

**Pasar Kaset**  
April 4-5, 2025 | At Sate Kuda  
10am - 10pm | 1st floor  
Special Performance  
Mikser dan DJ  
April 5, 2025 | 7pm - 9pm  
www.pasar.kaset.com  
@pasar.kaset

# matajendela

SENI BUDAYA YOGYAKARTA

VOLUME XX NOMOR 2 — 2025

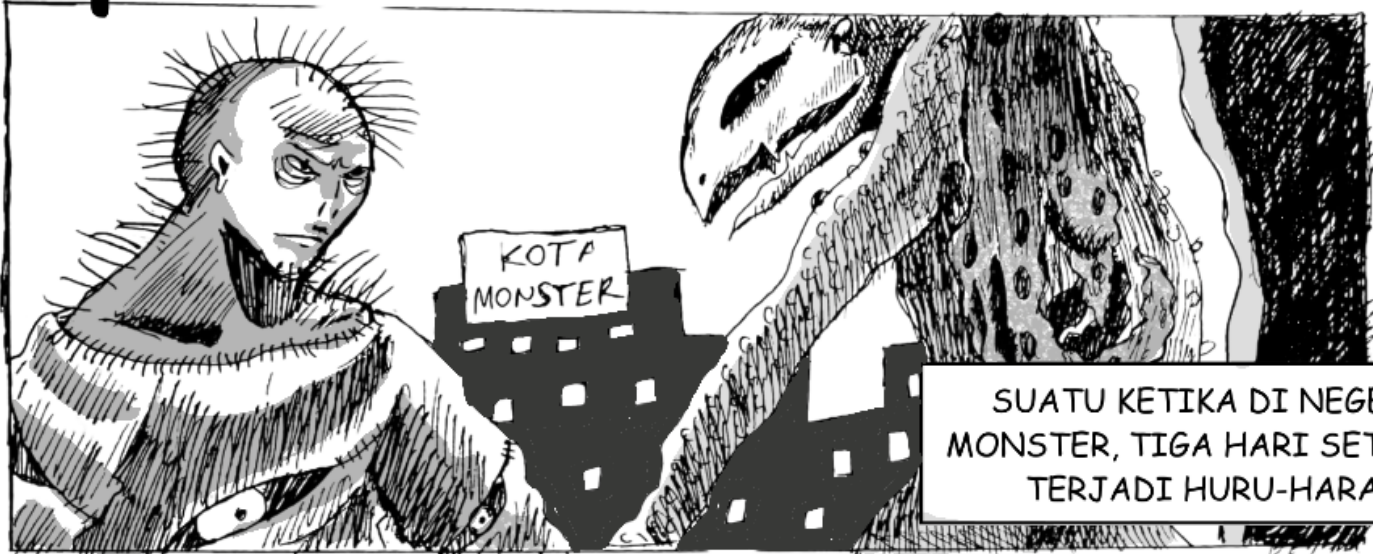


ISSN 0126-1401  
02  
9 770126 140119

**MENCECAP RASA  
GLOKALISASI  
BUDAYA DAN SENI**

# Aksi damai

Abdul J. Nugroho



SUATU KETIKA DI NEGERI MONSTER, TIGA HARI SETELAH TERJADI HURU-HARA



SUDAH SIAP BOSS??



GASS!  
HANCURKAN  
TIRANI!!!



APA YANG SEBENARNYA MEREKA RENCANAKAN....?!!!

# matajendela

SENI BUDAYA YOGYAKARTA

VOLUME XX  
NOMOR 2 — 2025

Sampul:  
Nicolaus Gogor Seta Dewa



TIM MATAJENDELA

## Penanggung Jawab Umum

Dra. Purwiati

## Penanggung Jawab Teknis

Dyah Wahyu Aprilina, S.I.P., M.P.A

## Redaktur

Satmoko Budi Santoso

Latief S. Nugraha

Vini Oktaviani Hendayani

## Penyunting

Gilang Alamsyah Prasetyana  
Juwita Wardah Maulidah Baihaqi

## Layouter

Lintang Dewi P

## Desainer Grafis

Abdul J. Nugroho

## Sekretariat

Maria Rena Randisar P., S.I.P.

Roni Driyastoto, S.Sn.

Bayu Adi Wijaya, S.Sn.

Sipriana Dinda, S.Sn.

Diterbitkan oleh Taman Budaya Yogyakarta  
Jl. Sriwedani No. 1 Yogyakarta 55123  
Telp. (0274) 523512, 561914 Fax. (0274) 580771

**MATAJENDELA**, majalah seni budaya terbit dua edisi dalam satu tahun.  
Redaksi menerima tulisan dari penulis, kritikus, dan pemerhati seni budaya.

dokin.tby@gmail.com

www.tby.jogjaprov.go.id

**matajendela**

## EDITORIAL

- 2 Mencecap Rasa Glokalisasi Budaya dan Seni  
—— Vini Oktaviani Hendayani

## JENDELA

- 3 Sastra Arab dalam Pusaran (Terjemahan)  
Sastra Indonesia  
—— Aguk Irawan MN
- 6 Rimpang-Riuh Gastrokuliner Tionghoa  
Indonesia: Antara Luka dan Cipta Rasa  
—— Hugo Sistha Prabangkara
- 20 Glokalisasi Budaya dan *Book Café*  
—— Anton Kurnia
- 28 Melihat Kembali Glokalisasi Film Indonesia  
—— Umi Lestari

## LINTAS

- 9 Prasasti dan Syair Lao Su van Lasem  
—— Kris Budiman

## KILAS

- 16 Dari Bali Jatra ke Disco Dancer: Oleh-oleh  
dari Bhubaneswar  
—— Mahfud Ikhwan

## GAUNG

- 12 *Mooi Indie*, Pengetahuan Botani, dan Mitos  
Kemalasan: Siklus Kuasa Kolonial dalam  
Lukisan  
—— Lestari
- 24 Huruf, Suara, dan Nama: Jejak Arab dalam  
Seni Indonesia  
—— Istifadah Nur Rahma

## SKETSA

- 33 Dua Dunia, Rossa dan Kaya  
—— Cerpen Bernando J. Sujibto
- 38 Puisi-Puisi Amos Ursia

Diproduksi di Yogyakarta  
Kertas Sampul: Aster, Kertas Isi: BC Paper  
Huruf: Open Sans



**jogja**  
Istimewa

**DANA**  
KEISTIMEWAAN

# Mencecap Rasa Glokalisasi Budaya dan Seni

Pernahkah Anda mencecap rasa rendang pada makanan cepat saji berupa burger? Bila belum pernah, silakan datang serta temukan di salah satu restoran waralaba global di dekat Anda, lalu beri penilaian mengenai rasanya. Apakah sudah mendekati, atau malah jauh dari harapan. Meski varian rasa rendang juga ada di Malaysia dan Singapura, namun awalnya makanan berbahan dasar daging yang dimasak dengan santan dan bermacam bumbu itu lahir dari tradisi kuliner masyarakat Minangkabau Sumatra Barat. Berabad lamanya, rendang menjadi salah satu kebanggaan dan kesukaan masyarakat Indonesia. Dengan baris tera "Ini Rasa Kita", restoran cepat saji yang dimaksud tadi, berupaya menghadirkan rasa rendang sebagai bentuk kedekatan nan mesra antara produk, pembeli, dan calon pembelinya.

Beroperasinya restoran cepat saji internasional di wilayah Indonesia, adalah salah satu representasi praktik globalisasi. Sebuah konsep yang awalnya tumbuh di bidang ekonomi, lalu secara sistematis diterapkan di bidang lain. Meski globalisasi terbukti dapat membuat kita dengan mudahnya melintas batas, bertukar banyak hal, dan memberikan keuntungan. Namun tidak sedikit juga kerugian yang dihadapkannya. Salah satu keluaran globalisasi yang kerap dipandang merugikan adalah adanya penyeragaman. Penyeragaman dinilai berpotensi merusak identitas dan budaya tradisi suatu masyarakat. Kondisi semacam itu yang melatarbelakangi lahirnya gerakan kontra globalisasi.

Namun sikap menolak secara utuh globalisasi, seringkali dinilai sebagai hal musykil. Maka alih-alih menolak, globalisasi diterima atau dirangkul, namun dengan satu syarat yaitu glokalisasi. Glokalisasi sendiri adalah proses di mana global dan lokal bersanding secara setara, minim penyeragaman, dan disesuaikan dengan

identitas tradisi masyarakat. Seperti kasus restoran cepat saji tadi, glokalisasi adalah strategi mengawinkan produk serta layanan dari bisnis global, dengan karakteristik dan kebutuhan pasar lokal. Dalam konteks restoran yang kita jadikan contoh, pola pendekatan melalui cita rasa lokal menjadi mekanisme wajib di tiap wilayah operasinya. Tujuannya untuk menaikkan laba perusahaan.

Pola tersebut juga berkembang di ranah budaya dan seni. Tujuannya lebih kompleks dari sekadar menakar untung rugi. Kompleksitas itu juga yang membuat proses penyesuaian di bidang budaya dan seni tidak melulu dapat berjalan dengan lancar. Ada berbagai tantangan yang ditemui. Selama ini kita hanya melihat dan menikmati keluaran dari glokalisasi pada bidang tersebut. Namun kita tidak mengetahui titik didih yang terjadi di dalamnya. Oleh sebab itu, pada edisi kali ini, *Matajendela* menghadirkan pemikiran serta amatan dari beberapa penulis. Guna membaca praktik glokalisasi di pelbagai ruang budaya dan seni, serta melihat sejauh mana dampaknya pada masyarakat.

Jadi, selamat menikmati pandangan yang bervariasi dari para penulis di edisi ini. Mari merasakan cita rasa lokal yang adaptif terhadap yang global. Penggambaran mengenai burger rendang yang terdiri dari daging olahan, irisan bawang bombay, telur, roti bun, dan saus rendang yang ditumpuk-kombinasikan sedemikian rupa. Tidak hanya dapat kita pahami sebagai ilustrasi atas penganan sarat karbohidrat dan protein yang mengenyangkan perut. Tetapi juga sebagai sensasi hadirnya pertemuan global dan lokal dalam satu kunyahan mulut. Tabik. ▀

**Vini Oktaviani Hendayani**  
Redaktur Majalah *Matajendela*

# Sastra Arab dalam Pusaran (Terjemahan) Sastra Indonesia

oleh **Aguk Irawan MN**

Dalam *Literature of Java* (1967) karya Pigeud, mencuatnya gerakan literasi di Nusantara berpusat pada empat era. Abad 9-14 M dimulai zaman Kediri-Majapahit. Abad 15-17 dimulai Demak-Madura-Bali. Abad 18-20 dimulai dari zaman Surakarta-Yogyakarta. Sebagian besar literasi tersebut adalah berupa karya sastra yang terpengaruh Islam-Arab.

Salah satunya adalah serat *Tuhfah*, Jawa-Pegon yang diintisarikan dari *Kitab Tuhfatul Mursalah Ila an-Nabi* karya Syekh al-Burhanfuri (1619 M). Begitu juga karya-karya Jawa-Madya Pesisir yang bercerita tentang sejarah nabinabi yang semuanya disadur dari kitab berbahasa Arab. Sebagian dari itu, telah menyebar sampai Malaysia, Thailand, Kamboja, dan Vietnam. Salah satu karya itu adalah *Siklus Cerita Panji*.

Bahkan jauh sebelum itu, Kanjeng Sunan Kalijaga (abad 15) sudah memulai dengan menciptakan Suluk atau *Kidung Rumecko*, sebagai bentuk apresiatif, sekaligus mengkristalkan ajaran-ajaran sufi besar Abdul Karim al-Jilli (1365-1421 M) dalam kitab *Insan al-Kamil*. Tentu kesimpulan ini didapat jika kita membaca dan membandingkan secara tuntas keduanya.

Salah satu yang tak bisa dianggap kebetulan itu adalah ditemukannya

kesamaan istilah dan simbol-simbol spiritualnya. Suluk atau *Kidung Rumecko ing Wengi* terdiri dari 40 lembar, panjang 35 cm, lebar 3,5 cm (dokumentasi UPD Pundok). Salah satu kesamaan simbol itu sebagaimana yang tertera di awal-baitnya, yaitu pada bait ketiga, baris kedelapan dari *Kidung Rumecko*.

*Sakathahing rosul, pan dadyo sarira tunggal, ati Adam utekku Baginda Esis, pangucapku ya Musa.*

(Semua rasul/pada hakikatnya sudah menyatu dalam diri kita/di hati kita ada Nabi Adam, di otak kita ada Baginda Sis/jika berucap bagaikan ucapan Nabi Musa)

Hal yang serupa termaktub juga dalam *Insan al-Kamil*. Menurut Al-Jilli puncak spiritual seseorang adalah jika ia telah sampai pada *maqam* bertemunya roh para rasul yang terkristal pada diri Nabi Muhammad SAW. Hal itu bisa dimulai dengan mengambil kebaikan dan kearifan para nabi. Al-Jilli pun merasa perlu menyebut kearifan Nabi Adam dan Musa serta Isa AS, sampai para wali dan orang-orang saleh, sebagai refleksi atas gambaran orang-orang yang sudah sampai *Maqam al-Kamil* atau *Sariro Tunggal* (Juz 11 halaman 58 dan 74-78).

Selain Sunan Kalijaga, di antaranya yang menonjol adalah Hamzah Fansuri. Karya Hamzah Fansuri menandai sejarah sastra Indonesia yang memiliki keunikan.

## JENDELA

Dalam fakta sejarah dapat dibaca bagaimana sastra Indonesia yang waktu itu masih bernama sastra Melayu hadir terlebih dahulu ketimbang bangsa Indonesia. Penyair Hamzah Fansyuri yang hidup di abad 17 itu menulis dalam bahasa Melayu dengan menggunakan huruf Arab Melayu. Ia hidup di zaman pemerintahan Sultan Iskandar Muda dan Iskandar Thani. Karyanya yang terkenal adalah *Syair Burung Pingai*, *Syair si Burung Pungguk*, *Syair Sidang Fakir*, *Syair Dagang*, *Syair Perahu*, dan lain-lain.

Apa yang terjadi selama satu abad kemudian belum terlacak. Tetapi menurut Zoetmoelder dan Pigeud, bahwa karya-karya Hamzah Fansuri terpengaruh oleh gaya bahasa sastra Arab, terutama dari karya Fariddudin Attar (1120-1230 M). Dalam bahasa aslinya berjudul *Mantiqut-Thair* yang berbentuk puisi berwatak mistis religius. Begitu pula yang terjadi pada awal abad ke-19 dengan fenomena Raja Ali Haji. Ia juga menulis dalam bahasa Melayu. Karyanya yang terkenal *Gurindam Dua Belas*, *Syair Nikah*, *Syair Gemala Mustika*, *Hikayat Abdul Muluk*, *Bustanul Katibin*, dan *Tuhfat Al-Nas* dengan *style* realisme-magis.

Menurut buku *Horison Sastra Indonesia 2: Kitab Cerita Pendek* (2002: xiii—xiv) tonggak yang paling nyata dan terpenting dalam sejarah penulisan cerpen di Indonesia dimulai oleh cerita-cerita M. Kasim (bernama asli Suman Hs.) pada awal 1910-an, yang memperkenalkan bentuk tulisan saduran (terjemahan bebas) berupa cerita-cerita pendek yang jenaka dengan tokoh Abu Nawas, al-Qois, dan Syahrazad.

Majalah *Sri Poestaka* (1918) dan majalah atau surat kabar yang terbit sekitar itu, seperti *Bianglala* (Batavia, 1868, dwi mingguan), *Sahabat Baik* (Betawi, 1891, tidak teratur), *Pewarta Prijaji* (Semarang, 1900, bulanan), *Soenda Berita* (Cianjur, 1903, mingguan), *Bintang Hindia* (Bandung, 1903, dwi mingguan), *Medan Priyayi* (Batavia, 1907, harian), *Poetri Hindia* (Betawi, 1908, dwi mingguan), *Bok-Tok* (Surabaya, 1913, mingguan) serta majalah *Sahabat Baik*, bahkan secara jelas mencantumkan sub-judul “Hikayat” yang rutin menampilkan terjemahan sastra Arab, seperti *Kalîlah Wadamanah*, *Hazâr Afsânuhu*, *Alfu Laylâ wa Laylâ*, *Busfâs*, *Khurâfah wa Nuzhah*, dan lain sebagainya.

Penyair dari generasi *Balai Pustaka* yang dikenal sebagai penerjemah sastra Arab dan lahir di tahun 1916 adalah M. Taslim Ali. Ia tidak sempat mengumpulkan karya puisinya dalam bentuk antologi. Secara terpisah puisinya ikut termuat dalam *Pujangga Baru*, *Prosa dan Puisi*, dan antologi *Tonggak I*. Karya terjemahannya yang terkenal *Puisi Dunia dan Rubaiyat Omar Khayyam*. Tiga tahun setelah M. Taslim Ali lahir, pada 1919 lahirlah penyair Bahrum Rangkuti di Galang Sumatra Timur. Ia dikenal sebagai kawan HB Jassin dan sahabat Chairil Anwar semasa masih di Medan. Karyanya yang dibukukan adalah *Laila dan Majnun*, *Sinar Memancar dari Jabal Nur*, *Nafiri*, dan terjemahan puisi Muhamad Iqbal, *Asrar Khuldi*. Dua nama inilah yang memengaruhi generasi Balai Pustaka, angkatan 45 sampai 50-an.

Pada saat ibu kota Republik Indonesia pindah ke Yogyakarta pada 1947, kantor Djawatan Kebudayaan juga pindah ke Yogyakarta. Kantornya di Terban, depan Rumah Sakit Mata Dr Yap sekarang adalah Jalan Cik Di Tiro. Di kantor ini sering berkumpul para seniman dan sastrawan Yogyakarta yang dikenal sebagai Seniman Terban. Aktivitas mereka cukup banyak dan ikut mewarnai denyut sastra Indonesia. Kirdjomuljo dan Nasjah Djamin misalnya, sudah mulai tampil pada periode ini. Nasjah Jamin selain sebagai penyair juga banyak mengenalkan puisi-puisi Khalil Gibran, Malik bin Nabi, Almanfaluthi, dan Dante dalam edisi Arab serta Inggris.

Karya-karya tersebut dibuat diskusi berseri pada pertengahan 1950-an sampai pertengahan 1970-an. Sepanjang jalan Malioboro, dari Jalan Pangurakan di selatan sampai Tugu di utara Yogya menjadi pusat pergaulan para sastrawan. Dengan UGM yang kampusnya masih berada di Siti Hinggil dan kompleks keraton lainnya, seperti gedung CHTH, Sonobudoyo, gedung PPBI, Senisono, dan Perpustakaan Masyarakat (wilayah selatan).

Mereka, para seniman, sastrawan, dan pelaku budaya yang lain sering berdiskusi di tempat-tempat itu, di antaranya adalah Umar Kayam, Putu Wijaya, Motinggo Boesye, A Bastari Asnin, Jajak MD, M Nizar, WS Rendra, Jussac MR, Titiék WS, Siti Nurjanah Sastrosudibagyo, Umu Landu Paranggi, A Adjib Hamzah, Hadjid Hamzah,

B Soelarto, Arifin C Noer, Syahwil, Idrus Ismail, Waluyo DS, Sapardi Djoko Damono, Subagio Sastrowardoyo, C Bakdi Soemanto, Iman Budhi Santosa, Chaerul Umam, A Mujahid, A Mun'im, Ikranegara, dan lain-lain.

Bahtkan tak jarang mereka berdebat sambil berjalan kaki, hilir mudik dari Tugu sampai ke alun-alun, bolak-balik. Sementara kantor harian *Kedaulatan Rakyat* menjadi markas para sastrawan karena pimpinan koran zaman itu, Soemadi M Wonohito dan Samawi sangat hormat dengan para sastrawan, terutama sastrawan yang berlatar belakang Islam-santri, seperti Mohammad Diponegoro, Kuntowijoyo, Taufiq Ismail, Slamet Sukirnanto, Fudoli Zaini, Emha Ainun Nadjib, Abdul Hadi WM, dan Ali Audah.

Kita tahu dua nama terakhir ini banyak menerjemahkan karya sastra Arab ke Indonesia, Ali Audah penerjemah *Lorong Midaq*, karya Naguib Mahfouz, dan sejumlah karya sastrawan Mesir: Ihsân 'Abdul Qudûs, Mahmûd al Badawî, Yûsuf Jawhar, Amîn Yûsuf Gharâb, dan Thaha Husain. Sementara Abdul Hadi WM dikenal dengan penerjemah *Rubaiyat Omar Khayam* dan *Matsnawi* senandung cinta abadi karya Jalaluddin Rumi.

Era 1980-an jagat sastra Yogyakarta juga diwarnai dengan hadirnya komunitas sastra berbasis kampung. Sanggar Sastra Kotagede atau Sasako yang hadir pada 1982 dengan tokohnya Tulus Setyo Budi, Buldanul Khuri, Hamid Nuri, Pantono, Fajriyanto, dan Mohamad Setiawan sempat menerbitkan kumpulan puisi-sufi "Di Bawah Lampu Merkuri". Kelompok Sasako ini merupakan angkatan baru setelah generasi Slamet Kuntohaditomo, Achmad Charris Zubair, Muhajir Darwin yang sempat berkolaborasi dengan angkatan Darwis Khudori, Mustofa W Hasyim, Muhammad Khamdi Raharjo, M Dalhar Dw, Erwito Wibowo, Irkham Lutfi, Ahsin Nuri, dan Imronah Hanum. Mereka punya perhatian pada sastra salawat.

