

Sikap Politik Pemerintah dalam Perwacanaan Musik Populer Tahun 80-an dan 90-an

Abdul Firman Ashaf¹

Abstract

The booming of music industry in 1980s and 1990s allows Indonesian artist to gain ample space for cultural expression. Yet, the state unwilling to accept the expression which given it own interest.

Kata-kata Kunci:

musik populer, penyanyi fenomenal, industri musik, lirik cengeng dan kritik, paradoks politik kebudayaan

Pengantar

Musik, berita dan iklan, menurut DeFleur & Dennis (1985:12), adalah industri-industri utama yang memproduksi *content* (isi) untuk kebutuhan media massa. Ini berarti, membicarakan musik dalam media massa sama pentingnya dengan berita dan iklan, sekalipun posisi pandangan ini seringkali marginal dalam studi tentang musik dan

¹ *Abdul Firman Ashaf* adalah staf pengajar Jurusan Ilmu Komunikasi, FISIP Universitas Lampung, Bandar Lampung dan sekarang sedang menempuh program Doktor (S3) pada Program Studi Ilmu Komunikasi, PPs Universitas Padjadjaran, Bandung. Penulis bisa dihubungi melalui alamat e-mail: ashaf nov 2004@yahoo.com

komunikasi massa. Sejarah musik memang menempatkan media massa dalam posisi yang sangat penting.

Perkembangan musik populer erat sekali kaitannya dengan media radio. Pada tahun 1920-an radio selama berjam-jam diisi oleh musik-musik populer dan lambat laun media massa lainnya menggunakan musik populer dalam isi tayangannya. Tercatat media film mempergunakan musik populer pada tahun 1930-an dan disusul oleh televisi (De Fleur & Dennis, 1985:505). Saat ini, radio sebagai media auditif masih menempati posisi dominan dalam tingkat integrasinya dengan musik, disusul televisi (fenomena yang menarik dalam hal ini adalah MTV yang menempatkan musik sebagai sajian utama dan ditayangkan 24 jam).

Peran media ini melahirkan *ubiquitas* musik yang berdampak luar biasa pada pertumbuhan industri musik (rekaman) dengan meningkatnya angka pembelian kaset-kaset rekaman dalam berbagai jenis musik. Data pertengahan tahun 1990-an, misalnya, menunjukkan sekitar 80 juta kaset rekaman per tahun beredar di masyarakat (sekitar 500 milyar rupiah). Jumlah kaset rekaman yang beredar ini apabila dirinci, sekitar 85% adalah rekaman lagu Indonesia dan sisanya rekaman lagu asing (*Republika*, 20 April 1996).

Dengan demikian, media massa menempati posisi strategis dalam membangun batas-batas sebuah lagu berada pada titik ideal *konstruksi kapital* dan selera publik. Telaah tentang musik di media massa pada akhirnya terseret dalam proses praktis-ideologis yang dialaminya untuk muncul di media massa. Menyadari hal demikian musik merupakan wilayah kajian yang sangat penting, terutama dengan melihat dimensi sosial dari musik. Namun demikian, pertumbuhan musik Indonesia moderen hingga saat ini lepas dari pengamatan ilmuwan sosial. Musik sekadar ditempatkan dalam domain para musikolog atau wilayah berkesenian. Artinya, menjadi suatu hal yang penting untuk dilihat tentang perkembangan musik Indonesia sebagai hasil interrelasinya dengan kekuatan-kekuatan penentu di dalam masyarakat.

Konteks musik Indonesia era 80 dan 90-an dipilih berdasarkan sejumlah alasan yaitu periode itu ditandai oleh tumbuhnya kelas menengah sebagai akibat dari proses industrialisasi di Indonesia dan pertumbuhan kelas menengah memunculkan ruang bagi mewabahnya industri hiburan. Era ini juga dicirikan oleh munculnya industrialisasi

media massa baik cetak maupun elektronik dan bahkan merupakan era transisi dari stasiun televisi tunggal berbasis negara (*TVRI*) ke era televisi yang dikelola secara komersil oleh pihak swasta (*RCTI, SCTV, ANTEVE, Indosiar, TPI*). Keadaan ini akan ditempatkan sebagai konteks untuk mengenali karakteristik musik populer Indonesia, yang memunculkan suatu pola karakteristik unik dalam interrelasinya dengan kekuatan-kekuatan determinan dalam masyarakat.

Dengan demikian, selain bermakna bagi kajian komunikasi dan kesenian, kajian ini juga bermakna historis karena menyajikan gambaran dari suatu periode signifikan dalam sejarah kontemporer Indonesia dalam kaitannya dengan ekonomi dan politik kebudayaan. Elemen yang menjadi bahan pertimbangan adalah konteks kapitalisme media yang melahirkan penyanyi-penyanyi fenomenal serta konkretisasi lirik-lirik lagu mereka dalam rentangan antagonis berdasar tema kritik dan kecengangan.

