

PARADOKS ANONIMITAS: FILSAFAT IDENTITAS DALAM NOVEL SURAT PANJANG KARYA DEWI KHARISMA MICHELLIA

AN ANONYMITY PARADOX: THE IDENTITY PHILOSOPHY IN DEWI KHARISMA MICHELLIA'S SURAT PANJANG NOVEL

Saifur Rohman

Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Jakarta

Pos-el: saifur_rohman2000@yahoo.com

Abstrak

Poetika novel *Surat Panjang tentang Jarak Kita yang Jutaan Tahun Cahaya* (2013) karya Dewi Kharisma Michellia ini diungkapkan melalui teknik autobiografis untuk menyanggah Katrin Bandel tentang identitas seksualitas untuk pengarang muda. Poetika itu bisa saja disebut dalam perspektif posisi bicara keperempuanan, gaya penceritaan akuan, gender, feminisme, dekonstruksi, atau lebih jauh pada praktik fenomenologi. Hasil kajian, tokoh Aku berhasil melebur ke dalam wacana bukan-aku dan identitas menjadi bukan-identitas dan, dengan begitu, menjadi anonim.

Kata kunci: identitas, novel *Surat Panjang*, tokoh aku

Abstract

Novel Poetics *Surat Panjang tentang Jarak Kita yang Jutaan Tahun Cahaya* (2013) by Dewi Kharisma Michellia is composed with an autobiographical technique to counter Katrin Bandel's view on sexuality identity for young writer. This work may be seen from a different perspective of discussing woman, a self narrating style, gender, feminism, deconstruction, or even brought further to phenomenology practice. The discussion shows that the self character is able to merge into a non-self discourse and identity into non-identity and thus, becomes anonymous

Keywords: identity, *Surat Panjang* novel, self character

A. Pendahuluan

Subjektivitas manusiawi mengarahkan diri kepada suatu dunia manusiawi yang merupakan sebuah dunia budaya dengan peluang kebebasan... Dengan subjektivitas manusiawi sampailah kita pada pengertian *aku*.

(Toeti Heraty, *Aku dalam Budaya*, 1984:31).

Kisah adalah perihal subjektivitas. Setiap kali pengarang mengayunkan jarinya di atas papan ketik, mereka sudah bersiap sedia menceritakan dirinya sendiri. Bila membaca

tokoh yang diciptakan oleh Iwan Simatupang, misalnya, pencerita "tokoh kita" sebetulnya mengacu pada persoalan "cerita kita" sebagai eksplisitasi dari "cerita Anda" maupun "cerita saya". Tak aneh ketika Joyce Carol Oates, pengarang Amerika, berpendapat *all art is autobiographical, but nothing in the outward events of her own life parallels the terror-filled and violent lives that exist in ... fiction* (McMichael, 2000:1962). Karena kisah adalah subjektivitas, kisah lebih cenderung autobiografis.

Kisah ini dimulai dari seseorang yang menemukan sebundel surat yang ditujukan

kepada kenalannya. Dikatakan, “Aku hanya kebetulan menemukan surat-surat dari seseorang yang harus kusampaikan kepadamu” (hlm. 7). Penemu surat itu mengaku memperoleh surat dari pemilik toko buku langganannya. Perihal siapa penulis surat itu tidak diketahui identitasnya secara pasti selaku pengirim surat. Barangkali si penemu surat tersebut sudah membacanya sehingga dia ingin bersahabat dengan penulis surat itu.

Cerita dalam novel *Surat Panjang tentang Jarak Kita yang Jutaan Tahun Cahaya* (2013) karya Dewi Kharisma Michellia bukanlah tentang penemu surat tersebut, melainkan penulis surat yang bercerita tentang penulis cerita lain. Laiknya cerita berbingkai, pengarang menceritakan seorang pencerita yang bercerita tentang berbagai cerita. Mengacu pada awal cerita, penemu surat selaku pencerita mengidentifikasi diri sebagai “Aku”. Digambarkan Tokoh Aku telah mengantarkan sebundel surat kepada penerima dan manakala surat itu sudah dibaca, terdapat 37 surat yang bercerita dengan, lagi-lagi, tokoh aku.

Artikel ini membahas, manakah tokoh aku yang sebenarnya? Siapa gerangan aku, apakah sosok individual, antropomorfis, atau simbol-simbol penceritaan tertentu yang mengarah pada makna atau malah awamakna? Manakala pembaca menelusuri asal-usul Tokoh Aku, akan didapati di belakang cerita bahwa Tokoh Aku sesungguhnya tidak pernah benar-benar teridentifikasi sebagai aku-individual.

B. Eksperimentasi Estetis

Novel ini menarik bukan karena telah dinobatkan sebagai pemenang unggulan dalam lomba novel oleh Dewan Kesenian Jakarta 2012. Secara objektif, fakta-fakta literer yang terdapat dalam novel tersebut mengingatkan pembaca pada eksperimentasi estetis yang pernah marak pada 1970-an. Seno Gumira Ajidarma pernah menulis prosa tanpa tanda baca dan gagal secara estetis. Naskah tersebut masih tersimpan di Pusat Dokumentasi HB

Jassin hingga sekarang. Bahkan sebelum akhirnya menghasilkan prosa yang gemilang, eksperimentasi estetis yang dilakukan oleh Ajidarma dalam puisi-puisi dengan nama pena Mira Sato ternyata tidak menghasilkan efek yang menggembirakan. Pada 2000-an, pengarang perempuan muda seperti Arini Hidayati juga melakukan eksperimen estetis di luar wacana seksualitas dalam novel bertajuk *Wong Edan*, tetapi tidak memperoleh sambutan yang memadai.

Nasib eksperimen kali ini tidak seperti para pendahulunya. Dia boleh dikata berhasil membawa cita rasa estetis baru ke pusat panggung sastra modern Indonesia. Dalam hal ini, walaupun frase “pusat panggung” itu salah atau disalahpahami, novel itu sudah ditangani oleh penerbit profesional yang memiliki distribusi nasional. Editor penerbit tersebut tentu memiliki pertimbangan-pertimbangan estetis yang tidak bisa diabaikan. Kenyataannya, kisah ini ditulis tanpa ada satu pun dialog dari awal hingga akhir. Pengalaman pengarang sebagai penerjemah bahasa asing menghasilkan alkimia metafora-metafora yang ganjil dan menggugah. Penceritaan yang menggunakan tokoh aku dilakukan melalui kalimat-kalimat tak langsung yang sederhana tetapi segar sehingga memunculkan efek puitis yang memikat.

Michellia seperti menolak hipotesis tentang perempuan muda yang hebat karena mengangkat wacana seksualitas. Karena itu pula, tulisan ini juga bermaksud menghindarkan diri dari tuduhan Katrin Bandel. Sebab, konon kritik terhadap karya sastra yang dihasilkan oleh perempuan muda akan cenderung menjadi kritik sastra yang teledor karena tergiur dengan wacana seksualitas. Katrin Bandel masih menyisakan perasaan masgul dengan kondisi kepengarangan di Indonesia kontemporer ketika mengatakan “...Kalau seandainya saya tidak keliru dan memang ada sesuatu yang menarik yang ingin diungkapkan perempuan muda... tapi tidak sempat tereksplorasi karena dia keburu dimabukkan dan disibukkan dengan

reputasinya sebagai penulis hebat, cabul, dan pembaharu, bukankah itu berarti bahwa para 'kritikus' dan 'pengamat' Sastra Indonesia, dengan keteledorannya dan kegemarannya akan sensasi (terutama yang berhubungan dengan penulis perempuan muda), telah/ sedang menghancurkan sebuah potensi yang menjanjikan?" (Bandel, 2007:163).