Kemudian pada akhir 1990-an dan awal 2000, komunitas sastra (Arab/islami) berbasis kampus sangat menonjol pada tahun-tahun ini. Misalnya Komunitas Teater Eska, Kelompok Studi Sastra Sauqi, Sanggar Nun, Studi Apresiasi Sastra di

IAIN dengan tokohnya Hamdy Salad, Abidah El Khalieqy, Otto Sukatno CR, dan Ulfain Ch ditambah jaringan sastrawan majalah *Arena*. Pada tahun ini juga lahir penerbit Navila yang dipelopori Sholeh UG, penerbit yang mengkhususkan diri menerbitkan terjemahan sastra Arab. Lalu ada juga penerbit LKIS dengan Mata Pena dan Sastra. Untuk pesantren, pelopornya Jadul Maula dan M. Imam Aziz, dan Bentang Pustaka dengan pelopor Buldanul Khuri. Buku-buku karya besar sastrawan Mesir diterbitkan di antaranya: Taufiq El-Hakim, Nawal Sadawi, Ali Aswan, Najîb Mahfudh, Ihsân 'Abdul Qudûs, Mahmûd al Badawî, Yûsuf Jawhar, Amîn Yûsuf Gharâb, Muhammad 'Abdul Halîm 'Abdullâh, dan Thaha Husain. *Wallahu'alam bishawab. \*\*\**

### Daftar Pustaka

- Gunadi, Iwan, dkk (Penyunting). 2008. *Komunitas Sastra Indonesia, Catatan Perjalanan*, Jakarta: KSI.
- Ismail, Taufiq (Editor). 2002. *Horison Sastra Indonesia, Jilid 1-4*. Jakarta: Horison 1997.
- Panorama Sastra Nusantara. Jakarta: Balai Pustaka.
- Mahmud, Kusman K. 1991. *Sastra Indonesia dan Daerah, Sejumlah Masalah*. Bandung: Angkasa.
- Santosa, Revianto Budi dan Mustofa W. Hasyim (editor). 2007. *Menjadi Jogja*, Yogyakarta: DKK – Pusat Studi Kebudayaan UGM bersama Panitia HUT Kota Yogyakarta ke-250, 2007.
- Santosa, Iman Budhi dan Mustofa W Hasyim (Editor). 2008. *Orang-orang Malioboro* (kumpulan tulisan sastrawan yang pernah aktif di komunitas Malioboro yaitu Persada Studi Klub disertai komentar tokoh sastra yang usianya lebih tua dan lebih muda).

### Aguk Irawan MN

Sastrawan, pengasuh Pondok Pesantren Baitul Kilmah.

# Rimpang-Riu Gastrokulinier Tionghoa Indonesia: Antara Luka dan Cipta Rasa

oleh **Hugo Sistha Prabangkara**

Glokalisasi dapat dipahami sebagai proses pertemuan unsur global dan lokal yang menghasilkan wujud baru sesuai konteks masyarakat setempat. Istilah ini dipopulerkan Roland Robertson pada 1990-an sebagai tanggapan atas definisi globalisasi klasik yang mengarah pada penyeragaman budaya. Dalam perspektif kontemporer, globalisasi justru dilihat sebagai proses hibridisasi budaya yang kompleks, bukan sekadar usaha standarisasi ataupun penyeragaman (Appadurai 1990, Pieterse 1994, dan Shim 2006).

Dalam urusan perdapuran, glokalisasi dapat dilihat dalam proses masyarakat mengadaptasi suatu produk makanan global supaya terasa familier bagi pasar lokal. Meski demikian, kita perlu memahami bahwa glokalisasi tidak hanya merujuk pada konteks produk makanan dan/atau minuman, tapi juga selingkung sosio-kulturalnya. Dengan demikian, makanan tidak hanya hadir sebagai barang

konsumsi tetapi juga arena negosiasi kultural –yang saya rangkum ke dalam istilah ‘gastrokulinier’ yang melingkupi perkara konsumsi (gastronomi) dan produksi (kulinier).

Kita dapat melihat praktik glokalisasi gastrokulinier pada hidangan restoran cepat saji. Di sana selalu ada menu nasi putih karena ada pemahaman bahwa di Indonesia, orang belum makan (kenyang) kalau belum makan nasi. Selain itu, pada saat bulan Puasa hingga Ramadan, beberapa restoran cepat saji menjual menu ‘nasi uduk’ beserta lauknya. Ini dapat dilihat sebagai siasat bisnis yang melekatkan jenama suatu produk waralaba global dengan konteks pasarnya.

Fenomena lain dapat diamati di area urban Yogyakarta, di mana banyak ditemukan warung kaki lima yang menjual dimsum. Dimsum pada dasarnya bukanlah nama suatu sajian makanan, tetapi rangkaian hidangan dalam *yum cha* –aktivitas minum teh dan *brunch* yang dipengaruhi

oleh budaya Tionghoa. Akan tetapi, di Indonesia, dimsum ditafsirkan sebagai makanan yang menyerupai atau sejenis pangsit yang dikukus. Padahal lumpia goreng dan bakpao, juga bagian dari dimsum, tapi keduanya justru berdiri sebagai rangkaian hidangan sendiri. Sementara itu, pangsit (baik goreng maupun basah) melekat sebagai pelengkap (*side-dish*) mi ayam.



Gambar 1. Dimsum yang disusun di dalam kukusan bambu. Sumber: Wikipedia<sup>1</sup>

Dimsum yang multitafsir ini menunjukkan adanya geliat pemaknaan yang dinamis dan terus dibicarakan. Ada yang bersikukuh pada marwah awal dimsum, ada pula yang menerima kemajemukan tafsirnya. Bahkan ada kebaruan dimsum dengan *topping* saus mentai yang viral dan cukup banyak dicari konsumen. Namun, layaknya *fashion*, tren ini cepat tenggelam di tengah arus kebaruan. Ini menunjukkan bahwa glokalisasi tidak selamanya berkelanjutan dan memiliki potensi kerapuhan.

Diskusi glokalisasi tersebut dapat diletakkan ke dalam gagasan George Ritzer (2003), yakni *glocalization of something and nothing*. Produk glokalisasi *something* merupakan produk kultural hasil glokalisasi yang sarat makna dan memiliki relevansi sejarah. Berbeda dari menu restoran cepat saji yang memanfaatkan corak kultural sebagai siasat bisnis. Ini disebut sebagai *glocalization of nothing*, glokalisasi yang miskin makna dan ahistoris, dan dilakukan demi memaksimalkan profit (Ritzer 2003).

Gastrokuliner Tionghoa, maka dari itu, dapat dilihat sebagai glokalisasi *something* karena mengalami negosiasi yang rumit dan sarat dengan sejarah. Kerumitan ini muncul dari anggapan bahwa komunitas Tionghoa adalah komunitas yang homogen dan eksklusif. Padahal, seperti yang ditulis Andreas Susanto (2008) dalam *Under the Umbrella of the Sultan*, komunitas Tionghoa itu majemuk dan berlapis-lapis. Cara mereka merespons tekanan 'asimilasi' Orde

Baru pun berlapis-lapis. Hal ini juga terlihat pada budaya gastrokuliner Tionghoa yang sudah tidak dapat diletakkan ke dalam argumen 'keaslian' yang kaku, melainkan selalu bertransformasi dengan konteks masyarakat.



Gambar 2. Memasak menggunakan wajan. Sumber: Youtube<sup>2</sup>

Susanto (2008) juga menunjukkan bahwa strategi akomodasi menjadi kunci bertahan hidup. Ruang perlindungan didapatkan melalui siasat jalur pernikahan campur, konversi agama, hingga organisasi sosial. Pola ini dapat disandingkan dengan praktik gastrokuliner, di mana bahan-bahan, bumbu, dan teknik memasak Tionghoa merasuk ke dalam dapur Indonesia. Kecap, *micin* (MSG), dan wajan tidak dapat dilepaskan dari jasa komunitas Tionghoa yang turut membentuk pengalaman cita rasa Indonesia. Dengan demikian, akomodasi sosial-politik beriringan dengan akomodasi cita rasa di dalam dapur.

Di konteks Yogyakarta, Susanto (2008) menggaris bawahi bahwa ada perlindungan simbolis dan politis dari Sultan yang membuat komunitas Tionghoa aman. Kondisi ini memungkinkan gastrokuliner Tionghoa, seperti bakpia, rumah makan legendaris seperti Mahkota (Tiong San) dan Lie Djiong, tumbuh menjadi bagian dari lanskap budaya Yogyakarta. Payung simbolis ini tidak hanya melindungi eksistensi individunya, tetapi juga praktik sosio-kulturalnya. Akan tetapi, perlu digarisbawahi, kenyataannya mereka masih mengalami perlakuan berbeda di tengah masyarakat dan di hadapan hukum. Ini menjadi relasi paradoks ironis yang masih terjadi.

Glokalisasi gastrokuliner Tionghoa, maka dari itu, bukanlah suatu peristiwa instan, layaknya masakan cepat saji, melainkan proses panjang tarik-menarik kekuasaan, pengalaman diskriminasi, dan adaptasi budaya.

1 Oleh ProjectManhattan - Karya sendiri, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=31298231>

2 [https://www.youtube.com/watch?v=UbeEGWmud-4&ab\\_channel=TerryFilms](https://www.youtube.com/watch?v=UbeEGWmud-4&ab_channel=TerryFilms)

## JENDELA

Kata 'peranakan' sendiri pun menandai silang budaya antara keterpaksaan sekaligus kreativitas, yang beririsan dalam strategi bertahan hidup. Hasilnya adalah keragaman gastrokulinier capcay, siomai, dan bakso, serta konsensus teknik memasak, seperti *nge-ca*, yang telah disepakati dan menjadi 'bahasa' sehari-hari di lingkup dapur kita. Begitu pula dengan peralatan dapur seperti wajan, dan bumbu dapur seperti kecap dan *micin*, telah menyatu dalam kreativitas gastrokulinier bersama. Meminjam pandangan Deleuze & Guattari (1987), proses ini merupakan proses merimpang, terus-menerus terjadi, plural, dan tidak pernah selesai, entah muncul dalam rupa kebaruan seperti dimsum saus mentai, atau pengenalan ulang hal tradisional dengan 'wajah' yang berbeda.

Membicarakan glokalisasi gastrokulinier, terlebih dalam konteks komunitas Tionghoa di Indonesia, maka dari itu, harus menyadari silang sengkabut antara global dan lokal, serta perkara kekuasaan. Dalam silang sengkabut tersebut, ada proses negosiasi antara hasrat untuk berkreasi dan bertahan hidup yang kemudian melebur dalam rimpang kehidupan –terus menjadi dan tidak akan pernah selesai.

Sebagai penutup, saya melihat glokalisasi gastrokulinier Tionghoa di Indonesia bukanlah produk romantisme atas kemajemukan, inovasi, dan kreativitas. Tetapi, ekspresi atas pengalaman traumatis yang hadir dalam bentuk pengalaman sensorik. Kita juga harus menyadari bahwa komunitas tersebut hingga kini masih ditempatkan ke dalam ruang liminal –selalu mengalami ambivalensi dan selalu dijadikan 'kambing hitam' dalam pusaran politik dan krisis sosial. Padahal, mereka memiliki andil besar dalam proses pembentukan budaya Indonesia –khususnya Yogyakarta. Oleh karena itu, mendiskusikan glokalisasi

kultural –seperti gastrokulinier, harus selalu disertai kesadaran kritis dan rasa empati atas dinamika kuasa dan ketidakadilan yang dialami komunitas tersebut.

### Daftar Pustaka

- Appadurai, A. (1990). "Disjuncture and Difference in the global cultural economy", dalam Durham dan Kellner (ed.), *Media and Cultural Studies: Keywords* (rev.ed., hlm. 584-603). Blackwell, 2006.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (B. Massumi, penerjemah). University of Minnesota Press.
- Pieterse, J. N. (1994). "Globalization as hybridization", dalam Durham dan Kellner (ed.), *Media and Cultural Studies: Keywords* (rev.ed., hlm. 658-780). Blackwell, 2006.
- Ritzer, G., & M. Ryan. (2002). "The Globalization of Nothing", dalam *Social Thought & Research*, 2, hlm. 51-81.
- Ritzer, G. (2003). "Rethinking Globalization: Glocalization/Globalization and Nothing/Something", dalam *Sociological Theory* 21(3), hlm. 193-209.
- Shim, D. (2006). "Hybridity and the rise of Korean popular culture in Asia", dalam *Media, culture & society*, 28(1), hlm. 25-44.
- Susanto, A. A. (2008). *Under the umbrella of the sultan: accommodation of the Chinese in Yogyakarta during Indonesia's New Order* (Doctoral dissertation, sl: sn).

### Hugo Sistha Prabangkara

Mahasiswa S3 asal Yogyakarta yang gemar jajan, masak, *sambat*, dan mengamati budaya gastrokulinier.

# Prasasti dan Syair Lao Su van Lasem

oleh **Kris Budiman**

Warugunung... Perjalanan awal 2025 ke sebuah desa di sisi barat Pegunungan Lasem, Jawa Tengah, bertujuan semata untuk menengok situs prasasti yang sangat unik: di permukaan batu prasasti ini tertoreh baris-baris syair dalam aksara Han. Begitu kembali ke rumah, saya merasa “dihantui” obsesi berlarut-larut untuk mengerjakan versi terjemahan puitik (*poetic translation*) terhadapnya. Karena mustahil mengerjakan secara langsung dari sumber primer, saya bergantung penuh pada terjemahan berbahasa Indonesia oleh Agni Malagina (2024) dan, baru belakangan, berbahasa Inggris oleh Claudine Salmon (2025). Hasil penerjemahan puitik itu akan saya sajikan nanti sebagai penutup.

Pada pertengahan tahun, saya balik ke Lasem karena diundang sebagai salah seorang narasumber dalam lokakarya jurnalisme arkeologi. Dengan jadwal program yang ketat-padat, tak mungkin saya menjenguk lagi situs tersebut, kendati sebetulnya sungguh ingin. Kejadian yang tidak saya sangka-sangka sebelumnya adalah, sepulang dari sana, saya sekali lagi terobsesi pada syair dan prasasti itu. Ini kali bukan soal penerjemahan, tetapi relasi referensialnya dengan tempat-tempat geografis faktual. Fakta bahwa teks puitik tersebut ditorehkan di atas artefak *in situ* telah menuntun saya kepada gagasan yang disebut sebagai referensialitas dalam pendekatan geokritik Bertrand Westphal (2011).

## Mencari Tiga Gunung

Prasasti beraksara *hanzi* klasik itu —selanjutnya: Prasasti Warugunung— ditemukan oleh seorang warga pada awal Agustus 2024. Lokasinya tidak jauh dari pemakaman tua Tionghoa di lahan kebun jati. Salah satu nisan di sana bertarikh 1876. Berpijak pada asumsi kesezamanan, bukan tidak mungkin bahwa ia berasal dari periode yang sama. Penanggalan nisbinya, menurut Claudine Salmon, adalah 1870/1880-an, kemungkinan besar dari akhir abad XIX atau awal abad XX. Temuan ini tergolong luar biasa. Hanya pernah ditemukan dua lagi di Pulau Serutu, salah satu pulau di gugus Kepulauan Karimata, Kalimantan Barat.



**Gambar 3.** Prasasti Warugunung. Sumber: Ratih Riksmadhara

Seperti sudah saya sampaikan, Agni Malagina menerjemahkan Prasasti Warugunung ke dalam Bahasa Indonesia. Terjemahannya sangat peduli akan kesetiaan makna (*semantic faithfulness*), terutama untuk mempertahankan makna-makna leksikal. Saya kutip apa adanya di sini (nomer dan keterangan bertanda kurung siku dari saya).

- (1) Perjalanan berkelana melintasi gunung dan sungai ribuan *li*<sup>\*)</sup> berakhir sudah.
- (2) Tak diketahui di manakah sarang naga yang sesungguhnya.
- (3) Tiga gunung kristal bercahaya istimewa bermunculan.
- (4) Bagai tempat penting bertemunya para birokrat dan aristokrat.
- (5) Sambil diiringi lonceng, berbunyi genderang ditabuh berarakkan.
- (6) Tempat dikelilingi puncak-puncak tertinggi.
- (7) Di sanalah [*sic!*] tempat kehidupan selanjutnya yang penuh keberuntungan.
- (8) Di sanalah tempat bersemayam terbaik untuk para [tiga] pejabat.

Lao Su, penulis.

<sup>\*)</sup> Satuan ukuran panjang, 1 *li* = 0,5 km.

Teks puitik ini —selanjutnya: Syair Tiga Gunung— mengabadikan kefanaan (*mortality*). Larik pertamanya,

## LINTAS

*Perjalanan [...] berakhir sudah*, merupakan ungkapan lain dari perjalanan hidup yang telah sampai pada batas: kematian. Larik-larik selanjutnya menekankan makna lokatif. Misalnya, *tempat bersemayam* (larik ke-8) mengacu kepada makam atau pemakaman, tempat jasad dikuburkan. Pun *tempat kehidupan selanjutnya* (larik ke-7). Satu bedanya, di dalam larik ini tersirat pandangan dunia atau "ideologi" tentang kematian yang pada hakikatnya bukan ujung perjalanan. Kematian hanyalah ambang, sekat penanda di antara fase *kehidupan selanjutnya* (yang akan datang) dan *sebelumnya* (yang sudah).

Syair Tiga Gunung menautkan emosi yang abstrak (dukacita) dengan objek fisik yang konkret (batu), namun absennya nama diri atau petunjuk personal lain menyisakan pertanyaan tentang identitas yang lebih spesifik. Siapakah yang *bersemayam* di sana? Tak sulit menjawabnya, sebab secara tekstual sudah diungkap: *para* —tepatnya: *tiga*— *pejabat* (larik ke-8) atau *para birokrat dan aristokrat* (larik ke-4). Lantas, masih dari dalam teks, mencuat juga sebuah pertanyaan lain. Jika larik ke-7 dan ke-8 mengacu kepada tempat pemakaman, maka larik ke-6 kepada lanskap luas, yaitu *tempat dikelilingi puncak-puncak tertinggi*. Frasa terakhir ini membangkitkan sebuah tanda tanya tentang referensialitas geografis: apakah komponen tekstual tersebut mengacu langsung kepada lanskap sesungguhnya?

Lokasi makam dan Prasasti Warugunung, yaitu di kawasan kebun jati di kaki Pegunungan Lasem, jelas dikelilingi oleh lanskap bukit dan gunung. Pernyataan Claudine Salmon bahwa Syair Tiga Gunung ini bersangkutan-paut dengan *feng shui* (geomansi) memperkuat dugaan saya tentang tingginya kadar referensialitas (*high-degree of referentiality*). Masalah yang mirip teka-teki ini, kendati begitu, baru akan kita telusuri kemungkinan jawabannya sesuai pembacaan tekstual.

Di samping larik-larik bermakna lokatif tadi, terbaca juga sebuah simbol pokok (*naga*) dan metafora kunci (*tiga gunung*). Pertama, simbol *naga* tidak mungkin diberi makna tanpa melihat konvensi simbolisnya. Di dalam budaya Tiongkok, *naga* didudukkan sebagai simbol yang paling kuat, *powerful*. Ia merupakan makhluk langit yang bijak, membawa keberuntungan dan memberi perlindungan. Sementara itu, di dalam wacana *feng shui*, *naga* diasosiasikan dengan arah Timur —dengan demikian, matahari terbit, kehidupan baru, dan kemakmuran. Ihlwal posisi di Timur ini

penting bagi arah tafsir kita nanti karena menyarankan kemungkinan jawaban bagi pertanyaan tadi —singkat kata, ia bakal memberi petunjuk ketika kita mencari gunung faktual.

Kedua, metafora *tiga gunung* bisa ditafsir setidaknya dari dua tataran. Secara tekstual ia bisa diberi makna sebagai tempat berdiam para dewa, orang suci, dan pertapa. Di puncaknya tersimpan air kehidupan. Gunung merupakan ruang sakral yang menghubungkan bumi dan langit, Dunia Sini (*this-World*) dan Dunia Sana (*that-World*). Metafora ini kerap ditemukan dalam puisi-puisi dan lukisan-lukisan lanskap tradisional Tiongkok. Di dalam puisi-puisi klasik, perjalanan mendaki gunung adalah alegori pencarian spiritual dan intelektual, sebab di sanalah para pertapa dan guru suci mencari pelepasan dari ikatan duniawi. Sementara di dalam seni lukis klasik, gunung menjadi subjek penting sebagai tempat surgawi.

(Salah satu mahakarya Wang Ximeng, seorang pelukis yang hidup pada era Dinasti Song Utara, awal abad XII, berjudul "*A Thousand Li of Rivers and Mountains*." Sungguh gamblang relasi intertekstualnya dengan Syair Tiga Gunung, khususnya larik ke-1. Data ini, sayangnya, berada di luar cakupan kita sekarang.)

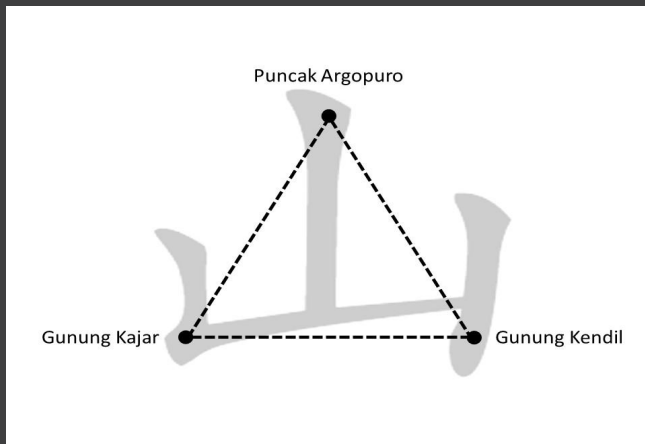
Di tataran selanjutnya, metafora *tiga gunung* sangat mungkin mengacu kepada unsur di luar teks. Ia menyodorkan referensialitas langsung. Acuananya, di satu sisi, adalah *tiga pejabat* yang disebut dalam teks dan dimakamkan di lokasi; di sisi lain, adalah lanskap geografis faktual, yaitu gunung-gunung yang sesungguhnya. Di Tiongkok sendiri dikenal tiga gunung suci (Gunung Jin, Gunung Ming, dan Gunung Du) yang betul-betul terdapat di Provinsi Guangdong. Dengan menerapkan analogi yang serupa, agaknya, masuk akal jika kita telusuri relasi referensial di antara *tiga gunung* ini dan gunung-gunung tertentu yang secara geografis berada di Lasem.

Sebagai langkah awal, pencarian dapat kita mulai dengan mengikuti isyarat dari sang naga. Telah disampaikan sebelumnya bahwa sang naga ber-*sarang* di Timur. Mari kita lacak, beranjak keluar dari teks!

Bayangkan, kita berdiri di titik koordinat Prasasti Warugunung dan memandang ke Timur, tepatnya: condong sedikit ke Timur Laut. Abaikan bukit-bukit kecil, terpampang di kejauhan Gunung Lasem —lebih dikenal sebagai Puncak Argopuro. Puncak tertinggi ini pantas menjadi *sarang* sang naga. Lantas, karena lanskapnya dikelung banyak gunung dan bukit, tidak

sukar untuk mencari dua gunung lain. Geser arah pandangan dari Puncak Argopuro ke Barat. Tampaklah Gunung Kajar —di sana masih tersisa beberapa situs Jawa Klasik, misalnya Situs Watu Tapak dan Situs Lingga Kajar. Dari gunung kedua ini, kita arahkan pandangan ke Selatan. Di sana terlihat Gunung Kendil. Di gunung ini terdapat situs pemujaan prasejarah yang berupa formasi batu-batu besar. Prasasti Warugunung sendiri kira-kira terletak di antara dua gunung terakhir.