Musik populer pada dasarnya memiliki karakteristik komersil. Istilah pop seringkali dipahami sebagai sesuatu yang dangkal, profan, dan berbau komersial. Salah satu ciri yang sering ditonjolkan oleh budaya pop adalah sifatnya yang kerap mengakomodasi selera publik yang menjadi titik tolak berkembangnya budaya pop. Maka tidak aneh kalau dikatakan bahwa budaya pop sangat mementingkan *estetika resepsi* ketimbang *estetika kreasi* (Kleden, 1987: 5). Karena bentuknya yang dikemas untuk dinikmati, maka budaya pop akan selalu berpihak pada kecenderungan ideologi yang koheren di masyarakat. Budaya pop juga berusaha menghindari bentuk-bentuk pengucapan yang mengarah kepada penghujatan terhadap mitos-mitos yang mapan. Kalaupun itu ada, maka yang dilakukan adalah menghindari agar hujatan itu tidak tampil secara utuh, atau paling tidak ditampilkan dalam bentuknya yang tidak tegas, kabur, dan mengundang pertanyaan yang boleh jadi ini juga merupakan bentuk lain untuk mengadaptasi kecenderungan publik yang tidak pernah puas. Alhasil budaya pop akan selalu muncul dalam polanya yang itu-itu juga, yaitu mengapresiasi kecenderungan yang dominan dalam masyarakat.

Musik pop adalah salah satu bentuk kebudayaan massa yang mengadaptasi kecenderungan ini. Musik pop dimaknai sebagai fenomena musik sebagai ranah kesenian namun telah mendapatkan relevansi sosial ekonominya. Musik pop pada gilirannya memiliki karakteristik kebudayaan populer justru karena kemampuannya

melayani pembelinya/penikmatnya, dan bukan karena estetika kreasinya. Dengan ciri ini musik menjadi sebuah komoditi yang diproduksi secara massal dan berstandar. Mengingat dalam kebudayaan massa media massa merupakan salah satu entitas yang sentral, maka pelaku musik pun memaknai media massa sebagai medium bagi *diseminasi* pesan sosio-musikal kepada para penikmatnya, sekaligus sebagai medan praktik budaya.

Khalayak musik pop pada masyarakat dengan hiburan massanya tidaklah dimaknai sebagai sekelompok orang, namun sebagai massa yang tidak dikenali karakteristik sosial (*anonim*) serta tingkat heterogenitasnya yang tinggi. Komunikatornya bukanlah para seniman musik yang dikenali sebagai individu-individu namun sebuah struktur industrial dan individu-individu komunikator ini menjumpai penikmatnya dengan karakter industrial-nya dan bukan dengan karakter personal-psikologisnya.

Berikut ini akan diulas secara berturut-turut perkembangan musik populer Indonesia dalam konteks kapitalisme media pada masa Orde Baru. Selanjutnya akan ditunjukkan bahwa konteks tersebut melahirkan penyanyi-penyanyi fenomenal dengan sederetan karakter yang merefleksikan pola relasi mereka dengan struktur kekuasaan yang pada akhirnya akan dikonkretkan dengan meninjau lirik lagu mereka sebagai *entry point* untuk melihat introduksi negara dalam mendefinisikan realitas.

Musik Pop dan Konteks Kapitalisme Media

Dukungan terhadap tumbuhnya musik pop Indonesia bisa dikatakan telah ada sejak media massa itu sendiri mulai bermunculan. Setelah lepas dari kekangan Orde Lama, media massa kembali menempatkan musik sebagai sajian utamanya.² Dukungan yang pal-

² Pengaruh musik Barat menjadi persoalan disekitar tahun 1963. Pada tahun 1959 pemerintah mengeluarkan kebijakan neo-kolonialisme-imperialisme dalam rangka menyelesaikan revolusi Indonesia untuk mencapai sosialisme Indonesia. Lagu-lagu populer Barat mendapat kecaman dari organisasi-organisasi kemasyarakatan seperti Lekra (Lembaga Kebudayaan Rakyat). Sejak tahun 1965, RRI tidak lagi memutar lagu-lagu Barat berirama *twist*, *Rock n' Roll*, termasuk piringan hitam The Beatles, dan lagu-lagu Indonesia yang dipengaruhi oleh musik Barat (lihat Sasongko dan Katjasungkana, 1991: 50).

ing utama diberikan radio dan televisi. Pada awal Orde Baru, selain RRI dan Radio Angkatan Udara, bermunculan radio-radio amatir di Jakarta dan beberapa kota besar di Indonesia yang di kemudian hari menjadi pemancar swasta, seperti PT Radio Prambors di Jakarta yang mulai beroperasi tahun 1967.³ Pemancar radio seperti ini dioperasikan oleh anak-anak muda atas dasar *hobby*. Mereka menyiarkan lagu-lagu Barat yang digemari saat itu, seperti irama *rock n' roll* dari Beatles, Rolling Stones serta lagu-lagu kelompok musik Indonesia yang menyanyikan lagu ciptaan sendiri dan lagu-lagu Barat dari pagi hingga tengah malam.

Di era 1980 dan 1990-an radio menerapkan berbagai macam format siaran dan menjadikan musik sebagai menu utamanya. Sebagai contoh, *Adult Contemporary* yang menyiarkan musik pop moderen dengan menggabungkannya dengan lagu-lagu *oldies*. Selain itu format *Easy Listening*, yang menyiarkan lagu-lagu populer dan beberapa diantaranya merupakan *rock* kontemporer. Namun format program yang paling sering disiarkan adalah *Top 40 Contemporary Hits Radio*, yang memiliki daftar putar (*play list*) dengan pembatasan pada lagu-lagu terkini. Titik berat format program semacam ini adalah semata-mata pada musiknya.

Selain radio, media cetak juga memberi dukungan pada perkembangan musik pop. Format yang kerap ada adalah majalah. Majalah-majalah musik ini membantu musisi-musisi lokal untuk mengenal musisi Barat. Demikian juga penggemar musik Indonesia dapat mengenal idola mereka lewat liputan-liputan yang berkaitan dengan gaya hidup mereka di majalah-majalah.

