



JURNAL

VOL.01 NO.02 JAN-APR 2014

DESAIN

PROGRAM STUDI DESAIN KOMUNIKASI VISUAL
UNIVERSITAS INDRAPRASTA PGRI
JAKARTA

- 078 **Irawati Suroyo Bambang As**
ESTETIKA ISEN-ISEN
BATIK TATI SUROYO
- 088 **Dina Martin**
PERANCANGAN BATIK KREASI
JAKARTA KELELEP
STUDI KASUS : BATIK CIREBON SEBAGAI
SUMBER GAGAS
- 102 **Febrianto Saptodewo**
PERANCANGAN VISUALISASI
TOKOH WAYANG BAMBANG TETUKA

- 110 **Taufiq Akbar**
WAYANG PLASTIK : EKSPLORASI
MATERIAL DASAR DALAM
PENCIPTAAN WAYANG KREASI
- 126 **Ria Choiriyah**
MENDISAIN BUKU JAJANAN DAN
PERMAINAN POPULAR ERA '80'AN
SEBAGAI IDENTITAS BUDAYA
- 142 **Bambang Sukma Wijaya**
MENONTON INDONESIA
DI REMANG KABUT EUFORIA REFORMASI

BEDAH BUKU

MENONTON INDONESIA DI REMANG KABUT EUFORIA REFORMASI

Bambang Sukma Wijaya

Program Studi Ilmu Komunikasi Universitas Bakrie

Jl. HR Rasuna Said Kav. C-22, Kuningan, Jakarta 12920

e-mail: bswijaya98@yahoo.com



Judul buku	Budaya Populer di Indonesia: Mencairnya Identitas Pasca-Orde Baru (Judul Asli: <i>Popular Culture in Indonesia, Fluid Identities in Post-Authoritarian Politics</i>)
Penulis	Ariel Heryanto (ed.)
Penerjemah	Eka S. Saputra
Penerbit	Jalasutra, Yogyakarta
Cetakan ke-1	2012
Halaman	viii+320 hal
ISBN	9786028252812

Abstract

If in the New Order era, the political dynamics in the production and consumption of pop cultures was caught in the polarity between those for, and those against, the status quo centred at the official ideology of (that 'recognized' by) the governmental regime which was a combination of Javanism, secularism, militarism, paternalism, developmentalism and indigenism, then in the post-New Order or the Reform era, feud of the identity politics intertwined in between: (a) local sentiment and national authority; (b) syncretic Javanism and new Islam piety; (c) patriarchy and the women's movement; (d) lower and upper-class cultural tastes; and (e) digital divide and empowerment. This paper examines interesting articles on the development of pop cultures in the post-New Order Indonesia were compiled and edited by Ariel Heryanto in his book entitled "Popular Culture in Indonesia, Fluid Identities in Post-Authoritarian Politics". Not only examining them through reframing the phenomenon and the study of popular cultures in the post-New Order Indonesia to be more contextual, here I also tried to analyze and criticize each important articles in order to open a wider horizon in viewing the phenomenon exists and serve as a reference for subsequent researchers.

Keywords: *popular culture, post-New Order era, the reform euphoria*

Abstrak

Jika pada masa Orde Baru, dinamika politik dalam produksi dan konsumsi budaya pop terjebak dalam pertentangan antara kubu yang menerima dan kubu yang melawan status quo yang berpusat pada ideologi resmi yang 'diakui' rezim pemerintahan yakni kombinasi Kejawen, sekularisme, militerisme, bapakisme dan Pembangunanisme serta kepribumian, maka pada masa pasca-Orde Baru atau Reformasi perseteruan politik identitas berkelindan di antara: (a) semangat kedaerahan dan kewenangan nasional, (b) sinkretisme Jawa dan meningkatnya kesalehan baru Islam, (c) patriarki dan gerakan perempuan, (d) selera budaya tinggi dan rendah, dan (e) kesenjangan dan pemberdayaan teknologi. Tulisan ini menelaah artikel-artikel menarik mengenai perkembangan budaya pop di Indonesia pasca Orde Baru yang dirangkum dan dieditori oleh Ariel Heryanto dalam bukunya berjudul "*Budaya Populer di Indonesia, Mencairnya Identitas Pasca-Orde Baru*". Tidak hanya menelaah melalui pembingkai ulang fenomena dan kajian budaya populer di Indonesia pasca Orde Baru agar lebih kontekstual, di sini saya juga berusaha menganalisis dan mengkritisi setiap artikel agar membuka horizon lebih luas dalam melihat fenomena yang ada dan menjadi referensi bagi periset selanjutnya.

Katakunci: budaya populer, pasca Orde Baru, euforia Reformasi

PENDAHULUAN

Apa yang terjadi ketika kran kebebasan pers dibuka, media tumbuh dan bergolak agresif, dan suara rakyat meruah bebas tanpa kontrol dan pembatasan?

Lepasnya Katup ‘Budaya Hati-Hati’

Itulah yang melanda Indonesia pada dekade sejak 1998 ketika rezim otoriter Orde Baru tumbang dan digantikan era (yang disebut) Reformasi yang kemudian mengeuforia ke hampir segala penjuru bidang kehidupan masyarakat. Sebagaimana layaknya segala hal ‘yang baru-baru’, era Reformasi pun disambut dengan sejuta harapan perubahan yang signifikan dan tentu saja perubahan ke arah yang lebih baik. Lebih baik di sini berarti lebih demokratis, lebih terbuka, lebih egaliter, lebih maju, lebih sejahtera, lebih aman sentausa. Sebuah harapan yang terdengar utopis, namun demikianlah yang menghinggap di hampir setiap pikiran anak bangsa. Perayaan itu pun diproklamasikan dalam berbagai bentuk ekspresi, dan ekspresi-ekspresi tersebut (sosial, politik, ekonomi dan cultural) pun diproklamasikan dalam bentuk ‘perayaan’ kebebasan yang masif dan agresif. Kita dapat menyaksikan tumbuh-ruahnya usaha-usaha kecil baru dalam berbagai ekspresi kreatif, tumbuh-ruahnya medium-medium, bentuk dan komunitas sosial baru dalam berbagai gaya dan warna, tumbuh-ruahnya partai-partai dan ruang ekspresi politik baru, dan yang tak kalah pentingnya, di atas segala perubahan yang terjadi (politik, sosial, dan ekonomi) tersebut, adalah tumbuh-ruahnya fenomena budaya populer dan massa yang berkelindan di setiap fenomena perubahan yang terjadi di masyarakat.

Budaya populer tidak hanya melintasi berbagai sekat bidang kehidupan, tetapi juga mampu menembus sekat geografis dalam penjagaan ketat aparatus ideologi yang berbeda. Dalam buku yang dieditori oleh Ariel Heryanto bertajuk *‘Budaya Populer di Indonesia, Mencairnya Identitas Pasca-Orde Baru’* ini, dicontohkan bagaimana ketika ‘konflik’ Indonesia-Malaysia memanans, fenomena Peterpan dan Siti Nurhaliza mampu mencairkan masyarakat penggemar di kedua negara dan (seperti) melupakan segala masalah yang mendekap. Bahkan, ketika Timor Leste baru saja memerdekakan diri dari Indonesia di bawah bayangan memori buruk tentang represi militer Indonesia, kehadiran Peterpan, grup musik pop Indonesia mampu menyihir dan menggetarkan hati penonton di Dili, ibukota Timor Leste pada 13 November 2005. Digambarkan oleh Heryanto (2012) bagaimana Presiden Xanana Gusmao menyambut kedatangan musisi muda tersebut secara pribadi (detikHot 2005). Luke Arnold, mantan mahasiswa Heryanto yang hadir dalam pertunjukan Peterpan di Timor Leste menggambarkan:

Nyaris setiap anak muda di kota bersorak. Orang-orang memanjat menara telepon dan melompat ke atas pagar stadion hanya supaya bisa menonton konser. Keadaan tampaknya akan terjadi huru-hara, namun kali ini tidak ada sangkut pautnya dengan

perjuangan kemerdekaan. Hanya sekitar lima tahun setelah merdeka, orang-orang secara harfiah tumpang tindih menyaksikan groupband yang berasal dari Negara yang sudah mereka ceraikan. Ini terasa seperti momen rekonsiliasi. Perempuan di sebelah saya berkata: 'kami sebenarnya cinta Indonesia, kami hanya benci militernya'. (Arnold 2006: 3 dalam Heryanto 2012).

