

Kode/Rumpun Ilmu:

613/ Humaniora

Tema:

Seni dan Budaya/Industri
Kreatif

LAPORAN TAHUNAN
PENELITIAN STRATEGIS NASIONAL



Transformasi Wacana dalam Lagu Pop-Etnis:
Strategi Komersil dan Negosiasi Lokalitas dalam Industri Musik
di Jawa Timur dan Jawa Tengah

Ketua Peneliti:

Drs. Albert Tallapessy, M.A., Ph.D
NIDN 0011046306

Anggota Peneliti:

Dr. Ikwan Setiawan, S.S., M.A.
NIDN 0026067802

Drs. Andang Subaharianto, M.Hum
NIDN 0017046502

UNIVERSITAS JEMBER
November 2016

DAFTAR ISI

Halaman Pengesahan	2
Daftar Isi	3
Daftar Tabel	5
Ringkasan	6
Bab 1. Pendahuluan	7
1.1 Latar Belakang	7
1.2 Rumusan Masalah	8
1.3 Tujuan dan Manfaat Khusus Penelitian	8
1.4 Urgensi Penelitian	9
1.5 Luaran per Tahun	10
Bab 2. Tinjauan Pustaka	11
2.1 Musik Banyuwangian dan Campursari: <i>antara Industri dan Kepentingan Budaya</i>	11
2.2 Transformasi Wacana Budaya Lokal dalam Industri Budaya	13
2.3 Analisis Wacana Multimodal	16
2.4 Peta Jalan Penelitian	17
Bab. 3 Metode Penelitian	19
Bab 4. Pembahasan		24
4.1 Bermusik, Bersiasat, dan Bernegosiasi di Masa Orde Baru	25
4.1.1 Konteks Politik, Ekonomi, dan Kultural	25
4.1.2 Transformasi Lokalitas dalam Musik Banyuwangen	28
A. Metafor Alam dan Permasalahan Sosial	31
B. Meloisme dalam Kisah Cinta yang Gagal dan Kerinduan Mendalam	41
C. Banyuwangi yang selalu Dirindu	49
D. Lokalitas sebagai Cinta, Kekuatan, dan Identitas	55
4.1.3 Transformasi Lokalitas dalam Campursari: <i>Ke-Jawa-an yang (Masih) Santun tetapi (Mulai) Genit</i>	59
A. Gending-gending Nartosabdoan dan Campursari Awal: <i>Jawa yang Mulai Berubah dalam Tatapan Budaya</i>	59
B. Campursari pada Era 1990-an: <i>Kenakalan-kenakalan Diskursif dalam Campuraduk Musikal</i>	68
C. Lokalitas dalam Keberantaraan dan Kompleksitas yang Lentur	83
4.2 Menembangkan Lokalitas Pasca Reformasi	86
4.2.1 Masyarakat Lokal dalam Arus Globalisasi dan Peradaban Pasar	86
4.2.2 Ke-Banyuwangi-an yang Semakin 'Mencair' dalam Hibriditas Musikal dan Formula Industri	95
A. Welas yang Semakin Melas: <i>Lagi, Cinta yang Kandas</i>	104
B. Membawa Masalah dan Budaya Lokal ke		

dalam Lagu	115
C. Banyuwangi sebagai Lanskap Romantis	123
D. Kegenitan Seksual yang Mulai Merebak	126
E. Lokalitas Banyuwangi yang Semakin Lentur	130
4.2.3 Campursari, Romantisme Individual, dan Kenakalan Diskursif	132
A. Romantisme Laki-laki dalam Cinta yang Sedih	134
B. Kenakalan-kenakalan Diskursif Berbasis Permasalahan Lokal	142
4.2.4 Lokalitas dalam Romantisme Personal dan Pesan Normatif	147
Bab 6. Rencana Tahapan Berikutnya	149
Bab 7. Simpulan dan Saran	151
Daftar Pustaka	154

DAFTAR TABEL

No. Tabel	Keterangan	Hal.
1	Lirik Lagu <i>Kembang Galengan</i>	32
2	Lirik Lagu <i>Jaran Ucul</i>	37
3	Lirik Lagu <i>Luk-Eluk Lumbu</i>	39
4	Lirik Lagu <i>Gelang Alit</i>	42
5	Lirik Lagu <i>Ugo-ugo</i>	44
6	Lirik Lagu <i>Bantalan Tangane</i>	46
7	Lirik Lagu <i>Umbul-umbul Blambangan</i>	49
8	Lirik Lagu <i>Tanah Kelahiran</i>	55
9	Lirik Lagu <i>Ojo Dipleroki</i>	62
10	Lirik Lagu <i>Praon (Perahu Layar)</i>	66
11	Lirik Lagu <i>Kempling</i>	73
12	Lirik Lagu <i>Ojo Smbromo</i>	77
13	Lirik Lagu <i>Nyidam Sari</i>	80
14	Lirik Lagu <i>Ojo Lamis</i>	82
15	Lirik Lagu <i>Semebyar</i>	104
16	Lirik Lagu <i>Duwe Tah Osing</i>	107
17	Lirik Lagu <i>Kanggo Riko</i>	110
18	Lirik Lagu <i>Tutupe Wirang</i>	112
19	Lirik Lagu <i>Layangan</i>	115
20	Lirik Lagu <i>Teteseh Eluh</i>	117
21	Lirik Lagu <i>Aclak</i>	120
22	Lirik Lagu <i>Siti</i>	121
23	Lirik Lagu <i>Gerajagan</i>	123
24	Lirik Lagu <i>Ring Taman Sri Tanjung</i>	125
25	Lirik Lagu <i>Bokong Semok</i>	126
26	Lirik Lagu <i>Sate Wedhus</i>	129
27	Lirik Lagu <i>Stasiun Balapan</i>	136
28	Lirik Lagu <i>Sri Minggat</i>	139
29	Lirik Lagu <i>Tragedi Tali Kutang</i>	141
30	Lirik Lagu <i>Mr. Mendem</i>	143
31	Lirik Lagu <i>Mendem Wedokan</i>	146

RINGKASAN

Penelitian ini bertujuan untuk memformulasikan model transformasi wacana terkait nilai-nilai kearifan tradisional, eksotisme alam, gender, dan persoalan sosio-kultural dalam lagu pop-etnis sebagai strategi komersil dan bentuk negosiasi lokalitas dalam industri musik di Jawa Timur dan Jawa Tengah. Untuk mencapai tujuan tersebut, penelitian ini akan dilakukan selama 2 tahun. Pada tahun I, penelitian tahap awal akan menggunakan pendekatan wacana multimodal dan poskolonial untuk menelaah sejarah transformasi lokalitas dalam musik pop-etnis di Banyuwangi, Jawa Timur, dan di Solo, Jawa Tengah, yang berlangsung dari era 80-an hingga 2000-an. Penelitian historis dengan menggunakan kaset dan VCD kendang-kempul dari Banyuwangi dan campursari dari Solo akan berguna untuk merekonstruksi genealogi transformasi dan kecenderungan lokalitas yang berlangsung dari satu periode ke periode lain sebagai bagian dari strategi komersil dan bentuk negosiasi lokalitas Jawa. Tahapan berikutnya adalah pengumpulan data dari lapangan yang meliputi strategi dari para kreator dan produser untuk mewacanakan lokalitas kontemporer ke dalam musik pop-etnis serta respons para penikmat terhadap strategi tersebut.

Dengan tahapan tersebut, luaran tahun I dari penelitian ini adalah (1) artikel jurnal nasional terakreditasi tentang kecenderungan lokalitas yang dinegosiasikan dalam musik pop-etnis di Jawa Timur dan Jawa Tengah dari periode ke periode dan (2) model awal transformasi lokalitas dalam musik pop-etnis sebagai strategi komersil sekaligus budaya tanding. Meskipun demikian, sebagai temuan awal, model tersebut masih harus diuji ketepatan dan keefektivannya pada tahun kedua, sehingga akan ditemukan model yang benar-benar bisa diterapkan untuk saat ini dan kemungkinan di masa depan.

Kata kunci: musik Banyuwangian, musik campursari, transformasi budaya, strategi komersil, negosiasi lokalitas, industri kreatif.

BAB 1. PENDAHULUAN

1.1 Latar Belakang

Kapitalisme industri berbasis teknologi (*technocapitalism*) di level nasional dan global merupakan realitas ekonomi politik yang tidak bisa ditolak lagi kehadirannya dalam berbagai ranah kehidupan masyarakat. Inkorporasi dan komodifikasi, serta percepatan mata rantai produksi, distribusi dan konsumsi merupakan rumus-rumus kontemporer yang diterapkan dalam proses kapitalisme yang menjadikan masyarakat semakin biasa dengan produk-produk massif dari industri-industri besar di level nasional maupun transnasional. Dalam hal industri budaya, kecenderungan homogen dari produk-produk kultural yang dihasilkan oleh pelaku industri bermodal raksasa (*huge capital*) di ruang metropolitan merupakan peniruan—meskipun tidak sama persis—terhadap produk-produk serupa yang sudah terlebih dahulu terkenal di ruang global. Hal itu bisa dilihat dalam hal musik, misalnya, di mana para musisi Indonesia banyak mengekor pada genre musikal dari band-band terkenal di Amerika Serikat maupun Eropa. Kondisi itulah yang memunculkan kepanikan dan ketakutan terhadap seragamisasi kultural yang semakin meminggirkan kekayaan budaya lokal.

Namun, terlepas dari kepanikan dan ketakutan tersebut, para seniman musik di beberapa daerah, seperti Banyuwangi Jawa Timur dan Solo Jawa Tengah, sejak era 1980-an hingga 2000-an, telah dan tengah melakukan *siasat ekonomi-kultural* dengan menyerap dan mengadaptasi rumus-rumus industrial untuk memproduksi produk-produk musikal bergenre pop-etnis. Di Banyuwangi berkembang genre musik *kendang-kempul*, sedangkan di Solo berkembang genre musik *campursari*. Perkembangan kedua genre musik tersebut beserta turunan-turunan kontemporeranya di wilayah masing-masing—di Jawa Timur dan Jawa Tengah/Yogyakarta—menandakan betapa siasat ekonomi-kultural dengan meminjam dan menggunakan formula kapitalisme industri budaya bisa menjadi peluang baru untuk menciptakan peluang ekonomi-kreatif.

Berdasarkan pertimbangan di atas, penelitian ini dirancang untuk membahas transformasi wacana budaya lokal dalam musik pop-etnis di Jawa Timur dan Jawa Tengah. Kemampuan para seniman/wati musik untuk

mentransformasi budaya lokal—baik dalam bentuk kearifan tradisional dan peralatan musik—dalam kemasan industrial kami asumsikan sebagai kekuatan strategis yang bernilai komersil dan kultural. Endapan-endapan terhadap budaya lokal yang masih bersemi dalam benak masyarakat lokal merupakan kondisi yang menjadikan musik pop-etnis akan tetap digemari. Selain itu, populeritas musik pop-etnis di wilayah lokal bisa dimanfaatkan sebagai medium untuk menegosiasikan lokalitas sekaligus sebagai tandingan terhadap kemapanan wacana dan praktik industri budaya di level nasional maupun global yang digerakkan para pemodal raksasa. Meskipun demikian, sangat mungkin budaya lokal dalam industri musik regional hanya menjadi tempelan atau hanya berupa lirik berbahasa daerah tanpa mengusung kedalaman makna filosofis dan kultural. Untuk meminimalisir kemungkinan itu, dibutuhkan model transformasi wacana budaya lokal yang bisa memenuhi dua kepentingan sekaligus, yakni untuk strategi komersil dan penguatan budaya-tanding.

1.2 Rumusan Masalah

Penelitian ini akan difokuskan pada *bagaimana model transformasi wacana budaya lokal dalam musik pop-etnis di Jawa Timur dan Jawa Tengah yang bisa bermanfaat sebagai strategi komersil negosiasi lokalitas sekaligus tandingan terhadap industri musik berorientasi Barat yang berkembang di wilayah metropolitan dan berpengaruh di wilayah lokal.*

1.3 Tujuan dan Manfaat Khusus Penelitian

Tujuan dari penelitian ini adalah:

1. Memformulasi model transformasi wacana lokalitas dalam musik pop-etnis di Jawa Timur dan Jawa Tengah.
2. Mendeskripsikan transformasi budaya sebagai strategi komersil dan negosiasi lokalitas untuk penguatan budaya tanding terhadap industri musik berskala nasional dan berwarna global.
3. Memetakan potensi ekonomi-kreatif industri musik pop-etnis, khususnya bagi para seniman/wati, pelaku industri, dan para pedagang sektor kecil-menengah.

Manfaat khusus dari penelitian ini adalah:

1. Memberikan masukan kepada para seniman musik dan pelaku industri musik pop-etnis terkait model transformasi lokalitas yang sesuai dengan kepentingan komersil dan budaya tanding.
2. Memberikan masukan kepada para penentu kebijakan budaya dan industri kreatif terkait model penguatan industri musik pop-etnis dengan mengedepankan aspek komersil dan kultural.

1.4 Urgensi Penelitian

Dalam hal kebudayaan, tidak diragukan lagi, bangsa Indonesia merupakan prototip sebuah bangsa yang memiliki budaya paling beragam di muka bumi, dari aspek bahasa, seni, hingga kearifan lokal. Para *founding fathers* bangsa ini juga sangat sadar akan keberagaman potensi kultural yang berasal dari masing-masing daerah di tanah air. Bahkan, di era Orde Baru, ketika rezim militer berkuasa, persoalan budaya bangsa mendapatkan perhatian khusus dalam GBHN dan Repelita. Pun di era rezim negara Reformasi, banyak aparatus negara, budayawan, dan akademisi yang menyuarakan pentingnya “menengok-kembali” kekayaan budaya lokal di tengah-tengah mekanisme ekonomi pasar yang semakin massif dalam industri budaya/media maupun kebijakan negara. Bahkan, sejak tahun 2008, pemerintah mencanangkan industri kreatif sebagai kekuatan penopang perekonomian nasional. Dan, untuk menunjukkan keseriusan tersebut, urusan industri dan ekonomi kreatif dimasukkan ke dalam kementerian pariwisata dan ekonomi kreatif.

Sayangnya, sampai dengan saat ini, pemerintah, rupa-rupanya, belum bisa memformulasikan kebijakan yang jelas terkait pengembangan budaya lokal yang bisa beriringan dengan penguatan industri dan ekonomi kreatif di wilayah lokal. Sementara, dalam tataran praksis, para seniman di wilayah lokal, termasuk para seniman/wati musik, berusaha melakukan terobosan kreatif (*creative breakthrough*) untuk menjadikan lokalitas sebagai memori kolektif dan identitas kultural di tengah-tengah modernitas dan pengaruh globalisasi. Meskipun demikian, di era 2000-an, industri musik pop-etnis di wilayah lokal juga mengalami perkembangan yang semakin kompleks, khususnya dengan masuknya wacana-wacana lokalitas yang mengarah kepada

hal-hal yang bersifat profan dengan alasan memenuhi selera pasar. Akibatnya, kearifan lokal yang bisa menjadi kekuatan strategis bagi penciptaan budaya tanding terhadap metropolitanisme dan globalisme, kehilangan pijakannya.

Berdasarkan pertimbangan-pertimbangan di atas, maka penelitian ini penting untuk dilaksanakan dengan beberapa alasan berikut:

1. Model transformasi lokalitas dalam musik pop-etnis merupakan sebuah strategi yang bisa dimaksimalkan pemanfaatannya bagi pengembangan industri kreatif di wilayah lokal dan penguatan budaya lokal.
2. Kapitalisme industri budaya selama ini berusaha mengeruk keuntungan berdasarkan trend musikal di ranah global, sehingga perkembangan industri pop-etnis merupakan alternatif bagi industri kreatif yang berorientasi pada *profit sharing* dengan banyak pihak—dari seniman, pemusik, pemodal, pedagang—sekaligus untuk terus menegosiasikan lokalitas di tengah-tengah modernitas.
3. Fakta historis menunjukkan bahwa industri musik pop-etnis di Jawa Timur dan Jawa Tengah mampu bertahan di tengah-tengah gerak dinamis budaya masyarakat, meskipun kurang mendapatkan perhatian dari pemerintah. Kemampuan para seniman dan pemodal untuk mentransformasi lokalitas sebagai kekuatan strategis merupakan sumber awal untuk mengembangkan model transformasi yang tetap berpegang pada budaya lokal.

1.5 Luaran per Tahun

Luaran tahun I dari penelitian ini adalah (1) artikel jurnal nasional terakreditasi tentang kecenderungan lokalitas yang dihadirkan dalam musik pop-etnis di Jawa Timur dan Jawa Tengah dari periode ke periode dan (2) model awal transformasi lokalitas dalam musik pop-etnis sebagai strategi komersil sekaligus subkultur. Meskipun demikian, model tersebut masih harus diuji ketepatan dan keefektivannya pada tahun kedua, sehingga akan ditemukan model yang benar-benar bisa diterapkan untuk saat ini dan kemungkinan di masa depan. Luaran tahun II adalah model transformasi lokalitas dalam musik pop-etnis yang dipublikasikan melalui jurnal internasional dan buku ajar.

BAB 2. TINJAUAN PUSTAKA

Penelitian ini bukanlah penelitian pertama yang membahas musik pop-etnis di Jawa Timur dan Jawa Tengah. Meskipun demikian, yang membedakan penelitian ini dengan penelitian-penelitian sebelumnya adalah fokus kajian pada transformasi wacana lokalitas dengan pendekatan multidisiplin. Untuk menunjukkan perbedaan dengan temuan-temuan dalam penelitian sebelumnya, dalam bab ini kami akan menyajikan sekilas penelitian-penelitian tersebut.

2.1 Musik Banyuwangian dan Campursari: antara Industri dan Kepentingan Budaya

Musik pop-etnis Jawa merupakan entitas kultural yang memadukan elemen-elemen musikal tradisional dan modern. Dalam beberapa kajian kontemporer, musik pop-etnis Jawa tidak lagi dipandang sebelah mata sebagai sekedar entitas hiburan yang memenuhi selera rakyat kebanyakan di Jawa Tengah maupun Jawa Timur. Lebih dari itu, kepentingan industrial dan persoalan budaya lokal menjadi isu menarik yang banyak dibahas oleh para pengkaji.

Budi Setiono dalam artikelnya “Campursari: Nyanyian Hibrida dari Jawa Poskolonial” (2003) menelusuri asal-muasal musik campursari yang awalnya berasal dari program musik keroncong pada siaran radio pemerintah dan salah satu seksi di Kodam IV Diponegoro. Masuknya alat-alat musik modern seperti *keyboard*, *bass guitar*, *drum*, dan *saxophone* dalam pagelaran musik campursari merupakan bentuk adaptasi terhadap budaya modern yang berkembang pesat pada masa Orde Baru. Campursari merupakan kebudayaan populer yang berkembang di luar puser kebudayaan Jawa oleh para aktor yang berada di luar Keraton Solo dan Yogya, sebagai akibat tidak langsung dari pertumbuhan ekonomi beserta rangkaian ideologisnya dan menjadikan para pendukung tradisi lokal sebagai pasar primordialnya. Musik ini justru mulai dikembangkan dan akhirnya bertumbuh menjadi industri hiburan di daerah-daerah yang secara tradisional dianggap sebagai pinggiran. Dalam kondisi demikian, campursari muncul sebagai kekuatan kultural dalam abad mesin yang berkontestasi dengan keadiluhungan budaya Jawa dan memunculkan

para aktor kultural baru—para musisi dan penyanyi—yang memunculkan kemampuan ekonomi kreatif.

Sariono, Subahianto, Saputra, & Setiawan (2009) melakukan penelitian berjudul *Rancah Tradisi dalam Gerak Industri: Pemberdayaan Kesenian Tradisi-Lokal dalam Perspektif Industri Kreatif (Belajar dari Banyuwangi)* (2009). Mereka mengkaji pemberdayaan seni tradisi-lokal Banyuwangian dalam perspektif industri kreatif dengan titik-tekan pada musik Banyuwangian. Para musisi lokal Banyuwangi selepas tragedi *G 30 S 1965* sudah mengembangkan kreativitas dalam bidang musik yang berakar pada tradisi lokal masyarakat dan mendapatkan respons yang cukup baik. Peran pemodal industri rekaman sangat menentukan dalam perkembangan musik Banyuwangian yang banyak memadukan unsur-unsur musik tradisional dan modern. Meskipun mendapat keuntungan secara finansial, dalam desain industri tersebut, para musisi menjadi subordinat dari para pemodal yang sangat menentukan tema dan genre musik Banyuwangian kontemporer. Yang menarik, para musisi Banyuwangian tetap meyakini bahwa kreativitas yang mereka kerjakan dalam bingkai industri budaya ikut meramaikan dan mendinamisasi budaya lokal Banyuwangi. Sayangnya, penelitian ini belum membahas tentang bagaimana transformasi lokalitas dalam musik Banyuwangian.

Ikwan Setiawan dalam dua artikelnya, ““Transformasi Masa Lalu dalam Nyanyian Masa Kini: Hibridasi dan Negosiasi Lokalitas dalam Musik Populer Using” (2007) dan “Contesting the Global: Global Culture, Hybridity, and Strategic Contestation of Local-Traditionl Cultures” (2009) mengkaji perkembangan musik Banyuwangian kontemporer (era 2000-an) serta strategi para musisi Banyuwangi dalam mengemas kekayaan lagu daerah dengan nuansa musik modern sehingga menghasilkan produk bernuansa hibrid. Musik hibrid ini ternyata sangat digemari oleh masyarakat sehingga industri rekaman lokal berlomba-lomba merekam karya-karya kreatif para musisi Banyuwangi. Rekaman dalam format cakram digital (CD), di satu sisi, menjadi medium baru bagi para musisi untuk masuk ke dalam dalam jagat industri modern. Di sisi lain, format tersebut menjadi siasat para musisi Banyuwangi untuk terus menegosiasikan budaya lokal Banyuwangi di tengah-tengah transformasi modernitas masyarakat. Namun, Setiawan kurang melakukan pembacaan

kritis terhadap reduksi kekayaan makna filosofis dan lokalitas ketika produk-produk para musisi itu dipasarkan dalam format digital.

Sementara, R. Anderson Sutton dalam artikelnya “Gamelan Encounters with Western Music in Indonesia: Hybridity/Hybridism” (2010), menjadikan campursari sebagai salah satu objek kajiannya. Menurutnya, campursari merupakan bentuk hibriditas kultural yang ditandai dengan percampuran instrumen musik Barat dan tradisional Jawa. Masuknya instrumen musik Barat tersebut merupakan penanda dari modernitas dan keinternasionalan musik campursari dalam desain kebudayaan Jawa masa kini. Adapun instrumen gamelan dan alat-alat lainnya merupakan penanda kuat dari lokalitas Jawa. Sayangnya, Sutton hanya terfokus pada persoalan instrumen musik, sehingga kurang membahas persoalan sosio-kultural yang ditampilkan dalam musik campursari.

Kajian-kajian di atas menunjukkan bahwa selama ini belum ada kajian komprehensif yang difokuskan kepada transformasi wacana lokalitas Jawa dalam musik campursari dan kendang kempul Banyuwangian, khususnya yang menelisik secara historis. Transformasi wacana lokalitas kami asumsikan menjadi bagian penting dari diterimanya kedua genre musik pop-etnis tersebut oleh masyarakat kebanyakan sebagai konsumen. Kondisi sosio-kultural yang berbeda dari masa ke masa akan sangat mempengaruhi transformasi wacana lokalitas dalam kedua genre musik tersebut serta penerimaan konsumen. Oleh karena itu, penelitian ini, sekali lagi, menjadi penting untuk dilaksanakan.

2.2 Transformasi Wacana Budaya Lokal dalam Industri Budaya

Sebagai masyarakat pascakolonial yang sejak masa kolonial hingga masa kemerdekaan mengalami dan merasakan pertemuan dengan elemen-elemen budaya modern, masyarakat Jawa, pada khususnya, dan masyarakat Indonesia, pada umumnya, sudah terbiasa dengan modernitas. Pada masa Orde Baru dan Reformasi, pertumbuhan kapitalisme industri dan pertanian telah menjadikan masyarakat lokal terbiasa dengan produk-produk kapitalis secara massif dalam kehidupan sehari-hari, dari urusan bumbu dapur hingga alat-alat transportasi dan komunikasi. Pertumbuhan pesat industri media dan industri budaya menjadikan budaya modern tidak lagi dianggap sebagai kekuatan dominan

yang hendak menguasai masyarakat dan budayanya, tetapi sebagai “teman” yang sudah dianggap biasa. Dalam kondisi demikian, usaha untuk mempertahankan budaya lokal yang dianggap memiliki keluhuran nilai membutuhkan siasat dan strategi agar tetap bisa diterima oleh masyarakat kebanyakan, khususnya generasi muda. Transformasi menjadi salah satu kunci bagi negosiasi dan penguatan lokalitas.

Bill Aschroft dalam kajiannya *On Postcolonial Future* (2001) mendiskusikan konsep transformasi kultural yang bisa dilakukan oleh masyarakat pascakolonial sebagai usaha untuk terus menegosiasikan budaya lokal di tengah-tengah perkembangan modernitas. Secara spesifik ia menjelaskan:

Ketika kita mengkaji respons-respons masyarakat terjajah terhadap wacana-wacana yang mengesankan mereka dan mengatur realitas menyeluruh mereka, kita melihat bahwa moda dominan yang berlangsung adalah *transformasi*. Transformasilah yang memberikan masyarakat-masyarakat tersebut kendali terhadap masa depan mereka. Transformasi mendeskripsikan cara-cara yang di dalamnya masyarakat-masyarakat terjajah mengambil wacana-wacana dominan, mentransformasi dan menggunakan wacana-wacana tersebut untuk kepentingan penguatan mereka sendiri. Lebih tepatnya, barangkali, transformasi pascakolonial menggambarkan cara-cara yang di dalamnya masyarakat terdominasi dan terjajah mentransformasi asal-muasal kuasa kultural yang mendominasi mereka...Strategi-strategi yang dengannya masyarakat terjajah mengapropriasi teknologi dan wacana dominan serta menggunakan mereka dalam proyek-proyek representasi-diri merupakan model bagi cara-cara yang di dalamnya komunitas-komunitas lokal di manapun tempatnya terikat budaya global. Hal itu terjadi karena transformasi pascakolonial melibatkan konfrontasi dengan wacana-wacana paling berpengaruh dari modernitas. Terlepas dari bahasa kolonial, dan wacana berpengaruh dari sejarah, geografi, dan semua tingkatan disiplin yang muncul dalam kehidupan intelektual Eropa pada abad ke-19, masyarakat terjajah mensubversi kekuatan-kekuatan yang menjadikan mereka secara habitual terpinggirkan. (2001: 1-2)

Melengkapi cara baca Aschroft dalam memandang kekuatan strategis dan subversif transformasi pascakolonial yang fondasinya sudah dibangun sejak era kolonial, masyarakat lokal, menurut kami, mengapropriasi wacana-wacana dan praktik kultural dominan, termasuk di dalamnya teknologi, yang dibawa pihak penjajah. Dalam terma strategis apropriasi tersebut dilakukan untuk memperkuat subjektivitas mereka di tengah-tengah kuasa dominan—sebuah subversi. Namun demikian, akibat dari transformasi ini adalah bergeser atau berubahnya cara pandang masyarakat lokal terhadap kearifan tradisional mereka yang disesuaikan dengan nalar modern. Selain itu, aspek penguatan

yang ditekankan Aschroft tidak bisa dikatakan sebagai penguatan mutlak untuk memperkuat budaya lokal mereka, tetapi menyesuaikan budaya tersebut ke dalam praktik yang lebih modern, sehingga diharapkan tetap bisa bertahan dan tidak menjadikan mereka larut sepenuhnya dalam atmosfer modern.

Dalam kajian mereka tentang industri etnis di beberapa negara Afrika, Commarof & Commarof dalam buku mereka *Ethnicity Inc.* (2009), memaparkan bahwa era kontemporer semakin banyak masyarakat dan rezim negara yang berusaha untuk meng-industrialisasikan kekayaan kultural-tradisional mereka dalam pola komodifikasi. Hasrat untuk mendapatkan keuntungan melimpah dari pasar pariwisata global menjadikan masyarakat dan rezim negara berusaha mengemas keunikan kultural mereka dalam paket-paket pariwisata, produk-produk kerajinan, dan lain-lain. Realitas itulah yang menjadikan fakta transformasi budaya menjadi medium untuk mengkomersilkan segala hal yang berwarna etnis, tradisional, dan eksotis. Tentu persoalan ini tidak bisa dihindari karena kebutuhan akan *income* juga semakin mendesak dari hari ke hari. Praktik industri budaya berbasis etnisitas bagaimanapun telah menjadi trend global. Implikasinya adalah bergesernya pemahaman masyarakat tentang kesakralan praktik-praktik ritual maupun benda-benda tertentu dalam pengetahuan lokal masyarakat. Inilah tantangan yang sebenarnya dari industri budaya berbasis etnis—mem-profankan kekayaan tradisi atau menjadikannya bertahan dalam siasat-siasat kultural yang memadukan kekuatan tradisional dan modern.

Dalam masyarakat pascakolonial, keinginan untuk terus menegosiasikan lokalitas di tengah-tengah perkembangan industri budaya dan industri pariwisata, baik dalam lingkup domestik maupun global, memang menjadi permasalahan tersendiri. Huggan dalam bukunya *Postcolonial Exotics, Marketing the Margins* (2001) menggunakan konsep “eksotika poskolonial” untuk mendiskusikan dilema dalam industri budaya lokal di masa-masa kontemporer. Di satu sisi, masyarakat pascakolonial di tengah-tengah kehidupan modern dan komersil, masih ingin memosisikan lokalitas tradisional sebagai kekuatan kultural untuk menegaskan identitas dan kepentingan politik mereka. Di sisi lain, terdapat rezim industri budaya nasional dan global yang siap menginkorporasi dan mengkomodifikasi lokalitas tersebut sebagai peluang

baru untuk mengeruk keuntungan karena terdapat kerinduan terhadap hal-hal yang bersifat eksotis. Kalau tidak hati-hati eksotika poskolonial hanya akan terjebak ke dalam proses komersialisasi yang mengakibatkan ketidakberdayaan transformasi wacana budaya lokal karena mekanisme industri yang begitu massif dan komersil. Artinya, semata-mata yang dijual adalah ke-primitif-an, ketradisional-an, dan ke-eksotik-an yang menarik minat konsumen, bukan lagi subjektivitas hibrid yang menegaskan kemampuan masyarakat lokal untuk berdialog dengan modernitas.

Berdasarkan paparan di atas, kita bisa melihat adanya permasalahan yang menjadi gejala global adalah bagaimana mentransformasi wacana budaya lokal dalam konteks industri budaya. Salah satu strategi yang ditawarkan oleh Bhabha (1994) adalah bagaimana mentransformasi budaya lokal dalam format hibrid, dalam artian mempertemukannya dengan wacana-wacana budaya modern yang diarahkan untuk memperkuat lokalitas itu sendiri. Ini tentu menjadi tantangan tersendiri, karena kecenderungan yang berlangsung dalam industri musik adalah menghadirkan wacana budaya lokal dalam cerita-cerita yang cenderung stereotip. Dalam kerangka demikian yang terjadi adalah repetisi lokalitas yang menjadi klengenan, bukan membawa visi ke depan bagi masyarakat yang lebih baik. Atas pertimbangan itulah, kami merancang penelitian ini. Paling tidak, pada akhir penelitian kami bisa memformulasi sebuah model transformasi yang memadukan lokalitas dan modernitas untuk penguatan budaya lokal itu sendiri di tengah-tengah globalisasi saat ini.

2.3 Analisis Wacana Multimodal

Analisis wacana multimodal, yang banyak dikembangkan oleh para ahli bahasa sistemik fungsional, menjawab persoalan-persoalan yang berhubungan dengan makna yang tersirat dalam suatu konteks budaya. Berawal dari alat (*tool*) yang digunakan untuk mengatasi persoalan-persoalan pengguna bahasa (*language use*), analisis wacana multimodal berkembang dalam bidang-bidang selain linguistik seperti musik, lukis (O'Toole, 2006), film (Baldrry, 2006), lanscape (Butt, 2006), iklan (O'Halloran, 2006) dan bidang-bidang lainnya. Hal ini sangat dimungkinkan sebab alairan linguistik fungsional yang dipelopori oleh Halliday berargumen bahwa bahasa adalah

sistem semiotik yang tidak terlepas dari konteks budayanya. Seni pertunjukan, misalnya musik Banyuwangian maupun musik campursari adalah wacana multimodal dalam konteks. Dalam pengertian bahwa dalam sebuah pementasan, terdapat lebih dari satu moda makna (*mode of meaning*) yang bekerja dalam satu konteks (multi semiosis).

Dalam penelitiannya Tallapessy (2011) membuktikan bahwa wayang kulit dapat bertahan selama ratusan tahun karena kelenturannya mengikuti perkembangan zaman. Analisis multimodal menunjukkan bahwa para dalang paham dengan apa yang diinginkan oleh masyarakat sebagai penonton. Dengan demikian, meskipun tidak terjadi perubahan cerita (*field of discourse*), namun para dalang dapat menggunakan moda penyampaian yang berbeda (*mode of discourse*) karena masyarakat penontonya berubah (*tenor of discourse*). Penggunaan properti lain yang tidak lazim digunakan pada pertunjukan wayang kulit, dimaknai sebagai *multimodality* untuk mempilkan pertunjukan wayang yang menarik minat penontonya.

2.4 Peta Jalan Penelitian

Tahun dan Area Penelitian	Judul Penelitian	Peneliti	Temuan
2003 Jawa Tengah	<i>Campursari: Nyanyan Hibrida dari Jawa Poskolonial</i>	Budi Setiono	Deskripsi kritis tentang campursari sebagai produk industri budaya lokal yang berkontestasi dengan keadiluhungan budaya Jawa (Keraton) dan musik modern
2009 Banyuwangi, Jember, Bondowoso, Probolinggo, Lumajang	<i>Rancak Tradisi dalam Gerak Industri: Pemberdayaan Kesenian Tradisi-Lokal dalam Perspektif Industri Kreatif (Belajar dari Banyuwangi)</i>	Agus Sariono, Andang Subaharianto., Heru. SP. Saputra, Ikwan Setiawan	<i>Model</i> pemberdayaan seni tradisional, khususnya lagu Banyuwangian, dalam perspektif industri kreatif
2011 Banyuwangi dan Probolinggo	<i>Menjadi Sang Hibrid: Hibriditas Budaya dalam Masyarakat Lokal, Studi Kasus di Masyarakat Using dan Tengger (Tahun I)</i>	Andang Subaharianto, Ikwan Setiawan	Hibriditas kultural dalam masyarakat Tengger dan Using akibat pengaruh modernitas
2012	<i>Menjadi Sang Hibrid:</i>	Andang	Hibriditas kultural

Banyuwangi dan Probolinggo	Hibriditas Budaya dalam Masyarakat Lokal, Studi Kasus di Masyarakat Using dan Tengger (Tahun II)	Subaharianto, Ikwan Setiawan	dalam masyarakat Tengger dan Using akibat pengaruh modernitas (kelemahan dan kekuatan)
2013 Banyuwangi	Menyerbukkan Kreativitas: Model Pengembangan Kreativitas Kaum Muda dalam Sanggar Seni Using sebagai Penopang Budaya Lokal dan Industri Kreatif di Banyuwangi (Tahun I)	Andang Subaharianto, Albert Tallapessy, Ikwan Setiawan	Model kreativitas seniman sanggar di Banyuwangi berbasis lokalitas dan permasalahan kontemporer
2014 Banyuwangi	Menyerbukkan Kreativitas: Model Pengembangan Kreativitas Kaum Muda dalam Sanggar Seni Using sebagai Penopang Budaya Lokal dan Industri Kreatif di Banyuwangi (Tahun II)	Andang Subaharianto, Albert Tallapessy, Ikwan Setiawan	Model pelatihan kreatif untuk anak-anak di sanggar sebagai basis pengembangan budaya lokal dan industri budaya
2015 Banyuwangi dan Solo	<i>Transformasi Wacana dalam Lagu Pop-Etnis: Strategi Komersil dan Negosiasi Lokalitas dalam Industri Musik di Jawa Timur dan Jawa Tengah</i> (Tahun I)	Albert Tallapessy, , Ikwan Setiawan, Andang Subaharianto	Model transformasi lokalitas yang sesuai dengan kepentingan negosiasi budaya lokal
2016 Banyuwangi dan Solo	<i>Transformasi Wacana dalam Lagu Pop-Etnis: Strategi Komersil dan Negosiasi Lokalitas dalam Industri Musik di Jawa Timur dan Jawa Tengah</i> (Tahun II)	Albert Tallapessy, , Ikwan Setiawan, Andang Subaharianto	Model transformasi lokalitas yang sesuai dengan kepentingan negosiasi budaya lokal sebagai hasil uji coba dari temuan tahunan I

BAB 3. METODE PENELITIAN

Penelitian ini diarahkan untuk menjadi kajian kualitatif yang menekankan pada kekritisitas analisis terhadap data-data lapangan dan data-data tekstual-audio-visual. Data lapangan merupakan informasi yang diperoleh melalui para informan di lapangan. Sementara, data tekstual-audio-visual merupakan informasi tentang teks lagu dan tampilan audio-visual dalam VCD musik pop-etnis Banyuwangian dan campursari. Data-data lapangan akan dianalisis dengan menggunakan pendekatan *poskolonial* yang menekankan pada keliatan para seniman/wati kedua genre musik tersebut dalam menyerap pengaruh budaya modern dan mekanisme industri budaya tanpa melupakan usaha untuk menegosiasikan budaya lokal. Adapun, data-data tekstual-audio-visual akan dianalisis dengan memadukan pendekatan wacana multimodal dan poskolonial guna mengupas beragam wacana lokalitas yang ditransformasikan dalam musik pop-etnis Jawa.

Penelitian ini akan dilaksanakan di Banyuwangi dan Solo dengan fokus seniman musik pop-etnis di masing-masing wilayah tersebut. Data yang dibutuhkan dan dikumpulkan dalam penelitian ini adalah *data primer* dan *data sekunder*. Data primer diperoleh melalui sumber primer, yakni data yang diperoleh secara langsung dari informan dan observasi di lapangan serta VCD-VCD musik Banyuwangian dan campursari. Sedangkan data sekunder berupa data yang dikumpulkan melalui referensi pustaka dan sumber-sumber internet yang berguna sebagai untuk melengkapi data-data primer dalam kerja-kerja analitik.

Informan yang dibutuhkan dalam penelitian ini adalah *informan pangkal*, *informan utama*, dan *informan penunjang*. Informan pangkal adalah para pejabat pemerintahan setempat; dibutuhkan untuk urusan perijinan dan pemandu dalam menunjukkan keberadaan informan utama dan penunjang serta memberikan informasi tentang kebijakan-kebijakan budaya yang telah ditempuh. Informan utama mencakup: para seniman/wati musik pop-etnis, khususnya pencipta lagu dan penyanyi yang karya-karya musikal mereka laku keras di pasaran, dan para produser industri musik pop etnis. Dari para seniman/wati akan diperoleh data-data tentang (a) sejarah masuknya mereka

ke dalam industri musik pop-etnis Jawa; (b) problematika yang dihadapi dalam proses kreatif; (c) pengaruh konteks sosio-kultural berupa budaya lokal, persoalan gender, serta persoalan ekonomi dan politik, dalam proses kreatif yang mereka jalani; (d) pandangan dan usaha mereka untuk mentransformasi dan menegosiasikan lokalitas dalam karya kreatif mereka; (e) pengaruh industri dalam transformasi dan negosiasi tersebut; dan, (f) keuntungan ekonomi dari proses kreatif tersebut. Sementara, dari para produser industri musik pop-etnis akan diperoleh informasi tentang (a) wacana-wacana lokalitas dan bentuk musik pop-etnis yang laris di pasaran; (b) usaha mereka untuk mengarahkan wacana partikular dalam musik pop-etnis; dan (c) bagaimana cara mereka menemukan wacana-wacana lokalitas yang bisa diterima oleh konsumen. Adapun, informan penunjang adalah para budayawan Banyuwangi dan Solo ataupun akademisi yang mengetahui tentang dinamika dan problematika industri musik pop-etnis di kedua wilayah tersebut.

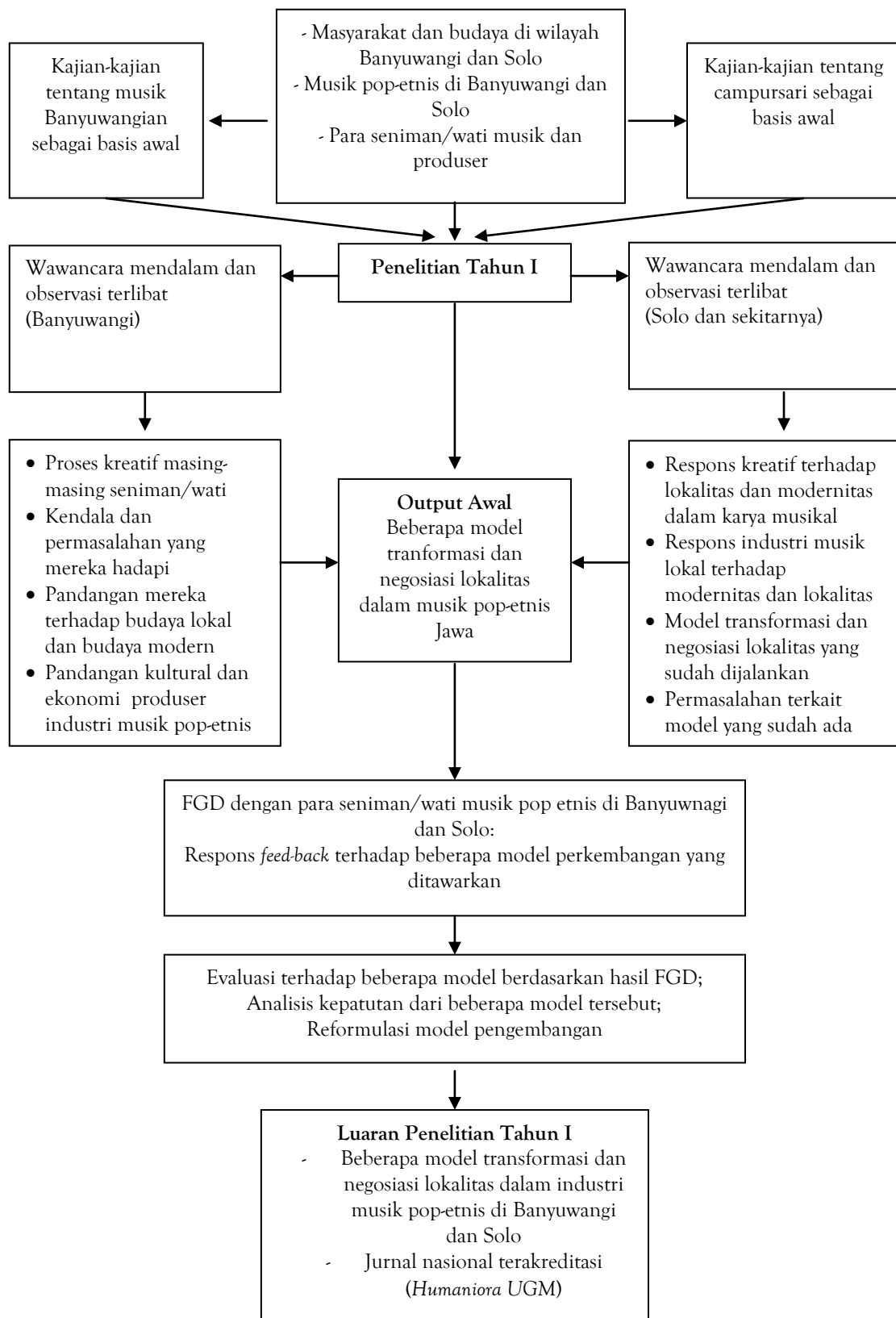
Metode yang digunakan untuk memperoleh data-data lapangan adalah *etnografi-kritis*. Etnografi kritis dilakukan melalui teknik pengumpulan data berupa *observasi partisipatoris*, *wawancara terbuka-mendalam*, dan *focus group discussion* (FGD). Terkait observasi, aktivitas etnografis akan diarahkan pada beberapa titik pandang terkait: (a) pengaruh budaya modern-global terhadap kehidupan masyarakat di Banyuwangi dan Solo; (b) tingkat ekonomi dan sosial para penikmat atau konsumen musik pop-etnis di kedua wilayah tersebut; (c) praktik budaya lokal yang masih dipraktikkan masyarakat; serta, (d) proses transformasi yang dilakukan para seniman dalam proses kreatif mereka. Terkait wawancara mendalam, aktivitas etnografis akan diarahkan pada wawancara dengan para seniman/wati musik pop-etnis, para produser industri musik lokal, dan masyarakat penikmat. Sementara, FGD akan dilakukan jika dirasa perlu mendapatkan persamaan atau perbedaan pandangan dari masing-masing informan terkait permasalahan yang dibahas dalam penelitian ini. Metode etnografi bermanfaat untuk membangun suatu pengertian sistematis mengenai kebudayaan manusia dari perspektif orang yang telah mengalami atau mempelajari kebudayaan tersebut. Selain itu, metode etnografi digunakan sebagai upaya untuk menemukan bagaimana masyarakat mengorganisasikan

budaya dalam pikiran mereka dan kemudian menggunakan budaya tersebut dalam kehidupan (Spradley, 1997).

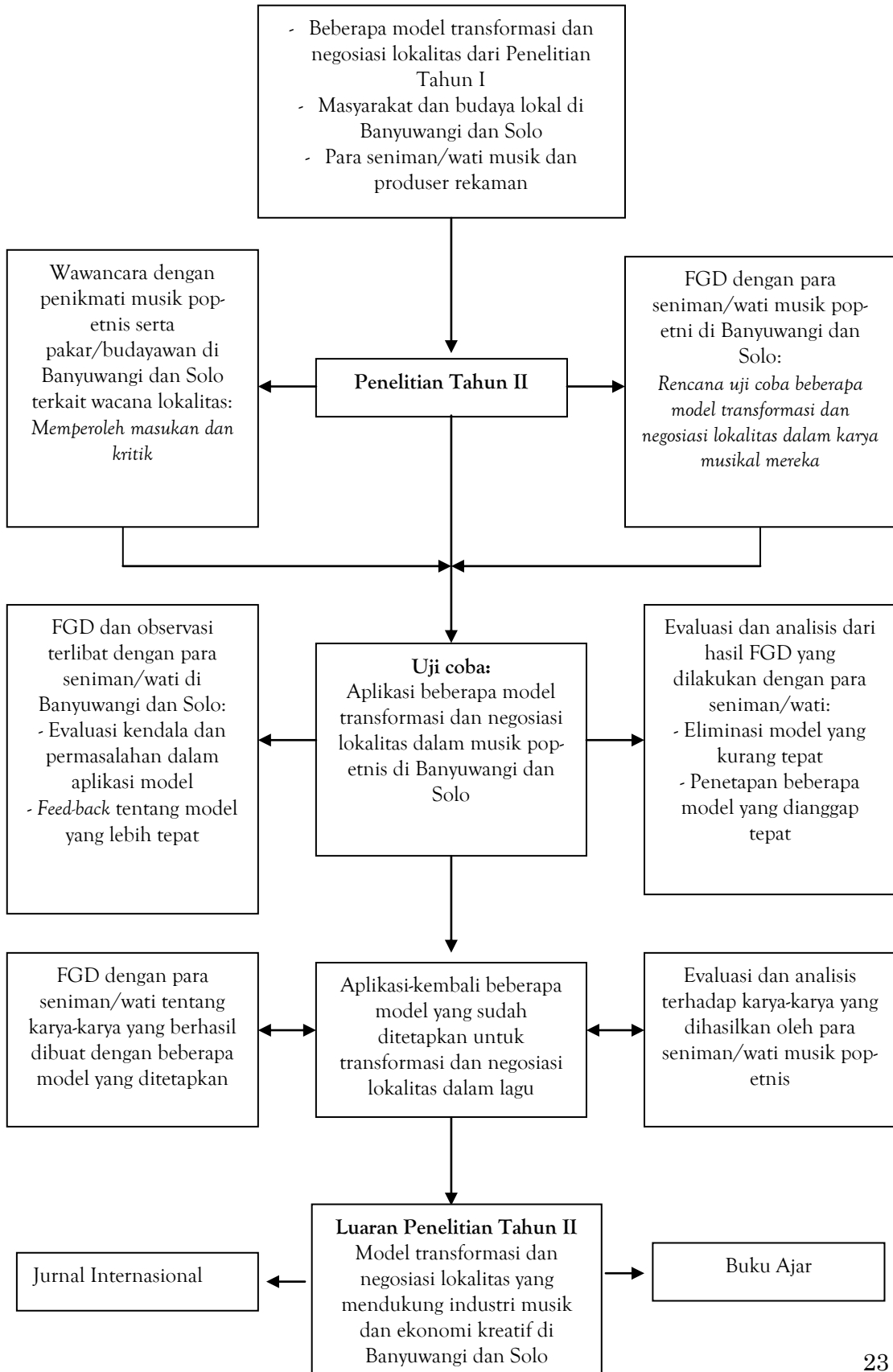
Data-data yang dikumpulkan dari proses aktivitas etnografis di lapangan, selanjutnya akan dianalisis dengan menggunakan pendekatan poskolonial (Bhabha, 1994; Ascroft, Griffiths, & Tiffin (eds), 1996; Gandhi, 1998; Schwarz & Ray (eds), 2005; Venn, 2006; Quayson, 2000; Mbembe, 2001; López, 2001; Loomba, 2000; Parry, 2004) dengan titik-tekan pada pembacaan secara kritis terhadap pengaruh modernitas, utamanya yang dibawa industri budaya metropolitan, terhadap kehidupan masyarakat lokal dan proses kreatif para seniman musik serta usaha mereka untuk mentransformasi dan menegosiasikan lokalitas melalui karya musikal. Dengan pendekatan poskolonial akan bisa dibaca keliatan siasat dan mekanisme yang menjadi model transformasi dan negosiasi lokalitas yang dilakukan oleh para seniman musik dan ditangkap oleh mekanisme industri musik etnis.

Untuk menganalisis kecenderungan model transformasi yang telah dilakukan oleh para seniman musik pop-etnis selama ini dan model transformasi alternatif yang diasumsikan lebih tepat untuk terus menegosiasikan lokalitas tanpa meninggalkan aspek penerimaan publik, analisis *wacana multimodal* terhadap produk-produk VCD akan bisa melengkapi analisis data-data etnografis. Analisis wacana multimodal (O'Toole, 1994; Matthiessen and Bateman, 1991; Webster, 1993; Teich, 2009; Fine, 2006, Butt, et. al 2010; Butt, 2006) akan berguna untuk membaca aspek-aspek tekstual-audio-visual dari musik pop-etnis, seperti lirik lagu, model video klip, dan relasinya dengan penonton—dalam artian penangkapan makna lokalitas dalam tampilan musikal. Aplikasi model ini dalam musik pop-etnis bukan saja menyebabkan seni pertunjukan akan lebih hidup tetapi juga akan lentur dengan kecenderungan selera penggemarnya dan kondisi sosio-kultural yang berkembang dalam masyarakat. Sebagai bagian dari industri kreatif, penggemar merupakan komponen penting yang perlu diperhatikan dalam proses kreatif dan proses produksi.