Media cetak yang menjadikan musik sebagai sajian utama dalam laporan-laporannya adalah *Aktuil*, *Top*, dan *Junior* yang berkedudukan di Bandung dan Jakarta. Isi berita mereka nampak sekali meniru majalah luar negeri seperti *Pop Foto* dan *Muziek Express*. Majalah-majalah itu muncul dengan atribut-atribut seperti poster, *sticker* ataupun

³ Musik pop Indonesia mulai berkembang sejak tahun 1950-an. Saat itu festival musik, pegelaran musik, dan musisi-musisi kesenian mulai banyak diadakan. Pada tahun 1951 RRI mengadakan pemilihan Bintang Radio. Musik pop menjadi salah satu kategori yang dilombakan, selain keroncong dan seriosa (lihat Piper dan Jabo, 1987: 10).

gambar setrika yang isinya gambar-gambar para bintang, nama-nama kelompok musik, dan hal-hal yang berkaitan dengan tema-tema demikian. *Aktuil* merupakan garda terdepan dalam informasi terbaru tentang musik.⁴ Daya tarik *Aktuil* terletak pada aktualitas berita musik. Penempatan koresponden pada biro-biro daerah memudahkan *Aktuil* mendapat berita yang aktual dan eksklusif. Dalam hal ini, *Aktuil* merupakan majalah hiburan pertama yang menempatkan korespondennya di negara-negara barometer perkembangan musik dunia seperti AS, Inggris, dan Jepang. Pada masa jayanya *Aktuil* pernah diterbitkan 83.000 eksemplar (Sasongko & Katjasungkana, 1991:58). Tiras sebanyak ini dapat dijadikan indikator bahwa media cetak juga mendapat cukup perhatian orang untuk mendapatkan informasi tentang musik.

Pada era selanjutnya, majalah yang cukup cermat dalam mengamati perkembangan musik adalah majalah *Hai*. Lewat majalah ini pembaca dapat memperoleh laporan-laporan yang komprehensif perihal perkembangan musik lokal dan global. Dalam setiap edisinya, *Hai* senantiasa menyajikan *script* lagu-lagu populer dan tangga lagu terpopuler. Lewat *Haitop*, misalnya, bisa dijumpai lagu-lagu terpopuler di AS, Inggris dan Indonesia. Majalah ini juga kerap menyajikan biografi singkat para musisi ternama.⁵

Media lain yang memberi porsi perhatian semacam itu di Indonesia adalah televisi. Awal mulanya hanya TVRI, yang memulai siaran tahun 1962 dan menjadi satu-satunya televisi pada masa itu, yang

⁴ Sebenarnya sebelum lahir *Aktuil*, telah didahului oleh beberapa majalah musik sekalipun umumnya tidak berlangsung lama. Misalnya, majalah *Musika*, dengan redaktornya Wienaktoe yang terbit pada tahun 1957. Kemudian majalah yang juga bernama *Musika* yang terbit tahun 1972 dengan redaktur Suryabrata, Frans Haryadi, dan Suka Hardjana. Di Yogyakarta pada tahun 1950-an juga terbit majalah *Diskorina*. Pada masa *Aktuil* lahir, terbit juga majalah musik yang cukup serius di Salatiga yaitu *Topchord*. Setelah *Aktuil* tidak terbit lagi, orang-orangnya kemudian mendirikan majalah yang mirip *Aktuil* yaitu *Vista* pada tahun 1983, sekalipun pada akhirnya majalah inipun bubar dengan sendirinya dan SIT-nya diserahkan ke penerbit lain (lihat Tambayong, 1992: 5).

⁵ Beberapa majalah khusus dengan segmentasi remaja, misalnya *Gadis*, kerap meliput pemusik-pemusik yang menjadi perhatian para remaja. Majalah pria *Matra* juga tidak ketinggalan dalam informasi tentang musik dan demikian pula harian *Republika* lewat suplemen *Siesta*-nya.

menjadi kiblat bagi informasi musik. Pada akhir tahun 1980-an, saat ulang tahun ke-26 TVRI, stasiun televisi ini mendapat kritik dari Menteri Penerangan Harmoko, berkaitan dengan penayangan lagu-lagu yang disebutnya *cengeng* dan kerap dimunculkan dalam program Aneka Ria Safari dan Selektia Pop. Di penghujung tahun tahun 1980-an, muncul beberapa stasiun-stasiun swasta baru seperti *Rajawali Citra Televisi Indonesia (RCTI)*, *Surya Citra Televisi (SCTV)*, *Televisi Pendidikan Indonesia (TPI)*, *Andalas Televisi (Anteve)* dan *Indosiar Visual Mandiri (Indosiar)*.

Dengan adanya stasiun televisi swasta, acara-acara musik pun semakin beragam, sekalipun masih tetap didominasi oleh musik pop. *RCTI* pada era 1990-an menyajikan Video Musik Indonesia, Nuansa Musik, dan Delta, *SCTV* dengan acara Zimfoni dan Video Hits, *TPI* dengan Musik Pop Indonesia, Minggu Pilihan dan Musiklip serta *Indosiar* dengan acara Video Klip Musik, Pesta, dan Tembang Kenangan. *Anteve* bekerjasama dengan MTV menayangkan beberapa acara seperti MTV Super Rock, MTV Asia Hit List, dan Bursa Musik Indonesia.

