

# JURNAL KAJIAN SENI

VOLUME 08, No. 01, November 2021: 96-115

## **RHOMA IRAMA: KONSTRUKSI DAN REPRODUKSI TUBUH SANG RAJA DANGDUT<sup>1</sup>**

**Michael H.B. Raditya**

Dangdut Studies Center

michael@dangdutstudies.com

### **ABSTRACT**

*This article deals with the relationship between construction and reproduction in dangdut music, particularly Rhoma Irama. The impact of Rhoma Irama's dangdut construction stimulates the reproduction space of listeners with various creativity through the medium of the body. Power became the main capital in perpetuating construction and reproducing the figure of Rhoma Irama. I would like to discuss the 'fake' body or fake singer phenomena to read construction and body relations. In my opinion, the phenomenon of the fake body in music practice is not just a fandom pattern or for purely economic reasons, but an intertwined form of construction and power. This reproduction makes the construction scheme even more attractive. To disclose the problem, I refer to Michel Foucault for power relations in discussing this practice. This article uses a literature study and ethnography to provide a holistic analysis of the constellation of culture through musical practice. The findings of this article articulate the pattern and power negotiation between Rhoma Irama and the agents—such as listeners, fans, or other dangdut musicians. This article provides an important concern for body reading in the anthropological world of popular music.*

**Keywords:** *Dangdut, Fake, Power, Reproduction, Rhoma Irama, Singer.*

### **ABSTRAK**

Artikel ini membahas relasi antara konstruksi dan reproduksi dalam musik dangdut, khususnya merujuk pada Rhoma Irama. Secara lebih lanjut, dampak konstruksi dangdut Rhoma Irama yang menstimulasi ruang reproduksi dari pendengar dengan beragam kreativitas melalui medium tubuh. Kuasa menjadi modal utama dalam melanggengkan konstruksi dan mereproduksi kembali figur Rhoma Irama. Dengan menautkan beberapa fenomena besar atas tubuh 'palsu' atau penyanyi palsu, pembacaan relasi tubuh dan konstruksi menjadi perhatian utama. Bagi saya, fenomena tubuh palsu dalam praktik musik bukan sekedar pola fandom atau guna alasan ekonomi semata, melainkan wujud yang berkelindan atas konstruksi dan kuasa. Pilihan-pilihan reproduksi tersebut lantas membuat skema konstruksi menjadi semakin menarik. Dalam mengartikulasikan relasi tersebut, saya merujuk Michel Foucault atas relasi kuasa dalam membahas praktik tersebut. Dengan menggunakan mix-metode antara studi literatur dan etnografi, artikel ini memberikan satu analisis yang holistik dalam

---

<sup>1</sup>Tulisan ini dipersembahkan kepada salah satu narasumber, Arifin Harahap, sang "Rhoma Irama KW" yang berpulang pada tahun di mana penelitian ini dilakukan dan dituliskan, 2017-2018.

menyingkap konstelasi budaya melalui praktik musik. Temuan dari artikel ini akan mengartikulasikan bahwa alasan reproduksi terjalin karena adanya tarik ulur kuasa antara Rhoma Irama dan pelaku reproduksi—baik pendengar, penggemar, ataupun pelaku musik dangdut lainnya. Artikel ini memberikan satu perhatian penting atas pembacaan tubuh dalam jagad musik populer secara antropologis.

**Kata kunci:** Dangdut, Kuasa, Penyanyi Palsu, Reproduksi, Rhoma Irama.

## PENGANTAR

### ***Bedono Digegerkan Rhoma “Palsu”***

*AMBARAWA-Ada-ada saja ulah Mulyadi (46), warga Dusun Dimas, Desa Genting, Kecamatan Jambu, Kabupaten Semarang. Sehari ini kemarin, tukang ojek ini sempat membuat heboh warga Jambu dan sekitarnya. Bahkan sejumlah panitia penyelenggara pentas Rhoma Irama di Desa Bedono nyaris terkecoh jika tidak saksama “meneliti” wajahnya.*

*Ceritanya, pagi kemarin persis sehabis subuh dan suasana Bedono masih remang-remang, Mulyadi bertandang ke rumah mantan Kepala Desa Bedono, Kecamatan Jambu, H Pujiono CW. Pengojek itu mengenakan pakaian “ala” Rhoma Irama. Kedatangan tamu tak diundang ini bukan saja membuat Pujiono yang memang berencana nanggap Rhoma Irama kaget.*

*Sejumlah karyawan PT Sinar Lendoh Terang yang sedang bersiap-siap membuat panggung untuk pentas akbar Rhoma Irama dan Soneta Grup-nya, Minggu (23/12) lusa juga terheran-heran. Kok Rhoma muncul pagi-pagi dan cuma naik motor butut?*

*Setelah hilang rasa kagetnya, Pujiono lantas mengusut jati diri “Si Rhoma” ini yang ternyata Mulyadi tadi. Karena penasaran melihat penampilan Mulyadi yang memang mirip Rhoma, Pujiono lantas mengajak tukang ojek ini keliling Kecamatan Jambu dan sekitarnya*

*mengendarai mobil BMW seri terbaru, Z-3. Tujuannya mengetes apakah ada warga lain yang juga “tertipu” oleh penampilan Mulyadi.*

*Ternyata bukan dia saja yang terkecoh. YMT Kepala Desa Bedono, Susatyo dan kontributor RCTI, Yon Daryono, juga sempat terkecoh. Bahkan beberapa warga sudah telanjur meminta potret bersama “Si Rhoma” itu.*

*“Busyet, saya sampai mundhuk-mundhuk ketika berjabat tangan dengan dia. Nggak tahunya tukang ojek. Wajahnya mirip sekali,” aku Yon, yang kemarin sengaja melihat persiapan pentas Rhoma, sambil geleng-geleng kepala dan tertawa keras. Mulyadi, kata Pujiono, tak bermaksud menipu. Dia hanya ingin “menggoda” para panitia penyelenggara pentas.*

*“Dia nggak minta apa-apa. Cuma bikin kaget saya dan teman-teman lain,” kata dia.(F3-71c)*

**Harian Suara Merdeka, 21**

*Desember 2001*

Dua puluh tahun silam, tercatat di surat kabar *Harian Suara Merdeka* bahwa seseorang laki-laki bernama Mulyadi menggunakan kostum laiknya Rhoma Irama pada sebuah daerah di Semarang. Mulyadi, seorang tukang ojek menyamar sebagai Rhoma Irama ke rumah Kepala Desa yang bermaksud mengundang sang Raja Dangdut untuk pentas. Pun

beberapa orang tercatat turut kaget melihat kehadiran “Rhoma KW” di desa tersebut. Alih-alih usai, Kepala Desa menggunakan momen ini sebagai kesempatan untuk mencoba penduduk setempat ketika melihat Rhoma Irama berada di daerahnya. Ihwal tersebut pun berhasil, banyak yang terkecoh atas penampilan Mulyadi. Dari amatan reporter, Mulyadi melakukan ihwal tersebut hanya untuk menggoda warga.

Kejadian yang tertulis di *Harian Suara Merdeka* tersebut memang dikonotasikan laiknya kabar jenaka yang memberikan kontras antara tukang ojek—yang adalah Mulyadi—dan sang Raja Dangdut—Rhoma Irama. Namun kontras ini tidak hanya merujuk pada profesi semata, melainkan turut menyingkap perbedaan konstruksi yang terjalin di dalamnya. Konstruksi atas raja dangdut yang kanonik—yang perlu diacu—oleh semua penonton dan penggemarnya. Kanonisasi ini lantas menjadi modal bagi Mulyadi untuk melakukan mimesis atas figur Rhoma—terlebih Rhoma diinginkan untuk pentas di tempat tersebut.