Adapun tahapan-tahapan yang akan kami lakukan pada tahun I bisa dilihat dalam bagan alir penelitian (*fishbone diagram*) berikut.



Adapun tahapan-tahapan yang akan kami lakukan pada tahun II bisa dilihat dalam bagan alir penelitian (*fishbone diagram*) berikut.



BAB 4. PEMBAHASAN

Ditilik secara historis, campursari (Jawa Mataraman) dan kendang kempul (Using Banyuwangi) sama-sama berkembang pada dekade 1980-an dan tumbuh secara pesat pada dekade 1990an serta memiliki kemiripan dalam konsep musikal. Pada dekade-dekade tersebut, industri musik pop di tingkat nasional tumbuh bak jamur di musim hujan, sebagai akibat berkembangnya industri media, seperti radio dan disusul televisi. Kondisi itulah yang menjadikan beberapa seniman di wilayah pinggiran Yogyakarta dan Surakarta serta Banyuwangi mengola kreativitas musikal dengan memadukan alat musik modern seperti kibor dan gitar dengan alat musik tradisional seperti gamelan dan kendang. Selain itu, para pencipta lagu campursari dan kendang kempul juga banyak memunculkan idiom-idiom lokal untuk mengusung tema-tema populer seputar hubungan asmara lelaki-perempuan, permasalahan sosial sehari-hari, dan kekayaan alam.

Kekuatan populis dari kedua jenis musik pop-etnis tersebut adalah digunakannya bahasa sehari-hari yang jauh dari kesan adiluhung. Dengan menggunakan bahasa Jawa ngoko, campursari segera menjadi budaya pop sebagai akibat industrialisasi dan massifikasi yang dilakukan oleh perusahaan-perusahaan non-mayor label di Jawa Tengah dan Yogyakarta. Hal serupa juga terjadi dengan kendang kempul yang menggunakan bahasa Using. Selain faktor bahasa, kekuatan populis lainnya adalah kedekatan tematik dengan permasalahan dan wacana sehari-hari masyarakat di Jawa Tengah dan Banyuwangi serta beberapa kabupaten tetangganya.

Maka dari itu, membedah konstruksi wacana dalam campursari dan kendang kempul serta keterkaitannya dengan kondisi kontekstual masyarakat menjadi penting untuk dilakukan. Tentu saja, dengan tetap mempertimbangkan periode historis partikular, dari masa pertumbuhan awal hingga perkembangannya terkini. Dengan prinsip transformasi, kita bisa memetakan kecenderungan tematik dan diskursif dalam lagu-lagu campursari dan kendang kempul dari masing-masing zaman, khususnya terkait negosiasi lokalitas. Negosiasi ini penting untuk dilihat karena selain sebagai usaha dirkursif untuk populerisasi identitas etnis di tengah-tengah peradaban modern

juga penting untuk strategi komersil di tengah-tengah dominasi industri musik Jakarta yang menelorkan banyak penyanyi dan band populer.

4.1 Bermusik, Bersiasat, dan Bernegosiasi di Masa Orde Baru

4.1.1 Konteks Politik, Ekonomi, dan Kultural

Rezim Orde Baru membangun Indonesia dengan tahapan-tahapan pembangunan yang dikonseptualisasi dalam Garis-garis Besar Haluan Negara, didesain dalam Rencana Pembangunan Lima Tahun (Repelita), dan diimplementasikan melalui Pembangunan Lima Tahun (Pelita). Untuk mengarahkan Pelita, rezim Suharto menggunakan Trilogi Pembangunan sebagai acuan untuk menjamin keberhasilan pemerintah, yakni *percepatan pertumbuhan ekonomi, pemerataan hasil-hasil pembangunan, dan stabilitas nasional*. Stabilitas menjadi kata kunci bagi keberhasilan pembangunan karena Suharto tidak ingin mengulangi peristiwa di masa Sukarno ketika banyak ancaman disintegrasi bangsa ternyata menjadikan proyek pembangunan pascakemerdekaan sebagai cita-cita bersama tidak bisa terwujud dengan baik. Menjadi wajar ketika Suharto menerapkan kebijakan represif terkait segala potensi ancaman yang bisa mengganggu ketertiban dan keamanan sebagai salah satu syarat utama pembangunan nasional.

Ekonomi politik *pintu-terbuka* yang dilaksanakan rezim Suharto dari tingkat pusat hingga daerah terbukti berhasil membawa masuk banyak investor dalam bidang perindustrian, pertambangan, pertanian dan juga kebudayaan. Di kota-kota besar seperti Jakarta, Surabaya, Semarang, Bandung, industri bermunculan untuk memenuhi kebutuhan hidup sehari-hari masyarakat, dari barang rumah tangga hingga alat transportasi. Warga kota mulai biasa dengan tempat-tempat perbelanjaan, tempat hiburan (seperti gedung bioskop yang mulai memutar kembali film-film Hollywood setelah dilarang di masa akhir kepemimpinan Sukarno), diskotik mulai bermunculan. Artinya, warag kota mulai biasa dengan apa itu budaya pop dan *menjadi modern*.

Yang tidak kalah adalah bidang pertanian di mana Suharto memperkenalkan *Revolusi Hijau* berupa kimiawisasi dan mekanisasi pertanian yang mempercepat dan meningkatkan hasil panen petani. Para petani dengan

bimbingan intensif dari para penyuluh lapangan mulai terbiasa dengan tanaman-tanaman komersil yang cepat laku di pasaran. Mereka semakin terbiasa dengan transaksi ekonomi dari hasil-hasil pertanian. Dengan rezeki dari hasil panen itulah mereka mulai membeli pakaian-pakaian buatan pabrikan di kota-kota besar, radio, dan televisi hitam putih. Meskipun masih menyaksikan kesenian-kesenian tradisional, seperti wayang, tayub, janger, gandrung, dan lain-lain, warga desa juga sudah mulai menikmati musik pop, rock, dan dangdut melalui tayangan *Aneka Ria Safari*, *Selekta Pop*, *Kamera Ria* serta film-film nasional di TVRI. Selain itu, mereka juga mendengarkan musik, sandiwara, siaran pertanian, dan berita dari radio. Itulah warna budaya masyarakat desa pada era 80-an ketika rezim negara secara massif menjalankan pembangunan dan memperkenalkan modernitas dalam bimbingan mereka, utamanya melalui media (Setiawan, 2011; 2015).

Negara memang menyponsori modernitas dengan menghadirkan investasi asing, membolehkan masuknya film dan budaya pop dari Barat, menyiarkan industri budaya produksi Jakarta ke pelosok Nusantara, membangun fasilitas-fasilitas hiburan di kota-kota besar, memperbaiki tingkat pendidikan warga negara, dan membiasakan masyarakat dengan budaya ekonomi kapitalis. Namun, rezim negara juga tidak ingin warganya kebablasan dalam menerapkan modernitas, khususnya aspek kebebasan individual yang menjadi syarat utama filsafat modern. Tidak mengherankan kalau dalam industri budaya pop, rezim menerapkan sensor yang cukup ketat. Dalam industri film, misalnya, para sineas dilarang memproduksi film yang bisa menyebabkan konflik sosial bernuansa SARA, adegan porno, tidak boleh menghina pejabat dan aparat negara, dan lain-lain (Sen & Hill, 2000; Heider, 1991). Yang pasti, di zaman Orde Baru, budaya pop berkembang pesat, sehingga menjadi orientasi hegemonik bagi warga negara, baik yang tinggal di kota maupun di desa. Perlahan tapi pasti, budaya tradisional bergeser ke wilayah marjinal, karena populeritas musik dan film. Meskipun demikian, seni pertunjukan tradisional masih digemari, tetapi tidak seperti dulu ketika budaya pop belum begitu berkembang.

Untuk mengantisipasi berkembangnya konsep kritik keras dan kebebasan di antara warga negara, rezim menciptakan beberapa mekanisme diskursif

untuk mengendalikan dan mengarahkan warga negara. Pertama, memasukkan pembangunan budaya nasional/budaya bangsa ke dalam Repelita III, guna memastikan bahwa manusia Indonesia masih mencintai budaya-budaya tradisional mereka, tetapi bukan yang feodal. Budaya daerah diperlukan untuk memperkuat jati diri bangsa guna menghadapi pengaruh negatif budaya asing yang dianggap jelek. Padahal, rezim negara sebenarnya ketakutan kalau paham kebebasan akan menjadikan warga negara semakin kritis terhadap otoritas mereka sebagai penguasa. Kedua, membentuk konsep “manusia-manusia Pancasila” yang mampu menghafalkan dan (diharapkan) menerapkan butir-butir Pancasila yang semua itu menjadi bagian dari P4 (Pedoman Penghayatan dan Pengamalan Pancasila). Penataran P4 diwajibkan bagi mahasiswa dan seluruh warga negara dari kaum muda dan orang dewasa. Itu semua dijalankan agar manusia-manusia Indonesia mampu menjadi manusia-manusia ideal yang bisa hidup dalam alam modern tanpa meninggalkan kerarifan lokal, sekaligus tidak melawan kepada negara. Kenyataan membuktikan, pada masa Suharto, nyaris tidak ada gejolak perlawanan terhadap rezim, kecuali beberapa yang mengatasnamakan kelompok agama tertentu serta gerakan pengacau keamanan di Aceh dan Irian Jaya. Itu semua juga bisa diredam. Ketiga, merepresi setiap gerakan, wacana, dan protes yang diidentifikasi berpotensi mengganggu keamanan negara serta melabeli mereka dengan istilah “komunis”, “kiri”, “antek-antek PKI”, dan lain-lain. Komunisme menjadi alat bagi rezim negara untuk menakut-nakuti semua keturunan dari anggota atau yang dituduh sebagai anggota PKI sekaligus meneror warga negara agar tidak berani macam-macam terhadap rezim negara. Inilah yang oleh Heryanto (2005) disebut sebagai “terorisme negara” (*state terrorism*).

Dalam hal industri budaya dan pengembangan budaya, ketiga hal tersebut juga harus diimplementasikan. Artinya, dalam berkarya, para seniman atau kreator harus mematuhi rezim kebenaran yang diciptakan negara, khususnya dalam menampilkan wacana-wacana dalam karya mereka. Baik di tingkat pusat maupun daerah, para seniman—baik yang bergelut dalam industri rekaman maupun seni pertunjukan langsung seperti ludruk, wayang wong, kethoprak, janger, gandrung, dan tayub—harus mematuhi rezim kebenaran wacana yang tidak bertentangan dengan kehendak rezim negara.

Tidak mengherankan kalau kemudian yang banyak berkembang adalah tema-tema cinta dalam industri musik maupun film nasional. Selain karena cinta merupakan rumus kapitalisme industri budaya, tema ini juga relatif aman dari sensor rezim negara, kecuali kalau ada narasi yang dianggap mengganggu ketentraman serta berpotensi pornografi. Meskipun demikian, di daerah seperti Jawa Timur berkembang pula seni pertunjukan yang mementaskan lakon-lakon lokal berorientasi kepahlawanan lokal melawan penjajah, seperti dalam cerita ludruk. Namun, itu semua merupakan bentuk kampanye diskursif rezim negara untuk membiasakan warga dengan nasionalisme berbasis militerisme—sesuatu yang sangat disukai rezim negara (Setiawan & Sutarto, 2014).

Dalam industri musik di daerah, khususnya di Jawa Timur dan Jawa Tengah, apa yang menarik dicermati kemudian adalah bagaimana para pencipta lagu dan penata musik memaknai hegemoni musik pop dari Jakarta. Di satu sisi, mereka terikat oleh aturan diskursif untuk tidak menyuarakan feodalisme dan resistensi terhadap pemerintah. Di sisi lain, banyak persoalan di daerah yang mereka saksikan dalam kehidupan sehari-hari. Selain itu mereka juga harus bersiasat dengan selera pop masyarakat yang menyukai tema-tema cinta dalam balutan musik industrial. Namun demikian, mereka sebagai intelektual kreatif juga tidak mau sepenuhnya melupakan kekuatan kultural etnis masing-masing. Kondisi-kondisi kontekstual inilah yang menjadi medan kreatif bagi para seniman pencipta lagu di Banyuwangi maupun Solo pada masa-masa Orde Baru.

4.1.2 Transformasi Lokalitas dalam Musik Banyuwangian

Ditinjau dari aspek historis-kultural, musik Banyuwangian berakar dari dua tradisi musikal, yakni musik dan tembang dalam kesenian gandrung dan musik angklung. Musik gandrung yang terdiri dari gamelan, kempul, kendang, biola, kluncing mewariskan kedinamisan dalam komposisi musikal serta nada-nada *nglangut* (mendayu dan menyayat). Sementara, musik angklung yang menggunakan bambu sebagai bahan utamanya, memberikan inspirasi bagi kedekatan proses kreatif musikal dengan keunikan alam serta kekayaan lirik dalam bahasa sehari-hari yang lebih mudah dicerna. Kedua musik ini berkembang pesat di masa kolonial dan masa awal kemerdekaan. Bahkan,

sampai sekarang populeritas keduanya belum pudar dari bumi Blambangan, meskipun untuk beberapa tahun terakhir musik angklung mengalami kemunduran kreatif karena kalah bersaing dengan kendang kempul genre terbaru di mana instrumen dan nada pop nya semakin kental.

Pada masa Sukarno, gandrung dan angklung dikembangkan secara luas, khususnya oleh para seniman dari Lembaga Kebudayaan Rakyat (Lekra) dan sebagian kecil dari Lembaga Kebudayaan Nasional. Bahkan, beberapa kelompok musik angklung berdiri. Adapun yang paling terkenal adalah *Mawar Merah*, yang dikomandani oleh M. Arif (pencipta lagu *Genjer-genjer* yang melegenda itu). Beberapa sastrawan dan seniman muda seperti Andang Chatib Yusuf, Basir Noerdian, Mahfud, dan lain-lain, berguru secara langsung kepada Arif. Dari Arif pula, para pelaku kultural itu belajar bagaimana menulis lirik lagu yang mengusung kehidupan masyarakat bawah dengan menggunakan pilihan diksi yang mudah dipahami. Proses pembelajaran secara praksis dari para seniman senior kepada mereka yang masih relatif muda serta pilihan ideologis untuk berpihak kepada nasib rakyat kecil ikut berkontribusi membentuk *medan semantik* atau *peta konseptual* bagi proses kreatif penciptaan lagu-lagu Banyuwangian dalam iringan patrol.

Pada era 1970-an, memasuki masa Orde Baru, para seniman dan sastrawan yang terlibat atau dianggap terlibat Lekra banyak yang tidak kembali, termasuk Arif dan Endro Wilis. Pengawasan ketat rezim militeristik menjadikan beberapa seniman yang masih hidup memilih diam. Beruntung, masih ada budayawan seperti Hasan Ali dan Hasnan Singodimayan yang memiliki kepedulian terhadap nasib mereka serta nasib kebudayaan Banyuwangi pasca 1965 yang mati suri. Mereka mampu meyakinkan rezim kabupaten agar memberikan kesempatan kepada para seniman dan sastrawan Lekra untuk berkontribusi terhadap pengembangan dan pembangunan kebudayaan di tingkat lokal (Setiawan, 2010). Tentu saja, karya-karya mereka relatif lebih ‘lembut’—dalam artian tidak secara telanjang membela kaum miskin—dan penuh metafor-metafor alam yang dekat dengan kehidupan masyarakat agraris.

Masih pada era 1970-an, di Banyuwangi berkembang pula musik Melayu dengan lagu-lagu berbahasa Using. Populeritas musik Melayu di kancah

nasional, mendorong beberapa musisi, seperti Fatrah Abal, untuk menciptakan lagu Banyuwangian yang diiringi musik Melayu. Beberapa industri rekaman lokal memproduksi musik Melayu-Banyuwangian tersebut. Dalam perkembangannya, musik Melayu-Banyuwangian tidak bisa bertahan lama, meskipun memiliki penggemar yang cukup signifikan. Tema-tema yang diusung masih seputar cinta, permasalahan sosial, pendidikan, hingga kekayaan alam dan tokoh-tokoh lokal seperti Minak Jinggo. Aparatur kabupaten juga kurang mendukung karena dianggap menghilangkan instrumen Banyuwangian (Sariono, Subahianto, Saputra, & Setiawan, 2010).

Dimulai sejak era 1980-an, musik pop-etnis Banyuwangi berkembang pesat dengan genre kendang-kempul seiring dengan populeritas dangdut dalam kancah industri musik nasional. Dengan mengusung lirik lagu berbahasa Using, musik kendang kempul dengan cepat digemari oleh masyarakat Banyuwangi dan beberapa kabupaten di Provinsi Jawa Timur. Kecenderungan tematik yang diangkat adalah (1) persoalan cinta dalam latar masyarakat setempat; (2) karakteristik geografis dan sosio-kultural masyarakat; serta (3) kisah kepahlawanan tokoh-tokoh superhero lokal. Kombinasi lirik berbahasa Using dan tema-tema *me-lokal* yang dipadukan dengan iringan musik campuran tradisional (kempul, kendang, *triangle*/kluncing) dan modern (kibor, gitar, bas) menjadikan kendang kempul genre musik pop-etnis berwarna hibrid. Para pencipta lagu membangun kesadaran lokalitas melalui metafor-metafor alam, cinta, permasalahan sosial, dan budaya yang dipadukan dengan musik dinamis yang berjalin-kelindan dengan karakteristik masyarakat Banyuwangi.

Sub-bab berikut secara khusus akan membahas transformasi yang terjadi dalam musik Banyuwangian, dari era 1980-an hingga era 2000-an untuk bisa membuat peta konstruksi lokalitas—kondisi alam dan lingkungan, cinta dan gender, persoalan sosial—serta pergeserannya. Pembahasan ini bersifat dialektis karena transformasi tersebut bukanlah sesuatu yang *ujug-ujug* terjadi, tetapi terhubung dengan kondisi-kondisi kontekstual berupa dinamika sosio-kultural masyarakat serta kuatnya hegemoni musik nasional, khususnya pada era 2000-an. Dengan memetakan pergeseran dan perubahan wacana lokalitas dalam lirik lagu, kita bisa memformulasi kecenderungan tematik yang menjadikan lagu-lagu Banyuwangian tetap bisa bertahan sampai saat ini.

Perkembangan awal industri musik Banyuwangi sebenarnya sudah dimulai sejak era 1970-an ketika para musisi dan pencipta lagu merekam karya musikal mereka dengan genre Melayu. Beberapa penulis lagu seperti (alm) Fatrah Abal, Basir Noerdian, Andang Chatib Yusuf, Mahfud, dan Armaya mengekspos persoalan sosial, cinta, dan keunikan bentang alam yang mengelilingi Kabupaten Banyuwangi. Pada era 1980-an, mulai berkembang genre kendang kempul. Karena pencipta lagu pada masa ini belum sebanyak sekarang, lagu-lagu yang dulunya dimainkan dengan angklung dan musik Melayu, dipopulerkan kembali dalam rancak irama kendang kempul. Genre ini sangat mirip dengan dangdut, tetapi bertumpu pada kendang dan kempul Banyuwangian yang memunculkan bunyi rancak dan dinamis. Wacana-wacana lokalitas yang diusung masih seputar persoalan sosial, cinta, keunikan geografis, dan karakteristik masyarakat Banyuwangi.

A. Metafor Alam dan Permasalahan Sosial

Aspek romantisme alam bisa dikatakan menjadi warna dominan dalam lagu-lagu Banyuwangian di era ini. Meskipun demikian, para kreator memasukkan metafor-metafor alam untuk membincang persoalan-persoalan sosial yang dihadapi masyarakat setempat. Beberapa lagu yang liriknya diciptakan Andang C.Y. seperti *Kembang Galengan*, *Kembang Pethetan*, *Kembang Peciring*, *Luk-luk Lumbu*, dan beberapa yang lain, sangat kental akan diksi yang menggunakan metafor alam sebagai pintu masuk untuk menyampaikan pesan sosial kepada para penikmat musik Banyuwangian. Ingatan historis akan masa kecil di mana para pencipta lagu dengan leluasa bermain di tengah-tengah lingkungan alami yang belum rusak oleh kerakusan dan nalar ekspansionis manusia serta peristiwa-peristiwa sosial-politik di masa kolonial, awal kemerdekaan, serta era 1960-an sebelum terjadinya Tragedi 1965 menjadi sumber kreatif sekaligus latar kontekstual bagi penciptaan lagu-lagu Banyuwangian yang mengeksplorasi lokalitas dalam bentuk metafor alam dan masalah sosial yang dihadapi masyarakat.

Tabel 1.
Lirik lagu *Kembang Galengan*
Cipt. Andang CY & B.S Noerdian

Lirik bahasa Using	Terjemahan bahasa Indonesia
<i>Kembang galengan</i>	Kembang (di) pematang
<i>Meletik sing gowo aran</i>	Tumbuh tak bernama
<i>Tanpo rupo tanpo gondo</i>	Tanpa rupa tanpa bau
<i>Mekare mung sak sorenan</i>	Mekarnya hanya satu sore
<i>Kembang galengan</i>	Kembang (di) pematang
<i>Kaudanan kepanasan</i>	Kena hujan kena panas
<i>Kaidek eman-eman</i>	Terinjak terasa sayang
<i>Dipetik sopo oyan</i>	Dipetik siapa mau
Reff:	Reff:
<i>Kaidek eman-eman</i>	Terinjak terasa sayang
<i>Dipetik sopo oyan</i>	Dipetik siapa mau
<i>Dipetik sopo hang oyan</i>	Dipetik siapa yang mau
<i>Kaidek eman-eman</i>	Terinjak terasa sayang
<i>Dipetik sopo oyan</i>	Dipetik siapa mau
<i>Dipetik sopo hang oyan</i>	Dipetik siapa yang mau
<i>Taping temeno nyawang angen</i>	Tapi serius menatap angin
<i>Ngelirik unyike godong'</i>	Melirik <i>unyike</i> dedaunan
<i>Weruh obahe wit-witan</i>	Mengamati gerak pepohonan
<i>Kepingin melu angin</i>	Ingin rasanya ikut angin
<i>Nggoleti sandang paran</i>	Mencari sandang
<i>Kembang galengan</i>	Kembang (di) pematang
<i>Iming-imingono emas berlian</i>	Meski diiming-imingi emas berlian
<i>Aluk mituhu nunggu kedokan</i>	Mending <i>mituhu</i> menjaga sawah
<i>Meluk nggandoli lemah perujukan</i>	Ikut mempertahankan tanah <i>perujukan</i>

Apabila lagu *Kembang Galengan* (Bunga Pematang Sawah) di pahami dalam cara pandang struktural, kita akan menemukan makna denotatif tentang bunga di pematang sawah yang seringkali tidak dianggap sebagai tanaman hias, bahkan oleh masyarakat petani. Bentuk dan baunya yang tidak menarik menjadi alasan kenapa bunga jenis ini tidak digemari, bahkan seringkali dianggap sebagai tanaman pengganggu yang harus dibersihkan. Memang, bagi orang tertentu, sangat sayang kalau bunga itu diinjak, tetapi ketika dipetik tidak ada orang yang mau. Ungkapan tersebut sampai diulang dalam *reff* lagu; sebuah penegasan tentang posisi “kembang galengan” yang sebenarnya patut dikasihani, tetapi tidak ada orang yang mau memeliharanya

karena secara bentuk dan bau pasti kalah oleh bungan mawar maupun melati. Artinya, rasa kasihan pencipta lagu ini terhadap keberadaannya sekedar menjadi ekspresi personal, karena secara komunal, masyarakat petani pun tidak menghiraukan dan bahkan ingin membersihkannya dari areal pematang sawah mereka.

Dengan mengusung “kembang galengan” sebagai metafor alam yang dihadirkan dalam lagu kendang kempul, penciptanya seperti hendak mengingatkan masyarakat Banyuwangi, khususnya, dan masyarakat petani di kabupaten-kabupaten tetangga, terkait eksistensi tanaman gulma di pematang yang kehadirannya seringkali tidak dianggap. Tentu saja, pertama-tama, ia bisa dibaca sebagai formula agar penikmat lagu bisa mudah mengingat karena mereka juga biasa menjumpai tanaman tersebut dalam aktivitas agraris. Dengan menyuguhkan “kembang galengan” sebagai metafor yang mudah diingat, kami membaca adanya keinginan dari pencipta lagu ini untuk mengkonstruksi sebuah pemahaman simbolik terkait permasalahan lain dalam kehidupan sehari-hari masyarakat agraris.

“Kaidek eman-eman/Terinjak terasa sayang” dan “Dipetik sopo hang oyan/Dipetik siapa yang mau” menjadi pintu masuk untuk membincang persoalan yang lebih serius, tetapi seringkali dianggap angin lalu. Pemilihan diksi “kaidek eman-eman” merupakan konstruksi yang *mem-valorisasi* nilai dari tanaman gulma yang tidak berarti sama sekali dalam kehidupan petani, bahkan cenderung merugikan. Artinya, tidak mungkin petani akan menyesal telah menginjak tanaman itu ketika mereka dalam kehidupan sehari-hari melewati pematang sawah. Secantik apapun warnanya, ia tetaplah tanaman pengganggu yang tidak harus diposisikan sebagai sesuatu yang berharga. Empiri itulah yang dijawab secara sadar dalam lirik berikutnya, “dipetik sopo hang oyan”. Bahwa, meskipun sudah dilekatkan makna manusiawi kepada “kembang galengan”, pencipta lagu sangat sadar bahwa tidak akan ada orang yang mau menganggapnya sebagai tanaman berharga.

Pemaknaan tersebut menghantarkan beberapa pertanyaan metaforis terkait “kembang galengan” itu sendiri. Siapakah yang biasa berada dalam posisi di bawah? Siapa yang biasa diinjak-injak? Siapa yang keberadaan dan kehadirannya dalam kehidupan masyarakat seringkali diabaikan dan tidak

diperhatikan? Jawaban dari semua pertanyaan itu adalah “orang kecil”, “orang miskin”, “kaum subaltern”. Jawaban ini akan menemukan kebenarannya ketika kami mengkaitkan latar penciptaan lagu yang dibuat selepas tragedi 1965, tepatnya pada era 1970-an. Orang miskin yang pada masa sebelumnya hendak diproyeksikan sebagai kekuatan utama yang harus diperjuangkan nasibnya, harus mengalami kehidupan yang menyedihkan; jauh dari kemakmuran dan kesejahteraan karena mereka tidak memiliki modal ekonomi. Apalagi, Andang dan Basir pada masa 1960-an juga terlibat aktif dalam kerja-kerja kultural yang membela keberadaan kaum subaltern dalam gerak perubahan masyarakat pascakolonial Banyuwangi.

Mereka melekatkan “kembang galengan” pada kehidupan orang-orang miskin karena pengalaman kedua sastrawan dan seniman ini sangat dengan kehidupan rakyat bawah. Betapa dari masa kolonial hingga pascakolonial, kaum miskin masih saja berada dalam strata paling bawah kehidupan lokal, regional, maupun nasional. Mereka hanya bisa merasakan penderitaan, meskipun setiap rezim penguasa berjanji untuk mengubah nasib mereka. Empati kepada “kembang galengan” merupakan empati puitis terhadap eksistensi kaum subaltern yang tidak banyak menuntut, tidak banyak meminta, dan tidak banyak bersuara, meskipun mereka seringkali ‘disuarakan’ oleh pihak-pihak yang berkepentingan terhadap suara mereka dalam urusan politik.

Apa yang menarik untuk dilihat lebih jauh lagi adalah pilihan sikap-ideologis yang diambil pencipta lagu ini di mana mereka memosisikan rakyat miskin tidak dalam kondisi pasif. Meskipun berada di lapisan terbawah dan diinjak-injak, “kembang galengan” juga bisa “menatap dan merasakan arah angin”, “lincah dedaunan”, dan “gerak pepohonan”. Artinya, mereka juga mampu memandang, mengamati, dan memahami segala perubahan dan gerak zaman yang terjadi, termasuk bisa memaknai gelagat politis para pemimpin. Orang-orang kecil yang hanya diposisikan sebagai *objek* oleh kekuatan dominan, baik dalam lingkup dusun, kota, hingga negara, sebenarnya juga memiliki kemampuan untuk menjadi *subjek* yang mampu *menilai* setiap gerak perubahan ekonomi, politik, maupun ideologi yang berlangsung di masyarakat. Sekali lagi, lagu ini ingin menekankan bahwa kaum subaltern yang sudah

terlanjur dianggap tidak bisa berbicara dan menyuarakan diri mereka, bukan berarti diam secara mutlak. Pikiran dan batin mereka 'bergerak', melampaui batasan-batasan sosial maupun ekonomi yang mengekang eksistensi mereka.

Penekanan akan konsep kebaikan dan keunggulan kaum miskin dihadirkan pada bait terakhir lagu ini. "Meskipun diiming-imingi emas berlian" merupakan bentuk ungkapan reflektif yang menegaskan *bujuk-rayu* maupun propaganda yang menjanjikan rakyat miskin perubahan nasib; menuju kemakmuran dan kesejahteraan. Pergantian rezim negara pada masa Indonesia pascakolonial selalu saja diwarnai dengan janji-janji kesejahteraan para penguasa melalui banyak program pembangunan ekonomi maupun pertanian. Rezim Orde Baru, misalnya, memberikan janji-janji untuk mengentaskan kemiskinan dan pemeratakan rezeki ekonomi dari pembangunan nasional. Namun, itu semua tidak bisa terlaksana sepenuhnya. Hanya segelintir orang kaya yang bisa menikmati buah manis dari pembangunan. Sementara, kaum miskin tetaplah miskin, kecuali mereka yang mau ikut *obahe/gerak* zaman, dengan bermigrasi ke kota atau menjadi tenaga kerja di luar negeri, misalnya. Itupun tidak semua berhasil. "Mituhu menjaga sawah" menjadi jawaban eksistensial terhadap semua kebohongan tersebut. "Kembang galengan" dikonstruksi lebih memilih ikut menjaga sawah, memperkuat pematang yang menjadi batas antarsawah yang setiap hari dilalui kaum tani. "Sawah" merupakan metafor dari negara sebagai wilayah geo-politik yang harus dipertahankan eksistensinya, dalam kondisi apapun. Sikap ideologis orang miskin untuk berperan aktif dalam mempertahankan keutuhan dan kedaulatan negara Republik Indonesia merupakan wacana kabajikan di tengah-tengah bermacam penderitaan yang mereka alami. Sikap ini diposisikan sebagai kemuliaan dibandingkan dengan sikap sok nasionalis para penguasa yang malah menggadaikan tanah air untuk kepentingan pribadi mereka.

Metafor "kembang galengan", dengan demikian, mengkonstruksi dan menegosiasikan wacana lokalitas yang menyandingkan keunikan agraris dengan pilihan-pilihan ideologis kaum miskin untuk membela dan mempertahankan nasionalisme, meskipun penderitaan selalu hadir dalam kehidupan mereka. Masyarakat miskin, di manapun mereka berada, merupakan kenyataan yang selalu *ada* dan *meng-ada* dalam dinamika

kehidupan sosial, ekonomi, dan politik. Pilihan ideologis untuk menekankan keutamaan nilai dan sikap yang mereka yakini dan jalankan menjadi penegas betapa kemiskinan bukanlah alasan untuk meminggirkan dan meniadakan nasionalisme dari alam pikiran, batin, dan tindakan mereka. Ini bukan bentuk kepasrahan atau nihilisme yang dijalankan oleh kaum subaltern. Sebaliknya, pilihan sikap tersebut merupakan jawaban ideologis terhadap mereka yang dalam proses historis bangsa ini meremehkan eksistensi orang miskin atau, bahkan, mengeksploitasi penderitaan mereka untuk tujuan-tujuan politik tertentu. Nyatanya, orang miskin masih memiliki sikap dan pilihan yang lebih bermartabat ketimbang mereka yang kaya dari hasil menjual kekayaan negeri ini.

Pelekatan metafor alam, “kembang galengan”, dengan kehidupan orang miskin, dengan demikian, bisa dibaca sebagai usaha kreatif sekaligus kritis dalam kasanah musik Banyuwangian pada era 1980-an. Dengan mengusung diksi “kembang galengan” yang sangat dekat dengan kehidupan sehari-hari masyarakat petani, Andang dan Basir mengola empiri dan memori mereka ketika berada di sawah agar lagu ini bisa mudah diingat dan digemari. Dengan kata lain, mereka sangat menyadari bagaimana menciptakan lagu yang diorientasikan akan diterima oleh penikmat musik di Banyuwangi dan kabupaten-kabupaten lain di Jawa Timur. Namun, salah bila kita menilai bahwa mereka hanya semata-mata mengejar populeritas dengan mengusung metafor “kembang galengan”. Sebaliknya, mereka punya kepentingan bersifat kritis, yakni mengkonstruksi dan menegosiasikan kehidupan rakyat miskin di wilayah lokal yang tidak hanya bersifat pasif, tetapi aktif dalam menyokong usaha-usaha untuk mempertahankan nilai-nilai nasionalisme.

Perpaduan menarik antara wacana lokalitas bernuansa alam dan wacana kebangsaan dengan nada-nada eksotis ala Using menjadikan *Kembang Galengan* salah satu lagu yang masuk kategori *everlasting*, tetap digemari hingga saat ini. Tidak mengherankan, ketika pada era 2000-an masyarakat Banyuwangi dan sekitarnya semakin biasa dengan VCD *player*, beberapa industri rekaman lokal tetap memproduksi-ulang lagu ini dengan tampilan visual yang lebih menarik. Meskipun demikian, kekuatan lagu ini tetaplah berada pada diksi-diksi metaforis alam yang sangat dekat dengan kehidupan

masyarakat lokal, sehingga tampilan visual dan gaya penyanyi-nya, hanya menjadi pendukung. Karena, visualitas yang dihadirkan seringkali tidak sejalan dengan penggambaran romantisme alam dalam lirik lagu ini.

Tabel 2.
Lirik lagu *Jaran Ucul*
Cipt. B.S Noerdian dan Mahawan

Lirik bahasa Using	Terjemahan bahasa Indonesia
<i>Jaran ucul, Senggrang-senggrang suarane Ono paran, jaluk mangan tah jaluk ngombe Ring tegalan, sukete pating keleleran Ring belumbang, banyune pating deredesan</i>	Kuda lepas, <i>senggrang-senggrang</i> suaranya Ada apa gerangan, minta makan ataukah minta minum Di ladang, rumputnya melimpah Di empang, airnya terus mengalir
<i>Masio suket emas, isun sing kepingin Emas berlian pisan, isun sing perduli</i>	Meskipun rumput emas, aku tidak berhasrat Bahkan emas berlian, aku tiada peduli
<i>Anak isun kang ono umah, yo podo tangisan Mikiri bapak'e, uripe sak dalam dalam</i>	Anakku yang ada di rumah, tengah menangis tersedu Memikirkan bapaknya, hidupnya di sepanjang jalan

Dalam lirik lagu yang ciptakan oleh B.S Noerdian dan Mahawan kita menjumpai perpaduan antara metafor agraris dan hewan, kuda. Penggunaan “jaran” sebagai subjek utama dalam lirik menjadikan lagu ini sangat populer hingga saat ini, khususnya di kalangan seniman jaranan di wilayah tapal kuda. Bagi mereka lagu ini sudah menjadi lagu wajib yang harus diusung dalam setiap pertunjukan jaranan. Selain identik dengan nama kesenian yang mereka mainkan, kata “jaran” itu sendiri juga merepresentasikan komitmen para seniman untuk tetap setia terhadap kesenian rakyat ini, meskipun godaan dunia selalu menghampiri kehidupan mereka; meskipun tuntutan akan penghasilan yang lebih layak adalah kenyataan yang tidak bisa dihindari. Namun, mereka masih *enjoy* dengan kesenian ini.

Kata “ucul”, lepas, bisa dimaknai lepasnya kuda dari pengasuhan pemiliknya, sehingga ia menjadi liar, mendatangi tanah ladang dan empang. Pertanyaannya adalah kenapa dia mengeluarkan suara “senggrang-senggrang”,

meringkik; apakah meminta makan ataukah minta minum? Semestinya, dia bisa mengekspresikan kegembiraannya karena di ladang rumput tumbuh subur dan di empang air terus mengalir dari sumbernya. Dari sinilah kami menafsir bahwa kuda di sini merupakan metafor dari rakyat jelata yang baru mengalami fase perubahan dalam kehidupan mereka karena peristiwa politik, yakni pergantian dari rezim Sukarno ke rezim Orde Baru Suharto. Memang, rezim Soeharto menghadirkan perubahan ekonomi, sosial, maupun budaya yang luar biasa melalui mekanisme pembangunan nasional. Namun itu semua bukanlah kepastian bagi rakyat miskin yang memiliki kesadaran nalar dan batin. Maka, menjadi wajar ketika si “jaran” tetap meringkik ketika hamparan rumput dan sumber air sebagai metafor dari kesejahteraan ada di hadapannya.

Bahkan, ketika yang ada di hadapannya adalah “suket emas”, rumput emas, ataupun emas berlian yang bisa mendatangkan kemelimpahan rezeki ekonomi, si kuda tetap tidak peduli. Ia sama sekali tidak tertarik untuk memakannya. Hiperbola berupa rumput emas dan emas berlian menegaskan betapa kuatnya iming-iming dari rezim baru yang terkenal dengan slogan “kemajuan ekonomi” dan “pemerataan pembangunan”. Si kuda tetap pada pendiriannya untuk tidak mengambil kesempatan tersebut. Memang, bagi rakyat jelata yang ingin mengubah nasib atau mengalami mobilisasi kelas sosial, mereka akan berpindah ke tempat-tempat rezeki tersebut berada, seperti kota-kota besar. Mereka akan bekerja di sektor informal seperti menjadi kuli bangunan, penjual makanan, pembantu di toko, atau bahkan masuk dalam dunia jalanan.

Rupa-rupannya, si “jaran” tetap memilih meringkik dan tiada mempedulikan semua kemungkinan dan kesempatan yang ditawarkan oleh rezim baru ini. Lalu, tipe rakyat kecil seperti apa “jaran” ini? Bait terakhir lagu ini merupakan sebuah jawaban metaforis yang cukup emosional. Noerdian dan Mahawan mengekspos bentuk kesadaran batiniah rakyat jelata, dalam hal ini figur “bapak”, yang lebih memilih untuk memikirkan bagaimana anaknya yang tengah di rumah menangis terseduh-seduh ketika tahu kehidupan bapaknya di jalanan. Meskipun ketika ia memilih untuk mencari emas dan berlian bisa memberikan kebahagiaan bagi anak dan istrinya di rumah, tetapi kesedihan anaknya menjadikannya tidak memilih pilihan tersebut.

Dengan demikian, wacana lokalitas yang diusung dalam lagu *Jaran Ucul* adalah pilihan sikap dan perilaku masyarakat kecil di wilayah lokal yang lebih mengedepankan keutuhan dan kebahagiaan keluarga di tengah-tengah perkembangan ekonomi secara nasional. Lagu ini bukan berarti menyarankan rakyat jelata untuk sekedar menerima nasib dengan tidak mengambil pilihan-pilihan ekonomis yang lebih menjanjikan. Bukan pula berarti mereka tidak boleh mengubah nasib dengan mencari pekerjaan-pekerjaan yang lebih bisa menopang kehidupan keluarga mereka. Lebih dari itu, lagu ini menegaskan bahwa semua pilihan yang diambil oleh rakyat jelata—yang seringkali menjadi korban dari ketidakadilan sosial di tengah-tengah kemajuan—sebisanya mungkin tetap didasarkan pertimbangan, izin *dari* dan kesetiaan *terhadap* keluarga, anak-anak dan istri. Maka, wacana komunalisme keluarga merupakan bentuk negosiasi lokalitas yang dihadirkan melalui lagu ini. Dengan wacana tersebut, Noerdian dan Mahawa berusaha merefleksikan kondisi zaman di mana banyak rakyat jelata yang ingin mengubah nasib dengan mencari pekerjaan informal di kota, tetapi seringkali keutuhan keluarga menjadi taruhannya. Tentu saja, kondisi tersebut hanya menghadirkan kesedihan bagi anggota keluarga, khususnya anak-anak.

Tabel 3.

Lirik lagu *Luk-luk Lumbu*
Cipt. Andang C.Y dan Basir Noerdian

Lirik bahasa Using	Terjemahan bahasa Indonesia
<i>Uki-uki, angin muluk'o</i>	<i>Uki-uki</i> , angin terbanglah
<i>Uki-uki, angin teko-o</i>	<i>Uki-uki</i> , angin datanglah
<i>Sebyar-sebyarono,</i>	Sebar-sebarkanlah
<i>Gondo arume, kembang maniko rupo</i>	Harum bau, kembang bermacam rupa
<i>Uki-uki, angin moro-o</i>	<i>Uki-uki</i> , angin datanglah
<i>Uki-uki, angin tebo-o</i>	<i>Uki-uki</i> , angin mendaratlah
<i>Sun iring kembang peciring</i>	Aku iringi kembang <i>peciring</i>
<i>Sun adang sun kudang, ring wanginge kembang</i>	Aku hadang aku tembangkan, pada harumnya kembang
Reff :	Reff:
<i>Luk, luk, luk lumbu, gampang kepilu</i>	Luk, luk, luk <i>lumbu</i> mudah <i>kepilu</i>
<i>Angin liwat selepak, sing njaluk milu</i>	Angin lewat <i>selepak</i> , tidak minta <i>milu</i>
<i>Asem rasane kecut, kesengsem katut</i>	Asam rasanya masam, terpicat ikut
<i>Katut kegowo arus, lancing kang bagus</i>	Ikut terbawa arus, perjaka bagus
<i>Luk, luk, luk lumbu, gampang kepilu</i>	Luk, luk, luk <i>lumbu</i> mudah ikut

<i>Angin liwat seleepak, sing njaluk milu</i>	Angin lewat <i>seleepak</i> , tidak minta ikut
<i>Asem rasane kecut, kesengsem katut</i>	Asam rasanya masam, terpicat ikut
<i>Katut kegowo arus, lancjing kang bagus</i>	Ikut terbawa arus, perjaka bagus
<i>Eluk lumbu, dieluk lumbu</i>	<i>Eluk lumbu, dieluk lumbu</i>
<i>Ojo gampang katut, lan ojo gampang kepilu</i>	Jangan gampang ikut, dan gampang kepilu
<i>Eluk lumbu, temiyung uwite</i>	Eluk lumbu, <i>temiyung</i> dahannya
<i>Mikir sak durunge, ojo getun pungkasane</i>	Pikir sebelumnya, jangan sampai menyesal kemudian

Lumbu adalah tumbuhan jenis talas yang banyak terdapat di lahan basah/berair. Semua orang di Banyuwangi dan juga di wilayah Tapal Kuda sangat mengenal tumbuhan ini karena dahannya bisa dibuat sayur yang sangat lezat. Salah satu keunikan tanaman ini adalah kelenturan dahannya yang menyanggah daun; mudah meliuk-liuk bila terkena angin. Keunikan itulah yang dijadikan metafor oleh Andang dan Noerdian untuk membincang kondisi sosial masyarakat yang lebih luas di tengah-tengah pergantian rezim pemerintah dari Sukarno ke Suharto.

Angin adalah perubahan; perubahan yang membawa bermacam bentuk, nilai, orientasi, dan impian, “gondo arume kembang maniko rupo”. Rezim Soekarno adalah masa lalu yang dikatakan oleh para pemimpin Orde Baru sebagai periode yang harus diubah karena mereka membawa nilai-nilai lama yang dianggap menyengsarakan rakyat dan mengkhianati nilai-nilai Pancasila; *Orde Lama*. Rezim Soeharto hadir sebagai “lancjing kang bagus”, perjaka tampan yang menarik hati siapapun yang melihatnya. Rezim ini menjanjikan perubahan hidup dalam naungan kesejahteraan melalui pembangunan nasional. Segala aspek kehidupan dijanjikan akan berubah lebih baik. Maka, tidak mengherankan bahwa “angin perubahan” itu mudah menjadikan dahan lumbu bergerak meliuk-liuk mengikutinya. Banyak masyarakat mulai melupakan kepemimpinan Soekarno dengan segala perjuangannya bagi masyarakat dan Republik ini. Apalagi dengan propaganda bersifat massif yang dilakukan rezim ini meluruhkan ajaran-ajaran Soekarno—seperti Marhaenisme—serta pengaruh ideologis kerakyatan yang dibawa para pemimpin berhaluan komunisme.

Program-program pembangunan berwarna industrial serta propaganda anti rezim Sukarno, menjadikan masyarakat kebanyakan mulai melupakan

nilai-nilai perjuangan dan ideologi kerakyatan yang diusung rezim tersebut. Mereka mudah sekali terpengaruh dan masuk ke dalam ideologi kapitalisme yang digerakkan oleh negara yang seolah-olah mensejahterakan, tetapi sebenarnya lebih banyak memberikan keuntungan kepada kaum pemodal. Kampanye dan propaganda menjadikan keburukan-keburukan rezim Soeharto tidak tampak, bahkan “asam yang rasanya masam” tampak menjadi sesuatu yang luar biasa. Akibatnya, mereka mulai meninggalkan nilai-nilai komunal dan kerakyatan yang menjadi kekuatan strategis bangsa ini di masa-masa revolusi kemerdekaan.

Pada akhir lagu, kedua seniman ini mengingatkan agar masyarakat lokal tidak mudah terpengaruh akan hal-hal baru yang belum tentu memberikan kebaikan dan kebahagiaan yang sejati bagi mereka. Dahan lumbu boleh lentur dan gampang meliuk, tetapi hal itu tidak harus menjadikan mereka serta-merta menerima paham, ideologi, atau janji-janji baru yang belum jelas kebenarannya. Mengembangkan sikap teliti dan waspada akan lebih baik, karena akan menghindarkan masyarakat dari perubahan-perubahan sosial yang hanya bermuara pada pudarnya nilai-nilai pembentuk kekuatan mereka. Selain itu, sikap tersebut juga akan menjadikan masyarakat lokal tidak mudah *grusa-grusu* dalam menghadapi setiap perubahan budaya, karena sikap demikian hanya akan menjadikan mereka korban dari permainan rezim yang hanya mencari keuntungan untuk diri mereka sendiri.

B. *Meloisme* dalam Kisah Cinta yang Gagal dan Kerinduan Mendalam

Cinta merupakan formula mujarab dalam industri budaya sejak perkembangan awalnya di ranah global, baik dalam bentuk musik pop, film, novel romantis, hingga serial televisi. Dari industri musik di Amerika Serikat hingga Jakarta, cinta menjadi mesin populis yang menjadikan lagu-lagu pop mendapatkan penerimaan secara luas. Kenyataan bahwa setiap manusia mengalami persoalan ini menjadikan tema cinta dengan bermacam variannya dalam lagu bisa diterima dan dinikmati sebagai sebuah kebutuhan estetik. Secara psikis, penikmat lagu seperti mendapatkan pelampiasan ataupun pelarian yang sedikit melegakan (*eskapisme*) dari masalah yang mereka hadapi. Tidak mengherankan, kalau sejak era 1970-an, musik pop maupun dangdut

yang diproduksi dan diedarkan oleh major label Jakarta didominasi oleh tema-tema cinta.

Populeritas tema cinta dalam industri musik nasional inilah yang ikut mempengaruhi nalar kreatif para musisi di Banyuwangi untuk menciptakan lagu dengan tema serupa. Meskipun mengusung tema cinta, pilihan diksi yang dipakai oleh para pencipta lagu Banyuwangian masih menegaskan lokalitas; tentu saja, selain lirik berbahasa Usingnya. Beberapa lagu populer seperti *Gelang Alit*, *Sing Ono Jodoh*, dan *Ulan Andung-andung*, memiliki kecenderungan tematik perasaan *nelangsa* sebagai akibat kegagalan dalam menjalin cinta. Pada awalnya, kami mencoba untuk menemukan faktor penyebab dari berkembangnya tema kisah cinta yang kandas ini. Namun, penelusuran tersebut tidak menemukan jawaban yang terlalu hipotetik, seperti tragedi berdarah yang dialami oleh masyarakat Blambangan dari zaman kerajaan, kolonial, hingga 1965 sebagai faktor penyebabnya. Meskipun demikian, bukan berarti kami tidak mengkajinya lebih dalam. Untuk sementara waktu, kami akan memfokuskan pada tema cinta sebagai formula komersil sebelum membahas lebih jauh tentang faktor kontekstual yang melatarinya.

Tabel 4.

Lirik Lagu *Gelang Alit*

Cipt. Fatrah Abal, Andang C.Y, Mahfud.

Lirik bahasa Using	Terjemahan bahasa Indonesia
Wis kelakon semono lawase Isun yo riko kedani Semono sun imbangi Yo mung riko kudangane ati	Sudah berlangsung sekian lamanya Aku terlalu kau cintai Begitupula, aku mengimbangi Hanya engkau kutembangkan di hati
Segoro ya ono pesisire Sun welas nono watese Wedang kopi belung nongko Raino wengi yo ro katon riko	Samudra ada pesisirnya Kasihku ini tiada batasnya Wedang kopi biji nangka Siang malam hanya mengingat dikau
Reff: Yo wis kelendi maning Saiki sewang-sewangan Kepengin kumpul maning Tapi nono dalane, eman	Reff: Ya apa mau dikata Sekarang kita berpisah Ingin berkumpul kembali Tapi tiada jalan, sayang sekali
Mandaneo yo senenge ati Ketemu ring dino mburi Gelang alit nong deriji Ojo lali tumekane pati	Betapa senangnya hati ini Bisa bertemu lagi di hari nanti Cincin di jemari Kenakanlah sampai datangnya mati

Gelang Alit merupakan lagu fenomenal dan melegenda. Mengapa demikian? Lagu yang diciptakan pada era 70-an dari kolaborasi Fatrah, Andang, dan Mahfud ini mampu menembus zaman; tetap digemari hingga saat ini, bukan hanya di Banyuwangi, tetapi juga di wilayah Jawa Timur. Bahkan, pedangdut Ikke Nurjanah pernah mempopulerkannya dalam kancah nasional. Pilihan diksi romantis yang mengusung kegagalan cinta menjadi formula populeritas lagu ini. Kesesuaian tema lagu dengan persoalan batin yang banyak dialami oleh masyarakat kebanyakan menjadikan *Gelang Alit* tetap digemari hingga saat ini.

Apa yang sangat khas dari lagu ini adalah perbandingan romantis antara keagungan cinta dan kasih dengan metafor alam seperti samudra dan pesisirnya. Keluasan samudra yang membentang dari selatan hingga timur Banyuwangi masih memiliki batas pesisir yang berbatasan dengan daratan. Keluasan samudra tersebut masih tidak sebanding dengan cinta dari *aku-lirik* yang tidak ada batasnya. Permainan *basanan* atau *parikan* dalam lagu tersebut dimaksudkan sebagai perbandingan romantis-kontradiktif, di mana cinta dari *aku-lirik* tidak seperti samudra yang masih ada batasnya. Ekspresi tersebut menegaskan kesungguhan dalam mencintai karena sudah berlangsung sekian lama.