Dengan meminjam sudut pandang mata burung (*bird eye's angle*), terbentanglelah kini sebuah lanskap geografis yang batas-batasnya ditandai oleh tiga gunung, yaitu Puncak Argopuro, Gunung Kajar, dan Gunung Kendil. Geografi sakral ini —silakan ditelusuri sendiri secara langsung atau melalui peta— dapat kita abstraksikan sebagai geometri sakral berikut.



Gambar 4. Geometri Sakral Tiga Gunung.

Pelacakan atas tiga gunung, bahkan yang spekulatif sekalipun, tetap terbuka. Saya sendiri mengantongi beberapa versi alternatif karena masih ditemukan bukit-bukit lain di sekitar situs. Namun demikian, jalan tafsir semacam ini hanya mungkin ditempuh apabila pembaca mengetahui konteks geografisnya, tidak sekadar “tergantung pada kata” atau pembacaan tekstual belaka. Sebab artefak dan lanskap geografis yang mengelilinginya merupakan satu kesatuan makna yang utuh, sementara teks Syair Tiga Gunung itu sendiri adalah “monumen kata-kata” yang mengabadikan sepenggal ingatan dan sejarah komunitas setempat.

### Konteks dan Kepengarangan

Dua catatan pendek hendak saya susulkan di sini sebagai akhirul kalam.

Pertama, dibutuhkan kajian atas konteks makro (sosial-historis) yang bersangkutan dengan komunitas Tionghoa Lasem antara akhir abad XIX dan awal abad XX. Kedua, aspek yang masih terbalut misteri pula—dan, karenanya, sangat menantang— adalah kepengarangan. Di atas batu prasasti tiada terbaca sepatah kata pun identitas pengarang. Atribusi satu-satunya adalah nama pena atau nama samaran. Jangan rancukan Lao Su dengan Laozi atau Lao Tzu (ca. 570 SM), penulis *Tao Te-Ching*. Pun bukan Su Shi alias Su Dongpo, pujangga dari era Dinasti Song (1037-1105). Sapaan hormat *lǎo sū* (guru tua) bisa disematkan pada guru atau pujangga senior mana pun. Claudine Salmon menduga bahwa sang penyair hanya seorang pedagang biasa, tidak tinggi status sosialnya, namun cukup terpelajar. Udaya Halim (pemilik Liem Heritage Museum, Rembang), dalam satu perjumpaan di Lasem, sempat membisiki saya bahwa Lao Su van Lasem ini adalah....

*Berakhirlah sudah perjalanan panjang  
Melintasi berdepa sungai dan gunung  
Di manakah naga sejati bersarang?  
Megah terbentang tiga gunung gemilang  
Para hulubalang riung di balairung  
Berarak seiring genta dan genderang  
Puncak di sekeliling megah menjulang  
Inilah tanah nan makmur sejahtera  
Tempat istirahat bagi tiga punggawa*

### Daftar Pustaka

Malagina, Agni. “Langka! Prasasti Beraksara Han Ditemukan di Area Pemakaman Lasem,” dalam *National Geographic Indonesia*, 1 September 2024, <https://nationalgeographic.grid.id/read/134143725/langka-prasasti-beraksara-han-ditemukan-di-area-pemakaman-lasem>.

Salmon, Claudine. “Two Chinese Rock Inscriptions in the Vicinity of Lasem (Central Java),” dalam *Archipel*, 109/2025, hlm. 131-139, <http://journals.openedition.org/archipel/7527>.

Westphal, Bertrand. *Geocriticism: Real and Fictional Space*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

### Dr. Kris Budiman

Penulis, kurator seni rupa, dan pembelajar arkeologi amatir. Novel terbarunya, *Hierofani: Sebuah Fiksi Perjalanan* (Jakarta: KPG, 2024).

# *Mooi Indie,* Pengetahuan Botani, dan Mitos Kemalasan: Siklus Kuasa Kolonial dalam Lukisan

oleh **Lestari**

Masa kanak-kanak saya tak pernah absen dari seni menggambar. Mulai dari corat-coret di dinding hingga les privat menggambar semasa kelas tiga SD. Saya ingat betul bagaimana guru yang diundang setiap Selasa atau Rabu sore oleh Ibu, menemani dan mengajari saya mewarnai hingga menggambar. Ia mengawasi pelajaran menggambar dengan objek-objek alam. Ilustrasi pohon, sawah, dan buah-buahan mulai memenuhi lembaran buku gambar.

Citra visual dua pucuk gunung dan sawah menghampar tentu tak absen dari pelajaran menggambar. Kelak ketika saya mulai melihat dunia luar lebih luas, citra visual itu rupanya bertaburan di mana-mana. Di pinggir jalan Malioboro hingga lorong-lorong hotel berbintang lima. Tidak hanya di Pulau Jawa, tetapi juga Bali dan Sumatra. Pelajaran menggambar dan berbagai perjumpaan itu agaknya turut membentuk selera visual saya. Pertama kali mengunjungi Bali saat SD kelas lima, kedua orang tua saya mengajak ke Pasar Sukowati. Momen itu menjadi momen pertama saya dibelikan lukisan-lukisan

kecil yang kurang lebih seukuran foto 10R. Saya memilih gambar-gambar bercorak alam. Hamparan sawah berundak di Bali dengan figur-figur perempuan menanam padi. Dan tentu saja, visual dua gunung, yang kala itu tidak dengan langit berhiaskan matahari, tetapi langit senja keungu-unguan.

Citra visual tentang bentang alam di kawasan Nusantara ternyata memiliki sejarah yang panjang. Citra soal alam Jawa atau *Oost Indie* yang cantik dan eksotis bisa ditemukan juga pada lukisan Raden Saleh hingga Abdullah Suriosubroto. Citra alam itu sering disebut estetika *Mooi Indie* atau "Hindia yang molek". Saya jadi teringat nama seorang seniman yang melawan *Mooi Indie*, ia adalah Sudjojono. Jelas bagi Sudjojono ada agenda besar kuasa kolonial dalam citra soal kemolekan tanah jajahan. Menurutnya, citra lukisan *Mooi Indie* selalu bergantung pada trinitas gunung, sawah, dan pohon kelapa.

Sementara, Ong Hok Ham memiliki istilah menarik soal ini, ia menyebut "Hindia yang dibekukan" untuk menjelaskan cara

kerja *Mooi Indie*. Citra dan imaji soal alam subur itu dibekukan untuk melegitimasi Hindia Timur sebagai surga yang dijanjikan bagi Belanda. Tampaknya salah satu korban dari estetika *Mooi Indie* adalah alam Priangan. Barangkali, itulah mengapa Raden Saleh tinggal begitu lama di Bogor. Kemudian, lanskap alam Priangan yang hijau, subur, dan penuh sawah tercipta dalam lukisan-lukisannya.

Kiranya, tanah Priangan dan kawasan Jawa Tengah hingga Jawa Timur adalah wilayah yang paling sering direpresentasikan melalui lukisan *Mooi Indie*. Khususnya mengenai tanah Priangan atau Jawa Barat, ada peran 's *Lands Plantentuin te Buitenzorg* yang kini menjadi Kebun Raya Bogor. Dalam narasi sejarah seni Indonesia, kontribusi para botanis dalam sejarah seni sering kali terabaikan. Padahal Kebun Raya Bogor menjadi salah satu episentrum awal perkembangan seni modern pada abad ke-19. Salah satu figur kunci yang sering dibahas adalah Raden Saleh, ia berguru pada C. G. Carl Reinwardt dan Antoine Payen—para peneliti yang sekaligus melakukan ilustrasi dan pendokumentasian visual pada kekayaan alam di kepulauan Indonesia masa itu.

Dalam rentang sejarah seni abad 19, kita bisa mencatat sesosok perempuan yang terlupakan, ia adalah Marianne North (1830–1890), seorang seniman botani Inggris yang menghabiskan waktu cukup lama di Jawa, khususnya wilayah Jawa Barat, untuk melukiskan keanekaragaman flora dalam konteks alamnya yang dianggap "eksotis" masa itu—menyatukan pendekatan ilmiah botani dengan estetika lukisan modern. Karya-karyanya, seperti "*View of the Village of Tosari, Java*" (1876), tidak hanya menampilkan keakuratan botanis tetapi juga mencerminkan sensibilitas artistik modern dengan menempatkan tanaman dalam ekosistem lengkapnya.

Sebagai perempuan Victorian yang bepergian sendiri, North juga menantang norma gender dengan mengeksplorasi wilayah terpencil Jawa tanpa pendamping, sebuah tindakan yang jarang terjadi pada masanya. Karya-karyanya di Jawa Barat, termasuk lukisan tentang tumbuhan endemik, seperti *Nepenthes northiana* (yang dinamai sesuai namanya), menjadi proyek penting ilmu botani era itu.

Namun, *Mooi Indie* bukan melulu soal lukisan dan citra visualnya. Ia juga bisa ditemukan dalam citra tekstual. Ong Hok Ham menuliskan ilmu sosial dan humaniora berpengaruh besar bagi penguatan citra kolonial

tentang masyarakat ulayat, desa, sawah, dan dinamika kehidupan lokal. Ong menuliskan abad 19 dan awal abad 20 sebagai era ketika ilmu kolonial dan produksi pengetahuan soal "pribumi" begitu masif diciptakan.

Terkait wilayah Priangan, banyak arsip dari Sierk Coolsma yang mencitrakan estetika *Mooi Indie* tentang alam Priangan itu. Sierk Coolsma sendiri adalah misionaris dari *Nederlandsche Zendingvereeniging*. Ia ditugasi untuk menerjemahkan Alkitab dalam bahasa Sunda. Penugasan itu membuatnya berjumpa dengan kehidupan masyarakat Sunda dari dekat. Catatan dan pengamatan yang ia tulis dianggap acuan penting dalam kajian budaya Sunda era kolonial. Bahkan, menurut Moriyama (2013), kajian tata bahasa dan kamus Sunda-Belanda karya Coolsma dijadikan pegangan tetap dari era ke era, seolah-olah tak ada tokoh lain yang lebih otoritatif untuk menjelaskan bahasa dan kebudayaan Sunda selain Coolsma.

Coolsma yang dianggap otoritatif itu memiliki satu karya penting berjudul *West Java: Het Land, De Bewoners* (1881). Dalam buku itu, Coolsma membukanya dengan klaim besar: Jawa adalah salah satu pulau terindah di dunia yang ia beri istilah *schoonste landen* (tempat atau pulau terindah). Lengkap dengan kesan soal pegunungan dan persawahan, Coolsma menuliskan keindahan pegunungan di Jawa Tengah hingga kawasan Tasikmalaya di Jawa Barat secara romantis.

Alam Pulau Jawa sendiri adalah hal yang paling Coolsma kagumi dalam teks-teksnya. Kerbau di persawahan yang damai, pegunungan, dan hamparan tanah hijau muncul berkali-kali dalam catatan Coolsma. Istilah indah dalam bahasa Belanda, *schoonste* dan *fraaie*, sering Coolsma tuliskan ketika menjelaskan alam Priangan.

Citra kemolekan ini kemudian ditampilkan secara kontras dengan klaim soal kemalasan pribumi. Menurut Coolsma, masyarakat di Pulau Jawa pada umumnya, dan Sunda secara khusus, lebih malas dari masyarakat Melayu di Sumatra dan Alifuru di Maluku. Coolsma menyatakan persetujuannya pada G.J. Grashuis, seorang misionaris Belanda yang lebih dulu menetap di Pulau Jawa. Dengan memakai kata *ledigheid* (kemalasan) dan *dwaasheid* (kebodohan), Coolsma berusaha membangun klaim soal ketertinggalan masyarakat dari pulau yang ia anggap sebagai pulau terindah ini.

Klaim kemalasan dari para sarjana kolonial, etnolog, atau misionaris ini menurut Syed Husein Alatras adalah mitos (1977). Sebagai mitos, ia dibangun untuk melegitimasi kolonialisme, penaklukan, dan invasi-

## GAUNG

invasi di tanah jajahan. Mitos itu digunakan untuk mengklaim bahwa alam yang begitu molekul nan subur tak layak jika dikelola pribumi malas. Maka, otoritas kolonial adalah yang paling berhak untuk mengelola tanah subur itu secara “beradab”.

Syed Husein Alatas melihat mitos ini utamanya dibentuk pada kawasan Melayu dan Jawa. Tetapi mitos serupa juga ditemukan dalam penilaian Coolsma terhadap masyarakat Sunda. Coolsma menilai kemalasan dan kebodohan orang Sunda membuatnya sulit untuk menerima ide-ide kemajuan industri seperti di Eropa.

Berangkat dari imaji dan citra, akhirnya terjadi apa yang Ong Hok Ham sebut sebagai “pembekuan”. Ini adalah legitimasi ilmiah terhadap klaim-klaim kolonial soal pribumi. Proses “pembekuan” itu selalu berkaitan dengan pencitraan berdasar stereotipe dan imaji kolonial tentang inferioritas subjek terjajah. Homi K. Bhabha mengistilahkan proses pencitraan itu sebagai *regime of visibility* (1994), ketika tatapan kolonial berkembang menjadi rezim pengetahuan. Tentu, pengetahuan itu adalah alat untuk melanggengkan agenda kolonialisme.

Mustahil memisahkan pujian dan kekaguman Coolsma tentang kesuburan Jawa tanpa mengaitkannya dengan klaim soal kemalasan pribumi. Mustahil juga memisahkan lukisan-lukisan eksotis soal Hindia Timur yang subur tanpa mengaitkannya dengan penjajahan yang berlapis-lapis. Sebab, estetika kolonial bekerja untuk melayani kuasa kolonial, tepat pada tanah jajahan dan manusia yang hidup dalamnya.

### **Melawan Peminggiran: Upaya-upaya Dekolonisasi Seni**

Dalam wacana dekolonisasi seni modern Indonesia, estetika *Mooi Indie* dapat dipahami sebagai

perpanjangan dari formasi pengetahuan kolonial. Gaya lukisan yang memoles keindahan alam dan masyarakat Indonesia menjadi gambaran damai, eksotis, dan penuh keindahan, bukanlah sekadar citra visual. Sebagaimana dianalisis oleh Farish A. Noor dalam *Data-Gathering in Colonial Southeast Asia 1800-1900*, data dan pengetahuan yang dihasilkan oleh rezim kolonial selalu melalui proses seleksi, interpretasi, dan penilaian yang bermuatan kepentingan kuasa kolonial.

Farish Noor mengibaratkan subjek terjajah sebagai kupu-kupu yang terjebak dan diawetkan di balik kaca, di mana tubuhnya dipantau, dikuliti, dan didefinisikan ulang demi proyek “penelitian ilmiah” yang pada hakikatnya adalah instrumentasi kolonial. Estetika *Mooi Indie* beroperasi dengan logika yang serupa: ia “menjebak” lanskap dan masyarakat Nusantara dalam bingkai romantisme yang dirancang untuk dikonsumsi tatapan kolonial (*colonial gaze*) sehingga mengaburkan realitas sosial, politik, dan eksploitasi di baliknya. Klaim epistemik kolonial—yang menempatkan peneliti Eropa sebagai pemegang otoritas tertinggi dalam memahami dan mendefinisikan “yang liar” dan “yang beradab”—menemukan ekspresi visualnya dalam lukisan *Mooi Indie*.

Gaya ini bukan sekadar menggambar pemandangan, tetapi merupakan upaya untuk “memperadabkan” dan meromantisasi tanah jajahan, menciptakan narasi yang melegitimasi dominasi kolonial dengan menyajikannya sebagai citra “keindahan”. Antara *Mooi Indie* sebagai citra tekstual hingga citra visual sama-sama perlu dibongkar, sebab pencitraan dalam berbagai bentuk itu adalah unsur pembentuk formasi pengetahuan kolonial.

Jika dikupas dalam satu kata kunci, kita mampu menemukan premis dari estetika kolonial dan politik

eksploitatifnya, kata kunci itu ialah peminggiran. Dalam konteks seni-budaya di Indonesia, peminggiran adalah warisan kolonialisme paling mudah ditemui pada setiap penjuru Indonesia, baik soal ketimpangan akses, ketiadaan infrastruktur seni, dan masalah soal inklusivitas dalam medan sosial seni.

Apa yang paling berbahaya dari peminggiran adalah subjek-subjek yang meminggirkan dan terpinggirkan tak menyadari adanya kekerasan budaya yang mengitarinya, baik sebagai sebab atau akibat. Peminggiran bisa sangat terasa, eksplisit, dan sangat jelas, misalnya berbagai pengabaian terhadap seniman-seniman dari daerah atau dari kelompok marginal dalam pameran nasional. Tetapi, peminggiran juga bisa menjadi sangat subtil dan tak dirasakan—apalagi jika peminggiran yang dilakukan adalah eksotisme budaya dan perayaan-perayaan yang sebenarnya memajang subjek budaya menjadi objek dalam etalase kultural tanpa disadari.

Kita perlu berhati-hati dengan berbagai bentuk eksotisme budaya dan perayaan-perayaan yang sering kali terjebak untuk memajang subjek budaya, seperti dipajang dalam etalase panggung tanpa memberikan ruang untuk agensi atau narasi yang berakar pada realitas sosial-politik. Farish A. Noor dalam analisisnya mengenai produksi pengetahuan kolonial menyoroti bagaimana subjek terjajah “dikuliti” dan didefinisikan ulang sesuai kerangka pandang kolonial. Dalam konteks seni rupa, gaya *Mooi Indie* adalah contoh nyata: ia meminggirkan realitas sosial-politik masyarakat terjajah dengan mengidealisasikan keindahan alam sebagai komoditas estetis untuk konsumsi Eropa.

Praktik semacam ini tidak hanya terjadi pada masa kolonial, tetapi terus meresap dan berlangsung sebagai siklus hingga kini—terutama melalui praktik kesenian,

kebijakan kebudayaan, dan bahkan wacana budaya yang masih berporos pada Jawa dan perkotaan. Seniman-seniman dari luar Jawa, seniman adat, perempuan, dan kelompok marjinal lainnya sering kali terkungkung dalam narasi yang ditentukan oleh pusat kekuasaan budaya.

Oleh karena itu, yang penting dilakukan sekarang oleh para pegiat seni-budaya adalah melakukan dekonstruksi kritis terhadap warisan estetika kolonial dan mekanisme peminggiran yang masih bekerja. Selanjutnya, membangun infrastruktur pengetahuan yang inklusif dengan mendukung arsip, penelitian, dan kerja kuratorial dari suara-suara yang selama ini tak dianggap dalam gerak sejarah seni di Indonesia. Penting juga untuk mendorong praktik seni partisipatif dan reflektif, yang tidak hanya mengangkat isu ketimpangan, tetapi juga melibatkan komunitas dalam proses penciptaan dan penyampaian karya seni. Hanya dengan demikian, medan sosial seni di Indonesia dapat benar-benar membebaskan diri dari hantu-hantu kolonial—secara epistemik hingga estetis—untuk menghadirkan ruang yang setara bagi segala bentuk keberagaman ekspresi budaya.

## Lestari

Seniman interdisiplin dan peneliti, dalam wilayah koreografi sedang mendalami riset artistik seputar ingatan kolektif serta relasinya dengan sejarah gestur dan gerak tubuh. Bersama Kolektif Arungkala, Lestari menginisiasi riset artistik sejarah alternatif dalam ragam wahana dan pendekatan, mulai dari *tour performance*, *zine-making* sebagai medium pendokumentasian memori, hingga pengarsipan pemikir perempuan partikelir.

# Dari Bali Jatra ke Disco Dancer: Oleh-oleh dari Bhubaneswar

oleh **Mahfud Ikhwan**

Ketika pada pertengahan Februari 2025 seorang kawan dari Kementerian Kebudayaan menghubungi saya dan bertanya apakah saya tidak keberatan untuk berangkat ke India, saya otomatis mengatakan ya. Dalam kepala saya, kalau bukan saya, siapa lagi? Cap India sudah bertahun-tahun tertempel di kening saya, sebagian karena ulah saya sendiri: membuat blog tentang film India, menulis buku yang penuh pembelaan menggebu tentang budaya pop India, juga puluhan ceramah, wawancara, pemutaran film, dan *event-event* tak penting yang berkaitan India. Sedikit lebih serius, belum lama novel saya, *Dawuk*, terbit dalam bahasa Inggris di sebuah penerbit di New Delhi. Jadi, saya pikir, pergi ke India adalah sebuah takdir yang mesti saya jalani. Dan takdir itu akhirnya datang juga.

Tapi, ketika saya dikirim undangan resminya, menemukan logo Kalinga Literary Festival, dan mendapati bahwa festival itu diselenggarakan di sebuah kota bernama Bhubaneswar, saya memegang kening. “Ini di mana?” tanya saya, tentu ke diri sendiri. Saya malu dan merasa bersalah. Selama ini saya merasa tahu banyak—jika bukannya paling tahu—tentang India, tidak hanya soal film dan lagunya, tapi juga sejarah, politik, hingga geografinya. Dari Kashmir hingga Manipur, dari Sikkim hingga Kochi, saya merasa sudah tahu semua tentang India. Ya, tentu, masih banyak yang saya tidak tahu soal India, tapi

saya tak menyangka saya benar-benar tidak tahu tentang Bhubaneswar. Dan saya bukan hanya tidak tahu Bhubaneswar, saya juga mengabaikan ada negara bagian bernama Odisha (yang sebelumnya bernama Orissa), tempat Bhubaneswar berada.

Penjelasan mudahnya: barangkali karena saya tak pernah mendengar kota Bhubaneswar dan (negara bagian) Odisha disebut dalam film atau berkaitan dengan film. Ketika membaca lagi *Routledge Handbook of Indian Cinemas* (2013) yang dieditori Moti Gokulsing dan Wimal Dissayanake, buku setebal bantal yang sering saya rujuk ketika menulis tentang sinema India, saya dengan sengaja melewati tulisan tentang sinema (berbahasa) Odia. Merepresentasikan Odisha, dengan alasan bahwa ini jenis sinema lokal India yang tidak pernah saya tahu produknya—berbeda dengan sinema Bengali, Marathi, Tamil, Kannada, Malayalam, Telugu, Gujarati, atau bahkan yang lebih “terpencil” seperti sinema Assamese, yang

belakangan mencuat bersamaan dengan menonjolnya beberapa sosok penting di sinema India secara umum maupun di kancah sinema dunia, seperti aktor Adil Hussain dan sutradara Rima Das, atau dengan banyak dipujinya beberapa film yang diproduksi sinema ini, seperti *Village Rockstar* (2017) dan *Bulbul Can Sing* (2018), dua-duanya karya Das.