Bertolak dari kejadian di atas, dapat diartikulasikan beberapa ihwal yakni, *pertama*, musik dangdut berjaya pada tahun 2001. Merujuk pada laporan koran yang tertulis akhir tahun 2001, maka musik dangdut dengan citra kampung dan musiknya masyarakat kelas bawah yang terkonotasikan pada awal-awal perjalanan musik tersebut terlampaui. Di mana musik dangdut telah menjelma sebagai hiburan masyarakat untuk pelbagai kegiatan, terlepas di manapun lokasi penyelenggaraan berada.

*Kedua*, dangdut Rhoma Irama telah terjalin kokoh di masyarakat, khususnya pada pertunjukan musik. Ihwal ini dapat dirujuk pada kuantitas tahun di mana Rhoma Irama dan O.M. Soneta-nya berjaya—terlebih mereka telah muncul sejak tahun 1971 (lihat Simatupang, 1996; Weintraub, 2012; Raditya, 2013; Shofan, 2014). Secara lebih lanjut, konstruksi tersebut tersebar ke pelbagai daerah, dan warga yang tidak berada di ibukota—Jakarta—pun menginginkan Rhoma hadir di dalam acara yang mereka buat. Ihwal ini tidak hanya menjelaskan kepuasan antara mendengar langsung musik dangdut; atau penggemar dan bintang pujaan, melainkan tersemat perasaan terwakili—melalui nada, lirik, ataupun sosok—melalui kehadiran Rhoma Irama.

*Ketiga*, ihwal di atas mengejawantahkan praktik *fandom*. Di mana Mulyadi—yang kesehariannya bukan penyanyi—menyamar sebagai Rhoma Irama. Hebatnya, warga setempat terkecoh dengan kehadiran Rhoma KW tersebut. Keterkecohan warga atas ihwal ini mungkin dapat dibaca sebagai pola kegemaran yang mendalam, namun secara lebih lanjut praktik ini menunjukkan bahwa konstruksi Rhoma di masyarakat begitu melekat. Dampak dari hal tersebut adalah begitu mudahnya hal di luar nalar dapat diterima. Semisal masyarakat terkecoh dengan sosok Rhoma KW, bahkan meminta untuk melakukan foto bersama.

Selain itu, ihwal yang cukup menarik adalah upaya Mulyadi menggunakan semua atribut milik Rhoma Irama, bahkan

hingga gerak-geriknya sekalipun. Mulyadi melakukan reproduksi kegemarannya terhadap Rhoma Irama. Di mana ia tidak hanya mengonsumsi Rhoma dan lagu-lagunya semata, melainkan melakukan peran sebagai Rhoma di dalam kehidupan nyata. Atas samaran yang dilakukan Mulyadi, dapat ditilik lebih lanjut adalah Mulyadi tidak berada di pusat kota dengan kemudahan akses atas perangkat yang membantunya berpenampilan mirip sang raja dangdut. Nyatanya, Mulyadi berada di sebuah dusun kecil di salah satu daerah Semarang. Ihwal ini menunjukkan bahwa konstruksi Rhoma merasuk hingga daerah-daerah dengan aksesibilitas yang sukar didapatkan. Dengan begitu, Mulyadi melakukan praktik penyamaran sebagai upaya yang dipersiapkan dan serius. Berdasarkan ulasan tersebut, konstruksi atas Rhoma Irama di pelbagai daerah menjadi sangat menarik dipertanyakan dan diartikulasikan. Pасalnya dampak Rhoma tidak hanya tersebar di ibukota, di mana praktik untuk menyerupai sang Raja Dangdut bukan ihwal baru di Jakarta.

Alih-alih reproduksi hanya dilakukan dengan hasrat kepuasan personal semata, juga terdapat reproduksi yang komodifikasi semata. Di mana mereka kembali melakukan pertukaran antara produk reproduksi dan sejumlah uang. Semisal, terdapat sekelompok pemuda menamai dirinya *The Rhompals*—Rhoma Irama Palsu—yang tidak hanya berpenampilan layaknya Rhoma Irama, namun turut menyanyikan bahkan menciptakan lagu dengan nuansa Rhoma Irama dan Orkes kesayangannya, *Soneta*.

*The Rhompals* ini menjadi satu puncak yang menarik di mana proses reproduksi atas Rhoma dilakukan secara utuh (baca: penampilan, suara, bahkan ideologi).

Usut punya usut, *The Rhompals* direstui oleh sang Raja Dangdut, Rhoma Irama. Walau dapat disinyalir restu Rhoma diberikan karena beberapa ihwal, *pertama* *The Rhompals* adalah penggemar yang turut erat dengan basis penggemar Rhoma, *FORSA*—akronim dari *Fans of Rhoma Irama and Soneta Group*; *kedua*, *The Rhompals* dapat menjadi perpanjangan tangan Rhoma Irama untuk menarik perhatian lebih para penggemar di era kini—terlebih lagu yang dibawakan berada di dalam naungan lagu-lagu dangdut gaya Rhoma, bukan dangdut koplo.

Tidak hanya di Jakarta layaknya *The Rhompals* yang baru muncul belakangan—terlebih album mereka baru beredar dua tahun belakangan ini—turut tercatat pola reproduksi dengan hasil akhir komodifikasi di beberapa tempat lainnya. Ihwal ini bermula dari penelitian lapangan yang saya lakukan di Jombang dan daerah sekitarnya pada tahun 2017, di mana ditemui beberapa Orkes Melayu dengan menyertakan penyanyi yang mempunyai paras dan suara mirip dengan Rhoma Irama. Lantas laki-laki itu akan menyanyikan beberapa nomor lagu Rhoma Irama. Hasilnya, “Rhoma Irama” palsu ini memberikan dampak besar bagi keuntungan pentas dari Orkes Melayu terkait.

Merujuk pada fenomena Rhoma Palsu, sangat mudah menautkannya pada pola Rhoma Irama sebagai upaya

komodifikasi, alih-alih serupa artikel ini justru akan mengartikulasikan konstruksi dan reproduksi yang terjalin di masyarakat atas figur Rhoma Irama. Tidak dimaksudkan sebagai glorifikasi, artikel ini akan mengurai pola tersebut sebagai praktik kuasa. Oleh sebab itu, artikel ini akan merujuk teoritikus Michel Foucault untuk mengejawantahkan kekuasaan Rhoma Irama, baik secara lirikal, musikal, performativitas, ideologi, ataupun ‘rezim’ yang diciptakan olehnya.

Untuk menjawab tarik ulur tersebut, penelitian pada artikel ini menggunakan *mix-method*, antara studi literatur dan etnografi. Catatan etnografi yang digunakan di dalam artikel ini berasal dari hasil catatan penulis ketika melakukan penelitian dangdut koplo di Jombang tahun 2017 yang lalu. Alhasil perpaduan metode tersebut akan mengartikulasikan praktik mimesis—entah fandom ataupun komodifikasi—guna menganalisis pola konstruksi masyarakat atas Rhoma Irama, dan sebaliknya.

### **‘Rezim’ Rhoma Irama dan Kekuasaan**

Rhoma Irama lahir dengan nama Raden Irama, namun ia lebih dikenal dengan Oma Irama—nama ketika ia kecil yang kelak menjadi nama panggungnya pada era 1968 hingga awal karir Orkes Melayu ciptaannya, Soneta. Pada tahun 1975, Oma mengubah namanya menjadi Rhoma Irama pasca kepulangannya menunaikan ibadah haji—huruf R dan H akronim dari Raden dan Haji. Dalam jagad musik Indonesia, Rhoma Irama adalah fenomena, bahkan ia adalah anomali musik Indonesia.