Kedudukan musik di televisi swasta sangat bergantung pada stasiun-stasiun yang bersangkutan. *Anteve*, misalnya, memilih secara selektif musik yang akan disajikan selain musik lain yang disodorkan klip musiknya untuk ditayangkan. Dalam kasus seperti ini, klip musik ditempatkan sebagai iklan. Berbeda dengan *Anteve*, *Indosiar* malah sebaliknya, penyeleksian dilakukan secara ketat dan untuk itu produser dibayar atas klip-klip musik yang diproduksi. Di *RCTI*, sekalipun mempunyai kebebasan untuk memilih, tetapi produser tidak dibayar atas klip musiknya. Sedangkan *SCTV* melakukan pembedaan dalam tayangan-tayangan musik. Video Hits merupakan acara yang dijual secara *block-time* (jual waktu) kepada rumah produksi dan pihak itu yang kemudian menjualnya kepada industri rekaman sebagai iklan. Sedangkan acara Zimfoni adalah murni tayangan musik

Daya dukung media massa terhadap pertumbuhan musik populer Indonesia, sesungguhnya merupakan implikasi dari besarnya potensi kapital yang berada di sekeliling musik populer. Meskipun tergolong kecil dibanding standar dunia, namun industri musik di Indonesia adalah yang terbesar di Asia Tenggara. Angka resmi pada tahun 1993 (tidak termasuk bajakan) menunjukkan bahwa penjualan

total eceran musik rekaman mencapai hampir US\$ 290 juta.⁶ Dalam catatan Sen dan Hill (2001: 201-202), sebanyak 80% dari pasar rekaman diisi oleh musik Indonesia.⁷ Menurut kategori umum ASIRI, 45% di antaranya adalah "musik pop bergaya Barat", disusul musik dangdut (35%) dan musik etnis (15%).

Tidak seperti di bidang film, yang didominasi film impor, produk musik dalam negeri memimpin pasar. Pada awal Juni 1994 di Indonesia disetujui sebuah paket deregulasi (dikenal sebagai Peraturan Pemerintah No. 20) yang membuka industri rekaman dan bidang hiburan tertentu lainnya (tidak termasuk pers, radio, dan televisi) bagi investasi asing langsung. Perusahaan multinasional yang sebelumnya cukup puas dengan beroperasi melalui perwakilannya di Indonesia berupaya mengubah perusahaan lokal berlisensi menjadi cabang-cabang perusahaan mereka. Hingga Juli 1997 enam perusahaan multinasional besar yaitu Warner Music Internasional, BMG, PolyGram, EMI, Universal, Sony Music, telah memproduksi dan memasarkan produk-produk mereka. Perusahaan-perusahaan multinasional ini menguasai 40 - 50% total omzet industri rekaman Indonesia karena selain berkonsentrasi di musik asing, mereka juga merambah musik lokal.⁸

Penyanyi-penyanyi Fenomenal

Dukungan media, karena menggiurkannya industri rekaman, membuat musik Indonesia mengalami kemajuan pesat. Gejala inipula yang kemudian memunculkan sejumlah penyanyi yang memiliki karakter unik, yang sepertinya tidak akan muncul bilamana ia bernegasi dengan zamannya. Indonesia era 1980 dan 1990-an merupakan lahan

⁶ Angka ini kurang dari US\$ 12.880 juta angka penjualan di AS, dan US\$ 10.019 juta angka penjualan di Jepang. Namun penjualan di Filipina hanya 16% dari penjualan di Indonesia, di Singapura hanya 31%, Malaysia 50%, dan Thailand 65% (lihat Sen & Hill, 2001: 199).

⁷ Dalam hal ini 20% digolongkan ASIRI sebagai "musik asing". Kebanyakan Anglo-Amerika, namun ada juga dari Eropa dan Asia.

⁸ Lihat misalnya kisah kesuksesan Warner Music Indonesia dalam menangani group band terpopuler *Sheila on 7* (lihat Sekar, 2001:26-33)

yang subur bagi lahirnya kepeloporan karena pemberontakan. Nama-nama itu juga merupakan ikon dari ideologi. Michael Jackson, misalnya, merupakan simbol antirasialisme, Madona sebagai simbol seksualitas serta *The Beatles* yang merupakan simbol pemberontakan dan humanisme. Era ini juga melahirkan pandangan bahwa lirik merupakan medan bagi simbolisme kekuatan tertentu yang kemudian melahirkan dukungan karena daya pikat. Daya pikat yang tiba-tiba muncul karena imajinasi atas represi yang tak jelas batas-batasnya. Semua itu menunjukkan wajah industrialisasi, distribusi kekuasaan, estetika, dan realitas sosial. Pada tataran ini Iwan Fals, Betharia Sonata, *Slank* dan Iwa K dapat dikatakan mewakili beberapa kategori itu.

Iwan Fals, lahir dengan nama Virgiawan Listanto, melejit setelah 'ngamen' di sepanjang jalan Braga, Bandung. Keputusannya untuk bermusik dengan meninggalkan bangku kuliah di Sekolah Tinggi Publisistik ternyata tidak sia-sia. Lirik-liriknya dikenal kritis dan lugas. Banyak penggemar yang menyebutnya Bob Dylan-nya Indonesia. Iwan Fals terkenal dengan lagu-lagu di antaranya Sarjana Muda, Umar Bakri, Ethiopia, Mata Dewa, Bento dan Bongkar. Tema-tema demikian dipilih dan diciptakannya sekadar untuk memindahkan realitas ke dalam lirik lagu.