Terasa sebagai sebuah tampanan lembut



**Gambar 5.** Mahfud Ikhwan (kedua dari kanan) sebagai pembicara di Kalinga Literary Festival. Sumber: Istimewa.



Gambar 6. Mahfud Ikhwan (kiri) dalam forum Kalinga Literary Festival. Sumber: Istimewa

namun telak bahwa tempat yang saya jejak pertama kali di India, kota yang mengundang saya menjadi tamunya, dan membuat saya untuk pertama kali pergi ke luar negeri, adalah tempat yang tidak saya kenal sama sekali.

\*\*\*

Sembari mengurus paspor dan visa untuk pertama kalinya dalam hidup saya, saya harus mencari tahu tentang tempat yang saya tuju.

Odisha (hingga tahun 2011 masih disebut sebagai Orissa) berada di sisi timur anak benua India. Negara bagian West Bengal di sisi timur memisahkan negara bagian ini dari perbatasan Bangladesh. Sementara di sisi barat dan selatan mereka berbatasan dengan Andhra Pradesh. Meskipun dijepit oleh West Bengal di timur dan Andhra Pradesh di barat, yang masing-masing identik dengan bahasa Bengali dan Telugu, dua bahasa yang secara historis dan literer sangat kuat di antara bahasa-bahasa lokal di India, Odisha memiliki bahasanya sendiri, yaitu bahasa Odia. Namun, seperti yang kemudian nanti saya temukan, kebanyakan orang di Odisha bicara dalam bahasa Hindi, bahasa yang dipakai di kebanyakan penduduk India di sisi utara, seperti Chhattisgarh, Jharkhand, Bihar, Uttar Pradesh, Madhya Pradesh, dan tentu saja Maharashtra, tempat film berbahasa Hindi (yang dikenal sebagai Bollywood) diproduksi.

Bhubaneswar menggantikan Cuttack menjadi ibukota negara bagian Odisha pada 1949, tak lama setelah India merdeka. Bhubaneswar sejak awal dirancang sebagai kota modern, dengan seorang arsitek Jerman bernama Otto Konigsberger sebagai desainernya. Hingga bertahun-tahun sejak diresmikan menjadi ibukota negara bagian,

Bhubaneswar terhitung sepi. Orang-orang rupanya lebih memilih tetap tinggal di Cuttack, dan menjadikan Bhubaneswar hanya sebagai tempat kerja saja. Karena hal ini, pemerintah negara bagian Odisha akhirnya memaksa para pegawai negeri untuk tinggal di Bhubaneswar. Hingga sensus terakhir, kota ini masih dihuni kurang dari 1 juta penduduk. Barangkali karena hasil rancangan, juga tampak seperti sebuah kota yang masih terus tumbuh, ketika saya tiba di sana, kota ini terasa sebagai kota kelas menengah dengan jalan-jalan lebar dan taman-taman kota yang bertebaran. Meski tidak sangat bersih, saya juga tidak menemukan wilayah-wilayah kumuh—satu hal yang khas dengan kota-kota besar di India. Di luar kelancaran jalan rayanya, saya tak bisa tidak membandingkan Bhubaneswar dengan Yogya.

Odisha mengklaim sebagai pewaris sejarah kerajaan Kalinga, yang pernah ada antara 1100-261 SM, yang wilayahnya bertepatan dengan Odisha modern dan sebagian kecil negara bagian Andhra Pradesh. Kerajaan ini dianggap penting oleh orang India, khususnya orang Odisha, bukan saja karena ia disebut di dalam kisah *Mahabharata*, dan karena itu jejak-jejaknya dianggap punya dimensi spiritual, tapi juga karena secara historis dianggap memiliki pengaruh pada kerajaan-kerajaan besar yang kemudian tumbuh di tempat-tempat yang lebih jauh, seperti Kerajaan Funan di Indocina, Mataram Hindu di Jawa, hingga Sriwijaya di Sumatra. Juga beberapa kerajaan lain di Asia Tenggara.

Salah satu cara mereka merawat kebanggaan sejarah ini tampaknya adalah dengan menyelenggarakan festival sastra tahunan dengan nama yang ditahbiskan ke masa klasik tersebut. Meskipun terhitung baru, karena baru

## KILAS

diselenggarakan pertama kalinya pada 2014, Kalinga Literary Festival adalah salah satu hajatan kesusastraan di India yang beranjak dari festival sastra lokal di awal berdirinya dan kini sudah berkembang mencakup skop internasional. Dalam undangan yang saya terima, mereka mengatakan bahwa Kalinga Literary Festival telah meluaskan jangkauannya dengan mengadakan festival sastra sejenis di Kathmandu, Nepal, sejak 2022, dengan Colombo (Sri Lanka) dan Bali (Indonesia) akan segera menyusul.

dan semua hal yang kita buat dan ciptakan dari keduanya. Namun khusus untuk Odhisa, hubungan mereka dengan Indonesia tampaknya ada di level yang berbeda.

Mereka punya festival tradisional yang sangat besar yang diselenggarakan tiap tahun bernama Bali Jatra, sebuah perjalanan pelayaran dari India dengan tujuan akhir (Pulau) Bali. Meskipun menjadikan Bali sebagai nama, mereka memaknai perjalanan ini sebagai perjalanan melintasi Nusantara, di mana Sri Lanka, Semenanjung Malaya, Sumatra, Borneo, dan Jawa menjadi bagiannya. Perayaan Bali Yatra biasanya dipusatkan di Chutthak, ibukota lama Negara Bagian Odisha. Pada 1993, Bali Jatra bahkan diselenggarakan dengan pelepasan kapal dari pelabuhan Paradeep di Odisha dengan tujuan Teluk Benoa, Bali.

Sebagai pewaris sejarah besar Kerajaan Kalinga, pemerintah negara bagian Odisha mempercayai bahwa pengaruh Kerajaan Kalinga sangat besar di Indonesia. Bukan semata pengaruh ekonomi, politik, dan kebudayaan seperti yang selama ini diketahui bersama, tapi juga melalui persebaran manusianya. Mereka yakin, diaspora India di seantero Nusantara yang selama ini disebut sebagai “orang keling” adalah orang-orang Kalinga, yang itu berarti orang-orang Odisha.

Hubungan yang lebih baru, namun tak kalah besar artinya untuk mendefinisikan hubungan istimewa Odisha dan Indonesia, ada pada diri Biju Patnaik, seorang pahlawan nasional India, mantan perdana menteri Odisha dalam dua periode, yang sekaligus sosok penting bagi sejarah perjuangan kemerdekaan Indonesia. Biju Patnaik, seorang penerbang yang pemberani, adalah orang di balik penyelundupan bantuan obat-obatan dari India ke wilayah Republik, ketika wilayah udara Indonesia berada dalam kontrol Belanda. Ia juga, dalam dua kesempatan berbeda, menerbangkan Sjahrir dan Hatta ke India untuk menggalang dukungan internasional atas kemerdekaan Indonesia. Ia, yang juga berteman baik dengan Sukarno, konon memberikan nama Megawati bagi anak perempuan pertama Sukarno yang baru lahir. Atas jasanya bagi perjuangan kemerdekaan, Indonesia menganugerahinya Bintang Jasa Utama. Sementara di Odisha sendiri, Patnaik adalah sosok yang besar. Tak mengherankan kalau namanya diabadikan sebagai nama bandara, stadion, dan universitas di seantero Odisha. Sementara hari kelahirannya dijadikan sebagai hari libur lokal.

\*\*\*

Di sesi saya di festival, “*Understanding Contemporary Indonesia*”, Prof. Kamala Kanta Dash yang memoderatori



**Gambar 7.** Visualisasi artistik Desa Raghurajpur, Odisha.  
Sumber: Istimewa

Tak diragukan relasi historis dan kultural antara India dan Indonesia, mulai dari aksara, bahasa, dan terutama agama (berbagai macam agama), dan itu sudah cukup menjelaskan betapa besar dan dekatnya relasi itu dan pengaruhnya. Beberapa tempat di India seperti Gujarat dan Malabar punya tempat yang penting dalam peta sejarah Indonesia. Kita berbagi kata kunci semacam “muskil” dan “mungkin” dan ratusan kata lain dengan bahasa Hindi. Bahasa Urdu sama rakusnya dengan bahasa Indonesia dalam menyerap pengaruh dari bahasa Arab. Kata “manusa” dan “arima” dari bahasa Tamil dengan mudah kita temukan padanannya pada “manusia” dan “harimau” di bahasa kita. Sementara nama-nama macam Herjuno, Seno, Gatot, Gunawan, Sinto, Sumitro, Subroto, hingga Baskoro jelas kita tahu asal-usulnya dari mana. Dan saya bahkan belum lagi menyebut Ramayana dan Mahabharata

saya memperkenalkan saya sebagai relasi keempat Odisha dan Indonesia. Tentu itu berlebihan, dan dalam nada setengah bercanda, dan lebih mengarah kepada sambutan rendah hati tuan rumah kepada tamunya yang kikuk, meskipun makalah yang saya tulis dan kemudian saya bacakan memang mencoba menghubungkan kepengarangan saya dengan para pengarang India, khususnya dengan Bibhutibhusan Banerji dan R.K. Narayan—meskipun keduanya masing-masing dari Bengal dan Madras.

Yang tidak disadari oleh Prof. Kamlesh, juga oleh orang-orang India yang datang di sesi itu, saya sebenarnya sedang menyiapkan untuk menunjukkan relasi India-Indonesia yang lebih dalam dan masih terus berlangsung. Itu jenis relasi yang sebenarnya diketahui bersama, tapi tak banyak dibicarakan—setidaknya dalam nada yang lebih serius dari sekadar ulasan yang sambil lalu atau ejekan dan tuduhan insinuatif. Saya hanya sedang menunggu waktu yang tepat.

Dan saya akhirnya mendapatkan kesempatan itu. Saya sedang menerangkan tentang novel saya, *Dawuk* (2017), yang di awal tahun 2025 terbit dalam edisi bahasa Inggris di New Delhi, dan bagaimana novel itu mengambil pengaruhnya dari budaya populer India, khususnya film dan musiknya. Saat itulah saya menyanyikan “*Jab Hum Jawaan Honge*” dari film *Betaab* (1981), yang memang saya cuplik di dalam novel tersebut. Menyanyi lagu India di depan orang India, di India, adalah hal paling liar yang bisa saya bayangkan, baik sebagai pengarang atau bahkan sebagai seorang penggemar film dan musik India.

Prof. Kamala terkejut namun senang dengan apa yang saya lakukan. “*Very good! Very good,*” katanya, dengan senyum lebar dan tepuk tangan besar. Demikian juga dengan audiens yang datang, yang kebanyakan adalah para *volunteer* festival. Saya coba menerangkan dengan bahasa Inggris saya yang terbatas bahwa film India dan lagu India dinikmati dalam skala sangat luas di Indonesia. Tak ingin membuang kesempatan, saat itu juga saya mengangkat buku saya yang lain, yang sejak berangkat dari Yogya telah saya siapkan: *Aku dan Film India Melawan Dunia*—tentu dengan menambahkan bahwa film India punya pengaruh besar bagi sinema Indonesia, tapi terutama musiknya yang jauh lebih dalam pengaruhnya, yang menjadi elemen penting bagi satu jenis musik yang nanti dianggap (dan disepakati!) sebagai “musik Indonesia”.

Tak puas, Prof. Kamala bertanya apakah saya mengerti lirik dari lagu India yang barusan saya nyanyikan. Tentu

saja saya jawab tidak, kecuali melalui terjemahan Inggrisnya. Ia mencoba mengejar dengan meminta saya menyanyikan lagu lain. Ketika yang keluar dari mulut saya adalah lagu-lagu lama dan lagi-lagi bernada romantis, Prof Kamala membujuk saya untuk menyanyikan lagu lain yang bernada pesta. Mudah diduga, yang pertama-tama muncul di kepala saya adalah “*I am a disco dancer*” dari film *Disco Dancer* (1982).

Dan dua baris lagu itu, dengan suara yang jauh dari suara asli Vijay Benedict, dan gerak tubuh yang sama sekali tak berusaha mirip dengan Mithun Chakraborty, saya mengembalikan pembicaraan kembali ke soal sastra dan mencegah diri saya untuk menjadi badut lebih lama.

Saya mengakhiri pembacaan *paper* saya dengan bilang bahwa saya, seorang bocah Indonesia yang menulis cerita karena perjumpaan saya dengan dua bocah India bernama Apu (dari *Pater Pancali*) dan Swami (dari *Swami and Friends*). Saya tak mungkin menjumpai kawan-kawan literer saya itu ketika untuk pertama kalinya bisa datang ke India. Tidak juga berjumpa dengan Banerji dan Narayan, dua pengarang yang dari tangan merekalah dua bocah yang menjadi kawan saya itu lahir, karena mereka sudah lama tiada. Tak mungkin juga saya berjumpa dengan Amitabh Bachchan dan Lata Mangeshkar, dua nama yang merepresentasikan keterikatan dan utang besar saya kepada sinema dan lagu India.

“Tapi tak masalah,” lanjut saya. “Toh bocah itu berjumpa dengan kawan-kawan baru, kawan-kawan lainnya dari India.”

Kalimat penutup itu tampaknya sangat disukai para audiens. Mereka bertepuk tangan meriah.

Begitu saya turun dari panggung acara, seorang ibu-ibu India, yang sudah datang jauh sebelum acara dimulai, dengan antusias mengajak mengobrol soal Indonesia dan terutama Yogya, yang saya akui sebagai tempat tinggal saya. “Kami pernah ke sana, dan akan datang ke sana lagi,” katanya.

Sementara seorang *volunteer* festival, seorang remaja pemalu yang mengaku sebagai mahasiswa seni dari kampus setempat, menunggu saya di pintu untuk meminta berfoto bersama sekaligus nomor WA.

Ia mengaku sedang berusaha mengajukan beasiswa untuk bisa kuliah di Yogya. “Kalau ke Yogya, jangan ragu untuk kontak saya,” kata saya.

**Mahfud Ikhwan**  
Sastrawan

# Glokalisasi Budaya dan *Book Cafe*

oleh Anton Kurnia

Glokalisasi budaya adalah proses ketika elemen-elemen budaya global dan lokal saling berinteraksi, menghasilkan bentuk hibrida atau perpaduan yang unik. Istilah ini berasal dari gabungan kata “global” dan “lokal”, yang pertama kali dipopulerkan oleh sosiolog Roland Robertson pada 1990-an, antara lain lewat “*Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity*” dalam buku bunga rampai *Global Modernities* (1995).

Globalisasi tidak melulu membuat budaya menjadi tampak seragam (homogen), tetapi di sisi lain juga memungkinkan adaptasi lokal yang kreatif. Ini terjadi ketika budaya global, seperti gaya hidup atau musik pop internasional, yang menyebar ke berbagai negara diadopsi oleh komunitas lokal, tetapi disesuaikan dengan nilai, karakter, identitas, atau kebutuhan masyarakat setempat. Hasilnya adalah sesuatu yang “global di luar, lokal di dalam” yang disebut sebagai glokalisasi. Glokalisasi mencerminkan dinamika antara homogenisasi budaya akibat globalisasi dan upaya mempertahankan watak lokal melalui perpaduan elemen global dan lokal.

Dalam konteks ini, tren yang sedang berkembang di Heidelberg, Paris, atau Beijing, contohnya, bisa jadi muncul pula di Jakarta, tetapi dalam bentuk yang berbeda dan unik. Misalnya, fenomena menjamurnya toko buku kafe (*book café*) belakangan ini di Jakarta.

## Homo fabula

Manusia adalah *Homo fabula*, yakni makhluk yang bercerita—menurut novelis Ben Okri di dalam kumpulan esainya, *A Way of Being Free* (1997). Cerita, kisah, ingatan, dan kesaksian dituturkan oleh manusia dari zaman ke zaman dalam beragam bentuk. Salah satunya lewat buku. Itulah sebabnya, sebagai penulis yang menyukai buku, sastra, dan tempat-tempat yang berkaitan dengan semua itu, saya doyan berlama-lama mengunjungi toko-toko buku unik di berbagai kota di dalam dan luar negeri saat melancong.

Pada April–Juli tahun lalu saya berada di Jerman untuk mengikuti program residensi penulis selama tiga bulan yang diorganisasi oleh UNESCO City of Literature Heidelberg bekerja sama dengan Kulturstiftung Rhein-Neckar-Kreis. Selama program itu, saya tinggal di Kommandantenhaus, Dilsberg, sekitar 13 kilometer dari Heidelberg, dan sesekali melancong ke Heidelberg untuk riset di perpustakaan atau sekadar berjalan-jalan.

Meski bukan termasuk kota besar, Heidelberg bisa dibilang kota kosmopolitan. Sekitar 20% dari 150.000 penduduknya berasal dari berbagai negeri, terutama para mahasiswa Universitas Heidelberg alias Ruperto Carola yang telah berdiri sejak abad ke-13—universitas tertua di Jerman dan nomor dua di Eropa setelah Universitas Karel di Praha.

Salah satu hal yang menarik bagi saya saat berkunjung ke pusat kota Heidelberg adalah keberadaan toko-toko buku unik yang berbaur dengan kafe-kafe. Di sana memang banyak terdapat toko buku dan kafe yang kemudian dikembangkan menjadi *book café*. Salah satunya kafe Bergheim 41 di Bergheimer Strasse yang menyediakan buku-buku untuk dibaca.

Sementara, di sepanjang Hauptstrasse, jalan pedestrian terpanjang di Eropa yang melintang di jantung Kota Tua (Altstadt) dari kawasan Bismarckplatz di barat Altstadt hingga ke Karlstor di dekat Stasiun Kereta Altstadt di timur sepanjang sekitar 1,8 kilometer, banyak terdapat kafe yang nyaman untuk membaca buku dan kerap dipenuhi mahasiswa.

Saya acap berjalan-jalan melintasi Hauptstrasse yang amat ramai pada siang hingga malam hari, tetapi sepi dan enak dilalui pada pagi hari sebelum pukul sembilan saat toko-toko belum buka dan para turis belum banyak berkeliaran. Di sana, selain gedung-gedung bersejarah berusia ratusan tahun, juga terdapat berbagai toko buku unik. Salah satunya toko buku Antiquarian Hatry yang berdiri menjulang lima lantai dan menjual buku-buku bekas serta langka.

Fenomena toko buku yang menyatu dengan kafe atau *book café* ini juga saya temui ketika berkunjung ke Paris pada musim gugur 2016. Paris tak hanya pusat mode atau surga belanja. Paris sesungguhnya kota yang amat menarik sebagai tempat wisata budaya yang kaya akan toko-toko buku unik serta tempat-tempat ikonik yang menjadi latar novel-novel legendaris dunia dan film-film yang diangkat dari buku. Ke tempat-tempat semacam itulah saya berkunjung saat mampir di Paris.

Di Rue Dante, misalnya bertebaran toko-toko buku, komik, dan novel grafis dengan koleksi menggiurkan yang sebagian di antaranya dipadukan dengan kafe tempat orang-orang nongkrong sambil membaca buku dan ditemani *café au lait* atau segelas bir. Tak jauh dari Rue Dante terdapat lorong ke arah Rue de la Bucherie. Di sana terletak toko buku "*Shakespeare and Company*" yang termasyhur. Toko buku bersejarah ini pernah dijadikan latar film romantis legendaris *Before Sunset* besutan Richard Linklater dan film Woody Allen, *Midnight in Paris*. Di sini juga terdapat kafe yang bersebelahan dengan toko buku.

Di kota-kota besar Asia, Beijing misalnya, *book café* ini juga merebak. Dalam beberapa kali kunjungan saya ke Beijing, saya selalu menyempatkan diri mengunjungi tempat-tempat itu, antara lain perpustakaan dan toko buku bekas Bookworm di kawasan Sanlitun. Tempat itu menyediakan buku-buku sastra menarik dalam bahasa Inggris sehingga dapat saya akses—karena saya tidak menguasai bahasa Mandarin— dan di *roof top*-nya terdapat sebuah kafe yang unik dengan pemandangan langit terbuka.

Di Sanlitun yang dipenuhi tempat hiburan dan menjadi pusat kehidupan malam itu, juga terdapat toko buku Page One yang luas dan asyik. Koleksi buku sastra toko ini lumayan lengkap. Di Beijing terdapat empat lokasi toko buku Page One. Yang terbesar terdapat di bilangan Qianmen. Di lantai paling atas toko buku tiga lantai ini terdapat sebuah kafe yang nyaman. Toko ini baru diresmikan pada Januari 2018. Koleksinya jauh lebih banyak dan beragam ketimbang yang di Sanlitun.

Memelesetkan kata-kata Jorge Luis Borges, inilah sesungguhnya surga dunia.

### **Book Café di Batavia**

Fenomena kedai buku masa kini yang menyatu dengan kafe sebagai tempat nongkrong juga merambah ke tanah air, khususnya di Jakarta, yang seabad lalu disebut Batavia. Sebagai contoh, tahun ini saja jaringan toko

buku *retail* terbesar di Indonesia, Gramedia, membuka dua kedai serupa di Jakarta, yakni Makarya di dalam kompleks Toko Gramedia di Matraman, Jakarta Pusat, dan Jalma yang didirikan di lokasi yang dulunya Toko Gramedia Melawai, Blok M, Jakarta Selatan.

Jalma bisa dibilang contoh menarik dan terkini dari fenomena *book café* di Jakarta. Di sini Gramedia bertransformasi dari toko buku *retail* konvensional menjadi "*cultural hub*" dengan kafe, zona diskusi, dan *reading pod* untuk kaum muda.

Saat saya berkunjung awal Agustus lalu, tempat ini dipenuhi anak-anak muda yang sedang nongkrong. Di tengah rak buku yang memajang karya lokal dan buku-buku impor berbahasa Inggris karya para pengarang dari berbagai negeri—misalnya novel-novel pengarang Jepang Haruki Murakami dalam terjemahan bahasa Inggris yang bersanding dengan novel-novelnya dalam terjemahan bahasa Indonesia yang diterbitkan penerbit lokal—dipasang meja-meja dan kursi-kursi, bangku panjang, dan sofa nyaman di mana para pengunjung bebas membaca. Pihak toko juga menyediakan colokan listrik untuk mengecras ponsel atau *laptop*. Mereka juga menyediakan buku-buku khusus untuk dibaca di tempat yang ditemeli stiker—tidak untuk dibeli. Sementara, di ruang sebelah yang dihubungkan dengan pintu kaca, terdapat sebuah kafe yang bisa digunakan pula untuk membaca buku sambil ngopi. Dalam hal ini, Jalma menggabungkan konsep global dengan kebutuhan lokal akan ruang komunitas yang inklusif.