Sayangnya, cinta itu harus kandas dan menyebabkan dua anak manusia *sewang-sewangan*, tidak bersama lagi. Meskipun demikian, *aku-lirik* masih memendam cinta kepada panutan hatinya. Ia, lagi-lagi, menggunakan *basanan*, *wedang kopi belung nongko/raino wengi yo mung eling riko*. “Belung nongko” di sini adalah *beton*, biji buah nangka yang biasanya disantap sebagai makanan ringan setelah dimasak terlebih dahulu. Biasanya, masyarakat Using memakannya sambil menikmati kopi. Metafor kopi dihadirkan untuk menegaskan betapa sehari-hari, siang dan malam, *aku-lirik* susah tidur karena selalu mengingat kekasihnya. Itulah mengapa, meskipun ia sudah berpisah dari kekasihnya, tetapi tetap berharap suatu ketika bisa berjumpa kembali. Entah, dalam sebuah ikatan atau tidak. Dan, *gelang alit*, cincin di jemari manis, ia

harapkan akan tetap dikenakan sebagai penanda ikatan cinta yang masih belum hilang sepenuhnya, meskipun kenyataannya mereka sudah berpisah.

Tema cinta yang gagal dengan menggunakan metafor alam dan bahasa yang sangat lokal berdasarkan empiri masyarakat kebanyakan terbukti mampu menjadikan *Gelang Alit* salah satu lagu *everlasting* dalam kancah musik Banyuwangian. Kedekatan tematik dengan kehidupan cinta orang-orang Banyuwangi merupakan kekuatan diskursif lagu ini, sehingga pun sampai sekarang masih digemari. Penggunaan model basanan dalam struktur lagu juga berjalinkan-kelindan dengan tradisi basanan yang berkembang luas dalam kehidupan sehari-hari masyarakat Using, baik ketika mereka mengekspresikan rasa cinta maupun mengekspresikannya dalam pergaulan sehari-hari sebagai bentuk keakraban sosial masyarakat.

Tabel 5.
Lirik Lagu *Ugo-ugo*
 Cipt. MF Haryanto & Andang CY

Lirik bahasa Using	Terjemahan bahasa Indonesia
Yo wis suwe Yo surup ulane Bengi sintrun Sing keroso wis mangkat dalu	Sudah lama Rembulan tenggelam Malam senyap Tiada terasa sudah beranjak larut
Nora koyo Moto lan ati kulo Kari betah merem melek Sing biso turu	Tidak seperti Mata dan hati ku Betah sekali mata terpejam terbuka Tak bisa tidur
Ugo-ugo Atin isun wis agage Gelis turuwo Kelendi maning raino bengi Abot nang riko	Moga-moga Hatiku segera Bisa cepat tertidur Bagaimana lagi siang malam Memikirkan mu
Dinggo melek Katon ring moto Dinggo merem Katon ring jerone ati	Dibuat tidak tidur Terlihat di mata Dibuat terpejam Terlihat di dalam hati
Ugo-ugo Wis turuwo moto ati Kang nyandang loro	Moga-moga Sudah tidurlah mata hati Yang menyandang derita

Berbeda dengan *Gelang Alit*, lagu *Ugo-ugo* merupakan representasi dari keadaan seseorang yang tengah memendam rindu mendalam. Semua orang

yang tengah kasmaran pasti pernah merasakan kondisi tersebut. Karena terlalu memikirkan orang yang dicintai dan dirindukan, sampai-sampai aku-lirik dalam lagu ini tidak bisa tidur, bahkan ketika rembulan sudah lama tenggelam dan malam semakin larut. Beberapa diksi terkait kondisi tidak bisa tidur sengaja dieksplorasi oleh kedua pencipta lagu untuk memunculkan penggambaran suasana yang mendekati kenyataan. “Merem melek sing biso turu”, misalnya, menggambarkan betapa gelisahanya hati seseorang ketika sedang merasakan rindu terhadap sosok yang ia cintai.

Kemampuan menjangkau persoalan yang sangat umum dialami oleh seseorang yang tengah merasakan jatuh cinta menjadikan lagu ini tetap digemari hingga saat ini. Bahkan, dalam beberapa VCD yang diproduksi pada era 2000-an, *Ugo-ugo* masuk kategori lagu legenda. Selain itu, kemampuan pencipta lagu untuk menggunakan diksi yang sangat biasa digunakan dalam percakapan sehari-hari ketika seseorang tengah dilanda rindu adalah rumus populer dari lagu ini.

Selain kedua formula tersebut, apa yang menarik ditelusuri adalah kombinasi antara mata dan hati sebagai dua kutub yang menjadi warna dominan dalam *Ugo-ugo*. Mata yang tidak mau dipejamkan merupakan representasi dari aspek fenomenologis yang didasarkan pada empiri ketika seseorang selalu teringat wajah kekasihnya. Biasanya, mata akan mewakili aspek pencarian seseorang terhadap sesuatu yang pernah ia lihat secara mendalam. Seringkali rekaman yang dihasilkan oleh tatapan mata tidak bersifat abadi atau mendalam karena akan ditumpangi rekaman atas pandangan-pandangan lainnya. Namun, dalam konteks lagu ini, rekaman fenomenologis yang dihasilkan dari tatapan mata terhadap sosok yang dicintai mampu menembus keterbatasan tersebut. Semua itu menjadi mungkin karena sosok yang dicintai tidak hanya dinikmati oleh pandangan mata, tetapi ditransfer ke dalam hati; wilayah terdalam manusia. Rekaman mata yang ditransfer ke hati memunculkan ingatan mendalam, sehingga aku-lirik kesulitan untuk tidur ketika wajah kekasihnya kembali hadir dalam malam-malam yang semestinya digunakan untuk tidur.

Kemampuan mensinergiskan persoalan mata dan hati merupakan salah satu kekuatan lagu ini. Bahwa persoalan cinta bukan sekedar persoalan

menikmati kehadiran visual—semisal, tubuh kekasih—yang memabukkan untuk sesaat. Cinta bukan sekedar persoalan membebaskan naluri tubuh untuk merasakan tubuh kekasih. Cinta bagi para pencipta lagu Banyuwangian seperti Haryanto dan Andang merupakan sebuah proses dan perjalanan yang mempertemukan keindahan visual tubuh dengan kedalaman perasaan batin, sehingga terjadi dialog dua kutub. Memang, di tengah-tengah berkembangnya paham dan hasrat kebebasan sebagai dampak menguatnya nilai-nilai liberal yang dibawah pembangunan nasional selama Orde Baru, hubungan cinta banyak dimaknai dalam kerangka tubuh. Sebaliknya, penulis *Ugo-ugo*, ingin menempatkan cinta itu dalam keindahan misteriusnya yang seringkali menjadikan hal-hal yang semestinya bisa dilakoni—seperti tidur—menjadi begitu susah dilakoni. Sekali lagi, dialog aspek fenomenologis visualitas dan kedalaman batin menjadi peristiwa empirik yang menjadikan cinta bagi masyarakat lokal harus dinegosiasikan dalam keindahan dan kemisteriusannya.

Tabel 6.
Lirik Lagu *Bantalan Tangane*
 Cipt. Imam Rasyidi

Lirik bahasa Using	Terjemahan bahasa Indonesia
Mêmbat mayun ombaké sêgoro, Gulung gulung lan ubêr-ubêran, Sing gêlêm mênêng sing biso antêng, Kari sing ono kêsêlé	Bergulung ombaknya samudra, Bergulung-gulung dan kejar-kejaran Tidak mau diam tidak bisa tenang Seperti tidak ada lelahnya
Riko kapak awak isun iki, Apuwo pikiran kok mbingungi, Anggêr-anggêr riko kok nêkani, Têko sak jêroné ngipi	Dikau apakah aku ini, Kenapa pikiran kok jadi bingung Setiap saat dikau kok mendatangi Datang dalam mimpi
reff : Mangan aras-arasên, katon-katonên riko Kêpinginé turu, bantalan tangané.. Mangan aras-arasên, katon-katonên riko Kêpinginé turu, bantalan tangané..	Reff: Makan jadi malas, selalu ingat dikau Ingin rasanya tidur, berbantal tangannya Makan jadi malas, selalu ingat dikau Ingin rasanya tidur, berbantal tangannya

Bantalan Tangane (Berbantal Tangannya) merupakan ekspresi kebingungan sekaligus kerinduan yang dialami seseorang. Rasa bingung karena aku-lirik merasakan ketidakbiasaan perasaan terhadap seseorang. Rasa

bingung bercampur rindu itu begitu kuat, tidak mau berhenti dan menghilang dari perasaannya. Maka, perbandingan romantis dengan peristiwa alam pun dilakukan dalam lagu ini. Pada bait pertama, pencipta lagu membandingkan perasaan aneh tersebut seperti ombak di samudra raya yang bergulung-gulung dan saling bekejaran, tiada henti dan lelah. Gemuruh perasaan aneh yang ia alami dibayangkan seperti ombak yang tiada mau berhenti sejenak. Perbandingan metaforis dengan alam dalam lagu ini merupakan kelanjutan dari lagu-lagu pada periode sebelumnya, 1970-1980an. Lagu yang diciptakan pada era 1990-an ketika genre musik kendang kempul sedang mengalami masa kejayaan ini menjadi penanda transformasi cinta dan alam dari penulis lagu pada periode sebelumnya ke penulis lagu periode berikutnya.

Pembandingan gemuruh perasaan yang tidak tenang dengan fenomena alam, ombak samudra, merupakan bentuk kecerdasan dari pencipta lagu dalam mentransformasikan persoalan cinta ke dalam latar Banyuwangi. Di selatan dan timur kabupaten ini, lautan adalah kekayaan sekaligus kekuatan alam yang memberikan tantangan sekaligus kehidupan bagi masyarakat, khususnya nelayan. Berbeda dengan nelayan yang sudah terbiasa dengan laut dan ombak ketika mereka mencari ikan, pencipta lagu ini menggambarkan ombak samudra sebagai sesuatu yang romantis sehingga ia menemukan konteks komparatif dengan perasaan manusia yang tidak menentu dan tidak bisa dijelaskan ketika tengah dilanda cinta.

Penempatan ombak samudra sebagai bait pengantar dalam lagu ini merupakan pilihan berdasarkan empiri masyarakat Banyuwangi akan kehadiran laut dalam kehidupan mereka. Dengan menghadirkan fenomena ombak, penikmat lagu diharapkan langsung bisa menemukan maksud dari lagu ini, sebagaimana digambarkan pada bait-bait berikutnya. Aku-lirik tidak mengerti dan tidak bisa mendefinisikan perasaannya, seperti misteriusnya samudra yang tidak mau berhenti membawa ombak. Tiba-tiba ia merasakan cinta dan kerinduan mendalam kepada sosok yang tidak bisa ia pahami tengah menghadirkan kasmaran dalam batinnya, sehingga ia selalu teringat dan terngiang setiap saat. Sosok itu seperti ombak yang tidak mau berhenti hadir dan terbayang dalam kehidupan aku-lirik, khususnya mimpi. Memang, diksi tersebut menunjukkan hiperbolasisasi dari kehadiran seseorang, karena mana

mungkin setiap saat dan setiap mimpi ia selalu datang. Namun, dalam konteks orang yang merindu, hiperbolisasi tersebut memang disengaja untuk memberi penekanan betapa gelisah dan bergemuruhnya perasaan aku-lirik ketika mengingat sosok yang ia nanti.

Sampai-sampai, ia malas untuk makan karena sosok tersebut selalu hadir dalam hidup dan mimpinya. Dalam kondisi tersebut, kita bisa menemukan ungkapan-ungkapan yang sangat biasa, seperti “aku malas makan karena mengingatmu”, ketika seseorang tengah dimabuk asmara. Maka, eksplorasi fenomena alam dengan kebiasaan/ungkapan sehari-hari menjadi kekuatan lagu ini. Imam membangun kesadaran transformatif-dialogis dengan tidak hanya mengeksplorasi diksi-diksi metaforis-alam, tetapi membawa diksi-diksi tersebut ke dalam relasi dengan istilah sehari-hari yang biasa dialami oleh seseorang yang tengah jatuh cinta. Eksplorasi ini bersifat kontekstual dan membumi karena dalam kehidupan masyarakat Banyuwangi, samudra adalah kenyataan sehari-hari yang memunculkan banyak tafsir, tantangan, dan peluang. Kesadaran transformatif-dialogis tersebut sekaligus menjadi perantara untuk mempertemukan wacana romantisme dengan angan-angan penggemar musik Banyuwangian sehingga menjadikan lagu ini tetap digemari sampai saat ini.

Meloisme—baik terkait cinta yang gagal maupun kerinduan terhadap kekasih—yang dikonstruksi lagu-lagu Banyuwangian bergenre kendang kempul pada era 1980-1990an merupakan respons para seniman lagu di daerah ini terhadap booming musik pop dan dangdut di tanah air. Musik pop dan dangdut pada masa-masa ini memang banyak mengusung tema-tema cinta, termasuk kegagalan cinta, sebagai resep komersil-populer untuk mendapatkan respons positif dari para penggemar musik di tanah air. Sebagai seniman yang bersifat terbuka terhadap fenomena kultural di luar Banyuwangi, para pencipta lagu Banyuwangian mengapropriasi kecenderungan populer tersebut, tetapi tanpa kehilangan kesadaran untuk me-lokal. Dalam artian, mereka tetap berusaha menggunakan istilah-istilah yang sangat biasa dalam kehidupan sehari-hari masyarakat Banyuwangi serta mentransformasi kekayaan alam yang ada di kabupaten di ujung timur Jawa ini.

C. Banyuwangi yang selalu Dirindu

Banyuwangi bukan sekedar kabupaten di ujung timur Jawa. Sebagai wilayah yang sangat kaya akan sumber alam dan kultural, Banyuwangi juga selalu menjadi rebutan berbagai macam kekuatan politik, sejak zaman Majapahit, kolonial, hingga pascakolonial. Berbagai tragedi berdarah, dari zaman Blambangan di masa kerajaan, kolonial, 1965, dan 1998, menjadikan wilayah ini sebagai zona merah dalam kamus intelejen. Namun, Banyuwangi juga menyimpan banyak potensi alam berupa hutan, sawah, laut, dan gunung. Kabupaten ini juga kaya akan kesenian dan ritual yang masih berlangsung hingga saat ini. Maka, di Banyuwangi, bermacam ingatan akan rasa senang, rasa rindu, rasa cinta, dan, bahkan, rasa sedih menjadi satu bersama gerak dinamis masyarakat dan bumi Blambangan dari waktu ke waktu.

Dalam konteks kebudayaan, nama Blambangan yang selanjutnya diganti menjadi Banyuwangi ketika berhasil dikalahkan kolonial Belanda pada abad ke-18 menjadi penanda identitas yang mempertemukan dan mempersatukan masyarakat di wilayah ini, khususnya mereka yang berasal dari keturunan Blambangan, atau yang biasa menyebut diri mereka Using. Para seniman lagu juga menegosiasikan gagasan-gagasan tentang bumi Blambangan atau Banyuwangi dalam lirik dan tema lagu mereka, khususnya yang bertujuan untuk menunjukkan pentingnya ingatan terhadap berbagai peristiwa dan keunggulan bumi dan masyarakatnya.

Tabel 7.

Lirik *Umbul-umbul Blambangan*
Cipt. B.S Noerdian & Andang CY.

Lirik (dalam bahasa Using)	Terjemahan
<i>Mbul-umbul Belambangan 3x</i> <i>Umbul-umbul Belambangan eman...</i>	Mbul-umbul Belambangan 3x Umbul-umbul Belambangan sayang
<i>He umbul-umbul he Belambangan 2x</i>	He umbul-umbul he Belambangan 2x
<i>Belambangan, Belambangan</i> <i>Tanah Jawa pucuk wetan</i> <i>Sing arep bosen sing arep bosen</i> <i>Isun nyebut-nyebut aran ira</i> <i>Belambangan, Belambangan</i>	Belambangan, Belambangan Tanah Jawa ujung timur Tiada akan bosan tiada akan bosan Aku menyebut-nyebut namamu Belambangan, Belambangan
<i>Membat mayun Paman</i> <i>Suwarane gendhing Belambangan</i>	Membat mayun, Paman Suaranya lagu Belambangan

<i>Nyerambahi nusantara</i>	Menyapa Nusantara
<i>Banyuwangi, kulon gunung wetan segara Lor lan kidul alas angker keliwat-liwat Belambangan.. Belambangan</i>	Banyuwangi, barat gunung timur samudra Utara dan selatan hutan sangat angker Belambangan, Belambangan
<i>Aja takon seneng susah kang disangga Tanah endah... gemelar ring taman sari nusantara</i>	Jangan bertanya senang sudah yang disangga Tanah indah, tergelar di taman sari Nusantara
<i>He.. Belambangan... He Belambangan Gemelar ring taman sari nusantara Belambangan he seneng susahe wistah aja takon Wis pirang-pirang jaman turun temurun yong wis kelakon Akeh prahara tapping langit ira magih biru yara Magih gedhe magih lampeg umbak umbul segaran ira</i>	He..Belambangan...He Belambangan Belambangan he senang susah <i>wistah</i> jangan bertanya Sudah banyak zaman turun-temurun sudah berlangsung Banyak prahara, tapi langit mu masihlah biru Tetap besar tetap <i>lampeg</i> ombak samudra mu
<i>Belambangan he.. gunung-gunung ira magih perkasa Sawah lan kebonan ira wera magih subur nguripi Aja kengelan banyu mili magih gedhe sumber ira Rakystate magih guyub ngukir lan mbangun sing mari-mari</i>	Belambangan he...gunung-gunungmu masih perkasa Sawah dan kebunmu masih subur menghidupi Jangan kesulitan air mengalir masih besar sumber mu Rakyatnya masih guyub mengikis dan membangun tiada hentinya
<i>He Belambangan lir asata banyu segara Sing bisa asat asih setya baktinisun Hang sapa-sapa baen arep nyacak ngerusak Sun belani sun dhepani sun labuhi Ganda arume getih Sritanjung yong magih semebrung Amuke satria Menakjingga magih murub ring dhadha Magih kandel kesaktenane Tawang Alun lan Agung Wilis Magih murub tekade Sayuwiiwit Lan pahlawan petang puluh lima Ngadega jejeg ... ngadega jejeg Umbul-umbul Belambangan Ngadega jejeg adil lan makmur Nusantara.....</i>	He Belambangan tak akan surut air samudra Tak akan bisa surut cinta setia dan baktiku Yang siapa saja mencoba untuk merusak Aku bela aku hadapi aku <i>labuhi</i> Bau harum Sri Tanjung masih semerbak Amuknya satria Menakjingga masih membara di dada Masih kuat kesaktianya Tawan Alun dan Agung Wilis Masih menyala tekatnya Sayuwiiwit Dan pahlawan 45 Berdirilah tegak...berdirilah tegak Umbul-umbul Belambangan Berdirilah tegak adil dan makmur Nusantara...

Secara garis besar, makna teks lagu di atas bisa digambarkan sebagai berikut. Bait pertama bermakna peng-agung-an terhadap “umbul-umbul”

(panji-panji) Blambangan di mata para warganya. Nama Blambangan, sebagai bekas kerajaan Hindu terakhir di tanah Jawa, memang lebih sering digunakan sebagai diksi dalam lagu karya para seniman, dibandingkan nama Banyuwangi—sebuah nama yang diresmikan Belanda setelah berhasil menaklukkan wilayah ini. Untuk menegaskan itu, pada bait kedua, aku-lirik (“isun”) tidak akan pernah bosan menyebut, memanggil, dan mengingat nama Blambangan dalam batin dan pikirannya. Aku-lirik di sini menegaskan kedirian warga Banyuwangi yang selalu mencintai tanah kelahiran mereka. Rasa cinta tersebut diperkuat dengan penggambaran keunggulan kultural dan geografis pada bait ketiga. Lagu-lagu—dan tentu saja, kesenian-kesenian lain seperti gandrung—Banyuwangi menyebarluas ke penjuru Nusantara. Keunggulan geografis digambarkan dengan penegasan bahwa Banyuwangi diapit gunung, hutan angker, dan samudra luas; sebuah gambaran sempurna dari kesuburan dan kemakmuran wilayah ini. Kondisi geografis dan kultural itulah yang menjadikan wilayah ini sebagai bagian dari “taman sari Nusantara” yang agung (bait keempat). Wajar, kalau para warga selalu mencintainya.

Meskipun bermacam prahara peperangan dan tragedi berdarah—dari zaman kerajaan, kolonial, hingga 65—pernah terjadi dan menjadikan banyak rakyat menderita, Banyuwangi tetap berdiri kokoh dengan keindahan alamnya—langit biru dan ombak samudra yang bergulung-gulung. Tanah sawah dan perkebunan tetap subur serta air tetap mengalir; terus memberikan kehidupan kepada warga. Seolah tidak ingin larut dalam tragedi tersebut, masyarakat tetap mengembangkan hidup rukun dan guyub demi menjalankan pembangunan. Bait kelima dan keenam dalam lagu ini merupakan bentuk makna ideal yang diarahkan oleh rezim Orde Baru. Masyarakat Banyuwangi agar tidak larut dalam memori tragedi, karena kenyataannya mereka masih bisa terus membangun dalam arahan rezim negara berbasis beragam kekayaan alam yang ada.

Kecintaan terhadap Banyuwangi kemudian dihadapkan dengan kondisi paling tidak ideal, menyusutnya air samudra, dalam bait ketujuh. Dalam kondisi tersebut, cinta dan kesetiaan masyarakat tidak pernah akan habis; sebuah bentuk bakti terhadap daerah dan negara, tentunya. Untuk mempertegasnya, masyarakat dilukiskan siap menghadapi dengan taruhan

nyawa siapapun yang mencoba merusak tatanan kehidupan dan kekayaan alam bumi Blambangan. Ideologi heroisme tersebut dilekatkan dengan ingatan historis tentang tokoh-tokoh pahlawan lokal seperti Sri Tanjung, Prabu Tawang Alun, Minak Jinggo, Wong Agung Wilis, Sayuwit, dan para pahlawan 45. Penyebutan para pahlawan tersebut, di satu sisi, memang ditujukan untuk memanggil-kembali memori-kolektif warga terhadap perjuangan heroik mereka dalam menghadapi kekuatan asing yang hendak menghancurkan Blambangan. Di sisi lain, penyebutan tersebut kami tafsir sebagai bentuk pembatasan periode historis dan masuknya tokoh-tokoh pasca 45, seperti para tokoh pada era 50-an dan 60-an. Pada era tersebut banyak tokoh komunis yang berkontribusi besar bagi pembangunan di Banyuwangi. Dalam ranah politik terdapat nama Njoto, salah satu pimpinan cabang PKI Banyuwangi. Dalam ranah kultural terdapat nama Mohammad Arief, pencipta lagu Genjer-genjer yang sangat monumental itu. Namun, nama-nama mereka tidak dimasukkan karena kepentingan rezim Orde Baru adalah melakukan pelupaan massif terhadap kontribusi para tokoh komunis tersebut.

Peniadaan nama-nama non-komunis dan non-pejuang bersenjata dalam lirik Umbul-umbul Blambangan, lebih jauh lagi, kami tafsirkan sebagai usaha untuk menegaskan pentingnya kontribusi perjuangan bersenjata dalam membela wilayah teritorial. Konsep tersebut, jelas-jelas, merujuk pada ideologi militerisme, khususnya angkatan darat, yang di-agung-kan sebagai penyelamat republik ini, sejak zaman kolonial hingga zaman 65. Kalaupun ada nama sipil, hanyalah Sri Tanjung yang dimunculkan. Itupun lebih berkaitan dengan dongeng asal-muasal nama Banyuwangi. Sri Tanjung istri seorang patih berkorban dengan cara bunuh diri—mencebur ke sungai—demi membersihkan dirinya dari tuduhan selingkuh yang dialamatkan oleh suaminya sendiri akibat hasutan raja yang hendak mengajaknya bersetubuh. Sebagaimana ucapannya sebelum menceburkan diri, air sungai berbau harum karena Sri Tanjung tidak pernah menerima ajakan selingkuh tersebut. Pengorbanan Sri Tanjung untuk membela harga diri dan kebenaran ini juga bisa dilekatkan dengan sikap patriotik militer. Artinya, pemunculan nama-nama tersebut, merupakan bentuk ideal perjuangan rakyat yang harus mewarisi dan meyakini semangat heroisme—militerisme—dalam membangun daerah. Apabila sinergi perjuangan

rakyat dan aparatus Orde Baru bisa berjalan, maka Blambangan akan tetap berdiri dengan kokoh, samahalnya dengan Nusantara; Republik Indonesia dalam arahan rezim negara.

Meskipun ada budayawan yang tidak sepakat terhadap perekaman Umbul-umbul Blambangan, secara umum para budayawan dan seniman menyepakatinya. Bahkan, Hasan Sentot (2008) memberikan apresiasi yang cukup bagus terkait populerisasi lagu ini oleh sang bupati:

Meski ditulis pada tahun 1974, namun lagu *Umbul-Umbul Blambangan* benar-benar populer, saat masa jabatan Bupati Syamsul Hadi. Selain orang Banyuwangi asli, Syamsul yang pernah kuliah di Yogyakarta dan hidup di Jakarta, merasa terwakili untuk membangun tanah kelahirannya, dari semangat lagu *Umbul-Umbul Blambangan*. Bahkan buah cintanya terhadap lagu ini, Suamsul sengaja memberi nama Kapal Phinisi yang rencananya akan digunakan mempromosikan Wisata Budaya Using ke sejumlah benua itu, dengan nama Kapal Layar “Umbul-Umbul Blambangan”. Tentu pilihan Syamsul itu tidak berlebihan, karena lagu yang bernada mars itu benar-benar bisa menyemangati siapa saja yang pernah lahir dan dibesarkan di Banyuwangi.

Tak ada seorangpun yang menyangsikan bahwa Syamsul sebagai putra asli Using memiliki kecintaan yang luar biasa terhadap budaya, masyarakat, dan tanah kelahirannya. Begitupula, tak seorang pun pula yang meragukan bahwa selalu ada motif politik mengapa ia memobilisasi lagu tersebut sebagai penanda kebanggaan komunal Banyuwangi yang bukan hanya terdiri dari etnis Using. Diakui atau tidak, Syamsul memang berhasil melakukan proyek-proyek pembangunan—bahkan yang bersifat mercusuar, seperti pembangunan Bandara Blimbingsari maupun pembelian kapal—dan menggelorakan-kembali ekspresi budaya Using. Dengan keberhasilan memobilisasi kesadaran kultural masyarakat, budayawan, seniman, dan intelektual Using, tentu saja, sang bupati mendapat dukungan yang cukup kuat untuk kepemimpinannya.

Artinya, Syamsul dengan cerdas ‘mengambil-alih’ teks lagu dan pemaknaan yang dibuat pada Orde Baru untuk menjalankan kepentingan politisnya di masa Reformasi. Makna-makna ideal dalam lagu yang sebenarnya digunakan untuk menyokong kecintaan warga terhadap wilayah demi terlaksananya kekuasaan Orde Baru melalui pembangunan nasional, dimaknai-ulang dengan makna-makna kebangkitan dan kecintaan konsensual terhadap program serupa yang dilakukan di masa Reformasi. Kenyataan ini menunjukkan bahwa makna sebuah teks seni maupun sastra tidak bisa

dilepaskan dari konteks waktu dan rezim penguasa yang memiliki partikularitas kepentingan ekonomi-politik. Selain itu, hal ini menegaskan bahwa wacana apapun yang terkandung dalam sebuah lirik lagu, bisa dikendalikan dan diarahkan oleh penguasa untuk menyukseskan kekuasaan mereka di tengah-tengah masyarakat.

Terlepas dari pemaknaan identitas dan politis yang dilakukan rezim Orde Baru maupun rezim Syamsul Hadi pada masa kepemimpinannya, *Umbul-umbul Blambangan* memang diciptakan dengan nuansa heroik oleh dua pencipta lagu yang mengalami pahit getir kehidupan di masa kolonial maupun pascakolonial. Melalui lagu ini, pencipta lagu mengkonstruksi keunggulan dan kekuatan Banyuwangi yang harus terus dibela oleh setiap warganya. Karena Banyuwangi adalah bagian dari Nusantara, Indonesia. Umbul-umbul, statusnya sebagai sebuah kabupaten, harus terus dijaga dan ditegakkan oleh semua warganya, karena banyak cerita kepahlawanan, banyak memori kecil, banyak hal yang telah diberikan oleh wilayah ini kepada mereka. Misi nasionalisme Indonesia, secara transformatif dihadirkan melalui *Umbul-umbul Blambangan*; nasionalisme yang bukan menjadi dogma, tetapi menjadi imajinasi, kegembiraan, dan konstruksi yang bisa diingat dan dikuatkan setiap saat, utamanya ketika masyarakat mendengarkan lagu ini.

Sekali lagi, kedua penulis lagu ini memang tidak bisa melepaskan diri dari pengaruh diskursif Orde Baru yang berusaha mengembangkan nasionalisme untuk mendukung cita-cita pembangunan nasional. Masalahnya adalah siapa yang berani melawan kehendak rezim militeristik Orde Baru pada masa itu. Maka, dengan lagu ini, paling tidak, kedua seniman ini berhasil membahasakan kebanggaan dan harapan akan Banyuwangi yang akan selalu dikenang, apapun zaman dan siapapun rezim penguasanya. Masyarakat Banyuwangi, di manapun mereka berada, diharapkan selalu memiliki komitmen untuk menjaga keutuhan dan kekuatan kabupaten ini, karena kekacauan yang terjadi di sini bisa mengganggu stabilitas regional maupun nasional. Selain itu, komitmen tersebut juga dibutuhkan untuk terus menjadikan kabupaten dan masyarakat Banyuwangi tetap tegak berdiri di Bumi Nusantara.

Tabel 8.
Lirik Lagu *Tanah Kelahiran*
Cipt. MF Hariyanto & Andang CY.

Lirik (dalam bahasa Using)	Terjemahan
<i>Embuh pirang taun</i>	Entah sudah berapa tahun
<i>Lawas sing sun sambang</i>	Lama tidak aku berkunjung
<i>Omah karang perdesan</i>	Rumah perdesaan
<i>Papan kelahiran</i>	Tempat kelahiran
<i>Seru kangen isun</i>	Terlalu kangenku
<i>Nong konco memengan</i>	Pada kawan sepermainan
<i>Enget mageh gredoan</i>	Ingat masih bercanda
<i>Sak dalam-dalan</i>	Di sepanjang jalan
Reff:	Reff:
<i>Saikine isun</i>	Sekarang aku
<i>Urip nong kadoan</i>	Hidup di tempat yang jauh
<i>Ngembani kuwajiban</i>	Menjalankan kewajiban
<i>Nong Bu Pertiwi</i>	Pada Ibu Pertiwi
<i>Njaluk pujin riko</i>	Minta doa engkau
<i>Emak Bapak ring kono</i>	Ibu Bapak di sana
<i>Gumugo tabah eno</i>	Semoga diberi ketabahan
<i>Kulo ngumboro</i>	Aku mengembara
<i>Embuh taun kapan</i>	Entah tahun kapan
<i>Embuh dino paran</i>	Entah hari apa
<i>Sun ketemu angenan</i>	Aku bertemu yang aku angankan
<i>Oh Blambangan....</i>	Oh Blambangan...

Tanah Kelahiran secara eksplisit menunjuk Banyuwangi sebagai tempat kelahiran yang akan selalu diingat, dirindu, dan diangankan oleh warga yang sedang berada di daerah ataupun negara lain. Artinya, Banyuwangi merupakan tempat di mana memori individual dan komunal selalu dijaga dalam setiap gerak langkah dan perjuangan warganya, di manapun mereka berada. Memori tersebut secara spesifik merujuk pada kampung halaman, wilayah perdesaan, yang indah, molek, subur, dan menyenangkan. Sekali lagi, Basir dan Andang mengekspos keterkaitan mereka dengan lingkungan perdesaan, tempat mereka dilahirkan dan dibesarkan sebagai anak manusia. Mereka juga melagukan memori banyak warga yang merasa dilahirkan di wilayah perdesaan di kabupaten ini. Selain kampung halaman, memori tersebut juga merujuk kepada kawan-kawan sepermainan yang menghidupkan sebuah dunia anak-anak dan remaja; sebuah dunia penuh kebahagiaan dan canda-tawa ketika mereka

bermain bersama-sama. Dunia seperti itulah yang dihadirkan kembali dalam lagu ini.

Semua memori lokalitas tersebut dibawa oleh orang-orang Banyuwangi yang tengah tinggal di tempat jauh. Secara spesifik, lagu ini merujuk kepada orang-orang yang tengah mengemban tugas untuk Ibu Pertiwi. Dalam kategori tersebut, orang-orang yang dimaksud bisa merujuk kepada para pegawai negeri sipil, tentara, polisi, atau mereka yang tengah mengemban tugas lain, seperti tugas menjadi warga negara yang harus mengikuti program transmigrasi atau mencari nafkah melalui proyek-proyek pembangunan dan sektor informal. Artinya, kewajiban terhadap Ibu Pertiwi bermakna luas dengan penekanan kepada usaha mereka untuk ikut mensukseskan program-program pembangunan. Sekali lagi, lagu ini sangat khas Orde Baru di mana semua warga negara diposisikan mengemban tugas suci untuk menjaga stabilitas dan ikut berpartisipasi dalam pembangunan.

D. Lokalitas sebagai Cinta, Kekuatan, dan Identitas

Dari pembacaan diskursif lagu-lagu di atas kita bisa mengetahui model transformasi lokalitas dalam musik Banyuwangian pada era Orde Baru ketika rezim negara mengarahkan dan mengendalikan perkembangan ekonomi, politik, dan budaya. Model pertama adalah menghadirkan *metafor alam khas lokal dan permasalahan sosial masyarakat*. Dalam model ini seperti dalam lagu *Kembang Galengan, Jaran Ucul, Luk-luk Lumbu*, metafor alam tidak semata-mata dilekatkan dengan kondisi dan permasalahan alam, tetapi dibawa masuk ke dalam kompleksitas permasalahan sosial, ekonomi, dan politik yang dialami rakyat kebanyakan. Pilihan diksi yang berkorelasi dengan nama flora, fauna, maupun kondisi geografis alam Banyuwangi menjadikan lagu-lagu tersebut mudah diingat dan entah sampai sekarang sudah direkam berapa kali. Yang pasti, menurut banyak seniman gandrung, musik, dan janger yang kami jumpai, lagu-lagu tersebut bisa dikategorikan sebagai legendaris, *everlasting*, karena masih disukai hingga saat ini dan belum ada yang mampu menandingi, baik dalam hal wacana, diksi, maupun nada lagu.

Artinya, dengan mengusung metafor-metafor alam yang masih ada dalam kehidupan nyata masyarakat pegunungan, dataran rendah, ataupun pantai,

para pencipta lagu Banyuwangian sebenarnya bisa terus menegosiasikan lokalitas—khususnya terkait dengan permasalahan yang dihadapi oleh rakyat kebanyakan. Generasi emas seniman musik Banyuwangi—Andang, Basir, Mahfud—telah membuktikan bahwa lagu-lagu yang mengkombinasikan diksi-diksi tentang alam dengan permasalahan sosial, ekonomi, dan politik mampu menghadirkan wacana tentang kekuatan masyarakat Banyuwangi untuk hidup di tengah-tengah arus perubahan yang dibawa rezim Orde Baru. Dengan wacana-wacana tersebut, mereka sekaligus menegosiasikan karakteristik lokal yang mengikat masyarakat Banyuwangi sehingga secara tidak langsung membentuk kesadaran identitas—khususnya Using. Maka, para penikmat lagu ini seperti *diinterpelasi*—mengikuti pemikiran Althusser (1972)—sebagai anggota sebuah komunitas kultural yang biasa menikmati kekayaan alam, komunalisme, sekaligus permasalahan sehari-hari. Itulah mengapa, lagu-lagu tersebut sampai sekarang masih digemari.

Model kedua adalah *transformasi meloisme dalam ruang dan metafor yang me-lokal*. *Gelang Alit, Impen-impenan, Bantalan Tangane, Ugo-ugo, Sing Ono Jodoh*, dan *Surat Kawitan* merupakan lagu-lagu yang mengusung meloisme dalam balutan bahasa Using. Cerita-certia sederhana tentang kegagalan cinta yang berlangsung dalam masyarakat dihadirkan dengan metafor-metafor yang unik, seperti “gelang alit” untuk menandakan “cincin di jari manis”. Sebagai respons terhadap popularitas lagu-lagu pop yang diedarkan perusahaan nasional, wacana-wacana yang diusung dalam lagu-lagu *melo* Banyuwangian lebih mengarah kepada kegagalan dalam membina hubungan antara lelaki dan perempuan. Yang menarik kemudian adalah wacana-wacana cinta yang gagal sejak saat itu seperti menjadi stereotipe dari cinta ala masyarakat Banyuwangi. Terlepas dari persoalan tersebut, meloisme lokal merupakan salah satu formula komersil bagi industri musik Banyuwangian di era *kendang kempul* dan berlanjut hingga era pasca Reformasi. Selain itu, dalam lagu-lagu melo tersebut kita bisa menemukan bagaimana konstruksi gender dalam konteks masyarakat Banyuwangi, khususnya relasi lelaki-perempuan dalam tradisi patriarki. Sebagian besar pencipta lagu pada masa ini adalah laki-laki sehingga bisa dibaca secara kritis bagaimana mereka memosisikan perempuan yang seringkali dipersalahkan

atau dijadikan penyebab gagalnya sebuah hubungan cinta. Kenyataan membuktikan bahwa model transformasi lokalitas dalam bentuk meloisme ini memiliki banyak penggemar dan berkontribusi terhadap negosiasi ke-Using-an atau ke-Banyuwangi-an secara diskursif.

Model ketiga adalah *transformasi ke-Banyuwangi-an* dalam lagu-lagu Using populer. Wacana-wacana yang diusung adalah lokalitas Banyuwangi yang memiliki kekhususan secara geografis dan kultural sehingga mampu mengikat secara imajinatif masyarakat sebagai subjek dalam kemenyatuan. Wacana-wacana ke-Banyuwangi-an, khususnya yang terhubung dengan ke-Using-an mampu menjadi piranti untuk menyebarluaskan gagasan tentang bahasa, suku, dan anak-anak Using yang secara linguistik dan kultural berbeda dengan suku Jawa (Mataraman dan Panaragan) dan Madura serta suku-suku minoritas lain di Banyuwangi. Meskipun Arps (2011) mencatat bahwa selama periode penelitiannya di Kemiren Banyuwangi (1980-an) belum pernah ia mendengar informan berbicara tentang suku dan bahasa Using, wacana bahasa, suku, dan budaya Using memang mulai menguat di masa Orde Baru. Dan, musik pop Banyuwangian dalam bentuk kendang kempul menjadi sarana untuk mentransmisikan gagasan diskursif ke-Banyuwangi-an dalam aroma Using secara luas, selain kesenian-kesenian pertunjukan seperti gandrung dan kuntulan. Sampai era pasca Reformasi, lagu-lagu yang mewacanakan ke-Banyuwangi-an masih digemari sehingga beberapa rumah rekaman masih merekam dalam genre musik baru seperti dangdut koplo atau rock dangdut.

Ketiga model transformasi dan negosiasi wacana lokalitas tersebut merupakan pondasi diskursif dan formula komersil yang menjadi warisan penting dalam dinamika industri musik serta kebudayaan Banyuwangi secara lebih luas. Pada masa kejayaan rezim Orde Baru, era 1970-an sampai pertengahan 1990-an, musik Banyuwangian dengan ketiga model transformasi tersebut mampu menjadikan lagu-lagu berbasis pengalaman dan kondisi lokal sangat populer, bahkan sampai kabupaten-kabupaten tetangga. Yang lebih menarik lagi adalah kemampuan musik Banyuwangian untuk menjadi bagian formasi diskursif ke-Using-an yang memang didesain oleh rezim pemerintah kabupaten menjadi identitas khas Banyuwangi di masa Orde Baru. Melalui wacana-wacana lokalitas yang mengusung metafor alam, kesamaan geografis,

kisah cinta yang melo, serta permasalahan hidup, lagu-lagu Banyuwangian dalam irama kendang kempul mampu menjadi kekuatan diskursif yang menjadikan budaya Using sebagai identitas yang tidak distigmatisasi, tetapi dihargai sebagai keunikan dan kekuatan kultural yang mempersatukan bermacam komunitas keturunan kerajaan Blambangan. Massifikasi musik Banyuwangian melalui teknologi kaset dan distribusinya secara luas menjadikannya bisa diterima sebagai bagian penting dari budaya Banyuwangi serta sekaligus memperluas penyebaran identitas Using itu sendiri, baik di Banyuwangi maupun di luar Banyuwangi.

4.1.3 Transformasi Lokalitas dalam Campursari:

Ke-Jawa-an yang (Masih) Santun tetapi (Mulai) Genit

A. Gending-gending Nartosabdoan dan Campursari Awal:

Jawa yang Mulai Berubah dalam Tatapan Budaya

Sementara sebagian pihak mengatakan bahwa Manthous adalah inisiator kelahiran campursari di Jawa Tengah dan Yogyakarta pada era 90-an, Manthous sendiri dalam sebuah seminar mengatakan bahwa campursari sebenarnya lahir dari kreativitas para seniman yang mengisi acara musikal di RRI Semarang pada era 60-an (Wiyoso, 2007: 109). Lebih lanjut, Wiyoso (2007: 109-110) menjelaskan RRI Semarang mempunyai program “siaran campursari” yang diisi oleh kelompok *Campursari RRI Semarang*, setiap Rabu minggu I dan minggu III setelah acara *Varia Nusantara* pukul 21.15 WIB - 24.00 WIB. Kelemahannya adalah tidak adanya dokumen pendukung terkait saat pertama kali acara mengudara dan kapan berakhir. Yang pasti acara campursari ini masih berlangsung hingga kemunculan campursari era 90-an. Menariknya, selain mengisi acara di RRI Semarang, kelompok ini juga melayani *tanggapan* di rumah para penggemarnya yang sedang menggelar hajatan.

Mulai semaraknya industri rekaman di tingkat nasional di mana mulai bermunculan kaset penyanyi solo dan kelompok band yang disebarakan secara nasional memberikan pengaruh tersendiri kepada perkembangan awal musik campursari di Jawa Tengah. Para musisi campursari juga ingin merekam lagu-lagu mereka dalam bentuk kaset, seperti yang dilakukan oleh para musisi di Banyuwangi. Artinya, pada era ini, industri musik berbasis lokalitas mulai

berkembang sebagai akibat pengaruh diskursif industri rekaman di tingkat nasional dan keinginan mendapatkan rezeki ekonomi sebagaimana yang dirasakan oleh para penyanyi ibu kota. Masih menurut catatan Wiyoso (2007: 112-114), Campursari RRI Semarang memulai rekaman pada tahun 1978 dan selama berkuat di dapur rekaman telah menghasilkan 9 album. Semua album tersebut diproduksi oleh Ira Record Semarang.¹ Di antara lagu-lagu yang sampai sekarang masih terkenal dari rekaman tersebut adalah lagu-lagu yang berasal dari karya kreasi Ki Nartosabdo dan langgam keroncong, seperti “Wuyung”, “Lela-ledhung”, “Yeng Ing Tawang Ana Lintang”, “Jenang Gula”, “Walang kekek”, dan “Tanjung Perak”.

Meskipun lagu-lagu di atas masih populer hingga saat ini, namun pada masa 70-an hingga 80-an, campursari belum begitu populer di masyarakat. Acara yang disiarkan radio secara rutin dan penyebaran kaset ternyata belum mampu membuat campursari terkenal di masyarakat. Wiyoso (2007: 114) mengidentifikasi beberapa penyebab ketidakterkenalan musik campursari di era ini. Pertama, pada era tersebut di masyarakat langgam Jawa, keroncong, dan gending-gending kreasi baru karya Ki Nartosabdo masih sangat populer. Ki Nartosabdo adalah dalang yang sangat kreatif dalam menciptakan cerita *carangan*—semacam cerita sempalan dari kisah epik Mahabharata dan

¹ **Rekaman pertama** menghasilkan dua album. *Album I, Resepsi*, dengan lagu: “Kencono Katon Wingko”, “Bawa Dhandlianggula dhawah Paman Doplang”, “Resepsi”, “Mesem”, “Sundari”, “Kenya Madura”, “Pangtag”, “Pawarta”, “Sumpah Palapa”, dan “Gula Klapa”. *Album II, Ngalamuning Ati*, dengan lagu: “Ngalamuning Ati”, “Jineman Uler Kambang” dilanjutkan “Buta-butu Galak” dan “Luru-luru Widara”, “Putri Gunung”, “Swara Suling” dilanjutkan “Sopir Becak”, “Jani Rukun”, “Aja Lamis”, “Ngimpi”, “Nawala”, “Wuyung”, “Potretmu”, dan “Sekar Gadung”. Rekaman kedua menghasilkan dua album. *Album I, Lela Ledhung*, dengan lagu: “Lela Ledhung”, “Putra Sala”, “Setya Tuhu”, “Panjenina”, “Putra Nusantara”, “Yen Ing Tawang Ana Lintang”, “Wanita Sulisty”, “Ngelam-elami”, “Saputangan-mu”, dan “Andheng-andheng”. *Album II, Jenang Gula*, dengan lagu: “Jenang Gula”, “Ondhe-ondhe”, “Kuwi Opo Kuwi”, “Impenku”, “Marikangen”, dan “Piwelingku”. Rekaman ketiga menghasilkan *satu album, Ager-ager Cao*, dengan lagu: “Ager-ager Cao”, “Ledhung-ledhung” dilanjutkan “Walang Kekek”, “Jangan Terong”, “Nusul”, “Pariwisata”, “Petis Manis”, “Kecik-kecik”, “Payungan”, “Ngundha Layangan”, “Kacu”, dan “Asrining Ratri”. Adapun **rekaman keempat** menghasilkan dua album. *Album I, Bengawan Sala*, dengan lagu: “Bengawan Sala”, “Putri Gunung”, “Gethuk Lindri”, “Sepur Truthuk”, “Andhe-andhe Lumut”, “Tanjung Perak”, “Tandha Mata”, “Welasana”, “Getun”, “Manis”, dan “Widuri”. *Album II, Rahayu*, dengan lagu: “Sekar Gadhung”, “Rahayu”, “Bawa Dhandhanggula Turu Lare dhawah Putri Gunung”, “Jula-juli”, “Payungan”, “Potretmu”, “Wedang Rondhe”, “Dhingklik Oklak-aklik”, dan “Pangkur Lamba”. **Rekaman kelima** menghasilkan dua album. *Album I, mBulan nDhadhari*, dengan lagu: “Tlingsingan”, “Oglangan”, “Impenku”, “Rembulan nDhadhari”, “Langensari”, “Sri Sadono”, “Manuk-manuk”, “Peuyeum Bandung”, “Ketemu Maneh”, dan “Pangkur Kuwi Apa Kuwi”. *Album II, Mendem Katresnan*, dengan lagu: “Pring Ireng”, “Mendem Katresnanan”, “Pangling”, “Elinga Bebaya Marga”, “Jamu-jamu”, “Sandhang Pangan”, “Sepining Ratri”, “Putri Kediri”, “Kowe Melu Sopo”, “Teteesing Waspa”, “Labeling Tatu”, dan “Panglinga Wonge Ora Pangling Swarane”. *Lihat*, Wiyoso, 2007: 112-114.

Ramayana—serta menciptakan lagu-lagu Jawa yang dikreasi dalam irama gending yang berbeda dengan lagu-lagu yang sudah berkembang di istana. Kedua, lagu-lagu yang diaransemen dalam acara di RRI dan yang direkam adalah lagu-lagu yang diambil dari langgam keroncong dan gending kreasi Ki Nartosabdo, sehingga penikmat musik menganggapnya bukan sesuatu yang luar biasa. Dalam artian, secara musikal masih hebat keroncong dan gending kreasi Ki Nartosabdo tersebut. Ketiga, kelompok ini tidak mempopulerkan lagu-lagu campursari karya mereka sendiri, selain lagu-lagu langgam Jawa dan gending-gending kreasi Ki Nartosabdo.

Dengan kata lain, bisa dikatakan bahwa musik campursari pada masa ini lebih mempopulerkan lagu-lagu dari Ki Nartosabdo seperti *Caping Gunung*, *Gambang Suling*, *Ibu Pertiwi*, *Klinci Ucul*, *Ngundhuh Layangan*, *Gugur Gunung*, *Rujak Jeruk*, *Lumbung Desa*, *Lesung Jumenglung*, *Saputangan*, *Ojo Lamis*, *Ojo Dipleroki*, dan *Prau Layar*. Lagu-lagu campursari Nartosabdoan secara umum bernuansa gembira, *dolan*, karena pada awalnya lagu-lagu tersebut diciptakan untuk memberi nuansa lain dalam pertunjukan wayang yang ia pentaskan agar tidak membosankan. Dalam jagat seni pertunjukan Jawa, Ki Nartosabdo dikenal sebagai dalang yang kreatif karena bisa memberikan sentuhan-sentuhan baru, termasuk cerita-cerita carangan dan gending-gending kreasi baru. Bisa dikatakan, gending-gending ciptaannya sangat unik dan enak didengar. Demi menghasilkan karya musikal yang bisa diterima pasar, ia tidak harus selalu mengikuti pakem. Sebaliknya, ia berani bereksperimen dengan genre musik *rumba*, *waltz*, bahkan *dangdut*.²

Artinya, baik campursari maupun gending kreasi Nartosabdoan memiliki kesadaran dialektis untuk melakukan *apropriasi* terhadap budaya asing yang dianggap bisa mulai dominan dalam masyarakat sebagai akibat berkembangnya industri budaya pop di Indonesia pada masa Orde Baru. Meskipun masih menggunakan lirik berbahasa Jawa, tetapi percampuran irama langgam dengan irama-irama musikal bernuansa modern menjadikan musik Jawa di era Orde Baru semakin populer, karena masyarakat penikmat mendapatkan suguhan-suguhan estetik baru yang berbeda dari langgam Jawa

² Lihat, “Dalang Wayang Kulit Terbaik”, diunduh 25 Agustus 2015 dari: <http://www.tokohindonesia.com/biografi/article/285-ensiklopedi/3757-dalang-wayang-kulit-terbaik>.

murni. Perlahan-lahan, para musisi Jawa mulai membiasakan diri dengan rumus-rumus industri rekaman seperti membaca selera pasar, menciptakan lirik yang unik dan mudah dipahami, serta melakukan peramuan musikal untuk membiasakan telinga masyarakat terhadap karya musik baru tersebut.

1. Masyarakat Lokal yang Mulai Berubah

Secara diskursif, apa yang menarik dicermati adalah bagaimana gending-gending Nartosabdoan sebagai basis bagi lagu-lagu campursari dan pertunjukan wayang merekam secara cerdas aspek-aspek perubahan sosial dalam masyarakat sebagai akibat mulai semaraknya modernitas dalam kehidupan sehari-hari mereka. Dari lagu-lagu yang populer pada masa itu, tampak sekali bahwa sebagai seniman Jawa yang hidup dalam dunia yang tengah berubah, Narto tetap berusaha menegosiasikan dan mentransformasi nilai-nilai Jawa ke dalam kehidupan modern, tetapi ia sendiri tidak kuasa untuk menolak pengaruh diskursif dan estetika dari modernitas itu sendiri. Namun, di balik negosiasi tersebut, kita bisa membaca konteks-konteks ekonomi, politik, dan kultural terkait lagu-lagu yang ia ciptakan.