Kendati kalimat Bandel adalah sebuah antitesis dari kalimat Goenawan Mohamad bahwa "Seks adalah suatu risiko dalam kesusasraan Indonesia modern" (Mohamad, 1991:1), patut diduga telah terbentang jalan lain, wilayah lain, dari eksperimen estetis yang diupayakan oleh para perempuan muda. Pada akhir esai ini terlihat, Michellia berhasil melampaui poetika yang dihasilkan para pendahulunya melalui teknik penceritaan yang konsisten tanpa membuat bosan dan tokoh terbangun secara alamiah. Poetika yang diungkapkan melalui teknik autobiografis ini bermaksud melepaskan diri dari kutukan Bandel atau dukungan Mohamad di atas. Bila diletakkan dalam peta teoretis, poetika itu bisa saja disebut dalam perspektif posisi bicara keperempuanan, gaya penceritaan akuan yang sangat kuat, gender, feminisme, dekonstruksi, atau lebih jauh pada praktik fenomenologi, tetapi dalam hal ini siapa saja bisa menyebutnya dengan anonimitas aku. Aku melebur ke dalam wacana bukan-aku dan identitas menjadi bukan-identitas dan, dengan begitu, menjadi anonim.

1. Aku dalam Surat

Novel ini mengambil bentuk catatan-catatan autobiografis, yakni dilengkapi tanggal dan tempat kejadian. Semua cerita yang diketahui pembaca riil diperoleh melalui Tokoh Aku. Dimulai dari tanggal 31 Agustus 2013 seseorang menemukan sebundel dan sekeping CD yang ditujukan kepada temannya. Dia mendapatkan bundelan surat itu dari "anak pemilik toko buku" yang biasa didatangi oleh penemu surat. Sebetulnya penemu surat ingin mengenal lebih jauh tentang siapa diri penulis

surat, tetapi "bagaimana pun, itu tak mungkin terjadi". Di akhir cerita diketahui bahwa ketidakmungkinan itu karena penulis surat ditengarai sudah meninggal.

Secara kuantitas, isi novel ini adalah ratusan peristiwa dari surat-surat. Penemu surat hanya satu peristiwa saja sebagai "pengantar surat". Tetapi secara kualitas, penemu surat itu merupakan pencerita yang "lebih riil", lebih awal, daripada "tokoh dalam surat" karena novel ini dimulai dari penemu surat yang telah berhasil "memberikan" bukan kepada pembaca, tetapi kepada orang yang dituju oleh surat itu. Pembaca dalam hal ini berada pada posisi tidak penting karena yang penting adalah si penerima surat, yakni "kamu". Pada kenyataannya tokoh penemu surat dan tokoh penulis surat sebetulnya merujuk pada orang yang sama, yakni "kamu". Jadi tokoh yang konsisten ada sejak peristiwa awal hingga akhir adalah tokoh kamu. Dalam kajian struktural Tokoh Kamu bisa didudukkan sebagai tokoh utama, tetapi sesungguhnya Tokoh Kamu tidak pernah ada sebagai pencerita. Dia dihadirkan oleh tokoh lain.

Rentang waktu cerita sekitar tiga tahun sejak surat pertama tertanggal 23 Juli 2008 dan surat terakhir (surat ke-37) tanggal 26 Juni 2011. Semua surat itu memang ditujukan kepada kekasihnya dan baru dibaca sekitar dua tahun kemudian. Surat pertama dimulai dengan ungkapan "Pernah selama bertahun-tahun kita tak terlepas. Kau bilang kau selalu dapat mendengar apa yang tak kuucapkan (Michellia, 2013:11)." Kalimat itu menginduksi pembaca akan sebuah kehadiran mereka berdua. Pembaca akan tahu bahwa kehadiran mereka berdua bahkan sampai tanda baca terakhir. Surat terakhir dimulai dengan kalimat "Apa kabarmu? Sehari ini aku banyak tersenyum (Michellia, 2013:234)." Sapaan "kamu" tidak pernah dilepaskan dari 37 surat. Hal itu ingin membuktikan betapa pentingnya Tokoh Kamu melebihi apa pun.

Berdasarkan petunjuk tersebut, isi surat adalah kisah-kisah pribadi yang hendak diceritakan kepada kekasihnya. Bagi pencerita sendiri, lelaki itu adalah ikon kebahagiaan masa lalu yang membuat dirinya terluka pada masa-masa yang akan datang. Dia jatuh hati bahkan ketika masih kanak-kanak di Bali. Sejak itu, dia tidak bisa melupakan lelaki itu. Hubungan itu kian terjalin ketika mereka meneruskan kuliah di Yogyakarta, tetapi kemudian berpisah, dan menghasilkan serentetan surat untuknya.

Luka patah hati itu semakin mendalam ketika diketahui bahwa bekas kekasihnya akan melangsungkan pernikahan dengan gadis lain yang berprofesi sebagai pengarang cerita. Dia mendapatkan undangan pernikahan yang akan dilangsungkan di Bali. Bahkan dia menerima kiriman gaun untuk menghadiri resepsi, tetapi semua itu berujung kecewa padahal "Aku sudah mengenakan kebaya murah yang kau kirimkan dan kau bahkan tak memberi komentar apa pun" (hlm. 45). Kepergiannya ke Bali sebetulnya telah mengorbankan banyak waktu dan tenaga. Dia harus mengambil cuti kerja ketika jadwal pekerjaan sebagai wartawan begitu padat. Pengorbanan itu tidak mendapatkan balasan yang memadai.

Kepergiannya ke Bali justru menjadi labirin masa lalu. Selama di Bali, dia kembali mengenang masa kecil bersama dengan keluarganya. Dia mengidentifikasi diri sebagai "anak yang tidak diinginkan" dari satuan sosial terkecil itu karena dia lahir berjenis kelamin perempuan. Menurutnya, "modernitas tak terjadi pada keluarga yang masih menistakan manusia hanya gara-gara jenis kelamin" (hlm. 77). Dua kakaknya dirawat oleh nenek. Dia sendiri bersama dengan ibu dan ayahnya. Hubungannya dengan sosok ibu tidak begitu harmonis. Sang ibu digambarkan sebagai pembenci anaknya sementara sang ayah tidak berani melawan ibu sehingga dia menganggap bahwa "keluargaku tak pernah memedulikanku" (hlm. 51). Dia mendapatkan kasih sayang dari ayahnya, tetapi dirasa tidak cukup. Kekacauan itu semakin menganga

ketika masing-masing anggota keluarga tidak lagi memiliki ikatan spiritual yang sama. Dua kakaknya memiliki keyakinan yang berbeda. Si kakak sulung pergi ke kelenteng dan kakak tengah pergi ke gereja.

Kekecewaan terhadap keluarganya itu menimbulkan dendam yang meletup-letup ketika dia harus membangun kehidupannya sendiri. Dia tidak berhasil lulus kuliah di UGM sehingga dia merasa bersalah kepada keluarga. Satu-satunya cara untuk mengobatinya adalah mendaftarkan diri sebagai mahasiswa baru di universitas lain. Dia mengambil jurusan psikologi. Dia menampilkan dirinya sebagai perempuan muda yang cerdas dan memiliki jaringan yang memadai sehingga pekerjaan tidak sulit diperolehnya. Segera setelah lulus dia menjadi wartawan. Pekerjaan wartawan ini boleh jadi mengusir kekecewaan terhadap bekas kekasih dan keluarganya. Dia menggambarkan pekerjaan itu sebagai "siksaan bekerja menjadi wartawan bila tak menikmati peliputan yang bertubi-tubi dan penulisan dengan aturan tertentu mungkin akan membuat siapa pun mengundurkan diri pada tahun-tahun awal bekerja" (hlm. 117).