Sore itu iseng-iseng saya mengambil sebuah novel karya Clarice Lispector, pengarang Brasil yang menulis dalam bahasa Portugis, dalam terjemahan bahasa Indonesia yang diterbitkan sebuah penerbit *indie* di Yogyakarta. Lalu, saya duduk di satu-satunya kursi kosong di meja panjang yang berada di depan rak. Di samping kiri saya seorang pemuda sedang mengetik entah apa di *laptop*-nya. Di sebelah kanan saya seorang gadis sedang asyik membaca buku. Di depan saya dua remaja putri sedang berdiskusi lalu sesekali menulis sesuatu di buku catatan mereka. Pendeknya, tempat itu benar-benar menjadi sebuah ruang publik yang inklusif dan kreatif.

Sementara itu, Makarya yang baru dibuka pada awal 2025 adalah *bookstore-meets-coffee-shop* dengan gaya *vintage* yang estetik untuk foto-foto (tren global *Instagramable*). Fitur yang terdapat di sini termasuk kopi ala Australia, kurasi buku-buku independen, acara *book chat* bulanan, dan musik *vinyl*. Hal ini diadaptasi dari konsep kafe literasi global ke konteks lokal: ruang

## JENDELA



**Gambar 8.** Antiquariat Hatry di jantung Kota Lama Heidelberg. Sumber: Istimewa

nyaman untuk *solo reading* atau nongkrong, sambil mendukung industri buku Indonesia dan budaya literasi publik.

Gejala apakah ini? Apakah ini sekadar tren sesaat yang hangat-hangat tahi ayam? Ataukah ini memang bagian dari perubahan gaya hidup dalam merespons tuntutan zaman?

Dalam pandangan saya, fenomena ini adalah salah satu bagian dari glokalisasi budaya. Dalam konteks ini, maraknya toko buku kafe di Jakarta mencerminkan perpaduan antara tren global "*book café*" dengan nilai-nilai dan kebutuhan lokal masyarakat Jakarta masa kini. Fenomena ini menunjukkan bagaimana konsep global diadaptasi agar sesuai dengan budaya lokal, menciptakan ruang yang relevan dan menarik bagi komunitas setempat. Namun, tren ini disesuaikan dengan kebutuhan kaum urban Jakarta, di mana kafe bukan hanya tempat minum kopi, tapi juga pusat kreativitas dan literasi di tengah hiruk-pikuk dan kesumpekan kota.

Merebaknya *book café* memang bukan fenomena khas Jakarta, karena hal ini terjadi pula di kota-kota lain di Indonesia, misalnya Bandung dan Yogyakarta. Namun, tulisan ini hanya akan membahas fenomena tersebut dalam konteks Jakarta.

Tren *book café* ini tentu saja berasal dari budaya global, terinspirasi oleh model toko buku seperti One Page Bookstore di Beijing yang telah saya sebut sebelumnya, atau konsep *book café* di Eropa seperti yang saya lihat di Paris dan Heidelberg, misalnya, yang menggabungkan literasi dengan gaya hidup modern. Di Jakarta, konsep ini diadopsi untuk menjawab kebutuhan akan "ruang

ketiga" (*third place*) selain rumah dan tempat kerja, tempat banyak orang bisa mengambil jeda, bersantai, berdiskusi, membaca, atau sekadar nongkrong sambil menikmati kopi dan suasana.

Fenomena ini selain dipengaruhi gairah kaum muda (terutama Gen Z) terhadap sastra dan buku, juga dipengaruhi oleh kian meningkatnya budaya minum kopi dan nongkrong di kafe selama beberapa tahun terakhir. Hal ini semakin berkembang seiring dengan terpilihnya Jakarta oleh UNESCO sebagai *City of Literature* sejak 2021, yang sedikit banyak mendorong promosi sastra dan literasi di kota ini.

Meskipun minat baca di Indonesia secara umum relatif rendah, inisiatif seperti penunjukan Jakarta sebagai *City of Literature* mendorong penciptaan ruang baca semacam Perpustakaan Jakarta yang megah di Taman Ismail Marzuki atau Taman Literasi Martha Tiahahu di bawah stasiun MRT di kawasan Blok M. *Book café* mendukung ini dengan koleksi buku-buku lokal, terbitan independen, komik, dan *zine*, sambil mengintegrasikan elemen budaya semacam musik *vinyl* dan film, atau menu kopi dan makanan tradisional, sehingga memperkaya identitas lokal.

Di sisi lain, acara besar seperti *World of Coffee Jakarta 2025* memperkuat budaya ngopi sebagai gerakan kultural. Acara internasional yang diadakan pada Mei itu menyoroti Indonesia sebagai produsen kopi besar dengan fokus pada budaya mengonsumsi kopi global yang menyatukan elemen bisnis dan kultural.

Kopi di Indonesia telah berkembang menjadi gerakan kultural, dengan merek lokal seperti *Kopi Kenangan* atau *Janji Jiwa* yang ekspansif. *Book café* menggabungkan

ini dengan literasi, menciptakan gerakan hibrida yang terjangkau dan bercirikan akar lokal, seperti penyajian kopi Toraja dengan nuansa *vintage* Indonesia.

Globalisasi membawa elemen seperti desain interior estetik, kopi yang nikmat, dan suasana nyaman (*cozy*) yang populer di kafe-kafe internasional. Di Jakarta, ini dipengaruhi oleh ledakan waralaba kafe dengan spesialisasi internasional, seperti pembukaan Kurasu (asal Jepang) pada 2025 yang membawa desain modern dan kopi berkualitas tinggi.

Sejak dulu, Jakarta memiliki budaya nongkrong yang kuat, terutama di kalangan anak muda dan pekerja urban. *Book café* memanfaatkan ini dengan menyediakan ruang yang tidak hanya untuk membaca, tetapi juga untuk bersosialisasi, misalnya lewat acara komunitas seperti diskusi buku dan *workshop*. Mereka mengusung konsep "*retail experience*" yang mengintegrasikan toko buku, kafe, dan *coworking space* untuk menarik pengunjung.

Ini ditopang dengan berkembangnya komunitas literasi seperti klub buku dan klub baca, antara lain komunitas Membaca Raden Saleh (MRS) yang kerap mengadakan acara di *book café*. *Book café* alternatif seperti Kios Ojo Keos di Lebakbulus atau Atelir Ceremai di Rawamangun yang menyediakan kopi tubruk, misalnya, menawarkan ruang untuk komunitas ini, menggabungkan literasi dengan interaksi sosial yang hangat, sesuai dengan nilai kolektif masyarakat Indonesia.

Beberapa *book café* di Jakarta memasukkan elemen kuliner lokal seperti menu makanan tradisional, misalnya nasi rawon di Tujuhari Coffee atau koleksi buku terbitan penerbit independen, seperti POST Bookshop di Pasar Santa yang menampilkan *zine* dan karya minor. Ini menyesuaikan tren global *indie bookstore* dengan identitas kreatif Jakarta.

Salah satu *book café* lain yang menarik di Jakarta adalah perpustakaan Baca di Tebet, Jakarta Timur, yang menyatu dengan resto Makan di Tebet. Tempat ini mengintegrasikan kafe dengan ruang baca yang menawarkan suasana santai dengan koleksi buku dan *board games*, mencerminkan perpaduan antara gaya hidup global dan budaya komunal Jakarta yang hangat dan berciri kolektif, sesuai nilai sosial Indonesia.

### Ruang Publik, Waktu Budaya

Maraknya *book café* menjawab tantangan rendahnya minat baca di Indonesia dengan menciptakan ruang yang membuat aktivitas membaca terasa "keren"

dan menyenangkan, sekaligus mengaktivasi kegiatan literasi. Selain itu, ruang-ruang publik ini juga berfungsi sebagai ruang kreatif. Tempat semacam Patjar Merah di Pos Bloc, Pasar Baru, menjadi simpul budaya kota yang mendukung kolaborasi lintas disiplin (sastra, seni rupa, musik, film, dan fotografi) yang memperkaya ekosistem kreatif Jakarta.

Isu perpindahan ibu kota ke IKN di Kalimantan Timur membuat Jakarta yang mengubah haluan dari "ibu kota nasional" menjadi "kota global" kian mengalami tekanan arus globalisasi. *Book café* menjadi salah satu bentuk glokalisasi yang menyeimbangkan ini, dengan mengintegrasikan tren global yang universal (literasi modern, kafe estetik) dengan nilai lokal yang partikuler (komunitas, interaksi sosial, dan elemen kuliner budaya Indonesia).

Tempat-tempat seperti Makarya, Kios Ojo Keos, atau Ruma Coffeaterly menunjukkan bagaimana Jakarta merespons globalisasi dengan menciptakan ruang yang tidak hanya menjual buku, tetapi juga memupuk percakapan kultural, kreativitas, dan identitas lokal. Mereka membantu memupuk budaya literasi di tengah arus digital, sekaligus menawarkan ruang publik yang difungsikan sebagai waktu budaya, dalam konteks waktu universal (*universal time*) pada ruang partikuler (*particularistic space*).

Ini memperkaya keragaman Jakarta sebagai salah satu pusat kebudayaan, di mana literasi (buku) menjadi wahana untuk berpikir kritis dan berinovasi kreatif. Dalam konteks konsep modern kota berkelanjutan, *book café* seperti ini membentuk ruang publik yang inklusif dengan menonjolkan elemen lokal seperti buku-buku karya para penulis Indonesia atau kopi nusantara. Ini juga mewarnai Jakarta sebagai kota global dengan akar komunal yang relevan di tengah arus perubahan sosial.

Meskipun menjadi fenomena menarik, *book café* menghadapi beragam tantangan, seperti keberadaan kafe biasa atau toko buku konvensional dan kebutuhan untuk terus berinovasi agar tetap relevan di tengah dominasi budaya digital. Fenomena ini setidaknya menunjukkan ketahanan dan kemampuan beradaptasi budaya lokal dalam gelombang globalisasi. \*\*\*

### Anton Kurnia

Penulis dan pengamat budaya.

# Huruf, Suara, dan Nama: Jejak Arab dalam Seni Indonesia

oleh **Istifadah Nur Rahma**

Bagi kebanyakan masyarakat Indonesia, Arab kerap direduksi menjadi Islam, dan Islam itu sendiri sering dipersempit menjadi *fiqh*: aturan sah dan batal, halal dan haram. Kitab-kitab hukum lebih dikenal daripada puisi gurun. Sementara doa lebih populer daripada musik atau tarian. Akibatnya, dunia Arab hadir di Indonesia bukan sebagai bentangan kebudayaan yang majemuk, melainkan sebagai sistem norma yang nyaris tunggal.<sup>1</sup>

Dalam sejarah pemikiran Islam mencatat bahwa sikap ini bukan tanpa sebab. Salah satu momen krusial terjadi di Aceh pada abad ke-17, ketika Syaikh Nuruddin ar-Raniri (w. 1658 M)—seorang ulama *fiqh* asal India yang diangkat menjadi mufti Kesultanan Aceh Darussalam pada masa Sultan Iskandar II—menolak karya-karya sastra seperti *Sri Rama* dan *Hikayat Indra Putra*. Baginya, teks-teks itu tidak berguna, penuh mitos dan khayalan, serta dikhawatirkan mengganggu pengajaran tauhid.<sup>2</sup> Pandangan pemikiran ini cenderung menempatkan kebebasan berimajinasi, atau meminjam istilah yang datang dari dunia sastra: *licentia poetica*, sebagai ancaman. Dengan demikian, jalur transmisi pengetahuan dari dunia Arab ke Nusantara lebih difokuskan pada *fiqh*. Sementara sastra, seni, dan budaya yang datang dari dunia Arab terhambat persebarannya sejak awal.

Namun, seni-sastra tidak pernah benar-benar berhenti. Kita masih menjumpainya dalam bentuk-bentuk yang akrab hingga kini: lantunan *Al-Barzanji* atau *Diba'* yang menggema di rumah-rumah saat maulid; mushaf kuno dengan kaligrafi hijaiyyah yang indah, diwariskan dari pesantren ke pesantren; tabuhan marawis, qasidah, dan hadrah yang mengiringi perayaan-perayaan kampung; bahkan sastra suluk—meski kadang

diawasi ketat—tetap hidup dalam syair-syair sufistik yang ditulis para pengarang Jawa dan Melayu. Semua bentuk ini menandai sebuah kompromi: seni boleh hadir, tetapi harus dikawal agar tidak melampaui batas yang ditentukan agama.<sup>3</sup> Semua ini adalah warisan bentuk ekspresi yang bertahan karena berakar dalam kehidupan sehari-hari warga. Dari ruang-ruang sederhana itulah ekspresi seni-sastra tumbuh: tidak meledak, melainkan merembes perlahan, mengisi celah-celah ritual, merawat rasa, dan perlahan-lahan menumbuhkan tradisi estetikanya sendiri.

Pertanyaan pun muncul: benarkah seni Arab hanyalah seni Islam? Pertanyaan ini menyingkap bias cara pandang yang diwariskan sejarah. Seolah-olah segala bentuk ekspresi Arab haruslah terikat pada kitab suci, pada dakwah, pada kesalehan. Padahal, sejarah Arab pra-Islam menyimpan jejak syair; puisi; ekspresi seni *Jahiliyyah* banyak melukiskan cinta, peperangan, kerinduan pada padang pasir, hingga ungkapan marah dan memaki. Waktu itu, puisi-puisi terbaik akan diberi penghargaan dengan istilah *Mu'allaqat*, yang berarti yang digantung di Ka'bah, Mekkah. Ya, tempat orang Islam pergi berhaji hingga kini.

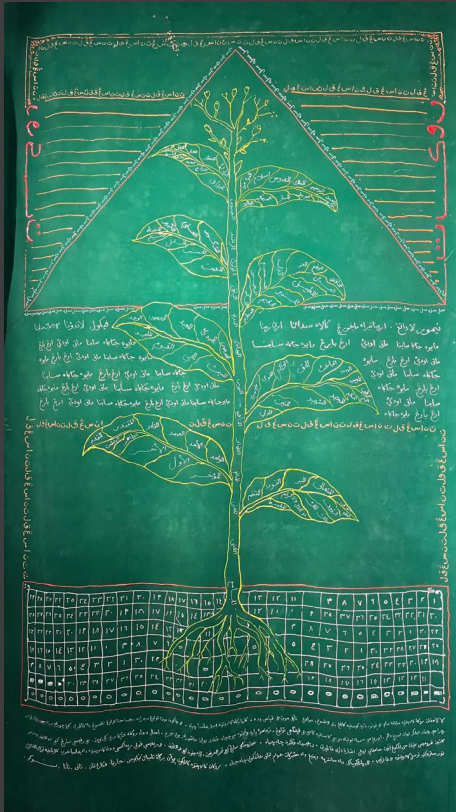
Sama halnya, apakah seni harus bersandar pada agama? Dan bila iya, agama yang mana? Sejak zaman pra-Islam, sastra—seni tidak pernah menjadi milik tunggal iman. Ia bisa lahir dari desah keraguan, dari pengalaman tubuh, dari perjumpaan antarmanusia yang tak menanyakan keyakinan apa yang mereka anut. Di sinilah seni menunjukkan wajah sejatinya: ia bisa dekat dengan agama, tapi juga bisa berdiri sendiri, menyalakan cahaya dari ruang-ruang gelap yang justru sulit dijangkau oleh dogma.

1 Clifford Geertz, *Islam Observed: Religious Development in Morocco and Indonesia* (Chicago: University of Chicago Press, 1968), hlm. 12–15

2 Dr. Sukron Kamil, M.A., *Teori Kritik Sastra Arab: Klasik dan Modern* (Jakarta: PT RajaGrafindo Persada, 2009), hlm. 76

3 Liaw Yock Fang, *Sejarah Kesusastraan Melayu Klasik* (Jakarta: Erlangga, 1991), hlm. 220–230

## Sejumput Jejak Simbol Arab Pada Yang Sakral dan Spektakel



**Gambar 8 (Kiri).** Karya Lembana Artgoecosystem di Jogja Fotografis Festival 2023  
Sumber: Dokumentasi Pribadi.

**Gambar 9 (Kanan).** Karya instalasi karya Mujahidin Nurrahman, Mandate 1982.  
Sumber: Dokumentasi Pribadi.

Mari kita mulai dengan dua foto: sebelah kiri merupakan foto instalasi yang saya ambil untuk karya milik Lembana Artgoecosystem yang dipamerkan di Jogja Fotografis Festival pada 2023, sebelah kanan merupakan foto dari karya instalasi seniman Mujahidin Nurrahman yang dipamerkan di ArtJog 2025. Jika Anda adalah salah satu pengunjung yang pernah menyaksikan pameran dari kedua karya ini, pertanyaan sederhana muncul: ketika melihatnya, apakah Anda refleksi mengucap *amin*? Atau tiba-tiba merasa perlu berwudu sebelum menyentuh permukaan karyanya? Dan bagi yang tidak beragama Islam, tidaklah godaan pertama adalah untuk segera melewatkannya—“ah, itu kan Islam, bukan bagian dari saya?” Saya yakin masih banyak yang demikian. Huruf Arab di mata publik Indonesia sering kali bukan sekadar bentuk rupa, melainkan tanda identitas iman. Di sinilah problem sekaligus daya tariknya: simbol yang begitu kuat, tapi juga begitu eksklusif.

Dari titik inilah menarik menengok ke belakang: bagaimana sesungguhnya simbol Arab mulai memasuki ruang seni rupa modern Indonesia?

Awal mula eksplorasi simbol Arab dalam seni rupa modern Indonesia sering dirunut pada karya seniman yang memiliki nama lengkap Abdul Djalil Pirous, pelukis asal Aceh yang pada akhir 1960-an hingga 1970-an menjadikan kaligrafi Arab sebagai medium utama dalam lukisan kontemporer. Pirous tidak memperlakukan huruf hijaiyyah sekadar ayat suci untuk dibaca, melainkan sebagai citra rupa: garis, lengkung, warna, dan tekstur yang bisa menyalurkan makna spiritual sekaligus estetis. Baginya, huruf-huruf itu adalah “tanda” yang hidup—kadang berdoa, kadang berteriak, kadang hanya diam seperti batu nisan.<sup>4</sup> Dari sinilah lahir tradisi kaligrafi modern Indonesia yang kemudian diteruskan oleh generasi lain, seperti Amri Yahya di Yogyakarta, yang menggabungkan aksara Arab dengan gaya dekoratif batik. Jejak ini menandai pergeseran penting: aksara Arab mulai hadir di galeri seni, bukan hanya di mihrab masjid atau lembar mushaf.

Dalam dekade lebih mutakhir, foto yang Anda lihat pada awal sub-judul tulisan ini hanyalah sebagian bentuk eksplorasi dari penggunaan huruf-huruf

4 Aminuddin Th. Siregar, “A.D. Pirous dan Kaligrafi Kontemporer Indonesia,” dalam *Jurnal Seni Rupa Vol. 4, No. 2* (2005), hlm. 23–31.

## GAUNG



**Gambar 10.** "Allah, Tiada Tuhan Selain Ia", 2018, AD. Pirous. Sumber foto: indoartnow

hijaiyyah dalam medium instalasi, mural, hingga seni publik. Masih banyak yang menjelma berbagai medium, mulai dari yang ditulis dengan *neon sign*, diolah sebagai grafiti jalanan, ada pula yang dipadukan dengan video dan teknologi digital. Kehadiran simbol Arab di ruang kontemporer ini bukan lagi soal tafsir tunggal "agama", melainkan tentang energi visual, resonansi sejarah, dan daya simboliknya yang lentur—bisa religius, bisa profan, bisa keduanya sekaligus. Dari ruang galeri hingga ruang kota, aksara hijaiyyah terus menemukan tubuh-tubuh baru untuk ditumpang, mengabarkan bahwa simbol tidak pernah statis: ia berkelana, berpindah makna, menantang kita untuk terus membaca ulang.

Jika seni rupa kontemporer memperlihatkan aksara Arab sebagai tanda rupa, maka di ranah musik, simbol itu hidup sebagai suara. Di Indonesia, tradisi pembacaan *al-Barzanji* yang ditulis oleh Syekh Ja'far al-Barzanji (1690–1764), menemukan tempat istimewanya. Yang menarik, *al-Barzanji* tidak sekadar kitab yang dibaca dalam bentuk prosa atau syair, melainkan ia lahir kembali dalam rupa suara: dilagukan dengan nada penuh getar di acara kelahiran, khitan, pernikahan, hingga Maulid Nabi. Dari *al-Barzanji* inilah kemudian lahir tradisi *qasidah* dan *nadoman*, yaitu seni melagukan teks Arab dengan rasa lokal—seperti gubah lagu, mulai dari lagu pop Jawa hingga musik India—sebuah bukti bahwa kata-kata Arab bisa menyeberangi batas agama untuk hidup sebagai estetika suara.

Namun di sisi lain, perlu dicatat bahwa para pengguna ekspresi yang mengeksplorasi simbol-simbol kebudayaan dari dunia Arab di Indonesia sebagian besar memang masih berasal dari kalangan muslim. Akan tetapi, itu tidak berarti setiap penampilan harus dimaknai sebagai dakwah atau seruan nilai keislaman. Bahkan di ruang-ruang publik keagamaan seperti pengajian akbar, belakangan ini yang viral di permukaan sosial media: ekspresi yang tampak sering kali lebih menyerupai sebuah selebrasi komunal ketimbang penghayatan religius. Kita bisa menyaksikan jamaah yang larut berjoget mengikuti alunan marawis—pola ritmisnya kadang lebih mirip dangdut koplo atau dangdut Melayu ketimbang musik ritual. Tidak jarang, hanya karena terdengar bernuansa Arab, sebuah lagu langsung dianggap sebagai selawat, atau menyerukan nilai keislaman. Padahal sesungguhnya, terkadang yang dibawakan merupakan lagu Arab yang sedang populer di pasaran. Fenomena ini tentu membuka ruang diskusi: apakah ekspresi komunal semacam ini masih perlu dibaca sebagai wujud spiritual, ataukah lebih tepat dipahami sebagai bentuk solidaritas sosial umat yang berjumpa lewat musik? Namun, pilihan lagu dan perilaku jamaah—seperti berjoget, ikut bergoyang—sering berada di ambang diskusi etika ruang publik dan ruang ibadah.