Tabel 9.
Lirik Lagu *Ojo Dipleroki*
Cipt. Ki Nartosabdo

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

Lagu di atas dinyanyikan secara bersahutan antara penyanyi perempuan dan laki-laki. Si perempuan tidak ingin “diploeroki”, tidak ingin dilirik sambil dimarahi secara berlebihan oleh si lelaki. Apalagi sampai “dipoyoki”, diolok-olok secara berlebihan karena salah. Sebenarnya, si perempuan hanya ingin mendapatkan senyuman dari si “Mas”. Sampai 3 baris awal, lagu ini bertutur

tentang kegenitan seorang perempuan muda terhadap seorang lelaki. Ia sebenarnya hanya ingin menggoda si lelaki agar mau tersenyum kepadanya. Namun, yang ia dapatkan malah *dipleroki* dan *dipoyoki* sama si lelaki. Tentu saja, dalam tradisi Jawa yang mendukung kekuasaan patriarki, kegenitan yang dilakukan gadis dianggap tidak wajar karena biasanya hal tersebut hanya boleh dilakukan oleh lelaki. Perempuan adalah “kesopanan”, “kelemah-lembutan”, baik yang dilakukan di ranah privat maupun ranah publik.

Itulah mengapa dalam dua kalimat berikutnya, “tingkah lakumu kudu ngerti coro” dan “oyo ditinggal kapribaden ketimuran”, vokalis lelaki yang *nembang*. Kedua lirik ini merupakan kehadiran otoritas lelaki sekaligus tradisi yang mengingatkan bahwa si gadis harus tahu adat-kebiasaan dalam pergaulan antara lelaki dan perempuan. Sebagai suara otoritas, si lelaki berhak menggunakan alasan tradisi yang sudah dikonstruksi selama ratusan tahun di kalangan istana terkait bagaimana sebaiknya perempuan Jawa—sebagai representasi timur—harus bertindak dalam batas-batas yang tidak bisa mereka langgar. Atas nama tradisi pula ia berhak bicara, “jangan ditinggal kepribadian ketimuran” ketika si gadis dianggap melanggar *paugeran* yang sudah mapan dalam budaya dan masyarakat Jawa.

Yang menarik adalah meskipun si perempuan disalahkan dia masih punya argumen terkait perilakunya, *nanti ketinggalan zaman*. Dalam suasana pembangunan dengan segala geliat menuju modernitasnya, sangat wajar kalau banyak warga negara—dari remaja hingga tua, dari lelaki hingga perempuan—mendamba kemajuan serta kebebasan dari kekangan tradisi. Modernitas selalu menawarkan wacana dan praksis yang mengantarkan manusia pada idealisasi akan rasionalisasi, sekulerisasi, kebebasan, kemajuan dan kesejahteraan, dan universalisme—kesamaan dengan bangsa-bangsa yang sudah maju (Venn, 2006; 2000). Idealisasi tersebut juga mampu melampaui batasan-batasan jender yang selama ini mengekang perempuan dengan habitus-habitus yang menjadikan mereka selalu ditempatkan dalam ranah domestik serta dibiasakan dengan norma-norma yang membelenggu. Nilai dan praksis yang dianggap ter-Barat-kan itulah yang perlahan tapi pasti mulai masuk ke dalam pikiran dan tindakan masyarakat Indonesia sebagai akibat pembangunan oleh rezim negara

yang juga sebenarnya berorientasi Barat. Akibatnya, hal-hal yang membatasi perempuan dianggap kuno dan sering dikatakan “ketinggalan zaman”.

Maka, melalui *Ojo Dipleroki*, Ki Nartosabdo sekaligus mengingatkan komunitas penggemarnya bahwa di tengah-tengah gencarnya pembangunan yang membawa nilai-nilai modernitas, tidak sepatutnya masyarakat Jawa melupakan kepribadian timur. Khususnya buat kaum perempuan, karena tingkah laku, cara berpakaian, dan cara bertutur mereka yang mulai berubah dianggap bisa merusak tatanan ke-Jawa-an yang sudah diwariskan turun-temurun secara konstruktif. Pemahaman tersebut sangat berkesesuaian dengan paradigma budaya bangsa yang ditempuh oleh rezim Suharto di mana budaya tradisional menjadi filter dari mulai berkembangnya nilai-nilai asing yang mulai dominan di masyarakat. Artinya, rezim negara dan Nartosabdo sama-sama merasa khawatir terkait akibat destruktif dari budaya asing yang dibawa modernitas. Untuk menangkal itu semua, budaya bangsa berbasis budaya daerah menjadi kekuatan yang harus dipertahankan dan dilestarikan. Tidak mengherankan kalau pada masa Orde Baru, wacana dan kebijakan tentang “pelestarian budaya tradisional” dikampanyekan sedemikian rupa, baik di mimbar seminar maupun tulisan-tulisan para akademisi. Dengan demikian, wacana “ke-timur-an bagi para perempuan Jawa” dalam lagu ini menjadi bagian dari formasi diskursif tentang budaya daerah sebagai pembentuk budaya bangsa untuk menangkal budaya asing yang dianggap akan merusak kepribadian nasional.

Ajakan (atau lebih tepatnya perintah) untuk kembali ke budaya daerah—dalam hal ini Jawa—merupakan bentuk *kepanikan moral*—meminjam terminologi Hall et.al (1978)—di tengah-tengah keberantaraan kultural yang dialami sebagian besar masyarakat—khususnya generasi muda—akibat mulai massifnya pembangunan nasional, termasuk perkembangan pesat industri budaya seperti film dan lagu yang didistribusikan secara nasional. Sebenarnya, rezim sendirilah yang mengundang kehadiran modernitas dan segala konsekuensinya bagi kehidupan kultural dan moral bangsa ini. Namun, ketika mereka sudah merasa kewalahan, maka menaksime represif berbasis kearifan lokal digunakan—tentu saja melalui tangan para intelektual dan seniman—untuk mengendalikan “kebablasan budaya” yang dianggap sebagai ancaman

mutlak bagi jati diri bangsa dan, lebih dari itu, ancaman terhadap keamanan rezim negara.

Apa yang menarik dilihat dari aspek kreativitas dan diskursivitas seorang Nartosabdo adalah kenyataan bahwa ia sendiri juga bermain-main dalam keberantaraan dan ambivalensi kultural, meskipun masih dalam bingkai budaya Jawa. Dalam men-dalang ia terkenal tidak mau hanya terpaku pada cerita pakem, tetapi lebih banyak mengembangkan lakon-lakon carangan. Dalam hal musik, dia juga tidak melulu berangkat dari pakem, tetapi mengolahnya dengan irama rancak dan nada-nada yang relatif genit. Namun, ia tidak mau juga sepenuhnya menghilangkan wacana ke-Jawa-an dengan semata-mata menghadirkan konstruksi diskursif yang serba cinta tanpa mempedulikan bagaimana upaya menegosiasikan budaya lokal. Kalaupun ia tampak mengajak atau memerintah subjek perempuan dalam lagu *Ojo Dipleroki* untuk menghargai dan melestarikan budaya Jawa, menurut kami itu lebih disebabkan oleh kampanye diskursif rezim negara kepada para intelektual dan seniman serta pilihannya untuk bermain dengan keberantaraan kultural, tetapi tanpa mau kehilangan budaya Jawa sebagai mayoritas diskursif dalam lagu-lagunya. Menariknya, wacana yang ia usung memang tetap menegosiasikan ke-Jawa-an sebagai acuan moral bagi generasi muda yang mulai mengkonsumsi budaya modern di masa pembangunan, tetapi ia juga tidak mau sekedar manut dengan paradigma dan kebijakan “pelestarian budaya” tanpa mau dan mampu mendialogkannya dengan perubahan zaman. Maka, transformasi lokalitas yang ia mainkan dalam lagu-lagu ciptaannya bisa dikatakan sebagai siasat dalam mengapropriasi budaya modern sekaligus kuatnya pengawasan rezim negara sekaligus untuk terus menegosiasikan ke-Jawa-an di tengah-tengah realitas perubahan.

2. Rekreasi dan Perubahan Sistem Produksi

Selain itu, Ki Nartosabdo juga mempopulerkan lagu-lagu yang bersifat rekreatif, seperti Praon atau lebih terkenal dengan *Perahu Layar*. Hampir semua sinden wayang serta penggemar tayub di Jawa Tengah dan Jawa Timur pasti kenal lagu ini karena populeritasnya hingga saat ini.

Tabel 10.
Lirik Lagu *Praon* (Prahu Layar)
 Cipt. Ki Nartosabdo

Lirik (dalam bahasa Jawa)	Terjemahan
<i>Yok kanca ning nggisik gembira</i>	Yuk kawan pergi ke pantai gembira
<i>Alerap-lerap banyune segara</i>	Berkilauan airnya samudra
<i>Angliyak numpak prau layar</i>	Ayo mendayung naik perahu layar
<i>Ing dina minggu keh pariwisata</i>	Di hari minggu banyak pariwisata
<i>Alon praune wis nengah</i>	Pelan perahunya sudah ke tengah
<i>Byak byuk byak banyu binelah</i>	Byak byuk byak air dibelah
<i>Ora jemu-jemu karo mesem ngguyu</i>	Tidak jemu-jemu sembari tertawa
<i>Ngilangake rasa lungkrah lesu</i>	Menghilangkan rasa letih dan malas
<i>Adik njawil Mas, jebul wis sore</i>	Adik <i>njawil</i> , ternyata sudah sore
<i>Witing kelapa katon ngawe-awe</i>	Pohon nyiur terlihat memanggil
<i>Prayogane becik bali wae</i>	Sebaiknya kembali saja
<i>Dene sesuk esuk tumandang nyambut gawe</i>	Besok pagi kita bergegas kerja

Lagu ini sebenarnya sangat biasa, berisi ajakan untuk berwisata ke laut; menikmati keindahan sembari naik perahu. Pantai dan samudra adalah keindahan lokal yang sejak dulu sudah terkenal dengan ke-eksotis-annya. Sejak zaman kolonial, sudah banyak yang tertarik untuk pergi berwisata ke pantai dan laut. Namun, bagi warga pribumi yang sudah biasa dengan keindahan samudra, tentu bukan hal yang aneh. Kalau kita baca lirik lagu secara menyeluruh, pada bagian akhir kita baru tahu bahwa lagu ini sebenarnya ditujukan kepada orang-orang kota atau orang-orang yang terbiasa dengan rutinitas kerja agar meluangkan waktu di hari minggu untuk sedikit menemukan kabahagiaan di pantai dan samudra.

Pada masa Orde Baru, ketika rezim negara banyak melakukan pembangunan dan menata kehidupan masyarakat melalui kerja-kerja di bidang industrial, jasa, dan lain-lain, semakin banyak pekerja yang masuk dalam mekanisme industrial. Program-program pembangunan menjadikan masyarakat perlahan-lahan diajak melupakan tragedi 1965 yang meninggalkan kesedihan dan pilu pada keluarga yang ditinggalkan. Rezim benar-benar membawa masuk negara dan bangsa Indonesia ke dalam kapitalisme. Mereka harus mengikuti jadwal rutin, menjalani pekerjaan yang menuntut kedisiplinan, menuruti perintah atasan, dan masih banyak aturan lagi untuk mendapatkan gaji bulanan bagi pegawai negeri sipil dan swasta atau upah harian untuk pekerja kasar seperti kuli bangunan. Penertiban dan

pendisiplinan masyarakat merupakan konsekuensi dari kehadiran modernitas yang menuntut aturan-aturan logis dan rasional serta ketepatan waktu, sehingga targer-target perusahaan maupun instansi bisa terpenuhi. Para pegawai dan pekerja yang harus membiasakan dengan aturan dan disiplin tersebut, tentu harus pandai-pandai membagi waktu untuk kehidupan privat dan tempat kerja.

Maka, tawaran untuk berekreasi ke pantai dan laut adalah jedah untuk meluangkan waktu sejenak untuk keluar dari rutinitas dan tekanan pekerjaan. Ki Nartosabdo merasakan struktur perasaan warga perkotaan yang selalu diburu dengan aturan dan rutinitas selama Senin sampai Sabtu; aktivitas yang menjadikah mereka lelah secara fisik dan psikis. Rekreasi ke pantai dan laut menjadi mekanisme eskapis untuk sedikit keluar dari alienasi yang dialami oleh para pekerja di perkotaan. Apa yang menarik dikritisi adalah bahwa lagu ini sebenarnya tidak dalam posisi meresistensi segala bentuk rutinitas, tetapi mengajak para pekerja untuk menghilangkan lelah dan malas, sehingga pada hari Senin mereka akan kembali siap bekerja; kembali ke rutinitas. Selain itu, ajakan rekreasi ini sesuai pula dengan program-program pariwisata yang mulai digalakkan oleh pemerintah pada masa Orde Baru.

Selain lagu-lagu bernuansa gembira dan agak genit yang tetap terkendali, Ki Nartosabdo juga menciptakan lagu bernuansa asmara, komunalisme, dan bhakti kepada pertiwi. Lagu-lagu bernuansa asmara seperti *Setya Tuhu* dan *Aja Lamis* sampai sekarang juga masih digemari dalam acara campursari, wayang, dan wayang wong. Bahkan, masih direkam-ulang dan diedarkan dalam bentuk VCD. Sementara, lagu-lagu yang bertutur tentang komunalisme antara lain *Gugur Gunung* yang berisi ajakan untuk kepada masyarakat untuk bekerja bersama-sama dalam membangun demi bangsa dan negara. Adapun lagu *Ibu Pertiwi* sarat dengan nilai-nilai heroik dan nasionalisme; sebuah pilihan yang sebenarnya mampu menembus waktu dari zaman penjajahan, Sukarno, hingga Suharto. Meskipun demikian, lagu tersebut sangat kontekstual dengan keinginan rezim negara untuk menyatukan seluruh potensi warga negara dalam semangat integrasi nasional yang didukung oleh nasionalisme demi mewujudkan cita-cita pembangunan nasional.

B. Campursari pada Era 1990-an: Kenakalan-kenakalan Diskursif
dalam Campuraduk Musikal

Tidak bisa dipungkiri memang bahwa Manthous-lah yang pada era 1990-an mempopulerkan musik dan lagu campursari, meskipun secara historis percampuran musikal sudah biasa berlangsung dalam tradisi Jawa. Nama campursari didapatkan dari perpaduan bermacam jenis musik—tradisional dan modern—yang mengiringi lagu-lagu yang diciptakannya. Wadiyo, Haryono, Soedarsono, & Genep (2011: 116)—mengelaborasi pendapat Manthous—menjelaskan:

Campursari yang menjadi karyanya sebenarnya bukanlah musik Jawa gamelan murni, melainkan jenis musik campuran antara musik pentatonik gamelan dan musik Barat diatonik atau musik populer Indonesia. Digunakannya unsur musik Jawa gamelan dan syair lagu yang menggunakan bahasa Jawa secara dominan, menjadikan masyarakat berpersepsi bahwa musik itu adalah musik Jawa.

Dari aspek instrumen musiknya, jelas bahwa campursari adalah bentuk budaya hibrid yang memadukan budaya Jawa- budaya modern. Kesadaran kreatif untuk mendialogkan secara kreatif aspek musikalitas Jawa—nada dan instrumen—dengan musikalitas modern/Barat merupakan kekuatan seorang Manthous dalam membaca kecenderungan perubahan selera kultural masyarakat Jawa pada umumnya, baik di Yogyakarta, Jawa Tengah, maupun Jawa Timur.

Bahwa hegemoni musik ibu kota yang semakin terbaratkan adalah kenyataan kultural yang tidak bisa dilawan hanya dengan mengandalkan keunikan dan karakteristik musik gamelan Jawa. Sementara, kaum remaja dan generasi muda semakin biasa dengan penyanyi dan band ibu kota. Ketika para kreator musikal Jawa hanya bertahan dengan gending-gending keraton atau gending kreasi Nartosabdoan, tentu logika akan mengatakan gamelan Jawa akan menjadi musik pinggiran. Maka, dengan melakukan campuraduk dan adonan musikal, Manthous sebenarnya bersiasat di tengah-tengah keberantaraan kultural masyarakat di mana budaya modern menjadi semakin hegemonik. Paling tidak, dengan mencampur nada pentatonik gamelan bersama-sama dengan nada diatonik musik modern.

Perkawinan musikal yang dipakai oleh Manthous memang disengaja karena ia tidak ingin musik ini menjadi semacam langgam Jawa dan

karawitan. Apalagi ia memang tidak hanya menguasai gamelan sebagai basis kulturalnya, tetapi juga menguasai dan mengalami musik pop berinstrumen Barat yang sangat populer di era 90-an. Inilah yang menjadikan Manthous dikatakan mampu melakukan penetrasi atau, bahkan, melampaui batasan-batasan kaku antara musik Barat dan musik Jawa. Mrazek, salah seorang sarjana Barat peneliti wayang dan kompleksitasnya, menjelaskan kemampuan Manthous sebagai berikut.

Sebelumnya, dan bahkan sampai saat ini, musik Jawa kuno dan internasional baru berbicara bahasa yang berbeda: 'Musik tradisional berbicara *nang, ning, nong*, sedangkan musik baru *jrang jreng jring jeng*'. Manthous mampu menjadikan perkawinan, terobosan ini, sangat menyenangkan dan populer... Perkawinan ini, lebih jauh lagi, bukan hanya tindakan simbolik, tetapi memiliki basis fisik; sebuah perkawinan antarbebunyian, antara *ning nong ning gung* dengan *jrang jreng jring jreng*. Manthous sangat berhati-hati agar musiknya tetap tampak sebagai sebuah perkawinan, 'sebuah campuran', dan tetap didengar sebagai percampuran. Di satu sisi, Manthous mengatakan: "Sangat jelas, elemen-elemen musik gamelan tradisional benar-benar bisa dirasakan di musik campursari. Namun, sementara Manthous menimbang untuk menggunakan seperangkat gamelan diatonik lengkap (dari pada hanya menggunakan sedikit instrumen gamelan), ia dan para penasehatnya memutuskan untuk menentangnya, karena dia tidak ingin campursari menjadi semacam *uyon-uyon* (musik gamelan) karena (apabila seperangkat alat diatonik digunakan) campursari akan didominasi gamelan. (1999: 49)

Kesadaran untuk tetap meng-hibrid-kan campursari, meskipun banyak mendapatkan kritik dan tentangan dari para pemerhati musik dan budaya Jawa merupakan keberanian kreatif untuk menemukan terobosan-terobosan musikal yang mampu melampaui batasan-batasan filosofis-estetik antardua peradaban, Jawa dan Barat. Tidak seperti para pemerhati yang berparadigma esensialis, Manthous adalah musisi yang sangat memahami dinamika kultural masyarakat Jawa, khususnya di era Orde Baru. Modernitas adalah kenyataan yang tidak bisa ditolak dan secara historis sudah mulai berkembang sejak era kolonial. Bahkan, dalam tradisi keraton sekalipun pertemuan budaya kolonial dan ningrat biasa terjadi. Orientasi menjadi modern—termasuk dalam hal selera musik—merupakan dinamika sosio-kultural yang menjadikan mereka bisa menerima keberadaan musik modern dalam campursari. Dan, kenyataan historis menunjukkan bahwa setelah Manthous mengeluarkan album, banyak sekali orang-orang yang menggemarnya dan banyak grup campursari bermunculan, baik di Jawa Tengah, Yogyakarta, maupun Jawa Timur. Maka, mencampur atau mengawinkan gamelan Jawa dan alat musik modern

bukanlah sebuah tabu bagi Manthous. Sebaliknya, perkawinan tersebut telah menghasilkan sebuah genre baru musik Jawa atau Indonesia yang bisa membawa masuk sebagian budaya tradisional ke dalam ritme cepat industri budaya di tingkat lokal maupun nasional.

Adapun alat yang dipakai dalam campursari Manthous adalah *kendang*, *gong*, *gender*, *saron*, *demung*, *bass gitar elektrik*, *cuk/ukulele*, *drum set*, dan *keyboard synthesizer*. Tentang penggunaan alat-alat musik campuraduk tersebut dalam campursari, Wadiyo, Haryono, Soedarsono, & Genep (2011: 120) memberikan paparan mereka sebagai berikut.

Alat musik *kendang*, *gong*, *gender*, *saron*, dan *demung* dimainkan dan difungsikan sebagaimana dalam permainan musik kerawitan, demikian juga bass gitar elektrik, ukulele, dan synthesizer yang notabene alat musik diatonis pun difungsikan untuk menggantikan kedudukan beberapa alat musik dalam musik kerawitan. Bass gitar elektrik difungsikan untuk merepresentasikan kempul dan gong. Nada dan pola permainannya mengadopsi pola irama kempul dan gong pada musik kerawitan. Ukulele dipergunakan untuk merepresentasikan kethuk, kenong, dan boning (kadang-kadang). Nada dan pola permainannya mengadopsi pola irama kethuk dan kenong pada musik kerawitan. Synthesizer dalam musik campursari merupakan alat musik yang paling banyak merangkap tugas... untuk merepresentasikan alat musik biola dan flute yang notabene merupakan alat musik yang lazimnya dipergunakan dalam musik keroncong, langgam, dan langgam Jawa...juga sering dimainkan untuk merepresentasikan alat musik gambang dengan pola irama sebagaimana permainan gambang dalam musik kerawitan. Laras atau nada dan tangganada dalam campursari Manthous jelas sekali menggunakan sistem diatonik. Bahkan alat-alat musik seperti gong, saron, dan gender diubah stem nadanya menjadi laras diatonik dengan nada 6 (*nem*) sama dengan A yang berfrekwensi 440Hz.

Kemampuan memadukan kedua jenis alat musik yang jelas-jelas berbeda secara tatanan maupun makna filosofinya tersebut merukan ikhtiar kultural untuk memformulasi sebuah musik hibrid yang tetap tidak melupakan ke-Jawa-an yang direpresentasikan melalui *kendang*, *gong*, *gender*, *saron*, *demung* di tengah-tengah modernitas yang direpresentasikan oleh bass elektrik, *cuk/ukulele*, *drum set* dan *keyboard synthesizer*. Berbekal pengalamannya menciptakan lagu-lagu pop Jawa yang cukup populer di masyarakat seperti *Gethuk* (dipopulerkan oleh Nur Afni Oktavia) dan *Kangen* (dipopulerkan oleh Evi Tamala), Manthous pada tahun 1993 mendirikan CSGK (Campursari Gunung Kidul) dengan lagu-lagu yang fenomenal seperti *Nyidam Sari*, *Kempling*, *Ojo Digondheli*, *Ojo Sembrono*, *Sakit Rindu*, *Sido Opo Ora*, dan lain-lain. Perkawinan musikal dengan lagu-lagunya yang nge-hits, menjadikan

campursari Manthous tidak hanya digemari dalam pertunjukan dan rekaman, tetapi juga mempengaruhi pertunjukan wayang dan drama tradisional seperti ludruk. Dalam pertunjukan wayang—baik di Yogyakarta, Jawa Tengah, dan Jawa Timur—pertunjukan campursari menjadi menu wajib untuk membuka pertunjukan, bukan lagi *klenengan*, serta mengisi adegan *limbukan* dan *garagara*.

Masuknya instrumen musik Barat seperti keyboard, gitar, bass, drum set ke dalam musik campursari, selain sebagai kecerdasan dan kesadaran kreatif seorang Manthous juga tidak bisa dilepaskan dari cara manusia-manusia Jawa memahami masuknya pengaruh tradisi atau budaya asing ke dalam lingkaran kehidupan mereka. Mrázek memandang campursari memiliki kesamaan proses dengan babak *limbukan* dalam jagat wayang.

Saya lebih senang memahami campursari dalam konteks terkait apa-apa yang sudah dijelaskan tentang babak *limbukan*, khususnya tentang pembukaannya pada dunia-kini, yang selalu asing. Percampuran campursari merupakan sebuah bagian dari proses yang sama. Ini adalah masalah membuka diri terhadap dunia luar yang menerobos masuk ke dalam, tetapi tidak musnah di dalam. Alih-alih, tokoh atau fenomene partikular, baru dan asing, diapresiasi untuk kepentingannya sendiri, sepertihalnya penetrasi itu sendiri. Perluasan babak-babak *limbukan*, seperti campursari, melibatkan jenis partikular percampuran dan pengambilan-ke-dalam: mencampur-ke-dalam dunia luar kini, mancanegara, termasuk, yang ‘internasional’, yang ‘modern’, atau yang ‘standar’ (standar sebagaimana dipertentangkan dengan budaya Jawa). Dalam makna ini campursari bisa dilihat sebagai citra musikal dari babak-babak limbukan dan interaksi mereka dengan dunia luar. (Mrázek, 1999: 53)

Perbincangan dalam *limbukan* yang seringkali lucu, nakal, dan sering menabrak tatanan normatif ke-Jawa-an merupakan sebuah strategi kultural manusia-manusia Jawa ketika memahami dunia-kini, asing, modern, internasional. Apa-apa yang terjadi di dunia luar yang menarik diperbincangkan dibawa masuk ke dalam dunia *limbukan*, tetapi mereka tidak musnah. Begitupula dunia *limbukan* itu tidak musnah, tetapi tetap eksis sebagai sebuah entitas. Prinsip percampuran dan pengambilan bisa dengan jelas kita lihat dalam hibriditas musikal dalam campursari. Sebagai seniman Jawa, Manthous sangat memahami karakter kultural manusia Jawa tersebut, sehingga ketika ia membawa-masuk instrumen musik modern/Barat ke dalam campursari sebagian besar mereka bisa menerima, kecuali para pemerhati berparadigma adiluhung. Namun, sebagai seniman yang lama berkuat dalam

industri budaya di tingkat nasional, Manthous lebih mementingkan penerimaan publik dibandingkan publik. Apalagi ia tidak menghapus sama sekali dunia Jawa dari dalam campursari.

Bagaimana bisa seseorang dari Gunung Kidul memformulasi genre musik baru selain rock, pop, dan dangdut yang sudah terlebih dahulu populer dalam jagat industri hiburan di tanah air? Ternyata, dalam proses kreatifnya, Manthous memiliki standar-standar yang cukup mumpuni sehingga pantaslah ia disebut sebagai “Bapak Campursari”. Tri Laksono (2008: 90) mengelaborasi beberapa pendapat Manthous terkait syarat-syarat dalam proses penciptaan lagu-lagu campursari. Pertama, menguasai notasi diatonis dan pentatonis. Kedua, mampu menggarap semua instrumen yang ada dalam ensemble campursari sehingga agar lagu yang diciptakannya menjadi *pulet* antara instrumen Barat dan gamelan. Ketiga, mengetahui struktur kalimat lagu agar dapat menentukan bentuk lagu yang diciptakannya. Keempat, mengetahui komposisi lagu agar dapat menentukan bentuk lagu yang diciptakannya. Kelima, menguasai *kesusastraan* agar *cakepan* yang diciptakan mudah dimengerti walaupun bahasanya sederhana tetapi enak didengar.

Menilik kelima persyaratan yang dibuat Manthous, kita akan melihat betapa kompleksnya kecakapan yang harus dikuasai oleh seorang pencipta lagu. Menurut kami, kelima persyaratan tersebut mengimplikasikan kecerdasan yang harus dimiliki oleh seorang kreator di antara pengaruh dua budaya yang saling berkonstestasi sekaligus berdialektika di zaman industri budaya yang mengikuti formula Barat. Bahwa budaya Barat—dalam hal ini alat-alat musik diatonis—tidak harus ditolak karena pengaruhnya sudah sedemikian kuat di tengah-tengah masyarakat, tetapi harus dipelajari untuk menemukan celah-celah yang bisa diisi dengan instrumen tradisional. Dengan pola pikir ini, seorang pencipta lagu campursari juga dituntut menguasai kedua jenis alat musik tradisional tersebut sehingga lagu yang diciptakan bisa menghasilkan perpaduan menarik antara nada Barat dan tradisional. Selain itu, kemampuan memahami aspek tekstual sastra sebuah lagu juga menjadi syarat yang tidak bisa diabaikan. Racikan nada diatonis-pentatonis tentu harus diisi dengan lirik-lirik yang tidak hanya bernuansa dan berwacana tentang ketradisional, tetapi juga kemodernan serta bagaimana kedua kutub ini

saling bertemu dan melintasi dalam dinamika kultural masyarakat. Untuk menjadikan lirik dan nada menarik dan mudah diingat, memainkan sajak di akhir lirik dalam satu paragraf menjadi kunci penting sebuah lagu campursari. Lagu-lagu bersajak tentu saja akan lebih mudah diingat dan dihafal ketimbang lagu-lagu yang tidak bersajak.

Apa yang menarik dicermati adalah bahwa dalam unsur kesusastraan itu pula wacana bisa dimainkan oleh pencipta lagu. Manthous sebagai otoritas kreatif tentu bisa menceritakan bermacam persoalan atau potensi yang ada di masyarakat lokal sebagai wacana yang di-struktur-kan melalui teks lagu campursari ciptaannya, seperti yang dilakukan pencipta-pencipta senior—semisal Gesang, Ki Nartosabdo, dan Anjar Any. Apakah kemudian ia cukup kreatif dan kritis dalam menegosiasikan gagasan terkait lokalitas dalam pertengahan era 90-an di mana masyarakat semakin maju dan modern, tetapi sebagian besar masih terikat oleh identitas etnis mereka? Inilah yang akan kita uraikan dan kritisi.

1. Tembang yang *Nyrempet-nyrempet*

Salah satu keunggulan dan karakteristik Manthous dalam menggarap lagu campursari adalah kepiawaiannya dalam menulis lirik-lirik yang *nyrempet-nyrempet* hal-hal yang dianggap tabu, tetapi tidak sampai terjebak ke dalam eksploitasi seksualitas. Selain itu, Manthous juga menyiapkan sebagian besar karyanya untuk dinyanyikan duet, penyanyi perempuan dan lelaki. Dengan model lirik berpantun atau parikan di mana selalu ada rima terakhir yang sama dalam setiap kalimat lirik dalam bait lagu, lagu-lagu bertema *nyrempet-nyrempet*, seperti *Kempling*, sangat mudah dihafal dan diingat oleh komunitas penggemar.

Tabel 11.
Lirik Lagu *Kempling*
Cipt. Manthous

Lirik bahasa Jawa	Terjemahan
PnLk (Penyanyi Lelaki) <i>Ndak pundi Mbak ayu badhe tindak pundi</i> <i>Dingaren tindak wae ora numpak taksi</i> <i>Dhewek'an apa ora wedi</i>	PnLk Mau ke mana Mbak ayu mau pergi kemana Tumben jalan tidak naik angkutan Sendirian apa tidak takut

<i>Timbang nganggur kula gelem ngancani</i>	Ketimbang nganggur saya mau nemani
PnPr (Penyanyi Perempuan) <i>Kleresan Mas alias kebetulan Blanjane kathah rada kabotan Yen purun mas enggal-enggal ngrencangi tekan ngomah mangke kula opahi</i>	PnPr Beneran Mas alias kebetulan Belanjanya banyak agak keberatan Kalau mau Mas segera membantu Sampai rumah nanti saya kasih upah
PnLk <i>E' eh tobil wong legan golek momongan Niki blanja napa mbakyu badhe pindhahan</i>	PnLk E'eh tobil orang bujang cari momongan ini belanja apa Mbakyu mau pindahan
PnPr <i>Ampun gela Mas sampeyan ampun kuciwa kula randha anyaran ditinggal lunga</i>	PnPr Jangan menyesal Mas Anda jangan kecewa saya janda baru saja ditinggal pergi
PnLk <i>Awan awan lunga blanja neng pasar pahing Prawan randha kanggoku gak patek penting</i>	PnLk Siang-siang pergi belanja ke pasar pahing Perawan janda buatku Ndak begitu penting
PnPr <i>Neng Semarang, Mas Tuku gelang apa anting-anting Jo sumelang Yo ben randha dijamin kempling</i>	PnPr Ke Semarang, Mas Beli gelang apa anting-anting Jangan khawatir, Biar janda dijamin kempling

Selain karena permainan sajak pada tiap baris lirik lagu dan irama dinamis komposisinya, *Kempling* mudah sekali diingat karena bertutur tentang peristiwa sehari-hari ketika seorang lelaki bertemu dan menyapa sembari menggoda seorang perempuan. Menariknya adalah lagu ini dinyanyikan secara duet dengan memberi porsi berimbang pada masing-masing penyanyi lelaki dan perempuan. Porsi berimbang artinya kedua penyanyi menyanyikan lirik yang secara kuantitatif tidak *njomplang*, tetapi keduanya mendapatkan bagian menyanyi yang seimbang. Manthous melalui lagu ini sebenarnya masih mengikuti pola kultural masyarakat Jawa di mana yang layak menyapa adalah lelaki terlebih dahulu, bukan perempuan. Ini menunjukkan bahwa sebagai pencipta lagu campursari yang sebenarnya sudah terbiasa hidup dengan kultur ibukota ketika ia berproses kreatif di sana, Manthous tetap berusaha meyakini dan mempraktikkan tradisi Jawa dalam perilaku komunikasi.

Menariknya, dalam lagu ini, Manthous tidak lagi mewacanakan janda secara stereotip, seperti “janda muda yang menggoda lelaki beristri”, “janda kesepian”, “janda perusak rumah tangga”, dan lain-lain. Alih-alih, Manthous membawa janda ke dalam wacana yang ‘renyah’ dan ‘mengalir’. Dalam artian janda sebagai fenomena yang biasa dalam kehidupan masyarakat; seorang perempuan yang bisa enak diajak ngomong oleh seorang lelaki bujang atau seorang perempuan yang bisa mengimbangi perbincangan seorang lelaki. Artinya, janda dipahami secara lebih terbuka, dinamis, dan biasa saja ketika diajak bercanda. Si lelaki berniat menggoda dan janda yang digoda tidak meresponsnya secara negatif atau menolaknya. Sebaliknya, ia malah menanggapi dengan antusias godaan si lelaki. Kondisi-kondisi itulah yang menarik hati si lelaki untuk terus berbincang dan, bahkan, menawarkan pertolongan buat si janda. Tentu saja, selain kondisi tersebut, si lelaki juga tertarik secara fisik kepada si perempuan.

Meskipun awalnya tidak mengetahui kalau si perempuan adalah janda, si lelaki tidak mempermasalahkannya ketika subjek itu berterus terang: “Ampun gelo Mas/Sampean sampun kuciwa/kulo rondho anyaran ditinggal lungu”. Si lelaki tidak lagi pusing soal janda atau perawan. Pengakuan tersebut adalah wacana yang menerobos stereotipisasi janda atau menerobos kecenderungan patriarki Jawa yang akan kecewa ketika mengetahui bahwa perempuan yang sedang ia dekati sudah menjanda. Manthous, dengan demikian, membawa sebuah kutub diskursif di masyarakat lokal yang sebenarnya dalam beberapa kasus tidak lagi mempermasalahkannya status seorang perempuan, apakah perawan atau janda.

Menanggapi pengakuan dari si lelaki, si janda tidak kalah beraninya. Dengan lugas ia mengatakan: “Jo sumelang/yo ben rondho dijamin kempling”. *Kempling* di sini merupakan ungkapan genit yang *nyrempet-nyrempet* apabila ditafsir secara liar. Pilihan menempatkan kata “kempling” di akhir lagu yang sekaligus menjadi judul lagu merupakan strategi Manthous untuk memberikan kebebasan untuk menafsirnya kepada para pendengar. Mengapa “kempling” dikatakan *nyrempet-nyrempet*? Dalam bahasa Jawa “kempling” digunakan untuk menggambarkan objek yang permukaannya menyala/mengkilap karena habis digosok atau baru keluar dari pabriknya (masih *gress*). Maka, “rondho

kempling” dalam teks lagu ini bisa dipahami sebagai seorang perempuan yang masih muda dan cantik tetapi sudah menjanda, apapun penyebabnya.

Penegasan bahwa meskipun dirinya sudah janda tetapi masih *kempling* menunjukkan sebuah keberanian dalam ‘menggoda’ lawan jenis, atau lebih luas lagi, penikmat lagu laki-laki. Bahwa bukan hal yang tabu lagi bagi seorang janda untuk menunjukkan identitas serta kemampuan untuk membuat lelaki tertarik, khususnya dengan penegasan bahwa ia masih *kempling*. Bagi subjek lelaki, istilah ini bisa memunculkan bermacam tafsir atau imajinasi seksual tentang betapa masih cantik atau sensualnya si perempuan. Inilah kecerdasan Manthous; dia membawa masuk dunia partiarakal yang selalu gelisah ketika ada janda muda yang masih seksi dan cantik, sehingga seringkali diperbincangkan di warung kopi atau tempat-tempat nongkrong. Di era 1990-an, nongkrong atau cangkrukan di warung kopi merupakan tradisi yang sangat umum di kalangan generasi muda lelaki, baik di kota maupun di desa. Namun, Manthous tidak mau membawa dunia luar yang vulgar itu secara menyeluruh ke dalam teks lagunya sehingga bisa kita katakan bahwa wacana terkait janda kempling dan aspek seksualitas sebenarnya hanya dikonstruksi dalam prinsip *nyrempet-nyrempet*.

Dengan demikian, melalui lagu ini, Manthous berusaha menampilkan pemahaman masyarakat lokal tentang janda yang tidak stereotip tetapi belum bisa sepenuhnya keluar dari makna-makna genit. Melalui irama rancak, lagu ini menandakan dinamika masyarakat yang sebenarnya mulai biasa membicarakan sesuatu yang bersifat seksual dalam kehidupan sehari-hari, tetapi masih tetap secara umum belum terlepas sepenuhnya dari kesadaran kultural. Keliaran-keliaran masyarakat dalam memahami persoalan seksual, janda, dan praksis-praksis lain, tetap tidak ‘diliarkan’ sepenuhnya; hanya berada dalam ranah tafsir dan imajinasi yang memang terkadang bisa liar dengan sendirinya. Namun, semua memang masih digunakan untuk mendukung berkuasanya tradisi patriarki karena segenit apapun respons si janda dalam lagu, toh itu semua untuk menyenangkan si lelaki.

2. Relasi Lelaki-Perempuan dalam Warna Guyonan Subversif

Persoalan cinta yang di tangan banyak pencipta lagu nasional dipahami sangat serius, atau lebih tepatnya mendayu-dayu dan mengharu-biru, di tangan Manthous tidak semuanya disikapi dengan serius. Dalam beberapa lagu yang masih populer hingga saat ini, seperti *Ojo Sembrono*, *Kunci Sak Gemboke*, dan *Ojo Digawe-gawe*, Manthous memahami cinta antara lelaki dan perempuan dalam atmosfer guyonan yang dinamis, tanpa menghilangkan persoalan cinta itu sendiri. Atmosfer tersebut berasal dari pilihan nada dan diksi untuk menyusun lagu. Aspek humor selalu muncul dalam lagu-lagu tersebut. Keseharian masyarakat Jawa—khususnya rakyat biasa—dalam menyikapi banyak persoalan dengan santai bisa diasumsikan menjadi inspirasi Manthous untuk memilih atmosfer “serius tapi santai” dengan banyak menyisipkan istilah atau kata yang mencairkan suasana.

Tabel 12.
Lirik Lagu *Ojo Sembrono*
 Cipt. Manthous

Lirik bahasa Jawa	Terjemahan
<p>PnPr <i>Ampyang gulane jowo, yo mas yo... pilih kacang opo klopo dadi wong lanang mbok ojo sembrono ojo sembrono....</i></p>	<p>PnLk Ampyang gulanya Jawa, ya Mas ya pilih kacang atau kelapa jadi lelaki jangan sembrono jangan sembrono</p>
<p><i>Glali gulane jowo yo mas yo... wong lali ora rumongso sarwo sarwi ngguyoake tingkahe suwe suwe kok nganyelake</i></p>	<p>Gulali gulanya Jawa, ya Mas ya orang lupa tidak merasa bermacam tingkahnya meggelihkan lama-lama menjengkelkan</p>
<p>PnLk <i>Adhuh dhik, aku sing kleru ojo dadi atimu, durung durung kowe wis nesu</i></p>	<p>PnLk Aduh Dik, aku yang salah jangan dimasukkan hati belum apa-apa kamu sudah jengkel</p>
<p><i>Ning kali nggowo pancingan wong lali ora kelingan yen lali ora kelingan</i></p>	<p>Di kali bawa alat pancing orang lupa tidak ingat kalau lupa tidak teringat</p>
<p><i>Adhuh dhik aku sing luput jok pijer prengat prengut wong ayu dadi semrawut</i></p>	<p>Aduh Dik aku yang salah jangan prengat-prengut Wong Ayu jadi semrawut</p>
<p><i>Sosor bebek disosor meri salahku dhewek mohon disori</i></p>	<p>Sosor bebek disosor meri salahku sendiri mohon di-sori</p>

<i>besok besok nggak lagi-lagi</i>	besok-besok nggak diulangi
PnPr <i>Manis gulane tebu, jo kleru sing dodol rupane ayu janji kemis mesthi dadine sebtu yan bandel tak tinggal mlayu</i>	PnPr Manis gulanya tebu, jangan salah yang jual berparas ayu janji Kamis mesti jadinya Sabtu kalau bandel aku tinggal pergi

Lagu *Ojo Sembrono*, seperti lagu-lagu lainnya, memiliki beberapa kekuatan. Pertama, permainan rima—*o-o-o-o/o-o-e-e/u-u-u/an-an-an/ut-ut-ut/i-i-i/u-u-u*—dalam lagu di atas sangat kentara dan dinamis sehingga menjadikan penikmat mudah menghafalnya. Tentu bukan pekerjaan mudah menemukan formula rima yang tidak dipaksakan, dalam artian sesuai dengan diksi yang dipilih yang membentuk kedinamisan lagu. Kemampuan kreatif seperti ini hanya bisa dimiliki oleh seniman berpengalaman dan berbakat yang sangat paham kesukaan masyarakat dalam menggunakan pantun atau parikan dalam bercanda. Kedua, Manthous cermat dalam menggunakan kekayaan kultural lokal, khususnya *penganan*, seperti *ampyang*, *glali* yang sangat populer di era 90-an, bahkan sampai saat ini masih banyak dijual oleh pedagang keliling atau pedagang kaki lima. Kekhasan kuliner bukan saja mempermudah untuk mengawali lirik yang disesuaikan dengan rima terakhir. Lebih dari itu, *penganan* lokal seperti *ampyang* dan *glali* merupakan kosakata yang memanggil-kembali ingatan atau selera penikmat campursari terhadap jenis makanan yang pada masa lalu menjadi identitas kultural Jawa, baik di Yogyakarta, Jawa Tengah, dan Jawa Timur. Para penikmat diajak untuk selalu mengingat—kalau bisa membeli—*penganan* lokal yang sebenarnya tidak kalah nikmat oleh makanan-makanan buatan pabrik. Dengan demikian, melalui ekspos terhadap *ampyang* dan *gulali*, Manthous—selain untuk mempermudah ingatan akan lagunya—juga berusaha menegosiasikan lokalitas di tengah-tengah mulai biasanya *penganan* buatan pabrik di masyarakat.

Ketiga, kemampuan Manthous memformulasi harmoni musikal yang memainkan irama pelan dan rancak secara bergantian, samahalnya perpaduan antara alat musik diatonis dan pentatonis. Artinya, meskipun secara instrumen campursari Manthous berwujud campuraduk alat musik, tetapi kita masih bisa menemukan aspek harmoni dalam percumbuan di antara kedua jenis alat tersebut. Baginya, keharmonisan antara kedua jenis musik tersebut menjadi

kekuatan utama dalam campursari, sampai-sampai harus menyesuaikan nada gamelan dengan nada keyboard agar bisa *nyambung*; sesuatu yang jarang dilakukan oleh kelompok campursari lain yang meniru populeritas CSGK-nya Manthous (Mrázek, 1999: 65). Keharmonisan irama menjadikan musik dan lagu garapan CSGK bisa diterima karena hal itu juga berkaitan dengan kehidupan masyarakat Jawa di era 1990-an yang semakin dinamis karena bersentuhan dengan modernitas, tetapi pada saat-saat tertentu tetap “tenang”, “khidmat”, “sakral dalam ritual”, dan lain-lain. Bahwa salah besar kalau mengatakan orang Jawa itu selamanya lemah-lembut, karena pada pembangunan menampakkan pengaruh dahsyatnya mereka juga sangat dinamis.

Dari aspek diskursif beberapa hal yang menarik disoroti adalah bagaimana persoalan cinta yang serius—si lelaki tidak menepati janji—dinyanyikan dengan nada-nada gembira dan diwacanakan secara jenaka melalui permainan rima, serta istilah-istilah lokal yang sangat khas seperti “sosoor bebek disosoor meri”. Selain itu yang khas dari lagu ini adalah masuknya unsur bahasa Indonesia seperti “besok besok nggak lagi-lagi” dan bahasa Indonesia serapan seperti “salahku dhewek mohon disori”. Penggunaan istilah yang sangat lokal memberikan nuansa canda dalam kehidupan sehari-hari berbasis empiris. Ungkapan “disosoor bebek” sangat lazim dalam kehidupan masyarakat desa. Ketika ditambahkan “disosoor meri” kesan yang muncul lebih hiperbolik tetapi memberikan efek canda, apalagi kata “meri” kemudian disejajarkan dengan “disori”. Pertemuan “meri” dan “disori” dalam lirik model pantun menjadikan perkawinan antara lokalitas dan modernitas menjadi menarik, unik, dan lucu, sehingga persoalan cinta yang bisa menyebabkan pertengkaran tidak sampai memunculkan berlarut-larut.

Memang, kemampuan si lelaki untuk membuat si perempuan tidak jadi marah besar bisa dibaca sebagai kecerdasannya untuk mengendalikan suasana hati. Secara kritis, lagi-lagi, hal itu menunjukkan betapa subjek lelaki bisa memperlakukan dan mengendalikan permasalahan, seburuk apapun. Namun, berbeda dengan lagu *Kempling*, dalam lagu ini Manthous memberikan kemungkinan dekonstruktif terhadap kemampuan kuasa patriarkal yakni di akhir

lagu, “yan bandel tak tinggal mlayu”. Artinya, ketika subjek lelaki masih saja mengulangi kesalahan—tidak menepati janji—maka subjek perempuan tidak akan segan meninggalkannya; memutus hubungan cinta mereka. Penempatan suara destruktif di bagian akhir yang hanya berupa satu baris lirik memang secara kesan masih kalah dengan lirik-lirik lagu sebelumnya. Dalam artian, kebebasan perempuan untuk meninggalkan lelaki yang bersalah sebagai artikulasi kecenderungan emansipatoris bisa terabaikan oleh dinamika dan guyonan dalam lagu. Namun, apa yang harus dicatat adalah pilihan menempatkan kemungkinan dekonstruktif itu di bagian terakhir juga menjadi pengingat bagi para lelaki bahwa perempuan juga bisa melakukan keberanian-keberanian untuk meninggalkan mereka. Hal ini sekaligus menjadi bentuk resistensi seorang Manthous yang berasal dari wilayah Gunung Kidul—sebuah wilayah peripheral dalam peta geokultural Yogyakarta—dan terbiasa dengan modernitas terhadap konstruksi stereotip perempuan Jawa yang harus *nrimo* dan pasrah terhadap apapun yang dilakukan lelaki.

3. Asmara dalam Wacana Puitik-romantik

Dua lagu bertema asmara yang melejitkan nama Manthous adalah gubahan *Nyidam Sari* (ciptaan Andjar Any) dan *Ojo Lamis*. Berbeda dengan lagu-lagu lain yang berirama dinamis, kedua lagu tersebut dilantunkan dalam komposisi yang *nglangut*, menonjolkan suasana yang lambat sesuai dengan wacana romantik yang dikonstruksi dalam kedua lagu tersebut.

Tabel 13.
Lirik Lagu *Nyidam Sari*
 Cipt. Andjar Any

Lirik bahasa Jawa	Terjemahan
<i>Upama sliramu sekar melati</i>	Umpama dirimu bunga melati
<i>Aku kumbang nyidam sari</i>	Aku kumbang mendamba kembang
<i>Upama sliramu margi wong manis</i>	Umpama dirimu jalan
<i>Aku kang bakal ngliwati</i>	Aku yang akan melewati
<i>Sineksen lintange luku semana</i>	Disaksikan bintang luku

<i>Janji prasetyaning ati Tansah kumanthil neng netra rinasa Kerasa-rasaning ndriya</i>	Janji sumpah hati Selalu menempel di <i>netra</i> perasaan Terasa rasanya <i>ndriya</i>
<i>Midera sajad raya Kalingana wukir lan samodra Ora ilang memanise adhuh Dadi ati selawase</i>	Meskipun berkeliling jagat raya Selalu ingat gunung dan samudra Tidak hilang rupa manisnya aduh Jadi hati selamanya
<i>Nalika nira ing ndalu atiku Lam-lamen sira wong ayu Nganti mati ora bakal lali Lha kae lintange mlaku</i>	Ketika malam hadir, hatiku Teringat selalu engkau si cantik Sampai mati tidak akan lupa Lihatlah bintangnya berjalan

Sebagai seorang musisi yang mendapatkan julukan “Buaya Keroncong”, Andjar memang sangat mahir dalam mengola diksi bernuansa sastra. Penggunaan majas perumpamaan yang membandingkan si perempuan dengan “bunga melati” dan “jalan” menjadi ciri khas tekstual dari lagu ini. Sementara, penggunaan diksi romantik seperti “jagat raya”, “wukir lan samodra”, untuk memperkuat cinta si lelaki kepada si perempuan juga mampu memberikan nuansa indah yang menghanyutkan. Puji-pujian kepada subjek perempuan merupakan wacana yang digunakan untuk mendapatkan cintanya. Dalam lingkungan patriarkal yang masih kuat, lagu ini tidak memosisikan perempuan sebagai subjek aktif sebagaimana direpresentasikan dalam lagu-lagu ciptaan Manthous sendiri, tetapi sebagai subjek pasif yang tidak perlu dihadirkan secara eksistensial dalam lagu. Hal itu bisa dimaklumi karena proses kreatif Andjar berlangsung pada era sebelum Manthous berjaya di mana wacana dan praktik patriarikal masih dianggap sebagai rezim kebenaran di mana lelaki Jawa berkuasa mutlak terhadap perempuan, termasuk membandingkannya dengan “bunga melati” dan “jalan”. Bukan hanya untuk dikuasai secara fisik, tetapi juga dalam imajinasi penulis lagu serta penikmat musik campursari. Kenyataannya, ketika digubah oleh Manthous dengan musik campursari, lagu ini meledak di pasaran, baik di Yogyakarta, Jawa Tengah, maupun Jawa Timur. Lagu ini seperti menjadi lagu wajib setiap ada pertunjukan musik di babak *limbukan* dan *goro-goro* serta menjadi lagu wajib dalam hajatan mantenan yang menyuguhkan elekton sebagai hiburan buat tamu undangan.

Lagu ber lirik puitik ciptaan Manthous sendiri yang digarap dalam komposisi musik kalem adalah *Ojo Lamis*. Meskipun tidak sepuitis *Nyidam Sari*, lagu tersebut menghadirkan suasana romantik yang *nglangut* juga di mana seorang kekasih—bisa lelaki bisa perempuan—merasa kecewa dengan pujaan hatinya yang mengingkari janji setia.

