Di Balik Layar Sinema

Buku ini adalah himpunan hasil membaca film berikut fenomena sosial budaya yang terkandung dan menyertainya. Aktivitas membaca, menonton, dan mengonsumsi film barulah dibilang sebagai aktivitas literasi jika penonton mampu memberi respons terhadapnya. Sebagaimana literasi yang dapat dimaknai sebagai aksi mengonsumsi dan memproduksi pengetahuan, literasi film pun demikian.

Literasi film adalah aksi mengonsumsi dan memproduksi pengetahuan mengenai film yang ditonton. Bahwa sebuah film tidaklah lahir di ruang hampa, begitu pulalah sepatutnya menonton film itu dimaknai. Bahwa menonton film bukanlah aktivitas satu arah semata dan menerima begitu saja segala wacana yang terbawa oleh tontonan film. Ada respons dari penonton berupa ulasan, kritik, dan evaluasi terhadap film tersebut. Dengan begitulah literasi film dapat terbangun.

Lima belas artikel di buku ini sebagian besar berupa ulasan atas film–film yang pernah ditonton oleh penulis. Setidaknya, kehadiran buku ini adalah "pemantik" kepada generasi muda milenial dan alpha untuk aktif dalam membaca, mengulas, dan mengkritik ragam film yang ditontonnya. Dengan begitulah literasi film/sinema dapat mewujud. Semoga.

IA PUBLISHER
@publisheria
085748383267
ISBN 978-623-6274-59-0

Di Balik Layar Sinema

Nasrullah

IA PUBLISHER

Di Balik Layar sinema

Nasrullah

UA PUBLISHER

Di Balik Layar sinema

Nasrullah

Sanksi Pelanggaran Pasal 113
Undang-undang Nomor 28 Tahun 2014
tentang Hak Cipta

(1) Setiap orang yang dengan tanpa hak melakukan pelanggaran hak ekonomi sebagaimana dimaksud dalam pasal 9 ayat (1) huruf i untuk penggunaan secara komersial dipidana dengan pidana penjara paling lama 1 (satu) tahun dan atau pidana denda paling banyak Rp100.000.000,00 (Seratus Juta Rupiah).
(2) Setiap orang yang dengan tanpa hak dan atau tanpa izin Pencipta atau pemegang Hak Cipta melakukan pelanggaran hak ekonomi Pencipta sebagaimana dimaksud dalam pasal 9 ayat (1) huruf c, huruf d, huruf f, dan atau huruf h, untuk penggunaan secara komersial dipidana dengan pidana penjara paling lama 3 (tiga) tahun dan atau pidana denda paling banyak Rp500.000.000,00 (Lima Ratus Juta Rupiah).
(3) Setiap orang yang dengan tanpa hak dan atau tanpa Izin Pencipta atau pemegang Hak Cipta melakukan pelanggaran hak ekonomi Pencipta sebagaimana dimaksud dalam pasal 9 ayat (1) huruf a, huruf b, huruf e, dan atau huruf g untuk penggunaan secara komersial dipidana dengan pidana penjara paling lama 4 (empat) tahun dan atau pidana denda paling banyak Rp1.000.000.000,00 (Satu Miliar Rupiah).
(4) Setiap orang yang memenuhi unsur sebagaimana dimaksud pada ayat (3) yang dilakukan dalam bentuk pembajakan, dipidana dengan pidana penjara paling lama 10 (sepuluh) tahun dan atau pidana denda paling banyakRp4.000.000.000,00 (Empat Miliar Rupiah).

Di Balik
Layar Sinema

Oleh:
Nasrullah

IA Publisher

Di Balik Layar Sinema

Copyright © 2021. Nasrullah
viii+94 halaman; 14x20 cm

Penulis: Nasrullah
Penyunting: Heru Patria
Proofreader: Riski Diannita
Tata Letak: Irana Jung
Sampul: Kannazuki Rei
ISBN: 978-623-6274-59-0

Diterbitkan Oleh:

IA Publisher
Imprint CV Wonderland Family Publisher
Jl. Raya Mantup, Dsn. Pengaron,
Pengumbulanadi, Tikung, Lamongan,
Jawa Timur 62281
Hotline : 082330777575
E-mail: iapublisher01@gmail.com
FB : IA Publisher