Di titik inilah muncul refleksi lain: mengapa seniman, musisi, dan masyarakat Indonesia pada umumnya yang tidak beragama Islam masih jarang mengeksplorasi simbol-simbol Arab—seperti huruf hijaiyyah, lirik berbahasa Arab, atau aransemen musik Arab—padahal simbol itu dapat diperlakukan sebagai medium seni lintas agama?

Ada beberapa upaya yang melintasi batas, misalnya Arahmaiani yang menyisipkan aksara Arab dalam sejumlah instalasinya, atau band anak muda seperti Ali dengan "Dance, Habibi"-nya yang mengemas lagu dengan alunan seperti lagu Arab sebagai simbol lintas budaya, bukan sebagai ikon religius tunggal. Namun sejauh ini, kasus-kasus semacam itu masih bisa dihitung dengan jari. Pertanyaan ini penting diajukan, sebab keterbukaan terhadap simbol Arab bukan hanya menambah keragaman bahasa artistik di Indonesia, melainkan juga mendorong pemahaman bahwa simbol Arab tidak selalu berarti Islam, dan bahwa seni memiliki ruang untuk menafsir ulang tanda-tanda yang datang dari sejarah perjumpaan panjang bangsa ini.

## Politik Penamaan dan Persepsi Budaya – “Timur Tengah” atau “Asia Barat”?

Setelah menelusuri bagaimana simbol-simbol Arab bertransformasi dalam ruang seni Indonesia, kita tak bisa mengabaikan satu hal mendasar: bahasa yang kita gunakan untuk menyebut asal-usul simbol itu sendiri. Nama bukanlah hal yang netral. Menyebut kawasan itu “Timur Tengah” atau *Middle East* bukan semata soal geografi; itu juga soal siapa yang berhak menempatkan siapa di pusat.

Istilah *Middle East* lahir dari logika kolonial-imperial Eropa dan Amerika pada awal abad ke-20. Bagi Inggris, kawasan itu adalah wilayah “timur” yang terletak di antara India dan Mesir—dua koloni vital dalam imperiumnya.<sup>5</sup> Tetapi, apa arti “tengah” jika ukuran selalu berpijak pada Barat? Pertanyaan sederhana ini menyingkap bahwa istilah *Middle East* bukanlah deskripsi geografis, melainkan konstruksi politik yang menempatkan Eropa/Barat sebagai pusat orientasi.

Karena itu, banyak pemikir dan lembaga internasional menawarkan istilah lain: *Asia Barat* atau *West Asia*.<sup>6</sup> Istilah ini lebih tepat secara geografis, sekaligus menggeser perspektif dari “pusat-Barat” menuju penamaan yang menegaskan afiliasi kontinental. Pemikir feminis Mesir Nawal El-Saadawi bahkan pernah mengejek istilah *Middle East* dengan pertanyaan sinis: “*Middle to what? Middle to whom?*”—sebuah komentar pernyataan Nawal El-Saadawi dalam diskusi publik di Amsterdam, 2015, sebagaimana dikutip oleh *ArtReview* dan *AlmostMag*. Pandangan ini sejalan dengan pandangan terkenal Edward Said dalam *Orientalism*, bahwa bahasa bukan netral, melainkan bagian dari struktur kuasa.

Nama, pada akhirnya, adalah pintu persepsi. Dengan menyebutnya *Timur Tengah*, kita seolah menatapnya dari jauh—dari arah lain yang merasa sebagai pusat. Tetapi dengan menyebutnya *Asia Barat*, kita menegaskan kedekatan, seakan ia adalah sesama tetangga benua yang berbagi riwayat. Dan bukankah cara kita menamai akan membentuk cara kita merasakan simbol-simbolnya? Huruf hijaiyyah yang menari di kanvas seniman Indonesia, gema qasidah yang bergetar di ruang-ruang publik, atau ornamen yang melekat di arsitektur kota; semua bisa terbaca sebagai tanda perjumpaan Asia dengan Asia, bukan sekadar “warisan asing” yang jauh. Maka, persoalan penamaan bukan sekadar akademis, melainkan cara kita merawat jarak—apakah hendak merenggang, atau

justru merapatkan diri dalam mozaik kebudayaan yang lebih luas.

Dengan demikian, perdebatan penamaan “Timur Tengah” atau “Asia Barat” tidak sekadar persoalan geografis, melainkan juga menyangkut imajinasi politik, wacana akademik, serta posisi tawar kebudayaan. Menyadari konteks historis dan politis di balik istilah-istilah tersebut memberi kita peluang untuk membaca ulang bagaimana ekspresi seni, simbol, dan budaya dari dunia Arab dipahami, dinegosiasikan, sekaligus dipraktikkan di Indonesia. Alih-alih menutup ruang, refleksi ini justru membuka kemungkinan baru dalam melihat hubungan silang budaya yang lebih luas dan kompleks.

## Melampaui Agama, Merawat Perjumpaan

Sejarah panjang simbol-simbol Arab di Indonesia menunjukkan bahwa ia tak pernah hadir tunggal. Dari doa yang dibacakan dalam *al-Barzanji*, kaligrafi yang menempel di masjid dan kanvas, hingga dentum marawis yang menyerupai dangdut, selalu ada proses percampuran, penyesuaian, dan negosiasi makna. Sebagian orang melihatnya sebagai ekspresi keislaman, sebagian lain merasakannya sebagai musik, rupa, atau sekadar hiasan yang indah. Inilah bukti bahwa simbol tidak selalu tunduk pada niat penciptanya; ia hidup dalam perjumpaan, ditafsir ulang oleh telinga, mata, dan tubuh yang berbeda.

Karena itu, barangkali kita tak perlu terjebak pada pertanyaan sempit apakah seni Arab, Asia-Barat di Indonesia hanyalah seni Islam? Yang lebih mendesak adalah bagaimana kita membaca simbol-simbol itu sebagai cermin dari sejarah keterhubungan. Dengan begitu, huruf hijaiyyah bisa dibaca bukan semata kitab, tetapi juga garis rupa; qasidah bukan sekadar dakwah, tetapi juga musik yang membentuk solidaritas; dan istilah “Asia Barat” bukan sekadar koreksi geografis, tetapi undangan untuk rapat, menyadari bahwa perjumpaan lintas budaya adalah bagian dari siapa kita. Seni, pada titik ini, melampaui agama—ia merawat perjumpaan.

## Istifadah Nur Rahma

Menempuh pendidikan pesantren sejak lulus SD dan melanjutkan studi di jurusan Sastra Arab UIN Sunan Kalijaga, Yogyakarta. Praktisi seni lintas disiplin dan lintas latar.

5 Roderic H. Davison, “Where is the Middle East?” *Foreign Affairs* 38, no. 4 (1960): 665–675.

6 United Nations Statistics Division, *Standard Country or Area Codes for Statistical Use (M49)*, menyebut kawasan itu “Western Asia.”

# Melihat Kembali Glokalisasi Film Indonesia

oleh **Umi Lestari**

Tahun 2021 merupakan tahun yang menggembirakan untuk industri film Indonesia. Pada bulan Agustus, lewat film *Seperti Dendam, Rindu Harus Dibayar Tuntas*, sutradara Edwin mendapatkan penghargaan Golden Leopard di Festival Film Locarno. Kemudian pada bulan September, Kamila Andini lewat film *Yuni* mendapatkan penghargaan Platform Prize di Festival Film International Toronto. Sebelumnya ada film pendek *Prenjak Prenjak* (Wregas Bhanuteja, 2016) yang memenangkan Leica Cine Discovery di Festival Film Cannes 2016. Hal ini menandakan bahwa film Indonesia mengambil perhatian penonton global, terutama di kawasan yang selama ini menguasai wacana sinema yakni Eropa Barat dan Amerika Utara.

Tren kerja kolaborasi global-lokal dari *Seperti Dendam Rindu Harus Dibayar Tuntas* dan *Yuni*, merupakan salah satu faktor yang mendorong glokalitas industri film.<sup>1</sup> Menurut Bala A. Musa (2022), glokalisasi industri film memungkinkan upaya untuk melokalisasi yang global dan mengglobalkan yang lokal.<sup>2</sup> Faktor lain adalah meledaknya teknologi digital yang membuat penonton dari seluruh dunia bisa mengakses konten film yang dibuat di Indonesia. Glokalitas ini kemudian semakin meningkat dengan hadirnya layanan *streaming* seperti YouTube,

Netflix, Disney +, Vimeo, Cathayplay, dan layanan lainnya. Lebih jauh, glokalisasi film Indonesia semakin meningkat sekarang ini. Contohnya film atau seri produksi Netflix yang menjadi tren global pasca-peluncurannya seperti *Kabut Berduri* dan seri *Gadis Kretek*.<sup>3</sup>

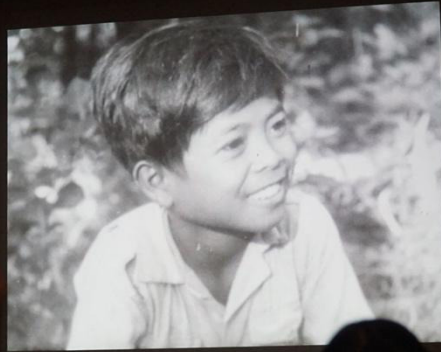
Glokalisasi sebagai fenomena terkini memungkinkan film dari wilayah pinggiran, wilayah yang tidak pernah dibahas dalam sejarah sinema dunia, mengambil alih pasar dominan. Hal itu tercermin dari meningkatnya konsumsi film Indonesia oleh penonton global di era kontemporer ini. Namun, apakah proses glokalisasi film Indonesia hanya berlangsung setelah Reformasi 1998?

Glokalisasi sendiri tidak sesederhana sebagai lawan dari globalisasi. Ia adalah pembiasaan globalisasi dari lokal. Dalam ranah kebudayaan, memahami fenomena global merupakan kunci untuk melihat kebudayaan yang dinamis. Fabrizio Maimone (2022) menegaskan bahwa menganalisis glokalitas dapat membuat kita memahami dinamika glokalitas budaya dan juga melihat ulang bagaimana organisasi global yang memberikan arah perubahan. Selebihnya, Maimone memberikan tawaran bahwa untuk memahami fenomena glokalitas, setidaknya kita bisa melihat empat proses penting dalam satu kurun waktu di suatu wilayah. Empat proses itu adalah global,

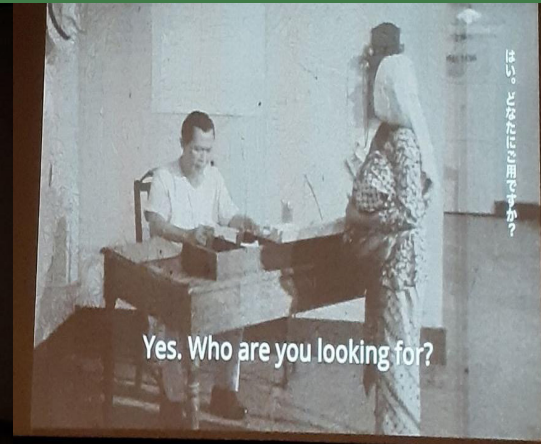
1 Editor *Seperti Dendam Rindu Harus Dibayar Tuntas* dan *Yuni* adalah Lee Chatabetikool, sutradara dan editor film dari Thailand. Sehingga tidak heran bila Kamila Andini dalam *The Finery Reports* menyatakan bahwa kemenangan *Yuni* didekasikan pula untuk Asia Tenggara, kawasan yang selama lebih dua dekade melakukan kerja transnasionalisme untuk produksi, distribusi, dan eksibisi. Pernyataan Kamila Andini bisa dibaca di *Kamila Andini's "Yuni" Wins TIFF's Platform Prize Award*, September 20, 2021, <https://www.thefineryreport.com/news/2021/9/20/kamila-andinis-yuni-wins-tiffs-platform-prize-award>; sedangkan definisi transnasional sinema dibaca di Deborah Shaw, "Deconstructing and Reconstructing Transnational Cinema," in *Contemporary Hispanic Cinema Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*, ed. Stephanie Dennison (Boydell & Brewer, 2013).

2 Bala A. Musa, "The Globalization of Films and the Cinema Industry," in *Handbook of Culture and Globalization*, ed. Victor Roudometof and Ugo Dessi, *Handbooks on Globalization* (Edward Elgar Publishing Limited, 2022).

3 "Kabut Berduri Ditonton 3,7 Juta Kali dalam 4 Hari, Masuk Global Netflix Top 10," *Tempo.co*, Agustus 2024, <https://www.tempo.co/teroka/kabut-berduri-ditonton-3-7-juta-kali-dalam-4-hari-masuk-global-netflix-top-10-29056>; Erfah Nanda, *Gadis Kretek Jadi Series Lokal Berpengaruh Di Netflix Global 2023*, February 2, 2024, <https://www.idntimes.com/hype/entertainment/gadis-kretek-jadi-series-lokal-berpengaruh-di-netflix-global-2023-00-19fc-vt6wmn>.



**Gambar 11.** Suasana pemutaran film dengan model produksi dan distribusi transnasional, *Membalas Budi: Kisah si Mardi dan si Manis* (Mardi and The Monkey, Kay Mander, 1952) di JNM Bloc pada 2 April 2024. Sumber: Ersya Ruswandono.



**Gambar 12.** Lewat kerja kolaboratif antara Kelas Liarsip dan jaringan transnasional film *Dr. Samsi* (Ratna Asmara, 1952) diputar di banyak negara. Ini saat pemutaran di Yamagata Center for Arts and Media, Jepang, pada bulan Oktober 2025. Sumber: Umi Lestari.

hibrid, lokal, dan translokal. Proses globalisasi merujuk pada metode dan praktik organisasi asal. Proses hibrid adalah hasil penggabungan dua kebudayaan atau lebih. Lokalisasi untuk melihat pengaruh budaya lokal untuk organisasi transnasional. Sedangkan translokal adalah bagaimana jaringan antarorganisasi terbentuk dari kesamaan identitas budaya.<sup>4</sup>

Dalam sejarah sinema Indonesia, empat proses tersebut hadir dari masa kolonial hingga kontemporer. Tidak dipungkiri sinema pada masa awal adalah perpanjangan tangan dari negara imperialis yang membawa ideologi dari negara asalnya. Kehadiran sinema di Hindia Belanda pada 1896 merupakan satu bentuk dari globalisasi teknologi sinema itu sendiri. Lalu peristiwa pemutaran rekaman inagurasi Ratu Wilhelmina pada 1900 di Kebon Jahe, Tanah Abang, menjadi titik awal dari ideologi kolonial terutama penegasan si penjajah dan yang terjajah dihadirkan melalui sinema.

Meskipun sinema pada masa awal menjadi perpanjangan tangan negara imperialis, namun proses hibridisasi sinema juga berlangsung.<sup>5</sup> Hibridisasi ini muncul dalam produksi film seperti *Loetoeng Kasaroeng* (1926), produksi transnasional yang menggunakan narasi lokal. Proses hibridisasi juga berlanjut di industri film tahun 1930-an dan

1940-an, di mana konten film sebelum Indonesia merdeka banyak yang terinspirasi dari film produksi Amerika Serikat. Contohnya *Pareh* (Albert Balink dan Mannus Franken, 1936) mengingatkan penonton pada kisah cinta terhalang adat di *Tabu: A Story of the South Seas* (F. W. Murnau, 1931).<sup>6</sup>

Dari proses hibridisasi dan lokalisasi di industri film semasa Hindia Belanda, pertanyaannya kemudian adalah: adakah yang berhasil mencapai pasar global? Meski gagal di pasar lokal, *Pareh* mendapatkan tanggapan positif di Belanda karena keterlibatan Mannus Franken.<sup>7</sup> Kemudian pada 1938, seharusnya *Booloo* bisa menjadi *the Raid*. *Booloo* diproduksi kru Amerika Serikat, naskahnya ditulis oleh Andjar, dan aktrisnya lintas negara. Sayangnya saat *Booloo* memasuki tahap pengeditan, produser Paramount memutuskan untuk mengganti keseluruhan aktris Melayu. *Booloo* kemudian beredar tanpa ada aktris Melayu seperti Ratna Asmara di dalamnya.<sup>8</sup>

Bila pada masa Hindia Belanda ditandai dengan serangkaian eksplorasi bentuk dan konten hibrid untuk pasar lokal, bagaimana dengan film pada masa perang?

Pada masa Perang Dunia II, yang terjadi adalah bentuk lokalisasi dan pemboikotan film dari Amerika Serikat dan sekutunya di wilayah okupasi militer Jepang. Film menjadi

4 Fabrizio Maimone Maimone, "Glocalizing Cultures and Organizations: A Humanistic, Complex and Multiparadigmatic Model," in *Handbook of Culture and Glocalization*, ed. Victor Roudometof and Ugo Dessì, *Handbook on Globalisation* (Edward Elgar Publishing Limited, 2022).

5 Armijn Pane, *Produksi Film Tjerita Di Indonesia: Perkembangannya Sebagai Alat Masyarakat* (1953).

6 Terang Boelan (Albert Balink, 1937) terilhami dari film *The Jungle Princess* (1936). Kemudian naskah teater Dr. Samsi karya Andjar Asmara, sempat diproduksi di India, dan kerap dibawakan oleh kelompok teater Dardanella mengingatkan pada drama persidangan Hollywood *Madame X* (1929). Sosok Zorro dalam *The Mark of Zorro* (1920) diubah menjadi pahlawan lokal dalam film bandit *Gagak Item* (1939) karya Joshua Wong dan Othniel Wong. Lalu cerita rakyat populer dari Tiongkok diubah oleh The Teng Chun lewat beberapa produksi film seperti *Ouw Peh Tjoa* (*Dua Siluman, Ular Putih dan Hitam*, 1934) *Tie Pat Kai Kawin* (1935).

7 Misbach Yusa Biran, *Sejarah Film 1900-1950: Bikin Film Di Jawa* (Komunitas Bambu, 2009), hlm. 160.

8 Alasannya, penonton kulit putih yang ada di Amerika Serikat belum siap untuk melihat representasi kulit berwarna. Hays Code, kebijakan industri film Amerika Serikat yang menentukan apa saja yang bisa muncul dalam layar, membuat distribusi awal produk transnasional dari kawasan Melayu untuk pasar Amerika Utara tak terlaksana. Baca Umi Lestari, "Ratna Asmara," in *Ratna Asmara Perempuan Di Dua Sisi Kamera*, ed. Lisistrata Lusandiana (Indonesian Visual Art Archive, 2022).

## JENDELA

alat propaganda perang. Nippon Eiga Sha hanya membuat film berita dan fiksi dengan pesan untuk memobilisasi massa.<sup>9</sup>

Setelah Indonesia merdeka pada 1945, industri film belum kembali sepenuhnya. Perang Revolusi berkecamuk. Pada masa Perang Revolusi, Berita Film Indonesia membuat film berita yang mewartakan kemerdekaan. Sedangkan di Jakarta, pasukan Belanda dan sekutu yang menduduki Jakarta mengambil alih studio film. Belanda memanfaatkan studio tersebut dengan mendirikan NV Multi Film dan South Pacific Film Company (SPFC).<sup>10</sup>

Sinema Indonesia pada masa Orde Lama tumbuh bersamaan dengan gerakan sinema di negara pasca-kolonial. Bagi negara yang baru saja merdeka, hasrat paling besar adalah menjaga identitas budayanya dan otonominya. Strategi yang dilakukan adalah mengembangkan dan mempromosikan kebudayaan

sebagai bentuk perlawanan dari dominasi budaya Barat yang masuk lewat budaya pop. Dukungan untuk industri film muncul melalui kebijakan yang lebih mengutamakan pada aspek kerja sama, kolaborasi, pertukaran pengetahuan, dan percampuran yang muncul dalam narasi film nasional.

Untuk aspek kerja kolaborasi lintas negara, contohnya adalah upaya Persari, perusahaan film yang dibangun oleh Djamaluddin Malik, yang membawa kru film Indonesia untuk belajar lebih mendalam tentang produksi film di LVN Studio di Filipina. Bersama dengan LVN Manila, Persari memproduksi *Rodrigo de Villa* (1952).<sup>11</sup>

Cerita lain tentang kerja kolaborasi dan juga strategi membangun jaringan industri film bisa dilihat dari upaya PFN. Pada 1952, PFN bekerja sama dengan UNESCO mengadakan lokakarya produksi film dengan mentor dari luar negeri. Salah satu mentornya adalah Kay Mander, sutradara perempuan asal Inggris.<sup>12</sup> Kay Mander

9 Propaganda perang dalam film produksi Nippon Eiga Sha bisa dibaca di Kurosawa Aiko, *Mobilisasi Dan Kontrol: Studi Tentang Perubahan Sosial Di Pedesaan Jawa 1942 - 1945* (Grasindo, 1993); Sedangkan untuk kerja kolaborasi antara kru Jepang dan Indonesia bisa dibaca di Umi Lestari, *Biang Kerok Kenikmatan: Nawi Ismail Dalam Sinema Indonesia* (CV Footnote Press, 2023); Umi Lestari, "Identity, Minority, and the Idea of a Nation: A Closer Look at *Frieda* (1951) by Dr. Huyung," *Journal of Korean and Asian Arts* 1, no. Spring (2020): hlm. 74–94, <https://doi.org/10.20976/KAA.2020.1.004>.

10 Kru Indonesia yang mulanya bekerja di Nippon Eiga Sha kemudian bergabung membentuk Berita Film Indonesia (BFI) dan mengikuti Sukarno hijrah ke Yogyakarta. Salah satu rekaman BFI adalah rekaman pada setelah proklamasi kemerdekaan dan pertemuan besar di Lapangan Ikada pada bulan September 1945. Film BFI kerap diputar oleh Jawatan Penerangan. Lalu di Jakarta, salah satu kru Belanda yakni AA Denninghoff-Stelling berkeinginan untuk film hiburan yang ditujukan untuk penonton lokal. SPFC pun kemudian merekrut Andjar Asmara untuk menyutradarai film *Djauh di Mata* (1948) dan *Gadis Desa* (1949). Usmar Ismail pun pernah bekerja di SPFC. Ia menyutradarai dua judul film yakni *Harta Karun* (1949) dan *Tjitra* (1949). *Harta Karun* sendiri merupakan adaptasi dari naskah komedi Perancis karya Molière berjudul "L'Avare". Umi Lestari, "Penyangkalan Tak Ada Ujung: Usmar Ismail Dan *Harta Karun*," 2020.