Tabel 14.
Lirik Lagu *Ojo Lamis*
 Cipt. Manthous

Lirik bahasa Jawa	Terjemahan
<i>Ojo sok gampang janji wong manis yen to amung lamis Becik aluwung prasojo nimas ora agawe cuwo</i>	Jangan terlalu mudah janji orang manis kalau memang hanya manis di bibir Lebih baik <i>prasojo</i> dinda tidak membuat <i>cuwo</i>
<i>Tansah ngugemi tresnamu wingi jebul amung lamis koyo ngenteni thukuling jamur ing mongso ketigo</i>	Selalu meyakini cintamu kemarin ternyata hanya manis di bibir seperti menunggu tumbuhnya jamur di musim kemarau
<i>Aku iki prasasat loro tan antuk jampi mbok ojo amung lamis kang uwis dadine banjur didis</i>	Aku ini <i>prasasat</i> sakit belum mendapatkan obat tolong jangan hanya manis di bibir yang sudah-sudah jadinya malah <i>didis</i>
<i>Akeh tulodo kang demen cidro uripe rekoso Milih sawiji ngendi kang suci tanggung biso mukti</i>	Banyak teladan yang suka khianat hidupnya susah memilih salah satu mana yang suci dijamin bisa sejahtera

Kalau kita baca dari liriknya, lagu ini sebenarnya ditujukan kepada subjek perempuan maupun lelaki. Meskipun menggunakan persoalan asmara, tampak sekali bahwa Manthous berusaha mengingatkan bahwa dalam menjalani cinta ataupun urusan dengan orang lain kita tidak bisa hanya manis di bibir. Menariknya, ia menggunakan diksi-diksi romantis yang sangat menyentuh, seperti “*koyo ngenteni thukuling jamur/ing mongso ketigo*”. Kita sebagai penikmat diajak membayangkan bagaimana sulitnya menemukan jamur yang tumbuh secara alamiah—tanpa campur tangan manusia—di musim kemarau. Tentu sangat sulit. Karena dalam kehidupan yang sebenarnya, jamur hanya tumbuh di musim penghujan

di mana tanah menjadi sangat becek dan lembab. Maka, menunggu cinta dari orang yang hanya *lamis* diibaratkan seperti menunggu jamur yang tumbuh di musim kemarau. Perbandingan tersebut menandakan wacana romantisme yang dikonstruksi oleh Manthous sebagai seniman yang berasal dari desa. Namun, romantisme tersebut bukanlah sebuah pelarian dari kondisi modernitas seperti yang dirasakan para sastrawan Inggris di era Revolusi Industri, tetapi sekedar sebagai penghayatan terhadap kedalaman cinta yang dirasakan manusia lokal yang masih hidup dengan idiom-idiom khas desa.

Lagu ini sekaligus menjadi pesan moral kepada semua penggemar campursari agar tidak mudah berbuat khianat, baik dalam hal cinta, urusan rumah tangga, urusan pekerjaan, dan kepemimpinan. Karena perbuatan tersebut hanya akan membawa kerusakan dan kesusahan hidup mereka yang berkhianat; tidak akan lagi dipercaya orang sehingga akan kesulitan untuk mendapatkan bantuan ataupun membina hubungan dengan pihak lain. Apabila kita bawa ke dalam konteks masyarakat lokal yang sangat akrab dalam hidup bersosial, maka *Ojo Lamis* bisa dibaca sebagai wacana terkait kearifan komunalisme yang harus sudah seharusnya dijaga karena ia menjadi syarat untuk memapankan praksis sosial. Dengan kata lain, “*ojo lamis*” menjadi wacana yang tidak hanya mengingatkan manusia-manusia yang sedang mengalami hubungan personal, tetapi juga kehidupan masyarakat dan bangsa secara lebih luas. Karena ketika mulut sudah *mencla-mencle*, tidak bisa dipercaya lagi, maka segala tatanan yang diidealisasi tinggal menjadi utopia; sesuatu yang tak mungkin terjadi.

C. Lokalitas dalam Keberantaraan dan Kompleksitas yang Lentur

Perkembangan awal musik campursari pada era 70-an sampai dengan 80-an memang belum begitu dikenal oleh masyarakat. Yang lebih populer, selain keroncong, adalah gending-gending kreasi baru dari Ki Nartosabdo yang juga dimainkan oleh kelompok campursari RRI Semarang. Secara diskursif, lirik-lirik lagu yang diciptakan Ki Nartosabdo menggunakan model transformasi lokalitas dalam nuansa ke-Jawa-an yang masih kental, tetapi mulai genit

dengan lirik-lirik yang tidak lagi mengikuti pakem gending keraton. Model transformasi dan negosiasi lokalitas pertama yang bisa didapatkan dari lagu-lagu Ki Nartosabdo adalah ***lokalitas dalam keberantaraan tetapi tetap menonjolkan identitas etnis Jawa***. Kedua, *lokalitas dan fungsi rekreatif yang sekaligus untuk mendukung gerak pembangunan*. Ketiga, *lokalitas sebagai bagian penting bagi proyek kebangsaan*. Model tersebut bisa dimengerti karena pada masa Orde Baru, rezim negara memang giat melakukan kampanye tentang *integrasi nasional, kepribadian dan budaya bangsa*, pembangunan nasional, di mana semua itu harus mendapatkan dukungan dari para seniman dan intelektual. Artinya, di tengah-tengah keberantaraan kultural yang mereka rasakan sebagai manusia kreatif, mereka tetap harus bersiasat dengan kepentingan rezim negara sehingga tidak sampai di-cap mengkritik atau melawan.

Dari pembacaan lagu-lagu campursari di era 90-an, kami menemukan bahwa dalam lagu-lagu Manthous—khususnya yang *nyrempet seksualitas dan asmara dalam guyonan subversif*—terdapat usaha diskursif untuk mentransformasi ***lokalitas dalam kompleksitas yang lentur***, seperti dalam lagu *Kempling, Ojo Sembrono, Tuku Gembok Sak Koncine, Pipo Londo, dan Ojo Digawe-gawe*. Model transformasi ini tidak memosisikan lokalitas—dalam urusan cinta dan gender, khususnya—sebagai entitas beku yang selalu mengikuti struktur formulaik peradaban tinggi keraton Yogyakarta dan Surakarta yang dianggap sebagai sentral budaya Jawa. Bahwa lokalitas yang tersentuh budaya modern sejak Suharto memassifkan pembangunan nasional merupakan kompleksitas yang lentur dan dinamis. Mereka semakin (1) terbuka dalam menyikapi persoalan jender, (2) dinamis dalam memandang kehidupan karena budaya pop yang mereka nikmati juga mengajarkan hal yang demikian, dan (3) biasa menyerap dan mengapropriasi istilah, nilai, dan praksis modernitas dalam kehidupan sehari-hari. Manthous sangat menyadari bahwa masyarakat desa sudah biasa membawa-masuk produk dan nilai kultural asing ke dalam ruang privat dan ruang publik mereka, sehingga dalam hal selera estetik tidak bisa dikatakan bahwa mereka sepenuhnya mendamba sesuatu yang bersifat tradisional dan pakem. Begitupula dengan wacana-wacana yang dibawa ke dalam lagu, memasukkan isu keliaran guyonan merupakan pilihan untuk

mengganggu kemapanan budaya adiluhung Jawa yang selama ini menguntungkan kaum ningrat. Keliaran guyonan bernuansa cinta maupun seksual merupakan cara ‘orang kecil’ untuk meresistensi kemapanan politiko-kultural kelas elit. Keterbukaan dalam guyonan merupakan pengaruh diskursif dari modernitas yang memberikan hak kepada setiap subjek dalam masyarakat untuk berbicara dan menyuarakan permasalahan. Meskipun demikian, mereka juga tetap berusaha mempertahankan nilai-nilai ke-Jawa-an dalam batas-batas yang wajar, dalam arti tidak *mekso* harus menuruti secara mutlak ke-Jawa-an ala Yogya dan Solo.

Selain itu, model transformasi *lokalitas melalui persoalan cinta berwarna puitik-romantik* juga menjadi kekuatan kreatif seorang Manthous. Mewarisi diksi-diksi sastra ala pujangga keraton, Manthous membawa masuk istilah-istilah yang lebih familiar dalam rangkaian diksi puitik yang menghadirkan romantisme. Berbeda dengan model pertama yang lebih lentur dalam memandang persoalan jender, dalam model ini subjek perempuan masih dikonstruksi sebagai subjek yang pantas dibandingkan secara imajiner oleh subjek lelaki, seperti dalam lagu *Nyidam Sari*. Sementara, hubungan cinta yang mensyaratkan kesetiaan menjadi kekuatan yang diidealisasi secara diskursif sebagai kearifan masyarakat lokal. Hubungan cinta yang seharusnya saling mempercayai dan tidak mudah mengkhianati janji bisa juga menjadi metafor bagi hubungan sosial yang lebih luas, baik dalam level masyarakat maupun bangsa.

Model transformasi lokalitas dalam kompleksitas lentur yang mengusung persoalan cinta dan jender terbukti menjadi resep mujarab yang melambungkan nama seorang Manthous di era 90-an dan warisan kulturalnya masih bisa dirasakan sampai sekarang. Ketika berkolaborasi dengan Sunyahni dan menembangkan tembang *Ojo Sembrono*, albumnya terjual lebih dari 500.000 keping (Kompas, 1 Maret 2001). Tentu saja penjualan tersebut bisa dikatakan spektakuler untuk ukuran lagu daerah hasil eksperimen seorang seniman musik yang pada awalnya dicaci-maki sebagai pengganggu tradisi musik Jawa. Album *Nyidam Sari* bahkan bisa menembus angka 1.000.000 keping. Melalui penjualan album-album berikutnya, Manthous bisa mendirikan

studio di Playen, Wonosari, Gunung Kidul, yang digunakan untuk rekaman CSGK sekaligus untuk latihan musik masyarakat sekitar (Aribowo, 2003).

4.2 Menembangkan Lokalitas Pasca Reformasi

Diakui atau tidak, gerakan Reformasi 1998 telah memberikan kontribusi signifikan dalam perkembangan kultural masyarakat Indonesia, dari metropolitan hingga pedusunan. Paling tidak, terdapat tiga perkembangan yang cukup signifikan dalam dinamika budaya masyarakat yang dipengaruhi oleh gerakan Reformasi 1998 dan kelanjutannya pada masa sesudahnya (era 2000-an). Pertama, sebagai akibat runtuhnya kekuasaan otoriter Orde Baru, ideologi kebebasan semakin menguat dalam beragam ranah kultural. Sebagian besar masyarakat merasakan dan mengidealisasikan kebebasan dalam berpendapat, berekspresi, dan bertindak sebagai usaha untuk memerdekakan dan menemukan identitas mereka dalam gelombang peradaban global. Kedua, berkembangnya peradaban satelit, internet, dan android, semakin memudahkan masyarakat untuk mengakses beragam bentuk budaya baru yang mengalir dari pusat-pusat kebudayaan pop di negara-negara maju. Dari ragam fashion, musik, program televisi, hingga film terbaru begitu mudah diakses dengan hanya memainkan tombol atau memainkan kemari di layar sentuh. Orientasi berkebudayaan pun semakin dinamis dan lentur, tidak bisa lagi dibatasi dalam kerangka budaya nasional berdasarkan Pancasila yang dalam banyak hal mengekang dan membatasi kebebasan individual. Ketiga, menguatnya penerapan ekonomi pasar/neoliberal, menjadikan negara dan masyarakat semakin terbiasa dengan praktik transaksional dalam segala aspek kehidupan, termasuk kebudayaan.

4.2.1 Masyarakat Lokal dalam Arus Globalisasi dan Peradaban Pasar

Tidak bisa dipungkiri lagi, pasca Reformasi, penggunaan istilah *globalisasi*, *budaya global*, ataupun *meng-global* semakin biasa dalam kehidupan masyarakat kota/metropolitan. Bahkan, pengaruh diskursif dan praktisnya sudah semakin biasa pula di wilayah-wilayah perkotaan dan perdesaan, meskipun sebagian masyarakat desa tidak tahu apa itu globalisasi. Globalisasi adalah proses kultural sehari-hari yang tidak harus dipahami

secara muluk-muluk. Dalam bentuknya yang paling sederhana, arsitektur rumah di sebagian besar wilayah pedesaan, misalnya, sudah meniru gaya rumah kota dengan dinding tembok, meskipun masih terdapat sebagian kecil rumah tradisional berdinding kayu. Pusat-pusat perbelanjaan dan restoran-restoran *franchise* dari Amerika Serikat, Eropa, dan negara-negara Asia yang sudah maju menjadi situs penyemai budaya konsumsi masyarakat sekaligus membiasakan mereka dengan dunia dan budaya baru. Televisi dan VCD player menjadi 'tamu penting' yang tidak bisa dipisahkan dari ruang keluarga, bahkan di wilayah pegunungan. Sepeda motor dan mobil buatan Jepang memenuhi jalan-jalan kota dan desa. Generasi muda mengenakan pakaian-pakaian modern tanpa melupakan android dalam genggamannya atau saku. Meskipun di desa ritual dan kesenian tradisi masih dengan mudah dijumpai, ritual sekolah dan lagu-lagu band Jakarta atau Amerika juga dengan mudah kita temukan mengisi atmosfer kultural yang dulunya sangat romantis dan dikonstruksi sebagai tempat berseminya budaya tradisional-adiluhung yang sangat kontras dengan kehidupan kota. Batas-batas antara desa dan kota pasca Reformasi semakin tipis.

Maka, meskipun tidak banyak orang desa mengerti arti globalisasi, sebenarnya mereka sudah, tengah, dan akan terus mengalami proses kultural, ekonomi, dan politik dari konsep tersebut dalam kehidupan privat, publik, maupun bangsa. Globalisasi merupakan formasi dan praktik diskursif yang terus menyebar ke dalam bermacam produk representasional—dari majalah, surat kabar, media on line, novel, musik, film, dan program televisi—dan hubungan antarnegara di dunia ini, sehingga ia menjadi pengetahuan bersama/rezim kebenaran. Relasi kuasa yang dibangun globalisasi, dengan demikian, tidak lagi bersifat 'dari pimpinan ke bawahan', tetapi terus menyebar mempengaruhi siapa saja yang berada dalam medan diskursifnya. Banyak kalangan, dari akademisi, seniman, sineas, pekerja kantoran, sampai ibu-ibu rumah tangga, merasakan globalisasi dalam konteksnya masing-masing.

Globalisasi yang semakin massif di Indonesia pasca Reformasi tidak bisa dilepaskan dari kepentingan negara atau kelompok dominan di negara-negara maju untuk menjadikan masyarakat, bangsa, dan negara ini bisa dikendalikan secara ekonomi, politik, maupun kultural. Negara-negara maju dan kelompok-

kelompok dominan (dalam hal ini pemodal transnasional dan nasional) memiliki agenda untuk menggunakan globalisasi sebagai sarana menyebarluaskan ideologi pasar bebas (neoliberalisme) dalam bidang ekonomi,³ politik,⁴ dan kultural.⁵ Dalam kasus Indonesia, globalisasi bisa kita rasakan pengaruhnya, baik dalam sistem pemerintahan maupun kehidupan sehari-hari. Sistem pemerintahan Indonesia sejak pasca Reformasi 1998 semakin kentara mengadaptasi sistem yang dikembangkan di negara-negara maju. Produk perundang-undangan dan kebijakan ekonomi maupun politik lebih banyak mengekor secara terang-terangan kepada produk-produk negara Barat. Masuknya, IMF ke dalam mekanisme penyelamatan ekonomi Indonesia pada masa krisis moneter 1997, semakin menyeret negara dan bangsa ini ke dalam neoliberalisme yang selalu diidealisasikan bisa mensejahterakan rakyat.⁶

Dalam bingkai neoliberal, pasar merupakan *standard peradaban baru* yang memungkinkan semua individu berinvestasi dan berkompetisi secara

³ Dalam konteks ekonomi, globalisasi membawa proyek neoliberal yang ditandai dengan aliran modal dari negara-negara maju menuju negara-negara berkembang melalui korporasi transnasional dan lembaga-lembaga keuangan internasional, seperti Bank Dunia, IMF, dan WTO; menciptakan keterhubungan antarnegara di dunia. Akibatnya, negara-negara berkembang dan miskin membuka diri terhadap korporasi dan pinjaman internasional, sehingga kehidupan ekonomi mereka diasumsikan tumbuh cepat serta mampu mengurangi kemiskinan. *Lihat*, Steger, 2006: 38-40; Edwards, 2007: 262-263; Stallings, 2007: 214.

⁴ Globalisasi politik menjadikan demokrasi dan neoliberalisme sebagai penentu kehidupan bernegara dengan janji kemajuan dan stabilitas ekonomi yang akan menjadikan masyarakat sejahtera. Struktur dan praktik pemerintahan berada dalam determinasi kapital dengan fokus pada produksi dan akumulasi modal. Akibatnya, para pemodal mendominasi proses produksi, distribusi, dan konsumsi. Di samping itu, dalam perspektif politik, globalisasi juga memunculkan *tatanan dunia baru* yang ditandai kerjasama internasional dengan orientasi demokrasi dalam pemerintahan; “globalisasi demokratisasi” dan “demokratisasi globalisasi” sebagai solusi dari bermacam masalah yang dialami masing-masing negara. *Lihat*, Gills, 2002; Kien, 2004.

⁵ Sebagian besar negara di dunia mengadaptasi dan mentransformasikan produk-produk industri budaya modern dengan dukungan kuat dari korporasi media ke dalam produk-produk kultural. Dengan kecenderungan ini, ruang metropolitan dan lokal di negara Dunia Ketiga mengalami proses “imperialisme budaya”; dominasi budaya modern yang digerakkan oleh komodifikasi, massifikasi, dan standarisasi produk-produk kultural melalui media. Warna budaya menjadi homogen—mengikuti pola dan bentuk Barat—sehingga yang terjadi dalam kehidupan kultural adalah *seragamisasi* bentuk, pola, teks, dan praktik kultural yang mengikuti formasi diskursif yang dikembangkan oleh para pekerja industri budaya di negara-negara maju. *Lihat*, Banerjee, 2002; Wise, 2008; Hall, 2000; Hannerz, 2000.

⁶ Neoliberalisme dikembangkan dari pemikiran ekonomi-politik liberal Adam Smith. Konsep-konsep dasar yang membentuknya sebagai formasi diskursif adalah: praktik kebebasan pasar yang didukung regulasi negara, pengurangan campurtangan rezim negara dalam kebijakan sosial dan ekonomi (utamanya privatisasi BUMN), perluasan kesempatan usaha swasta, serta kebebasan dan kesempatan individu untuk memperoleh kesejahteraan sebesar-besarnya. *Lihat*, Clarke, 2005; Lapavistas, 2005; Duménil & Lévy; Palley, 2005; Harvey, 2007; England & Ward, 2007.

bebas,⁷ sehingga mereka bisa mendapatkan kebebasan berbasis hukum pasar yang tidak dikendalikan oleh dogma tradisional dan negara.⁸ Konsekuensinya, kebijakan-kebijakan strategis negara lebih banyak disesuaikan dengan kepentingan pemodal, baik dalam negeri, asing, maupun patungan. Sektor kebudayaan pun terdampak kondisi tersebut, sehingga yang banyak berkembang kemudian adalah industri budaya yang digerakkan oleh pemodal-pemodal besar di ibukota dengan orientasi kepada produk-produk hiburan dari negara-negara maju. Industri musik, televisi, dan film menjamur atas nama pemberdayaan industri kreatif yang bisa membuka peluang pekerjaan baru bagi anak-anak muda kreatif.

Meskipun jargon kesadaran berbangsa, identitas nasional, dan budaya bangsa selalu diceritakan—sejak zaman rezim Soekarno, Orba, hingga pasca Reformasi—berlandaskan kekayaan dan kekuatan tradisi, negara ini, sebenarnya, tidak memiliki *grand design* kultural yang bisa memperkuat dan memberdayakan budaya lokal ke dalam ruang-ruang transformatif zaman. Industri budaya atau dalam terma pemerintah biasa disebut *industri kreatif* menjadi trend kebijakan budaya secara nasional.⁹ Pertumbuhan industri budaya yang meningkat dari tahun ke tahun memunculkan “perantara budaya

⁷ Tesis standarisasi peradaban, menurut Fidler (dikutip dalam Bowden, 2006: 29-30), meliputi: (1) penghormatan terhadap hak asasi sipil dan politik manusia, guna memperkuat masyarakat sipil dalam politik domestik maupun internasional; (2) komitmen pada peran hukum, baik dalam ranah domestik dan internasional; (3) komitmen pada ekonomi dan investasi bebas secara domestik dan internasional; dan (4) komitmen untuk mengembangkan dan menerapkan ilmu pengetahuan dan teknologi dalam ranah hukum, politik, ekonomi, dan sosio-kultural.

⁸ Dalam pandangan Foucault, penghargaan tinggi terhadap prinsip *kebebasan, kesamaan, dan persaudaraan* yang dihubungkan dengan *hukum pasar* (bentuk-bentuk usaha bebas lebih produktif) menjadikan (neo)liberalisme telah menjadi formasi diskursif yang lebih disukai karena bisa menghentikan campurtangan dan kekerasan oleh negara, serta lebih bisa menjamin otonomi relatif masyarakat sipil. *Lihat*, Foucault, 2008; Danaher, Schirato, & Webb, 2000.

⁹ Melalui Perpres No. 8 2008 tentang *Kebijakan Industri Nasional*, pemerintah mendefinisikan industri kreatif sebagai *industri yang berasal dari pemanfaatan kreativitas, keterampilan, serta bakat individu untuk menciptakan kesejahteraan serta lapangan kerja dengan menghasilkan dan mengeksploitasi daya kreasi dan daya cipta industri tersebut*. Sebanyak 14 sub-sektor industri kreatif juga telah ditetapkan, yaitu industri periklanan, arsitektur, pasar seni dan barang antik, kerajinan, desain, fashion, video film dan fotografi, permainan interaktif, musik, seni pertunjukan, penerbitan dan percetakan, layanan komputer dan piranti lunak, televisi dan radio, serta riset dan pengembangan. Pada 2006, industri tersebut tercatat mampu menghasilkan nilai ekonomi hingga Rp 100 triliun dengan pertumbuhan 6%. *Lihat*, “UMKM Industri Kreatif Atasi Dampak Krisis”, diunduh dari http://www.indonesia.go.id/id/index.php?option=com_content&task=view&id=9004&Itemid=708, 4 Februari 2011.

baru”¹⁰ berbasis kreativitas dan pengetahuan—seniman dan intelektual—yang memunculkan pluralitas makna dan identitas kultural di tengah-tengah masyarakat. Akibatnya, identitas ataupun konsep budaya bangsa di banyak negara tidak bisa lagi dikendalikan oleh rezim negara untuk mendukung kuasa mereka (Edensor, 2002: 17).

Pesatnya industri budaya modern dalam arus globalisasi secara diskursif cenderung memperkuat *kosmopolitisme*, baik di wilayah metropolitan maupun lokal, meskipun sebagian masyarakat masih meyakini dan mempraktikkan sebagian tradisi leluhur mereka. Bahkan, budaya lokal yang masih eksis diinkorporasi oleh pemodal industri budaya maupun pariwisata sebagai komoditas karena munculnya kerinduan posmodern terhadap etnisitas dan eksotisme di masyarakat negara-negara maju maupun masyarakat kota di level negara.¹¹ Ritual dan seni tradisi, kehidupan etnis di wilayah pedalaman, maupun kuliner lokal menjadi ‘bahan mentah’ yang diolah dalam tayangan-tayangan televisi/film maupun paket wisata yang mendatangkan milyaran rupiah.

Inkorporasi dan komodifikasi para pemodal terhadap budaya lokal sangat dipengaruhi oleh kemajuan teknologi yang mempermudah dan mempercepat proses produksi, distribusi, dan konsumsi. Proses kultural dalam masyarakat tengah digerakkan oleh kekuatan *technopoly* yang memposisikan teknologi dan informasi sebagai acuan baru bagi proses kultural dan diasumsikan sebagai

¹⁰ Featherstone (2007: 44), merefleksikan pemikiran Bordieu, menjelaskan “perantara budaya baru” sebagai kelas menengah kota baru yang mempunyai kemampuan intelektual dan estetik untuk terlibat dalam proses dan mekanisme industri budaya sehingga mereka mempopulerkan gaya hidup, produk estetik populer, dan tanda-tanda kultural baru yang punya potensi menghancurkan perbedaan dikotomis budaya adiluhung dan budaya pop.

¹¹ Para pemodal dan kreator industri budaya dan wisata dengan prinsip “kapitalisme cair” akan menginkorporasi kecenderungan partikularitas selera kultural dalam masyarakat untuk memperbanyak akumulasi kapitalnya. Hasrat partikularitas konsumsi (pos)modern ditransformasi, dikomodifikasi, dan diinkorporasi ke dalam narasi kesukaan-diri yang seolah-olah menyemaikan selera individual. Etnisitas menjadi basis produksi dan formula bisnis baru di mana segala keragaman dan kompleksitas etnik diabstraksikan dan disederhanakan menjadi paket pariwisata, kerajinan, kesenian, pakaian, maupun tampilan-tampilan di media, sehingga mereka masuk ke dalam kuasa kapitalisme neoliberal. Kemasalampauan *complicated* bangsa Afrika dan Asia—terkait, misalnya, dengan penjajahan dan peperangan—dikomodifikasi dengan prinsip “peniadaan memori kengerian” dan dihadirkan sebagai sarana rekreasi dimana orang bisa bahagia, *sembari menikmati stereotipisasi ras, etnik, maupun gender yang terus berlanjut*, seperti yang terjadi di Disneyland. Bahkan, teks, sejarah, keyakinan, dan praktik keagamaan menjadi representasi naratif dalam media dan produk-produk lain semakin populer saat ini. Lihat, Venn, 2006: 143-144; Jackson, 2002; Comaroff & Comaroff, 2006; Bryman, 1995: 100-112; Byrne & McQuillan, 1999; Einstein, 2008.

capaian tertinggi manusia yang menghargai kreativitas, kemerdekaan, dan perdamaian serta hilangnya kuasa-kuasa dogmatis dalam masyarakat (Postman, 1993). Pengaruh lain dari perkembangan industri budaya dan kemajuan teknologi adalah lahirnya “budaya kecepatan” yang menekankan *dinamisasi, keserempakan, peningkatan, ketakberjarakan, kesegeraan, mobilitas fisik-sosil, telemediasi, dan solusi-solusi siap pakai atas permasalahan* semakin biasa dalam kehidupan masyarakat (Tomlison, 2007). Masyarakat dan budaya kota bergerak semakin cepat dan dinamis, seperti disajikan dalam narasi media. Masyarakat desa yang dulu dianggap simbol kemasalampauan dan keharmonisan, tidak luput dari pengaruh budaya kecepatan tersebut, meskipun dengan level yang berbeda dari masyarakat kota. Kapitalisme berbasis teknologi dan logika pasar, dengan demikian, tidak hanya mengakumulasi modal, tetapi juga menentukan arah gerak dan dinamika budaya masyarakat (Youngs, 1997; Everling 1997).

Masyarakat lokal di sebagian besar wilayah Indonesia, setiap hari menggunakan, meresapi, dan memaknai bentuk, nilai, orientasi, dan praksis kultural modern, sehingga tidak bisa lagi dikatakan sebagai sepenuhnya lokal. Lokalitas adalah sebuah bentuk dan proses yang bersifat dinamis dan kompleks, sehingga pertanyaan tentang identitas kultural tidak mungkin lagi dikonstruksi secara esensial, karena tergantung bagaimana masyarakat lokal memposisikan diri mereka di dalam medan kultural kontemporer. Artinya, budaya lokal yang dulunya digunakan untuk mendefinisikan anggitan kultural yang eksis di sebuah masyarakat lokal tidak bisa lagi dipahami secara esensial, karena penerapan ekonomi-politik kapitalisme pasar—sejak rezim Soeharto hingga era Reformasi—telah menjadikan masuk ke dalam praktik kehidupan modern yang dipengaruhi budaya global. Dalam asumsi ideal, masyarakat memang belum kehilangan seluruh budaya lokal yang mereka warisi secara turun-temurun. Meskipun tidak mungkin lagi menolak modernitas, mereka juga tidak menerima sepenuhnya nilai dan praktik yang ditawarkan oleh formasi diskursif yang berasal dari Barat ini. Komunalisme dalam ritual, misalnya, masih dipertahankan di wilayah-wilayah desa atau kampung dan, untuk sementara, bisa menjadi kekuatan tanding dari kecenderungan individualisme yang berkembang di metropolitan atau kota.

Budaya adalah sebuah proses yang dinamis. Turner (2003: 45-46) mengelaborasi pemikiran Williams, melihat budaya sebagai cara hidup partikular yang mengeskpresikan makna dan nilai tertentu, tidak hanya dalam seni dan pembelajaran, tetapi juga dalam organisasi dan kehidupan sehari-hari. Cara hidup ini tidak bisa terlepas dari struktur dan praktik sosial yang berkembang di masyarakat. Keinginan untuk tetap menjalani nilai dan praktik kultural yang menjadi penanda eksistensi lokalitas, menjadikan masyarakat lokal hidup “di ruang antara” dan terus-menerus bersiasat di tengah-tengah kuasa budaya modern dalam kehidupan sehari-hari. Ketika budaya modern cenderung mengarah pada seragamisasi teks dan praktik kultural berorientasi Barat dengan beragam varian perkembangannya di masing-masing wilayah geografis, subjek-subjek kultural—seniman, sastrawan, dan anggota masyarakat secara umum—memang tidak bisa lepas dari pengaruhnya.

Namun, mereka bisa saja membaca dan memaknai-ulang kecenderungan diskursif tersebut. Proses tersebut bisa dilakukan dengan terlebih dahulu “meniru” teks dan praktik yang dibawa budaya global/modern. Namun, peniruan tersebut tidaklah *menyeluruh, diam, pasif*, dan, tetapi sebagian, aktif dan penuh siasat. Kondisi ini menjadikan makna-makna yang ada dalam teks global/modern tidak stabil dan tertunda kuasa menyeluruhnya. Masyarakat lokal mengkonstruksi “subjektivitas penuh siasat” agar bisa *me-retekstualisasi* dan *me-rekontekstualisasi* kehadiran budaya global/modern. Dengan demikian, dalam masyarakat *telah, tengah*, dan, mungkin, *akan terus* berlangsung proses *dekonstruksi*¹² terhadap struktur dan makna budaya global agar sebagian budaya lokal masih tetap bisa berjalan di tengah-tengah modernitas mereka.

¹² Jacques Derrida menjelaskan bahwa dekonstruksi mutlak dibutuhkan dalam membongkar keutuhan struktur dan makna yang ada dalam sebuah teks. Dalam perspektif Derridean, teks adalah situs pertama yang harus diuraikan secara teliti struktur pembentuknya sehingga akan ditemukan gangguan, penundaan, dan penghancuran makna tunggal dalam struktur dan bahasa tekstual seperti yang diyakini banyak filosof strukturalis. Dekonstruksi bukanlah praktik membaca yang menghancurkan semua struktur dan makna sebagai domain utama strukturalisme, tetapi lebih menekankan pada analisis detil yang memberikan kemungkinan-kemungkinan bagi lahirnya “permainan bebas” pada pusat struktur itu sendiri, karena koherensi saling berkontradiksi satu sama lain. Permainan bebas ini diwarnai oleh “penundaan”, “penghancuran”, dan “perbedaan” terhadap kecenderungan logosentrisme dimana keterbukaan menjadi mungkin dan menjadikan kuasa struktur makna dan koherensi didekonstruksi. Dekonstruksi itu memungkinkan terjadi bukan oleh kuasa yang ada diluar struktur, tapi oleh kontradiksi-kontradiksi di antara struktur itu sendiri. *Lihat*, Derrida, 1989; Borradori, 2000; Leledakis, 2000; Saul, 2001; Cilliers, 2005.

Budaya global/modern kami asumsikan sebagai *struktur imajiner* di mana banyak masyarakat di bumi ini mengorientasikan budaya mereka ke dalam struktur—dalam bentuk teks dan praktik—yang berjalin-kelindan dengan bentuk global, tetapi tidak sepenuhnya. Alih-alih menjadi kekuatan hegemonik dalam kehidupan masyarakat lokal, budaya global sendiri memberi peluang lahirnya permainan bebas dalam strukturnya sehingga bisa disiasati oleh subjek lokal sehingga bisa menghadirkan makna dan bentuk yang berbeda. Masyarakat lokal memang tidak menolak budaya global, tetapi dalam struktural dan praktik kehidupan sehari-hari mereka meniru dengan siasat menyeleksi dan mengambil sebagian yang modern untuk disesuaikan dan diramu kembali dengan sebagian budaya lokal mereka.¹³ Mereka memang tidak bisa lagi menganggit subjektivitas terpusat berbasis lokalitas, tetapi terpecah/tidak terpusat. Namun, di tengah-tengah ketidakutuhan subjektivitas tersebut, mereka bisa ‘bermain-main’ secara bebas, mengambil sebagian yang global/modern dan menegosiasikan sebagian yang lokal/tradisional. Maka, wilayah lokal sebagai ruang geo-kultural merupakan “ruang antara” yang menghadirkan keberantaraan kultural bagi masyarakatnya, sehingga mereka bisa melintasi serta melampaui budaya lokal dan budaya modern/global sembari bersiasat dan berkontestasi untuk memunculkan pemaknaan-pemaknaan kultural baru dalam kehidupan komunal.¹⁴

¹³ Tentang proses meniru yang bersiasat, Bhabha (1994: 86) memaparkan: “peniruan/mimikri ... merupakan hasrat Liyan yang tereformasi, *sebagai subjek perbedaan yang hampir sama, tapi tidak sepenuhnya sama*...Wacana mimikri dianngit di seputar ambivalensi; agar bisa efektif, mimikri harus secara kontinyu menghasilkan keselipan, kelebihan, dan perbedaannya. Otoritas dari moda wacana...mimikri, dicapai melalui indeterminasi: mimikri muncul sebagai representasi dari perbedaan yang menjadikannya proses pengingkaran. Mimikri merupakan tanda artikulasi ganda; sebuah strategi kompleks perbaikan, regulasi, dan disiplin, yang ‘menyesuaikan’ Liyan karena strategi tersebut menampakkan kuasa. Mimikri juga merupakan tanda ketidaksesuaian, di sisi lain, sebuah perbedaan atau perlawanan yang menyatu dengan fungsi strategis dominan dari kuasa...dalam mengintensifkan pengawasan, sehingga menciptakan gangguan imanen, baik bagi pengetahuan yang dinormalkan maupun kuasa disiplin. Pengaruh mimikri terhadap kekuasaan diskursif bersifat dalam dan cukup mengganggu...Dari area antara mimikri dan ejekan, misi perbaikan dan pemberadaban diganggu dengan menggantikan pandangan dari penggandaan kedisiplinan...Apa yang ada sebenarnya adalah proses diskursif di mana kelebihan atau keselipan yang dihasilkan dari ambivalensi (hampir sama, *tetapi tidak sepenuhnya sama*) tidak semata-mata ‘memecah’ wacana yang ada, tetapi mentransformasikannya ke dalam ketidakmenentuan yang mengatur subjek...sebagai kehadiran yang ‘parsial’. Yang dimaksud parsial adalah yang bersifat ‘tidak lengkap’ dan ‘mendekati’.

¹⁴ Bhabha menjelaskan potensi strategis ruang antara dan keberantaraan kultural sebagai berikut: “Adalah kecenderungan yang terjadi pada masa kini untuk meletakkan pertanyaan tentang budaya dalam lingkup *melampaui*...Keterlampauan bukanlah cakrawala baru, bukan pula meninggalkan masa lampau. Keberawalan dan keberakhiran mungkin menjadi mitos yang

Proses peniruan yang bersiasat menyebabkan ambivalensi dan hibriditas kultural di ruang lokal. Masyarakat lokal sejak dulu memang berperilaku ambivalen; membenci pengaruh-pengaruh politis-kultural dari luar, tetapi mereka juga tidak bisa menolak endapan-endapan untuk meniru pengaruh tersebut. Dalam konteks ruang modern, masyarakat juga tidak suka kalau budaya global/modern menggusur kekuatan kultural lokal mereka, tetapi mereka juga sangat mengagumi kemajuan yang dibawa modernitas. Dalam proses itulah hibriditas lahir sebagai tanda-tanda baru identitas dan subjektivitas mereka di tengah-tengah hasrat untuk meniru budaya global/modern tetapi tidak seluruhnya dan hasrat untuk tetap menjalankan sebagian budaya lokal. Kesadaran itulah yang menjadikan budaya lokal bersifat dinamis dan terbuka, sehingga kreativitas-kreativitas kultural baru muncul dan menjadikan lokalitas mereka selalu bergerak dinamis mengikuti perkembangan zaman. Maka, membicarakan lokalitas tidak cukup lagi hanya dengan menggunakan legenda atau kearifan-kearifan lokal yang dinarasikan para narator/tetua adat, karena kenyataannya, masyarakat tengah ‘asyik’ mengembangkan *lokalisme baru*¹⁵ yang terus memandang dan meresapi sebagian yang global tanpa meninggalkan sebagian yang lokal.

Memang, dengan budaya hibrid masyarakat lokal akan kehilangan sebagian aspek kultural, tetapi tetap ada sebagian aspek kultural lain yang

berlangsung...namun...kita menemukan diri kita dalam momen transit dimana ruang dan waktu saling melintasi untuk memproduksi figur-figur kompleks dari perbedaan dan identitas, lampau dan kini, di dalam dan di luar, inklusi dan eksklusif. Karena ada pemaknaan disorientasi... di sini dan di sana, pada semua sisi... di depan dan di belakang. Ruang-ruang antara ini menyediakan medan untuk mengelaborasi strategi kedirian—individual maupun komunal—yang menginisiasi tanda-tanda baru identitas, situs-situs inovatif kolaborasi, dan kontestasi, dalam tindakan untuk mendefinisikan ide tentang masyarakat itu sendiri.” *Ibid.* hlm. 1-2.

¹⁵ Schuerkens (2003: 218) menawarkan sebuah konsep *lokalisme baru* untuk melihat bagaimana dinamika budaya lokal di tengah-tengah pengaruh budaya global. Ia menjelaskan: “...banyak aliran elemen budaya global ditransformasikan selama proses integrasi dan mawujud dalam lingkungan lokal yang baru. Mereka diinterpretasikan dalam hubungannya dengan budaya lokal dan pengalaman partikular masyarakat lokal. Mereka disesuaikan dengan kondisi-kondisi lokal dan dipenuhi dengan muatan dan fungsi yang saling berkaitan...wilayah periperiferal menggunakan waktunya untuk membentuk kembali budaya metropolitan yang memenuhi spesifikasinya sendiri. Namun, proses penyesuaian dan transformasi lokal elemen kultural memberi peluang kemunculan—percampuran elemen budaya lokal dan impor—sesuatu yang baru dan unik. Benturan lokal terhadap elemen budaya yang berbeda menandakan kreasi bentuk budaya baru, gaya hidup baru, dan representasi baru. Dalam perspektif global, ini berarti keberagaman budaya global: sebuah keberagaman yang berasal dari jejaring budaya global terkini, tapi penyesuaian kultural terhadap elemen eksternal oleh masyarakat lokal dan dari percampuran kreatif dari elemen global dengan makna dan bentuk budaya lokal.”

terus ditransformasikan ke dalam modernitas mereka. Budaya hibrid yang dihasilkan menjelma sebagai proyek baru lokalitas yang melampaui kedirian lokal dan kuasa hegemonik sang global. Clothier (2006: 19-21) menjelaskan hibriditas kultural sebagai produk kultural di ruang ketiga yang unik dan kas dan bukan sekedar percampuran antara dua budaya atau lebih, tetapi bisa menjadi: (1) kritik terhadap dalil kemurnian budaya; (2) tanda dinamika budaya, di mana batas-batas kultural melebur dan saling melampaui dalam ruang ketiga; (3) bentuk kreativitas kultural yang selalu berkembang melampaui batas-batas yang ada di antara budaya-budaya yang ada; dan (4) bentuk budaya baru dari sebuah budaya masyarakat. Masyarakat Banyuwangi sangat sadar akan hal itu. Mereka tetap mempertahankan ritual, kesenian tradisi berbasis drama dan tari, seni musik dan lagu, maupun semangat kebersamaan di dalam kehidupan modern. Dengan hibriditas kultural masyarakat lokal terus melakukan proyek lokalitas baru yang bersifat dinamis, bukannya proyek yang terjebak dalam esensialisme kultural, seperti yang dilakukan rezim Orba.

Terkait musik Banyuwangian dan campursari, apa yang menarik dicermati adalah bagaimana implikasi dari proses globalisasi dan keberantaraan kultural masyarakat yang semakin menguat akibat penerapan neoliberalisme dalam kehidupan berbangsa dan bernegara terhadap kreativitas kedua genre musik lokal tersebut. Apakah hibriditas musikal yang mereka lahirkan diperkuat oleh negosiasi wacana lokalitas di tengah-tengah modernitas? Bagaimana mereka menghadirkan wacana lokalitas sebagai kekuatan untuk mempopulerkan lagu-lagu Banyuwangian dan campursari? Atau, jangan-jangan mereka hanya menjadikan lokalitas itu sekedar bahasa agar musik mereka bisa diterima di komunitas masing-masing?

4.2.2 Ke-Banyuwangi-an yang Semakin ‘Mencair’ dalam Hibriditas Musikal dan Formula Industri

Para musisi muda Banyuwangi yang berproses-kreatif pada masa menjelang dan sesudah Reformasi 1998 adalah generasi musisi yang tumbuh dalam zaman transformasi, di mana budaya global/modern semakin biasa dalam kehidupan masyarakat. Dalam kehidupan sehari-hari mereka sudah

terbiasa dengan musik pop-modern—baik yang berasal dari Barat maupun Jakarta—merupakan “suara dan bunyi” dominan yang menemani waktu-waktu senggang mereka. Di sisi lain, mereka juga masih biasa mendengarkan lagu-lagu kendang kempul maupun lagu-lagu gandrung yang sudah *dikasetkan* dan sangat populer di Banyuwangi sejak era Orde Baru. Meskipun demikian, mereka juga tidak menutup mata bahwa kaum remaja dan kaum muda Banyuwangi, umumnya, semakin familiar dengan genre-genre musik populer yang ‘digerakkan’ dari pusat, Jakarta. Sebagai subjek diskursif, menurut kami, kreativitas mereka tidak akan bisa lepas dari pertimbangan-pertimbangan kontekstual tersebut.

Pengaruh diskursif dan estetik kesenian pop-industrial dari negara-negara asing dan Jakarta ke dalam kehidupan kultural masyarakat lokal tentu mempengaruhi warna dan perkembangan budaya lokal. Kemampuan meramu pengaruh budaya global dengan kekayaan budaya lokal merupakan strategi dan siasat yang bisa dimainkan oleh para musisi muda Banyuwangi. Kalaupun, kemudian dikatakan mereka terhegemoni, itu karena mekanisme industri musik yang memang mempunyai karakteristik untuk selalu mengambil dan menggunakan kekayaan tradisi dan modernitas demi memenuhi kepentingan kapital mereka. Yang menarik untuk ditelisik lebih jauh lagi adalah bagaimana mereka mengkonstruksi lokalitas dalam bermusik menghadapi pengaruh berbagai wacana dan estetika pasca Reformasi yang semakin kompleks ini.

Para seniman musik Banyuwangian (pencipta lagu, penulis lirik, dan musisi) merupakan kelompok kreatif yang mampu memadukan pengaruh-pengaruh musik dari luar dengan tradisi musik lokal yang diolah sedemikian rupa sehingga menghasilkan produk-produk hibrid yang oleh masyarakat setempat tetap diyakini sebagai bagian sah dari kebudayaan Banyuwangian (Setiawan, 2007). *Formula dan konsensus kultural* dalam masyarakat dalam memosisikan kesenian hibrid, seperti musik populer Banyuwangian yang sekarang sedang trend merupakan penanda bahwa masyarakat di ujung timur Jawa ini mudah mengadaptasi dan mengapropriasi kehadiran budaya luar. Kenyataannya, musik hibrid memang sangat digemari sehingga bisa menjadi kekuatan kultural baru untuk menegosiasikan *ke-Usingan* ke dalam gerak

masyarakat yang sedang bertransformasi ke dalam medan wacana budaya global.

Sariono, Subahianto, Saputra, dan Setiawan (2009) menjelaskan bahwa era 2000-an bisa dibaca sebagai babak baru dalam industri musik Banyuwangian yang tidak bisa dipisahkan dari semakin populernya teknologi VCD player di masyarakat. Kemampuan ekonomis masyarakat untuk membeli televisi dan *VCD Player* buatan Cina yang relatif murah, mendorong beberapa pengusaha rekaman di tingkat lokal memulai aktivitas produksinya dalam bentuk VCD. Pilihan jenis kesenian yang diproduksi secara massif dalam kepingan VCD—tetap ada juga rekaman dalam bentuk kaset guna memenuhi kebutuhan hiburan dari mereka yang belum memiliki VCD player di rumah atau para pengendara mobil yang masih menggunakan *tape* mobil, seperti sopir-sopir truk antarkota—adalah lagu atau tembang Banyuwangian.¹⁶ Pada awalnya, pilihan jatuh pada lagu-lagu kendang kempul, seperti *Gelang Alit*, *Kembang Galengan*, *Bantalan Tangane*, *Sing Ono Jodoh*, *Surat Kawitan*, *Impen-impenan*, *Ugo-ugo*, *Rehana*, *Ulan Andung-andung*, dan lain-lain. Tanggapan yang cukup baik dari masyarakat, mendorong pihak rekaman, seperti Aneka Safari Genteng, melebarkan sayap dengan merekam pertunjukan-pertunjukan berbasis tarian dan drama, seperti gandrung, jaranan, dan janger. Meskipun penjualannya tidak sehebat VCD lagu-lagu Banyuwangian, massifikasi tari dan drama lokal tersebut mampu memberi warna tersendiri bagi perkembangan industri budaya di Banyuwangi.¹⁷

¹⁶ Dipilihnya lagu-lagu Banyuwangian memenuhi dua alasan strategis bagi dunia industri rekaman. *Pertama*, rakyat Blambangan sejak dulu sudah terbiasa dengan lagu-lagu daerah, baik lagu bernuansa klasik maupun lagu yang diciptakan untuk musik angklung. Lagu-lagu bernuansa klasik yang biasa ditampilkan dalam pertunjukan *Seblang* dan Gandrung, seperti *Seblang Lokento*, *Podho Nonton*, *Emping-emping*, *Cengkir Gading*, *Kembang Dirma*, *Kembang Pepe*, *Layar Kumendhang*, *Erang-erang*, *Sampun Maketut Sare*, *Lilira Kantun*, *Candradewi*, maupun *Agung-agung*. Mereka juga sudah familiar dengan lagu-lagu Banyuwangian karangan Andang CY, Basir Noerdian, dan Mahfud yang diiringi angklung maupun kendang kempul. *Kedua*, karena sudah populer di tengah-tengah rakyat Blambangan, produser rekaman tentu akan mengharapkan keuntungan dari proses penjualan VCD tersebut. Formula ini tentu tidak asing lagi dalam dunia kapitalisme yang mengutamakan keuntungan sebanyak-banyaknya dari produksi dan penjualan produk secara massif ke tengah-tengah masyarakat yang membutuhkan hiburan dan tontonan di tengah-tengah waktu santai keluarga.

¹⁷ Dalam konteks industri, kesenian-kesenian non-lagu, seperti janger dan gandrung, tentu saja membutuhkan modifikasi dan pembaruan estetika pertunjukannya karena harus menyesuaikan dengan durasi waktu yang ada dalam keping VCD. Pertunjukan janger yang biasanya berlangsung dari malam hingga subuh, diringkas sehingga durasi waktunya tinggal 1 jam. Dalam VCD, tari gandrung juga sudah dikemas dalam *setting* yang lebih modern dengan koreografi yang

Dalam konteks industri kreatif, inkorporasi kesenian lokal—baik musik maupun drama dan tari—ke dalam mekanisme industri melalui format VCD menegaskan bahwa produk-produk budaya lokal bisa ‘bercumbu’ dengan produk teknologi modern agar terus bisa berkembang di tengah-tengah masyarakat. Teknologi modern bukanlah sesuatu yang harus ditakuti dan dijauhi, tetapi sebisa mungkin dimanfaatkan untuk perluasan “medan pengaruh” dari keberadaan kesenian lokal. Artinya, dengan dibuat format VCD, memang para seniman tidak akan mendapatkan keuntungan berlimpah dari penjualan, tetapi dengan kemasan VCD tersebut akan semakin banyak orang yang tahu bahwa kesenian-kesenian Banyuwangian sebenarnya masih ada. Harapannya, mereka suatu saat, ketika ada *hajatan* atau peringatan Hari Kemerdekaan akan mementaskan kesenian-kesenian tersebut dalam atraksi pertunjukan *live*.

Apa yang menarik untuk lebih dicermati lagi adalah usaha pemodal untuk menginkorporasi dan mengkomodifikasi “budaya residual” (*residual culture*)¹⁸ dan “budaya yang baru muncul” (*emergent culture*).¹⁹ Dalam pemahaman ini, penggerak budaya dominan (baca: kapitalisme) yang ingin memperluas penerimaan konsensual dan kuasa hegemoniknya di tengah-tengah masyarakat bisa mengambil sebagian elemen budaya residual untuk diinkorporasi. Selain itu, budaya dominan juga bisa menginkorporasi budaya emergen yang berbeda

sudah diatur sedemikian rupa. Demikian juga dengan *jaranan Banyuwangian* yang berbasis di wilayah etnis Jawa di Banyuwangi Selatan, dikemas dengan lagu-lagu populer Banyuwangian.

¹⁸ Budaya *residual* merupakan beberapa pengalaman, makna, dan nilai yang sebenarnya tidak diverifikasi atau tidak bisa diekspresikan dalam terma budaya hegemonik, meskipun hidup dan dipraktikkan pada basis residu/sisa—kultural dan sosial—dari formasi sosial sebelumnya. Budaya residual seringkali berjarak dari budaya hegemonik, tapi harus dipahami bahwa dalam aktivitas kultural yang sesungguhnya bisa saja ia diinkorporasi ke dalam budaya hegemonik. Hal ini disebabkan beberapa bagiannya, beberapa versi darinya (khususnya jika budaya residual berasal dari beberapa area utama masa lampau), akan diinkorporasi apalagi ketika budaya hegemonik membuat makna dalam area tersebut. Praktik ini terjadi karena pada titik tertentu budaya hegemonik tidak bisa membiarkan praktik dan pengalaman residual keluar dari jejaringnya. Dengan demikian, sebagian budaya residual bersifat alternatif. *Lihat*, Williams, 2006:137.

¹⁹ Berbeda dengan budaya residual yang bersifat alternatif, budaya *emergent* (baru muncul) bersifat oposisional. Budaya emergen membawa makna, nilai, praktik, penandaan, dan pengalaman baru yang diciptakan terus-menerus. Budaya dominan-efektif berusaha menginkorporasi-nya karena mereka adalah bagian—tetapi belum merupakan bagian yang terdefiniskan—dari praktik kontemporer. Apapun yang berpotensi mengganggu budaya hegemonik, pada dasarnya, bersifat emergen. Namun, untuk budaya emergen yang bisa ditolerir dalam makna, nilai, dan praktik budaya hegemonik, maka mereka akan diinkorporasi, tetapi bagi yang tidak bisa, mereka akan diposisikan mungkin sebagai penyimpangan ataupun mereka yang melawan. *Ibid.* hlm.137-138.

dari budaya residual dan budaya dominan, sehingga akan muncul budaya hegemonik yang diyakini sebagai sebuah kebenaran dan keharusan di tengah-tengah transformasi sosio-kultural masyarakat yang semakin ‘terpasarkan’. Konsep dan praksis tersebut digunakan untuk mengartikulasikan kepentingan-kepentingan kultural-ideologis yang eksis di masyarakat sehingga budaya dominan bisa tetap bertahan dan dianggap sebagai kewajaran karena memberikan keuntungan kepada semua pihak.