Budaya pop, kemudian menjadi penting untuk dikaji, bukan hanya karena menunjukkan sesuatu yang 'lain', tetapi juga karena apa yang awalnya terlihat sebagai fenomena hiburan populer semata (baca: budaya biasa), ternyata mampu menunjukkan 'keluarbiasaan'-nya untuk dimaknai secara politis dan ideologis sebagai suatu proses pembentukan identitas kebangsaan dan kemanusiaan yang lebih luas. Lihatlah bagaimana budaya pop kerap dipolitisir atau digunakan untuk mendukung kampanye politik, bahkan dapat berkembang menjadi isu sentral dalam perdebatan politik. Dan di antara semua ini, tak dapat dipungkiri peran media sangat penting dalam perkembangan budaya pop, terutama media TV. Tidak ada yang bisa menarik perhatian sekira 100 juta orang Indonesia selama berjam-jam setiap harinya kecuali program televisi (Heryanto 2012: 7). Itulah mengapa, kajian budaya pop yang bersinggungan dengan perkembangan media kontemporer di Indonesia menjadi penting untuk dibawa ke meja akademis. Harus diakui, kebanyakan pengamat kebudayaan Indonesia selama ini lebih mencurahkan perhatian pada apa yang disebut tradisional atau etnik, atau budaya nasional 'resmi' versi pemerintah (yang dipelajari di sekolah-sekolah), atau yang 'garda depan' atau budaya 'tinggi' milik kalangan intelektual nasional (yang bisa dijumpai di akademi, galeri, atau gedung pertunjukan bergengsi). Heryanto (2012: 8) secara gamblang merujuk pada beberapa alasan langkanya kajian mendalam mengenai budaya pop Indonesia: (a) gejala mencoloknya yang masih baru di mata khalayak, (b) kuatnya paradigma tertentu dalam kajian social di Indonesia, dan (c) kuatnya bias maskulin di dunia keilmuan kita secara umum.

Konsep 'budaya populer' dalam buku Heryanto (2012) merujuk pada: berbagai ragam tindakan komunikatif yang beredar luas yang disajikan untuk sebagian besar rakyat 'biasa', atau oleh rakyat, atau kombinasi keduanya. Kategori pertama (untuk rakyat) merujuk pada pesan-pesan yang dikomodifikasi dan diproduksi missal (termasuk music, film, dan televisi) serta aktivitas pemaknaan terkait, sedangkan kategori kedua (oleh rakyat) meliputi tindakan komunikatif non-industrial, yang relatif mandiri, menyebar lewat banyak cara (acara publik, parade, festival). Kelompok yang disebut belakangan ini sering, tapi tidak selalu, bertolak-belakang atau menjadi alternative atas komoditas hiburan dan gaya hidup yang diproduksi secara missal (Heryanto 2012: 10).

Para pencipta budaya pop tidak selalu berniat menyampaikan pesan atau nilai politik dalam karyanya, dan konsumennya pun tidak perlu mencari pesan atau nilai politisnya. Budaya pop lebih sering dipahami terutama sebagai barang hiburan dan barang dagangan untuk meraup laba, meski ada kasus budaya pop yang terang-terangan dirancang untuk

membuahkan pernyataan politik atau kritik sosial, dan kemudian jadi terkenal, atau dicekal karena alasan politik, paling banyak dijumpai di masa rezim otoriter Orde Baru, meski di era pasca-Orde Baru pun masih ada segelintir yang dapat dijumpai dalam konteks pencekalan berbeda. Namun, menurut Heryanto (2012: 11) dalam tiga dekade belakangan, apa yang mungkin pada awalnya dimaksudkan semata-mata sebagai suatu hiburan, kemudian menyerap muatan politik ketika beredar di tengah-tengah masyarakat dan menyebar dalam lingkup yang amat luas, kadang-kadang lebih luas dari yang bisa dibayangkan sebelumnya.

Jika pada masa Orde Baru, dinamika politik dalam produksi dan konsumsi budaya pop terjebak dalam pertentangan antara kubu yang menerima dan kubu yang melawan status quo yang berpusat pada ideologi resmi yang ‘diakui’ rezim pemerintahan yakni kombinasi Kejawen, sekularisme, militerisme, bapakisme dan Pembangunanisme serta kepribumian, maka pada masa pasca-Orde Baru atau Reformasi perseteruan politik identitas berkelindan di antara: (a) semangat kedaerahan dan kewenangan nasional, (b) sinkretisme Jawa dan meningkatnya kesalehan baru Islam, (c) patriarki dan gerakan perempuan, (d) selera budaya tinggi dan rendah, dan (e) kesenjangan dan pemberdayaan teknologi sebagaimana dipaparkan Heryanto (2012: 28-44) dari hasil penelaahan etnografi kritisnya yang mendalam dan luas terhadap wacana Inulmania di Indonesia yang meruak di remang kabut euforia era Refomasi atau pasca-Orde Baru. Tarik-menarik politik identitas yang mewabah dalam budaya populer Indonesia tersebut dimaknai Heryanto (2012: 29) sebagai gambaran “masyarakat Indonesia mutakhir yang ditandai kemajemukan, kiblat politik yang berpusat-jamak, dan persetujuan ideologis yang sengit (dan kadang ‘dramatis’, menurut saya) untuk mencapai kedudukan tertinggi dalam kehidupan bangsa-negara”.

Buku ini mengupas berbagai kajian budaya populer era pasca-Orde Baru yang memfokuskan obyeknya pada ragam materi tontonan pada berbagai media: film, TV dan non-industrial yakni acara-acara publik. Meskipun dalam buku ini, Heryanto mengklasifikasi tema-tema dan makna yang meletup dari berbagai artikel yang dieditnya sebagai kebangsaan, keasiaan, globalisasi, gender, kaum muda, etnisitas dan kelas sosial, namun saya lebih tertarik untuk melihatnya dari perspektif berbeda dengan membuat ruang-ruang dan sudut pandang berdasarkan isu penting terkait kondisi era Orde Baru dan pasca-Orde Baru sebagaimana yang sesungguhnya tersirat dari judul buku ini, yang sedikit-banyak mewarnai perkembangan budaya populer di Indonesia. Saya melihat, kajian-kajian dalam buku yang dieditori Heryanto ini, lebih menarik dilihat dalam kacamata wacana ‘kebebasan ekspresi’, ‘kepribumian’, ‘globalisasi’ dan ‘kebebasan berbicara/ bersuara’ yang mencuat sebagai akibat lepasnya katup ‘budaya hati-hati’ yang sekian lama terpelihara dalam kurungan era represif Orde Baru.

PEMBAHASAN

Salah satu fenomena menarik di era berakhirnya otoritarian Orde Baru adalah bangkitnya kembali industri perfilman yang sempat ‘mati suri’ beberapa tahun. Ditandai dengan keberhasilan film independen *Kuldesak* (1998), sejumlah film independen maupun industrial diproduksi dengan beragam ekspresi seni dan budaya yang meronai wajahnya. Ekspresi-ekspresi tersebut dianggap lebih ‘bebas’ merepresentasikan dan mengomunikasikan realitas sesungguhnya yang tengah berkembang di masyarakat, dibandingkan kondisi saat rezim Orde Baru yang penuh dengan pembatasan-pembatasan bersifat politis. Sebutlah beberapa contoh film yang cukup ‘berani’ memotret realitas seperti isu seksualitas remaja dan kekerasan rumah tangga (*Virgin* 2005), peredaran narkoba di perkotaan (*Gerbang 13* 2005), geng criminal (*9 Naga*), korupsi (*Ketika* 2005) dan *Kejar Jakarta* 2006), homoseksualitas (*Arisan* 2003) dan imbas tsunami Aceh (*Serambi* 2006) (Clark dalam Heryanto, 2012).