Tidak ada yang tidak mengenal Rhoma Irama di Indonesia. Pasalnya, Rhoma Irama merupakan figur dengan trayektori yang setia dalam konstelasi musik ataupun politik di Indonesia. Jika merujuk generasi yang terbagi oleh media, yakni baby boomer, generasi X, dan generasi Y (lihat Gunawan, 2016; Sarwono, 2016), Rhoma Irama dikenal cukup beragam. Di kalangan generasi Y, Rhoma lebih tenar dengan agenda politik dan figur dangdut yang otoriter—khususnya pada partai Idaman dan keberpihakannya pada salah satu pasangan calon presiden atau gubernur—, namun bagi generasi *baby boomer* dan generasi X, Rhoma merupakan agen representasi dari masyarakat, bahkan turut menyuarakan pesan moralitas terhadap masyarakat melalui musik dangdut. Semisal lagu dalam album pertamanya, “Begadang” yang menceritakan aktivitas masyarakat, khususnya kalangan menengah dan bawah. Dapat diibaratkan Rhoma mengartikulasikan kehidupan masyarakat dalam bentuk lagu.

Selain itu, lagu “Hak Asasi” atau “Dilarang Melarang”, di mana lagu tersebut dapat ditelaah sebagai perlawanan Rhoma pada rezim dominan, Orde Baru. Kiranya lagu “Hak Asasi” muncul sebagai jawaban Rhoma ketika dilarang tampil oleh pemerintah selama 11 tahun oleh karena alasan pilihan politik Rhoma bersebrangan dengan pemerintah—yang notabene memilih partai Golongan Karya atau Golkar.



Cover album O.M. Soneta vol 8 yang bertajuk Hak Azasi (<https://rhomairama.info/category/seni/diskografi/page/11/>)

Atas ihwal tersebut, profesor dangdut, Andrew N. Weintraub menganalisis mengapa Rhoma mempunyai kedekatan dengan masyarakat, yakni: *pertama*, akar historis dangdut melodi, irama, dan gaya vokal musik populer Melayu (Orkes Melayu); *kedua*, liriknya yang menggunakan bahasa Indonesia; *ketiga*, gaya tariannya yang relatif sederhana (joget dan goyang); *empat*, liriknya yang lugas dan mudah dipahami; dan *kelima*, teks lagunya yang berkenaan dengan realitas sehari-hari orang biasa (2012:93). Dampak dari kelima poin yang digugus Rhoma Irama di atas membuat masyarakat jatuh cinta. *Scholar Indonesia*, Ariel Heryanto turut mencatat bahwa:

*The music appealed to becak (pedicab) and bajaj (motorized cab) drivers, soup and cigarette peddlers, and market sellers and traders who lived in the streets, alleys, and slums of Jakarta and other urban areas. Urban industrial workers – those who worked in the most dangerous, dirty,*

*and dif cult working environments (Heryanto 1999) – did not inhabit the soft, dreamy music of sentimental pop (via Weintraub, 2018: 370)*

Dalam ihwal ini, dangdut menjadi representasi masyarakat kelas bawah, di mana masyarakat marginal secara ekonomi terwakilkan dari jenis musik ini. Sedangkan musik pop telah merepresentasikan sesuatu kesenangan atau batasan masyarakat kelas atas dan menengah.

Namun usut punya usut, dangdut tidak secara sendirinya mewakili musik kelas tertentu. Disinyalir bahwa dangdut pada awalnya muncul di tahun 1960-an, di mana perpaduan musiknya diawali dengan pengaruh dari film India (Raditya, 2013:5). Secara lebih lanjut, tema yang diusung adalah tema percintaan. Ihwal ini pun menjadi pola yang dilakukan Rhoma Irama di awal karirnya ketika bergabung dengan Orkes Melayu Chadraleka, Orkes Melayu Purnama, Orkes Melayu Pancaran Muda, atau bahkan di Orkes Melayu ciptaannya, Soneta. Namun di O.M. Soneta, Rhoma dengan spesifik mengangkat tema percintaan yang lebih dekat dengan masyarakat kelas bawah. Kedekatan ini berangsur-angsur ia dapatkan mulai dari lagu di awal karirnya, seperti “Cincin Kawin”, “Cinta Abadi”, “Mawar Merah”, hingga masuk album pertamanya Begadang, dan di album-album selanjutnya.

Alih-alih soal cinta dan duniawi, manifesto Rhoma terjalin setelah ia membuat O.M. Soneta dengan puncak setelah pulang dari ibadah haji. Revolusi besar terjadi dalam dirinya, yang secara

lebih lanjut berpengaruh pada ideologi bermusik hingga penerapannya di O.M. Soneta. Misi dan nilai Islam adalah gagasan yang diusung olehnya, melalui lagu-lagunya. Bagi Rhoma, musik dangdut sebagai media dakwah sangatlah efektif—ihwal ini benar adanya melihat Rhoma ketika itu memang tengah digandrungi oleh penggemar. Alhasil, pada 13 Oktober 1973 Rhoma mendeklarasikan Soneta dan berkomitmen membawa nilai-nilai Islam di jalan musik ini. Rhoma mencanangkan semboyan *The Voice of Moslem* (Shofan, 2014:100).

Tidak hanya deklarasi sebagai pencitraan, Ihwal ini berbuah pada dua tahun setelahnya, di mana Rhoma berangkat haji di tahun 1975. Mulai dari penampilan, seperti: pakaiannya tidak lagi kemeja ketat dan celana *cut-bray* tetapi dikenakannya pakaian kemeja longgar dan kerap menyelipkan serban di bahunya (2014, 101), hingga lagu-lagu yang moralis dengan nilai Islam yang awalnya implisit namun berangsur eksplisit selama perjalanan musiknya (Raditya, 2013). Usut punya usut, ihwal tersebut terjadi oleh karena Rhoma yang terbilang taat terhadap agama. Ihwal ini terejawantahkan dari percakapan Shofan dan Rhoma yang cukup menarik, Rhoma menyatakan bahwa:

Saya suka sama musik tapi saya juga takut sama Allah, sehingga di setiap shalat saya berdoa: “Ya Allah seandainya musik ini memperlebar jalan saya ke neraka, tolong hentikan sampai di sini, cabut naluri musik anugerah-Mu ini. Tetapi seandainya musik ini bisa membawa kepada keridhoan-Mu, tolong bimbing saya ya Allah (2014:99).

Jika melihat cara tutur Rhoma di atas, kita dapat simpulkan bahwa “hijrah”—nya Rhoma dalam dunia musik memang terjalin karena keseriusan dalam beragama yang ada pada dirinya. Cara tutur yang menggantungkan segala sesuatu kepada Tuhan YME adalah cara-nya melegitimasi atas apa yang dilakukan Rhoma kelak.

Namun Rhoma tidak hanya melulu soal moralitas yang terkandung dari nilai agama, kiranya manifesto Rhoma tercipta dari tarik ulur tiga elemen kuat, yakni: moralitas, relasi gender, dan komunitas nasional (Weintraub, 2012: 99). Jika moralitas merujuk pada nilai islami dan relasi gender merujuk pada percintaan insan, maka Rhoma turut mengusung lagu-lagu bernuansa komunitas nasional. Semisal lagu “Rupiah”, “Hak Asasi”, “135 Juta”, dan sebagainya. Di mana lagu-lagu tersebut berciri-khas mengusung ideologi negara, seperti Pancasila, Bhineka Tunggal Ika, dan pesan kenegaraan yang digunakan untuk menyerang pemerintah otoriter Suharto—terlebih ketika Rhoma dilarang tampil pada era 1977-1988 karena pilihan politiknya pada Partai Persatuan Pembangunan (PPP).



Rhoma Irama ketika berkampanye untuk PPP tahun 2009 (<https://store.tempo.co>)

Dari manifestasi tersebut, ihwal yang cukup menarik dari Rhoma adalah kesadaran kelas yang diangkat olehnya. Di mana dari setiap tema yang diusung, Rhoma kerap menggunakan perspektif atau pengalaman dari masyarakat kelas bawah. Dampak yang diterima Rhoma adalah membeludaknya setiap konser yang dihelat Rhoma Irama, atau secara sederhana basis penggemar Rhoma adalah basis penggemar terbanyak dalam jagad musik di Indonesia.