Kesibukannya sebagai wartawan sekilas membuatnya sembuh dari lukanya. Pertemuan dengan seorang seniman membuat dia jatuh hati. Sampai suatu ketika, "Sambil mengulurkan tangan kepadaku dari tempat ia berdiri, ia memintaku menjadi kekasihnya. Aku semula ingin mendorongnya ke kolam, tetapi aku justru terpaku di tempatku dan hanya bisa mengangguk dengan begitu riang..." (hlm. 126). Kekasih barunya itu sempat diperkenalkan kepada ibunya ketika dia disuruh menjadi pagar ayu untuk adik angkatnya yang hendak menikah. Kisah dengan kekasih kedua membuat dia melupakan sejenak kekasih pertama. Dia bahkan mengakui sendiri, "Aku bahkan melupakan surat-suratku untukmu" (hlm. 180).

Pada surat ke-21 diceritakan awal dari akhir novel ini. Diceritakan, "Belakangan ini kondisiku tak sehat" (hlm. 160) sehingga dia

harus berkali-kali pergi ke dokter pribadinya. Dia divonis mengidap kanker tenggorokan dan dia menolak untuk mengangkat pita suaranya. Sejak itulah dia mulai menceritakan tentang kematian. Bahkan dalam surat ke-27 ditulis "Kurasa aku telah sepenuhnya kehilangan semangat untuk hidup" (hlm. 191) sehingga dia mulai menulis cerita-cerita tentang halusinasi yang menghampiri pikirannya. Halusinasi itu kemudian membuat pikirannya kacau. Kekasih keduanya mengusulkan agar dia segera operasi dan dengan berat hati dia setuju. Dia tidak bersedia jika pita suaranya harus diangkat. Tapi operasi yang telah dilakukan tidak membuahkan hasil. Di saat-saat akhir hidupnya, bahkan dia masih mengingat kekasih pertamanya. Dikatakan, "Aku akan menjadi penderita kanker paling kuat dan paling tabah di dunia asalkan kau menemani-ku" (207).

Dia menjadi sangat melankolis. Semakin dekat dengan kematian, semakin jauh pula jaraknya dengan kekasih pertama. Sampai suatu ketika dia ditemukan oleh kenalannya dalam keadaan tak sadarkan diri di apartemennya. Dia kembali masuk rumah sakit. Selama operasi itu dia menyempatkan diri menuliskan surat untuk kekasihnya dengan cara mendikte kalimat pada anak kenalannya, seorang penjual buku. Kondisi kesehatannya sudah tidak memungkinkan untuk menulis surat itu sendiri. Dalam surat yang terakhir, dia mengucapkan salam perpisahan yang dimulai dengan pertanyaan basa-basi tentang kabar. Dalam paragraf terakhir, dia mengatakan, "Suatu saat aku pasti akan menjadi ilusi setelah segala hal tentangku mulai terlupakan" (hlm. 236). Pengarang berhasil membangun situasi yang tragis berikut: "Dan akan tiba saatnya ketika aku kembali ke tanah pembaringanku. Dan hari itu kalian akan berdiri di pemakamanku. ...Berdiri di depan nisanku. Maukah kau mungkin berkunjung sekali saja?" (hlm. 236).

2. Anonimitas Aku

Membaca keseluruhan novel ini mendapat kesan bahwa pengarang berusaha menyembunyikan identitas setiap tokoh. Lihat saja, tokoh-tokoh yang terlibat hanya mengacu pada kata ganti aku, kamu, ayah, ibu, si pemilik toko buku, anak dari pemilik toko buku. Masing-masing tokoh tidak pernah dipanggil secara langsung oleh tokoh-tokoh lain karena memang tidak ada ungkapan dalam bentuk dialog.

Tokoh Aku dalam novel ini dapat dibagi menjadi dua, yakni Tokoh Aku sebagai pengantar surat dan Tokoh Aku sebagai penulis surat. Tokoh Kamu merupakan lelaki pujaan yang menambat hati tokoh utama sejak masa kanak-kanak. Menurut pencerita, Tokoh Kamu adalah lelaki yang pintar, hangat, romantis, tetapi "tega meninggalkan dirinya". Adapun tokoh ayah, ibu, kakak merupakan tokoh-tokoh yang berada dalam lingkaran keluarga tokoh utama. Mereka berdiri sebagai pendukung masa lalu tokoh utama yang berada di Bali, kuliah di Yogyakarta, dan bekerja di Jakarta.

Amat disayangkan, keberhasilan membangun situasi-situasi dalam novel tidak dimulai dengan awal yang baik. Bila dilihat dari kaca mata Rimmon-Kenan (2002), penyusunan alur tampak kedodoran pada surat ke-21 ketika dia menceritakan kondisi badannya yang menurun hingga akhir cerita. Apalagi sakit kanker tenggorokan baru diketahui sepertiga menjelang akhir. Pencerita bahkan tidak berusaha menjawab pertanyaan mengapa "rasa tidak sehat" itu terjadi begitu tiba-tiba. Dia hanya mengatakan, "...aku terlampau lelah lantaran memforsir diri dalam bekerja" (hlm. 162). Kondisi sakit itu terkesan tiba-tiba membuat cerita menjadi bentuk kebetulan untuk kesekian kali setelah kebetulan tentang seseorang yang telah menemukan sebundel surat sekaligus mengenal orang yang dituju.

Penokohan Aku sebagai pribadi yang individualis dan mandiri mengambil latar apartemen sebagai tempat tinggalnya. Bila direfleksikan dalam fakta-fakta konkret di Jakarta, seorang wartawan lajang dengan masa kerja yang masih sedikit tentu akan kesulitan menyewa, apalagi membeli, apartemen di pusat kota. Apalagi apartemen itu dilengkapi dengan segala peralatan rumah tangga yang modern, mesin cuci baju, mesin cuci piring, serta peralatan elektronik lainnya. Pelataran itu memang bermaksud membangun sebuah sosok urban perkotaan yang berkepribadian kosmopolit dan individual, tetapi hal itu tidak bisa diterima dalam konteks kehidupan Kota Jakarta yang kompetitif, eksploitatif, dan impersonal. Logika penokohan dan pelataran seperti itu mengikuti cerita opera sabun di layar kaca yang menampilkan tokoh parlente tanpa bekerja atau tokoh miskin yang tidur di atas *springbed* dan memiliki rumah berhalaman luas di tengah kota.

Secara struktural, unsur-unsur peristiwa secara umum tak memiliki kesatuan yang mengikat. Banyak lanturan yang “tidak berguna”. Bukti, pencerita mengutuk rezim Soeharto terkait dengan keganjilan Supersemar (hlm. 61), cerita tentang kepengarangan tokoh-tokoh pengarang idola, keserakahan perusahaan tambang emas Freeport (hlm. 61), pertemuan dengan orang-orang tidak penting dalam cerita yang memakan halaman berlembar-lembar, seperti di Bali bertemu dengan gadis berliontin naga (hlm. 93) atau kisah tentang perjalanannya sebagai wartawan saat mewawancarai tokoh-tokoh penting pada 1993 (hlm. 102). Situasi-situasi lanturan itu hanya berguna sejauh direfleksikan kepada fakta-fakta sosial sehingga menghasilkan kesan keluasan pengetahuan, kecerdasan, dan ketajaman sikap politik.