Di Tengah Gagap Puber Kebebasan Ekspresi

Dua kajian awal pada buku ini mengupas tentang fenomena budaya populer pada sinema Indonesia. Marshall Clark dalam tulisannya bertajuk “Sinema Indonesia: Menjelajahi Budaya Maskulinitas, Penyensoran dan Kekerasan” menganalisis dua film Indonesia yakni *Mengejar Matahari* (2004) dan *9 Naga* (2006). Clark menyoroti bahwa jika sebelumnya isu gender di Indonesia selalu dikaitkan dengan kajian yang berfokus pada perempuan (feminitas), maka ada kecenderungan penyensoran pada era pasca-Orde Baru mulai menyentuh apa yang disebut Boellstorff (2004 dalam Heryanto 2012) sebagai ‘*masculinist cast*’ (saya menyebutnya: *masculinism-centered*). Hal ini dicontohkan Clark pada penyensoran poster film *9 Naga* yang merujuk pada keprihatinan Lembaga Sensor Film pada dua hal. Pertama, slogan film yang amat provokatif, dan yang kedua pada gambar telanjang dada Fauzi Baadila yang memenuhi poster. Slogan ‘Manusia terbaik di Indonesia adalah seorang penjahat’ dianggap menyinggung perasaan dan menghasut munculnya perilaku kekerasan dan kriminal, sedangkan gambar Baadila dipertanyakan karena mempertontonkan pusar dan bulu-bulu halus yang menyembul di atas celana jeans yang dikenakannya (Clark dalam Heryanto 2012: 73).

Seperti juga *Mengejar Matahari*, wacana *9 Naga* tampak menggeserkan wacana gender yang selama ini ‘dikuasai’ perempuan, dan beralih ke *masculinism-centered*, yakni fokus pada isu-isu kelelakian. Wacana pornografi tidak lagi semata-mata fokus pada obyek perempuan, tetapi juga laki-laki, dan sensitivitas terhadap wacana kekerasan yang sangat laki-laki mulai dipersoalkan. Lebih luas, Clark menyoroti sentimen maskulinitas ini dalam konteks sosial masyarakat Indonesia. Meminjam pendapat Wieringa (2003), Clark menyebutkan bahwa rezim militer Soeharto “dibangun di atas kuasa berlebih maskulin yang terobsesi dengan kontrol dan kepasrahan perempuan”. Heteroseksualitas pasca-

kolonial bukan hanya dibentuk oleh negara atau pandangan kebangsaan, melainkan juga “hukum kolonial dengan cara tertentu” (Boellstorff 2004 dalam Clark dalam Heryanto 2012). Clark melihat bahwa di era pasca-Orde Baru, ada kecenderungan munculnya *Masculinist Cast* baru dan gaya sensor baru disertai peningkatan puritanisme Islam. Menjamurnya majalah-majalah lelaki yang sampulnya berkilauan –ditambah beberapa film yang mengolah tema-tema maskulinitas adalah salah satu contohnya. Banyak artikel di majalah dan koran juga membicarakan secara terbuka dan tanpa rasa malu tentang segala sesuatu yang berhubungan dengan lelaki (Clark 2004a dalam Clark dalam Heryanto 2012). Pun artikel dan film yang berbicara soal keperempuanan dari sudut pandang lelaki yang menandakan adanya kelompok lelaki yang profeminis dalam upayanya menentang relasi gender patriarkal dan mengonstruksi subjektivitas dan praktik non-patriarkal.

Dari sini, dapat dipahami munculnya sikap anti-(majalah)Playboy, anti-pornografi dan anti-homoseksual (yang oleh Boellstorff disebut ‘politik homofobia’) di kalangan beberapa kelompok muslim. Dalam konteks ini, Boellstorff menunjukkan bergunanya mempertimbangkan konsep emosi seperti malu. Rasa malu, rendah diri, marah atau terhina dari yang-maskulin itu dilihat dari ukuran lelaki (dan pandangan mereka tentang kebangsaan), dalam pengertian “persimpangan kelelakian dan emosi yang dinasionalisasi” (Boellstorff 2004 dalam Clark dalam Heryanto 2012) tentu tidak terbatas pada jenis lelaki non-normatif semata.

potensi sebuah bangsa untuk direpresentasikan lelaki non-normatif menjadi tantangan bagi maskulinitas yang dinasionalisasi, memungkinkan apa yang telah dipahami sejak lama sebagai respons normatif atas rasa malu –yakni, kekerasan maskulin yang penuh amarah seringkali kolektif, yang dalam bahasa Indonesia disebut *amuk*. Definisinya, *amuk* selalu merupakan aksi publik (Boellstorff 2004 dalam Clark dalam Heryanto 2012: 68).

Pendek kata, sensor gaya baru dalam bentuk amuk yang berkelindan dengan maskulinitas baru merupakan fenomena penting dari wacana kebebasan ekspresi yang ditampakkan di era pasca-Orde Baru.

Kajian berikutnya dipaparkan oleh David Hanan dalam artikelnya berjudul “Perubahan Formasi Sosial dalam Film-Film Remaja Indonesia dan Thailand”. Hanan mengaji sebuah film remaja Indonesia yang sangat fenomenal, *Ada Apa dengan Cinta?* (AADC, 2001) yang disutradarai Rudi Soedjarwo dan dibintangi Dian Sastro dan Nicholas Saputra, serta film remaja Thailand berjudul *Kling Wai Kon Phor Son Wai* (KWKPSW) dan *Girlfriends*. Tanpa bermaksud mengenyampingkan peran film KWKPSW dan *Girlfriends* dalam kajian Hanan, saya cenderung memusatkan perhatian pada fenomena AADC dan kaitannya dengan konteks wacana yang dikaji dalam artikel ini.

Hanan membandingkan kesuksesan film remaja era Orde Baru, yakni *Catatan Si Boy* (CSB, 1987-1991) dengan AADC. Meskipun keduanya menampilkan gaya hidup remaja kelas menengah-atas metropolitan, namun CSB lebih cenderung menampilkan gaya hidup hedonistik dan serba mewah dengan jiwa puritan yang sangat terkendali (Hanan dalam Heryanto 2012), serta ikon idola remaja atau menurut istilah Hanan sebagai *ego ideal* remaja yang sesuai dengan nilai-nilai yang dikehendaki rezim Orde Baru di bawah kendali Soeharto (pembuat film CSB adalah Subentra milik Sudwikatmono yang masih kerabat Soeharto).

AADC di samping menggambarkan pelajar remaja dari keluarga kaya, juga menunjukkan keprihatinan politik pembuatnya lewat adegan kecil soal ayah Rangga (tokoh utama remaja pria), seorang pejabat pemerintah di masa kepemimpinan Soeharto yang kehilangan pekerjaan akibat mengecam tindakan korupsi di lingkungan pemerintahan. Agenda politik lain dalam film ini juga ditunjukkan lewat pahlawan-pujaan Rangga yakni Chairil Anwar. Di samping itu, tak kalah pentingnya adalah gambaran persahabatan perempuan dalam kelompok Cinta (tokoh utama remaja perempuan) serta pelbagai bahasa tubuh yang secara tegas menunjukkan ikatan persahabatan tersebut, yang jarang dijumpai dalam film-film remaja Hollywood. Poin penting lain yang ditemukan Hanan adalah berkenaan dengan keragaman bahasa dan perhatian terhadap penemuan atau penegasan kembali tradisi serta kemauan untuk memasukkan aspek budaya tinggi atau budaya resmi yang diakui pemerintah ke dalam film (Hanan dalam Heryanto 2012: 93). Hanan menyoroti karakter Rangga yang penyendiri, yang menulis puisi, berbicara pada Cinta atau yang lainnya hampir secara eksklusif dalam bahasa Indonesia baku. Hal ini dianggap sebagai upaya membedakan diri dari gaya mereka yang berbicara dalam bahasa gaul. Di samping penekanan pada bahasa diri kalangan remaja, film ini pun membuat penggunaan bahasa baku menjadi tanda pembeda kelas dan daerah asal seperti yang kemudian bisa ditemukan di banyak film lainnya (Hanan dalam Heryanto 2012: 98).