10 Best Music and Its Fans Club (Globe Asia Research (2017) diakses pada 23 Februari 2018 pada pukul 19.40

Selain pada lirik, Rhoma adalah agen apropriasi yang cakap, di mana ia dapat membaca zaman. Rhoma tidak memaksakan mengusung kemelayuan atau keorisinalan dangdut—terlebih dangdut memang muncul sebagai produk hibrid—atau musik *rock* sebagaimana Rhoma mencintai genre tersebut. Dalam ihwal ini, Rhoma mengusung dangdut yang lebih trendy dan kekinian—tentu di era 1970-an—yakni membenturkan genre Barat, yakni Pop dan Rock. Namun genre musik Rock lebih dominan dan

terlihat dalam pengaruh musik dangdut ala Rhoma. Berkenaan dengan ihwal ini, Shofan menyatakan bahwa:

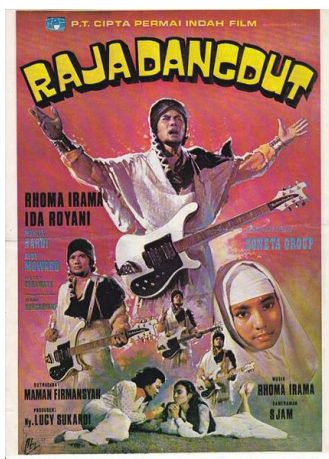
Pengaruh elektrisasi membuat Rhoma, yang menggemari musik pop-Barat, memasukkan idiom-idiom musik pop-Barat ke dalam musik “Orkes Melayu”. Lewat tangan Rhoma, gitar elektrik digunakan secara lebih efektif dalam orkes melayu. Selain itu, irama musik Orkes Melayu yang dulunya mengalun statis, penuh ratapan, di tangan Rhoma, kini cenderung menjadi lebih dinamis dan optimistik berkat pemanfaatan *break* secara efektif (2014:56).

Perpaduan yang dilakukan Rhoma berhasil dengan baik, racikan musiknya digemari. Namun ihwal ini bukan tanpa sebab, pasalnya perpaduan tidak hanya dapat dibaca sebagai upaya perkawinan musik belaka, namun Rhoma bereksperimen dengan penggemar musik genre dangdut Melayu dan Rock. Singkat kata, Rhoma menggabungkan keduanya, dengan harapan mendapatkan penggemar dari kedua genre tertaut.

Selain itu, perpaduan yang dilakukan Rhoma turut menarik perhatian masyarakat kelas menengah bawah. Lantas mengapa masyarakat kalangan kelas bawah menyukai musik ‘tanggung’ ala Rhoma tersebut? Dalam ihwal ini, musik rock dan pop sebelumnya selalu terafiliasi dengan kalangan kelas menengah dan atas. Di mana masyarakat kelas bawah telah ‘terbuang’ sejak musik itu dimainkan, padahal mereka turut menginginkan musik tersebut. Keinginan ini dapat dibaca ke dalam dua cara, *pertama*,



keinginan mendengar musik rock yang didasarkan alasan musikalitas, seperti: menghentak, *beat*, dinamis, elektrik, dan beragam efek yang dikonstruksikan modern. *Kedua*, keinginan mendengar musik rock sebagai upaya untuk merasakan kelas yang berbeda. Dengan musik, mereka mengharapkan dapat merasakan pengalaman atau ‘menjadi’ masyarakat kelas yang lain. Oleh karena itulah, ketika Rhoma menggabungkan keduanya, hasrat masyarakat kelas bawah seakan terakomodasi, atau tercapai. Dengan dangdut ala Rhoma, mereka telah menikmati tiga genre musik sekaligus, dangdut, rock, dan dangdut-rock *ala* Rhoma Irama.



Cover Film *Raja Dangdut* (<https://www.imdb.com/title/tt1130030/>)

Kecintaan musikalitas, lirik yang diusung, performativitas dan penampilan, serta citra yang terbentuk membuat Rhoma dibaptis menjadi Raja Dangdut—selepas film dengan judul yang sama, “Raja Dangdut” pada tahun 1977. Dengan gelar Raja Dangdut, Rhoma mulai mempunyai kuasa yang ‘sah’ dari masyarakat. Rhoma menempati ekosistem musik yang paling tinggi. Ihwal

ini yang kelak membuat Rhoma perlahan mengonstruksi dangdut lainnya apa yang ia inginkan. Rhoma sebagai raja merasa bertanggung jawab atas ‘rakyat’ dangdutnya. Maka Rhoma mendirikan YAMMI (Yayasan Artis Musik Melayu Indonesia) di tahun 1978. Kemudian berubah di tahun 1982 ketika akan pembuatan lembaga menyeruak, YAMMI berganti menjadi LAMMI (Lembaga Artis Musik Melayu Indonesia). Hingga pada tahun 1990-an berubah menjadi PAMMI (Persatuan Artis Musik Melayu Indonesia) (Shofan, 2014:199).



Logo PAMMI (Persatuan Artis Musik Melayu-Dangdut Indonesia (<http://pammikalbar.blogspot.com/2012/07/pammi-persatuan-artis-musik-melayu.html>))

Persatuan ini lantas menjadi asosiasi antar artis musik dangdut di Indonesia. Melalui PAMMI, Rhoma mendapat dukungan—yang secara lebih lanjut mendapat lumbung kuasa. Terjadi bersamaan, Rhoma menjadi patron dari PAMMI. Rhoma mulai mengajak artis musik melayu dangdut untuk mengikuti apa yang dilakukan olehnya, seperti lirik moral dengan nilai agama—baik eksplisit ataupun implisit—, berbusana santun, jaged sopan, dan religius—dapat ditautkan dengan upaya Rhoma

mengundang artis musik melayu datang ke pengajian. Dampak dari musik dangdut yang ‘terdidik’ ini lah, konstruksi mulai lekat pada penyanyi-penyanyi pendatang baru. Dengan doxa—sesuatu yang tidak bisa dipertanyakan—gaya penyanyi pasca Rhoma Irama tidak jauh berbeda dengan apa yang dikonstruksikan oleh Rhoma. Namun laiknya adagium Michel Foucault, setiap ada kekuasaan maka ada perlawanan (Haryatmoko, 2016: 15), tetap saja terdapat perlawanan dari beberapa kalangan untuk ingkari konstruksi Rhoma. Di luar itu semua, dapat dilihat bahwa Rhoma Irama menyusun konstruksi yang kokoh di dalam era (baca: rezim) dangdut-nya. Dengan kekuasaan yang terlegitimasi oleh PAMMI—dan selanjutnya PAMMI menjadi wahana yang perlu diacu penyanyi atau artis musik melayu dimanapun berada—maka dampak konstruksi Rhoma merasuk ke pelbagai daerah, hingga yang terpencil sekalipun, semisal Dusun Dlimas, Desa Genting, Kecamatan Jambu, Kabupaten Semarang—laiknya fenomena yang diangkat di pengantar artikel ini.

### **Fenomena Rhoma Irama Palsu: Tubuh Sebagai Pelanggeng Kekuasaan**

Jika kembali pada pengantar artikel, saya telah menautkan beberapa contoh terkait fenomena Rhoma Irama palsu. Pada tahun 2001, Rhoma KW alias Mulyadi di Dusun Dlimas, Desa Genting, Kecamatan Jambu, Kabupaten Semarang telah berhasil memecah perhatian warga setempat yang gandrung pada Rhoma Irama. Penduduk tidak ada yang

menyadari bahwa Mulyadi menyamar dengan persis sang idola mereka. Ihwal ini menunjukkan mimesis terhadap Rhoma Irama bukanlah ihwal baru. Dalam dunia pertelevisian, bahkan terdapat acara televisi yang bertajuk Asal, akronim dari Asli atau Palsu yang disiarkan di beberapa stasiun televisi. Acara ini pertama disiarkan pada tahun 2000 hingga 2005 di SCTV (Surya Citra Televisi), selanjutnya stasiun televisi lain mengadopsi acara serupa. Asal, menghadirkan seorang atau lebih dengan wajah mirip dengan figur tertentu. Tidak jarang jika peserta dalam acara ini memiliki kelebihan lain, seperti kemampuan bernyanyi, berakting, dan sebagainya. Dalam ihwal ini, Rhoma Irama adalah figur yang lazim diikuti oleh para peserta. Akhir dari acara tersebut adalah mendapuk peserta dengan paras dan keahlian menyerupai sang bintang. Kendati diperuntukkan sebagai acara hiburan, namun dapat dilihat pola mimesis diamini dan terus dilanggengkan.