Dalam konteks industri budaya Banyuwangian, kelas pemodal memang berusaha menjadikan produk-produk seni industrial yang mereka hasilkan menjadi praktik kultural konsensual di masyarakat, sehingga akan mendatangkan keuntungan finansial. Kesenian-kesenian lokal—residual—dikomodifikasi dalam produk-produk baru yang sesuai dengan selera pasar karena memori kolektif masyarakat masih mengingat mereka. Tidak lupa pemodal juga menginkorporasi genre-genre baru, seperti musik pop Banyuwangian bernuansa hibrid yang dikembangkan oleh para seniman muda. Dengan membangun jejaring inkorporasi ini, para pemodal sebenarnya terus-menerus menggairahkan kehidupan industri budaya di tingkat lokal yang produk-produknya akan terus dikonsumsi oleh publik. Dengan demikian, mereka akan terhindar dari tuduhan terkait kapitalisasi kultural, karena realitasnya para seniman lokal juga butuh dan senang ketika masuk ke dalam mekanisme industri yang menguntungkan, sekaligus tetap menjadikan karya-karya seni mereka beredar dalam lalu-lintas kultural masyarakat.

Ketika hegemoni industri budaya berlangsung, maka masyarakat dengan muda masuk ke dalam peradaban neoliberal. Untuk bisa menikmati musik Banyuwangian, mereka cukup mengeluarkan uang Rp. 10.000, 00 sampai Rp. 12.500, 00 dan bisa membawa VCD-VCD sesuai selera mereka. Ketika masyarakat sudah terbiasa dengan mekanisme tersebut, maka dengan mudah pihak industri menciptakan genre-genre baru yang disesuaikan dengan selera dan kecenderungan pasar lokal yang ikut terpengaruh oleh *trend* yang berasal dari pasar regional, nasional, maupun global. Tidak mengherankan kalau muncul dangdut koplo, disco, dan house music Banyuwangian. Pilihan-pilihan tematik lagu juga lebih terfokus pada tema-tema yang sedang populer di masyarakat seperti *romantisme*.

Tema-tema kritis yang dulu pernah jaya pada masa Andang, Basir, maupun Mahfud, sepertinya sangat jarang ditemukan, meskipun masih ada beberapa seniman yang menciptakan tema serupa. Alasan yang umum dimunculkan adalah “pasar lebih suka yang kayak gitu”, “gimana lagi, zamannya sudah seperti itu”, “masyarakat kita memang sudah berubah”, dan lain-lain. Konsekuensi-konsekuensi itulah yang harus ditanggung ketika *peradaban pasar* mulai berkuasa dan berjalan beriringan dengan mekanisme dan praktik industri budaya di tingkat lokal. Meskipun demikian, inkorporasi industri budaya Banyuwangian terhadap potensi budaya residual maupun emergen tidak harus dilihat dari sudut pandang yang menyalahkan para seniman-seniman yang terlibat di dalamnya, karena mereka adalah bagian integral dari masyarakat lokal-regional-nasional yang sedang mengalami transformasi dalam bidang ekonomi politik. Selain itu, bagaimana mereka menemukan formula komersil melalui transformasi lokalitas di era pasca Reformasi merupakan konstruksi yang menarik untuk dicermati.

Dalam *setting* dan konteks sosio-kultural dan ekonomi politik di ataslah, para seniman Banyuwangian berada. Bagaimanapun mereka adalah bagian integral dari transformasi sosio-kultural yang disebabkan oleh sistem ekonomi politik tersebut. Di satu sisi mereka membutuhkan uang untuk bertahan dalam budaya pasar. Di sisi lain, mereka ingin ikut menyemarakkan kehidupan kultural yang tersentral dalam tradisi pasar agar kesenian Banyuwangian tetap bisa menjadi kegemaran masyarakat di tengah-tengah semakin beragamnya pilihan produk pasar yang digerakkan dari Jakarta. Dengan kata lain, proses masuknya mereka ke sistem dan mekanisme industri merupakan siasat untuk bisa diterima pasar, sekaligus strategi untuk *menegosiasikan* eksistensi budaya lokal Banyuwangian. Kalau memang pada akhirnya, pop-etnis hibridlah yang lebih populer, hal itu memang bisa dibaca sebagai bentuk hegemoni industri budaya terhadap kreativitas para seniman muda. Namun, paling tidak, mereka juga berhak mengatakan tengah melakukan perjuangan kultural di tengah-tengah ambivalensi orientasi kultural mereka dan semakin maraknya industri budaya *made in Jakarta* di masyarakat lokal. Pembacaan secara kritis terhadap kompleksitas proses kreatif dan perjuangan para seniman musik dalam ranah industri budaya tetap harus diperhatikan, sebelum

mengatakan mereka terhegemoni atau tidak terhadap kecenderungan budaya modern yang bersifat global dan mekanisme industri budaya di tingkat lokal.

Perkembangan-perkembangan budaya di era 2000-an yang semakin dinamis, beragam, dan lentur juga mempengaruhi pola pikir serta karya kreatif para seniman musik di tanah air, tidak terkecuali para seniman musik Banyuwangi. Cinta memang masih menjadi rumus mujarab dalam industri musik di tanah air. Namun, beberapa isu yang dulu tabu untuk dimunculkan dalam lirik lagu, seperti perselingkuhan, mulai diusung oleh para musisi. Dalam konteks industri musik Banyuwangian, para pencipta lagu juga masih berkuat dalam wacana cinta, tetapi mereka mencoba untuk memberikan cara pikir dan pemahaman transformatif terkait cinta. Ungkapan-ungkapan yang mereka gunakan lebih terbuka dan minim metafor alam, meskipun masih ada sebagian kecil yang menggunakannya. Beberapa wacana 'nakal' dan menggelitik juga diusung, tentu saja tetap tidak kehilangan nuansa lokalnya. Meskipun demikian, ada sebagian kecil seniman yang mencoba untuk menafsir- ulang permasalahan sosial dan politik di tingkat lokal. Maka, pada era 2000-an, kita bisa menyaksikan bagaimana para seniman musik Banyuwangian mentransformasi lokalitas untuk kepentingan komersil mereka dengan argumen ikut memeriahkan dan mengembangkan budaya lokal.

Pada era 2000-an, para musisi muda yang terpengaruh oleh musik Barat, seperti bosas, blues, reggae, dan rock, mulai mengembangkan genre musik yang berbeda, di mana mereka tidak lagi menekankan kepada peran kendang dan kempul sebagai pengendali musikal. Mereka juga mulai menggunakan instrumen modern seperti kibor dan gitar untuk menciptakan nada-nada lagu. Hal itu tentu berbeda dengan musisi pada era kolonial sampai era 1980-an yang masih menggunakan instrumen tradisional seperti angklung bambu untuk menciptakan lagu. Selain itu, mulai terjadi pergeseran lokalitas sebagai tema dalam lirik-lirik lagu berbahasa Using. Tema cinta sebagaimana yang ada dalam lagu-lagu pop produksi *major label* di Jakarta mulai menjadi warna dominan dalam industri musik Banyuwangian, meskipun masih ada beberapa lagu yang mengusung persoalan sosial.

Cinta sepertinya sudah ditakdirkan untuk menjadi rumus penting dalam industri budaya pop. Dengan resep cinta, sebuah lagu baru lebih mudah

diterima oleh khalayak. Hal itu, tentu saja, tidak bisa dilepaskan dari hakekat cinta yang memang selalu mengalir dalam darah setiap manusia. Bagi pencipta lagu Banyuwangian, persoalan cinta—atau dalam bahasa Using disebut *welas/asih*—bukan sekedar kegembiraan ketika bertemu dengan orang yang dicintai, tetapi ungkapan mendalam tentang perasaan batin yang menginginkan keabadian, meskipun seringkali terganjal oleh perpisahan. Pada masa pasca Reformasi, realitas diskursif tersebut masih bisa dijumpai. Kecuali diksi yang mulai berubah atau disesuaikan dengan kondisi kekinian yang lebih terbuka, wacana *welas* masih tetap diusung oleh para seniman lagu. Menariknya, sebagian besar wacana cinta yang mereka usung melalui diksi bahasa Using semakin menegaskan rasa *melas*, menyayat hati dan memunculkan rasa iba akibat perpisahan atau kegagalan dalam membina hubungan cinta. Ini tentu menjadi permasalahan yang harus dicermati karena mereka sebagai generasi muda yang sangat paham apa yang menjadi semangat dan perjuangan gerakan Reformasi 1998 mestinya mereka bisa memunculkan karya-karya kreatif yang tetap mengusung dimensi lokalitas dengan beragam permasalahannya. Namun, sebelum kami mengkritisi persoalan tersebut, ada baiknya kami membahas dulu konstruksi-konstruksi diskursif terkait lokalitas yang ada dalam lagu Banyuwangian era 2000-an. Hal ini perlu kami lakukan agar bisa memetakan kecenderungan diskursif yang ada dalam model transformasi lokalitas dalam lirik lagu untuk kemudian menghubungkannya dengan konteks industri dan konteks dinamika masyarakat sebagai medan kreatif para pencipta lagu.

POB (Patrol Opera Banyuwangi) merupakan kelompok musik hibrid yang memadukan banyak instrumen musik Barat seperti gitar, bass, cello, keyboard, conga dengan instrumen musik Banyuwangian seperti angklung, kentongan, gamelan, dan kluncing. Pada tahun 2001, melalui perjuangan luar biasa beberapa musisi muda seperti Yon's DD, Catur Arum, Adistya Mayasari, dan lain-lain, lahirlah album POB dengan dua lagu andalannya *Layangan* dan *Semebyar*. Meskipun pada awalnya banyak banyak dituduh mengusung musik ala *gembreng* dan tidak kentara Banyuwangian-nya,²⁰ lagu-lagu POB yang

²⁰ Menjadi wajar kalau musisi Banyuwangian yang sudah mapan dengan kendang kempul menganggap musik yang diusung POB sebagai musik *gembreng* (kaleng, *pen*). Mengapa? Karena

diiringi musik hibrid pada akhirnya bisa diterima masyarakat secara luas—baik di Banyuwangi maupun kabupaten-kabupaten tetangga—6 bulan setelah peluncuran album tersebut secara resmi oleh Aneka Safari Genteng. Dengan irama kombinasi bosas dan blues yang dimainkan dengan nada khas Using tetapi dinyanyikan dengan gaya yang berbeda dengan penyanyi kendang kempul, lagu-lagu POB mampu menyedot perhatian kaum remaja dan kaum muda serta menjadikan mereka mulai menggemari kembali lagu-lagu Banyuwangian yang pada era 90-an pertengahan sampai tahun 2000 mulai surut. Pilihan hibridisasi musikal, gaya bermusik yang berbeda, serta keragaman tema lagu merupakan formula komersil yang mengantarkan kelompok ini menuju tangga popularitas.

Prinsip untuk memberikan “musik yang berbeda” di tengah-tengah popularitas kendang kempul, merupakan strategi yang lazim dalam industri kreatif. Ketika pasar sudah penuh dan jenuh dengan kendang kempul, kehadiran POB dengan genre musik *gembreng*-nya ternyata mampu menjadikan penikmat musik Banyuwangian ‘terhenyak’ untuk meluangkan waktu sekedar menikmati lagu-lagu mereka. Beberapa tema andalan dalam lagu mereka, antara lain: (1) *cinta dan kisah romantisnya*, (2) *kritik sosio-kultural*, (3) *kehidupan rakyat kebanyakan dan pesona alam bumi Blambangan*, dan (4) *eloknya budaya Banyuwangian*. *Semebyar*, *Tetese Eluh*, *Telung Segoro*, *Mawar*, dan *Layangan* adalah beberapa lagu yang sangat digemari oleh masyarakat penikmat. Yang pasti populertias lagu-lagu POB telah menjadi inspirasi baru bagi para pencipta lagu Banyuwangi untuk membuat karya-karya musikal semenarik mungkin, khususnya dalam hal tema dan wacana yang mereka sampaikan melalui lagu. Inilah yang kami sebut sebagai *warisan POB* dalam budaya musik Banyuwangian.

mereka selama ini sudah terbiasa memainkan dan menyanyikan lagu-lagu Banyuwangian dengan kendang dan kempul yang menonjolkan irama rancak sebagai ciri khas musik dangdut Banyuwangi, tanpa menggunakan gamelan. Sementara, musik yang diusung POB menggabungkan gamelan (saron), angklung, kenthongan, kluncing, gitar, conga, bass cethol, dan keyboard, menghasilkan irama yang menyerupai keroncong, *bosas*, dan *blues*. Sebenarnya musik POB lebih terasa nuansa etnisnya dibandingkan dengan kendang kempul.

A. Welas yang Semakin Melas: *Lagi, Cinta yang Kandas*

Semebyar secara umum, lagu tersebut menceritakan kesedihan hati seorang (perempuan) yang menunggu kedatangan tunangannya yang pergi tanpa sebab yang jelas. Dua bait pertama lagu ini menceritakan secara gamblang perasaan batin si penanti sejak ditinggal kekasihnya: hati bingung tak menentu, hidup seperti *nggantung*/tidak jelas, diri seperti orang linglung/kurang waras. Kondisi itu tentu saja disebabkan karena perasaan sedih akibat perginya kekasih. Apalagi, kabar perjodohan mereka sudah menyebar dan diketahui oleh banyak orang. Wajar kiranya kalau dia merasakan rasa sedih dan rasa malu yang bercampur menjadi satu. Perginya salah satu pihak dari dua insan yang sudah bertunangan/hendak menikah, tentu bukan hal baru dalam masyarakat. Banyaknya kasus tersebut di masyarakat menjadi inspirasi yang ditransformasi secara cerdas dan kreatif oleh pencipta lagu ini sekaligus sebagai formula komersil yang menjadikan lagu ini meledak di pasaran dan mampu menyamai level keterkenalan seperti yang diperoleh *Gelang Alit* dan tembang-tembang legendaris lainnya.

Tabel 15.
Lirik Lagu *Semebyar*
Cipt. Yon's D.D

Lirik (dalam bahasa Using)	Terjemahan
<i>Sing tau-tauo</i>	Tak pernah terjadi
<i>Ati nisun bingung gedigi</i>	Hatiku bingung seperti ini
<i>Sakat riko tinggal</i>	Sejak dikau tinggal
<i>Urip isun rasane kaya nggantung</i>	Hidupku rasanya seperti nggantung
<i>Pikiran sering ngelamun</i>	Pikiran sering melamun
<i>Sampek awak koyo dadi wong linglung</i>	Sampai aku seperti jadi orang linglung
<i>Kabar wis semebyar</i>	Kabar sudah menyebar
<i>Riko lan isun arep jejodohan</i>	Kau dan aku mau menikah
<i>Embuh keneng setan paran</i>	Entah terkena setan apa
<i>Riko ninggal isun tanpa jalaran</i>	Dikau meninggalkanku tanpa penyebab
<i>Reff:</i>	<i>Reff:</i>
<i>Mulo titip salam</i>	Maka titip salam
<i>Nong angin lan derese udan</i>	Pada angin dan derasny hujan
<i>Warahen isun ngenteni</i>	Sampaikanlah aku menunggu
<i>Tekan riko eman</i>	Kedatanganmu sayang
<i>Embuh sampe kapan</i>	Entah sampai kapan
<i>Isun emong nanggung wirang</i>	Aku tidak mau menanggung malu
<i>Sun anteni nong cracabane lawang</i>	Aku nanti di depan pintu

Kalau kita simak lagi, Yon's dan Catur banyak menggunakan beberapa kata dan frasa yang sangat lokal, dalam artian istilah tersebut sangat khas dalam bahasa sehari-hari dan mewakili perasaan atau kondisi tertentu, tetapi tidak banyak pencipta lagu yang menggunakan. "Urip isun rasane kaya nggantung", misalnya, menegaskan sebuah kondisi yang tidak menentu yang dialami seseorang karena ketidakjelasan nasib sebuah hubungan perjodohan atau cinta. Dengan menggunakan kata "nggantung", lagu ini berusaha mengajak pendengar untuk membandingkan dengan kisah yang mereka alami atau orang lain alami. Sementara, "kabar wis semebyar" adalah penegasan bahwa berita tentang perjodohan mereka sudah menyebar kemana-mana. Artinya, secara sosial, hubungan mereka sudah diketahui. Kata "semebyar" ini sangat khas dan belum pernah digunakan oleh pencipta lagu lain untuk mendeskripsikan permasalahan cinta.

"Embuh keneng setan paran", merupakan ekspresi ketidaktahuan yang mendalam, karena tanpa tahu penyebab dan alasan yang jelas. Setan adalah makhluk yang tidak pernah jelas, sehingga untuk mengungkapkan ketidaktahuan akan penyebab terjadinya sesuatu masyarakat seringkali bilang "kena setan apa". "Mulo titip salam/nong angin lan derese udan" merupakan ungkapan perasaan yang tetap setia meskipun tidak tahu lagi harus dengan jalan apa aku-lirik bisa bersua kembali dengan tunangannya. Karena di manapun ia berada, masihlah mengalami peristiwa hujan dan datangnya angin. Hanya kepada angin dan hujanlah ia bisa menitip salam karena sudah tidak tahu lagi kepada siapa ia mesti menitipkan harapan untuk bisa segera bertemu kekasihnya. Adapun "nong cracabane lawang" adalah di depan pintu. Frasa ini juga belum pernah digunakan oleh pencipta lagu Banyuwangian, baik pada era 1970-an, 1980-an, 1990-an, dan 2000-an. Dalam kehidupan sehari-hari, sebenarnya sangat biasa, seorang perempuan menyandarkan kepalanya di kerangka kayu sembari menunggu suami atau anak-anaknya. Maka, ketika Yon's dan Catur menggunakannya dalam lagu untuk menggambarkan kesetiaan menunggu seorang perempuan terhadap tunangannya, pendengar seperti merasakan diri mereka menjadi pelaku dari peristiwa yang sedang berlangsung dalam lagu.

Penggunaan diksi yang sangat me-lokal, menjadi kekuatan lagu *Semebyar* karena bisa mengajak pendengar ke sebuah dunia yang sebenarnya biasa mereka jalani, alami, dan rasakan, tetapi mungkin sudah sangat jarang mereka perhatikan. Kehidupan modern menjadikan banyak orang mulai melupakan pesona dunia—termasuk konsep dan istilah lokal, khususnya mereka yang berada di wilayah metropolitan. Bukan berarti masyarakat yang tinggal di kota kabupaten, kecamatan, ataupun desa masih menjalankan sepenuhnya nilai budaya ataupun menguasai istilah-istilah lokal. Maka, dengan memunculkan istilah-istilah khas Using, Yon's mencoba untuk terus menegosiasikan kekayaan linguistik dan makna kepada para penggemarnya.

Mengusung tema-tema cinta yang semakin *melo* dan *melas* adalah kekuatan diskursif yang dimainkan oleh para pencipta lagu Banyuwangian di era 2000-an. Cinta dalam warna lokal dengan diksi Using yang sangat spesifik mampu meresap ke dalam batin para penggemar musik. Tidak mengherankan, popularitas *Semebyar* segera menjadi acuan bagi pencipta-pencipta lagu lain untuk membuat karya yang memiliki kemiripan tema maupun atmosfer yang dibangun di dalam lagu-lagu mereka. Dalam sistem industri budaya, trend *booming* ini menjadi kekuatan sekaligus kelemahan. Bisa menjadi kekuatan karena para pencipta lagu tidak perlu susah-susah menciptakan formula tematik dalam lirik-lirik mereka. Sudah ada struktur lirik dan formula tematik baku—seperti *Semebyar*—yang terbukti mampu mendongkrak pemasaran sebuah lagu. Hal ini terjadi sudah berlangsung lama dalam industri budaya di tingkat pusat. Banyak lagu pop Indonesia yang memiliki kesamaan tematik dan atmosfer. Banyak film bertema cinta yang dalam struktur naratif memiliki kesamaan atau kemiripan. Ketika film *Ada Apa Dengan Cinta* menjadi *box office*, misalnya, puluhan film bertema serupa diproduksi. Namun, praktik kreatif tersebut bisa menjadi kelemahan karena akan muncul kecenderungan bosan dari para penggemar. Kenyataan ini bisa dilihat dari banyaknya lagu Banyuwangian yang tidak bisa *booming* di pasaran karena bersifat mengekor keterkenalan *Semebyar*. Artinya, tema cinta yang semakin *melas* belum tentu menjadi formula yang selalu bisa mendulang sukses. Dalam kondisi demikian, seorang pencipta lagu dituntut untuk semakin kreatif dalam memainkan isu-isu cinta di ranah lokal agar lagunya bisa meledak di pasaran.

Salah satu lagu yang memperoleh popularitas pasca booming *Semebyar* adalah *Duwe ta Using*, karya Yon's DD. Berbeda dengan *Semebyar*, *Duwe ta Using* menceritakan tentang perasaan melas seorang lelaki karena harus menyaksikan orang yang dicintainya menikah dengan lelaki lain dan sudah menggondong anak. Dalam lagu Banyuwangian, lagu-lagu kesaksian seperti ini sudah populer sejak era 1970-an, seperti dalam lagu *Sing Ono Jodoh* (Armaya). Namun, dalam lagu Armaya perasaan sedih akibat ditinggal kekasih menikah tidak harus menjadi perasaan melas yang terus dipendam, tetapi diselesaikan dengan sikap bijak; menjadi 'saudara'. Sekali lagi, tema cinta yang gagal atau ditinggal menikah kekasih terus direproduksi dalam lagu-lagu Banyuwangian pada era 2000-an dengan latar cerita yang berbeda satu sama lain. Keragaman latar cerita yang menjadi ciri pembeda sekaligus formula laris sebuah lagu.

Tabel 16.
Lirik lagu *Duwe Ta Osing*
 Cipt. Yon's DD.

Lirik (dalam bahasa Using)	Terjemahan
<i>Nong alas, nggolet kayu nongko</i>	Di belantara, mencari kayu nangka
<i>Nong Kelir, liwat Kalipuro</i>	Di Kelir, lewat Kalipuro
<i>Kari lawas, riko sing ono teko</i>	Sudah lama, engkau tiada datang
<i>Roso kuwatir, nong ati mesti ono</i>	Rasa khawatir, di hati mestilah ada
<i>Sing luput, krentege batin iki</i>	Tiada meleset, perasaan hati ini
<i>Rungu kabar, kok riko wis rabi</i>	Dengar kabar, kok kau sudah menikah
<i>Semendal, semendal rasane ati</i>	Berdebar, berdebar rasanya hati ini
<i>Hang sun welasi, tego nggowo wohe ati</i>	Yang aku sayangi, tega bawa buah hati
<i>Reff:</i>	<i>Reff:</i>
<i>Masiyo saiki, riko wis rabi</i>	Meski sekarang kau sudah menikah
<i>Welas isun, angel diilangi</i>	Cinta ini, sulit dihilangkan
<i>Saktemene tatu batin iki,</i>	Seseungguhnya luka hati ini
<i>Nyawang riko, wis nyanding wong liyo</i>	Memandang dikau, bersanding dengan orang lain
<i>Tambah maning, perih batin iki</i>	Tambah lagi, perih hati ini
<i>Nolih riko, wis nggendong bayi</i>	Menengok engkau, sudah gendong bayi
<i>He iye ... kari loro</i>	He iye...benar-benar sakit
<i>Duwe tah using, roso rumongso</i>	Punya atau tidak, rasa merasa
<i>He iye ... kari loro</i>	He iya...benar-benar sakit
<i>Duwe tah using, roso rumongso</i>	Punya atau tidak, rasa merasa

Salah satu keunikan lagu ini adalah penggunaan bangsalan (pantun Using) dalam bait pertama serta penggunaan rima yang sama dalam bait-baitnya. Bangsalan merupakan pantun yang biasa digunakan oleh masyarakat Using ketika berbincang dalam suasana santai, baik itu bertamu maupun santai bersama. Dalam lagu-lagu era 70-an, penggunaan bangsalan sangat kental. Demikian pula dengan rima yang relatif sama, baik dalam bait maupun dalam baris. Hal itu memudahkan penikmat lagu untuk meresapi dan merasakan suasana *melo* dan *melas* yang dihadirkan lagu ini. Apalagi dengan cerita sedih seorang lelaki yang mendapati kenyataan kekasihnya sudah menikah dan beranak dengan lelaki lain. Tema semacam ini banyak terjadi di masyarakat.

Bait pertama lagu ini menggunakan bangsalan untuk menegaskan awal cerita. Diksi hutan Kelir yang bisa ditempuh lewat Kalipuro tidak dimaksudkan sebagai petanda dari suatu kejadian, tetapi sekedar sampiran yang disesuaikan dengan isi yang disampaikan. Bahwa kekasih hati di aku-lirik sudah terlalu lama pergi sehingga membuatnya merasa khawatir. Sebuah penegasan eksistensial akan kemampuan batin untuk merasakan sesuatu yang ditakutkan. Perginya kekasih tidak dijelaskan kemana, ini menimbulkan multi-tafsir dan membuka kesempatan bagi pendengar untuk membuat rasionalisasi sendiri. Bisa jadi si kekasih pergi bekerja ke kota/ke luar negeri karena desakan ekonomi. Bisa pula ia menempuh pendidikan tinggi. Dan, yang membuat si aku-lirik khawatir karena tiada kabar tentang kekasihnya itu.

Bait kedua merupakan penegasan akan kebenaran rasa khawatir yang selama ini ia rasakan. Ia mendengar kabar bahwa si kekasih hati sudah menikah. Kenyataan itu menjadikan si aku-lirik diliputi perasaan tidak menentu; berdebar, sedih, gelisah, yang semuanya dicakup dalam diksi *semendal*. Penggunaan kata *semendal* juga menjadi kekhasan dari lagu ini karena mampu menggambarkan perasaan kebanyakan orang Using ketika mereka diliputi perasaan tidak menentu dalam menghadapi urusan cinta, khususnya ketika terkait dengan hal-hal yang sedih. Selain itu, penciptaan idiom baru, *wohe ati*, buah hati, patut pula dinilai sebagai kekuatan diksional lagu ini. Frasa ini merupakan terjemahan dari “buah hati” yang sudah sangat lazim dalam bahasa Indonesia. Namun, penggunaan dalam bahasa Using,

“wohe ati”, tidaklah lazim. Artinya, Yon’s mampu memberikan sesuatu yang baru dalam kasanah sastra lagu dan bahasa Using. Di sinilah kecerdasan seorang pencipta lagu bisa dilihat.

Sementara, bait ketiga dan keempat (reff), merupakan representasi kesedihan mendalam (*melas*). Adakah kesedihan bagi seorang kekasih yang menanti selain kenyataan bahwa si pujaan hatinya sudah menikah dan menggendong bayi, bukan dengan dirinya? Rasa-rasanya tidak ada, kecuali kekasih yang hanya bermain-main dengan perasaan cintanya. Dalam budaya patriarkal lelaki memang digambarkan berkuasa, *gentle*, tidak cengeng, berpikir dan bertindak secara rasional. Sementara, perempuan menempati posisi sebaliknya. Apa yang harus diingat adalah bahwa semua stereotipisasi biner yang membedakan subjek lelaki dan perempuan dalam masyarakat semata-mata konstruksi kultural yang dikembang-biakkan secara terus-menerus. Kenyataannya, tidak sedikit lelaki yang harus bersedih, bahkan menangis, ketika kekasih yang ia cintai bersama atau menikah dengan lelaki lain. Dengan kata lain, lagu ini sekaligus membalik logika gender yang selama ini berlangsung dalam masyarakat. Kejujuran akan perasaan sedih yang dialami subjek lelaki dalam lagu ini secara tidak langsung menjadikan lelaki sadar bahwa mereka tetaplah makhluk cengeng ketika berurusan dengan cinta.

Memang, lagu ini bisa saja dinyanyikan penyanyi perempuan, seperti juga lagu-lagu lain yang diciptakan pengarang laki-laki. Namun, kalau kita kembalikan pada lirik “wis nggendong bayi”, lagu ini memang menempatkan perempuan sebagai subjek yang dimaksud oleh aku-lirik. Penggunaan ekspresi sedih menyayat, “duwe ta Using roso rumongso”, *punya atau tidak rasa merasa*, menegaskan bahwa kesalahan yang menjadikan si aku-lirik menderita batin terletak pada subjek perempuan. Hal itu tidak bisa dilepaskan dari asumsi stereotip yang ada dalam masyarakat Using bahwa perempuan seringkali mudah meninggalkan lelaki kekasihnya ketika ada lelaki lain yang menurut mereka lebih pantas. Maka, lagu ini seolah bersepakat dengan stereotipisasi tersebut. Meskipun demikian, ungkapan sedih menyayat itu tetaplah menunjukkan bahwa si aku-lirik sendirilah yang tidak mampu menguasai dirinya sebagai lelaki. Tidak seperti dalam lagu *Sing Ono Jodoh* yang tidak harus larut mengikuti perasaan sedih, tetapi memilih bersikap bijak dalam

suasana positif-optimis; bahwa perpisahan sepasang kekasih tetap bisa dirajut-kembali dalam terma “saudara”.

Lagu lain bertema kegagalan cinta yang cukup populer dengan rumus *ke-melas-an* adalah *Kembang Kertas*. Tidak seperti metafor “kembang” digunakan untuk menggambarkan kondisi sosial dan karakter masyarakat pada era 1970-an, dalam lagu *Kembang Kertas*, metafor tersebut dilekatkan kepada perasaan sedih-menyayat akibat tidak bisa berjodoh dengan pujaan hati. *Ping Pindho* juga menuturkan kegagalan cinta yang kedua kali yang dialami seseorang. Seperti *Kembang Kertas*, lirik-liriknya mengusung wacana kesedihan yang cukup menyayat. Dengan demikian, wacana *welas yang semakin melas* merupakan transformasi dari *meloisme* yang ditawarkan dalam lagu-lagu Banyuwangian era Orde Baru, dengan perbedaan penekanan pada aspek kemenyayatannya.

Meloisme yang semakin melas yang dipopulerkan oleh para penyanyi era awal 2000-an seperti Adisty Mayasari dan Catur Arum, berlanjut hingga saat ini di mana beberapa pencipta lagu muda bermunculan mengisi ruang musikal Banyuwangi. Sebut saja Demy. Mantan pengamen di bus antarkota ini menciptakan—sendiri maupun berkolaborasi dengan seniman lain—lagu-lagu yang sangat digemari hingga awal tahun 2016 ini. Beberapa lagu yang sangat populer adalah *Kanggo Riko* dan *Tutupe Wirang*. Pengalaman hidup dia sebagai pengamen dan subjek miskin ikut mempengaruhi lirik dan wacana dalam lagu-lagu yang ia ciptakan dan nyanyikan.

Tabel. 17.
Lirik lagu *Kanggo Riko*
Cipt. Demy

Lirik (bahasa Using)	Terjemahan
Sing ono hang bisa Ngalangi niat iki Masio ta samudra Sun arungi	<i>Tiada yang bisa Meghalangi niat ini Meski samudra Aku arungi</i>
Sing ono hang bisa Mbatesi welas iki Masio ilang nyawa Sun belani	<i>Tiada yang bisa Membatasi kasih ini Meski hilang nyawa Aku jalani</i>
Paran baen sun lakoni Kanggo riko	<i>Apapun aku jalani Untukmu</i>

Reff:
Siji-sijine mong riko
Nong ati nisun selawase
Separuh rogo iki
Yo ro mong kanggo riko

Reff:
Satu-satunya hanya kau
Di hatiku selamanya
Separuh raga ini
Ya memang hanya untukmu

Mungkin orang-orang kota yang membaca terjemahan dari lagu di atas akan berkata “lebay banget”, karena terlalu hiperbolis dalam mengekspresikan cinta kepada seseorang. Apalagi yang menciptakan lagu ini seorang lelaki yang terbiasa hidup dalam kerasnya terminal bus. Namun, kalau kita memahami *struktur perasaan* orang miskin yang biasa menjalani kerasnya hidup, mereka tidak akan takut untuk mengejar cita-citanya atau rela mengorbankan segalanya, bahkan nyawa. Termasuk untuk orang yang ia cintai, ia akan berjuang membahagiakan dan memberikan yang terbaik kepadanya, meskipun hal itu sangat sulit. Namun, “riko” di sini bisa juga ditafsir lain, yakni sesuatu yang dicita-citakan sejak dulu dan diperjuangkan secara ajeg oleh aku-lirik.

Demi memperjuangkan dan mendapatkan “riko” yang sangat ia harapkan, tidak ada sesuatu apapun—sebahaya apapun—yang bisa menghalangi. Artinya, paragraf pertama dan kedua mengkonstruksi wacana kekerasan hati atau kebulatan tekad dari subjek untuk mewujudkan “niat”—mewujudkan impian—untuk mencintai “riko”, seseorang atau sesuatu yang sangat ia cintai. Bahkan, samudra sebagai metafor halangan berupa perjalanan yang sangat sulit akan ia “arungi”. Pun demikian kematian tidak mampu menakuti aku-lirik untuk memperjuangkan *welas*-anya. Dengan kata lain, konstruksi konsep kekuatan batin dan kesiapan fisik untuk mendapatkan apa-apa atau mewujudkan cinta yang ia rasakan tidak bisa lagi dibatasi dan dihalangi untuk menuju kenyataan.

Argumen eksistensial yang mendasari semua perjuangannya adalah bahwa karena hanya “riko” (kamu) yang ada di batinnya untuk selamanya. Bahkan, keyakinan itu diperkuat dengan ungkapan “separuh raga ini, hanya untuk dikau”. Sekali lagi, ekspresi ini memang sangat lebay dan sudah sangat klasik. Namun, bukankah banyak orang jatuh cinta yang masih melakukan hal serupa; menyampaikan ungkapan yang indah kepada orang yang ia cintai. Meskipun demikian, kita harus membaca konteks lagu ini sebagai perjuangan

seorang miskin yang tidak memiliki uang, tetapi hanya raga dan kemauan tinggi untuk memperjuangkan cinta dan impiannya.

Menariknya, video klip lagu ini sama sekali tidak memunculkan sosok perempuan. Yang muncul adalah Demy sebagai pengamen di sebuah terminal di sebuah kota kecamatan Banyuwangi. Dia ‘dipalak’ oleh sekelompok preman terminal di mana mereka mengambil semua uang hasil mengamennya. Dalam keadaan hampir sekarat dia ditolong seorang lelaki bermobil yang ternyata seorang produser musik. Mendengar lagu-lagu Demy, si lelaki mengajaknya rekaman. Akhirnya dia bisa menjadi penyanyi. Artinya, “kanggo riko” di sini bisa kita tafsir sebagai perjuangan untuk mendapatkan kesuksesan sebagai penyanyi, meskipun banyak halangan dan rintangan. Namun dari lirik, sebagian besar penikmat menafsirnya sebagai ungkapan dan perjuangan seorang lelaki untuk orang yang dicintainya.

Terlepas dari bermacam tafsir tersebut, Demy berhasil membawa perjuangan seorang lelaki dalam memperjuangkan apa-apa yang ia cintai dan impikan. Perjuangan di zaman yang kompetitif seperti sekarang ini di mana menuntut modal dan kemampuan, subjek miskin tidak boleh hanya pasrah oleh keadaan. Namun, mereka harus terus berjuang dan berkarya, seperti mengamen dan menciptakan lagu. Modernitas dan zaman pasar tidak menerima orang-orang yang pasrah terhadap kondisi. Kompetisi di zaman pasar menuntut perjuangan yang tidak takut apapun; perjuangan yang disertai kemampuan dan keahlian tertentu. Dengan kemampuan itulah mereka bisa mewujudkan impian, termasuk cinta yang diperjuangkan ataupun cita-cita yang didambakan.

Selain *Kanggo Riko*, lagu karya Demy yang lain adalah *Tutupe Wirang* (Tutupnya Malu). Lagu ini menceritakan hubungan seorang lelaki dan perempuan yang sekedar menjadi penutup rasa malu karena perempuan yang ia cintai bukanlah perempuan yang sekarang bersama dia.

Tabel 18.

Lirik lagu *Tutupe Wirang*
Cipt. Demy & Hidayati Samudra

Lirik (dalam bahasa Using)	Terjemahan
<i>Sun mung biso ngucap sepuro</i> <i>Non raino bengi rupo bingung</i>	Aku hanya bisa meminta maaf Pada siang malam seraut wajah yang

<i>Hang ngemuli</i>	bingung menyelimuti
<i>Arep terus terang isun sing mentolo</i>	Mau terus terang aku tak tega
<i>Masio ring batin isun kesikso</i>	Meski batinku tersiksa
<i>Dudu welase hang sun karepno</i>	Bukan kasihnya yang ku inginkan
<i>Dudu arane hang isun impekno</i>	Bukan namanya yang aku impikan
<i>Ono wong liyo hang manggon nong ati</i>	Ada orang lain yang bersemayan di hati
<i>Saiki menyang emboh nong endi</i>	Sekarang entah pergi ke mana
<i>Reff:</i>	<i>Reff:</i>
<i>Welas isun hang ilang</i>	Kasih ku yang hilang
<i>Kegowo angin nong awang-awang</i>	Terbawa angin ke angkasa
<i>Sing gampang ngganteni kembang sun</i>	Tidak mudah menggantikan kembang ku
<i>hang ilang</i>	yang hilang
<i>Riko hang dadi tutupe wirang</i>	Engkau hanya penutup rasa malu

Salah satu kekuatan lagu ini adalah pada frase terakhir yang sekaligus menjadi judul lagu *Tutupe Wirang*. Bisa kami pastikan, frase ini sangat *genuine*, belum ada seorang pencipta lagu pun yang menggunakannya. Sebenarnya, kisah dalam lagu ini sangat biasa terjadi dalam kehidupan sehari-hari, di mana orang berumah tangga tidak bersama orang yang ia cintai. Namun, penekanan kepada “tutupe wirang” memberikan kesan yang sangat berbeda. “Wirang” bukan sekedar malu, tetapi malu secara sosial karena ketidakberhasilan mendapatkan sesuatu. Dalam hal ini adalah orang yang ia cintai. Daripada tidak memiliki pasangan, maka orang yang tidak ia cintaipun bisa hidup bersama. Bagi orang yang tidak mendapatkan pasangan tentu akan merasakan malu, apalagi ia hidup di desa di mana kedekatan antarwarga masih kuat.

Lagi-lagi yang menjadi objek dari permasalahan ini adalah perempuan. Perempuan pertama—figur yang menjadi tumpuhan cinta sebenarnya dari aku-lirik—menjadi representasi dari ketidakjelasan karena di mana ia sekarang berada tidak diketahui. Perempuan kedua—figur yang mendampingi aku-lirik meskipun tidak dicintai—merupakan representasi dari korban ketidakadilan gender karena ia hanya menjadi pelengkap penderita dari keadaan yang sekarang dialami si aku-lirik. Entah disadari atau tidak, para pencipta lagu Banyuwangian ikut mengkonstruksi stereotipisasi perempuan Banyuwangi yang ‘bermasalah’. Dalam artian, mereka memunculkan masalah dalam sebuah hubungan cinta atau mereka dijadikan objek penderita dari permasalahan yang sebenarnya disebabkan oleh lelaki. Kedua posisi tersebut sama-sama tidak

menguntungkan dan hanya memperburuk citra perempuan Banyuwangi yang secara genealogis sudah berlangsung sejak era kolonial.

Dalam perkembangan terkini, penyanyi dan pencipta lagu yang masih sangat muda dari Banyuwangi, Wandra, mendapatkan respons publik yang sangat baik dengan lagunya *Kelangan*. Sama seperti banyak lagu lainnya, lagu ini bertutur tentang seorang pujaan hati yang diambil orang lain sehingga si aku—lirik merasa kehilangan (*kelangan*). Artinya, transformasi cinta dalam nuansa dan bahasa lokal memang masih mendominasi industri musik Banyuwangian dari era Orde Baru hingga pasca Reformasi saat ini. Hal itu sebenarnya juga tidak bisa dilepaskan dari trend industri musik nasional yang masih mengusung tema-tema cinta sebagai wacana dominan. Para pencipta lagu Banyuwangian kontemporer adalah mereka yang terbiasa mendengarkan musik dan lagu dari band-band ternama ibu kota maupun mancanegara. Namun, mereka juga sangat sadar bahwa nuansa dan bahasa Using masih sangat penting sebagai rumus pemikat calon konsumen karya-karya mereka. Di sinilah terjadi transformasi, di mana para pencipta lagu berusaha mentransformasi warna cinta dengan ungkapan-ungkapan yang sanga melokal di tengah-tengah musik dari ibu kota dan gaya hidup masyarakat yang mulai berubah.

Terlalu dominannya tema dan wacana *meloisme* yang semakin mendayudayu dalam industri musik Banyuwangi memunculkan kritik terkait kemampuan kritis-kreatif para musisi era 2000-an yang nota-bene adalah generasi muda. Dwi Pranoto, salah satu pemerhati budaya Banyuwangian, memaparkan:

Tema-tema sosial dalam syair lagu-lagu Banyuwangian yang digubah pada masa kini, atau yang digubah oleh angkatan terkini, sekarang nyaris tidak ditemukan. Produksi lagu-lagu Banyuwangian yang saat ini telah menjadi bisnis menguntungkan dan sangat dipengaruhi oleh industri rekaman rupanya telah mengubah kecenderungan pemilihan tema dalam syair lagu... yang lebih dekat dengan tema-tema yang ada dalam syair-syair lagu berbahasa Indonesia populer seperti yang dinyanyikan *Peterpan* dan *Ungu*. Industri rekaman dengan sistem pemasarannya yang agresif rupanya tak hanya mampu membentuk kecenderungan selera konsumen, namun sekaligus berpengaruh kuat dalam proses kreatif pengubahan lagu-lagu Banyuwangian. (2011: 45)

Memang benar, industri memiliki rumus baku dalam memproduksi dan memasarkan lagu ke masyarakat. Mereka lebih menyukai tema-tema yang

sedang trend, yakni cinta. Namun, sebenarnya tidak semua produser rekaman membatasi para pencipta lagu hanya pada tembang-tembang beraroma cinta. Dalam satu album, misalnya, mereka juga memberi kesempatan kepada pencipta lagu dan penyanyi untuk mempersembahkan lagu bertema sosial, budaya. Kalaupun kemudian tema cinta yang menguasai wacana lagu-lagu Banyuwangian, itu semua karena para pencipta lagu lebih suka mengikuti trend dan kehendak produser yang tidak mau ruwet. Sekali lagi, tema-tema lain sangat mungkin diangkat, asalkan disampaikan dengan diksi yang menarik dan nada lagu yang enak didengar serta memiliki karakteristik. Dengan kreativitas mumpuni dan kesadaran produser, para pencipta lagu dan musisinya bisa membentuk pasar, seperti yang dilakukan oleh Yon'S DD, Catur Arum, dan Adistya di POB.

B. Membawa Masalah dan Budaya Lokal ke dalam Lagu

Meskipun pada masa pasca Reformasi lagu-lagu bertema cinta yang melo dan menyayat mendominasi industri musik Banyuwangian, bukan berarti lagu-lagu bertema masalah sosial, ekonomi, politik serta budaya lokal tidak dihadirkan oleh para pencipta. Yon's DD dan Catur Arum termasuk pencipta muda yang mewarisi gagasan-gagasan kritis Andang dan Basir di masa-masa awal Orde Baru. Mereka berdua, dalam album *Patrol Opera Banyuwangi* yang cukup fenomenal, memasukkan lagu *Layangan*. Lagu ini sangat sederhana, bertutur tentang tradisi main layang-layang rakyat Banyuwangi. Berbagai bentuk, warna, dan motif menjadi lukisan indah di angkasa ketika musim kemarau tiba. Anak-anak sampai orang tua bertemu untuk memainkan layang-layang.

Tabel 19.
Lirik lagu *Layangan*
 Cipt. Catur Arum & Yon's D.D.

Lirik (dalam bahasa Using)	Terjemahan
<i>Usum-usum, usum layangan</i>	Musim, musim, musim layang-layang
<i>Bola digelas dienggo pendetan</i>	Benang digelas dibuat aduan
<i>Aran ganjur dawa-dawaan</i>	Terus saling adu panjang benang
<i>Sangkrahe carang wit-witan</i>	Halangannya ranting pepohonan
<i>Pong-lamong nang awang-awang</i>	Terombang-ambing di angkasa
<i>Pertanda pedhot aran layangan</i>	Itulah pertanda layang-layang putus

<i>Ya hang ngadhang sepirang-pirang Lare-lare padha rebutan</i>	Yang menghadang begitu banyaknya Anak-anak saling berebutan
<i>Reff: Ana abang, (hei)..Ana kuning Ana ijo (hei)...Ana putih Macem-macem kelire</i>	Reff: Ada merah (hei)...Ada kuning Ada hijau (hei)...Ada putih Bermacam-macam warnanya
<i>Ana palang (hei)...Ana cunduk Ana kop-kopan (hei) sawi-sawian Macem-macem gambare Pedhote layangan sing dadi paran Tapi aja sampek pedhot seduluran</i>	Ada palang (hei)...Ada cunduk Ada kop-kopan (hei)...singkong Bermacam-macam gambarnya Putusnya layang-layang tidak mengapa Asal jangan sampai putus persaudaraan

Gerakan Reformasi 1998 memang berhasil menumbangkan rezim otoriter-represif Orde Baru dan memberikan kebebasan kepada warga negara dalam mengekspresikan keinginan dan hak mereka. Termasuk di dalamnya hak untuk berpolitik. Pasca Reformasi ditandai dengan banyaknya partai politik, sampai lebih dari 20 partai. Di satu sisi, ini membuktikan bahwa rezim negara membebaskan warga negara untuk berkumpul, berserikat, dan berpartai sesuai dengan kehendak dan rasionalitas masing-masing orang. Rezim tidak mau membatasi partai politik berjumlah 3 seperti pada masa Orde Baru. Kondisi multipartai inilah yang menjadi rujukan kontekstual dari lagu *Layangan*: “macem-macem kelire”, “macem-macem gambare”.

Permainan yang sangat digemari ini—dari anak-anak hingga orang tua—dijadikan metafor untuk merepresentasikan beragam partai politik dan dinamika masyarakat dalam menyambut kehadiran mereka. Pilihan untuk menggunakan diksi *layangan* sebagai muatan utama dan judul lagu merupakan strategi untuk membuat lagu bernuansa sosial-politik tidak perlu dicurigai macam-macam. Namun, sebagian besar orang yang mendengarnya akan paham bahwa lagu ini mengingatkan kepada masyarakat bahwa pilihan partai tidak harus menjadikan mereka bercerai-berai. Apalagi sampai memutuskan persaudaraan dan persahabatan. Sungguh sangat naif. Dengan kata lain, wacana lokalitas berupa *layangan* bisa dieksplorasi oleh Yon’s dan Catur untuk menghadirkan permasalahan sosial-politik bagi warga masyarakat. Kemampuan kedua pencipta lagu dan musisi tersebut dalam memformulasi metafor yang cerdas mengingatkan kami kepada Andang CY dan Basir Noerdian dalam menciptakan dan mengubah lagu-lagu yang mampu

menerobos permasalahan sosial, politik, ekonomi, dan kultural dengan menggunakan diksi-diksi sederhana yang sangat populer di masyarakat.

Selain dibukanya kran demokrasi berupa disahkannya multipartai dalam kehidupan di negeri ini, Reformasi juga memberikan kesempatan kepada generasi muda untuk mempertanyakan persoalan-persoalan politik bersimbah darah yang berlangsung di masa lalu sampai dengan 1998. Peristiwa Madiun, tragedi 1965—di Banyuwangi terkenal dengan Peristiwa Cemethuk—serta efek tragisnya sampai masa kontemporer, peristiwa Ninja Banyuwangi dan Tapal Kuda merupakan peristiwa-peristiwa besar yang juga dibaca oleh para musisi, baik melalui koran maupun berita online. Bagi Yon's D.D peristiwa-peristiwa tersebut memang menelan korban jiwa yang tak terhitung, tetapi ada juga persoalan psikis yang harus dihadapi oleh pihak keluarga atau kerabat yang ditinggalkan oleh mereka yang tidak pernah jelas di mana rimba dan kuburnya. Melalui lagu *Tetese Eluh*, Yon's menghadirkan implikasi psikis peristiwa-peristiwa politik di masa lalu dan masa kontemporer; tidak dalam syair yang diwarnai darah, tetapi syair dengan kekuatan diksi yang mampu menyentuh perasaan sejati dari orang-orang yang ditinggalkan.

Tabel 20.

Lirik lagu *Tetese Eluh*

Cipt. Yon's D.D.

Lirik (dalam bahasa Using)	Terjemahan
<i>Sedino-dino mung nangis gawene, Sing leren-leren, sampek alum matane Yo mesesegen, ilang suwarane Kesuwen nangis, sampek nono iluhe</i>	Sehari-hari hanya menagis kerjanya Tak henti-henti, sampai layu matanya Ya terseduh-seduh, hilang suaranya Lama menangis, sampai habis air mata
Reff : <i>Kepingin seru ketemu..., eman Nong kembang hang biso ngudang atine Kadhung urip nong endi sangkane Dhung wis mati, nong endi paesane</i>	Reff: Ingin sungguh bertemu, sayang Dengan bunga yang bisa menghibur hati Kalau hidup di mana tempatnya Kalau sudah mati di mana nisannya
<i>Arep sun kirim kembang, Hang wangi gandhane Arep sun kirim gendhing, Nawi tah biso nentremaken atine</i>	Mau kukirim bunga, Yang wangi baunya Mau kukirim tembang, Mungkin saja bisa menentramkan hatinya

Setiap peristiwa politik-berdarah di Republik ini tidak hanya menghilangkan hak hidup orang-orang yang terlibat dengan organisasi/

kelompok tertentu atau mereka yang dituduh terlibat, tetapi juga menyisakan kesedihan dan trauma bagi pihak keluarga dan kerabat yang ditinggalkan. Kita sudah mendengar banyak pengakuan dari keluarga korban di media massa maupun buku-buku yang diterbitkan oleh para peneliti yang *concern* pada peristiwa politik seperti tragedi berdarah 1965. Di Banyuwangi sendiri, peristiwa tersebut menyisakan trauma yang mendalam bagi pihak keluarga dari mereka yang terlibat atau dituduh terlibat dalam organisasi yang dinyatakan terlarang, seperti PKI. Sinar Syamsi, putra pencipta lagu *Genjer-genjer*, Muhammad Arif, misalnya, harus menanggung beban hidup karena dicap sebagai anak PKI sehingga tidak bisa menjalani kehidupan sebagaimana manusia normal (Ningtyas, 2014; Rahmawati, 2014). Belum lagi derita batin ratusan atau warga yang bapak, ibu, atau saudaranya hilang tanpa kabar.

Kerinduan yang menyesak dada terhadap orang-orang yang dihilangkan secara paksaan oleh rezim militer pada awal Orde Baru serta peristiwa politik lain menjadikan Yon's menciptakan lagu *Tetese Eluh*. Kesedihan mendalam terhadap mereka yang dihilangkan dengan apik diceritakan melalui “sedino-dino mung nangis gawene/sing leren-leren sampek alum matane” dan “yo mesesegen sampek nono iluhe”. Pilihan diksi tersebut—seperti “alum matane” dan “nono iluhe”—memang mengesankan makna hiperbolik yang menyangatkan sebuah kondisi, meskipun kondisi aslinya tidak seperti itu. Pilihan menggunakan diksi hiperbolik ini dimaksudkan untuk menciptakan suasana haruh dan sedih, sehingga pendengar bisa menangkap atmosfer yang berlangsung dalam lagu.