"Saya tidak mencipta. Lagu-lagu saya semua muncul tanpa disengaja dan tidak mengada-ngada. Semua yang saya lagukan itu ada disekeliling kita. Dan semua orang bisa melihatnya. Saya tersentuh, lalu saya ambil idenya, dan setelah ketemu maknanya, lalu saya rangkai dengan komposisi irama. Maka jadilah sebuah lagu".⁹

Tema-tema yang digelutinya terbentang luas dari masalah cinta, anggota DPR, kapal bekas, nasionalisme dan korupsi. Tema-tema demikian bahkan membuatnya harus berurusan dengan pihak-pihak tertentu. Ia pernah diinterogasi selama 12 jam, dijebloskan ke dalam tahanan selama dua bulan, tour 100 kotanya dibatalkan, hingga pencekalannya untuk tampil di televisi. Terdapat beberapa spekulasi terhadap pelarangan tersebut, antara lain perihal persaingan di bisnis rekaman yang kerap kali menangani album-album Iwan Fals, tekanan

⁹ Wawancara dalam majalah *Popular*, April 1991: hal. 86.

menjegal pemasaran rokok yang menjadi promotor konser Iwan dan tekanan pemerintah yang resah dengan kritik sosial dalam lirik lagu-lagu Iwan¹⁰.

Iwan Fals pun berkolaborasi dengan kelompok *Kantata Taqwa* dan *Kantata Samsara*. Mereka yang terlibat di dalamnya antara lain sastrawan Rendra, pengusaha Setiawan Djodi serta pemusik Sawung Jabo dan Jokie Suryoprayogo. Dalam sebuah konsernya pada tahun 1990, *Kantata Taqwa* tampil di hadapan massa yang diperkirakan lebih dari 100.000 orang¹¹. Iwan Fals didaulat untuk menyanyikan tiga "lagu kebangsaan" yaitu *Badut* (oleh banyak kalangan ditafsirkan sebagai sindiran terhadap Harmoko), *Bento* (tentang raja muda, dianggap ditujukan pada anak bungsu Presiden Soeharto, Hutomo Mandala Putra), dan *Bongkar* yang liriknya menggerakkan dan mendorong orang untuk turun ke jalan.

Penyanyi fenomenal lainnya adalah Betharia Sonata. Menyusul kontroversi berkaitan dengan lirik lagunya, ia membuat pengakuan:

"Saya merasa karakter vokal saya memang 'ngepop'. Makanya saya tidak memaksakan diri untuk pindah warna musik hanya karena mengikuti trend atau hanya sekedar ingin beda. Bagi saya, ya begini ini warna musik saya"¹²

Sikap itulah yang membuatnya berada dalam arus pro dan kontra perbincangan panjang tentang musik pop Indonesia. Jarang sekali terjadi musik pop dibicarakan sedemikian mendalam. Hati Yang Luka, lagu ciptaan Obbie Mesakh, yang dinyanyikannya adalah sebuah momentum. Lagu ini seolah saling susul-menyusul antara perbin-

¹⁰ Informasi lebih jauh perihal spekulasi ini, lihat Andreas Harsono, "Dewa dari Leuwinanggung", *Pantau* No. 30, Oktober 2002: 31

¹¹ Pada konser Januari 1993, dijaga ketat oleh 2.000 aparat keamanan. Konser ini berakhir rusuh. Massa yang basah karena hujan menyerbu ke luar saat usai pertunjukan, menumpuk di atap-atap mobil yang melintas dan sebagian melempar batu ke jendela kaca gedung bertingkat. Tak ada taksir maupun kendaraan umum yang berjalan karena takut akan terjadinya kerusuhan. Sebuah gereja dilempari dan sejumlah mobil dihancurkan kacanya (lihat Sen dan Hill, 2001: 216).

¹² Wawancara dalam *Harian Suara Pembaruan*, 28 Maret 1997

cangan tentangnya, sekaligus narasi tentang drama rumah tangga yang berada di ujung kehancuran. Lagu ini muncul di radio dan televisi dan disusul dengan lagu lain yang merupakan jawaban, dengan judul *Penyesalan*, dirujuk dengan *Tiada Duka Lagi*, ditanggapi dengan *Hati Yang Dusta* serta berlanjut dengan *Pulangkan Saja, Jangan Tangan Yang Bicara, Aku Tak Mau Dimadu* dan *Siapa Bilang Kau Dimadu?* Lagu *Hati Yang Luka* kemudian diterjemahkan dalam bahasa Inggris menjadi *Heart of Pain* dan dinyanyikan oleh Dianne Karan. Puncak dari itu semua adalah ketika Menpen waktu itu, Harmoko, menghimbau agar lagu "krupuk" dan cengeng seperti itu dihentikan penayangannya di *TVRI*.¹³

Tudingan terhadap lagu-lagu "cengeng" tersebut ternyata mengundang reaksi. Rinto Harahap, penulis lagu yang kerap kali menulis lagu, yang oleh Harmoko disebut cengeng itu, berkomentar bahwa alasan penghentian penayangan karena selera rendah dan kecengengan sangat bertolak belakang dengan kenyataan. Ia kemudian menuding beberapa lagu dangdut justru lebih cengeng, misalnya lagu *Gubuk Derita*. Titik Hamzah malah bingung dengan definisi "cengeng" yang digunakan sebagai alasan penghentian penayangan itu. Sang pencipta lagu, Obie Mesakh, mengatakan bahwa lagu itu memang untuk hiburan dan bukan untuk memotivasi pembangunan. Berkaitan dengan lagu ini, Titik Puspa berkomentar bahwa lagu itu mengecilkan arti wanita¹⁴. Mengomentari lagu tersebut, seorang kritikus, mencoba memetakan perihal lagu cengeng ini. Menurutnya, apa yang disebut lagu pop Indonesia -dengan ciri-ciri demikian- adalah sama persis dengan musik pop Amerika kulit putih pada era 1950-an. Dan yang disebut "cengeng", lazimnya adalah tentang perempuan yang diingkari janji, putus cinta, kehilangan kepercayaan dari laki-laki, cinta kasih yang dipisahkan karena tidak mendapat persetujuan orang tua untuk menikah (Yampolsky, 1989: 2).