Kalaupun harus dibaca sebagai medium kritik sosial, petikan itu harus didudukkan dalam fungsi sebagai pembuktian aku-pengarang yang tidak apatis dengan kondisi aktual masa itu. Pemaknaannya tidak bisa lebih jauh dari itu. Paling banter hanya bisa

dihubungkan dengan kenyataan bahwa Tokoh Aku digambarkan sebagai seorang perempuan profesional muda yang hidup dengan sejumlah kekecewaan terhadap situasi sosial-politik yang sarat dengan ketidakadilan. Situasi kota membuat dirinya sebagai mesin yang terus bergerak sehingga “Setiap sampai di apartemen –aku ibarat pekerja komuter yang menempuh dua jam untuk pulang dari kantor– tubuhku rasanya remuk” (hlm. 164).

Kalaupun harus dimaknai, kehidupannya di sebuah apartemen sebetulnya bisa disesuaikan dengan asimilasi nilai-nilai baru di perkotaan untuk menghancurkan konstruksi lama. Karena kehidupannya habis untuk pekerjaan, “cucianku akan dikerjakan oleh mesin cuci, cucian piring oleh mesin cuci piring, untuk makan aku hanya menyiapkan makanan-makanan instan dan memanaskan dengan oven” (hlm. 164). Oleh karena semua sudah dikerjakan mesin, dia tidak membutuhkan pembantu atau orang lain di dalam apartemennya. Satu-satunya teman yang diajak bercerita sampai akhir hayatnya adalah penjual buku dan anak penjual buku.

Bila Tokoh Aku direkonstruksi sebagai sosok individual yang beridentitas, Tokoh Aku lahir pada 1967 dan ketika dia menulis cerita, dia berumur 46. Setidaknya ditunjukkan pada kalimat “Suatu hari pada 1981, ketika aku berusia empat belas tahun...” (hlm. 149). Masa kecil dilalui dengan kebencian. Sejak awal dia merasa menjalani hidup bukan sebagai makhluk yang diinginkan keluarganya (hlm. 78). Dia lahir dalam keluarga yang memiliki keyakinan religius yang berbeda. Kakak sulung pergi ke gereja, kakak tengah pergi ke kelenteng. Dia sendiri tidak menjelaskan apa agama yang dianutnya.

Masa kecil Tokoh Aku tumbuh di Bali dengan segenap cinta dan kebencian terhadap keluarga. Dia baru keluar dari Pulau Dewata setelah dinyatakan masuk kuliah di Universitas Gadjah Mada (UGM) pada 1986, tetapi tidak menghasilkan ijazah sarjana. Untuk menutupi kegagalan akademisnya, dia mengaku sudah

sering membuat skripsi teman-temannya. Karena terdorong oleh rasa bersalah terhadap ayahnya yang selalu mengharapkan prestasi, dia kembali masuk kuliah psikologi di universitas swasta pada 1992. Ketika terjadi kerusuhan pada 1998, dia sudah menjadi wartawan. Kepribadian yang dimiliki sekarang karena dia merasa tumbuh dalam ruang dan tempat yang salah. Dua kakaknya dititipkan di Bima sebab "Di awal pernikahannya, mereka [orang tua pencerita] bersepakat untuk lebih mementingkan karier masing-masing" (hlm. 78). Anak-anak yang berjenis kelamin perempuan ini adalah makhluk yang sangat tidak diinginkan. Katanya, "Ayah segera menolak 'anak-anak dengan lubang' itu dan mengantar mereka pindah ke Bima" (hlm. 78).

Keterangan formal dari novel tersebut sekurang-kurangnya dapat dijadikan sebagai patokan normatif untuk memasuki sebuah dunia atau dunia aku atau pandangan dunia dalam narasi tersebut. Untuk melihat logika penceritaan, ada empat fakta menarik yang bisa dicermati:

Pertama, fakta bahwa media penceritaan dalam novel ini menggunakan bentuk surat yang dituturkan oleh pencerita Tokoh Aku, tetapi pada saat yang sama Toko Aku menyatakan bahwa "sejujurnya selama ini aku merasa menulis sampah untuk diriku sendiri" (hlm. 209). Bentuk surat ini merupakan simbol dari sebuah privasi dari tokoh aku. Hal itu diakui sendiri, "Kendati setelah menulis sekian banyak, aku tiba-tiba menyadari, surat-suratku ini lebih banyak bercerita tentangku, ketimbang bernostalgia tentangmu" (hlm. 209). Istilah "banyak bercerita tentangku" adalah bukti adanya cerita-cerita yang khusus dari penulis surat tersebut terutama mengangkat tentang dirinya, keluarga, dan lingkungan.

Kedua, Tokoh Aku tidak memiliki nama. Hal itu mungkin karena pencerita adalah tokoh aku yang berada dalam kertas surat. Pengarang merasa tidak perlu disebutkan dengan pengenalan kepada pembaca tentang siapa dirinya. Meskipun demikian, kesadaran

pencerita tentang identitas keluarga, lingkungan, dan situasi-situasi sosial itu juga memberikan petunjuk pada sang aku adalah tokoh kritis kelas menengah perkotaan yang memiliki identitas. Tampaknya pengarang berusaha menghindari penyebutan nama pencerita itu. Narasi tanpa dialog adalah cara yang aman untuk penghindaran.

Ketiga, Tokoh Kamu sendiri tidak pernah hadir sebagai pencerita. Tokoh tersebut hanya dihidupkan oleh tokoh aku melalui surat-suratnya yang disebutnya sebagai "surat panjang". Alasan pemberian judul dalam frase "Surat Panjang tentang Jarak Kita yang Jutaan Tahun Cahaya" bisa dibaca sebagai kumpulan curahan hati penulis tentang seorang kekasih yang tidak lagi berada di sisinya. Bukan hanya tidak dekat, tetapi jauh, sangat jauh melebihi jarak bintang-bintang. Metafora alusi ini membawa pembaca pada alam pikir kosmologis yang sama antara hubungan emosional dan hubungan geografis. Ketika dia menulis, "Bagiku kini, jarak kita telah mencapai jarak yang harus ditempuh selama jutaan tahun cahaya. Jarak yang tak dapat ditempuh dalam usia kita sebagai manusia" (hlm. 211). Hendak dikatakan bahwa pertemuan seakan-akan tidak mungkin lagi. Watak Tokoh Aku mulai terbangun dari metafora-metafora di dalam surat-surat yang diberikan oleh tokoh aku kepada tokoh kamu, seperti "jarak jutaan tahun cahaya", pertemuan digambarkan sebagai "pesta yang tidak pernah selesai", dan identitas tokoh kamu yang tidak pernah disebutkan namanya kecuali satu nama "Tuan Alien" (hlm. 20). Karena jarak yang panjang, kekasihnya tidak lebih sebagai makhluk asing yang tidak bisa dikenali. Kendati begitu secara keseluruhan, "dalam suratku -aku terkesan masih mengharapmu" (hlm. 41).

Keempat, pertemuan antara Tokoh Aku dan Tokoh Kamu digambarkan dalam metafora-metafora yang sama dalam peristiwa yang berbeda-beda. Ada sejumlah frase simptomatik tentang "pesta yang terus berlangsung di dalam kepalanya" yang tertulis pada bagian

awal cerita hingga akhir, terutama ketika menggambarkan “pertemuan” tokoh aku dan kamu. Tokoh Aku menganggap perjumpaan dengan kekasih adalah “pesta yang tak pernah usai” (hlm. 9, hlm. 17, hlm. 227). Sudah berpuluh-puluh tahun lamanya Tokoh Aku menanti, tetapi selama itu pula dia tidak pernah mendapatkan kepastian. Sampai suatu ketika, “Dan bila kau suruh aku pergi begitu saja, di usiaku yang lebih dari empat puluh ini, aku mungkin telah terlambat untuk mencari penggantinya” (hlm. 19).