Ketika berpenampilan menyerupai Rhoma Irama saja tidak cukup, maka kemampuan bernyanyi dengan teknik serupa yang nyaris sempurna adalah komoditas yang dicari. Rhoma Palsu dengan kemampuan bernyanyi di atas rata-rata cukup tren sejak dahulu. Namun bukan berarti ihwal tersebut asing, pasalnya Indonesia sempat kedatangan Buddy Loren, seorang peniru Penyanyi dan Tokoh dalam musik. Tercatat pada majalah *Aktuil* Nomor 12 tahun XII, 7 April 1980, bahwa:

Buddy Loren datang ke Indonesia untuk mengadakan pertunjukan kelas hotel internasional. Dengan mengenakan kostum spesifik

Mick Jager serta wig khusus pula, dia bergaya sembari menirukan suara Jagger dalam banyak lagu. Dalam tempo singkat dia sudah merubah rupa serta suara yang menghentak ciri Elvis Presley. Suara Buddy dibuat sedemikian rupa sehingga 99% mirip suara mendiang Elvis. Bukan itu saja, Buddy juga membawakan lagu milik The Beatles yang dibawakan oleh Ringo Star (1980:26-27).

Bertolak dari Buddy Loren, ihwal peniru atau penyanyi palsu telah mendapatkan tempat di Indonesia. Dari catatan *Aktuil*, bahkan acara tersebut ditonton cukup banyak warga di Jakarta. Secara tidak langsung, kembali dapat dilihat bahwa kesukaan pada seorang figur yang tidak dapat dicapai dapat sedikit terbayar dengan peniru dan penyanyi palsu. Pun ihwal ini turut dapat menjelaskan mengapa banyak orang lokal yang berdandan dan berjoged lainnya *boy/girlband* K-Pop dalam acara-acara fandom di Indonesia.

Kembali pada Rhoma Irama, fenomena Rhoma Palsu bukan barang baru. Turut tercatat pada tahun 2013, pihak keluarga Rhoma Irama menuntut Rhoma Irama palsu dari Lombok Timur. Laki-laki paruh baya itu bernama H. Mawar Rhomana Ardi Syafei, yang dikenal dengan Rhoma Irama Palsu. Tidak hanya bergaya layaknya Rhoma, Syafei turut mengadakan acara yang membuahkan keuntungan pribadi. Oleh karena fenomena penyanyi palsu tersebut dirasa mencuri hak cipta atas Rhoma Irama, maka pihak Rhoma Irama sempat menuntut Syafei melalui kepolisian—dan pada akhirnya terselesaikan dengan damai.

Berbeda dengan Syafei, sekelompok pemuda yang terdiri dari Ridho, Jumadi, Jacky, Yovie, Sadri, dan Teguh yang tergabung dengan The Rhompals—akronim dari Rhoma Palsu—turut melakukan ihwal serupa tanpa adanya ‘gangguan’ hukum. Rhompals turut menyanyikan lagu-lagu Rhoma Irama, bahkan The Rhompals turut menciptakan lagu dan album yang terinspirasi dari lirik, musik, performativitas Rhoma Irama dan O.M. Soneta-nya. Salah satu lagunya bertajuk “Untukmu Bang Haji”. Merujuk pada gaya penampilan, lirikal, dan musikal Rhoma Irama, bahkan anggota The Rhompals adalah basis fans dari Rhoma, mereka kiranya melanggengkan konstruksi ‘rezim’ Rhoma Irama. Dalam pelbagai acara dari Rhoma Irama pun mereka kerap menjadi basis penggemar yang berdiri di paling depan. Dengan kata lain, The Rhompals muncul sesuai dengan ideologi Rhoma Irama selama ini.

Dalam ihwal ini, The Rhompals direstui oleh karena mereka adalah basis penggemar Rhoma Irama. Berbeda dengan sekelompok yang menyatakan dirinya menyerupai Rhoma Irama, fenomena ini turut menstimulasi kalangan keluarga Rhoma untuk mengikuti jalur yang sama, yakni dangdut. Dalam harian *Penjobar Semangat* edisi 28 tahun 1985, tercatat bahwa saudara kandung Rhoma, Deddy Irama turut menempuh jalur yang sama, musik. Ingin membedakan dirinya dengan Rhoma, Deddy mulai masuk ke jalur musik pop, walau turut tergoda untuk menjajal dangdut. Tidak



Gambar Album Vol 1 The Rhompals

hanya itu, Deddy tercatat memainkan film *Goyang Dangdut* bersama Christina pada tahun 1979 (1985:38).



Deddy Irama, adik kandung dari Rhoma Irama (dokumentasi pribadi)

Merujuk contoh di atas, Deddy yang notabene menggunakan nama Irama tidak mempunyai persoalan layaknya Syafei. Berbeda dengan The Rhompals yang secara ideologi Rhoma-sentris, Deddy mempunyai *privilege* lebih karena alasan keturunan. Di mana

Deddy adalah adik kandung dari Rhoma Irama. Deddy sah menggunakan nama Irama, dan lebih mudah menarik massa oleh karena hubungan darah tersebut. Namun, dari jalur yang ditempuh Deddy, Rhoma tidak akan mempersalahkan kehadiran Deddy. Pasalnya selain adanya hubungan keluarga, Deddy dianggap memiliki pola yang serupa layaknya The Rhompals dan Syafei, di mana Deddy turut melanggengkan dan memperluas kekuasaan, konstruksi, dan 'rezim' Rhoma Irama.

Berbeda dengan beberapa contoh di atas, saya turut mencatat praktik tarik ulur yang organik lainnya muncul di daerah-daerah lain. Tengah tahun 2017, saya mendatangi Jombang untuk sebuah penelitian tentang dangdut koplo. Di dalam penelitian tersebut, saya menemukan sebuah kenyataan di mana dangdut koplo adalah transformasi dari dangdut sebelumnya—dalam ihwal ini adalah Rhoma. Bahkan media sosial daring [www.tirto.id](http://www.tirto.id) menyebut bahwa dangdut koplo adalah tahap evolusi

akhir dari dangdut<sup>2</sup>—dengan penjelasan koplo adalah puncak evolusi dangdut saat ini. Atas asumsi *tirto.id*, saya sepakat dengan koplo sebagai puncak evolusi dangdut pada konstelasi musik dangdut kini. Ihwal ini dapat dibuktikan dengan naiknya pamor Via Vallen, Nella Kharisma, Ratna Antika, dan beberapa biduanita Pantura lainnya.

Walau perlu dicatat di mana Rhoma kerap menegaskan bahwa *koplo* bukan dangdut, dan bukanlah jenis dari dangdut (Raditya, 2013:7). Tidak hanya itu adagium koplo bukan dangdut seolah turut menjadi prinsip bagi PAMMI—ihwal ini dapat dilihat dari *website* PAMMI yang secara terang beragendakan mengembalikan dangdut dan menyalahkan koplo. Di luar ihwal mengamini atau mengingkari, dangdut koplo tetaplah hasil perkembangan dari dangdut. Bahkan di banyak daerah di Jawa Timur, seperti: Kediri, Jombang, Nganjuk, Sidoarjo, dan sekitarnya mempunyai skema di mana jika seseorang ingin mempelajari dangdut koplo sudah barang tentu harus mempelajari dangdut *orisinal* hingga dangdut Rhoma.