11 Keterbatasan teknologi dan antrian proses film di lab yang hanya terpusat di Perusahaan Film Negara pada awal tahun 1950-an, membuat Djamaluddin Malik berstrategi. Sebagai pengusaha, Djamaluddin Malik bertujuan membuat film komersial yang mampu bersaing dengan film dari Amerika Serikat dan India yang telah membanjiri pasar lokal. Salah satu hasil dari kolaborasi dan pertukaran pengetahuan ini adalah produksi film fiksi berwarna pertama di Indonesia, yakni *Rodrigo de Villa* (1952). Tidak ada kepastian bagaimana tanggapan penonton untuk film ini. Namun, setidaknya butuh lebih dari satu dekade hingga akhirnya industri film Indonesia bisa membuat film berwarna, tepatnya di tahun 1968.

12 Selain mengundang mentor dari luar negeri, PFN juga berkontribusi dalam mengirimkan krunya. Wagimin Adi Tjokwardoyo (peraih penata sinematografi terbaik FFI 1989) dikirim ke Inggris bersamaan dengan proses penyuntingan film *Mardi and The Monkey*. Selesai produksi film *Dewi dan Pemilihan Umum* (1954), Ratna Asmara dikirim untuk belajar di The Centro Sperimentale di Cinematografia di Italia pada tahun 1954. Ratna dikirim bersama dengan Irwan Tahyar, sinematografer, yang nantinya bekerja untuk laboratorium PFN.

mempertemukan Children Film Foundation (CFF) yang telah memiliki rumusan pembuatan film anak untuk pasar Inggris dan Eropa Barat. Proyek kolaborasi CFF dan PFN adalah *Mardi and The Monkey* (1952), film anak berdurasi 18 menit yang didistribusikan oleh CFF di Inggris dan juga Eropa Barat. Di sisi lain, di tangan PFN membawa *Mardi and The Monkey*, sekaligus film anak yang lain yakni *si Melati* (Basuki Effendy, 1954) ke Festival Internacional de Cine Documental y Experimental di Uruguay pada 1958.

Semasa Orde Lama, kebijakan pemerintah tidak hanya menysasar pada produksi film sebagaimana yang dilakukan oleh PFN, tetapi juga ke ranah distribusi dan eksibisi. *Si Pintjang* (Kotot Sukardi, 1951) dan *Pulang* (Basuki Effendy, 1952) dikirim ke Festival Film Internasional Karlovy Vary, Cekoslowakia, pada 1952. *Tamu Agung* (Usmar Ismail, 1955) mendapatkan penghargaan komedi terbaik di Festival Film Asia pada 1956. Lalu pada 1962, di Festival Film Berlinale, *Badai Selatan* (Sofia, c. 1960) menjadi perwakilan film Indonesia.

Pembayangan adanya pasar lain di ranah global untuk melawan dominasi film Hollywood termanifestasi lewat kehadiran Festival Film Asia Afrika (FFAA). Dengan Semangat Bandung, Konferensi Asia Afrika 1955, FFAA didirikan sebagai ruang kontestasi bagian negara dunia ketiga yang terlibat untuk mendefinisikan sinema

anti-kolonial (Razlogova sebagaimana dikutip dalam Bunga Pratiwi Siagian dan Lilawati Kurnia).<sup>13</sup> Pada penyelenggaraan FFAA III 1964 di Indonesia, film yang mendapatkan penghargaan adalah film yang mampu merepresentasikan pengalaman subjektif dari masyarakat yang pernah terjajah. Di sisi lain, ketegasan untuk membangun kedaulatan atas sinema ketiga juga hadir dengan aksi pemboikotan AMPAI (American Motion Pictures Association of Indonesia), distributor film-film Amerika.

Saat rezim Orde Baru berkuasa, jaringan transnasional yang telah terbentuk di masa Orde Lama terhapus. Sinema Orde Baru justru mengarah ke domestifikasi. Alih-alih memikirkan upaya untuk merebut pasar global, film Indonesia justru diarahkan untuk bisa bersaing dengan film dari luar di dalam negeri. Lima tahun pertama Orde Baru berkuasa, kran untuk film dari Amerika Serikat terbuka lebar. Selanjutnya, gejala yang lazim ditemui dalam sinema di masa Orde Baru adalah pola hibrid, melokalkan yang global seperti kehadiran film yang mengadaptasi genre yang populer di Hollywood. Selama 32 tahun Orde Baru, jaringan transnasional yang menysasar pada produksi, distribusi, dan eksibisi film tidaklah banyak.<sup>14</sup>

Baru pada era Reformasi, glokalisasi film Indonesia terlihat nyata. Sekarang, lazim sudah kita membaca berita bahwa

13 Lebih lanjut perhelatan FFAA I – III mendukung kerja sama dalam produksi film dari negara paska kolonial, terutama untuk membangun industry film di Asia dan Afrika. Keterlibatan Indonesia dalam FFAA hadir misalnya dalam perhelatan FFAA 1958 yang berlangsung di Uzbekistan. Saat itu, film Turang (Bachtiar Siagian, 1957) menjadi favorit penonton. Kemudian Indonesia menjadi tuan rumah untuk FFAA III, di mana festival ini menjadi yang paling militan dibandingkan dua perhelatan sebelumnya yang berlangsung di Uzbekistan tahun 1958 dan Mesir tahun 1960. Baca Bunga Pratiwi Siagian and Lilawati Kurnia, "Afro-Asian Film Festival III: Women's Knowledge and Imagination in Film Sovereignty," *Capture : Jurnal Seni Media Rekam* 14, no. 3 (2023): 292–312, <https://doi.org/10.33153/capture.v14i3.5014>.

14 Indonesia aktif mengirimkan filmnya ke Festival Film Asia Pasifik. Beberapa film Indonesia yang mendapatkan penghargaan di festival ini antara lain: Apa Jang Kau Tjari Palupi (Asrul Sani, 1970), Samiun dan Dasima (Hasmanan, 1971), Pengemis dan Tukang Becak (Wim Umboh, 1978). Film Tjoet Nja' Dhien (Eros Djarot, 1988) diputar di program Selection de la Semaine de la Critique, di Festival Film Cannes 1989. Untuk co-production dan distribusi internasional, contohnya adalah Lady Terminator (Pembalasan Ratu Pantai Selatan, H. Tut Djalil, 1988). Soraya Intercine Films selaku rumah produksi dan distributor membuat Lady Terminator sebagai mockbuster dari The Terminator (1984). Lalu menjelang krisis moneter Asia, sutradara Garin Nugroho justru mengambil strategi untuk membawa filmnya ke beberapa festival internasional.

## JENDELA

film Indonesia diputar di berbagai festival internasional, sineas Indonesia memenangkan penghargaan di festival film seni hingga eksperimental, ataupun kerja-kerja kolaborasi lintas negara. Pertukaran pengetahuan yang berlangsung di festival dalam negeri, baik melalui lokakarya bersama mentor dari luar hingga program pendanaan film yang mengundang investor dari luar maupun dalam negeri mendorong keberagaman konten produksi film, sekaligus memberikan pandangan tentang selera pasar. Lalu, untuk distribusi film, perkembangan teknologi digital juga mendorong perubahan ruang tonton dari bioskop teatral ke *platform streaming* yang memungkinkan perjalanan sebuah film bisa diakses kapan saja dan di mana saja.

Sebelum layanan *streaming* berkembang pesat sekarang ini, peran distributor cukup signifikan dalam proses glokalisasi film Indonesia. Menurut penelitian Ekky Imanjaya (2018), distributor transnasional Mondo Macabro berperan besar dalam membawa film eksploitasi era Orde Baru seperti *Ratu Ilmu Hitam* dan *Golok Setan* ke penggemar film *cult* global dari 2004 hingga 2008.<sup>15</sup> Kemudian ada Boemboe Forum yang menawarkan program ke festival internasional untuk menayangkan film pendek dari Indonesia sejak 2003.

Namun perlu dicatat pula bahwa proses glokalisasi film Indonesia di era Reformasi justru lebih banyak bergantung pada talenta individual dan kolektif yang berstrategi untuk bisa masuk dalam jaringan produksi, distribusi, dan eksibisi internasional. Misalnya saja, peran diaspora Indonesia yang menjadi *programmer* film di luar negeri memungkinkan film klasik Indonesia ditayangkan. Saya sendiri berkesempatan mengawal pemutaran *Dr. Samsi* (Ratna Asmara, 1952) di Eropa Barat, film *Aladin* (Tan Sing Hwat, 1953) dan *Terimalah Laguku* (Djadoeg Djajakusuma, 1953) di Jerman di kisaran 2022 hingga 2024 berkat *programmer* Indonesia yang telah memiliki jaringan di ruang pemutaran luar negeri. Lalu dalam film dari Malaysia seperti contoh film *Tiger Stripes* (Amanda Nell Eu, 2023) dan film pendek dari Myanmar *Everybody's Gotta Love Sometimes* (Sein Lyan Tun, 2023), kita bisa melihat keterlibatan produser Indonesia di sana.

Selanjutnya, glokalisasi ini juga membuka akses lebih jauh terkait dengan gagasan desentralisasi, di mana film yang diproduksi di luar pusat film Indonesia yakni Jakarta, bisa mendapatkan respons positif di ranah internasional. Film produksi dari tanah Papua karya sutradara seperti *MAYDAY! MAY DAY! MAYDAY!* (Yonri Revolt, 2022) mendapatkan panggung di Festival Film Rotterdam. Lalu

ada *The Silent* (2024) dan Yosef Levi dengan *Siee* yang saat ini (2025) berkompetisi di Festival Film Internasional Yamagata. Proyek karya gambar bergerak gagasan Alya Maolani yang berangkat dari folklor Nusa Tenggara Barat nantinya akan dipresentasikan di Belgia pada September 2025 ini. Lalu dari Makassar ada, Khozy Rizal lewat film *Basri & Salma in a Never-Ending Comedy* yang diputar di Festival Film Cannes pada 2023 dan *Little Rebels Cinema Club* yang tayang perdana secara internasional di Festival Film Berlin pada 2025.

Saat inilah momentum dari glokalisasi film Indonesia. Catatan singkat ini semestinya bisa membantu kita dalam memetakan kembali dan melanjutkan strategi dari glokalisasi dengan mempertimbangkan banyak hal. Salah satunya adalah mendiskusikan strategi secara berjejaring dalam membangun infrastruktur dan suprastruktur film mandiri, terlepas dari bantuan pemerintah. Jangan sampai, proses glokalisasi film Indonesia hanya berhenti di momen ini saja.

### Umi Lestari

Penulis dan kurator yang menyukai film klasik Indonesia. Bersama dengan kolektif Kelas Liarsip, ia terlibat dalam penelitian dan perawatan ingatan akan sejarah puan dalam sinema Indonesia. Saat ini, Umi mengajar di Program Studi Film, Universitas Multimedia Nusantara. Blog: umilestari.com; surel: umi.lestari@lecturer.umn.ac.id.

<sup>15</sup> Ekky Imanjaya, "Mondo Macabro as Trashy/Cult Film Archive: The Case of Classic Indonesian Exploitation Cinema," *Plaridel* 15, no. 2 (2018): 137–56, <https://doi.org/10.52518/2018.15.2-05imanjaya>.

# Dua Dunia, Rossa dan Kaya

Cerpen **Bernardo J. Sujibto**

Menapakkan kaki di halaman Goethe University, tepatnya di IG Farben Building, napas Emza Rossa sekejap tersedak di antara kelebat aroma bunga-bunga mekar di musim semi dan sisa parfum yang baru saja di ujung blazer putih tulang kesayangannya. Dia lekas-lekas melihat nama ruangan “Eisenhower Conference Room” yang tercatat di lembaran undangan konferensi bertema Future of Global Migration itu.

*Farben Building's first floor, Room 1.314*, mulutnya mengeja pelan.

Dengan akses dan petunjuk informasi yang lengkap, dirinya tidak susah mencari ruang konferensi. Matanya menabur pandang ke sekeliling ruangan, dipenuhi peserta dari berbagai negara dengan tanda bendera yang dipasang bersama *name tag* yang menempel di sakunya. Di sudut kanan, ini adalah acara konferensi internasionalnya yang kelima sebagai presenter. Acara-acara kunjungan lainnya sudah belasan kali, terutama di negara-negara Asia sendiri. Itu semua dia lakukan dalam lima tahun terakhir saat dirinya menjadi staf tetap di *International Office* di Universitas Gadjah Mada (UGM), alamatnya sendiri.

Seperti biasa, Rossa menjalin sebanyak mungkin relasi dengan delegasi-delegasi internasional, mulai dari sekadar *say hello*, bertukar kartu nama, hingga mengobrol lebih lama. Membangun relasi adalah tugas dari kantornya, mengobrol dan menjalin pertemanan adalah kesukaannya yang semakin menyala-nyala setiap berkesempatan berada di acara-acara internasional begitu. Beberapa koleganya di kantor, seperti Maya dan Angga, melihat Rossa terlalu ambisius terhadap semua hal yang berkaitan dengan luar negeri, lebih-lebih Eropa. Karena dua orang ini juga sudah menjadi karibnya selama lima tahun bekerja di Departemen Kerja Sama Luar Negeri, *International Office* UGM.

“Jangan terlalu berobsesi dengan kehidupan di Eropa. Aku tidak perlu bicara banyak, sebagai sama-sama

lulusan HI, ya paham lah kita,” celetuk Maya di suatu kesempatan.

Rossa biasanya hanya mengedipkan mata dan mengatupkan bibirnya, antara malas mengobrol atau tidak ingin mimpi-mimpinya diganggu orang lain.

“Begitulah.... rumput tetangga emang selalu lebih hijau, bukan?” seloroh Angga, yang di telinga Rossa terdengar lebih sebagai sentilan dan bahkan tidak jarang dia mengejeknya. “Paling gampang ya nikah dengan bule. Tapi ya tau sendiri dengan semua risikonya,” lanjut Angga dengan memicingkan mata, seperti biasa.

Di antara banyak komentar Angga, ungkapan yang kerap diulang-ulang ini terdengar geli di telinga Rossa, “Lebih baik hujan batu di negeri sendiri daripada hujan emas di negeri orang,” baik ketika disampaikan dengan nada serius maupun bercanda. Bagi Rossa, kalimat yang pernah didengarnya sejak SMP itu bagai ungkapan kebodohan dan tidak rasional sama sekali bagi dirinya. Filosofi hidup Rossa simpel: Tidak mau hidup kesusahan dan menderita. Hujan emas di negeri orang adalah kesempatan yang harus dijelag. Baginya hidup di dunia hanya sebentar.

Ingatan-ingatan itu seketika datang dan menyergap Rossa sembari duduk menyesap kopi hitam di sela-sela *break* acara. Wajahnya penuh semangat sekaligus gelisah. Ia selalu membayangkan hidup sebagai diaspora—menjadi warga negara di Eropa yang menurutnya lebih menjanjikan masa depan.

Tak jauh darinya, Ahmet Kaya, pria Turki berperawakan tenang, sibuk mencatat poin-poin presentasi. Nama Kaya langsung menancap di ingatan Rossa, padahal hanya sekadar kenalan saling menyebutkan nama dan bertukar kartu nama di dalam ruangan tadi. Tak lebih dari itu. Tapi nama Kaya menjadi spesial bagi Rossa karena kata itu selalu diucapkan oleh ibunya, seperti mantra dan ritual bagi keluarganya. Setiap merencanakan sekolah, pekerjaan, dan masa depan

## SKETSA

ketiga saudaranya, kaya dan kekayaan adalah kata kunci yang selalu pasti muncul dari ibunya. Ayahnya, meski sedikit malu-malu, juga berkehendak yang sama.

“Perusahaan dari kakek kalian ini harus berkembang. Tidak boleh stagnan. Kalian boleh dan bebas memilih kuliah jurusan apapun, tetapi pada akhirnya bisnis keluarga kita harus tetap jaya,” terang ayahnya pada suatu waktu di hadapan tiga anaknya, Rossa dan kedua kakaknya.

Dengan pertimbangan matang, kakak pertamanya, Arina, dikirim ke Singapura belajar bisnis dan pemasaran digital. Daniel, kakak kedua Rossa berkuliah di Jepang untuk jurusan otomotif, yang secara ketat dikawal oleh ibunya untuk meyokong bisnis keluarga mereka yang sudah membuka 24 cabang bisnis otomotif di Indonesia. Hanya dirinya yang relatif keluar dari bangun-rancang ibunya. Kendati demikian, pertimbangan pemasaran internasional menjadi tanggung jawab Rossa yang lulus dari jurusan Hubungan Internasional.

Sekali mengangkat wajah, Rossa mengirim ekspresi hangat untuk bisa berbincang.

“Sepertinya masih ada pekerjaan?” sapa Rossa menghampiri Kaya.

“Ya, sedikit untuk persiapan presentasi nanti sore, tapi sudah beres. Silakan duduk.”

Rossa tidak bisa menyembunyikan ketertarikannya untuk mengobrol setelah Kaya mempersilakan duduk di kursi kosong di depannya. Mengetahui Kaya dari Turki, darah Rossa sedikit mendidih—antara marah dan kecewa. Kejadian itu meringkus dirinya dua tahun silam, saat dirinya untuk ketiga kalinya khusus datang ke Istanbul demi menemui Emre, seorang kekasih yang sebenarnya tidak cukup meyakinkan, tetapi entah apa nyana, kisah cintanya bergelinding pelan seperti bola plastik yang ditiup angin di musim hujan. Tapi akhirnya kandas begitu saja, dengan tanpa alasan pasti. “Mungkin kita memang tidak cocok untuk melanjutkan hubungan ini...” Itu kalimat terakhir Emre yang membuyarkan harapan dan rencana Rossa untuk menikah.

Tapi itu masa lalu. Rossa tidak ingin mengungkitnya lagi. Di depannya kali ini adalah Kaya, orang lain yang pastinya juga berbeda.

“Kamu dari Indonesia, ya?”

Rossa mengangguk.

Mereka mulai mengobrol panjang lebar, tapi durasi makan siang menghentikan keseruan mereka. “Jika mungkin, malam ini kita *dinner* di sekitar sini? Saya cukup familiar dengan Berlin karena pamanku kerja dan tinggal di sini...” ucap Kaya sebelum mereka terpisah untuk melanjutkan acara konferensi. Dan Rossa pun segera mengiyakannya.

Kali ini Rossa menemukan sosok yang sangat unik dan berbeda. Meski belum menjadi kesimpulan, cerita Kaya tentang Indonesia justru membuat dirinya bertanya-tanya. Apalagi Kaya dengan yakin mengulang, “*I’ve always wanted to live there.*”

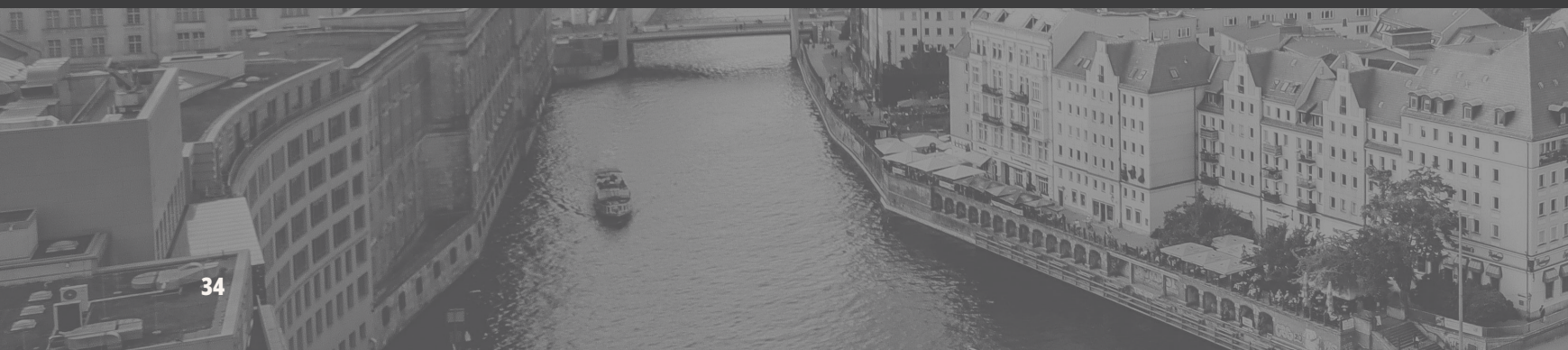
Baginya, negara maju bukanlah impian. Justru Indonesia yang ia dambakan. Ia mengenal Indonesia dari kawan kuliahnya dan sejak itu selalu membayangkan kehidupan di tengah keramahan orang-orangnya, aroma sate di jalan, serta ritme hidup yang tidak terburu-buru.

“Pengalaman itu aku saksikan sendiri,” tegas Kaya.

Rossa cukup kaget juga ketika menyimak cerita Kaya yang sudah tiga kali berkunjung ke Indonesia. Kunjungan terakhir di Yogyakarta cukup lama, hingga 6 bulan, untuk kepentingan riset terbatas tentang antropologi budaya masyarakat pinggiran kota. Dari pengalaman lapangan itu, Kaya bercerita tentang spirit kehidupan yang dibayangkannya sebagai *pure happiness*. Dan semua pengalaman selama di Indonesia telah membuatnya tersadar tentang memaknai hidup yang cocok bagi dirinya.

Rossa sempat mengerutkan dahinya.

“Ya, kebahagiaan hakiki itu lahir dari persona yang hidup dalam kedamaian, memaknai dunia sekitarnya dengan kearifan. Dan aku menemuinya di sana,” jelas Kaya meski tanpa ditanya.



*"Strange, isn't it?"* jawab Kaya dengan logat Turki yang kental. *"For me, Indonesia is peace. For you, maybe Europe is freedom. We are walking opposite directions."*

Rossa kembali terpana. Kalimat terakhir itu seperti memberondong dirinya, padahal Rossa sama sekali tidak bercerita tentang rencana dirinya untuk menjadi diaspora. Dia seperti menemui sosok yang benar-benar kontradiktif dan mengejutkan baginya.

*"Maybe the world is just like this,"* kata Rossa pelan. *"People always searching for another place. Thinking happiness is somewhere else."*

Kaya segera menimpali, *"Or maybe happiness is in meeting someone who understands that search."*

Mereka lalu saling memandang. Rossa tahu betul ada jurang pemisah antara dirinya dengan Kaya. Tapi ada ketertarikan-ketertarikan lain bak putri malu yang mulai menggerayangi perasaan Rossa. Rasa itu pula yang membuatnya semakin nyaman untuk bertemu dan bertemu, dari satu kafe ke kafe lain.

\*\*\*

Obrolan bersama Kaya terus terngiang-ngiang panjang, entah dari pertemuan yang keberapa. Selain kebaikan Kaya yang telah mengantarnya jalan-jalan menjelajahi kota Berlin dan memperkenalkan setiap tempat bersejarah yang dijumpainya, Rossa juga menemukan sosok yang memperkenalkan perspektif dan cara lain memahami dunia. Tapi cara pandang Kaya terhadap hidup ini bukanlah suatu yang mudah diterima oleh dirinya yang hidup dan besar dalam pola pikir keluarga yang berbeda.