Empat fakta tersebut bermaksud merunut “struktur logika” cerita. Fakta pertama tentang bentuk surat-yang-bercerita memberikan pembenaran terhadap klaim Joyce Carol Oates yang sejak awal mengatakan “*all art is autobiographical*”, tetapi fakta kedua (Tokoh Aku tanpa nama) mementahkannya. Tokoh aku memang menceritakan tentang perjumpaan dengan Tokoh Kamu (sebagaimana digambarkan pada fakta ketiga) melalui istilah “pesta yang tidak pernah selesai” (fakta keempat), tetapi pada saat yang sama Tokoh Aku tidak menceritakan apa pun tentang dirinya, bahkan hanya sebuah sapaan untuk bisa dikenali. Kata ganti tanpa sebuah sapaan tetaplah menjadi anonim. Dengan kata lain, fakta ketiga (Tokoh Kamu) dan keempat (metafora “pesta”) mendukung fakta kedua tentang anonimitas Tokoh Aku sebagai agen cerita.

Bila rekonstruksi tersebut diterima, logika cerita itu berjalan mulai dari identitas aku menuju anonimitas. Kamus bahasa tidak memberikan keterangan lebih jauh tentang lawan kata dari anonim. Bila anonim diartikan dengan *unkown*, *unidentified*, lawan katanya cukup disebut dengan “*identified known named*” (<http://m.dictionary.com/antonyms>). Apa maksudnya? Mengapa anonim tidak memiliki lawan kata yang sepadan seperti *tinggi* dan *rendah*, *siang* dan *malam*, *bawah* dan *atas*? Lawan kata anonim bukanlah sinonim karena lawan kata sinonim adalah antonim. Hal itu memberikan isyarat bahwa “anonim” sendiri

adalah sebuah penundaan pengetahuan hingga objek bisa diketahui dan diberi nama. Objek-objek yang teridentifikasi itu dibatasi pengetahuan. Sementara itu, objek-objek anonim tidak memiliki batasan apa pun sepanjang tidak diketahui.

Hasil analitik itu memberikan informasi, identitas aku sebagai anonim sedang menem-puh sebuah tempat yang belum dinamai. Wacana identitas-anonimitas menjadi poetika literer yang sangat menonjol dalam novel ini. Sekurang-kurangnya poetika tersebut memberikan sketsa dari khasanah ilmu ke(su) sastraan modern Indonesia.

Dengan demikian, fakta pertama tentang autobiografis itu boleh dikatakan sebagai representasi dari prosa modern Indonesia. Sekurang-kurangnya adalah kisah dari pencerita itu sendiri. Sebab, seperti tersibak melalui alur, kisah dalam surat menjadi bagian penting dari upaya menyingkap “kedirian” seorang penulis surat. Surat dijadikan sebagai media ungkap yang berasal dari pencerita. Contoh, komunikasi antara Tono dan Tini yang memanfaatkan surat sebagaimana diceritakan dalam novel *Belenggu* (1940) karya Armijn Pane adalah media ungkap privat yang mau tidak mau harus disampaikan kepada individu lainnya. Contoh lain, surat bagi Sitti Nurbaya dan Samsulbahri dalam *Sitti Nurbaya: Kasih Tak Sampai* (terbit pertama 1922) karya Mh Rusli adalah media ungkapan cinta yang sangat personal. Setelah Sitti Nurbaya terkejut oleh sapaan Tukang Pos, dia pun seketika menerima sepucuk surat. Diceritakan, “Segera Nurbaya berdiri mengambil surat itu dan tatkala dibacanya alamatnya, nyatalah surat itu untuk ia sendiri, datang dari Samsu, kekasihnya, yang sedang diingat-ingatnya, pada waktu itu. Rupanya surat itu baru datang dengan kapal yang baru masuk hari itu (Rusli, 1981:95).” Surat itu adalah “kabar dari Samsu”, kekasihnya. Surat tampak begitu personal dalam novel tersebut karena ditujukan kepada individu yang juga bersifat istimewa.

Dalam sejarah sastra, kritikus HB Jassin juga memberitahukan kepada pembaca bahwa surat-suratnya yang semula bersifat pribadi kepada para sastrawan pada akhirnya harus menjadi milik publik. Surat yang berisi penolakan cinta dari Agnes van Kurowsky sebetulnya sangat privat bagi Ernest Hemingway, tetapi perlahan-lahan menjadi objek pemaknaan bagi publik. Bahkan sebuah deklarasi kebudayaan pun menggunakan diksi "surat" sebagaimana tercantum dalam Surat Kepercayaan Gelanggang. Tak terhindarkan, surat yang semula personal menjadi publik. Dari individual menjadi komunal.

3. Refleksi: Autobiografi sebagai Media Sosial

Ketika era sudah menjadi digital, pilihan ungkap melalui bentuk surat-kertas dalam novel *Surat Panjang* ternyata memiliki alasan khusus. Pilihan itu didahului dengan kenyataan bahwa "Pada mulanya aku berniat mengirim suratku lewat surel; efisien, cepat, dan sudah pasti sampai kepadamu (hlm. 40)". Tetapi keputusan jatuh pada surat-kertas karena baginya surat elektronik "itu tidak istimewa". Surat-kertas tidak lagi mengakomodasi rasionalitas modern yang menuntut efektivitas dan efisiensi. Tetapi sebuah surat menjadi satu pengalaman romantik. Justru karena itulah pilihan surat-kertas bukan tanpa alasan. Surat-kertas adalah simbol rasionalitas lama yang digunakan sebagai jalan untuk menempuh rasionalitas baru.

Dalam novel *Surat Panjang*, surat sebagai medium ungkap yang bersifat personal dari pencerita mengalami reduplikasi pada fakta pertama (aku-yang-menulis), tetapi kemudian mengalami paradoks pada fakta kedua (aku-tak-bernama). Aku-yang-menulis versus aku-tak-bernama. Logika itu berakhir pada wacana bahwa "aku-yang-menulis" pada akhirnya tidak bisa dibedakan dengan aku-tak-bernama; Aku yang menjadi bagian dari kebanyakan

orang. Aku yang berfungsi sebagai subjek perlahan-lahan beralih menjadi objek.

Bila logika tersebut direfleksikan ke dalam kenyataan sosial, tampaklah bahwa ruang-ruang publik kini juga dipenuhi oleh aku-yang-menulis. Kenyataan tersebut memperoleh legitimasi dari perubahan sosial yang mengatasnamakan perkembangan informasi dan teknologi, demokrasi, kebebasan, dan hak berpendapat. Betapa banyak aku-yang-menulis dan selama itu pula tulisan-tulisan itu tidak terbaca sebagai aku. Pendapat-pendapat hanya menjadi bagian dari konkretisasi mekanisme sistem sosial yang absah dan setelah pendapatan hanya dipaketkan angka statistik untuk diambil rerata, modus, dan median.

Sistem kebudayaan yang dikembangkan sekarang ini berakar dari upaya memahami aku-yang-menulis. Mikroblog, blog, situs jejaring sosial, hingga laman-laman berbayar adalah eksplisitasi dari aku-yang-menulis. Sastra *cyber* sebagaimana disebut-sebut kritikus sebagai sebuah gerbong angkatan baru tak pelak merupakan realisasi dari konsepsi aku-yang-menulis. Seniman memperoleh ruang-ruang eksperimen baru dengan daya jangkauan lebih luas dan diterima lebih cepat. Tetapi ketika mereka hadir pada saat yang hampir bersamaan dengan tulisan-tulisan yang beraneka, yang terjadi adalah keriuhan. Aku-yang-menulis berubah menjadi perayaan "sastra polifonik" (meminjam istilah Bakhtin). Tetapi perayaan itu adalah kata lain dari kebisingan. Dalam kebisingan hanya mengenal satu hukum; siapa yang paling keras itulah yang paling didengarkan.