Cetakan 1, September 2021

Hak Cipta dilindungi Undang-undang
All right reserved

Kata Pengantar

Di Balik Layar Sinema adalah catatan menonton film dari penulis. Sebagian karena diminta menjadi pembahas sebuah film, sebagian lagi karena hendak memberikan pandangan di media terkait film yang telah tayang. Sebagian lainnya adalah catatan reflektif berisi uraian dan sedikit perspektif dalam membaca apa di balik layar cerita film-film yang ditonton itu, lalu dipublikasi dan didokumentasi di laman pribadi penulis. Semacam catatan kepenontonanlah barangkali yang didokumentasi melalui *website* lalu hendak dibukukan sekarang ini.

Tulisan-tulisan di buku ini, karena memiliki latar belakang yang beragam, maka memiliki bentuk yang beragam pula. Ada yang berupa artikel esai untuk publikasi di surat kabar, ada yang bahasanya luwes ala tulisan yang dipublikasi di *website,* ada pula yang berbentuk paper/ makalah sebagai pengantar diskusi. Keragaman ini mohon dilihat sebagai pengaya sahaja ketimbang memandangnya sebagai jurang pembeda yang dinilai merusak pemandangan. Sebenarnya, pun demikian, tak menjadi masalah dan dapat dianggap sebagai masukan bermanfaat dari pembaca.

***

Film, selain memiliki aspek sinematika dan musikal, juga punya aspek sastrawi. Aspek sastra yang dimaksud adalah aspek fiksi dan drama. Untuk film dokumenter, tentu aspek wacana dan narasi menjadi unsur pembangun. Semua unsur intrinsik fiksi bisa dibilang dimiliki juga oleh film (cerita non-dokumenter), seperti tema, alur, tokoh/karakter dan karakterisasi, *setting*, konflik, sudut pandang, dan dialog.

Berikut aspek dramatikanya, film yang merupakan rekaman seni peran ini juga terdiri dari aspek tersebut. Ada adegan, akting dari para aktor, dialog, *setting* waktu dan tempat, serta tema dan alur cerita. Oleh karena itu, membaca aspek sastra (selain aspek sinematika dan musikal) adalah salah satu aspek dalam mengulas sebuah film. Aspek sastrawi inilah yang dominan mewarnai ulasan di buku ini.

***

Ucapan syukur kepada Tuhan Yang Mahakuasa atas kekuatan dan kesempatan berkarya yang diberikan di tengah pandemi ini.

Ucapan terima kasih diucapkan kepada rekan-rekan semua yang telah membantu penulisan dan pembukuan karya-karya ulasan di buku ini. Terutama penyelenggara acara bedah film: BEM FIB UNMUL dan Komunitas SLB. Terkhusus pula khaturan terima kasih kepada media-media yang telah menerbitkan tulisan-tulisan di buku ini: *Fajar Minggu, Berau Post, koranfajar.com*, dan *arusbudaya.net*.

Semoga artikel-artikel di buku ini dapat bermanfaat bagi khalayak pembaca.

Terima kasih.

Wassalam.

Salam budaya, salam literasi.

Kuala Lumpur, 20 Juli 2021

Nasrullah

Daftar Isi

Kata Pengantar _____ v
Daftar Isi _____ vii
Kearifan Lokal dan Lokalitas di Layar Film: Melihat Posisi Keduanya dalam Ranah Kebangsaan _____ 1
Pulau Buru Tanah Air Beta: Ketika Monumen Memori Berkisah _____ 9
Film *Silariang,* Darah, dan Air Mata _____ 15
Film *Tenripada* (2020): Bisakah Film Makassar Bebas dari Darah dan Air Mata? _____ 21
Membaca Film "Der Junge Karl Marx" _____ 27
Film Tarung Sarung (2021): Ketika Siri' di Layar Kaca Tak Lagi Soal Darah dan Air Mata. _____ 35
Film *Bumi Manusia*: Kolonialisme dan Feodalisme Kekinian _____ 41
Perempuan (Barat), Darah, dan Warna-Warni: Membaca Film Color Bleed _____ 45
Film *Hanyut (Gunung Emas Almayer)*: Membaca Poskolonialitas dan Identitas Gender Kalimantan Abad XIX _____ 51
Film *The Lady (*2012): Belajar dari Aung San Suu Kyi dan Sejarah Politik Myanmar _____ 59