Kontekstualitas Clark dan Tekstualitas Hanan

Clark dengan bagus sekali menyodorkan wacana maskulinitas sebagai sisi keping koin gender yang lain di samping feminitas dalam konteks keindonesiaan, namun paparan analisis yang disampaikan berisiko mengaburkan perbedaan antara wacana gender maskulin dengan wacana gender feminin yang terbangun oleh kritik terhadap dominasi maskulinitas dalam budaya patriarkal. Bukankah maskulinitas merupakan salah satu cara merepresi feminitas yang banyak dikritik oleh kaum feminis? Memang dalam analisisnya, Clark mengetengahkan wacana rasa malu lelaki yang terepresentasikan dalam 'amuk' yang dipinjamnya dari kajian Boellsdorff, namun hal ini tidak dibahas dengan tajam dalam relevansinya dengan dua tema film yang dikaji. Clark melompat-lompat pada pembahasan maskulinitas non-normatif, anti-homoseksual, anti-pornografi dan anti-Playboy yang dikaitkan dengan amuk, sehingga pembahasan kontekstual ini terasa jauh dari teks, bahkan

terkesan Clark seperti hanyut di tengah lautan konteks, sehingga lupa daratan teks. Selain itu, wacana ‘sensor gaya baru’ menarik namun hal tersebut juga kurang bernas dikaitkan dengan teks kajian, yakni film *Mengejar Matahari* dan *9 Naga*. Apakah sensor gaya baru itu kacamata baru LSF atau kaum puritan muslim, seharusnya dianalisis dengan jelas dan subtil. Di sini saya melihat Clark seperti hanya ‘bermain-main’ dengan kata dan ide tanpa mampu memintalnya dengan bening dalam alur logika yang jernih agar pembaca mudah mencerna dan menerimanya sebagai sebuah perspektif baru yang utuh.

Lain Clark, lain pula Hanan. Dalam analisisnya, Hanan cenderung hanya mengaji pada tataran ‘bahasa’ film, kurang mengeksplorasi konteks kepasca-ordebaruan dan kondisi baru-tumbuhnya industri film nasional, sehingga kajian Hanan ini seperti kajian film biasa yang banyak bertumpu pada beban teks dan bukan konteks. Simbol-simbol yang didekonstruksi oleh Hanan terlalu mudah ditebak, sehingga kurang *insightful*. Dengan kata lain, pandangan-pandangannya kurang ‘meng-Indonesia’. Sebagaimana Clark yang terlalu banyak melihat dari ‘kacamata Barat’, Hanan pun melihat faktor bahasa dan gaya persahabatan sebagai sesuatu yang luar biasa dengan membandingkannya dengan film Hollywood, padahal bagi pembaca orang Indonesia hal tersebut biasa-biasa saja. Dengan latar belakang kedua penulis tersebut, maka terlihat sekali cara pandang mereka dalam melihat film Indonesia sangat ‘mikroskopis’, di sini peneliti dan di situ obyeknya tanpa berusaha menjadi obyek itu sendiri. Itulah mengapa, sesuai topik benang merah buku ini, saya mencoba menganalisis kembali dengan mengumpulkan remah-remah *insights* yang ditinggalkan oleh Clark dan Hanan, dengan ‘membungkus’nya dalam kesatuan wacana yang lebih sederhana dan jernih.

Kebebasan yang Gagap

Dua hal yang patut dicatat berkaitan dengan perkembangan film di Tanah Air menjelang kejatuhan Orde Baru. Pertama, pembatasan kebebasan ekspresi dalam berkesenian, dan kedua, vakumnya produksi film karya anak negeri yang menandai mati surinya industri film nasional sekian lama. Jika dilihat dari kacamata ini, maka berbagai wacana yang muncul dari film-film yang dikaji oleh Clark maupun Hanan mengerucut pada wacana kegagapan masyarakat kita dalam menyikapi kebebasan ekspresi yang merupakan salah satu ‘hadiah istimewa’ pasca-Orde Baru. Dalam gegap gempita dan euforia pubertas kebebasan berekspresi, kita seperti kehilangan cara bagaimana sebaiknya mengelola kebebasan itu, dan juga bagaimana sebaiknya bersikap dengan kebebasan itu. Sensor gaya baru yang beresistensi dengan maskulinitas baru adalah bentuk kegagapan kita dalam mengelola dan menyikapi kebebasan itu. Di zaman Soeharto, jelas apa yang boleh dan tidak serta siapa yang berwewenang menentukannya (baca: ‘menyensor’-nya). Di era pasca-Orde Baru, meski ada LSF yang sudah ‘menyesuaikan diri’ dengan perkembangan zaman, namun kelompok-kelompok puritan yang mengatasnamakan moral dan agama tetap

muncul sebagai LSF dampingan dan/ atau tandingan dengan standar-standar sendiri. Oleh Clark ini disebut sebagai ekses 'rasa malu' maskulinitas yang diwujudkan dalam bentuk amuk. Di sini kita melihat bahwa amuk bisa menjadi bukan cuma sekadar simbol maskulinitas, namun juga sebagai rezim sensor baru yang akan selalu beresistensi dengan kebebasan ekspresi yang digaungkan era pasca otoritarian Orde Baru. Selain itu, kondisi baru-tumbuhnya industri film nasional setelah lama mati suri juga membuat para sineas 'gagap' gempita dalam mengekspresikan realitas sosial di sekelilingnya, sehingga, sebagaimana remaja puber, segala hal yang tabu-tabu dan sebelumnya tidak boleh, ingin disuarakan dan dicoba sebebaskan-bebasnya. Dua kutub yang bersifat arbiter ini, 'sensor gaya baru' dan 'kebebasan baru berekspresi', tentu saja akan terus mengalami resistensi hingga masa puber itu berakhir dan kita memasuki fase dewasa di mana ekspresi dan apresiasi ditunjukkan secara lebih 'matang'.

Di lain sisi, ada kegagapan yang disebabkan oleh 'belum matang'-nya (atau belum siapnya?) kita menghirup udara bebas berekspresi pasca-Orde Baru. Memori kelamnya Orde Baru masih ditampilkan dalam simbolisasi keluarga dan karakter Rangga yang 'eksklusif' dan introvert (baca: gagap menghadapi realitas remaja gaul yang inklusif dan ekstrovert). Seolah, masa lalu itu terlalu kelam sehingga perayaan kebebasan yang segera dianggap 'mengganggu' sekaligus mencengangkan.

Menarik mengamati karakter simbolis dari dialog Cinta dan Rangga di salah satu sudut halaman sekolah (Prananto 2002).

Rangga : Saya cuma pingin baca pikiran anak-anak gaul kayak kamu, bukan teman-teman kamu.

Cinta : Udah bisa baca pikiran anak-anak gaul? Terus, sekarang loe sudah berani vonis kita nggak punya kepribadian, nggak prinsipil? Nah, sekarang kalo elo ngerasa aneh di tempat-tempat ramai kayak gini, tu salah siapa? Sekarang gue tanya, salah gue? Terus, kalo elo sekarang nggak punya temen sama sekali kayak sekarang tu, salah siapa? Salah gue? Salah temen-temen gue?

Cinta adalah simbol euforia kebebasan dan keterbukaan, sedangkan Rangga simbol memori represi Orde Baru yang menyisakan ketertutupan, keformilan dan kehati-hatian.

Di Ujung Lenguh Represi Kepribumian

Kajian berikutnya dilakukan oleh Ariel Heryanto yang menganalisis dua judul film yang menampilkan tokoh dan karakter etnis keturunan Cina, yakni *Ca Bau Kan* (2002) dan *Gie* (2005) dalam artikel berjudul "Kewarganegaraan dan Etnis Cina dalam Dua Film Indonesia Pasca-1998".