Dalam praktik sosial, aku-yang-menulis telah menempuh jalan baru sebagai ungkapan autobiografis setiap orang. Pernyataan-pernyataan yang semula hanya menjadi milik pribadi, melalui legitimasi sistem ekonomi dan sosial telah menjadi pernyataan publik. Gambar di bawah ini adalah contoh:



Keterangan: Gambar sebuah halaman dalam1 jejaring sosial Facebook yang terdaftar dalam sebuah akun (sumber: akun penulis)

Gambar tersebut merupakan contoh kecil dari fakta-fakta sosial yang bisa ditemui kapan saja dalam satu dasawarsa terakhir. Setiap orang memiliki akun pribadi yang bisa dimanfaatkan untuk mengumumkan apa saja tentang dirinya, pengalaman intensional dan pengalaman ekstensional. Cuplikan ini menjadi fakta penting ketika direfleksikan dalam fenomena kebudayaan populer masa kini dan dihubungkan dengan perubahan sosial untuk sepuluh hingga duapuluh tahun yang akan datang. Suka atau tidak, pada masa yang akan datang ilmuwan sosial akan menafsirkan gambar itu melalui hermeneutika sejarah untuk menembus cangkang pikir masyarakat sekarang.

Media tersebut menjadi sebuah bentuk autobiografi baru yang sering ditemui masyarakat. Ada puluhan media yang sejenis dengan itu dan setiap sepersekian detik media tersebut dijadikan sebagai alat untuk mengungkapkan diri. Secara kuantitatif ungkapan yang muncul per detik itu bisa dihitung berdasarkan satu ungkapan dikalikan jumlah akun,

dikalikan dengan jumlah media, dikalikan dengan besaran waktu yang dimaksud. Teks autobiografi membombardir dalam sebuah sistem kebudayaan yang baru dan akan terus tumbuh. Mereka mengungkapkan kegiatan-kegiatan yang bersifat privat, seperti "mau nyuci...mumpung ada air", "kangen sama ibu", "terjebak pemikiran masa lalu..." dan sejenisnya. Pernyataan-pernyataan mau tidak mau itu harus didudukkan dalam konteks ruang-waktu Tokoh Aku yang terdistribusi dalam mekanisme bisnis, sosial, dan kebudayaan yang lebih besar.

Jadilah kini persoalan bisnis adalah persoalan autobiografi. Bisnis tentang media dari aku-yang-menulis. Layanan konselor kepada cerita konseli, layanan perusahaan terhadap keluhan konsumen, layanan pengaduan masyarakat oleh pemerintah, layanan pengaduan konsumen oleh lembaga swadaya masyarakat, dan layanan pengaduan masalah publik oleh pers. Para pengusaha mengembangkan bisnis yang berbasis pada konsepsi pelayanan dari aku-yang-menulis.

Suka atau tidak, sebuah pernyataan pribadi di sebuah media jejaring sosial itu bersifat autobiografis, tetapi masing-masing individu menyusun autobiografinya sendiri pada saat yang hampir bersamaan di seluruh dunia. Autobiografi massal. Massifikasi dunia privat. Pada sisi lain, dunia massa adalah dunia anonim, sementara, individu adalah dunia identitas. Sampai di sini, karena identitas telah menjadi bagian dari komodifikasi massal dari sistem perekonomian, identitas menjadi kerumunan objek, menjadi anonim.

Pendeknya, anonim menjadi identitas baru masyarakat post-industrial. Dalam sistem nomenklatur, anonim telah menjadi bagian dari unsur fungsional dalam sistem penamaan karena memiliki lawan kata, yakni identitas, dan memiliki sinonim (seperti tanpa nama, tak bernama, tak beridentifikasi, dan sejenisnya). Dalam aksi massa, penulisan Anonim untuk kolom identitas dengan begitu sudah menjadi bagian dari nama. Nama yang tak bernama. Para *hacker* yang meretas laman

resmi secara bersama-sama atau sendirian menamakan diri sebagai Anonymous. Nama itu kemudian seperti sebuah kelompok yang sangat terorganisasi tanpa diketahui sistem manajemennya. Identitas lain adalah "NN", yang berarti "No Name". Tanpa nama adalah sebuah identitas yang dikenakan oleh sejumlah orang dan dengan begitu menjadi sebuah kelompok. Pada masa Orde Baru, identifikasi terhadap organisasi pergerakan yang tidak dapat diidentifikasi akan menghasilkan nama baru, yakni organisasi tanpa bentuk (OTB).

Autobiografi dalam narasi dengan begitu menjelaskan sebuah identitas, tetapi sesungguhnya identitas itu mengalami anonimitas karena penjelasan identitas itu mengalami pembiasaan dalam sistem penamaan (nomenklatur), sistem penafsiran (semiotika), hingga sistem rekonstruksi ilmiah dalam ilmu-ilmu humaniora (epistemologi). Identitas aku dalam sebuah cerita bukanlah semata-mata aku-sebagai-pencerita, tetapi aku yang berbeda dari itu karena telah didudukkan dalam wacana lain; mulai dari aku-mitis, aku-ontologis hingga aku dalam konstelasi kultural.

Kalau boleh ditarik dalam perbincangan filosofis, barangkali itulah hakikat aku dalam konteks kultural sebagaimana diungkapkan Toeti Heraty (1984) manakala menjadikan konsep Aku sebagai objek kajian filosofisnya 30 tahun yang lalu. Menurutnya, sebelum aku berada dalam konstruksi kultural, entitas Aku harus terlebih dulu berada di dalam wilayah kosmologis yang disebut dengan Aku-mitis. Pada tahap kedua, aku-mitis membangun dirinya melalui rasionalitas dengan cara menciptakan dikotomi subjek-objek. Tahap ketiga adalah aku-fungsional untuk menindaklanjuti dikotomi itu di dalam sebuah relasi ruang-waktu. Jadi menurutnya ada tiga model, bilamana konsepsi Aku direkonstruksi dalam sistem budaya, yakni aku-mitis, aku-ontologis, dan aku-fungsional. Ketika aku menjadi fungsional, aku menjabarkan diri dalam "proses signifikansi di antara keduanya [subjek dan objek] yang menampilkan dunia makna-makna." Dunia makna itu bisa hadir

dalam diri aku hanya bila mengangkat "dunia mitos dan simbol" (Heraty, 1984:208). Identifikasi Aku dengan kata lain adalah sebuah makna dari aku yang menduduki simbol tertentu dalam fungsi-fungsi sosial.

Anehnya, makna yang diupayakan oleh Tokoh Aku ternyata tidak menghasilkan identitas yang pasti, tetapi justru wacana anonimitas. Kendati Toeti Heraty bisa berkilah bahwasanya anonimitas adalah bagian dari sistem pemaknaan, seperti yang telah didiskusikan sebelumnya, tetapi kenyataan ini justru menunjukkan bahwa konstruksi kultural yang dibangun oleh Aku tidak selalu dimulai dari rasionalitas subjek-objek dan tidak berakhir dalam jebakan struktur. Maksudnya aku-yang-bermakna ternyata tidak melewati portal "subjek yang memaknai objek". Justru semangat dari Aku yang tak bernama adalah menghancurkan narasi atas makna, bukannya memasukkan konsepsi awam makna sebagai makna itu sendiri.