Dapat dikatakan bahwa tanpa dangdut Rhoma, dangdut koplo tidak akan pernah terjalin. Ihwal ini diakui langsung oleh beberapa pimpinan orkes melayu, semisal Edy dari O.M. Sonata, Yul dari O.M. Roneta, Mudji dari O.M. Mawar Jaya, Yon dari O.M. Nirwana, di mana mereka merujuk O.M. Sonata dan Rhoma Irama sebagai referensi

musikal dalam pertunjukan mereka. Kendati permintaan pasar lebih merujuk kepada dangdut koplo, namun basis musik dangdut Rhoma menjadi ihwal yang pertama mereka harus kuasai. Pun saya turut mempunyai catatan pola yang berbeda untuk beberapa orkes melayu lainnya di Jawa Timur.

Merujuk pola beberapa Orkes Melayu di Jombang—yang ditautkan sebelumnya—ihwal ini tentu dapat ditautkan sebagai dampak dari konstruksi Rhoma Irama di pelbagai daerah. Namun ada fenomena menarik atas tarik ulur antara konstruksi Rhoma dan daerah di luar Jakarta. Merujuk pada catatan lapangan yang saya buat, tercatat bahwa terdapat pola mimesis atas Rhoma Irama oleh beberapa orkes melayu di daerah.

Tidak hanya referensi musikal dan membawakan lagu-lagu Rhoma Irama dengan metode kaset—terma yang digunakan untuk menyebut metode persis atau menyerupai apa yang mereka dengan dari kaset—, kegemaran atas Rhoma membuat orkes melayu di daerah harus memutar otak untuk lebih mendapatkan ‘tanggapan’. Lantas ‘menghadirkan’ Rhoma Irama adalah strategi paling jitu untuk para orkes melayu. Namun sebenarnya mereka paham bahwa menghadirkan Rhoma Irama adalah ihwal yang muskil, maka sebagai langkah alternatif, orkes melayu ‘menghadirkan’ Rhoma Irama palsu.

Alih-alih hanya berparas menyerupai Rhoma, orkes melayu memperkerjakan atau merias biduan-biduan untuk mirip dengan Rhoma Irama. Ihwal ini direspon baik oleh penonton setempat.

---

<sup>2</sup>Lihat <https://tirto.id/dangdut-koplo-puncak-evolusi-dangdut-cATC> diakses pada 25 Februari 2018.

Walau mereka sadar bahwa sang Rhoma Irama KW adalah palsu, namun kehadiran Rhoma palsu menambah kesan penghayatan bagi para penonton, dan tanggapan untuk orkes melayu tertaut.

Di Jombang, turut terdapat beberapa ihwal serupa. Tercatat bahwa ihwal tersebut telah terjadi sejak tahun 1980 di Orkes Melayu Mawar Bersemi pimpinan Muhammad Safi'i (alm.). Di orkes tersebut, Safi'i memperkerjakan seorang biduan yang memiliki paras hampir serupa dengan Rhoma Irama, yakni Arifin Harahap (alm.). Arifin Harahap bertugas menyanyikan semua lagu milik Rhoma Irama dalam setiap penampilan O.M. Mawar Bersemi. Menurut penuturan Arifin Harahap yang memainkan peran Rhoma Irama dalam penampilan O.M. Mawar Bersemi pada tahun 1980-1984, "hidup saya di panggung, jadi keliling terus misalnya dari Jombang, Mojokerto, Gresik, Sidoarjo, Bojonegoro, Probolinggo, Surabaya, Malang, dan kata orang ketika itu saya kaya [mirip] Roma Irama".<sup>3</sup>



Penulis dan Arifin Harahap (diabadikan pada tanggal 7 September 2017)

Arifin Harahap (alm.), ketika itu—sesi wawancara dengan saya—banyak menuturkan di mana strategi Rhoma Irama KW memang menjadi strategi jitu dalam mendapatkan massa. Arifin Harahap dan O.M. Mawar Bersemi menjelma menjadi orkes melayu paling kuat di Jawa Timur. Orkes yang muncul sejak tahun 1960-an tersebut mengalami fase gemilang dengan adanya Arifin Harahap dan 'peran'-nya sebagai Rhoma Irama. Dengan kemampuan suara yang baik, paras menyerupai Rhoma Irama adalah terobosan musik dangdut daerah ketika itu.

Dampaknya pun cukup besar, pola yang dilakukan Arifin menjadi kanonik bagi penyanyi-penyanyi lainnya. Sesuai dengan penuturan Arifin, "Setelahnya banyak penyanyi yang bergaya layaknya Rhoma Irama, semakin mirip semakin baik". Adanya rahasia umum tersebut seakan membuat orkes melayu mencari penyanyi berparas dan bergaya mirip Rhoma, namun tidak jarang kegagalan mereka dapatkan. Oleh karena Arifin telah dikenal sebagai Rhoma Irama-nya Jombang, maka Arifin tidak ragu untuk ikut bernyanyi dengan orkes melayu lainnya. Bahkan Arifin bisa mendapatkan honor tiga kali lebih besar di orkes yang membesarkannya, O.M. Mawar Bersemi.

Alih-alih pola tersebut berakhir seturut kemunculan dangdut koplo di era 1995-an dan meledaknya Inul Daratista di tahun 2003, pola tersebut ternyata masih digunakan hingga kini. O.M. Laso, orkes melayu generasi pertama dari O.M. Sonata di Jombang—Laso akronim dari La Sonata—masih menggunakan pola

<sup>3</sup>Wawancara pada 7 September 2017 pada pukul 20.14.

serupa. Orkes yang kini bertempat di Kediri ini kembali memistifikasi atau mereproduksi mitos kebesaran Rhoma Irama, dengan mempekerjakan seseorang yang bergaya dan berparas ‘mirip’ Rhoma di penampilan mereka. Laki-laki tersebut bernama panggung Yudha Irama. Selain mempunyai kekhasan gaya dan wajah yang mirip dengan Rhoma Irama, Yudha memiliki suara serta intonasi yang tidak jauh berbeda dengan sang raja dangdut.



Foto album O.M. LASO volume 4  
(dokumentasi pribadi)

Tidak jauh berbeda dengan Arifin Harahap, Yudha Irama turut mengambil peran lagu Rhoma. Namun bedanya Yudha memiliki ruang yang lebih luas, di mana ia dapat menyanyikan lagu-lagu yang lebih bebas. Seperti lagu-lagu yang muncul di ‘rezim’ Rhoma Irama dan lagu-lagu ciptaan baru. Di volume keempat album O.M. Laso, Yudha menyanyikan beberapa lagu, seperti: “Resesi Dunia” ciptaan Edy Lestaluhu, “Mengapa 2” ciptaan Rita Sugiarto, “Akhir Sebuah Cerita” ciptaan Pris Moneta/Evie Tamala, “Romi dan Yuli” ciptaan Udiek Sugeng,

“Aduhai” ciptaan Reynold Pangabean, “Melody Cinta” ciptaan Awab Purnama. Lagu-lagu ciptaan lama yang digubah tersebut menjadi modal untuk Yudha Irama menyanyi. Dalam ihwal ini, praktik Yudha dapat dibaca sebagai upaya untuk me-rhoma-irama-kan dangdut koplo dan sebaliknya. Merujuk contoh tersebut, konstruksi Rhoma Irama tidak habis termakan zaman, konstruksi tersebut justru langgeng di dalam alam pikir para praktisi dangdut—yang kelak mereka terapkan di orkesnya masing-masing. Salah satunya adalah yang dilakukan oleh O.M. Laso dengan kembali mereproduksi figur Rhoma Irama di panggung. Kiranya reproduksi ini tak kunjung habis, laiknya legenda musik Elvis Presley.