Heryanto datang dengan dua pertanyaan krusial. Pertama, perubahan apa, jika ada, yang terjadi dalam sikap dan pandangan yang ada di tengah masyarakat, terutama di dalam budaya pop, terhadap etnis minoritas Cina? Secara lebih khusus, apakah pemahaman yang telah lama memasyarakat dan bersifat fatalis dalam melihat etnisitas sebagai sesuatu yang berasal dari kelahiran, turun-temurun ‘dalam darah’ dan mengikuti garis patrilineal (bukan konstruksi sosial yang sarat beban politis) masih tetap bertahan atau mengalami gugatan? Kedua, perubahan apa, jika ada, yang dapat ditemukan dalam wawasan dan pemahaman kebangsaan, serta posisi etnis minoritas ini di dalam kebangsaan itu? Apakah perasaan kebangsaan sebagai proyek masyarakat majemuk yang modern, beragam dan tidak utuh itu lebih kuat atau lebih lemah ketimbang pemahaman masyarakat yang menempatkan penduduk asli atau pribumi sebagai pemegang hak waris yang istimewa dan sesuai kodrat?

Asumsi yang muncul dari pertanyaan tersebut bersandar pada premis Krishna Sen (2006 dalam Heryanto 2012) yang mengakui adanya “keterbukaan budaya dan politik di Indonesia masa kini”. Namun, kendati keterbukaan tersebut seolah menyediakan “prasyarat untuk menempatkan secara baru kedudukan orang Cina di Indonesia, hal itu tidak menjamin perubahan radikal dalam hal politik representasi”. Prasangka rasial yang dominan dan bias rasial tetap bertahan dalam film Indonesia pasca-1998.

Dari hasil kajiannya, Heryanto menyimpulkan bahwa, pertama, seperti halnya *Ca Bau Kan*, *Gie* merupakan upaya menyimpang dan menantang gagasan dominan dan stereotip etnis di Indonesia, terutama mengenai minoritas Cina. Namun, di saat yang sama kedua film menunjukkan betapa sulitnya mencapai niat tersebut (Heryanto 2012: 133). Para tokoh utamanya, terutama *Gie*, sudah berusaha ditampilkan berbeda dengan tipikal orang Cina di Indonesia, namun tidak disertai sikap dan kerangka pemikiran yang progresif atau subversive terhadap pemahaman mendasar soal etnisitas yang dominan. Kedua, dari sisi kebangsaan dan status kelompok etnis Cina, *Gie* lebih progresif ketimbang *Ca Bau Kan*. *Gie* lebih banyak menampung aspek-aspek yang majemuk dalam proyek pembangunan-bangsa, tanpa pandang bulu terhadap latar belakang etnis warga negaranya (Heryanto 2012: 134).

Pelbagai kalangan masyarakat telah mengakui bahwa komunitas peranakan Cina di Indonesia –seperti halnya kelompok etnis lain—pada dasarnya majemuk, dan tidak sedikit dari mereka yang sudah berakulturasi dengan tradisi kehidupan lokal dan/ atau kebudayaan global. Tapi, seperti yang digambarkan dalam dua film yang dikaji, kesadaran ini tidak disertai langkah selanjutnya dengan mempertanyakan dualisme pemisah pribumi/nonpribumi, sehingga etnisitas sebagai sesuatu yang ‘mengada-ada’ tidak tergugat (Heryanto 2012: 134). Sangat jarang yang serius mempertimbangkan gagasan etnisitas sebagai fiksi modern, sesuatu yang khusus dibangun secara sosial dan terikat peristiwa

sejarah tertentu, sehingga rentan terhadap analisis dekonstruksi dan rekonstruksi. Karena komunitas peranakan Cina menganggap diri mereka sendiri dan dianggap orang lain sebagai kelompok yang tertindas dan dinistakan di masa Orde Baru—ketimbang diciptakan sebagai makhluk rekaan—maka ketika Orde Baru tumbang, agenda utama kelompok sosial ini disusun dalam kerangka pembebasan atau kebangkita kembali apa yang telah ‘hilang’ (Heryanto 2012: 135). Mereka menuntut kebenaran dan keadilan. Mereka lebih sibuk mencari ruang yang sah dan diakui dalam pemerintahan yang baru, ketimbang mempertanyakan secara radikal atau ‘mendekonstruksi’ keseluruhan gagasan soal etnisitas, ke-Cina-an, kepribumian, serta pemahaman resmi kebangsaan.

Cina dalam Represi Euforia Kebebasan

Berbeda dengan Clark dan Hanan, Heryanto lebih membumi dan berhasil ‘menyatukan’ teks dan konteks film yang dikajinya. Bisa jadi hal ini dikarenakan *self-reflexity* dan *sensitivity* Heryanto terhadap fenomena Indonesia bekerja lebih maksimal sebagai orang yang merupakan ‘bagian’ dari fenomena yang dikajinya. Meskipun berhasil lebih ‘membumi’, namun Heryanto tidak terjebak pada perangkat emik dan etik yang menyulitkannya membedakan diri antara peneliti dan yang diteliti, dikarenakan kayanya referensi yang digunakan untuk menjustifikasi argumen-argumen yang ditelurkannya. Di sini, pembaca larut dan hidup dalam narasi Heryanto tanpa dibingungkan oleh berbagai ide yang berkelindan liar dan melompat-lompat bertarung dengan kata-kata yang kadang ‘putus makna’ karena mengasingkan teks dari konteks seperti pada Clark. Hal ini bisa jadi karena Heryanto datang dengan pertanyaan riset yang jelas dan fokus, sehingga tahu apa yang harus dikajinya. Sumber referensi yang kaya juga turut ‘memperkaya’ kajian Heryanto.

Namun, saya melihat Heryanto masih menunjukkan ketendensiuan dan simpatinya yang ‘berlebihan’ (dan mungkin pula secara ideologis—ekspetasi yang terlalu besar pada hasil kajian) terhadap etnis minoritas Cina dalam analisis konteks kecinaan Indonesia, sehingga cenderung luput pada variabilitas dan keberimbangan sudut pandang dalam melihat persoalan etnis Cina di Indonesia. Misalnya dalam pembahasan mengenai perilaku elit pengusaha Cina yang berkongkalikong dengan penguasa Orde Baru atau elit-elit Cina kaya lainnya yang turut andil dalam membentuk stereotip buruk tentang etnis Cina, Heryanto hanya menyinggung sedikit di halaman 110 dan 113, yang disebutnya sangat paradoksial. *Ca bau kan* sebetulnya menarik untuk dijadikan pintu pembuka melihat genealogis perilaku ‘eksklusif’ dan ‘oportunis’ elit dagang Cina sejak zaman kolonial yang dipelihara bahkan dipolitisasi oleh pemerintahan Orde Baru (baca: Soeharto) untuk menguatkan stereotip rasis sekaligus menjadikannya tameng dari keserakahan bisnis keluarga dan kroninya. Sementara itu, sudut pandang lain yang hingga kini jarang disentuh dalam kajian kecinaan Indonesia adalah bagaimana orang keturunan Cina itu memandang pribumi dan bagaimana mereka melihat relasi yang terjalin. Di banyak kota (terutama kota besar), sangat jamak

terlihat etnis Cina bergaul hanya sesama mereka, dan hal tersebut tentu saja tidak hadir dengan sendirinya. Begitu pula dalam dunia kerja di mana pemilik saham perusahaan yang beretnis Cina cenderung memilih eksekutif atau memberikan kesempatan lebih lebar untuk menduduki posisi lebih tinggi pada karyawan beretnis Cina dibandingkan nonCina (baca: pribumi) yang dianggap lebih pantas sebagai bawahan atau bahkan buruh saja. Tentu ada akar genealogisnya hingga wacana tertentu mengenai pribumi hadir di kepala mereka. Seharusnya, Heryanto bisa menganalisis lebih teliti pada film *Gie*, yang banyak menampilkan sisi kehidupan dan pandangan-pandangan sosok keturunan Cina. Bisa jadi, keterbatasan pada narasi dan konteks cerita pada 60-an di mana wacana pribumi-nonpribumi tidak begitu relevan sehingga kurang ‘tampil’ dalam film *Gie*. Sebagaimana kritiknya pada *Gie*, Heryanto menyesalkan sosok *Gie* yang justru ‘kurang Cina’ dan juga ‘kurang Indonesia’. Heryanto mungkin saja salah kaprah karena menggunakan kacamata kekinian, yang jauh dari konteks 60-an.