Film *Dendang Bantilang* (2018): Potret Sosial Budaya Masyarakat Maritim Panrita Lopi Bulukumba _____ 65
Film *The Great Wall* dan Istri Pejabat Meninggal Covid-19 _____ 71
Kondisi Multikultural pada Film *The Karate Kids* ____ 77
Cinta di Film AADC (*Ada Apa dengan Cinta*) _____ 83
Film *Gold* dan Emas Kalimantan_____ 89
Tentang Penulis _____ 94

Kearifan Lokal dan Lokalitas di Layar Film:

Melihat Posisi Keduanya dalam Ranah Kebangsaan[1]

"Pemikiran orang-orang arif di berbagai tempat sepanjang masa, pemikiran para *local-genius*, yang sesungguhnya merupakan ekspresi kebudayaan yang menanggapi tantangan ruang dan zamannya, serta upaya-kulturalnya memenuhi *basic human needs* itu tetap memberikan manfaat dan memiliki relevansi dengan tantangan–*challenges*–kehidupan masa kini." (Anwar Ibrahim dalam *Sulesana*)[2]

Kearifan lokal yang banyak menuai pendiskusian hangat dewasa ini perihal bagaimana mendefinisikan dan memosisikannya di tengah perkembangan zaman yang begitu kompleks setidaknya dapat dipahami dengan merujuk kutipan di atas. Kearifan lokal dapat dipahami sebagai sebuah wujud kebudayaan berupa ide dan tindakan dalam merespons perkembangan zaman di mana posisi ruang dan waktu tetap menjadi hal yang utama dalam kontekstualisasinya.

Ke-lokal-an–lokalitas–tempat hidup dan menghidupinya kearifan lokal yang dimaksud di sini adalah jejak sebuah ajaran dan buah pemikiran, juga tindakan yang pernah, dan, atau, sedang hidup dan menghidupi sebuah tatanan etnik ataupun komunitas masyarakat dalam berinteraksi dengan sesama manusia, alam, dan juga pen-

[1] Disusun untuk disajikan dalam Seminar *Jejak Kearifan Lokal dalam Layar Film* dalam rangka memperingati Hari Film Nasional oleh Prodi Televisi dan Film ISBI Sulsel, Makassar 30 Maret 2016

[2] Anwar Ibrahim (2003) dalam *Sulesana; Kumpulan Esai Tentang Demokrasi dan Kearifan Lokal* diterbitkan oleh Hasanuddin University Press

ciptanya. Ruang waktunya adalah masa lampau dan juga menembus masa depan sehingga masa kini menjadi relevan untuk mengadopsinya.

Kearifan lokal yang seringkali mewarnai dan memperkaya sebuah lokalitas yang diperhadapkan dengan modernitas dan kepungan globalisasi. Dalam posisi penghadapan antara lokalitas dan modernitas serta globalisasi budaya, kearifan lokal menjadi mencuat akibat berkembangnya pemikiran posmodernisme di ranah kajian Barat. Menganggap bahwa modernitas dan globalisasi budaya bukanlah sebuah kebenaran tunggal dari sebuah diskursus dan praktik kebudayaan menjadikan kearifan lokal dan lokalitas itu sendiri mendapatkan tempat dalam ranah kajian, diskursus akademis dan juga praktik berkebudayaan dewasa ini.

Di layar film–yang juga sebuah produk dan wujud kebudayaan–kearifan lokal dan lokalitas bisa dikatakan hampir tidak menjadi subjek utama dewasa ini. Meski berusaha ditampilkan dalam beberapa film yang bercerita tentang sebuah etnik sebagai kaki bangsa Indonesia hari ini, tapi posisinya seringkali hanya sebagai pelengkap kacamata "modernitas" dan "sentralitas" diskursus pihak dominan dalam menyikapi perkembangan sosial budaya kontemporer. Terkhusus di Kawasan Timur Indonesia, negosiasi lokalitas dan modernitas, antara pusat dan daerah juga berusaha ditampilkan, tapi belum mampu menghasilkan sebuah cara pandang yang benar-benar menempatkan masyarakat lokal sebagai subjek dan teremansipasi, atau paling tidak terhibridasi secara adil dalam tatanan nasional dan global hari ini.