Sementara, kerinduan mendalam direpresentasikan melalui “kepingin seru ketemu/nong kembang hang bisa ngudang atine”. Pilihan metafor “kembang” yang dirindu memang bisa ditafsir sebagai sosok yang dicintai secara romantis karena dalam sebagian lagu Banyuwangi pasca Reformasi, metafor ini banyak dihubungkan dengan urusan cinta. Tidak seperti *Kembang Galengan* dan *Kembang Peciring* yang diciptakan oleh Andang CY. *Kembang* dipilih sebagai sosok yang sebenarnya bisa memberikan kebahagiaan buat keluarga yang ditinggalkan. Namun kerinduan tersebut harus ditahan karena si kembang tidak juga ditemukan si aku-lirik, sampai-sampai ia mempertanyakan entah kepada siapa: “kadung urip nong endi sangkane” dan

“kadung mati nong endi maesane”. Kedua ungkapan tersebut menyiratkan ketidaktahuan aku-lirik terkait tempat sosok yang dirindu tersebut. Ia juga tidak tahu harus bertanya kepada siapa. Kita bisa merasakan betapa aku-lirik harus menanggung kerinduan tanpa tahu di mana sosok yang dirindu tersebut. Bagi orang-orang yang dipaksa untuk berpisah, kondisi itu tentu bisa memunculkan permasalahan psikis dan trauma yang tidak bisa dengan mudah sembuh.

Meskipun kesulitan untuk menemukan tempat orang yang dirindukan, aku-lirik tetap ingin menunjukkan bhakti kepada subjek tersebut; mengirim kembang dan mengirim tembang. Bagi masyarakat Jawa dan Osing, mengirim kembang bagi orang yang sudah meninggal adalah sebuah tradisi yang dianggap baik karena dimaksudkan untuk mendoakan si arwah. Yang menarik adalah keinginan untuk mengirim *gendhing* kepada subjek yang dirindu agar bisa menentramkan hatinya. Mengirim *gendhing* bisa kita baca sebagai memberikan kebahagiaan kepada si subjek agar bisa merasakan keindahan hidup yang penuh warna, bukan hanya merasakan penderitaan yang sebenarnya tidak mereka inginkan.

Kecerdasan dalam memunculkan wacana kerinduan mendalam kepada subjek yang hilang akibat peristiwa politik yang dialami oleh bangsa ini dengan menggunakan diksi *nono iluhe*, *alum matane*, *kirim kembang*, *kirim gendhing* mampu menjadikan lagu ini populer, selain *Semebyar* dan *Layangan*. Namun demikian, tidak semua penikmat memahmia bahwa lagu ini merupakan lagu Banyuwangian yang ditujukan kepada para korban yang hilang dalam peristiwa politik. Sebagian besar mereka menganggap lagu ini lagu tentang hilangnya kekasih yang pergi tanpa pesan sekian lamanya. Namun, metafora “kirim kembang” “kirim gendhing”, dan “paesan” merupakan pintu masuk untuk menemukan wacana sebenarnya dari lagu ini.

Selain permasalahan sosial dan politik, beberapa lagu yang diciptakan pada pasca Reformasi juga berbicara mengenai masalah budaya yang ada dalam masyarakat Banyuwangi, khususnya budaya Using. Lagu karya Catur Arum, *Aclak*, misalnya, berbicara mengenai kebiasaan lisan masyarakat Using untuk berbicara seolah-olah dia mengerti sebuah permasalahan.

Tabel 21.
Lirik lagu Aclak
 Cipt. Catur Arum

Lirik (dalam bahasa Using)	Terjemahan
<i>Aclak.., [clak, aclak, aclak, aclak]</i> <i>Omonge kari ladak, keliwat-liwat anggak</i> <i>E nyatane, e e e e nyatane</i> <i>E omonge, e e e e omonge</i> <i>Tibane kepong</i>	Aclak [clak, aclak, aclak, aclak] Omongnya <i>ladak</i> , terlalu sombong E nyatanya, e e e e nyatanya E omongnya, e e e e omongnya Ternyata kosong
<i>Gubab..., [bab gubab gubab gubab gubab]</i> <i>Oleh bain swarane, jemlenggur koyo egong,</i> <i>gung gung</i> <i>E nyatane, e e e e nyatane</i> <i>E omonge, e e e e omonge</i> <i>Tibane kepong</i>	Gubab...[bab, gubab, gubab, gubab, gubab] Boleh saja suaranya, jemleggur seperti gong, gung, gung E, ternyata, e e e e nyatanya E, omongnya, e e e e omongnya Ternyata kosong
Reff : <i>Ati-ati, ojo keneng diapusi</i> <i>Timbang tuwas getun mburi</i> <i>Ati-ati, ojo gampang diklabui</i> <i>Ambi gondo, abab hang wangi</i>	Reff: Hati-hati, jangan bisa dibohongi Ketimbang nyesal di kemudian hari Hati-hati, jangan mudah dikelabui Oleh bau, mulut yang wangi
<i>Tong kosong nyaring unine,</i> <i>Omonge kopong, sing ono artine</i> <i>Tong kosong, kemambang ring banyu</i> <i>Omonge kopong, sing keneng digugu</i>	Tong kosong nyaring bunyinya Omongnya kosong, ndak ada artinya Tong kosong, mengapung di atas air Omongnya kosong, ndak bisa dipercaya

Aclak mengkonstruksi perilaku sebagian besar masyarakat Using yang banyak omong dan seolah-olah mengerti permasalahan, tetapi sebenarnya mereka tidak tahu persoalan yang sebenarnya. Melalui lagu ini, Catur sebagai generasi muda sebenarnya ingin mengingatkan bahwa tradisi *aclak* itu bisa disalahgunakan untuk kepentingan tertentu. Omongan manis dan berbusa-busa bisa jadi hanya menjadi *tong kosong nyaring bunyinya*. Secara lebih kritis, lagu ini bisa juga kita tafsir sebagai kritik terhadap banyaknya pemimpin yang suka mengumbar janji dan banyak program muluk-muluk dalam kampanye, tetapi ketika sudah menjabat tidak mewujudkan apa-apa. Dalam era politik pencitraan pasca Reformasi sangat banyak kampanye yang dibuat oleh calon bupati, calon legislatif, calon gubernur, dan calon presiden dengan janji-janji manis, tetapi pada kenyataannya hanya kosong, tidak bisa dipercaya. Artinya, melalui lagu ini Catur meminjam tradisi tutur warga Using agar lebih mudah mengingatkan mereka terkait calon pemimpin yang hanya bisa mengumbar

janji. Karena pemimpin model seperti itu tidak akan memikirkan nasib rakyat kebanyakan; memimpin untuk diri, keluarga, serta kroni mereka.

Masalah krisis ekologis juga bisa menjadi inspirasi untuk menciptakan lagu Banyuwangian. Adalah Koming, musisi muda dari Sempu, yang menciptakan lagu berjudul *Siti*. Sebagai pencipta lagu produktif di usia muda, Koming sudah menciptakan lagu-lagu berbahasa Using sebelum menciptakan *Siti*. Dalam lagu *Siti*, apabila penikmat tidak mengerti benar makna sastrawi dalam lagu-lagu Banyuwangian, pasti akan menganggap lagu ini hanya lagu tentang hubungan yang sedang bermasalah dengan seorang perempuan yang dicintai. Namun, kalau kita kembalikan kepada makna *Siti* dalam bahasa Jawa yang berarti “tanah”, maka kita bisa tarik ke tafsir ekologis.

Tabel 22.
Lirik lagu *Siti*
Cipt. Koming

Lirik (dalam bahasa Using)	Terjemahan
<i>Siti, sun kirimno gending</i> <i>Gending hang biasa, riko kumandangno</i> <i>Nawi, kelawan gending iki</i> <i>Biso ndadekeno, welase ring ati</i>	Siti, kukirimkan tembang Tembang yang biasa, kau nyanyikan Mungkin, melalui tembang ini Bisa menjadikan cinta tumbuh di hati
<i>*Sakat ngelanture, amuk hang gemandol</i> <i>San pirange ulan, sing mundak aron</i> <i>Goro-goro, ono dalam ketemune</i> <i>Pungkase cerito, jodo sing ono</i>	Begitu dahsyat, amuk yang melanda Entah berapa bulan, tidak juga redah Gara-gara, tidak ada jalan yang bertemu Akhir cerita, jodoh tak ada
<i>Siti, sing akeh cerito</i> <i>Hang keneng dieling, nong njerone dodo</i> <i>Kolo riko magih ono</i> <i>Guyu lan eseme, hang jangget nong moto</i>	Siti, tak banyak cerita Yang bisa diingat, di dalam dada Ketika engkau masih ada Tawa dan senyumnya melekat di mata
<i>Kembali ke *</i>	Kembali ke *
Reff : <i>Siti, agageo teko</i> <i>Kumpul maning dadi siji</i> <i>Siti, keroso tah riko</i> <i>Kadung ati iki</i> <i>Magih memdem karep urip bareng</i> <i>selawase</i>	Reff: Siti, cepatlah datang Kumpul lagi menjadi satu Siti, apakah kau merasa Terlanjur hati ini Tetap memendam hasrat hidp bersama selamanya

Koming adalah salah seorang pencipta lagu sekaligus musisi muda yang naik daun di awal 2000-an, setelah Yon's dan Catur. Karena ia tinggal di wilayah Sempu yang lumayan kuat pengaruh budaya Jawa, ia memilih istilah “siti” untuk membahasakan tanah. Dengan diksi yang menceritakan hubungan yang tengah bermasalah dengan seorang yang dicintainya, Koming ingin membawa penikmat musik Banyuwangian untuk merasakan bahwa hubungan yang bermasalah dengan “tanah” atau bumi secara umum bisa memunculkan bencana yang bisa merugikan umat manusia. Ketakutan akan berlanjutnya bencana itulah yang menjadikan aku-lirik di awal lagu ingin memperbaiki hubungan dengan tanah, “Siti, sun kirimno gendhing/Gendhing hang biasa riko kumandangno”. Gendhing di sini adalah metafor dari sesuatu yang biasa membuat hati senang. Bagi “siti”, sesuai dengan tradisi agraris, sesuatu yang dianggap bisa membuat senang tanah adalah sesajen melalui ritual yang dipenuhi doa kepada penguasa semesta. Dalam budaya Banyuwangi, kita mengenal *Kebo-keboan*, *Seblang*, dan ritual-ritual lain untuk memohon kesuburan tanah dan keterhindaran dari segala macam bencana. Ritual itulah yang diharapkan tanah—melalui kuasa Tuhan—memberikan kesuburan dan tidak memunculkan bencana; “welase ring ati”.

Banyak pengalaman dalam kehidupan petani yang menjadikan bencana, hama, dan gagal panen melanda ketika masyarakat tidak memperhatikan aspek alam. Perusakan hutan, misalnya, menyebabkan banjir yang bisa merugikan para petani. Selain itu, kemarau panjang juga bisa menjadikan tanaman rusak sehingga mereka mengalami gagal panen dan kelaparan. Dalam nalar agraris, semua bencana tersebut bisa jadi disebabkan oleh kekuatan adikodrati yang tidak suka dengan ulah manusia yang mencederai hubungan harmonis antara mikrokosmos dan makrokosmos; *tidak ada jalan bertemu, jodoh tak ada*. Ketidakadaan jodoh antara manusia dengan bumi tentu menyakitkan, apalagi selama ini manusia sangat bergantung ke bumi dan alam untuk kesejahteraan mereka. Sebaliknya, bumi sebenarnya tidak pernah menuntut apa-apa, selain kemengertian manusia bahwa mereka juga harus menghormati bumi dengan tidak merusaknya. Kalau kerusakan yang dibuat manusia sudah terlalu, menjadi wajar kalau bumi dan alam murka kepada mereka melalui terjadinya banyak bencana.

Maka, ritual merupakan bentuk usaha, keinginan, dan doa untuk mempersatukan-kembali manusia dan bumi—kumpul maning dadi siji—sehingga tidak lagi terjadi bencana yang mengancam kehidupan di muka bumi. Adakah yang lebih indah dan tentram selain kemenyatuan manusia dan alam untuk selamanya? Melalui lagu ini, Koming mampu menegosiasikan persoalan krisis ekologis yang dialami manusia di tingkat lokal dan global melalui diksi-diksi yang sangat lokal dengan aroma romantis untuk menarik ketertarikan para penikmat musik Banyuwangian. Inilah kekuatan imajinasi lokal yang masih memikirkan urusan di tingkat global yang mengancam umat manusia.

C. Banyuwangi sebagai Lanskap Romantis

Banyuwangi di masa Orde Baru adalah *Tanah Kelahiran*, sebuah lanskap geo-kultural yang dipenuhi potensi alam, budaya, kekuatan manusia-manusianya, yang siap berpartisipasi dalam pembangunan nasional yang digerakkan rezim negara. Pada pasca Reformasi, Banyuwangi tetap muncul dalam lagu-lagu dalam balutan kendang kempul, musik hibrid, ataupun dangdut koplo dan rock dangdut yang mulai berkembang mengikuti popularitas *Pallapa* dan *Monata* di Sidoarjo dan sekitarnya. Sebagian besar lagu yang bertutur tentang Banyuwangi lebih banyak berbicara tentang tempat-tempat wisata atau tempat-tempat yang terkenal. Di antara lagu yang terkenal adalah *Grajagan*, *Stasiun Argopuro*, *Sri Tanjung*, dan lain-lain.

Tabel 23.

Lirik lagu *Gerajagan*

Cipt. A. Priyono

Lirik (dalam bahasa Using)	Terjemahan
<i>Gerajagan Banyuwangi</i> <i>Raino wengi sing tau sepi</i> <i>Lanang wadon kang nekani</i> <i>Ngilangake susahhe ati</i>	Gerajagan Banyuwangi Siang malam tak pernah sepi Pria wanita yang mendatangi Menghilangkan susahnya hati
<i>Lungguh ring pasir-pasiran</i> <i>Sembur-semburan geredoan</i> <i>Ambi mangan selondoran</i> <i>Lanang wadon uber-uberan</i>	Duduk di pasir-pasiran Tiup-tiupan sambil bercanda Sambil makan <i>selondoran</i> Pria wanita kejar-kejaran
Reff : <i>Gandeng tangan ring pinggiran</i> <i>Pinggir pesisir Gerajagan</i> <i>Bisik-bisik semayanan</i>	Reff: Gandeng tangan di pinggiran Pinggir pesisir Gerajagan Bisik-bisik janji

<i>Matri janji urip bareng</i>	Mematri janji hidup bersama
<i>Sir-siran ambi gendingan</i>	Pacaran sambil bernyanyi
<i>Gending asli Banyuwangian</i>	Tembang asli Banyuwangian

Pantai *Gerajagan* adalah salah satu pantai yang sangat terkenal di Banyuwangi, paling tidak di awal 2000-an, sebelum digeser oleh Pantai Pulau Merah pada lima tahun terakhir. Keramaian pantai ini, khususnya begitu banyaknya muda-mudi yang menghabiskan waktu menginspirasi Priyono untuk menciptakan lagu ini. Bisa dipastikan tidak ada muatan simbolik, selain keinginan pencipta untuk menghadirkan kenyataan fenomenologis dari peristiwa ramainya *Gerajagan*, baik siang dan malam. Apa yang ia tawarkan bukan lagi kekuatan ombak dan samudra sebagai semangat yang menyertai para manusia Banyuwangi, seperti yang ditawarkan oleh Andang CY, misalnya. Yang ia tawarkan hanyalah suasana romantis yang dihadirkan oleh *Gerajagan* sebagai tempat wisata yang sesuai bagi kaum muda yang dilanda cinta.

Tentu saja, pilihan untuk menghadirkan suasana romantis dalam aktivitas wisata tidak bisa dilepaskan dari pilihan untuk mempromosikan potensi wisata Banyuwangi secara luas. Soal ada pesanan Dinas terkait atau pihak pengelola tempat wisata atau tidak, kami tak berkepentingan akan hal itu. Apa yang menarik untuk dibaca lebih lanjut adalah adanya pergeseran pemahaman terhadap kekuatan geografis Banyuwangi dari yang ada pada lagu-lagu di era 70-an. Banyuwangi dengan bermacam tempat lokalnya yang terkenal bukan lagi dipahami dalam paradigma kekuatan yang membentuk identitas kultural, tetapi sebuah lanskap wisata atau romantis yang disangkutken dengan urusan cinta nan romantis. Lagu *Gerajagan* menempatkan tempat indah ini bukan lagi dalam terma semangat atau permasalahan nelayan dan masyarakat pesisir, tetapi sekedar sebagai penanda keramaian di mana banyak muda-mudi merayakan kebebasan untuk menyemai cinta.

Sementara, dalam *Ring Taman Sri Tanjung*, Hawadin mewacanakan keberadaan Taman Sri Tanjung yang dilekatkan dengan nama tokoh perempuan dalam legenda asal-usul terciptanya Bayuwangi. Tidak seperti *Gerajagan* yang menghadirkan atmosfer gembira, *Sri Tanjung* menghadirkan atmosfer kesedihan karena ditinggal kekasih hati.

Tabel 24.
Lirik lagu *Ring Taman Sri Tanjung*
 Cipt. Hawadin

Lirik (dalam bahasa Using)	Terjemahan
<i>Noring Taman Sri Tanjung</i> <i>Rino bengi isun ngenteni</i> <i>Opo riko wis lali</i> <i>Opo sengojo riko ngelali</i>	Di Taman Sri Tanjung Siang malam aku menanti Apa engkau sudah lupa Atau sengaja melupa
<i>Noring Taman Sri Tanjung,</i> <i>Atinisun roso ngersulo</i> <i>Pamit menyang sedelo,</i> <i>Yo wong nyatane riko sing teko</i>	Di Taman Sri Tanjung Hatiku merasa kecewa Pamitnya cuma sebentar Ya nyatanya engkau tak datang
Reff : <i>Ngelayung pikir ngelayung,</i> <i>Kroso roso yo mikirno riko</i> <i>Keduhung, awak keduhung</i> <i>Pingin nyanding tibane kesandung</i>	Reff: Bingung pikir bingung Merasakan rasa ya memikirkan engkau Rasa badan tidak menentu Ingin <i>nyanding</i> ternyata tersandung

Sri Tanjung dalam legenda memang ditinggalkan oleh Sidopekso untuk menunaikan tugas yang diberikan raja; mencari pusaka di tengah hutan. Setiap hari ia menunggu kedatangan suaminya. Namun, dalam lagu ini, aku-lirik menunggu seseorang yang katanya hanya pamit sebentar, tetapi tidak datang lagi. Di sini aku-lirik merasakan penderitaan yang luar biasa, “ngelayung” dan “kedhuhung”. Sebagai sebuah taman di tengah kota, Sri Tanjung memang banyak dikunjungi warga Banyuwangi, apalagi kalau Sabtu malam dan Minggu pagi. Keterkenalan tempat ini menjadi salah satu kunci untuk menarik minat penikmat lagu—sama seperti Gerajagan. Selain itu, populeritas kisah Sri Tanjung-Sidopekso seperti di-panggil-ulang ke dalam lagu ini, meskipun dengan kisah yang berbeda.

Kisah personal—cinta—yang dilekatkan dalam tempat-tempat indah ataupun bersejarah di Banyuwangi, seperti dalam lagu *Watudodol* dan *Stasiun Argopuro*, menunjukkan bahwa situs-situs penting bagi aktivitas wisata dan transportasi bagi warga tersebut tengah ditarik ke dalam wacana personal-romantis. Hal ini tentu menunjukkan semakin menguatkan pergeseran dalam hal pemaknaan makna filosofis terkait kekayaan geografis Banyuwangi. Tentu ini tidak bisa dilepaskan dari menguatnya populeritas tema cinta sebagai pengaruh diskursif dari industri musik nasional. Nah, untuk menguatkan

kesan lokalnya, para pencipta memasukkan nama-nama tempat tertentu di Banyuwangi agar masyarakat penikmat bisa tertarik karena atmosfer lokalnya kuat.

D. Kegenitan Seksual yang Mulai Merebak

Selain mulai dominannya musik dangdut koplo dan aransemen dengan keyboard ditambah beberapa instrumen tertentu seperti kendang dan bass, industri musik Banyuwangi pasca bubarnya POB setelah menelorkan album kedua juga diramaikan dengan tema-tema lagu yang mulai membincang kegenitan seksual; sesuatu yang sangat jarang terjadi di era Orde Baru. Seksualitas dalam rezim represif merupakan sebuah wacana yang tidak boleh diumbar dan diungkap secara terbuka dalam karya seni, termasuk lagu-lagu pop-etnis. Era Reformasi memberikan sedikit kelonggaran kepada para seniman musik untuk berkreasi. Para pencipta lagu Banyuwangen mulai berani menawarkan wacana seksualitas dalam lagu-lagu yang direkam dan dipasarkan secara massif. Tentu saja, seksualitas yang mereka bicarakan bukanlah seksualitas berorientasi porno, tetapi yang mulai berani nyerempet hal-hal yang berkaitan dengan tubuh, termasuk wilayah sensitif seperti *pantat*.

Tabel 25.

Lirik lagu *Bokong Semok*
Cipt. Nahuri J.M./Surapin

Lirik (dalam bahasa Using)	Terjemahan
<i>Aran bokong, nongko sesigar</i> <i>Aran alis, nanggal sepisan</i> <i>Kulit kuning lare kuning langsung</i> <i>Gawe hang nyawang ngelek idu goro'an</i> <i>asat</i>	Namanya pantat, nongko dibelah dua Namanya alis, <i>nanggal sepisan</i> Kulit kuning <i>lare kuning langsung</i> Buat yang melihat menelan ludah tenggorokan kering
<i>Bokong semok, bokonge sopo</i> <i>Eman-eman moto sing dienggo ndeleng</i> <i>Lambe sesigar lare sigar kepundung</i> <i>Gawe gereget kudu-kudu kepingin nyethot</i>	Bokong semok, pantatnya siapa Sungguh sayang mata tak dibuat melihat Bibir <i>sesigar lare sigar kepundung</i> Bikin gemes sangat ingin mencubit
Reff : <i>Bokong semok, semok, semok, bokong</i> <i>semok</i> <i>Rambut disanggul, sanggul, sanggul,</i> <i>nganggo cucuk</i> <i>Bokong semok, semok, semok, bokong</i> <i>semok</i> <i>Rambut digelung, gelung, gelung, digelung</i>	Reff: Bokong semok, semok, semok, bokong semok Rambut disanggul, sanggul, sanggul pakai <i>cucuk</i> Bokong semok, semok, semok, bokong semok Rambut <i>digelung, gelung, gelung, digelung</i>

<i>miring</i>	<i>miring</i>
<i>Sopo wae kepergok, mesti ngomplong melongo</i>	Siapa saja kepergok, mesti ngomplong melongo
<i>Sopo wae kepergok, mesti ngomplong melongo</i>	Siapa saja kepergok, mesti ngompong melongo

Jangan menggunakan frasa “bokong semok”, menggunakan kata “bokong” saja pada masa Orde Baru tidak dilakukan oleh para pencipta lagu Banyuwangian. Bukan hanya soal ketatnya mekanisme pengawasan oleh rezim negara, tetapi pada masa itu memang para seniman lebih suka menggunakan bahasa sastra yang penuh simbol dan makna. Di era pasca Reformasi, keterbukaan rupa-rupanya dimaknai beragam oleh para pencipta lagu, termasuk membawa diksi yang bernuansa seksual. *Bokong Semok* meski hanya mengekspos persoalan pantat yang superseksi, bisa dikategorikan mengusung wacana seksual karena pantat merupakan salah satu organ sensitif yang menarik lawan jenis. Tentu saja, tidak ada adegan seksual dalam lagu ini. Namun, kehadiran “bokong semok” menegaskan bahwa dalam masyarakat lokal—khususnya generasi muda—sudah mulai berlangsung pergeseran dalam standar etika dan norma terkait nama bagian tubuh.

Dan, dengan mengusung “bokong semok” sebagai judul dan isinya, lagu ini menjadi salah satu lagu yang sangat populer, baik di Banyuwangi. Bahkan, beberapa grup musik dangdut koplo seperti *Monata* dan *New Pallapa* juga membawa lagu ini dalam konser-konser mereka. Kegenitan seksual dengan menggunakan kekayaan kosa kata lokal, dengan demikian, merupakan formula yang sengaja digunakan oleh para pencipta lagu untuk mempopulerkan lagu-lagu mereka di masyarakat. Menariknya, untuk menyiasati sensor atau kritikan keras dari budayawan, video klip awal lagu yang dinyanyikan oleh Catur Arum ini menghadirkan model banci/waria. Dengan adegan-adegan komedi di sebuah mall Banyuwangi, klip lagu ini menampilkan seorang banci yang berpenampilan superseksi dengan tubuh ideal seorang perempuan yang menggoda mata lelaki.

Selain sebagai usaha untuk mempopulerkan lagu, kehadiran diksi bermuatan seksualitas bisa dibaca secara kritis sebagai keberanian para seniman muda untuk tabu tradisi yang selama ini digunakan oleh kelompok

mapan untuk memperkuat kekuasaan mereka. Kita tentu masih ingat bagaimana rezim Orde Baru menyensor setiap lagu, film, maupun acara televisi yang bernuansa seksual. Keberanian mengungkapkan hal-hal bermuatan seksual dianggap sebagai keberanian untuk mengganggu keamanan sistem dan aturan yang dibuat untuk mengikat dan mengendalikan warga negara. Meskipun demikian, pada pertengahan era 90-an, sampai pada masa gerakan Reformasi, rezim negara memberikan kelonggaran dengan mengizinkan produksi film bertema ranjang dan *esek-esek*. Selain untuk menghidupkan kembali industri film nasional, diizinkan film-film bertema tersebut juga tidak bisa dilepaskan dari kepentingan rezim untuk memberikan hiburan yang bisa melupakan semangat kritis generasi muda terhadap persoalan ekonomi yang mulai terasa di masyarakat. Usaha untuk memasukkan muatan seksualitas ke dalam lagu Banyuwangian pasca Reformasi bisa diposisikan sebagai keberanian untuk menerobos batas-batas dan norma-norma yang selama ini membungkam subjek rakyat kebanyakan.

Namun, dari aspek wacana, lagu ini tetap saja menunjukkan bahwa para seniman Banyuwangian pasca Reformasi seperti gagal melakukan terobosan kreatif dalam menciptakan lagu, kecuali hal-hal yang mengusung seksualitas yang sudah pasti memanjakan nafsu patriarkal. Memang, guyonan tentang “bokong semok” merupakan sesuatu yang umum. Dan, pencipta lagu ini hanya menginkorporasi dan mengkomodifikasinya menjadi sebuah lagu yang ditambahi lirik-lirik lain. Kalau saja mereka mau belajar mengekspresikan guyonan dalam kehidupan sehari-hari dalam bingkai sastrawi, maka judul dan isi lagu tidak akan seperti itu. Tapi, dalam industri musik yang sudah berorientasi komersil, standar-standar sastrawi seringkali dianggap mempersulit karena pencipta harus mencari diksi penuh metafor dan simbol untuk mengungkapkan persoalan yang dianggap tabu. Pada akhirnya, *Bokong Semok* atau lagu-lagu senada lainnya seperti *Dicokot Nyokot* dan *Semloheh* hanya menjadi selebrasi wacana seksualitas dalam irama gembira yang membuat para penikmat menikmati selebrasi penanda kebebasan, tetapi tetap dalam kendali patriarkal.

Namun, di antara lagu-lagu beraroma seksual yang paling fenomenal pada saat ini adalah *Sate Wedhus* yang dipopulerkan oleh Demy. Lagu ini

segera populer di kalangan penikmat lagu Banyuwangian. Sampai-sampai versi bahasa Jawa-nya segera dibuat dan dimainkan oleh banyak grup dangdut koplo di Sidoarjo, Surabaya, Jombang, dan wilayah pantura Jawa Timur dan Jawa Tengah.

Tabel 26.
Lirik lagu *Sate Wedhus*
 Cipt. Hidayati dan Miswan Samudra

Lirik (dalam bahasa Using)	Terjemahan
<i>Bangur tuku wedhus timbang tuku satene</i>	Mending beli kambing ketimbang beli
<i>Bangur dirabi timbang dadi pacare</i>	satanya
<i>Angon wedhus bathi anake</i>	Mending dinikahi ketimbang jadi
<i>Mangan sate bathi sunduke</i>	pacarnya
	Memelihara kambing untung anaknya
Reff:	Makan sate untung sunduknya
<i>Timbang sir-siran dikuras dompete</i>	
<i>Banguro baen dadi rabine</i>	Reff:
<i>Osing katek njajan mrono mrene</i>	Ketimbang pacaran dikuras dompetnya
<i>Ngelilir bengi ono kancane</i>	Mending jadi pasangan hidupnya
	Tidak usah jajan sana-sini
<i>Mergane isun wis sing kuat</i>	Bangun tengah malam ada temannya
<i>Tuwuk demenan nggarai mlarat</i>	
<i>Yo mulane saiki sun tobat</i>	Karena aku sudah ndak kuat
<i>Mugo baen nemu rabi dunyo akherat</i>	Jenuh pacaran menyebabkan melarat
	Ya makanya sekarang aku tobat
	Semoga saja betemu pasangan dunia
	akherat

Hampir sama seperti *Bokong Semok*, lagu ini juga berasal dari guyonan kaum lelaki terkait pilihan mencari istri baru atau membayar perempuan untuk diajak berkencan; “tuku wedhus” atau “tuku sate”. *Wedhus* adalah bahasa Jawa dari kambing. Yang nakal adalah menggunakan frasa “tuku wedhus” untuk dijadikan perumpamaan dari menikahi perempuan sebagai istri baru, selain istri yang sudah ada, sedangkan “tuku sate” untuk mengumpamakan perempuan yang dikencani dengan cara dibayar. Pilihan kedua frasa itulah yang menjadikan lagu ini mendapatkan banyak kritikan, meskipun tetap digemari oleh para penikmat musik Banyuwangian. Dalam versi Jawa, pilihan malah jatuh ke “tuku sate” daripada harus “tuku wedhus”. Terlepas dari persoalan tersebut, lagu ini mampu mengambil guyonan patriarkal yang seksis dan menjadikan perempuan sekedar sebagai objek untuk dieksploitasi dan disamakan dengann “wedhus”.

Bisa dipastikan bahwa dalam lagu-lagu Banyuwangen pasca Reformasi yang berorientasi seksual merupakan bukti bahwa dalam mekanisme industri, kompleksitas makna lokalitas disederhanakan dalam guyonan berbahasa Using yang semata-mata memberikan hiburan pada patriarkal. Apakah wacana-wacana seksualitas tidak layak hadir dalam musik Banyuwangen? Tidak ada larangan dalam dunia industri, kecuali sensor yang dilakukan oleh Lembaga Sensor Film, bagi lagu-lagu yang dipasarkan dalam bentuk VCD. Apa yang dilakukan oleh para pencipta hanyalah menangkap peluang komersil berbasis guyonan umum yang berkembang dalam duni laki-laki di Banyuwangi. Dan, wacana seksualitas bagi pihak industri juga tidak menjadi masalah—asalkan tidak keterlaluan—karena malah bisa memberikan keuntungan berlipat kepada mereka.

E. Lokalitas Banyuwangi yang Semakin Lentur

Dari pembacaan teks dan wacana lagu Banyuwangian di era pasca Reforamsi terdapat beberapa model transformasi lokalitas yang menjadi formula komersil dalam industri musik. Pertama, *model meloisme yang semakin melas*, mengusung kisah-kisah cinta di masyarakat Banyuwangi yang mengutamakan kepada penggunaan diksi atau metafor yang menegaskan luka hati karena cinta yang kandas; dikhianati, ditinggal pergi, dan lain-lain. Perkembangan meloisme yang terlalu ini memang patut dipertanyakan karena para pencipta lagu pasca Reformasi sebenarnya memiliki sumber bacaan, informasi, dan medan kreativitas yang semakin beragam dan kompleks, dari urusan personal, permasalahan ekonomi dan politik, hingga permasalahan budaya. Rumus ringkas untuk menjadikan karya mereka populer di masyarakat menjadikan pilihan terhadap *meloisme* masih menguat hingga saat ini. Lebih jauh, meloisme yang terlalu tidak mampu menegosiasikan lokalitas dalam konteks dinamika globalisasi. Alih-alih, mengkonstruksi wacana yang semakin stereotip tentang kisah cinta di bumi Banyuwangi yang seringkali berakhir dengan luka mendalam, baik yang dialami pihak perempuan ataupun laki-laki.

Model kedua adalah *permasalahan dan budaya lokal di dalam lagu*. Dalam model ini pencipta lagu memasukkan permasalahan yang pernah atau

sedang terjadi di Banyuwangi, seperti tragedi politik dan potensi perpecahan karena pilihan politik. Tentu saja, mereka bisa menggunakan metafor atau diksi khusus yang merepresentasikan permasalahan tersebut. Selain itu, pencipta lagu juga bisa memasukkan potensi dan permasalahan yang dihadapi budaya lokal, seperti gandrung ke dalam lagu. Di tengah-tengah modernitas dan globalitas yang semakin massif di wilayah lokal, budaya lokal menjadi entitas yang dianggap berada dalam kondisi berbahaya menghadapi kepunahan. Maka, dengan membawa mereka ke dalam lagu, para pencipta sekaligus menegosiasikan persoalan budaya lokal agar menjadi perhatian bersama. Beberapa lagu seperti *Tetese Eluh*, *Layangan*, *Jaran Goyang*, dan *Gandrung Blambangan* sangat digemari di Banyuwangi dan kabupaten-kabupaten sekitarnya.

Model ketiga adalah ***Banyuwangi sebagai lanskap romantis***. Tempat-tempat di Banyuwangi dijadikan latar peristiwa romantis yang melibatkan individu-individu laki-laki dan perempuan. Sebagian kecil membicarakan kedekatan cinta laki-laki dan perempuan dengan pesona alam. Sebagian besar membincang romantisme personal akibat pengkhianatan dari orang-orang dicintai. Lokalitas tidak lagi diposisikan sebagai kekuatan geokultural, tetapi menjadi medan selebrasi individual yang bisa memanfaatkan keindahan atau nilai historis tempat-tempat publik di Banyuwangi. Artinya, aspek-aspek kekuatan komunal yang melekat pada kekayaan geokultural mulai diarahkan ke dalam urusan personal. Dalam kepentingan pragmatis, lagu-lagu tersebut juga ikut mempromosikan potensi wisata yang ada di Banyuwangi.

Model keempat adalah ***kegenitan seksual*** dengan menggunakan idiom-idiom lokal seperti “bokong semok” dan “sate atau wedhus”. Pilihan ini merupakan efek keterbukaan dan kebebasan dalam mengekspresikan kreativitas. Bagi kalangan industri, rumus ini merupakan cara mudah untuk menjual album. Namun, di sisi lain menunjukkan semakin minimnya kemampuan penulis lagu Banyuwangian dalam menciptakan metafor atau bahasa simbolik untuk menegosiasikan wacana seksualitas.

4.2.2 Campursari, Romantisme Individual, dan Kenakalan Diskursif

Dalam sebuah jumpa pers dalam *Kongres Diaspora Indonesia II (2013)*, Menteri Dalam Negeri Suriname Soewarto Moestadja, mengatakan bahwa Didi Kempot adalah *the most populer singer in Suriname* (Fitriyanti, 2013). Tentu saja, itu semua menegaskan bahwa Didi Kempot memang memiliki talenta yang menjadikan lagu-lagunya digemari, bahkan oleh kaum diaspora Jawa dan masyarakat etnis lain di Suriname. Menjelang tahun 2000, Didi Kempot mengguncang industri musik pop-etnis Jawa dengan beberapa lagu andalan seperti *Stasiun Balapan*, *Terminal Tirtonadi*, *Tanjung Mas Ninggal Janji*, *Sekonyong-konyong Kodher*, dan *Sewu Kutho*. Lagu-lagu tersebut tidak diaransemen dalam musik campursari ala Manthous, tetapi dengan genre baru *keroncong-dangdut* (congdut). Meskipun demikian, para penggemar musik Jawa menganggapnya tetap sebagai campursari karena masih mengandung aspek keroncong. Apa yang cukup menonjol dari lagu yang diciptakan Didi Kempot adalah menggunakan tempat-tempat keramaian seperti terminal bus dan stasiun kereta sebagai ruang untuk mengekspresikan kegelisahan atau permasalahan individual. Formula tersebut menjadikan nama Didi Kempot meroket dan mendapat julukan sebagai salah satu maestro campursari di era 2000-an. Tahun 2000, sejalan dengan populeritas Didi Kempot, disebut sebagai *Tahun Booming Campursari*.

Masih pada era 2000-an, di tengah-tengah masih kuatnya pesona Didi Kempot, Cak Diqin (Muhammad Sodiqin) memberikan sentuhan baru dalam musik campursari dengan lagu-lagunya yang tidak terlalu mendayu dan 'liar' dalam balutan musik campursari yang sangat rancak. Hal itu tidak bisa dilepaskan dari latar belakang dia yang berasal dari Banyuwangi. Dinamika dalam musik dan seni pertunjukan Banyuwangi jelas ikut mempengaruhi proses kreatif seorang Diqin. Salah satu karakteristik lagu yang diciptakannya adalah keberanian untuk membuat judul atau lirik yang provokatif atau keluar dari pakem Nartosabdoan, Manthous, dan Didi Kempot. Sebut saja misalnya, *Mr. Mendem*, *Sido Dadi Rondo*, *Tragedi Tali Kutang*, *Kawin-kawinan*, *Gulu Pedhot*, *Penthil Kecakot*, dan lain-lain. Meskipun pada awalnya mendapat banyak kritikan karena diksi yang ia pilih sangat tidak sesuai dengan tradisi Jawa di Jawa Tengah dan Yogyakarta, ternyata lagu-lagu Cak Diqin pada

akhirnya bisa di terima. Orang bisa memahami bahwa Cak Diqin adalah orang asli Jawa Timur yang memang terkenal dengan gaya ngomong yang *ceplasplos*, apa adanya, dan tidak berbelit-belit seperti orang Solo dan Yogya.

Cak Diqin memperoleh populeritas di tengah-tengah kejenuhan masyarakat penikmat campursari karena hanya mendapatkan suguhan lagu yang mendayu-dayu dan kurang berani, kurang liar. Tahun 2004, misalnya, disebut sebagai *tahun kemunduran* atau *surut* bagi musik campursari. Haris Senopati, Direktur Majapahit Record, mengatakan bahwa tahun 2004 semua perusahaan rekaman yang mengkhususkan diri pada campursari terkena dampak dari kemunduran antusiasme masyarakat untuk membeli kaset ataupun VCD. “Bila dahulu setiap album yang diproduksi rata-rata bisa terjual hingga 90% lebih, sekarang untuk mencapai 50% saja sudah bagus,” tuturnya.²¹ Lebih jauh, Haris mengidentifikasi, paling tidak, empat faktor yang menyebabkan surutnya minat masyarakat terhadap campursari.

Pertama, penurunan daya beli masyarakat akibat krisis ekonomi yang berkepanjangan...Kedua, kemerebakan pembajakan kaset menyebabkan produser berhitung *mlithit* sebelum meluncurkan album baru. Ketiga, faktor kejenuhan pasar akibat tampilan musik campursari yang stagnan. Menurut pandangannya, lagu-lagu campursari yang saat ini beredar di pasaran kurang mampu membangkitkan kegairahan masyarakat. Irama lagu yang lembut mendayu-dayu (*mellow*), tampaknya sudah tidak diminati lagi. Adapun faktor lainnya adalah kemunculan media pesaing yang menyuguhkan hiburan campursari gratis secara lebih menarik, yakni radio dan televisi.²²

Cak Diqin rupa-rupanya sangat cerdas dalam membaca faktor ketiga, sehingga lagu-lagu yang ia ciptakan sebagian besar tidak mendayu-dayu dan banyak yang berani menerobos kelemah-lembutan linguistik ala Keraton Solo da Jogja. Itulah mengapa lagu-lagu Cak Diqin, meskipun tidak bicara seksual secara terbuka, tetapi mampu membangkitkan rasa penasaran masyarakat penikmat dengan judul-judul yang nakal dan provokatif. Tidak mengherankan, ketika lagu-lagu Didi Kempot mulai kurang digemari di pasaran, lagu-lagu Cak Diqin menjadi warna campursari baru yang mendapatkan sambutan sangat positif dari para penikmat. Pada perkembangan selanjutnya, Sonny Josz mengisi industri campursari dengan tembangnya yang sangat terkenal *Sri Minggat*. Masih

²¹ Lihat, “Campursari di Masa Surut: Peluncuran Album Baru Makin Jarang”, *Suara Merdeka.com*, 28 Mei 2014, tersedia di: <http://www.suaramerdeka.com/harian/0405/28/nas15.htm>, diunduh 28 November 2016.

²² *Ibid.*

bertutur tentang kisah romantisme-pribadi, seorang suami yang ditinggal pergi oleh istrinya tanpa pemberitahuan. Bahasa yang lugas juga menjadi ciri khas Sony, karena ia juga berasal dari Jawa Timur, tepatnya Probolinggo.

A. Romantisme Laki-laki dalam Cinta yang Sedih

Salah satu ciri khas lagu Didi Kempot adalah digunakannya beberapa tempat publik di Jawa Tengah dan Yogyakarta sebagai latar sekaligus judul lagu, seperti *Stasiun Balapan*, *Terminal Tirtonadi*, *Tanjung Mas Ninggal Janji*, dan *Parangtritis*. Tentu saja, dalam mekanisme industri, pemilihan tempat-tempat tersebut dimaksudkan sebagai cara mudah untuk menarik para penikmat campursari karena mereka memiliki ingatan serupa tentang tempat-tempat tersebut. Tentu saja diperkuat dengan lirik dan nada lagu. Dalam proses kreatif, Didi Kempot tentu sudah melakukan dramatisasi naratif agar para penikmat bisa menemukan bukan hanya suasana stasiun, tetapi juga menemukan atmosfer yang sesuai dengan tema sehingga mereka bisa menyukainya.

Stasiun Solo Balapan menjadi tempat yang meninggalkan kesan mendalam bagi proses kreatif seorang Didi Kempot, hingga akhirnya mewujudkan sebuah lagu yang sangat populer. Dalam sebuah wawancara dengan kami, ia menuturkan sebagai berikut.

Kalau jam-jam segini (18.00 WIB) banyak keprabon kan mulai buka. Karena banyak orang jajan di lesehan, nah saya ngamen di situ. Menjelang pagi saya langsung ke WA (*Warung Ayu*). Itu adanya di *Balapan*, itu tongkrongannya orang mabuk ya ada di situ, anak-anak lokalisasi biasanya juga di situ. Ternyata orang-orang seperti itu lebih *royal*, *nek dingameni luwih*, kepeduliannya luar biasa. *Iki mendem (mabuk) tapi kok lumo* (tidak pelit). Akhirnya, di situlah timbul *neng stasiun balapan, kutho solo sing dadi kenangan, kowe, karo aku...*Saya membahasakan orang yang di situ saja; melihat yang di sekiling itu; apa yang orang kasih. Ada kisah cinta dan aslinya saya bumbu-bumbui; ada ketidaksetiaan di situ, *jare lungu mung sedelo...*Tetap dengan *totocoro Jowo* saya. *Lali opo pancen lali yen eling mbok enggal bali...* Nah itu orang-orang *loro ati*, tapi kan masih berharap masih dijawab itu; *orang-orang loro ati tapi tutur tetep kita jaga*. wong lali tapi kan ada *tatacoro Jowo* saya. *Nek wong jowo rak ngono to?*²³

Penuturan di atas menegaskan bahwa dalam proses kreatifnya Didi banyak mendapatkan inspirasi dari lingkungan tempat dia berada ketika masih ngamen. Inspirasi itulah yang memunculkan spontanitas dalam hal lirik yang

²³ Didi Kempot, wawancara 8 September 2015.

menjadi kekuatan lagu-lagunya. Pengalaman menjadi pengamen di Stasiun Solo Balapan telah memberikan andil besar dalam terciptanya beberapa lagu andalan Didi, seperti *Stasiun Balapan*, *Sentir Lengo Potro*, *Sekonyong-konyong Kodher*, dan lain-lain. Ketika memutuskan membuat lagu dengan judul *Stasiun Balapan*, ia dengan sadar menambahinya dengan kisah dramatis seorang lelaki yang mengantarkan kekasih/istrinya dan belum pernah kembali setelah melewati masa yang dijanjikan.

Dalam pembahasan mereka tentang stereotipisasi laki-laki dan perempuan dalam beberapa lagu Didi Kempot, Gani dan Chandra (2007: 100), memaparkan:

Berbeda dari stereotip kultural yang digambarkan oleh media bahwa biasanya laki-laki kuat, tidak mudah menangis dan mendominasi, dalam lagu-lagunya Didi Kempot menggambarkan laki-laki mengutamakan perasaan. Kesedihan dan kemalangan nasib juga dialami laki-laki dan mereka dapat menunjukkannya tanpa malu-malu. Lelaki tidak lagi ditunjukkan tegar, kuat dan jantan, prinsip mendominasi (prinsip patriarki) dipatahkan ketika laki-laki menunjukkan air matanya. Perempuan juga digambarkan berbeda dari stereotip yang ditunjukkan dalam media. Perempuan yang halus, penyabar, keibuan dan lemah lembut, digambarkan dalam lagu-lagunya secara psikologis lebih kuat dan berani. Kekuatan dan keberanian menentukan sikap dan nasib menjadi satu indikator bahwa perempuan mendobrak prinsip-prinsip patriarki. Yang menjadi menarik dalam penggambaran ini adalah bahwa prinsip patriarki justru 'dibantah' dan 'dipatahkan' dalam masyarakat Jawa dengan latar belakang sosio ekonomi menengah ke-bawah.

Pembacaan mereka berdua—dengan menggunakan pendekatan representasi—menjelaskan bahwa Didi Kempot telah melakukan pembalikan diskursif terkait stereotipisasi gender dalam masyarakat Jawa yang terkenal kental dengan tradisi patriarkinya. Melalui analisis lirik dan tampilan visual dalam video klip mereka menemukan bahwa subjek laki-laki menengah ke bawah dari etnis Jawa tidak ditunjukkan dalam stereotip yang kuat dan gagah, tetapi cengeng dan pasrah/*nrimo*, tanpa bisa berbuat banyak kecuali menangis kepergian si perempuan. Sementara, sebagai tokoh yang dirindu, perempuan direpresentasikan *in absentia*, dalam artian dia tidak terlibat dalam lagu, tetapi sebagai subjek yang entah di mana dan sedang berbuat apa. Ketidakhadirannya dibaca sebagai sebuah keberanian perempuan untuk menghancurkan pandangan normatif terhadap kekuatan lelaki Jawa. Untuk membahas klaim akademis tersebut dan memperkaya diskusi tentang wacana lokalitas dalam

lagu-lagu Didi Kempot, kami akan menganalisis beberapa lagu populernya, seperti *Stasiun Balapan*, *Terminal Tirtonadi*, dan *Tanjung Mas Ningga Janji*.

Tabel 27.
Lirik lagu *Stasiun Balapan*
 Cipt. Didi Kempot

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

Semua orang yang pernah bepergian dengan kereta api melewati Solo, pasti pernah melihat Stasiun Solo Balapan. Stasiun ini khusus untuk singgahnya kereta api bisnis dan eksekutif, sehingga kita bisa membaca bahwa subjek laki-laki dan perempuan yang dicertikannya bukanlah berasal dari kelas bawah, karena si perempuan pergi melalui stasiun yang hanya dilalui oleh kereta api bisnis dan eksekutif. Selain itu, konteks mengantarkan di sini bukan seperti mengantarkan istri, anggota keluarga, atau kerabat untuk pergi merantau di kota sebagai pekerja. Mengapa? Karena si perempuan berjanji hanya akan pergi kurang dari sebulan. Artinya, kepergiannya bukan untuk urusan pekerjaan yang membutuhkan waktu yang lama seperti menjadi pembantu rumah tangga atau buruh pabrik yang identik dengan kelas bawah. Bisa jadi si perempuan ada urusan bisnis dengan kolega di Jakarta atau

Surabaya untuk beberapa hari atau minggu saja. Bisa jadi juga ia hanya hendak berkunjung ke rumah kerabatnya.

Apakah benar lagu ini mengekspos kesedihan dan kecengengan lelaki? Atau, malah menangisi perubahan sikap perempuan Jawa dari kelas menengah-ke-atas yang mulai menerobos *paugeran* tradisi? Kalaupun ungkapan kesedihan itu harus diverbalkan, kita bisa menemukannya pada: “Ra kroso netes eluh ning pipiku.” Dalam stereotipisasi patriarkal yang berkembang dalam masyarakat, air mata dan tangis hanyalah milik perempuan. Sangat tidak pantas seorang lelaki meneteskan air mata. Namun, dalam banyak kasus tidak jarang sebenarnya lelaki yang menangis, khususnya ketika mereka merasakan momen-momen yang haru dan menyedihkan. Karena asumsi patriarkal sangat tidak menyukai tangis lelaki, maka ungkapan tangis dalam lagu ini dianggap sebagai konstruksi yang membalik kuasa dan kekuatan lelaki Jawa. Inilah yang menjadikan Gani dan Chandra mengatakan bahwa terjadi pembalikan karakter lelaki Jawa yang biasanya tegar dan kuat.

Selain itu, kedua penulis tersebut menjelaskan bahwa perempuan Jawa dikonstruksi memiliki kebebasan untuk menentukan sikap dan pilihan. Salah satunya dengan tidak menepati janji untuk kembali sebelum 1 bulan. Apakah ini bisa dianggap sebagai keberanian perempuan yang berimplikasi baik bagi pandangan masyarakat? Tanpa memandang apakah yang berpendapat lelaki atau perempuan, pasti semua orang akan mengatakan bahwa mengingkari janji itu jelek. Mungkin kita bisa mereka-reka alasannya. Misalnya, si perempuan bisnisnya tidak bisa ditinggalkan atau ada urusan keluarga yang sangat penting sehingga membutuhkan waktu lebih lama. Masalahnya adalah si perempuan tidak berkabar kepada si lelaki, sehingga ia tetap menunggu dan menunggu kapan datangnya si perempuan.

Maka, menurut kami, pilihan Didi Kempot untuk mengusung romantisme di Stasiun Solo Balapan dengan menceritakan “kisah pengingkaran janji si perempuan” dan “kesediaan dan tangis lelaki” memang mengkonstruksi pembalikan kekuatan lelaki, tetapi *target diskursif*-nya bukanlah persoalan itu. Bagaimanapun juga, lagu ini memosisikan si perempuan sebagai pihak yang bersalah. Atas nama budaya atau agama papun. Bahkan paham liberalisme juga tidak membenarkan pengingkaran janji. Dengan kata lain, kita tidak bisa

mengatakan bahwa si perempuan memilih menjadi *feminis liberal* atau *radikal* dengan mengingkari janji dan meninggalkan si lelaki. Kesedihan dan kesetiaan subjek lelaki dalam lagu ini malah diharapkan mengundang simpati kepadanya karena dialah yang menjadi korban dari pengingkaran janji itu. Meskipun dalam kesedihan, dia masih rela mengharap kedatangan si perempuan. Wacana serupa bisa kita jumpai dalam lagu *Terminal Tirtonadi* dan *Tanjung Mas Ninggal Janji*.