Akan tetapi saya sangat setuju dengan ‘kekecewaan’ Heryanto terhadap kedua film yang tidak mewacanakan persoalan krusial bahwa ‘masih relevankah di era pasca-Orde Baru untuk mengoposisi-binerkan pribumi dan nonpribumi?’. Lebih tegas lagi, saya bisa mengatakan ‘Masih pentingkah membicarakan etnis Cina?’. Jika etnis Cina ingin dipandang sebagai bagian integral dan bukan bagian asimilal dari negara-bangsa Indonesia, maka memberikan porsi istimewa, apalagi di era pasca-Orde Baru, dalam wacana keindonesiaan pada etnis Cina justru menciptakan politisasi baru identitas binerian pribumi-nonpribumi. Bagaimana dengan etnis lain? Katakanlah keturunan Arab, India, Kaukasian, atau ribuan etnis minoritas yang menyebar di persada tanah air? Apakah mereka tidak memiliki hak yang sama dan sejajar? Mengapa hanya etnis Cina yang perayaan kulturalnya dikukuhkan sebagai hari libur nasional? Mengapa hari perayaan kultural etnis lain tidak diperlakukan serupa? Apakah karena pertimbangan (politik) ‘pasar’, di mana kekuatan ekonomi dan finansial banyak dikuasai etnis Cina di Indonesia? Jika demikian, bukankah itu merupakan upacara resmi pengukuhan borjuasi Cina dalam negara-bangsa Indonesia? Dan borjuasi dengan label kelas tersebut akan semakin mengalienasi idealisme integrasi etnis Cina dalam keindonesiaan serta penghapusan wacana pribumi-nonpribumi. Borjuasi Cina justru menjadi bom waktu yang akan menorehkan ulang peristiwa kerusuhan rasial Mei 1998.

Dengan demikian, dapat dikatakan bahwa wacana etnis Cina belum menyentuh akar permasalahan utama yakni penghapusan dikotomi pribumi-nonpribumi sekaligus pengistimewaan etnis Cina dalam konteks keindonesiaan. Apa yang dipetik dari kajian Heryanto baru ‘kulit’-nya saja. Represi identitas kepribumian yang dialamatkan pada etnis Cina tak bergeming sepenuhnya dari wacana era Orde Baru, namun mewujud dalam rupa

yang berbeda: terperangkap dalam euforia kebebasan dengan mengistimewakan etnis Cina di antara ribuan etnis lain yang hidup di alam Indonesia.

Di Sudut Galau Paranoia Globalisasi

Di masa Orde Baru, salah satu ‘pagar’ penguasa dalam menjaga pengaruhnya adalah dengan memolitisir isu globalisasi dan imperialisme budaya Barat sebagai ancaman bagi identitas nasional. Dengan alasan itu pula maka pemerintah mewacanakan bentuk-bentuk identitas nasional resmi yang sarat kepentingan penguasa.

Kajian Rachmah Ida yang bertajuk “Mengonsumsi Budaya Remaja Taiwan: Menonton *Meteor Garden* bersama Perempuan Kampung di Indonesia” mengisyaratkan belum hilangnya paranoia globalisasi hasil konstruksi Orde Baru tersebut. Ida meneliti bagaimana sejumlah penonton *Meteor Garden* (MG) menghubungkan karakter dan sistem nilai dalam drama televisi tersebut dengan keyakinan budaya mereka sendiri. Dengan menggunakan pendekatan etnografis, Ida juga mengamati bagaimana penonton perempuan yang tinggal di kampung memberikan tanggapan berkaitan dengan kelas, gender, dan usianya.

Dari hasil risetnya, Ida menyimpulkan bahwa masyarakat urban kelas menengah bawah memang mengakui bahwa nilai dan norma budaya yang muncul dalam MG cukup sama dengan keyakinan dan nilai yang dipegang masyarakatnya. Selain itu, penilaian gender juga sangat kentara dalam cara perempuan kampung menanggapi representasi hubungan lelaki-perempuan. Salah satu alasan mengapa para perempuan itu menonton MG adalah karena drama ini menampilkan sosok pahlawan lelaki yang ideal (Ida dalam Heryanto 2012: 161). Yang sedikit menggelitik, temuan Ida bahwa “gadis-gadis menyukai F4 (dalam MG) tapi masih tidak menyukai orang Cina [di Indonesia].. mereka hanya suka melihat lelaki Cina di TV” (Ida dalam Heryanto 2012: 159). Tampaknya kegandrungan pada bintang-bintang berwajah oriental di layar kaca tidak serta-merta menghapus stereotip etnis minoritas Cina yang selama puluhan tahun (di)hidup(kan) di bawah rezim Orde Baru.

Namun demikian, secara keseluruhan Ida menyimpulkan bahwa popularitas program televisi Asia di Indonesia seperti MG, menunjukkan bahwa sumber daya non-Barat telah memikat penonton lokal/ domestik dan telah menciptakan pola pemrograman baru bagi dunia industri pertelevisian Indonesia di era post-otoritarianisme (Ida dalam Heryanto 2012: 164).

Potret lain dari ‘pengaruh’ globalisasi dalam ‘gaya’ yang baru dapat dilihat pada kajian Penelope Coutas berjudul “Ketenaran, Rezeki, Fantasi: *Indonesian Idol* dan Selebriti Baru”. Coutas menyoroti soal selebriti Indonesia kontemporer genre baru yang diciptakan melalui *reality show* seperti *Indonesian Idol*. Kendati bayangan, pemaknaan, dan gambaran yang diciptakan di dalam dan oleh *Indonesian Idol* boleh jadi sekilas tampak sebagai

representasi imperialism budaya, perbedaan antara ‘yang lokal’ dan yang ‘global’ sifatnya sangat problematik. *Indonesian Idol* digembar-gemborkan sebagai proses penciptaan selebriti yang gambling serta model hubungan penonton-layar kaca yang baru, yang partisipatif, dalam konteks global yang sangat memikat (Coutas dalam Heryanto 2012: 166).

Dari hasil kajiannya, Coutas melihat bahwa *Indonesian Idol* merupakan contoh hibriditas budaya dan pluralism dengan ‘cita rasa glocal’. Dalam hal ini, fungsi sosial citra Idola adalah menjadi salah satu jembatan antara yang-lokal dan yang-global, serta menunjukkan keterlibatan Indonesia dalam ingar-bingar pertelevisian global (Coutas dalam Heryanto 2012: 190). Kenyataan bahwa selebriti *wannabe* yang dihasilkan *Indonesian Idol* tergantung pada pemilihan yang demokratis, menunjukkan bahwa para penonton, terutama pendukung dapat disebut sebagai ‘pemilih (baca: audiens) aktif’. Coutas berpendapat bahwa *Indonesian Idol* bukanlah contoh pola logika biner dari yang-lokal atau yang-global, Timur atau Barat, produsen atau konsumen, penonton atau selebriti, namun merupakan representasi pemahaman tentang selebriti yang beredar secara global sebagai suatu ruang sendi, sebuah wilayah milik bersama.

Perspektif Metodologis dan Teoretis yang Terkebiri

Menarik apa yang dikaji oleh Ida, bukan saja karena ekstrimnya dua kutub yang diperhadapkannya: tontonan asing (baca: luar negeri) dan penonton kampung, tetapi juga konteks yang diusungnya: ‘tontonan asing tidak harus Barat’. Saya teringat dengan kritik globalisasi dan imperialisme budaya Sreberny (2006) yang melihat globalisasi saat ini tidak lagi linier dari Barat ke Timur, tapi sudah mencair tak tentu arah. Fenomena J-Pop dan K-Pop menunjukkan bagaimana budaya yang ‘mengglobal’ itu memercik ke berbagai tempat dan wilayah tanpa rujukan kompas yang jelas. Globalisasi dan imperialisme budaya bisa dari Timur ke Barat, ke Selatan, ke Utara dan bahkan ke Timur sendiri. Selain mengubah cara pandang lama, ‘globalisasi baru’ ini (dalam konteks Indonesia pasca-Orde Baru) ternyata menjadi semacam ‘negosiasi’ dari resistensi antara paranoia ‘globalisasi ala Orde Baru’ dan jejak konstruksi identitas nasional yang belum sepenuhnya lepas dari kepala orang Indonesia: ‘kita orang Timur dengan adat istiadat orang Timur yang berbeda dan tidak cocok dengan budaya Barat’. Hal ini dicontohkan dari jawaban salah satu informan Ida yang mengatakan “menyukai MG karena ada kesamaan budaya, yaitu sama-sama Timur” (Ida dalam Heryanto 2012: 151). Jadi, MG adalah jalan tengah: tontonan asing (global), tapi tidak mengancam identitas bangsa Indonesia. Sayangnya, Ida kurang mengeksplorasi resistensi wacana yang hidup di kepala informannya ini, dan bagaimana resistensi tersebut mengerucut ke negosiasi makna identitas. Konsekuensinya, kajian Ida tak lebih dari sekadar ‘kajian audiens media biasa’, yang berfokus pada bagaimana pengaruh media terhadap khalayak atau audiens, bukan pada bagaimana khalayak/ audiens

meresepsi makna yang ditawarkan media dalam sebuah pertarungan makna di medan wacana personal dan kolektif/ sosial khalayak (Alasuutari 1999).