Dalam arti lain, lokalitas dan kearifan lokal yang menjadi bagian dari kebudayaan nasional dalam ranah kebangsaan kita hari ini disubordinasi oleh dominasi "pusat" yang cenderung dicitrakan modern, maju, dan menjadi rujukan utama peradaban bangsa ini.

Di bawah ini, akan dipaparkan untuk bahan diskusi seminar dalam rangka memperingati Hari Film Nasional oleh ISBI Sulsel ini bagaimana kearifan lokal dan lokalitas ditampilkan dalam layar film. Penting kiranya untuk melihat bagaimana proses narasi dan sinematika bermain dalam tampilan produk budaya dalam wujud film ini. Namun, pada tulisan ini, hal yang menjadi sorotan khusus adalah sisi naratif dan alur bangunan cerita yang memosisikan kearifan lokal dan atau lokalitas. Pertanyaan utama yang menjadi penting di sini adalah bagaimana keduanya ditampilkan, apa yang di-inklusi dan apa yang di-eksklusi dari tampilan yang dihadirkan. Dan, yang jauh lebih penting adalah bagaimana sebuah etnik yang kearifan lokal dan lokalitasnya disorot oleh kamera dalam sebuah film ditempatkan sebagai sebuah bagian dari bangsa ini. Dan bisa jadi kita akan terbuka untuk melihat bagaimana kehadiran "negara dan pasar" yang berhadapan dengan etnik-etnik penyokong bangsa ini sebagai bagian dari *civil society*. Penghadapannya juga dapat dilihat dalam bingkai kebangsaan yang merangkul ratusan etnik bersama dengan kearifan lokal dan lokalitas yang menyertainya.

Melihat dari Film *Badik Titipan Ayah*

Sebagai contoh, dalam film *Badik Titipan Ayah* yang sempat tayang di salah satu stasiun TV swasta nasional, tokoh Aso yang kuliah di Universitas Hasanuddin diposisikan sebagai sosok yang bimbang dalam menghadapi pilihan menjalankan titah keluarga yang menganggap menjalankan adat.

Kebimbangan yang ditampilkan di sini karena modernitas berupa pendidikan tinggi yang dikecamnya sesungguhnya banyak menginterupsi pahamannya sebagai seorang anak Karaeng. Menikam orang yang membawa lari anak gadis keluarga terhormat adalah hal yang dianggap sepantasnya akibat rasa malu (*siri'* na *dipakkasiri*) dari keluarga si gadis. Namun, dalam tatanan hukum positif, di mana Aso adalah mahasiswa tempat pandangan ini diajarkan menyatakan bahwa hal tersebut adalah sebuah tindakan kriminal dalam kacamata hukum pidana.

Dari sisi inilah lokalitas dan kearifan lokal dalam memosisikan anak gadis perempuan yang begitu dilindungi bagi masyarakat Bugis Makassar–terkhusus para bangsawan yang masih memiliki banyak pengikut–menjadi "subordinasi" dari modernitas pandangan sosial yang didominasi oleh hukum positif yang notabene masih mengadopsi konsep hukum kolonial. Dan hal ini secara eksplisit hadir dalam tampilan film *Badik Titipan Ayah* ini.

Hal lain yang perlu disoroti di akhir cerita adalah konsep "*maddeceng*" [3]pasangan "*silariang*" yang tidak ditam-

[3] *Maddeceng* berasal dari kata "*deceng*" yang berarti kebaikan. Dalam konteks ini *maddeceng* berarti memperbaiki hubungan antarkeluarga bagi kedua pasangan yang telah menikah apalagi telah mendapatkan keturunan.

pilkan pada akhir cerita di film ini. Dalam tradisi masyarakat di Sulawesi Selatan, pasangan yang menikah di luar persetujuan orang tua perempuan dan melangsungkan akad nikah di pelariannya sebelum menginjakkan kaki di rumah orang tua perempuan haruslah melaksanakan proses *maddeceng* ini.