Gampangnya, aku-yang-tidak-bernama dalam novel Michellia meminjam logika dekonstruksi berangkat dari sebuah tegangan ke-di antara-an (*betweenness*) dalam identitas sebagai makna utama dan anonimitas sebagai nirmakna. Sampai di sini tidak sulit untuk mengatakan bahwa autobiografi dalam karya itu dengan sendirinya adalah anonimisasi-diri atau paling jauh adalah identitas atas anonimitas.

C. Simpulan

Jadi dalam proses pemaknaan, ada dua jenis orientasi. Orientasi pertama penafsir mendambakan sebuah makna utama sebagai hasil identifikasi terhadap simbol. Para penafsir ini menginginkan makna sebagai sesuatu pasti, jelas, kuat, dan dengan begitu disebut ilmiah. Sementara itu, sebaliknya, orientasi kedua adalah dambaan terhadap keberagaman makna sebagai turunan dari anonimitas simbolik. Penafsir ini menginginkan adanya ruang yang beragam, penuh warna, dan menghasilkan nilai-nilai baru. Prosa baru menjumpai epos

dalam buku ini diuraikan dalam 6 (enam) bab. Dalam hal perbenturan dengan globalisasi, bangsa Indonesia menghadapi tiga fase, yaitu: modal dan administratif perkebunan (1900); tiruan produk impor (1970-1985); dan liberalisasi ekonomi (1998-2013). Di dalam negeri terjadi beberapa kali perseteruan politik atau ideologis dalam berbagai bentuk periode: kemerdekaan (1930-1950); pembasmian komunisme (1950-1970); kebebasan dan radikalisme (1998-2013). Globalisasi dan pertentangan ideologis tersebut memengaruhi konstelasi ekonomi, politik, budaya pop, dan film.

Seni Kaum Urban (1900-1930)

Pertumbuhan seni pertunjukan atau tontonan termasuk film tidak pernah lepas dari pertumbuhan kota, teknologi, dan industri abad ke-19 di Hindia Belanda. Situasi ini melahirkan berbagai bentuk hiburan yang tidak bisa dilepaskan dari pertumbuhan ekonomi VOC yang berbasis pada sumber daya alam Indonesia. Kota-kota di Jawa menjadi persinggahan kelompok sirkus, orkestra, hingga bentuk-bentuk seni pertunjukan manca negara lainnya. VOC yang menguasai wilayah ekonomi Hindia Belanda menjadikan berbagai kerajaan di Jawa mundur perekonomiannya. Situasi krisis semacam ini dimanfaatkan oleh pedagang China bernama Gan Kam untuk "menjual" seni pertunjukan istana, seperti wayang orang ke luar keraton dan menjadi tontonan rakyat.

Wayang dan berbagai bentuk seni tradisi mengalami pertemuannya dengan seni pertunjukan mancanegara, seperti komedi stambul yang mendapat pengaruh dari beberapa ragam bentuk dan cara tutur seni pertunjukan India, China, Arab, hingga Melayu. Bentuk estetika wayang kulit yang populer mempunyai kedekatan estetika dengan film sebagai gambar hidup, seperti arah pandang, kontinuitas keluar dan masuk layar, *close up*, *long shot*, hingga tata cahaya.

Buku ini menjelaskan bahwa industrialisasi di Jawa yang melahirkan jalur kereta api mengelilingi pulau ini menjadi jalur distribusi komedi stambul di wilayah urban, sehingga membawa dinamika baru percepatan hiburan mancanegara. Kolonialisme Belanda juga membawa pengenalan film dokumenter yang tidak terlalu populer di Indonesia yang terbiasa berbudaya tutur fiksi layaknya di seni pertunjukan umumnya.

Film *Loetoeng Kasaroeng* (1926) sebagai film cerita pertama menunjukkan hubungan film dengan seni pertunjukan baik wayang maupun sandiwara. Kehadiran film cerita pertama ini sekaligus menjadi wujud paradoks antara kekhawatiran merawat seni dengan tuntutan hiburan dan nilai baru, serta peranan kekuasaan dalam mendukungnya. Film-film sebagai tontonan baru, khususnya film Hollywood, membawa hubungan baru antara fiksi dan realitas yang memengaruhi cara pandang atas nilai-nilai budaya global dengan lokal. Semua itu berpengaruh pada kebijakan politik terhadap tontonan, khususnya film hingga melahirkan peraturan film Hindia Belanda.

Hiburan di Tengah Depresi (1930-1950)

Film sebagai hiburan di tengah masa krisis selalu mengandung paradoks. Di satu sisi, terdapat krisis produksi dan daya beli. Di sisi lain, era krisis justru melahirkan terobosan karena kebutuhan akan hiburan bagi rakyat untuk melupakan krisis hidup sehari-hari. Di tengah depresi 1930 justru muncul film *Terang Boelan* yang melahirkan sistem bintang film (*star system*) sekaligus harapan akan sisi komersial dunia film. Selain itu, buku ini memaparkan bahwa kesadaran nasionalisme serta akses pendidikan memberi dampak pada bentuk ekspresi dan hiburan, baik karya sastra maupun sandiwara yang memberi pengaruh pada film Indonesia.

Bentuk-bentuk hiburan dari sandiwara hingga film dipergunakan sebagai alat propaganda oleh penguasa kolonial, baik pada masa

Belanda maupun Jepang, yang melahirkan bentuk-bentuk sensor yang berbeda serta berbagai bentuk transformasi teknologi dan pengetahuan yang beragam. Film pada era penjajahan Jepang memberi kesadaran akan pentingnya pengetahuan film, khususnya dalam hubungannya dengan film cerita. Hal itu dimungkinkan dengan didatangkannya ahli-ahli film dari Jepang serta kekuatan film Jepang di festival dunia, seperti halnya karya Akira Kurosawa. Film Indonesia pasca-kemerdekaan dibentuk oleh beragam aspek yang penuh dengan paradoks, antara harapan pascakemerdekaan dengan persoalan-persoalan yang dihadapi sebagai negara muda, antara nasionalisme dengan kenyataan pasar. Situasi serba paradoks menyertai upaya memformulasikan diri atas apa yang disebut film Indonesia. Pada satu sisi, definisi film Indonesia harus memenuhi kriteria “serba asli Indonesia”, yang dalam hal ini adalah sikap berjuang dan nasionalis. Pada sisi yang lain, sejarah kelahiran film Indonesia terbaca sebagai proses dan produk multikultural, baik dalam hal sumber daya manusia (SDM), modal, teknik, materi cerita, hingga distribusi

Ketegangan Ideologi (1950-1970)

Perang dingin blok AS dengan blok Uni Soviet memengaruhi dimensi sosial, budaya, dan politik di Indonesia. Terlebih di saat yang berdekatan terjadi pula pergeseran politik di Vietnam, China, dan Korea Utara-Korea Selatan. Sementara, di dalam negeri sebagai negara muda yang berusaha melahirkan semangat demokrasi, Indonesia menandainya dengan kelahiran banyak partai, namun disertai beragam krisis ekonomi mengingat transisi dari ekonomi kolonial ke ekonomi nasional tanpa disertai sumber daya manusia yang cukup bukanlah sebuah proses yang mudah.