Dalam konteks yang berbeda Coutas menunjukkan yang-lokal dan yang-global berbaaur dalam sebuah pesta kebudayaan produk ‘imperialisme budaya barat’ bernama *Indonesian Idol*. Ciri aktif-partisipatif khalayak dalam program acara itu mengindikasikan ‘kecuekan’ masyarakat akan ‘bahaya globalisasi dan imperialisme Barat’ seperti dalam bingkai konstruksi Orde Baru yang menimbulkan paranoia massal rakyat Indonesia selama bertahun-tahun. Kenyataan ini juga bisa jadi diakibatkan perkembangan teknologi informasi yang menembus batas ruang dan waktu dalam konteks global, sehingga masyarakat Indonesia tidak lagi menempatkan hal-hal yang berbau asing (baca: Barat) sebagai ancaman super-serius seperti wacana di kelampauan. Dari mana pun asalnya, asal menyenangkan, langsung dikonsumsi dengan cara-cara sendiri. Kompromi global-lokal ini oleh Coutas disebut sebagai gejala hibriditas. Namun, bagi saya klaim Coutas ini terlalu dini dan gegabah. Konsep hibriditas lebih merupakan ‘cara bertahan hidup’ sebuah budaya dari alienasi budaya lain. Karena itu hibriditas merupakan bentuk politik identitas (Kapchan & Strong 1999). Apakah dalam konteks *Indonesian Idol*, budaya yang ingin bertahan hidup itu budaya lokal (baca: nasional) Indonesia dan budaya lain itu budaya asing, atau sebaliknya? Jika yang dimaksudkan itu budaya lokal, mengapa harus menakutkan teralienasi jika hidup di alam sendiri: bertahan hidup dari apa? Jika yang dimaksudkan itu budaya asing, sejarah mencatat bahwa budaya Barat justru lebih kerap menghegemoni dan kecil kemungkinan teralienasi dengan infrastruktur kuasa globalnya yang dahsyat melalui teknologi dan media. Jadi siapa yang ingin bertahan hidup dan siapa yang membuat yang lain perlu bertahan hidup kurang jelas. Saya melihat, wacana hibriditas *Indonesian Idol* hanyalah cara klasik (orang) Barat menarik simpati sekaligus mengurangi rasa risih mereka terhadap slogan ‘imperialisme Barat’ ketika membahas tentang (dunia) Timur.

Di Bawah Bayang Trauma Bersuara

Bagi mereka yang sempat mengalami era Orde Baru, mungkin masih terbayang bagaimana ‘mesin bredel’ menghantui setiap gerak dan suara-suara kritis yang didengungkan oleh media. Telah banyak korban berjatuhan, di antaranya tabloid Detik, Majalah Tempo dan beberapa (selebriti di) acara TV. Tak ayal, banyak TV dan media kemudian mengolah kontennya dalam penjara zona aman demi menghindari ‘mesin bredel’ tersebut.

Kajian pertama dari Vissia Ita Yulianto berjudul “Mengonsumsi Gosip: Redomestikasi Perempuan Indonesia” menunjukkan bagaimana perayaan zona aman tersebut membuat media mabuk dalam ‘kecerewetan yang mubazir dan polutif’ dalam wujud infotainment. Yulianto, yang bertujuan mengaji sejumlah wacana dan kenyataan di mana industri infotainment berpengaruh terutama dalam kaitannya dengan perempuan, menemukan

bahwa ternyata berpengaruh dan berfungsi dalam kehidupan khalayak dalam peran yang berbeda. Di samping sebagai bahan obrolan di kantor dan di lingkungan rumah, infotainment juga untuk mengisi sela waktu dalam kegiatan keseharian. Tak Cuma perempuan ternyata, lelaki pun membiasakan diri dengan infotainment sehari-hari yang populer agar bisa membangun dan mengakrabkan diri dengan lingkungan pergaulannya (Yulianto dalam Heryanto 2012: 207). Yulianto melihat pengaruh kuat dan luas infotainment tersebut hingga pada tabloidisasi gosip. Tak hanya itu, infotainment juga menginspirasi beberapa pihak untuk mengampanyekan pesan-pesan sosial melalui medium gosip itu kepada khalayak perempuan.

Namun demikian, Yulianto memandang infotainment sebagai ‘polusi udara’ yang dihirup perempuan setiap hari (Yulianto dalam Heryanto 2012: 209). Menurut Yulianto, acara-acara gosip berwujud infotainment hanya memopulerkan dan mengukuhkan pelbagai perangkat nilai domestik paling konservatif yang hidup di tengah masyarakat Indonesia. Perempuan ditempatkan sebagai target utama, dan telah mengalihkan perhatian perempuan untuk ikut terlibat langsung dalam mengurus kepentingan bersama di tengah kehidupan masyarakat. Inilah yang disebut sebagai (re)domestikasi perempuan, yang sesungguhnya telah berlangsung sejak zaman kolonialisme Belanda, tahap peneguhan nilai-nilai Islam (Dzuhayatin 2001 dalam Yulianto dalam Heryanto 2012: 209), dan periode modernisasi sepanjang 32 tahun pemerintahan Orde Baru (Yulianto 2006 dalam Yulianto dalam Heryanto 2012: 209). Di era pasca-Orde Baru, menurut Yulianto, media melalui acara gosip yang sangat dapat dipertanyakan secara moral dan intelektual, telah menjembatani antara kegiatan yang menyenangkan (*pleasure*) dan peran perempuan yang konvensional. Acara gosip selebriti menghadirkan pola baru kembalinya domestikasi perempuan (Yulianto dalam Heryanto 2012: 211).

Kajian kedua dari Edwin Jurriens yang berjudul “Mimpi-Mimpi Televisi: Simulasi, Demi Sepenggal Realitas Baru di Indonesia”. Jurriens menganalisis acara mingguan Metro TV yakni *Newsdotcom* (2006-2008) dan membahas sejumlah tradisi diskursif yang dimunculkan dan menyimpang dari program tersebut, serta menyinggung sisi-sisi kontroversial yang mengiringinya. Jurriens (dalam Heryanto 2012: 214) melihat pencitraan yang digunakan *Newsdotcom* untuk membentuk realitas alternatif dalam bentuk *Republik Mimpi* sebagai praktik simulasi, agak berbeda dengan konsep simulasi Baudrillard yang secara intrinsik terhubung dengan simulakra, yakni serakan tanda yang tak memiliki rujukan, dirancang untuk membangun keutuhan ilusi dan mengubah simulasi menjadi kondisi yang tak terhindarkan, meliputi segalanya. Praktik simulasi dalam *Newsdotcom* lebih merupakan praktik ‘simulasi referensial’ ketimbang ‘simulasi simulakra’, karena program tersebut secara sengaja dan terus-menerus justru mematahkan ilusi yang dibangunnya melalui parody, beralih dari alam ‘Republik Mimpi’ ke ‘Indonesia’, dan

menguliahhi penonton tentang bagaimana mekanisme ideologis bekerja di balik proses produksi media. Di program ini, citra hiperrealitas menghadirkan sisi-sisi politik Indonesia yang sebelumnya dibenamkan dominasi simulakra Orde Baru. Selain itu, program ini juga menandakan sebuah babak dalam kehidupan sosial-politik di Indonesia, di mana orang-orang tidak perlu lagi menggunakan cara-cara yang relatif lunak dan serba tersirat seperti plesetan untuk mengungkapkan keragaman atau perbedaan pendapat di ruang publik (Jurriens dalam heryanto 2012: 240). Itulah mengapa, di samping tokoh seperti Gus Dur yang tidak mempermasalahkan pamarodian karakter dirinya, *Newsdotcom* juga diyakini bisa menjadi media pendidikan politik bagi masyarakat (Tresnawati 2007 dalam Heryanto 2012: 237).