Dengan mengkonstruksi wacana demikian, maka Didi Kempot sebenarnya tengah menegosiasikan sebuah gagasan klasik di era Orde Baru di mana perempuan yang aktif di luar rumah diposisikan sebagai subjek yang liar dan cenderung merusak tatanan. Itulah mengapa di era Orde Baru perempuan diidealisasi dalam konstruksi yang melingkupi lingkaran lelaki; tidak boleh bepergian sendirian karena akan berakibat buruk. Aspek-aspek normatif tersebut bisa memunculkan penderitaan apabila dilanggar. Dan korban dari pelanggaran tersebut adalah lelaki yang mencintai dan setia menunggu si perempuan. Dengan demikian, romantisme kesedihan lelaki di Stasiun Balapan dan Terminal Tirtonadi merupakan siasat diskursif untuk mengkritisi pola tingkah perempuan kontemporer yang menghendaki kebebasan dalam sikap dan perilaku, sebagai akibat keluar dari paugeran Jawa adiluhung.

Dalam perspektif yang agak berbeda, ketiga lagu tersebut juga mungkin bisa dibaca sebagai perubahan peran ekonomi dalam keluarga Jawa. Kalau pada masa-masa sebelumnya, lelaki lebih dominan dalam mencari pekerjaan untuk menghidupi istri dan anak-anaknya, pasca Reformasi semakin banyak perempuan yang bekerja di luar rumah, di kota, dan di luar negeri. Masalahnya adalah bahwa semua lagu tersebut mengatakan bahwa perempuan pergi tidak dalam waktu yang lama seperti ketika mereka pamit akan kerja. Dan semua lagu tidak menceritakan bahwa si perempuan akan pergi ke mana. Inilah kelemahan kalau perubahan peran ekonomi dan sosial kita posisikan sebagai wacana yang dinegosiasikan Didi Kempot dalam ketiga lagunya.

Lagu lain yang menceritakan kepergian perempuan tanpa diketahui ke mana adalah *Sri Minggat*, karya Sonny Joss. Berbeda dengan Didi yang menggunakan tempat publik untuk mengekspresikan kesedihan dan tangisnya, Sony sama sekali tidak membawa kesedihan itu ke ranah publik, tetap berada

di ranah domestik. Namun demikian, sama-sama mengkonstruksi kesedihan lelaki akibat ditinggal subjek perempuan.

Tabel 28.
Lirik lagu *Sri Minggat*
 Cipt. Sony Joss

Lirik (dalam bahasa Using)	Terjemahan
<i>Sri, kapan kowe bali?</i> <i>Kowe lungo ora pamit aku</i> <i>Jarene neng pasar, pamit tuku trasi</i> <i>Nganti saiki kowe durung bali</i>	Sri, kapan kamu balik? Kamu pergi tanpa pamit aku Katanya ke pasar, pamit beli trasi Sampai sekarang kamu belum balik
<i>Sri, opo kowe lali?</i> <i>Janjine sehidup semati</i> <i>Aku ora nyono kowe arep lungo</i> <i>Loro atiku, atiku loro</i>	Sri, apa kamu lupa? Janjinya sehidup semati Aku tidak sangka kamu akan pergi Sakit hatiku, hatiku sakit
Reff: <i>Ndang balio Sri, ndang balio</i> <i>Aku loro mikir kowe ono ning endi</i> <i>Ndang balio ndang balio</i> <i>Tego temen kowe minggat ninggal aku</i> 2x	Reff: Cepat balik Sri, cepat balik Aku sakit mikir kamu ada di mana Cepat balik cepat balik Tega sungguh kamu pergi tinggalkan aku 2x
<i>Yen pancene Sri, kowe eling aku</i> <i>Ndang balio aku kangen setengah mati</i>	Kalau memang Sri, kamu ingat aku Cepat balik aku kangen setengah mati

Bisa kami katakan bahwa lagu *Sri Minggat* menghadirkan wacana yang sama seperti dalam *Stasiun Balapan*, *Terminal Tirtonadi*, dan *Tanjung Mas Ninggal Janji*. Seorang lelaki meratapi kepergian perempuan yang dicintainya. Bedanya, dalam lagu ini subjek lelaki tidak sampai mengantarkan si perempuan karena dia bilang akan membeli *trasi*, penyedap makanan terbuat dari udang. Maka menjadi wajar kalau Sonny menggunakan istilah “minggat” untuk mengekspresikan kepergian istrinya yang sangat tiba-tiba. Dalam waktu singkat lagu ini sangat populer, baik di Jawa Tengah, Yogyakarta, maupun Jawa Timur. Sampai-sampai dibuat jawaban dari lagu *Sri Minggat* yang dinyanyikan seorang penyanyi perempuan. Dalam lagu jawaban tersebut Sri bertutur bahwa ia meminta maaf karena harus pergi. Menurutnya si lelaki telah mengingkari janji karena berjanji akan memberikan hidup yang sejahtera, ternyata miskin. Dalam video klip *Sri Minggat* untuk menggambarkan kemiskinan yang mereka alami, si lelaki dan perempuan hidup di rumah berdinding bambu.

Terlepas dari lagu jawabannya, *Sri Minggat*, lagi-lagi, memposisikan pihak perempuan sebagai subjek yang bersalah karena pergi meninggalkan suaminya tanpa pesan dan izin. Kalau kemiskinan benar menjadi alasan kepergiannya, dalam norma sosial—tanpa mengindahkan patriarki—setiap keputusan dalam keluarga sudah semestinya diobrolkan bersama antara pihak suami-istri. Tentu saja minggatnya Sri memang didramatisir sedemikian rupa, sehingga akan memunculkan kisah romantis menyedihkan yang dialami pihak lelaki. Dramatisasi kesedihan dan kesetiaan lelaki dalam latar desa dalam menunggu istri/kekasihnya yang pergi kembali jelas menjadi formula komersil dari lagu ini. Namun, secara diskursif, lagu ini ikut memproduksi stereotipisasi tentang perempuan jahat yang meninggalkan suaminya tanpa alasan yang jelas.

Kisah cinta yang menyedihkan juga diciptakan oleh Cak Diqin. Cak Diqin memilih kisah klasik sebagai rujukan di mana seorang lelaki harus bersedih karena si perempuan tidak mendapatkan izin dari orang tuanya. Mengingat kisah tersebut, tentu kita ingat banyak kisah seperti *Sampek Eng Tay*, *Romeo dan Yuliet*, dan lain-lain. Namun, kecerdasan seorang Diqin adalah kenakalannya yang menjadi ciri khas orang Jawa Timur. Ia tidak memilih judul seperti yang dipilih Didi Kempot, tetapi *Tragedi Tali Kutang*. Tentu saja, mengetahui judulnya banyak orang akan bertanya-tanya dan penasaran. Mungkin juga gemas dan marah. Bagaimana mungkin musik campursari yang selama ini tidak pernah memunculkan judul yang berbau seksual tiba-tiba dimasuki lagu seperti itu. Pemilihan judul yang nakal dan beraroma seksual semata-mata menjadi kecerdasan Cak Diqin di dunia industri musik Jawa. Ia sangat sadar bahwa penikmat musik perlu mendapatkan suguhan baru yang romantis, tetapi tidak stagnan. Maka, dipilahlah istilah atau ungkapan yang sudah biasa di masyarakat tetapi jarang dijadikan bagian atau judul lagu. Yang benar adalah *Tragedi Tali Kutang* menceritakan tentang cinta yang terpisah karena beda status sosial, bukan bicara tentang seksualitas sama sekali. Dan, mengikuti jejak seniornya, Manthous, Cak Diqin banyak menciptakan lagu untuk duet. Pengaruh Manthous juga bisa kita lihat dari pilihan musikal yang bersifat harmonis, dalam artian aspek dinamis-rancak dan aspek lembut-kalem sama-sama mendapatkan porsi yang berimbang. Selain itu, Cak Diqin juga

menyerap pengaruh musik dan kesenian Banyuwangian dalam karya-karya campursarinya, karena ia memang asli kabupaten di ujung timur Jawa tersebut dan banyak mengalami proses fenomenologis menonton kesenian tradisional seperti gandrung, jaranan, ludruk, dan janger.

Tabel 29.
Lirik lagu *Tragedi Tali Kutang*
 Cipt. Cak Diqin

Lirik (dalam bahasa Using)	Terjemahan
<p>PnLk <i>Dek biyen wis tak tukoke</i> <i>wujud tali sak kotange</i> <i>saikine lha kok ilang sak slirane</i></p> <p><i>Lungo menyang endi</i> <i>tanpo pamit ra ngabari</i> <i>opo lali, kowe karo aku iki</i></p> <p><i>Nadyan regane 'nem ewu,</i> <i>kuwi wujud katresnanku</i> <i>Jare kowe melu aku lha kok mlayu</i></p> <p><i>Opo kurang larang,</i> <i>pungkasane kowe ilang</i> <i>neng endi aku nggoleki tali kutang...</i></p>	<p>PnLk Dulu sudah kubelikan wujud tali dan BH-nya sekarang kok hilang sekaligus orangnya</p> <p>Pergi entah ke mana tanpa izin ndak kasih kabar apa lupa kamu dengan aku ini</p> <p>Meski harnya 6 ribu Itu wujud cintaku Katanya kamu ikut aku lha kok lari</p> <p>Apa kurang mahal, akhirnya engkau kau menghilang ke mana aku mencari tali BH...</p>
<p>PnPr <i>Iki Mas taline tak kondurake</i> <i>Ngerso bapak ra ngeparengake</i> <i>Aku dijodoke malah karo priyo seje</i> <i>Wis cukup, mung semene wae</i></p> <p><i>Duh Kangmas andum basuki</i> <i>aku ora bakal lali</i> <i>Yen Gusti ngeparengake mesti bali</i></p>	<p>PnPr Ini Mas talinya ku kembalikan Karena bapak tidak memperbolehkan Aku dijodohkan dengan lelaki lain Sudahlah cukup sampai di sini saja</p> <p>Duh Kangmas bagi sejahtera aku ndak akan lupa Kalau Tuhan mengizinkan pasti kembali</p>
<p>PnLk <i>Tali kutang iki tak simpen tekane pati</i> <i>Tali kutang saksi tresnaku kang suci</i></p>	<p>PbLk Tali BH ini ku simpan sampai mati Tali BH saksi cintaku yang suci</p>

Pilihan untuk menyanyikan lagu ini secara duet, paling tidak, memberikan kejelasan bahwa posisi subjek perempuan bisa memberikan penjelasan mengapa ia harus meninggalkan subjek lelaki. Tidak seperti dalam lagu-lagunya Didi Kempot dan Sonny Joss yang tidak membiarkan subjek perempuan *in absentia* sehingga menjadi sasaran kesalahan. Sejatinya, sekali lagi, dalam lagu ini tidak ada wacana baru terkait putusnya hubungan lelaki-

perempuan yang beda kasta. Apa yang baru adalah keberanian Cak Diqin untuk mengeskpos “tali kutang” sebagai pusat dari lagu. Inilah bentuk kenakalan sekaligus kecerdasan seorang kreator. Penonton dipancing dengan pertanyaan dan rasa penasaran sebelum menikmati isi lagu yang sebenarnya tidak ada hubungannya dengan urusan seksual ataupun pornografi. Tali kutang baginya adalah simbol dari cinta orang miskin yang hanya bisa memberikan tali asih berupa BH kepada kekasihnya.

Kenakalan inilah yang menjadikan lagu ini digemari oleh para penggemar campursari. Kita harus mengakui bahwa Cak Diqin memiliki kecerdasan yang tidak dimiliki oleh para kreator lainnya. Kalau ia membuat judul yang biasa-biasa saja atau memasukkan simbol khusus yang sudah sangat biasa di masyarakat, seperti mawar, sapu tangan, tentu tidak akan memancing rasa penasaran publik. Yang menarik lagi adalah meskipun “tali kutang” dikembalikan oleh si perempuan kepada si lelaki, tetapi ia masih memberikan satu celah harapan: “Yen Gusti ngeparengake pasti bali”. Kalau Tuhan mengizinkan pasti kembali merupakan penegasan bahwa walaupun sekarang mereka harus berpisah karena keputusan orang tua, kesempatan untuk bersama itu masih terbuka lebar.

B. Kenakalan-kenakalan Diskursif Berbasis Permasalahan Lokal

Dalam campursari sangat memungkinkan masuknya kenakalan-kenakalan yang berasal dari bacaan atau pengamatan pencipta terhadap peristiwa atau fenomena yang berlangsung dalam masyarakat. Kompleksitas masalah yang berlangsung dalam masyarakat sebenarnya bisa menjadi sumber inspirasi kreatif yang bisa diramu dengan dramatisasi dalam lirik sehingga bisa memunculkan atmosfer dan wacana yang spesifik. Dalam artian tidak selalu mirip dengan lagu-lagu yang sudah populer terlebih dahulu. Kombinasi antara permasalahan sehari-hari dengan dramatisasi dalam lirik lagu yang bisa memancing rasa penasaran penikmat merupakan formula komersil yang bisa dilakukan oleh para kreator di tengah-tengah ketatnya kompetisi dalam industri musik.

Tabel 30.
Lirik lagu Mr. Mendem
 Cipt. Cak Diqin

Lirik (dalam bahasa Using)	Terjemahan
<p>PnPr <i>Aku wis kondo ciu marakke ciloko</i> <i>Aku wis matur mensen ning omongan</i> <i>nglantur</i> <i>Wis tak aturi yen vodka marakke lali</i> <i>Banjur ngunjuk bir sampeyan dadine</i> <i>kenthir</i></p>	<p>PnPr Aku sudah bilang <i>ciu</i> menyebabkan celaka Aku sudah bilang <i>mensen</i> ke omongan nglantur Sudah aku bilang kalau vodka menyebabkan lupa Apalagi minum bir kamu jadinya <i>kenthir</i></p>
<p>PnLk <i>Ora tak gagas, penting sih so tuku beras</i> <i>Ora tak anggep, penting anak bojo wareg</i> <i>Ojo muna-muni nuturi koyo kiai</i> <i>Ditoke wae yen klenger wis ndlosor dewe</i></p>	<p>PnLk Ndak aku gubris, penting masih bisa beli beras Ndak aku anggap, penting anak istri kenyang Jangan banyak omong, menasehati kayak kyai Biarkan saja kalau <i>klenger</i> pasti jatuh sendiri</p>
<p>Reff: PnPr <i>Ra keno tak kandani</i> <i>yen ngono aku ra sudi</i> <i>Lilakno aku bali</i> <i>wong tuwoku kuat ngingoni</i></p>	<p>Reff: PnPr Ndak bisa ku omongi kalau seperti itu aku ndak mau Relakan aku kembali Orang tuaku mampu menghidupi</p>
<p>PnLk <i>Ojo cekak atimu</i> <i>wis tak cukupke lelakonku</i> <i>Pancene bener kandamu</i> <i>Mergo mendem rusak awakku</i></p>	<p>PnLk Jangan pendek hatimu sudah aku cukupkan kebiasaanku Memang benar nasehatmu Karena mabuk rusak badanku</p>
<p>PnPr <i>Yen wis mari konco-konco dipamiti</i> <i>Sokor gage mendem do ditinggalake</i></p>	<p>PnPr Kalau sudah selesai kawan-kawan dipamiti Syukur cepat mabuknya ditinggalkan</p>
<p>PnLk <i>Salamat tinggal koncoku lereno ndugal</i> <i>Dongakno kuat mendemku wis ora kumat</i></p>	<p>PnLk Selamat tinggal kawanku berhentilah nakal Doakan kuat mendemku sudah ndak kumat</p>

Mendem, mabuk minuman beralkohol hingga teler, merupakan kebiasaan banyak lelaki di Jawa Tengah, Yogyakarta, dan Jawa Timur—dan tentu saja, juga di daerah-daerah lainnya. Entah sudah berapa kasus mendem minuman beralkohol—khususnya yang dibuat industri rumahan—yang menyebabkan

kematian, baik yang terjadi di Jawa Tengah, Yogyakarta, ataupun Jawa Timur. Tentu saja banyak pihak prihatin terhadap tradisi mendem yang seolah sudah dianggap biasa dalam masyarakat. Di Solo, minuman khas untuk mendem atau mabuk-mabukan bernama *ciu*. Minuman yang berasal dari hasil fermentasi *tetes tebu* dan bahan-bahan lain ini sangat terkenal dan murah, sehingga banyak dikonsumsi oleh warga kelas menengah ke bawah. Terlepas dari sejarah panjangnya sejak masa kolonial, *ciu* telah membuat banyak masalah, termasuk kematian bagi yang overdosis atau penyakit-penyakit berbahaya lainnya. Tradisi mendem itulah yang menjadi konteks dari lagu *Mr. Mendem* karya Cak Diqin.

Sebagai seorang istri, tentu saja si perempuan dalam lagu ini merasa kecewa karena sudah sering mengingatkan suaminya, tetapi tidak pernah *digubris*. Suaminya suka minum minuman beralkohol, dari yang berharga murah seperti *ciu* sampai yang berharga lumayan seperti bir, menses, dan vodka. Segala alasan kesehatan ia ajukan bahkan tidak diindahkan oleh suaminya. Bagi suami, yang penting adalah masih bisa beli beras dan membuat kenyang anak-istri. Argumen ini merupakan pernyataan yang sangat khas; biasa diungkapkan oleh orang-orang yang suka melakukan tradisi yang dianggap melanggar ketertiban. Namun, apa yang sangat berani dari lagu ini adalah ungkapan kejengkelan dari suami kepada istrinya: *Ojo muna-muni nuturi koyo kiai*. Ungkapan ini merupakan kritik pedas terhadap tradisi kyai-kyai tertentu yang suka memberikan nasehat, tetapi mereka sendiri tidak bisa mengatur keluarganya (Cak Diqin, Wawancara, 10 Juni 2015). Meskipun disampaikan melalui lagu yang bernada komedi, kritik terhadap kyai merupakan bentuk keberanian tersendiri karena banyak pencipta lagu yang tidak berani melakukannya.

Lebih jauh, pilihan untuk menghentikan tradisi mendem itu tidak berasal dari nasehat kyai, tetapi pilihan sangat berani dari istri: mengancam suaminya bahwa ia akan kembali ke rumah orang tua kalau suaminya tidak berhenti mendem. Ancaman ini merupakan bentuk keberanian seorang perempuan yang harus mampu mengambil tindakan tegas ketika suaminya sudah tidak mau lagi mendengar nasehatnya. Tidak seperti stereotipisasi perempuan Jawa yang hanya bisa *nrimo* apapun yang dilakukan suaminya, perempuan dalam lagu ini

dikonstruksi oleh Cak Diqin memiliki kekuatan untuk melawan dengan cara ancaman untuk meninggalkan suaminya. Bagi perempuan yang tidak memiliki kekuatan ekonomi selain dari suaminya, ancaman tersebut tentu sangat merugikan dirinya. Namun, karena ia yakin bahwa orang tuanya masih mampu untuk memberinya makan, ancaman tersebut menjadi wajar diberikan kepada si suami. Dan, sebagai seorang suami yang masih sangat membutuhkan kehadiran istrinya di rumah, si lelaki akhirnya memutuskan untuk berhenti mendem. Artinya, bukan karena petuah kyai dia berhenti, tetapi karena ancaman akan ditinggalkan oleh istrinya.

Dengan kata lain, kekuatan kultural seorang istri yang berperan menemani dan mendampingi suami bisa dieksploitasi sedemikian rupa untuk memberika efek jerah kepada subjek dominan yang tidak mau mendengar nasehatnya. Ia melakukan resistensi bukan dengan menjadi perempuan liar, tetapi hanya dengan wacana berisi ancaman yang mampu membangunkan kesadaran dari si suami. Lebih jauh lagi, si istri juga memberi masukan agar suami pamit kepada kawan-kawannya yang biasa mendem bareng. Bahwa ia sudah berhenti mendem. Sebenarnya ia meminta agar mereka ikut berhenti juga, tetapi yang lebih penting adalah bahwa ia kuat untuk tidak mendem lagi. Artinya, lagu ini tetap mengembalikan proses berhenti minum itu kepada keputusan personal—apapun penyebabnya—sehingga tidak berpretensi menggurui secara dogmatis. Memang benar bahwa ada pesan moral agar para penikmat *ciu* dan minuman beralkohol lainnya segera berhenti, tetapi pesan tersebut tidak disampaikan dalam bentuk teks dogmatis.

Lagu lain yang beraroma mendem adalah *Mendem Wedokan*. Lagu ini bertutur tentang keinginan menggebu seorang lelaki muda terhadap perempuan. Sampai-sampai ia meminta bantuan ibunya untuk mencariakn pendamping. Dalam lagu ini, lagi-lagi, Cak Diqin mampu mengeksplorasi istilah yang tidak terpikirkan oleh pencipta lagu lain, meskipun peristiwa untuk mendapatkan perempuan sebagai pendamping hidup itu adalah peristiwa sehari-hari yang biasa terjadi.

Tabel 31.
Lirik lagu *Mendem Wedokan*
 Cipt. Cak Diqin

Lirik (dalam bahasa Using)	Terjemahan
PnLk Mboke aku njaluk dikawinke	PnLk Ibuuuuu, aku minta dikawinkan
PnPr <i>Karo sopo to Le</i>	PnPr Sama siapa Le
PnLk Sing penting ono nyawane	PnLk Yang penting ada nyawanya
PnLk Simbok Simbok wetengku luwe Ono ketan aku tukokno Simbok Simbok aku wis gede Ono prawan cobo takokno	PnLk Ibu Ibu perutku lapar Ada ketan aku tolong belikan Ibu Ibu aku sudah besar Ada perawan coba tanyakan
PnPr <i>Thole thole ketane abang</i> <i>Dicampuri klopo parutan</i> <i>Thole thole rabine gampang</i> <i>Paling penting duwe gawean</i>	PnPr <i>Thole, thole ketannya merah</i> <i>Dicampuri kelapa parutan</i> <i>Thole thole kawinnya gampang</i> <i>Paling penting punya kerjaan</i>
Reff: PnLk: <i>Aduh Simbok penting kawinan</i> <i>Aku iki wis mendem wedokan</i> <i>Aduh simbok ra biso turu</i> <i>awan bengi pengin pengin pengin ketemu</i>	Reff: PnLk Aduh Ibu penting kawinan Aku ini sudah mabuk perempuan Aduh Ibu ndak bisa tidur siang malam ingin ingin ingin ketemu
PnPr: <i>Ora gampang wong bebojoan</i> <i>Kudu biso golek sandang pangan</i> <i>Yen mung nuruti mendemmu</i> <i>Opo bojo kok pakani watu</i>	PnPr: Tidak mudah orang berumah tangga Harus bisa mencari sandang pangan Kalau hanya menuruti mabukmu Apa istri kamu kasih makan batu
PnLk : <i>Yen mengkono, Mbok</i> <i>aku tak nyambut gawe</i> <i>golek duwit kanggo nikahan</i>	PnLk: Kalau begitu, Mbok aku mau bekerja cari uang untuk nikahan
PnPr: <i>Iyo thole, dongane mboke</i> <i>Moga wae biso kaleksanan</i>	PnPr: <i>Iya thole, doanya Ibu</i> Semoga saja bisa terwujud

Lagi-lagi, dalam lagu ini Cak Diqin melakukan terobosan nakal yang tidak terpikirkan oleh pencipta lagu lain. “Mendem” bukan hanya dikaitkan dengan minuman beralkohol, tetapi juga bisa dikaitkan dengan keinginan

untuk menikahi seorang perempuan. Padahal, kenyataan ini sangat biasa kita jumpai dalam kehidupan sehari-hari di mana banyak lelaki muda yang sudah *ngebet* ingin menikah. Bahkan, sampai harus konflik dengan orang tua yang menginginkan anaknya bekerja terlebih dulu. Namun, belum ada pencipta lagu yang menggunakan istilah “mendem wedokan” sebelumnya.

Dalam lagu ini kita menemukan peran sentral seorang ibu. Dalam tradisi patriarkal, ibu memang menempati ranah domestik yang bertugas mendidik dan mengatur urusan rumah tangga. Dalam pandangan feminisme kultural, tidak masalah seorang ibu memerankan dengan baik peran domestik karena itu bisa menjadi kekuatan yang menjadikan perannya terhadap anak dominan, sehingga si suami juga tidak berani macam-macam. Lagu ini mengkonstruksi peran ibu yang mampu mengingatkan anak lelakinya yang dimabuk asmara dan ingin segera menikah. Memang, si Ibu memberikan nasehat normatif terkait bagaimana susahnya orang berumah tangga, apalagi si suami belum bekerja. Bagaimanapun juga sebuah keluarga membutuhkan uang untuk bisa membeli makan dan membeli kebutuhan-kebutuhan lainnya. Maka, sebelum menikah sangat dianjurkan agar pihak laki-laki—sebagai kepala keluarga—sudah bekerja terlebih dahulu sehingga akan terhindar dari permasalahan ekonomi yang bisa mengganggu ketentraman dan keberlangsungan sebuah keluarga. Artinya, meskipun kesan nakal kita dapatkan dari *Mendem Wedokan*, tetapi Cak Diqin masih mewacanakan sebuah keharusan bagi seorang lelaki untuk bekerja sebelum menikah.

C. Lokalitas dalam Romantisme Personal dan Pesan Normatif

Dari pembacaan teks dan wacana dalam lagu-lagu di atas, palint tidak kita bisa menemukan dua model transformasi lokalitas dalam lagu campursari era pasca Reformasi. Model pertama adalah *romantisme laki-laki dalam cinta yang sedih*. Dalam model ini, pencipta lagu memasukkan aspek lokalitas, berupa tempat-tempat publik di Jawa Tengah dan Yogyakarta sebagai latar atas permasalahan cinta personal yang dialami oleh subjek lelaki. Memang, eksploitasi meloisme lelaki di ruang privat maupun publik menunjukkan pembalikan stereotip jender dalam masyarakat Jawa, khususnya menengah-ke-bawah. Namun, konstruksi tersebut sekaligus semakin

menyudutkan perempuan Jawa yang hanya menghadirkan permasalahan ketika mereka berkuasa atas pikiran dan tubuh mereka.

Model kedua adalah *kenakalan diskursif berbasis permasalahan lokal*. Model ini membawa masalah-masalah yang sangat biasa dalam masyarakat, tetapi tidak mampu dibahasakan dalam istilah provokatif yang nakal oleh para pencipta lagu. Kecerdasan membaca permasalahan dan meramunya dalam lagu yang sedikit nakal merupakan kata kunci untuk menjadikan lagu meledak di pasaran. Cak Diqin membuktikan formula tersebut dengan *Mr. Mendem*, *Tragedi Tali Kutang*, *Pentil Kecakot*, dan *Mendem Wedokan*. Semua judul tersebut memang nakal, tetapi kenakalan tersebut tidak diteruskan dalam lirik yang menjurus ke pornografi. Melalui lagu-lagu tersebut, Cak Diqin mampu mewacanakan permasalahan yang dihadapi oleh masyarakat kebanyakan dengan memberikan pesan-pesan positif untuk menuju kehidupan yang lebih baik.

BAB 6. RENCANA TAHAPAN BERIKUTNYA

Pada tahapan penelitian tahun I, kami berusaha untuk menelaah teks dan wacana lokalitas dalam lagu-lagu Banyuwangian dan campursari dari era Orde Baru hingga pasca Reformasi. Selain itu kami juga melakukan wawancara mendalam dan observasi terlibat untuk melengkapi informasi tentang proses kreatif dan pilihan strategis agar lagu para pencipta di Banyuwangi dan Jawa Tengah bisa diterima oleh publik penikmat. Sebagaimana kami jelaskan dalam bab sebelumnya, kami sudah memetakan dan menemukan beberapa model dominan yang digunakan oleh para pencipta lagu di kedua wilayah tersebut dari masa Orde Baru dan pasca Reformasi. Meskipun demikian, masih ada beberapa kegiatan yang belum bisa kami selesaikan. Untuk itulah pada penelitian tahun II kami akan memfokuskan kepada beberapa agenda berikut.

- (1) Melakukan wawancara mendalam dengan penikmat musik Banyuwangian dan campursari guna memperoleh masukan tentang tema dan wacana lagu yang mereka gemari. Selain itu kami juga akan melakukan wawancara mendalam dengan pakar dan budayawan untuk mendapatkan masukan dan kritik terhadap lagu-lagu Banyuwangian dan campursari di masa kini.
- (2) Wawancara mendalam dan observasi terlibat dengan beberapa pencipta lagu di Banyuwangi dan Solo, khususnya mereka yang belum kami wawancarai pada tahun pertama. Kegiatan ini perlu kami lakukan agar mendapatkan informasi yang lebih lengkap tentang model transformasi lokalitas dalam karya mereka.
- (3) FGD I dengan para pencipta lagu Banyuwangian dan campursari terkait temuan beberapa model yang selama ini mereka kembangkan. FGD juga dilakukan untuk mendapatkan masukan dari para seniman. Selain itu, peneliti juga bisa memberikan masukan tentang model yang lebih sesuai dengan rumus industri tanpa harus melupakan sepenuhnya lokalitas.
- (4) Analisis mendalam aspek wacana dan visualitas dalam klip-klip lagu Banyuwangian dan campursari yang populer di masyarakat dengan

menggunakan analisis wacana multimodal untuk mendapatkan penjelasan yang lebih kritis, khususnya terkait kelemahan dari wacana-wacana yang diusung dalam lagu-lagu tersebut.

- (5) FGD II dengan para pencipta lagu Banyuwangian dan campursari untuk mensosialisasikan model transformasi lokalitas berdasarkan masukan mereka, penikmat, pengamat dan budayawan, serta analisis mendalam terhadap karya-karya mereka selama ini.
- (6) Menulis sebuah artikel jurnal internasional dan buku referensi sebagai luaran tahu II dari penelitian ini.

BAB 7. SIMPULAN DAN SARAN

Dari analisis data-data primer dan sekunder, kami menemukan beberapa model transformasi lokalitas dalam lagu-lagu Banyuwangian dan campursari dari era Orde Baru hingga pasca Reformasi. Pada era Orde Baru terdapat, paling tidak, tiga model transformasi lokalitas dalam lagu-lagu Banyuwangen. Pertama, *metafor alam dan permasalahan sosial*, seperti dalam lagu *Kembang Galengan*, *Jaran Ucul*, *Kembang Peciring*, dan lain-lain. Kedua, *meloisme dalam kisah cinta yang gagal dan kerinduan mendalam*. Dalam model ini, eksploitasi terhadap kegagalan cinta dan kerinduan terhadap subjek yang dicintai dinarasikan dalam lirik lagu yang cenderung puitik dan tetap mengendepankan romantisme. Ketiga, *Banyuwangi yang selali dirindu*. Dalam model ini Banyuwangi merupakan komunitas Using, lanskap geokultural, dan kekuatan komunal-kultural yang selalu diimajinasikan oleh masyarakatnya serta membentuk dan memperkuat identitas Using. Dengan ketiga model tersebut, musik Banyuwangian di era Orde Baru mampu mencapai populeritas baik di kabupatennya sendiri maupun di kabupaten-kabupaten tetangga.

Untuk lagu-lagu campursari dari era 70-an hingga 90-an, kami menemukan beberapa model transformasi. Model pertama adalah *masyarakat lokal yang mulai berubah*. Sejalan dengan keinginan rezim negara Orde Baru untuk memperkuat budaya nasional, teks lagu karya Nartosabdo mengusung perubahan sosial sebagai akibat modernitas serta imbauan-imbauan normatif agar generasi muda tetap memperhatikan budaya lokal—dalam hal ini Jawa. Model kedua adalah *rekreasi dan perubahan sistem produksi*. Wacana lagu diarahkan pada kegiatan rekreatif di tengah-tengah perubahan ekonomi, sosial, dan kultural masyarakat akibat menguatnya sistem kapitalisme dalam kendali rezim Suharto. Model ketiga yang mulai berkembang di era 90-an adalah *tembang yang nyrempet-nyrempet*. Artinya, tembang campursari mula berani mengusung wacana yang nyrempet ke hal-hal yang bersifat sensual dan seksual, tetapi tidak mengumbar pornografi. Model keempat adalah *relasi lelaki-perempuan dalam guyonan subversif*.

Pencipta lagu mulai masuk ke tema-tema yang bernuansa humor tetapi bertujuan mengkritisi kemapanan jender dalam bingkai budaya Jawa. Model kelima adalah *asmara dalam warna puitik-romantik*. Meskipun diciptakan oleh lelaki, lagu-lagu campursari dalam model ini memosisikan kondisi romantik yang dialami lelaki akibat kerinduan terhadap atau permasalahan yang ia hadapi dengan perempuan yang ia cintai. Penggunaan diksi-diksi melokal menjadikan lagu seperti *Nyidam Sari* dan *Ojo Lamis* menjadi begitu laris dan terkenal hingga saat ini.

Pada masa pasca Reformasi terjadi perubahan sosial, kultural, ekonomi, dan politik sebagai akibat semakin menguatnya globalisasi dan neoliberalisasi dalam kehidupan berbangsa dan bernegara, dari level nasional sampai dengan level lokal. Perubahan-perubahan budaya yang berlangsung dengan cepat sebagai akibat menguatnya budaya media dan internet, misalnya, berdampak secara massif terhadap orientasi dan perilaku kultural masyarakat, dari kota hingga desa. Selain itu, hasrat untuk merayakan kebebasan individual juga semakin menguat. Konteks-konteks itulah yang menjadi medan kreatif bagi pencipta lagu Banyuwangian dan campursari pasca Reformasi.

Untuk lagu-lagu Banyuwangi kami mengidentifikasi beberapa model transformasi. Pertama, model *welas yang semakin melas*, di mana para pencipta lagu membawa kisah-kisah cinta yang tragis dan melas sebagai formula populer. Alih-alih, memperkuat kreativitas dengan pengembaraan kreatif yang melampaui batas romantisme, para pencipta lebih menyukai rumus cinta romantik yang sudah baku dalam industri musik. Meskipun demikian, para pencipta juga tetap mengusung idiom atau diksi yang sangat melokal. Kedua, *Banyuwangi sebagai lanskap romantis*. Tempat-tempat menarik di Banyuwangi dijadikan tempat untuk mengekspresikan kepentingan dan kesedihan cinta individual. Semangat kebebasan untuk memaknai lokalitas diwujudkan dalam kebebasan untuk memaknai wacana historis atau geografis untuk kepentingan personal mereka. Ketiga, *kegenitan seksual*. Model ini mulai berani memasukkan istilah lokal yang berkaitan dengan aspek seksualitas seperti “bokong semok”, “semlohe”, “satu atau wedhus”, sebagai formula untuk menarik minat calon konsumen. Meskipun dikritik karena

menjuru ke pornografi, lagu-lagu berwacana seksual sangat laris di masyarakat.

Sementara, untuk lagu-lagu campursari, dari lagu-lagu karya Didi Kempot, Cak Diqin, dan Sonny Joss, kami menemukan beberapa model. Model pertama adalah *romantisme lelaki dalam cinta yang sedih*. Pembalikan stereotipisasi jender menjadi pintu masuk untuk mengkonstruksi kesalahan perempuan dalam sebuah hubungan cinta. Model kedua adalah kenakalan-kenakalan diskursif berbasis permasalahan lokal. Menggunakan idiom-idiom yang tidak biasa digunakan—meskipun wacananya banyak terjadi dalam masyarakat—merupakan resep laris dari lagu-lagu beraroma nakal berdasarkan masalah-masalah yang dihadapi masyarakat. Meskipun demikian, aspek normatif sebagai pesan lagu tetap dimunculkan sebagai sebuah solusi dari permasalahan-permasalahan yang berlangsung.

Berdasarkan simpulan sementara di atas, penelitian ini jelas masih membutuhkan waktu untuk melakukan pendalaman dan proses pemilihan model transformasi yang sesuai dengan rumus industri tanpa meninggalkan kepentingan untuk terus menegosiasikan lokalitas Using dan Jawa. Untuk itulah, penelitian ini masih membutuhkan kerja-kerja lapangan untuk pengumpulan data dan analisis mendalam terhadap karya musikal guna memutuskan model transformasi lokalitas seperti apa yang seharusnya dikembangkan oleh para pencipta lagu Banyuwangian dan campursari.

Daftar Pustaka

- Aschroft, Bill. 2001. *On Post-colonial Future*. London: Continuum.
- Aschroft, Bill, Garret Griffiths, & Helen Tiffin (eds).1995. *The Post-Colonial Sttudies Reader*. London: Routledge.
- Banerjee, Indrajit, “The Local Strikes Back?: Media Globalization and Localization in the New Asian Television Landscape”, dalam *Gazette: The International Journal for Communication Studies*, Vol. 64, No. 6, 2002.
- Baldry, Anthony and Jay Lemke. 2006. *Multimodal Transcription and Test Analysis*. London: Equinox.
- Bhabha, Hommi K. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Bowden, Brett. 2006. “Civilization, standards, and markets”. Dalam Brett Bowden & Leonard Seabrook. *Global Standard of Market Civilization*. London: Routledge.
- Butt, D.D, Moore A.R. Brooks, C.H, Meares, R, and Haliburn, J. 2010. “Dissociation, relatedness, and ‘cohesive harmony’: a linguistic measure of degrees of ‘fragmentation’?”. Dalam *Linguistics and the Human Sciences*. 3(3), 263-293.
- Butt, D.D. 2006. “Multimodal representations of remote past and projected future: from human origins to genetic counseling. Dalam M.-chiyo, Amano (Ed). *Multimodality Towards the Most Efficient Communications by Humana*. Nagoya: Graduate School of Letters, Nagoya University.
- Bryman, Alan. 1995. *Disney and His World*. London: Routledge.
- Byrne, Eleanor & Martin McQuillan. 1999. *Deconstructing Disney*. London: Pluto Press.
- Cilliers, Paul. 2005. “Complexity, Deconstruction, and Relativism”, dalam *Jurnal Theory, Culture, and Society*, Vol. 22, No. 5.
- Comaroff, John L. & Jean Comaroff. 2009. *Ethnicity Inc*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Clarke, Simon. 2005. “The Neoliberal Theory of Society”. Dalam Alfredo Saad-Filho & Deborah Johnston (eds). *Neoliberalism: Critical Reader*. London: Pluto Press.
- Clothier, Ian M. 2006. “Hybridity and Creativity”, dalam *Aotearoa Ethnic Network Journal*, Vol. 1, Issue 2.
- Danaher, Geoff, Tony Schirato, & Jen Webb. 2000. *Understanding Foucault*. New South Wales: Allen & Unwin.
- Derrida, Jacques. 1997. *Of Grammatology, Corrected Edition* (Terj. Inggris Gayatri C. Spivak). Baltimore (USA): The John Hopkins University Press.
- Borradori, Giovanna. 2000. “Two versions of continental holism: Derrida and structuralism”. Dalam *Philosophy and Social Criticism*, Vol. 26, No. 4, 2000.

- Duménil, Gérard & Dominique Lévy. 2005. "The Neoliberal (Counter-) Revolution". Dalam Alfredo Saad-Filho & Deborah Johnston (eds). *Neoliberalism: Critical Reader*. London: Pluto Press.
- Edwards, Sebastian. 2002. "Capital Mobility, Capital Controls, and Globalization in the Twenty-first Century". Dalam *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*.
- Edensor, Tim. 2002. *National Identity, Popular Culture and, Everyday Life*. Oxford: Bergh Publisher.
- Einstein, Mara. 2008. *Brands of Faith: Marketing religion in a commercial age*. London: Routledge.
- England, Kim & Kevin Ward (eds). 2007. "Introduction" dalam *Neoliberalization: States, Networks and Peoples*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Everling, Clark. 1997. *Social Economy: The logic of capitalist development*. London: Routledge.
- Featherstone. 2007. *Consumer Culture and Postmodernism, 2nd Edition*. London: Sage Publications.
- Fine, J. 2006. *Language in Psychiatry*. London: Penguin.
- Foucault, Michel. 2008. *The Birth of Biopolitics*. (terj. Inggris oleh Graham Burchell, editor Michel Senellart). London: Palgrave Macmillan.
- Gandhi, Leela. 1998. *Postcolonial Theory: A Critical Introduction*. New South Wales: Allen & Unwin Publishing.
- Gani, Yola Damayanti & Willy Chandra. 2007. "Campursari ala Didi Kempot: Perempuan dan Laki-laki Jawa Mendobrak Patriarki". Dalam *Jurnal Scriptura*, Vol. 1, No. 1, 87-102.
- Gills, Barry K. "Democratizing Globalization and Globalizing Democracy", dalam *ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, Maret 2002.
- Hall, Stuart, Chas Critcher, Tony Jefferson, John Clarke and Brian Roberts 1978. *Policing the Crisis: Mugging, the State and Law and Order*. London: Macmillan.
- Hall, Stuart. 2000. "The Local and the Global: Globalization and Ethnicity", dalam Anthony D. King (et.al). *Culture, Globalization, and the World-System: Contemporary Condition for the Representation of Identity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hannerz, Ulf. 2000. "Scenarios for Peripheral Cultures", dalam Anthony D. King. *Culture, Globalization, and The World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Harvey, David. 2007. *A Brief History of Neoliberalism*. New York: Oxford University Press.

- Heider, Karl G. 1991. *National Cinema, National Culture on Screen*. Honolulu: University of Hawai Press.
- Heryanto, Ariel. 2005. *State Terrorism and Political Identity in Indonesia: Fatally Belonging*. London: Routledge.
- Huggan, Graham. 2001. *The Postcolonial Exotic, Marketing the Margins*. London: Routledge.
- Jackson, Peter. 2002. "Commercial cultures: Transcending the cultural and the economic", dalam Jurnal *Progress in Human Geography* Vol. 26, No. 1.
- Kien, Grant. 2004. "Culture, State, Globalization: The Articulation of Global Capitalism". Dalam *Cultural Studies <-> Critical Methodologies*, Vol. 4, No. 4.
- Leledakis, Kanakis. 2000. "Derrida, deconstruction, and social theory", in *European Journal of Social Theory*, Vol. 3, No. 2.
- Lomba, Ani. 2000. *Colonialism/Postcolonialism*. London: Routledge.
- López, Alfred J. 2001. *Posts and Pasts: A Theory of Postcolonialism*. New York: State University of New York Press.
- Matthiessen, C.M.I.M. 2009. "Ideas and new direction". Dalam J.J Webster (Ed). *Continuum Companion to Systemic Functional Linguistics*. London: Continuum.
- Matthiessen, C.M.I.M and Bateman, J.A. 1991. *Text Generation and Systemic-Functional Linguistics: Experiences from English and Japanese*. London: Pinter.
- Mbembe, Achille. 2001. *On Postcolony*. Berkeley: University of California Press.
- Mrázek, Jan. 1999. "Javanese Wayang Kulit in the Times of Comedy: Clown Scenes, Innovation, and the Performance's Being in the Present World. Part One". Dalam Jurnal *Indonesia*, Vol. 68, 38-128.
- O'Halloran, K.L. 2006. Systemic functional-multimodal discourse analysis (SF-MDA): construing ideational meaning using language and visual imagery. Dalam Jurnal *Visual Communication*, 7(4), 443-475.
- O'Toole, M. 1994. *The Language of Displayed Art*. London: Leicester University Press.
- Palley, Thomas I. 2005. "From Keynesianism to Neoliberalism: Shifting Paradigms in Economics". Dalam Alfredo Saad-Filho & Deborah Johnston (eds). *Neoliberalism: Critical Reader*. London: Pluto Press.
- Parry, Benita. 2004. *Postcolonial Studies: A Materialist Critique*. London: Routledge.
- Postman, Neil. 1993. *Technopoly: The Surrender of Culture to Technology*. New York: Vintage Books.
- Pranoto, Dwi. 2011. "Dari M. Arief sampai Catur Arum". Dalam *Lembar Kebudayaan*, No. 19, 37-46.

- Quayson, Ato. 2000. *Postcolonialism: Theory, Practice or Process?* London: Polity Press.
- Saul, Newman. 2001. "Derrida's deconstruction of authority", dalam *Jurnal Philosophy and Social Criticism*, Vol. 27, No. 3.
- Schuerkens, Ulrike. 2003. "The Sociological and Anthropological Study of Globalization and Localization". Dalam *Jurnal Current Sociology*, Vol. 5, No. 3/4.
- Schwarz, Henry & Sangeeta Ray (eds).2005. *A Companion to Postcolonial Studies*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Sen, Khrisna dan David T. Hill. 2000. *Media, Culture, and Politics in Indonesia*. New York: Oxford University Press.
- Setiono, Budi. 2003. "Campursari: Nyanyian Hibrida dari Jawa Poskolonial", dalam Budi Susanto (ed). *Identitas dan Poskolonialitas di Indonesia*. Yogyakarta: Lembaga Studi Realino dan Penerbit Kanisius.
- Sariono, Agus, Andang Subahianto, Heru SP. Saputra, & Ikwan Setiawan. 2009. *Rancak Tradisi dalam Gerak Industri: Pemberdayaan Kesenian Tradisi-Lokal dalam Perspektif Industri Kreatif (Belajar dari Banyuwangi)*. Laporan Penelitian Hibah Strategis Nasional (belum dipublikasikan). Jember: Fakultas Sastra Universitas Jember.
- Setiawan, Ikwan & Sutarto. 2014. "Transformation of Ludruk Performance: From Political Involvement and State Hegemony to Creative-Survival Strategy". Dalam *Humaniora, Jurnal Budaya, Bahasa, dan Sastra*, Vol. 26, No. 2, 187-202.
- Setiawan, 2012. "Budaya Nasional di Tengah Pasar: Konstruksi, Dekonstruksi, dan Rekonstruksi". Dalam *Kawistara Jurnal Ilmiah Sosial dan Humaniora*, Vol. 2, No. 1, 58-72.
- Setiawan, 2011. "Modernitas, Lokalitas, dan Poskolonialitas Masyarakat Desa di Era 80-an". Dalam *Literasi, Jurnal Ilmu-ilmu Humaniora*, Vol. 1, No. 1, 116-133.
- Setiawan, Ikwan. 2010. "Merah Berpendar di *Brang Wetan*: Tegangan Politik 65 dan Implikasinya terhadap Industri Musik Banyuwangen". Dalam *Jurnal Imaji*, Vol. 8, No. 1.
- Setiawan, Ikwan. 2009. "Contesting the Global: Global Culture, Hybridity, and Strategic Contestation of Local Cultures". Dalam *Jurnal Bulak*. Pusat Studi Kebudayaan, Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta.
- Setiawan, Ikwan. 2007. "Transformasi Masa Lalu dalam Nyanyian Masa Kini: Hibridasi dan Negosiasi Lokalitas dalam Musik Populer Using". Dalam *Jurnal Kultur*, Vol. 1, No. 2.
- Spradley, James P. 1997. *Metode Etnografi*. Yogyakarta: Tiara Wacana.
- Stallings, Barbara, "The Globalization of Capital Flows: Who Benefits?", dalam *Jurnal The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, Maret 2007.

- Steger, Manfred B. 2006. *Globalisme, Bangkitnya Ideologi Pasar* (trans. Heru Prasetya). Yogyakarta: Iafadl.
- Sutton, R. Anderson. 2010. "Gamelan Encounters with Western Music in Indonesia: Hybridity/Hybridism." Dalam *Journal of Popular Music Studies*, Vol. 22. Issue 2.
- Tallapessy, Albert. 2011. *The Many Modes of Meaning in Javanese Shadow Play: a Systemic Functional Approach to the Dalang Techniques and to the Changing Context of Audience Reception*. Sydney: Macquarie University.
- Teich, E. 2009. "Linguistics Computing". Dalam J.J. Webster (Ed). *Continuum Companion to Systemic Functional Linguistics*. London: Continuum.
- Tomlinson, John. 2007. *The Culture of Speed, The Coming of Immediacy*. London: Sage Publications.
- Tri Laksono, Joko. 2008. "Menelusuri Karya dan Karsa Manthou's sebagai Seniman dan Pencipta Campursari". Dalam *Resital*, Vol. 9, No. 2.
- Turner, Graeme. 2003. *British Cultural Studies: An Introduction*. London: Routledge.
- Venn, Couze. 2006. *The Postcolonial Challenge: Toward Alternatif Worlds*. London: Sage Publications.
- Venn, Couze. 2000. *Occidentalism: Modernity and Subjectivity*. London: Sage Publications.
- Wadiyo, Timbul Haryono, R.M. Soedharsono, & Victor Ganap. 2011. "Campursari Manthous: antara Musik Jenis Baru dan Fenomena Masyarakat Pendukung". Dalam *Harmonia: Jurnal Pengetahuan dan Pemikiran Seni*, Vol. 11, No.2.
- Webster, J.J. 1993. "Text processing using the functional grammar processor (FGP). Dalam M. Ghadessy (Ed). *Register Analysis Theory and Practice*. London and New York: Pinter Publisher.
- Williams, Raymond. 2006. "Base/Superstructure in Marxist Cultural Theory". Dalam Meenakshi Gigi & Douglas M. Kellner. *Media and Cultural Studies KeyWorks*. Victoria: Blackwell Publishing.
- Wiyoso. 2007. "Jejak Campursari". Dalam *Harmonia: Jurnal Pengetahuan dan Pemikiran Seni*, Vol. 8, No.2.
- Wise, J. Macgregor. 2008. *Cultural Globalization: A User's Guide*. Victoria: Blackwell Publishing.
- Youngs, Gillian. 1997. "Culture and the technological imperative: missing dimensions". Dalam Michael Talalay, Chris Farrands & Roger Tooze (eds). *Technology, Culture and Competitiveness: Change and the World Political Economy*. London: Routledge.

Sumber Internet

Aribowo, Bill. 2003. ‘Campursari’, tersedia di: <http://www.pantau.or.id/?/=d/268>, diunduh 2 Januari 2016.

“Campursari yang Mengkilap”, *Kompas* 1 Maret 2001.

“Campursari di Masa Surut: Peluncuran Album Baru Makin Jarang”, *Suara Merdeka.com*, 28 Mei 2014, tersedia di: <http://www.suaramerdeka.com/harian/0405/28/nas15.htm>, diunduh 28 November 2016.

“Dalang Wayang Kulit Terbaik”, tersedia di: <http://www.tokohindonesia.com/biografi/article/285-ensiklopedi/3757-dalang-wayang-kulit-terbaik>, diunduh 25 Agustus 2015.

Fitriyanti, Azizah. 2013. “Didi Kempot Terpopuler di Suriname”, *Antaraneews.com*, 10 Agustus, tersedia di: <http://www.antaraneews.com/berita/391282/didi-kempot-terpopuler-di-suriname>, diunduh 25 Oktober 2016.

Ningtyas, Ika. 2014. “Duka Pewaris Naskah Genjer-genjer”, tersedia di: <http://seleb.tempo.co/read/news/2014/10/01/114611009/duka-pewaris-naskah-genjer-genjer>, 25 Januari 2016.

Rachmawati, Ira. 2014. Lagu "Gendjer-gendjer" dan Penderitaan Keluarga Pengarang yang Dicap PKI”, tersedia di: <http://regional.kompas.com/read/2014/09/30/20212111/Lagu.Gendjer-gendjer.dan.Penderitaan.Keluarga.Pengarang.yang.Dicap.PKI>, 25 Januari 2016.

Sentot, Hasan. 2008. “Jika Umbul-Umbul Blambangan Tidak Berkumandang”, tersedia di: <http://hasansentot2008.blogdetik.com/2008/12/22/jika-umbul-umbul-blambangan-tak-berkumandang/>,

UMKM Industri Kreatif Atasi Dampak Krisis”, tersedia di: http://www.indonesia.go.id/id/index.php?option=com_content&task=view&id=9004&Itemid=708, 4 Pebruari 2011.