Kebangkitan ekonomi membawa perubahan pertumbuhan kota-kota dan terjadinya urbanisasi yang menuntut beragam bentuk hiburan baru. Sebuah kondisi ekonomi dan

sosial melahirkan kebangkitan kebudayaan populer, seperti komik, novel, musik, hingga film. Hal ini melahirkan paradoks, yakni sensor yang anarkis versus tumbuh keberagaman ekspresi budaya populer. Pada sisi lain, satu-satunya kanal televisi, yakni TVRI (Televisi Republik Indonesia menjadi media propaganda serta strategi mengelola identitas serta nasionalisme Indonesia. Program iklan di TVRI menjadi program populer yang membawa dunia konsumerisme baru pada masyarakat, khususnya gaya hidup barat. Pada periode ini, dimulailah politik sensor dan kontrol yang berpusat pada Kementerian Penerangan (saat itu Departemen Penerangan) yang membawahkan organisasi film. Seluruh film mengalami kontrol lewat sistem perizinan dan pemeriksaan dari mulai judul, isi, hingga proses pascaproduksi, termasuk sensor para pekerja film.

Globalisme Semu (1970-1985)

Istilah globalisme semu diperkenalkan oleh penulis pada bab ini. Hal ini didasari pada fakta-fakta yang dikemukakan untuk mendasari lahirnya istilah ini. Era kepemimpinan Soeharto (Orde Baru) mampu mengembalikan ekonomi Indonesia meski dengan hutang luar negeri yang besar dan ketergantungan pada ekonomi Barat. Politik Indonesia bertumpu pada militer, sentimen antikomunisme, dan antiradikalisme agama atau sering disebut ideologi ekstrem. Hal ini memengaruhi sistem organisasi, cara, dan bentuk ekspresi film termasuk tema tentang sosial, politik, agama, hingga ekonomi. Film propaganda tentang peran Soeharto dalam masa revolusi dan penumpasan komunisme dikembangkan oleh pemerintah. Sementara, film-film berkait komunisme dikembangkan oleh pemerintah, film-film berkait komunisme atau diindikasikan komunisme dihancurkan. Demikian juga buku serta berbagai bentuk karya seni dan catatan sejarah yang berkaitan dengan Blok Timur dilarang untuk disimpan, diedarkan, dan diajarkan. Kekuasaan Orde

Baru menggerakkan sistem hukum, strategi propaganda, dan kontrol lewat Departemen Penerangan yang membawahkan seluruh organisasi film, didukung oleh Departemen Pendidikan dan Departemen Pertahanan serta Kementerian Koordinator Bidang Politik dan Keamanan. Melalui buku ini dijelaskan bahwa lembaga-lembaga tersebut berfungsi menentukan sistem keanggotaan, perizinan hingga kontrol skenario, distribusi, bahkan pengiriman film ke luar negeri. Sistem kontrol dan sensor di semua aspek kehidupan menjadikan demokrasi era Soeharto menjadi demokrasi semu yang melahirkan globalisme yang semu penuh paradoks.

Krisis di Tengah Globalisasi (1985-1998)

Kondisi krisis film di Indonesia diulas secara runtut pada bab kelima. Runtutan peristiwa perubahan sistem kekuasaan yang berimbas pada perkembangan film nasional dikemukakan sejak munculnya kesadaran masyarakat akan format teknologi sampai pada imbas yang ditimbulkan saat rezim Orde Baru tumbang. Percepatan masuknya teknologi video beragam format yang cepat mati dan berganti serta mundurnya daya hidup laboratorium film, menunjukkan bahwa pemerintah menjadikan penonton hanya sebagai pasar konsumtif. Politik impor tidak disertai strategi budaya melakukan standarisasi teknologi, memilih teknologi jangka pendek dan panjang guna menghidupkan tontonan lokal, serta kesiapan industri audiovisual lokal khususnya film dalam menghadapi perubahan global. Pasca-1990 sinema Indonesia mengalami krisis seiring tanda-tanda krisis ekonomi negeri ini. Situasi ini juga diperkuat lagi dengan lahirnya industri televisi serta kuatnya monopoli sistem peredaran film di bioskop bebarengan dengan tumbuhnya *megapleks* dan *mall* yang menandai berubahnya ruang publik. Kondisi ini melahirkan perlawanan politik terhadap praktik monopoli, yang dipelopori oleh Eros Djarot, Slamet Rahardjo, dan Christine Hakim. Mereka yang merupakan generasi Teater

Populer sangat memengaruhi politik film dan momen penciptaan, hingga pasca-1998.

Memasuki dekade 1990-an terjadi pertumbuhan televisi swasta yang luar biasa dan menjadikan penduduk Indonesia sebagai masyarakat televisi. Inilah era emas industri televisi swasta, sementara TVRI perlahan kehilangan kekuatan bersaing dengan televisi swasta. Peran TVRI pun melemah. Dinamika pertelevisian yang luar biasa ini mendorong migrasi pekerja dengan berbagai profesi masuk dalam industri televisi. Sebuah masa transisi yang luar biasa pula. Beberapa produser film Indonesia mampu memanfaatkan transisi ini dan menjadi salah satu produser program drama dan komedi televisi terbesar, seperti Raam Punjabi.

Film Indonesia seperti nasib produk budaya populer lokal lainnya, komik hingga novel, yang tidak lagi hidup dalam masa emas industri hiburan. Mereka justru harus bersaing dengan beragam jenis hiburan dari teknokapitalis yang bertumbuh luar biasa, seperti televisi, video, hingga teknologi *game* maupun beragam produk budaya serta gaya hidup global baru.

Euforia Demokrasi (1998-2013)

Pada bab keenam, dipaparkan dengan jelas tentang munculnya industri baru film dengan ditandai tumbuhnya film independen sebagai salah satu tonggak geliat film nasional. Pada era 1998-2012 terjadi percepatan politik luar biasa, yaitu 4 kali pergantian Presiden, sistem pemerintahan sentralisasi menjadi desentralisasi, serta pemilihan umum perwakilan menjadi pemilihan langsung dengan suara terbanyak. Perubahan sistem politik diikuti oleh beragam konflik kekerasan, baik terkait pilkada, konflik lahan, hingga konflik kekerasan agama. Situasi ini mendorong euforia kebebasan bersuara dan euforia perubahan politik, baik dari kelompok liberal maupun radikal. Era baru ini pada awalnya ditandai dengan daya hidup komunitas beragam profesi, ketika peran

pemerintah belum terlalu kuat. Demikian suburnya komunitas film yang mendukung pertumbuhan film Indonesia pasca-1998. Pertumbuhan ini didukung oleh teknologi digital yang menjadikan ruang maya sebagai ruang dialog, *sharing*, *publishing*, hingga *marketing*. Sementara itu, kamera video digital menjadi medium ekspresi serta medium kesaksian yang tidak bisa dilakukan di zaman Soeharto. Situasi ini melahirkan beragam *workshop* hingga festival film independen (*indie*), serta lahirnya secara luas film-film pendek *indie*.

Daftar Pustaka

- Arief, Sarief M.; Kahariady, Manimbang; dan Yayan, Hadiyat. 1997. *Permasalahan Sensor dan Pertanggungjawaban Etika Produksi*. Jakarta: Badan Pertimbangan Film Nasional.
- Arief, Syarif M. 2010. *Politik Film Hindia Belanda*. Jakarta: Komunitas Bambu.
- Barker, Thomas CA. 2011. "A Cultural Economy of The Contemporary Indonesian Film Industry," *TesisDoktoralNationalUnivesity of Singapore*. Tidak dipublikasikan.
- Biran, Misbach Yusa. 2009. *Sejarah Film 1900-1950: Bikin Film di Jawa*. Jakarta: Komunitas Bambu.
- Brandon, James R. 2003. *Jejak-jejak Seni Pertunjukan di Indonesia*. Bandung: P4ST UPI.
- Endah, Alberthiene. 2005. *Panggung Hidup Raam Punjabi*. Jakarta: Gramedia Widiasarana Indonesia.
- Soedarsono, RM. 1997. *Wayang Wong: Drama Tari Ritual Kenegaraan di Keraton Yogyakarta*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.