Domestikasi Tanggung dan Kelucuan yang Meaningless

Seperti Ida, Yulianto pun belum beranjak dari ‘paradigma lama’ kajian media dan feminisme. Dari paparan tujuan penelitiannya saja, terlihat jelas bagaimana liniernya pandangan Yulianto melihat hubungan media dan khalayak. Media berpengaruh kuat dan luas dalam membentuk perilaku khalayak, dan dari hasil kajiannya, Yulianto melihat khalayak ‘menikmati’ pengaruh tersebut dalam peran-peran kehidupannya. Kritik feminisme Yulianto juga belum beranjak dari gugatan klasik ‘eksploitasi perempuan’ dan ketidakberdayaan perempuan menghadapi realitas patriarkal dalam kehidupannya. Akan lebih menarik jika Yulianto fokus mengaji ragamnya wacana tentang infotainment yang bertarung menjadi referensi khalayak dalam konstruksi identitas ataupun realitas keperempuanan mereka. Ide domestikasi perempuan (atau saya menyebutnya ‘peng-kamp konsentrasian perempuan’) sebetulnya menarik jika Yulianto terus memburu ideologi ini dengan melihat konteks sosial ekonomi politik terkini lebih luas ‘ada apa dengan peng-kamp konsentrasian perempuan ini?’ atau ‘apa yang terjadi dalam kamp konsentrasi atau domestikasi perempuan itu?’. Alih-alih menyusur akar genealogis (Saukko 2003) dari domestikasi perempuan, Yulianto justru hanya menampilkan fakta sejarah bahwa domestikasi tersebut telah terjadi sejak dahulu kala.

Sementara itu, Juriens cukup menarik karena menggunakan pendekatan yang berbeda dalam mengaji budaya populer di Indonesia. Pendekatan posmodernisme Baudrillard memang sangat pas untuk membedah obyek kajiannya, namun Juriens tidak hanya sekadar meminjam pisau Baudrillard tapi juga sekaligus mengasahnya dengan asahan yang berbeda ketika menganalisis konsep dan praktik simulasi *Newsdotcom*. Namun demikian, Juriens kurang tegas menjawab pertanyaan: bagaimana dan mengapa praktik simulasi referensial dalam *Newsdotcom* dapat bekerja efektif pada masyarakat yang baru lepas dari era otoritarin Orde Baru? Lebih spesifik lagi: apa arti ‘merasa lucu’ dan tawa yang hadir dalam kerajaan simulatif bentukan *Newsdotcom*? Jika Jurdiens menggunakan pisau kedua, misalnya Psychoanalisis (Collins 2005), bisa jadi jawaban pertanyaan-pertanyaan tersebut dapat ditemukan secara subtil. Karena tawa dan kelucuan mungkin saja merupakan

pleasure realitas kesadaran palsu hasil represi ketidaksadaran yang memendam sekian lama di balik lipatan memori masyarakat akan pasungan suara-suara hati nurani pada era Orde Baru.

PENUTUP

Sebagaimana judul tulisan ini, ‘di remang kabut euforia reformasi’, potret Indonesia dalam kajian-kajian budaya populer di buku yang dieditori Heryanto ini hadir di situasi dan alam reformasi yang masih sangat muda, di mana gempita kebebasan dari era otoritarian Orde Baru masih menguar dan mengabut, sehingga esensi-esensi dari kebebasan itu belum sepenuhnya dimaknai dan diaktualisasikan secara jelas dan matang. Jejak-jejak trauma dan memori Orde Baru masih membekas dan ikut berperan dalam pembentukan ‘ketidakmatangan’ budaya populer era pasca-Orde Baru yang dikaji dalam buku ini. Tak ayal, kegagapan, kegalauan, kemasgulan dan kebiasaan masih meronai wajah budaya tersebut, suatu kelabilan yang lazim bagi sebuah ‘usia’ yang belum dewasa. Mungkin rona itu akan berbeda jika kajian dilakukan pada budaya populer yang tumbuh di usia kebebasan pasca-Orde Baru dua atau tiga dekade berikutnya. Hal ini tentu saja menjadi tantangan menarik bagi para pengaji budaya populer Indonesia, untuk melihat perkembangannya, aksennya, pertarungan maknanya dan peran aparatusnya dalam pembentukannya.

Insights penting lain dalam buku Heryanto ini, bahwa budaya populer di Tanah Air merebak dalam dua corak. Corak pertama dalam bentuk yang oleh penciptanya diniatkan semata-mata untuk hiburan, namun seiring waktu berkembang melampaui tujuannya hingga meluber ke ranah yang bersifat politis. Corak kedua dalam bentuk yang oleh penciptanya sejak awal memang diniatkan sebagai medium penyampaian pesan-pesan politis, yang kemudian karena direpresi dan bahkan dicekal menjadi terkenal. Dibandingkan masa Orde Baru, maka corak pertamalah yang lebih menonjol di masa pasca-Orde Baru daripada corak kedua yang tentu saja lebih kerap dijumpai di masa Orde Baru.

Sementara itu, tak kalah penting bahwa mengamati kebudayaan suatu bangsa sebaiknya dilakukan oleh peneliti yang merupakan bagian dari bangsa tersebut, atau paling tidak telah hidup lama dan merasuk ke dalam sendi-sendi kehidupan masyarakatnya, sehingga terhindar dari jebakan gaya kajian mikroskopis, di mana peneliti dan obyek atau subyek kajian berjarak. *Self-reflexivity* dan *sensitivity* yang kuat terhadap denyut kehidupan obyek kajian sangat penting dimiliki para pengaji *cultural & media studies*. Di lain sisi, peneliti yang merupakan bagian dari bangsa tersebut pun harus membekali diri dengan metodologi yang matang dan benar tentang kajian budaya dan media kritis –agar terhindar dari jebakan *positivity-syndrome* yang linier dan tunggal dalam melihat kausalitas dan obyek. Sumber

referensi yang kaya juga tak kalah penting untuk dieksplorasi untuk memperkaya analisis riset. Sumber referensi di sini tak hanya dari situs-situs akademis, tetapi juga non-akademis dalam bentuk pemberitaan dan dokumen-dokumen budaya lainnya sebagai bagian penting dalam proses pembentukan budaya itu sendiri.

DAFTAR PUSTAKA

- Alasuutari, Pertti (1999). 'Introduction: Three Phases of Reception Studies' dalam Pertti Alasuutari (ed), *Rethinking the Media Audience: the New Agenda*. London: Sage Pub
- Collins, Jim (2005). 'Television and Postmodernism' dalam Robert C. Allen (ed). *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism*. USA: Routledge
- Sreberny, Annabelle (2006). 'The Global and the Local in International Communications' dalam Meenakshi Gigi Durham & Douglas M. Kellner (eds). *Media and Cultural Studies, Key Works*. USA: Blackwell
- Heryanto, Ariel (2012). *Budaya Populer di Indonesia: Mencairnya Identitas Pasca-Orde Baru*. Penerj: Eka S. Saputra dari judul asli terbitan Rotledge, 2008, London & NY: 'Popular Culture in Indonesia, Fluid Identities in Post-Authoritarian Politics'. Yogyakarta: Jalasutra
- Kapchan, Deborah A. & Pauline Turner Strong (1999). 'Theorizing the Hybrid'. *The Journal of American Folklore*, 112 (445), pp. 239-253
- Prananto, Jujur (2002). *Ada Apa dengan Cinta? Sebuah Skenario Jujur Prananto*. Jakarta: Miles Production
- Saukko, Paula (2003). *Doing Research in Cultural Studies: An Introduction to Classical and New Methodological Approaches*. London: Sage Pub