Di malam keenam Rossa berada di Jerman, setelah dua hari berfokus konferensi, ia duduk di tepi ranjang apartemen mungil yang disewanya sendiri selepas acara konferensi. Sesekali ia menatap jadwal yang disusunnya untuk jalan-jalan di Eropa kali ini: Itali, Spanyol, dan Prancis. Rossa mengambil nafas panjang. Jendela besar di ruang tamu terbuka setengah, membiarkan semilir angin musim semi membawa aroma bunga kastanye dari jalanan. Dari lantai lima,

ia melihat pohon-pohon mulai berdaun muda, pucat, seolah menandai lembaran baru kehidupan. Yang terus berputar di kepalanya adalah sebuah pertanyaan yang tak henti-hentinya menggigit: Haruskah aku menjadi diaspora?

Di Berlin, Rossa merasakan irama hidup yang rapi: kereta datang tepat waktu, lalu lintas taat aturan, orang-orang berjalan dengan langkah ringan tanpa cemas ditilang polisi karena alasan remeh, apalagi diseret secara sewenang-wenang. Ia membandingkannya dengan Jakarta, di mana suara klakson bersahut-sahutan, birokrasi berbelit, dan kabar korupsi merajalela setiap pagi.

"Indonesia terlalu amburadul," gumamnya lirih sambil menutup mata sejenak. Kata-kata itu keluar begitu saja, penuh rasa getir. Ia teringat berita di gawai: pejabat tinggi ditangkap KPK, aparat main kekerasan di jalan, dan rakyat kecil dipalak dengan pajak yang mencekik. Semua itu menumpuk jadi alasan kenapa ia ingin pergi, meninggalkan tanah lahirnya, mencari ruang bernapas di negeri lain. Namun, ada suara lain yang menyalak dari dalam dirinya: Bukankah di sana juga ada keluargamu, teman-temanmu, dan sejarahmu? Apakah meninggalkan berarti menyerah?

Rossa bangkit, berjalan menuju balkon kecil. Di bawah, ia melihat sekelompok anak muda duduk di taman. Berlin di musim semi tampak seperti ruang pertemuan dunia: orang-orang dari berbagai bangsa hidup berdampingan, berbagi ruang dengan tenang. Ia membayangkan dirinya menjadi bagian dari itu, seorang diaspora yang menukar identitas menjadi warga dunia yang merdeka.

Tapi, renungan kembali mengetuk: Apakah mimpi menjadi diaspora sekadar pelarian? Atau justru cara baru untuk membangun dirimu, agar suatu saat bisa kembali dengan kekuatan lebih besar? Matanya menengok akun X/Twitter, tagar #KaburAjaDulu semakin menyemut di berandanya. Ia tersenyum sinis membaca potongan-potongan kecil ajakan #KaburAjaDulu yang bagi Rossa hanya sifat reaktif sementara, karena keinginan dirinya



## SKETSA

untuk diaspora sudah mendarah daging, bahkan muncul sejak kelas 3 SMP! Sejak itu, keinginannya untuk diaspora semakin meningkat.

Rossa meraih buku catatan kecil, lalu menulis: *"Aku ingin hidup di negeri yang tidak merampas harapan warganya. Aku ingin belajar, tumbuh, dan mungkin tinggal di luar negeri. Tapi aku juga tahu, menjadi diaspora bukan berarti menghapus asal-usulku. Mungkin justru di situlah aku bisa menemukan diriku sendiri."*

Mungkin jalan hidupnya memang akan mengarah ke luar Indonesia. Bukan karena ia membenci tanah airnya, tetapi karena ia butuh jarak untuk melihat lebih jernih. Korupsi, kekerasan, kesewenang-wenangan—semua itu nyata. Namun, di antara kenyataan pahit itu, ia masih menyimpan secuil harapan: suatu hari nanti, entah sebagai diaspora atau perantau, ia akan menemukan cara untuk berdamai dengan luka yang diwariskan oleh tanah kelahirannya.

Malam turun perlahan. Rossa menutup catatannya, lalu merebahkan diri di ranjang apartemen. Di luar, kota Berlin tetap hidup dengan keteraturannya. Di dalam, Rossa mencoba untuk terlelap dengan mimpi—mimpi yang tak sekadar ingin lari, melainkan mencari rumah baru bagi jiwa yang letih. Tapi apa daya, cerita-cerita Kaya selama mereka bertemu kembali berhamburan dalam pikirannya.

Kaya bercerita tentang masa mudanya di Izmir, tentang malam-malam panjang dengan listrik padam yang sengaja dilakukan oleh otoritas setempat untuk membuat teror kepada para aktivis, tentang teman-temannya yang dipenjara karena melakukan protes.

"Sejak aku memutuskan untuk bersuara, hidupku tak lagi sama. Di Turki, pemerintah selalu ingin menutup telinga pada suara-suara berbeda. Mereka ingin kesunyian, ingin rakyatnya tunduk, diam, dan berjalan lurus sesuai garis yang sudah mereka tentukan. Tapi aku tidak bisa. Diam berarti mengkhianati nuraniku sendiri. Awalnya aku hanya menulis opini di sebuah situs kecil, membahas ketidakadilan yang kami hadapi setiap hari. Bagaimana suara kritis segera dilabeli pengkhianat bangsa, bagaimana oposisi dipersempit ruang geraknya, bagaimana setiap protes di jalan berubah jadi alasan untuk membubarkan orang-orang dengan gas air mata. Tulisan-tulisanku menyebar, dan aku mulai dikenal. Itu sekaligus awal malapetaka. Telepon rumahku sering berdering tanpa suara. Orang-orang asing mengikuti langkahku, bahkan ketika aku hanya keluar membeli roti di toko sebelah. Teman-

temanku memperingatkan, 'Kaya, berhentilah, kau akan ditangkap.' Tapi bagaimana aku bisa berhenti? Setiap kali aku melihat seorang mahasiswa dipukul polisi, setiap kali aku mendengar seorang jurnalis dipenjara hanya karena menulis kebenaran, aku merasa aku harus terus berbicara. Kadang aku pun ragu. Aku lelah. Aku takut. Hidup seperti ini rasanya bagai berjalan di tepi jurang: sekali salah langkah, semuanya berakhir. Tapi di sisi lain, aku juga tahu, jika aku menyerah, maka itulah kemenangan mereka. Malam-malamku kini penuh dengan mimpi buruk. Kadang aku bermimpi pintu rumah digedor keras oleh aparat, lalu aku diseret pergi tanpa jejak. Kadang aku bermimpi sedang berbicara di tengah kerumunan, dan tiba-tiba semua orang membungkam mulut mereka, meninggalkanku sendirian."

Rossa tidak bisa naif, setiap negara mempunyai dinamika politiknya masing-masing. Tapi cerita dari Kaya ikut mengiris-iris dirinya.

"Mau tahu Ahmet Kaya?" tanya Kaya tiba-tiba, setelah bercerita panjang.

"Ya, itu kan kamu."

"Kaya yang asli, aku palsu." Kaya sedikit tertawa.

"No idea!"

"Ahmet Kaya yang kumaksud ini menjadi eksil dan meninggal di Prancis, ia seorang penyanyi terkenal di Turki tahun 1990-an."

Rossa serius mendengarkan.

"Perjuangan dan nasibnya sangat keras, berbeda dari Kaya yang berada di hadapanmu ini," lanjut Kaya dengan sedikit senyum.

Rossa ikut tersenyum miris.

Di kesempatan lain, di kafe yang berbeda, ketika Rossa merasa Kaya semakin tertarik mendekatinya yang terbaca dari gesturnya yang penuh semangat, ia menyampaikan suatu kalimat yang entah bisa dipahami Kaya atau tidak. "Mungkin kita seperti dua arus sungai. Mengalir berlawanan arah. Tapi di sini, di Jerman, kita bisa bertemu sebentar. Dan di masa depan kita tidak tahu akan bertemu di mana lagi."

"Itu akan sempurna jika suatu waktu kita bertemu di Indonesia," timpal Kaya begitu yakin.

"Bagaimana kalau tinggal dan lebih lama di Jerman saja?" tanya Rossa dengan suara sedikit menggoda.

Kaya cukup terkejut mendengar pertanyaan itu. Dia diam untuk beberapa detik sembari mengangkat alisnya, serasa tidak percaya itu muncul dari bibir Rossa.

“Tidak, santai saja. Aku hanya bercanda. Aku senang sekali mendengarmu begitu mencintai negaraku. Aku juga mencintai tanah airku, Indonesia.”

Kaya diam saja, coba memahami maksud omongan yang dilontarkan Rossa. Suasana malam itu begitu kikuk. Rossa tidak menyangka pertemuan mereka yang kelima di kafe Noel ini berakhir dengan pikiran-pikiran yang seakan tidak tuntas. Tapi seperti biasa, mereka berpisah dan membuat janji lagi untuk bertemu atau sekadar makan malam bersama.

Malam itu, jarum jam menunjuk angka 02:00 waktu Berlin, Rossa terlelap kelelahan dan tidur dengan pikiran-pikirannya yang berkeliaran.

\*\*\*

Setelah puas memanfaatkan waktu cutinya di Eropa, Rossa akhirnya kembali ke Indonesia. Sementara Kaya kembali ke Izmir. Tetapi mereka tak benar-benar berpisah: email, pesan singkat, dan percakapan panjang di aplikasi WhatsApp menjadi jembatan. Perlahan, persahabatan itu berubah menjadi sesuatu yang lebih dalam. Kaya mulai merasa bahwa ia menemukan rumah, masa depan kedamaian, dalam diri Rossa.

Sampai pada satu titik, Kaya dengan bersemangat membeli tiket ke Indonesia. Ia ingin jalan-jalan di Indonesia lebih lama lagi, dengan tujuan agar bisa ditemani langsung oleh Rossa. Namun di balik itu, ada maksud yang lebih serius: ia ingin menyatakan bahwa ia menyukai Rossa, bahkan berniat untuk menikahinya. Kaya tak hanya ingin berpindah kewarganegaraan demi menghindari tekanan politik di Turki, tetapi juga karena ia percaya, bersama Rossa, ia bisa membangun kehidupan yang lebih utuh.

Namun sebaliknya, Rossa belum mempunyai jawaban sedikit pun. Dia masih sukar mencari cara menjelaskan yang terbaik agar sama-sama tidak dirugikan.

“Kaya, selamat datang kembali di Indonesia, khususnya di kota yang sangat memberikan kesan terbaik buatmu, Yogyakarta.”

“Ya, terima kasih. Ini kota yang kembali menyalakan harapan-harapan untuk masa depanku. Aku sudah merasa seperti di rumah sendiri setiap tinggal di kota ini. Dan apalagi, ada tuan rumah yang langsung menerimanya, seperti dirimu, Rossa.”

Rossa sedikit tertunduk. Tapi ini adalah momen yang harus dikatakan. Semua rencana yang sudah disusun Rossa harus disampaikan sore itu, di sebuah warung makan di lereng Gunung Merapi.

“Kaya, aku ingin jujur. Aku mulai merasa nyaman bersamamu, aku hargai semua niat baikmu. Tapi ada satu yang sudah menjadi tekadku: Aku tidak bisa tinggal di Indonesia. Aku ingin menjadi diaspora, mencari kehidupan di luar negeri. Aku ingin membangun masa depanku jauh dari sini.”

Kata-kata itu menghantam Kaya lebih keras dari yang ia bayangkan. Ia datang dengan hati penuh keyakinan, namun justru berhadapan dengan mimpi Rossa yang berlawanan arah. Baginya, Indonesia dan Yogyakarta adalah rumah yang ingin ia bangun bersama Rossa. Namun bagi Rossa, Indonesia adalah batas yang ingin ia lewati. Dalam keheningan itu, keduanya menyadari paradoks nasib mereka. Kaya, orang asing yang ingin berakar di tanah Indonesia. Rossa, anak negeri yang ingin melepaskan diri dari akar tanah kelahirannya.

Senja terasa hambar di meja makan mereka. Kopi dan cokelat pekat dibiarkan dingin tanpa mereka sentuh lagi. Mereka bersepakat untuk tetap berjalan dengan mimpinya masing-masing.

Kaya punya mimpi.

Rossa punya mimpi.

Yogyakarta, Agustus 2025

## Bernardo J. Sujibto

Dosen Sosiologi UIN Sunan Kalijaga, Yogyakarta.  
Kumpulan cerpen pertamanya *Aku Mendengarmu, Istanbul* (2019)

SKETSA

# Puisi-puisi Amos Ursia

## Di Tepi Kali Ciliwung, 1895

sebotol minuman plastik  
berperisa merah jambu  
menyeret dirinya sendiri  
hingga mengalir sampai jauh  
di tepi kali Ciliwung  
seorang meneer membuangnya  
setelah menghisap tetesan  
dari jambu dan perisa buatan  
panas tropis sungguh menyiksa  
dan apapun yang ia hisap  
terasa manis dan segar.

sebotol minuman plastik  
diseret arus perlahan-lahan  
sampai jauh dan hilang,  
di ujung kali Ciliwung  
seorang pencari ikan memungutnya  
setelah kebingungan menerka:  
*"Kenapa benda itu bisa mengambang?"*

## Amos Ursia

Penulis puisi, esai, dan riset-riset terkait seni-budaya. Ia bergiat di Kolektif Arungkala, terutama mengelola kerja-kerja produksi pengetahuan berbasis warga.



## Gekoloniseerde Kerk, 1902.

pada atap gereja  
himne bergaung  
merayap hingga ujung  
pilar-pilar melagu:  
surga tetap sembunyi  
dan neraka menyamar.

*zending* memulai khotbah  
menukar harapan dengan kata  
dan nada yang tetap datar  
kebenaran terlambat mengucap dirinya  
sebab jawa sudah dikepung gula  
sumatera dikepung timah  
borneo dikepung batu bara  
celebes dikepung nikel  
moluccas dikepung *offshore*  
papua dikepung tentara  
& kita mengepung satu sama lain  
menjaga selongsong bambu  
dan sepotong sagu  
yang masih tetap saja dibagi lima  
untuk ayah, ibu, kakak, adik, nenek:  
*"setelah ibu memimpin doa, mari makan".*

## Biarlah Anak-anak Datang Kepada-Ku.

seorang bocah menghancurkan patung diktator di Waterlooplein & menggantinya dengan gedebok pisang yang diambil dari belakang rumahnya:

*"Ibu, apakah sejarah menetes seperti pestisida di ladang tebu?"*

seorang bocah yang lain mencabut pilar tinggi De Javasche Bank & menggantinya dengan batang lidi yang dicuri diam-diam dari tetangganya:

*"Ayah, apakah aku bisa meramal masa lalu kita?"*

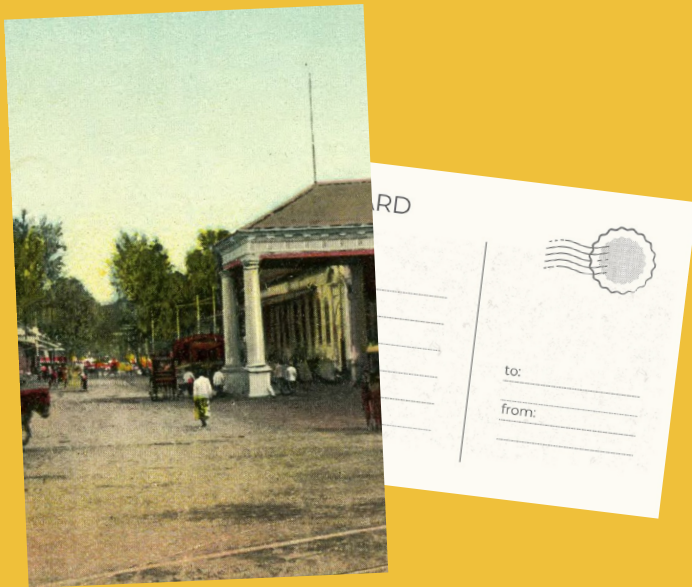
seorang bocah yang lain mengencingi armada kuda pengawal gubernur jenderal ketika mereka melintas dari Hambalang ke Batavia:

*"Ibu, apakah dalam gorong-gorong ada gerilyawan bersembunyi?"*

seorang bocah melempar cinta kasih ke dinding Paleis te Rijswijk kemudian ia ditangkap & dijatuhi hukuman mati:

*"Ayah, Ibu, tolong aku"*





### **Pakailah Sepatumu, 1912**

sejak guru datang ke kampung kita  
berdiri adalah menapak  
memakai sepatu yang kaku.

ia memberiku dua pasang untuk dipakai  
karena kita dalam kweekschool:

*"berilah dirimu sedikit alas  
untuk memijak tegel yang dingin"*

sejak mereka datang ke kampung kita  
bernapas adalah waspada  
dalam tegak yang tertata

ia memberiku nyanyian untuk  
karena kita dalam ruang pengap  
menyembah waktu dan pengetahuan  
untuk menindas diri sendiri  
yang bersedih dalam senyum

sejak kita datang dalam aksara baru:  
hidup adalah lembaran buku  
dijaga polisi berwajah hantu.

### **1926-2025**

dua belas kali  
lonceng itu berbunyi  
dan lokomotif telah siap pergi  
tapi kakek masih sibuk  
dengan pipa tembakaunya  
sambil terus bercerita:

"ada satu hari,  
si macan hampir tewas  
dan memohon-mohon ampunan  
pada si kerbau, meski hari ini  
orang-orang kita sangat bodoh  
sebab tak bisa bedakan  
mana kerbau, banteng, dan sapi."

ia meraba nama-nama  
sambil melawan ingatannya  
dan menolak disebut pikun:

"macan yang gagah berani  
diterkam kerbau dari belakang,  
macan itu tertusuk tanduk dan diseret  
menuju tanah lapang dekat istana."

sementara petugas kereta api  
sudah teriak dan marah, kita perlu  
bergegas masuk dalam gerbong untuk  
diam tanpa bicara:

"kalau saja nenekmu tidak hilang saat  
usia ayahmu baru satu bulan, tentu  
hidupku tak akan pedih seperti ini."

pada zaman macan dan kerbau  
jutaan manusia tak pernah pulang  
juga dalam buku sejarah tak tertulis:  
siapa yang menjemput nenek  
dan adakah nisan pada kuburnya?



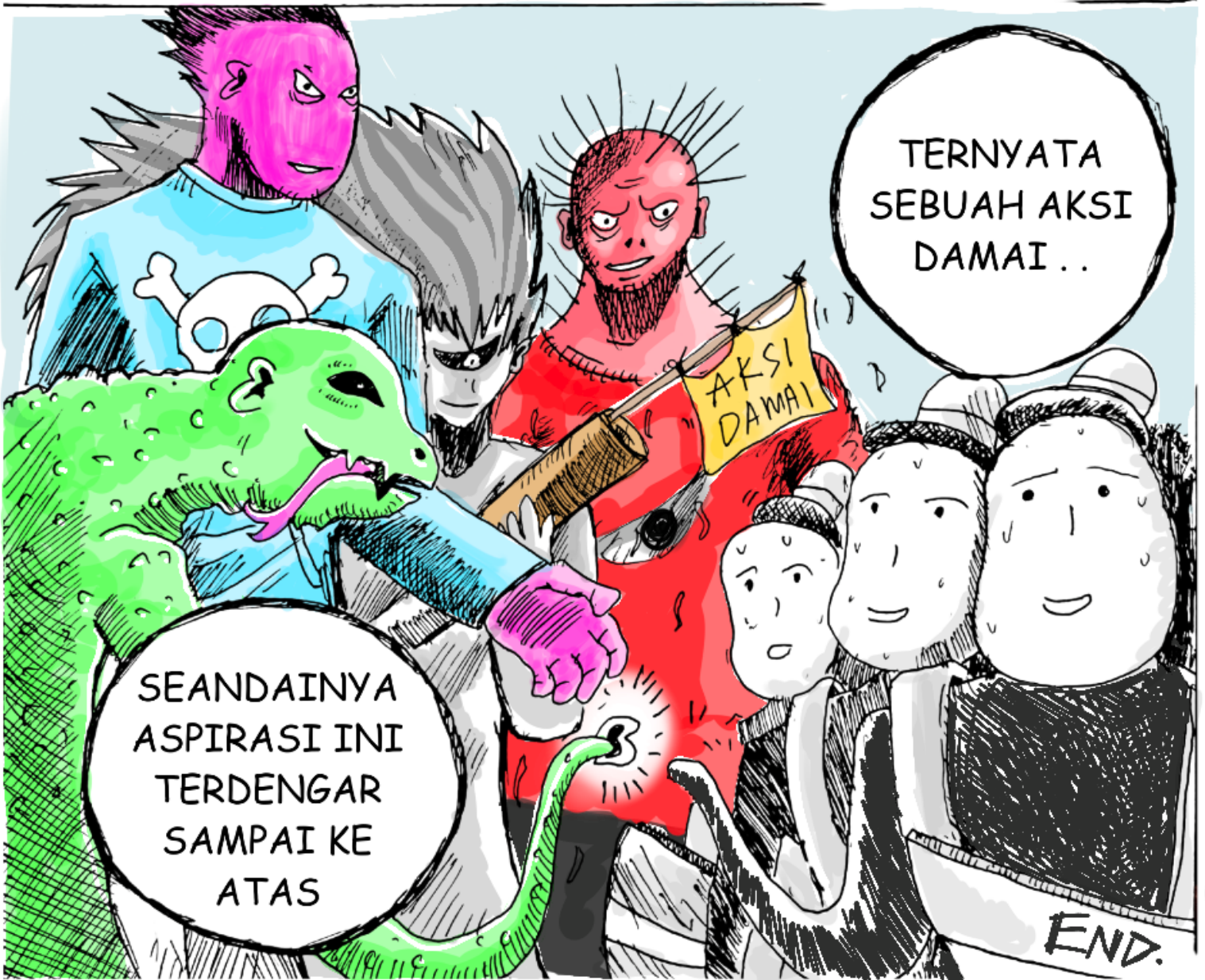
HALAU SERANGAN  
PARA MONSTER!!!  
INI PERINTAH  
!!!!!!!



POLICI PUN SEMANGAT  
MEMBARA



MEREKA PUN BERTEMU DI ALUN-ALUN. APAKAH YANG AKAN TERJADI.....?



SEANDAINYA ASPIRASI INI TERDENGAR SAMPAI KE ATAS

TERNYATA SEBUAH AKSI DAMAI..

END.