY
- Purnomo, S. H., Astuti, T. M., & Irianto, A. M. (2018). Innovation of Suminten Edan Stories by Ketoprak Wahyu Manggolo Pati. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 18(2), 208–217. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v18i2.12435>
- Sanggar Cemara. (2020). *Pinces Aprilia Panut. Kisah dan Suka Duka Perjalanan Karir. Q&A Apri with Ki Mulyono PW - Sukipan*. <https://www.youtube.com/watch?v=nN28g6AgCRE>
- Schechner, R. (2013). *Performance Studies: An Introduction* (Third edit). Routledge.
- Searle, J. R. (1969). *Speech Acts*. Cambridge University Press.
- Yulianto, V. I. (2015). *Reframing Modernities in Contemporary Indonesia: An Ethnographic Study of Ideas of Center and Periphery on Sulawesi and Java*. Regiospectra.

KETENTUAN CARA PENGIRIMAN TULISAN

Petunjuk Penulisan

Naskah diketik dua spasi pada kertas ukuran A4 dengan huruf *Times New Roman* ukuran 12 point. Gambar dan tabel ditulis menyatu dengan teks. Panjang naskah antara 15 sampai 20 halaman. Naskah disusun dengan urutan sebagai berikut:

- a. Judul (maksimum 8 kata)
- b. Nama lengkap penulis
- c. Nama lembaga/institusi penulis disertai alamat lengkap, kontak person, dan e-mail
- d. Judul singkat (*running title*) maksimum 5 kata
- e. Abstrak dalam bahasa Indonesia dan bahasa Inggris maksimum 250 kata. Abstrak memuat: terjemahan judul, tujuan penelitian, metode penelitian, dan temuan yang didapatkan
- f. *Key words* (kata kunci) dalam bahasa Inggris
- g. Pendahuluan. Memuat latar belakang, permasalahan, teori dan metode
- h. Isi. Memuat pembahasan dan hasil (output)
- i. Penutup
- j. Ucapan Terima Kasih
- k. Kepustakaan.

Naskah ditulis menggunakan catatan badan. Notasi karawitan ditulis dalam font *Kepatihan Pro*. Kepustakaan ditulis memakai sistem nama, tahun, dan disusun alfabetis. Beberapa contoh penulisan sumber acuan sebagai berikut:

Jurnal

Christianto R., Wisma Nugraha. 2003. "Peran dan Fungsi Tokoh Semar-bagong dalam Pergelaran Wayang Kulit Gaya Jawa Timuran" dalam *Humaniora*, XV, 3/2003, 285-301.

Buku

Atmotjendono, Nojowirongko al. R.Ng. 1960.

Serat Tuntunan Pedalangan. Tjaking Pakeliran Lampahan Irawan Rabi. Jilid 1. Cetakan ke-4. Jogjakarta: Tjabang Bagian Bahasa Jogjakarta. Djawatan Kebudayaan, Departemen P.P. dan K.

Bunga Rampai

St. Sunardi. 2011. "Pakeliran Sebagai Peristiwa Neges" dalam Prasetya Hanggar Budi (ed). *Ki Hadi Sugito, Guru Yang Tidak Menggurui*. Yogyakarta: BP ISI, 35-59.

Skripsi, Thesis, Disertasi, Laporan Penelitian

Sumaryono. 2011. "Peran Dalang dalam Kehidupan dan Perkembangan Wayang Topeng Pedhalangan Yogyakarta". [Disertasi]. Yogyakarta: Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada.

Internet

Rossing, Thomas D. 2005. *The Science of Sound*. <http://www.nus.edu.sg/prog/B67.html>. [Jan 2 2005].

Audio/Visual

Sugito, Hadi. 2005. *Lakon Semar Gugat*. (kaset) Fajar Record.

Pengiriman Naskah

Naskah dikirim melalui sistem OJS Jurnal Wayang Nusantara yang dapat diakses melalui www.journal.isi.ac.id/wayangnusantara disertai pernyataan yang menyatakan bahwa naskah tersebut asli, belum pernah diterbitkan, dan bebas dari plagiat.