Bertolak dari ihwal tersebut, tentu fenomena di atas tidak lagi dapat dianggap praktik atas fandom atau kegemaran semata. Pasalnya mereka melakukan reproduksi yang memberikan mereka keuntungan. Rhoma Irama menjadi komoditas mereka dalam bermusik. Realitasnya, Orkes Melayu dan biduan mendapatkan hasil dari reproduksi mereka berupa popularitas dan finansial. Tentu ihwal ini cukup untuk keberlangsungan hidup para musisi, biduan, dan orkes melayu. Lantas apakah yang didapatkan Rhoma Irama dari itu semua? Merujuk pada kasus pelaporan pihak keluarga Rhoma atas Rhoma Irama Palsu dari Lombok Timur atas dasar hak cipta—yang rentan dengan pundi-pundi—, tentu saya kurang menyetujuinya, pasalnya dari semua praktik reproduksi atas kefiguran Rhoma Irama, Rhoma tidak sedikitpun

merugi. Dalam ihwal ini, Rhoma justru mendapatkan keuntungan di mana tanpa campur tangannya, citra Rhoma Irama tetap mengudara. Secara tidak langsung, ‘rezim’, konstruksi, dan kekuasaan Rhoma langgeng dan teramini dengan sendirinya.

### **Kuasa Konstruksi dan Upaya Reproduksi Rhoma Irama**

Tidak bisa diingkari, bahkan dapat dengan sangat mudah jika menyebut fenomena di atas adalah wujud dari konstruksi Rhoma Irama dalam jagad musik dangdut. Rhoma Irama dikonotasikan dominan dan pendengar dikonotasikan sub-ordinant. Hal ini dapat dilihat dari langkah strategis Rhoma Irama dalam bersikap, baik pilihan musik, lirik, hingga politik sekalipun. Langkah strategisnya menciptakan satu skema konstruksi yang utuh, bahkan dapat diibaratkan layaknya ‘rezim’ dangdut tersendiri.

Pun ihwal ini semakin terejawantahkan ketika pertikaian Rhoma Irama dan Inul Daratista menyeruak. Rhoma melalui PAMMI menyatakan bahwa jaged Inul adalah haram (lihat Raditya, dalam *Pertarungan Identitas Dangdut dan Dangdut Koplo*). Terlepas dari haram dan halal, Rhoma tetap saja telah menyudutkan Inul Daratista. Ketika aksi menyudutkan dilakukan, maka sudah barang tentu ada subjek yang menyudutkan dan objek yang disudutkan. Dari praktik menyudutkan tersebut terjalin kuasa dalam mewujudkannya.

Namun kekuasaan tidak terinstitusikan. Dalam arti kekuasaan

tidak merupakan hak istimewa yang didapat atau dipertahankan kelas dominan, tetapi akibat dari keseluruhan posisi strategisnya. Akibat yang menunjukkan posisi mereka yang didominasi (Haryatmoko, 2016: 15). Alhasil bukan Rhoma Irama sebagai sosok yang berkuasa, melainkan memiliki modal kuasa yang lebih di dalam dangdut ketimbang Inul Daratista—sang pendatang baru di dangdut nasional yang lebih berusia muda dengan tawaran jenis dangdut yang lain. Dalam ihwal ini kuasa mempunyai daya lebih antara dua atau lebih individu.

Secara lebih lanjut, ihwal ini menunjukkan bahwa kekuasaan lebih [bersifat] beroperasi daripada dimiliki (Haryatmoko, 2016: 15). Dengan orientasi bahwa kekuasaan beroperasi maka kekuasaan tidak bersifat tunggal, namun tersebar. Ketersebaran kekuasaan ini lantas menunjukkan adanya praktik yang lebih konkret dalam mengejawantahkan kekuasaan, yakni tarik ulur antara orang dengan kuasa dan pengetahuan lebih dengan orang dengan kuasa dan pengetahuan yang kurang. Atau Haryatmoko menerjemahkannya dengan “kekuasaan bukan suatu institusi, bukan struktur, bukan pula suatu kekuatan yang dimiliki, tetapi nama yang diberikan pada suatu situasi strategis kompleks dalam suatu masyarakat” (Haryatmoko, 2016: 17). Situasi strategis itu dapat dibaca sebagai hubungan yang terjalin dalam proses di mana kekuasaan terjalin.

Hubungan kekuasaan itu tidak bersifat langgeng, dalam arti harus terus



beroperasi. Dalam ihwal ini, Haryatmoko (2016: 17) menegaskan bahwa

Kekuasaan merupakan sesuatu yang produktif di mana setiap orang turut ambil bagian dan ia menghasilkan realitas. “Foucault mendefinisikan strategi kekuasaan sebagai yang melekat pada kehendak untuk mengetahui. Melalui wacana, kehendak untuk mengetahui terumus dalam pengetahuan... pengetahuan tidak bersumber pada subyek, tetapi dalam hubungan-hubungan kekuasaan.

Alhasil, realitas tersebut namun bukan nir-perangkat, di mana terdapat sesuatu yang diperlukan sebagai modal kuasa, yakni pengetahuan. Hubungan antara satu individu atau kelompok dengan yang lain adalah wujud kekuasaan.

Berhubungan dengan kekuasaan, kiranya fenomena Rhoma Irama palsu—baik yang ‘resmi’ ataupun sebaliknya—bukanlah soal para orkes melayu dan penyanyi yang tunduk terhadap kuasa ‘rezim’ Rhoma, melainkan adanya keuntungan lain yang mereka dapatkan. Dalam ihwal ini, orkes melayu dan penyanyi palsu ‘bermain-main’ dalam hubungan kuasa dengan Rhoma Irama. Kendati tidak dapat dikatakan sebagai perlawanan—karena perlawanan dilakukan oleh dangdut koplo<sup>4</sup>—, namun yang mereka lakukan justru menunjukkan bagaimana hubungan kekuasaan terus terjalin. Di mana kuasa Rhoma seolah-olah abadi dalam dunia dangdut.

---

<sup>4</sup>Lihat <https://jurnalruang.com/read/1502688097-pertarungan-identitas-dangdut-dan-dangdut-koplo>

Keabadian kuasa tersebut terejawantahkan dari hubungan kuasa antara konstruksi dangdut Rhoma Irama dengan pola konsumsi penonton ataupun reproduksi musisi, orkes melayu, dan penyanyi palsu atas sang raja dangdut. Dalam ihwal ini, tidak hanya penonton yang bermodal kuasa lebih minim ketimbang Rhoma Irama, namun mereka para pelaku musik dangdut turut mengalami ihwal yang sama. Terlebih institusi-institusi perpanjangan tangan Rhoma ini lantas mempunyai kuasa ketika terjalin hubungan dengan para pencipta atau pemusik dangdut lainnya.

Kekuasaan lainnya turut terjadi pada pola mimesis yang menjadi pilihan dari beberapa penyanyi palsu. Mulai dari para penyanyi berkelompok seperti The Rhompals, atau penyanyi orkes melayu profesional laiknya Arifin Harahap atau Yudha Irama membuat praktik kuasa semakin langgeng. Ihwal mimesis ini kiranya menjadi wujud tarik-ulur kuasa yang cukup eksplisit. Dengan bertebarannya Rhoma palsu di pelbagai daerah, maka kuasa Rhoma semakin langgeng dan tersebar. Lantas konstruksi ‘rezim’ Rhoma Irama itu sendiri yang seakan menjadi panoptik. Efek dari sistem panoptik ini menyebabkan pada diri narapidana suatu kesadaran selalu dalam pengawasan atau dalam situasi terlihat secara permanen (Haryatmoko, 2016:22). Alhasil para penyanyi palsu merasa terus terawasi dan terus melanggengkan konstruksi Rhoma.

Dalam upaya melanggengkan kuasa, kiranya peniruan atau pengimitasian dilakukan dengan pertimbangan-

pertimbangan tertentu. Saya menyebut penyanyi palsu sebagai upaya reproduksi atas Rhoma Irama. Dalam hal ini, Abdullah menyatakan bahwa

Salah satu alasan mengapa menautkan konsep reproduksi, pasalnya dalam produksi dan reproduksi kebudayaan dalam ruang sosial baru, akan menyangkut dua hal, *pertama*, pada tataran sosial akan terlihat proses dominasi dan subordinasi budaya terjadi secara dinamis yang memungkinkan kita menjelaskan dinamika kebudayaan secara mendalam. *Kedua*, pada tataran individual akan dapat diamati proses resistensi di dalam reproduksi identitas kultural sekelompok orang di dalam konteks sosial budaya tertentu (Abdullah, 2006:41-42).