Selain Betharia Sonata, pada akhir 1980-an dan awal 1990-an, dunia musik rock Indonesia diwarnai oleh munculnya kelompok anak muda yang dikenal dengan kelompok musik *Slank*. Sejak kemunculan album perdananya, *Suit Suit He...he...he* (*Gadis Sexy*), *Slank* menarik

¹³ *Tempo*, 3 September 1988

¹⁴ *Tempo*, 3 September 1988

perhatian banyak kalangan. Slank menjadi momentum karena kemampuannya mengadaptasi kecenderungan musik dunia ketika itu yang sekaligus didukung perubahan gaya hidup. Pada awal tahun 1990-an, perkembangan musik ditandai oleh perubahannya ke aliran pop alternatif yang diikuti oleh kecenderungan dalam mendewakan gaya hidup "cuek" (*grunge*). Kondisi ini semakin kuat dengan penampilan anak mudanya yang mewakili citra ini.

Slank bisa dikatakan berada pada posisi demikian. Dari sekian albumnya pada era 1980 dan 1990-an, seperti *Suit Suit He..he..he* (*Gadis Sexy*), *Piss*, *Generasi Biru*, *Minoritas*, *Lagi Sedih*, dan *Kamu Harus Pulang*, Slank seolah-olah tidak kehilangan vitalitasnya dalam menjaga keutuhan gaya, lirik, dan citra yang diusungnya sejak awal yang senaknya, kacau dan cuek. Ini tercermin dari kecenderungannya untuk memasukan suara-suara yang menggiring kepada citra tertentu dan ke-*slenge-an* mereka dalam memperkosa kaidah-kaidah bahasa yang baik dan benar. Bagi mereka, semua itu berangkat dari spontanitas. Harmoni tidaklah teramat penting, yang penting adalah spontanitas tersalurkan.¹⁵

Hal yang menarik dapat ditemui dari lirik-lirik lagu mereka. Selain Iwan Fals, cukup jarang ditemui pemusik Indonesia menempatkan lirik lagu-nya sebagai medium kritik sosial. *Slank* memang tidak mirip dengan Iwan Fals, namun tema-tema yang diangkatnya sebanding. Persoalan politik yang menyoal sikap represif negara bisa ditemui pada lagu *Serba Salah*, manipulasi bisa dijumpai dalam lagu *Apatis Blues* dan iklim monopolistik yang dikritiknya dapat ditemui pada lagu *Mam Monopoli*. Lagu-lagu *Slank* berpretensi untuk menjamah setiap sudut realitas sosial, kendati artikulasinya dengan "main-main". Dengan gaya demikian, *Slank* menumpuk sekian banyak penggemar dalam waktu singkat. Apabila pasar sebagai ukurannya, maka ini bisa dilihat dari pencapaiannya. Album pertamanya *Suit Suit He...He... (Gadis Sexy)* terjual hingga 300.000 *copy*, sebuah angka yang terbilang fantastis dan melebihi ukuran penjualan rata-rata album musik Indonesia waktu itu. Itu sudah dianggap sukses secara komersil.¹⁶

¹⁵ Lihat laporan perihal group musik ini di *Republika*, 2 Maret 1997

¹⁶ Lihat *Kompas*, 2 Februari 1988.

Penyanyi lain yang tidak bisa dilewatkan begitu saja adalah Iwa K. Majalah *Matra* menulis tentang penyanyi ini di saat awal-awal kemunculannya:

Senin malam, Oktober tahun 1996, suasana di Hard Rock café, Jakarta ada sesuatu yang berbeda. Diluar kebiasaan, kafe dengan waralaba internasional menampilkan musik diluar musik pop dan rock. Malam ini kafe tersebut menyuguhkan musik rap. Dan pemusik yang akan tampil adalah apa yang oleh MC disebut sebagai "the Indonesia's Number One Rapper", adalah Iwa K. Dengan rambut plontos dan mengenakan busana kebesarannya yaitu kaos oblong dan celana gombong, ia tampil dengan memukau.¹⁷

Bergunjing perihal musik rap di Indonesia kala itu, Iwa K diatribusi sebagai pionirnya. Dia adalah fenomena menarik dalam dunia musik Indonesia. Ketika banyak musikus muda berupaya mengejar impiannya dalam musik-musik konvensional, Iwa K memilih jalan berbeda. Dia tidak menjual raungan ataupun lantunan suara merdu mendayu-dayu, namun lewat "omelan". Musik rap memang merupakan cara bertutur dalam musik. Berbagai hal dibicarakan disana. Di Barat, cara bertutur seorang *rapper* akan sangat ditentukan oleh aliran yang dianutnya. Para *rapper hardcore*, misalnya, menyampaikan protes mereka dengan bahasa yang kasar dan cenderung sarkas. B.J. Habibie pada tahun 1995 berkomentar tentang kecenderungan ini. Baginya rap itu bukanlah musik, karena "kotor" dan "menjijikan", dan rap itu tidak sesuai dengan budaya bangsa Indonesia.

Namun apa yang dilakukan Iwa K dengan lirik-liriknya tidaklah persis sama dengan yang dilakukan para *rapper* di negara asalnya. Tercermin dari lirik-liriknya, misalnya *Kramotak*, *Batman Kasarung*, *Cuma Ulat*, *DMMT* (Dimana Mata Mulut Telinga), ia berusaha menggambarkan segala sesuatu dengan bahasa keseharian, santai, dan tidak mengada-ada. Lagu *Kramotak*, misalnya, menggambarkan bagaimana kemajuan dan modernisasi membuat orang menjadi begitu

¹⁷ *Matra*, Edisi November, 1996

individual. Lirik lagu DMMT (Dimana Mata Mulut Telinga) menggambarkan bahwa saat ini mata hanya untuk melihat yang "asyik-asyik", kuping untuk mendengar yang "enak-enak" dan mulut cuma berkoar-koar. Baginya, liriknya tidak mengandung kritik, namun sekedar menggambarkan serta tidak ada hitam putih di dalamnya.

Lagu rap di Indonesia memang bisa dikatakan baru ada ketika Iwa K tampil. Albumnya yang pertama *Kuingin Kembali* laku sampai 150.000 kopi, sebuah angka yang terbilang banyak untuk pendatang baru dengan jenis musik yang baru pula. Sementara album keduanya, *Topeng*, melebihi angka penjualan dari album pertamanya¹⁸. Dengan demikian masuknya Iwa K dalam jajaran musik Indonesia oleh banyak pihak dianggap sejajar dengan Slank dengan musik *alternatif*-nya, atau Iwan Fals dengan *country-rock*-nya.

Kritik dan Kecengengan: Paradoks Ketakutan Negara

Bagaimana meneropong penyanyi-penyanyi tersebut dalam rentang fenomena budaya dan kekuasaan dengan mempertimbangkan beberapa varian pandangan? Salah satu dimensi yang menonjol dan menggairahkan diskursif adalah persoalan lirik dalam lagu-lagu mereka yang tentu saja dengan tidak menafikan daya pikat dan kepeloporannya. Beberapa analis menempatkan lirik mereka dalam jalur kritik dan kecengengan. Berkaitan dengan kecengengan, Remy Silado (1977:25) misalnya, dengan sinis mengatakan bahwa: "... lagu-lagu pop Indonesia rata-rata hanya diisi oleh ratapan putus cinta, seakan tidak ada urusan lain selain itu. Mengangkat tema cinta dalam suatu karya seni tanpa disertai sikap batin tersendiri, adalah suatu kekebalan". Gejala ini menjadi *trend* pada tahun 1980 dan 1990-an. Lirik lagu pop Indonesia seringkali memerangkap dirinya dalam personalisasi dan liberalisasi hubungan-hubungan intim (Ashaf, 2003: 287-295).

Cengeng dalam *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (1990:62) diartikan sebagai mudah menangis atau suka menangis. Namun istilah ini pada perkembangan selanjutnya mengalami perluasan subjek (tidak hanya anak kecil tetapi juga orang dewasa) dan mengalami perluasan makna

¹⁸ *Hai*, 9 April 1996

(tidak saja berupa tangisan, namun juga hal-hal yang berkaitan dengan ketidakberdayaan). Akibatnya, banyak lagu pop Indonesia ditemplei istilah ini. Sebelumnya, kata-kata yang lazim digunakan adalah "melankolis" atau "romantis". Namun, kecengengan dalam pengertian ini, lebih memadai dipahami sekedar sebagai gejala individual, bukan struktural.

Oleh karena itu, pada akhirnya, memang benar, bahwa di ujung lainnya haruslah ditempatkan lirik kritik untuk menggenapkan pemahaman kita tentang mengapa ini penting saat kita menelaah musik dalam kaitannya dengan kekuasaan. Kritik dan kecengengan adalah paradoks yang menarik. Mengapa? Karena keduanya dijauhi negara. Kecengengan menampakkan citra yang lemah lembut, pelarian, dan ketiadaan harapan. Sedangkan kritik, sekalipun utopis, namun percaya diri, terkadang brutal, militan, dan sikap seenaknya.

Perihal lirik cengeng, negara ternyata turut campur. Masuknya negara dalam mendefinisikan apa yang boleh dan tidak, yang berkaitan dengan cara bagaimana musik diartikulasikan mengingatkan banyak orang terhadap cara Presiden Soekarno mengkritik keras lagu-lagu cengeng dari Barat, yang disebutnya musik *ngak ngik ngok*, hanya semangatnya saja yang berbeda. Harmoko didorong oleh spirit untuk membangun, sedangkan Soekarno oleh revolusi yang belum selesai.¹⁹ Simak kata-kata Soekarno (1959:27) dalam pidato 17 Agustus 1959:

¹⁹ Pramudya Ananta Toer dalam pidato penutupan sidang pleno Lekra 23-26 Februari 1994 di Palembang, sebagaimana dimuat dalam *Harian Rakjat* 15 Maret 1996 juga mengkritik lirik-lirik tersebut: "Nah sekarang kita akan mencoba dengan takzim mendengar lagu-lagu yang setiap hari dipantjarkan di udara Indonesia melalui RRI dan TVRI, lagu-lagu yang merambat dari pesta-pesta borjuis sampai petikan-petikan gitar di malam sunji oleh pemuda yang tertikam rindu atau secara realistik dapat dikatakan kebetul kawin, maka lagu-lagu Indonesia ini bila diganti kata-katanya dengan kata-kata Inggris, maka akan berubah menjadi lagu Amerika Serikat. Inilah lagu komprador, yang menganggap semua dapat diselesaikan apabila pahlawan atau pahlawin dapat ketjup-mengketjup bibir masing-masing. Seluruh persoalan akan beres bila pahlawan atau pahlawin dibenarkan nair randjang bersama-sama". Lebih jauh Pramudya menyatakan: "Itulah penyelesaian yang menjalahi kodrat, alias kontrarevolusi, itulah penyelesaian yang anti objektivitas, anti histori, anti realistik, anti perkembangan. Lagu-lagu yang membawa randjang asmara

"Dan engkau, hai pemuda-pemuda dan pemudi-pemudi, engkau jang tentunya anti imperialisme ekonomi, engkau jang menentang imperialisme politik, kenapa dikalangan engkau banjak jang tidak menentang imperialisme kebudayaan? Kenapa dikalangan engkau banjak jang masih *rock n'roll-rock n'roll-an, dansi-dansian ala cha-cha-cha*, musik-musikan ala *ngak ngik ngek gila-gilaan*, dan lain-lain sebagainya lagi?"

Namun, di sisi lain, lirik lagu yang membuat orang menjadi lebih realistis pun tidak diterima dengan tulus ikhlas. Lirik-lirik kritis yang kerap kali bercerita tentang ketidakadilan, dan melahirkan kesadaran, harus pula mengalami koreksi makna secara simbolik dan historis karena negara tidak menginginkannya.

Penutup

Paparan diatas melukiskan karakteristik musik pop Indonesia era 1980 dan 1990-an dilihat dari konteks kapitalisme media dan industri musik yang melahirkan karakter unik penyanyi-penyanyi fenomenal dengan lirik yang khas. Karakteristik ini adalah refleksi dari konteks era 1980 dan 1990-an yang ditandai dengan industrialisasi, yang menyediakan situasi yang kondusif bagi pertumbuhan media massa. Dalam hal ini, media massa memberi ruang yang cukup besar bagi musik populer yang telah menampilkan gejala komersialisasi dengan perputaran modal yang cukup besar. Namun demikian, implikasinya, konteks ekonomi politik Orde Baru juga mengintroduksi cara negara mendefinisikan politik kebudayaan. Di tengah semangat progresif dalam kemajuan ekonomi, lirik-lirik lagu cengeng dan tema kritik ditempatkan pada posisi yang mengganggu ikhtiar ideologi *developmentalism* yang dicanangkan negara. Apabila lirik lagu cengeng dipahami melemahkan semangat membangun, maka lirik lagu kritik dipahami

sebagai penjelesaian segala badan-badan yang menjiarkan merupakan unit dari suatu lembaga pendidikan seksual. Lagu sebagai pendidikan seksual? Ya, itulah arahnja. Dalam pada itu, lagu-lagu patriotik-revolusioner dibatasi geraknja pada kesempatan-kesempatan upacara-upacara doang". Kutipan panjang pernyataan Pramudya ini dikutip dari Setiono (2001: 42).

sebagai gejala penguatan masyarakat. Keadaan ini membuat musik pop Indonesia merupakan sebuah dilema antara gejala kebudayaan dan kepentingan politik ekonomi negara.

Daftar Pustaka

- Ashaf, Abdul Firman, (2003). 'Tema-Tema Dominan dalam Musik Populer Indonesia.' *Mediator Jurnal Ilmu Komunikasi*, Universitas Islam Bandung, Bandung, Vol. 4, No. 2.
- DeFleur, Melvin dan Everett Dennis. (1985). *Understanding Mass Communication*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Harsono, Andreas. (2002). 'Dewa dari Leuwisung.' *Pantau*. Oktober 2002
- Kamus Besar Bahasa Indonesia*, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Balai Pustaka, Jakarta, 1990.
- Kleden, Ignas, (1987). 'Kebudayaan Pop: Kritik dan Pengakuan.' *Prisma* No.5, Mei.
- Piper, Suzan & Sawung Jabo. (1987). 'Musik Indonesia dari 1950-an Hingga 1980-an.' *Prisma* No. 5, Mei.
- Sasongko, A Tjahyo dan Nug Katjasungkana. (1991). 'Pasang Surut Musik Rock di Indonesia.' *Prisma*. No. 10, Oktober.
- Sekar, Ni Luh. (2001). 'Sheila on Sejuta Copy.' *Pantau*, September 2001.
- Sen, Krishna dan David T. Hill. (2001). *Media, Budaya dan Politik di Indonesia*. Jakarta: ISAI.
- Setiono, Budi, (2001). 'Ngak Ngik Ngok.' *Pantau* No. 18, Oktober 2001.
- Silado, Remy, (1977). 'Musik Pop Indonesia: Satu Kebebalan Sang Mengapa.' *Prisma* No. 6, 1977
- Soekarno, (1959). *Penemuan Kembali Revolusi Kita: Manifesto Politik Bung Karno pada 17 Agustus 1959*. Jakarta: Penerbitan Khusus Pemuda.
- Tambayong, Japi, (1992). *Ensiklopedi Musik*. Jakarta: PT. Cipta Adipustaka.
- Yampolsky, Philip, (1989). 'Hati Yang Luka: An Indonesian Hit.' *Indonesia* No. 47, April.