Secara lebih lanjut, Abdullah menyatakan bahwa aspek reproduktif menjadi kecenderungan baru di dalam menjelaskan perubahan-perubahan kontemporer (Abdullah, 2006:42). Secara lebih lanjut, reproduksi ini dapat dibaca sebagai upaya dalam menjelaskan perubahan-perubahan kontemporer atau baru dengan menautkan pada produksi lama. Jika menautkan Rhoma palsu, wacana kebesaran Rhoma pada dasarnya telah berkurang kini—di mana dangdut koplo lebih berjaya—namun dengan upaya reproduksi, penyanyi palsu membawa figur Rhoma—dan secara tidak sadar membawa konstruksinya—dalam ruang yang baru. Ruang baru ini memungkinkan adanya negosiasi—atau yang disebut Abdullah dengan adaptasi—akan kehidupan sosial yang baru atau berbeda.

Namun proses reproduksi kebudayaan merupakan proses aktif yang menegaskan keberadaannya dalam kehidupan sosial sehingga mengharuskan adanya adaptasi bagi kelompok yang memiliki latar belakang kebudayaan yang berbeda (Abdullah, 2006:61). Berhasil tidaknya produk reproduksi bukan menjadi soal, pasalnya yang lebih penting di sini adalah melihat sejauh mana kuasa dapat terus langgeng. Perpindahan produk dari masa ke masa yang lain kiranya membuat banyak pertimbangan yang disesuaikan dengan kontekstual dan konstelasi kekinian. Semisal Yudha Irama yang masih menggunakan peng gayaan dan referensi musik ala Rhoma Irama di belantara musik dangdut koplo tidak akan sama dengan pengalaman Arifin Harahap yang melakukan tindakan sama pada kondisi ketika Rhoma tengah naik daun. Perbedaan ini menciptakan negosiasinya masing-masing, dan setiap negosiasi berkelindan dengan praktik kuasa. Tarik ulur kuasa ini merawat konstruksi dan figur Rhoma Irama dalam imajinasi, empiris, dan realitas dari penonton, pemusik, dan penyanyi-penyanyi palsu.

## **KESIMPULAN**

Reproduksi tubuh Rhoma Irama dalam tubuh-tubuh baru Rhoma Irama palsu adalah ejawantah dari konstruksi ‘rezim’ Raja Dangdut yang langgeng. Motor atas langgengnya konstruksi adalah kuasa yang terjalin dari relasi antara Rhoma Irama dan Rhoma Irama palsu. Tanpa relasi kuasa tersebut, konstruksi tidak akan pernah terjalin.

Dalam ihwal ini, Rhoma Irama tidak menjadi aktor tunggal dalam menciptakan konstruksinya, melainkan tubuh-tubuh lain lah yang menstimulasi konstruksi tersebut tercipta. Tubuh di luar tubuh Rhoma yang menciptakan kemungkinan-kemungkinan relasi terjalin.

Dari fenomena Rhoma Irama palsu, dapat dilihat bahwa terjadi sebuah proses kesadaran tubuh untuk menyerupai tubuh lain yang berbeda dengan tubuhnya. Kesadaran tubuh yang tidak seperti tubuh yang diinginkan merangsangnya untuk melakukan penyesuaian tertentu. Singkat kata, negosiasi dilakukan oleh seonggok tubuh untuk tubuh lain yang diidamkan. Semisal dalam cara berbusana, berjalan, hingga cara dan nada dalam bernyanyi sekalipun. Ihwal ini mereka wujudkan untuk pemenuhan hasrat—baik fandom atau komoditas—yang telah mereka sepakati.

Bertolak dari ihwal tersebut, tubuh bukanlah hanya perkara tubuh anatomis semata, namun tubuh adalah medium dari gugusan konstruksi yang melekat karena pengalaman kebertubuhan, baik secara langsung ataupun sebaliknya. Tubuh menjadi manifestasi atas konstruksi yang hidup dan berkembang bersama manusia tertaut, baik konstruksi sosial, budaya, politik, bahkan anatomis sekalipun. Maka tubuh dari para pelaku Rhoma Irama Palsu terjalin karena adanya konstruksi yang melekat pada alam pikir mereka.

Atas dasar kebesaran, kekuasaan, dan trayektori dari Rhoma Irama, penggemar atau musisi yang terinspirasi

tidak segan untuk mengubah orientasi mereka, bahkan hingga mengorbankan tubuh mereka guna menyerupai citra dan tubuh Rhoma Irama. Alhasil terjalin sebuah skema yang terkait satu sama lain, di mana konstruksi Rhoma Irama menciptakan ruang reproduksi—dan berdampak pada langgengnya konstruksi—yang terjalin karena adanya praktik kuasa. Skema ini kini berjalan secara otomatis, dan bukan tidak mungkin terus berlanjut bahkan abadi dalam jagad musik dangdut.

## **DAFTAR PUSTAKA**

### **Buku**

- Abdullah, Irwan. *Konstruksi dan Reproduksi Kebudayaan*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2006.
- Haryatmoko. *Membongkar Rezim Kepastian: Pemikiran Kritis Post-Strukturalis*. Yogyakarta: Penerbit PT. Kanisius, 2016.
- Raditya, Michael HB. “Esensi Senggakan pada Dangdut Koplo Sebagai Identitas Musikal”, Tesis Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjana, Universitas Gadjah Mada, 2013.
- Shofan, Moh. *Rhoma Irama Politik Dakwah Dalam Nada*. Depok: Penerbit Imania, 2014.
- Simatupang, G.R. Lono Lastoro. “The Development of Dangdut and Its Meanings: A Study of Popular Music in Indonesia” sebagai tesis pada Department Anthropology and Sociology, Monash University, 1996.
- Weintraub, Andrew. “Nation, Islam, and Gender in Dangdut,

Indonesia's Most Popular Music" dalam *Routledge Handbook of Contemporary Indonesia* Routledge, diakses 16 Januari 2019 (<https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315628837-30>)  
----- . *Dangdut: Musik, Identitas, dan Budaya Indonesia*. Jakarta: KPG, 2012.

### **Majalah dan Koran**

"Bedono Digegerkan Rhoma 'Palsu'", dalam *Harian Suara Merdeka* 21 Desember 2001 diakses 20 Januari 2018.

"Buddy Loren, Peniru Penyanyi dan Tokoh", dalam *Aktuil* Nomor 12 tahun XII, 7 April 1980 diakses 5 Januari 2018.

"Deddy Irama, Bintang Film dan Vocalist Dhang Dut", dalam *Penjebat Semangat* No. 28, 13 Juli 1985 diakses 10 Januari 2018.

Gunawan, Anggoro. 2016. "Generasi Milineal untuk Jakarta", dalam *Kompas* 21 Maret 2016 diakses 15 Januari 2018.

O., Ipong. 1980. "Buddy Loren Peniru Penyanyi dan Tokoh", dalam *Aktuil*, nomor 12, Tahun XII, 7 April 1980 diakses 18 Januari 2018.

Sarwono, Sarlito Wirawan. 2016. "Perang Antargenerasi", dalam *Kompas* 21 Maret 2016 diakses 14 Januari 2018.

### **Website**

Raditya, Michael HB. "Pertarungan Identitas Dangdut dan Dangdut Koplo." <https://jurnalruang.com/read/1502688097-pertarungan-identitas-dangdut-dan-dangdut-koplo>

"Dangdut Koplo Puncak Evolusi Dangdut". <https://tirto.id/dangdut-koplo-puncak-evolusi-dangdut-cATC>