Dalam cerita film pasangan Tenri dan Firman datang bersama anak bayinya ketika "Tetta" (ayah) Tenri dan Aso meninggal dunia karena serangan jantung setelah merasa malu anaknya "*dilariang*" (dibawa lari) oleh pemuda di kampungnya sendiri. Dalam alur cerita pada film ini, salah satu kearifan lokal untuk menghindari konflik antarkeluarga besar di Sulawesi Selatan "dieksklusi".

Lokalitas dan Kearifan Lokal pada Film tentang Papua, Maluku, dan Kalimantan

Selain film *Badik Titipan Ayah* di atas, sesungguhnya ada beberapa produksi film di masa pascareformasi yang memotret lokalitas dan mencoba menyorot kearifan lokal di dalamnya. Beberapa di antaranya adalah film *Denias* dan *Di Timur Matahari* tentang Papua yang memuat diskursus tentang modernisasi Papua di sektor pendidikan dan kesehatan, kehadiran militer dan peristiwa kekerasan, posisi kepala suku dan perilaku masyarakat adat Papua serta menyoroti bagaimana hubungan antara Jawa dan Papua dihadirkan dalam film ini. Terdapat beberapa mitos yang coba dihadirkan dalam film ini seperti orang Papua yang malas dan tidak bisa maju tanpa bantuan dari pihak luar yang tidak jarang berparas ganda dalam realitas keseharian masyarakat Papua.

Di bumi Borneo sana, ada film *Batas Tak Berbatas* tentang etnik Dayak di perbatasan Kalimantan-Malaysia di mana diskursus utamanya menghadirkan bagaimana memaknai ulang nasionalisme, hadirnya CSR Perusahaan Perkebunan dan Tambang yang dinilai sebagai jalan keluar etnik Dayak dari keterbelakangan dan masalah "*trafficking*" yang merajalela.

Kebijakan ekonomi politik global dan nasional seolah diperhadapkan dengan lokalitas dan kearifan lokal etnik Dayak terhadap lingkungan mereka yang terkeruk tambang dan perkebunan sawit. Kehadiran militer di perbatasan dalam menangani perdagangan manusia yang dalam film tersebut melibatkan orang di sekitar tempat tinggal etnik Dayak itu sendiri. Hubungan Jakarta dan Kalimantan–pusat dan daerah–menjadi bingkai utama pula dalam film ini.

Film *Beta Maluku*, *Cahaya dari Timur* tentang sepak bola dan rekonsiliasi konflik Maluku hadir pula beberapa tahun lalu. Dalam sebuah adegan, seorang anak Maluku menyatakan,"*Ini soal bola, bukan masalah agama*" yang menandai bahwa anak-anak muda Ambon dan Maluku secara umum sudah sadar dengan isu SARA yang pernah menyakiti dan mencerabut habis perasaan etnik mereka akibat konflik yang berkepanjangan.

Di film ini, kehadiran lokalitas dan kearifan lokal masyarakat Maluku tentang *pela gandong* dan *torang samua basudara* bisa dikatakan dihadirkan dengan baik sebagai sebuah kampanye resolusi konflik pascakerusuhan yang pernah menelan banyak korban jiwa. Hubungan pusat dan daerah serta kerukunan antarumat beragama pasca konflik juga bisa dikatakan hadir dengan misi film ini yang sesungguhnya. Cita-cita Maluku yang damai dan

siap menatap masa depannya ter-inklusi di film ini. Stereotip orang Timur yang temperamen dan bersumbu pendek berhasil ditangani oleh film ini dengan hadirnya sosok "Glenn Fredly" sebagai putra Maluku yang telah besar di Jakarta.

Bisa dikatakan film ini meretas asumsi bahwa masyarakat lokal dengan kearifan lokal dan lokalitas yang dimilikinya tidak mampu menjawab tantangan zaman yang dihadapinya. Sebagaimana yang ditorehkan oleh Anwar Ibrahim pada kutipan awal tulisan ini bahwa *local-genius* hadir untuk merespons tantangan–*challenges*– dalam bingkai ruang dan waktu yang berbeda di setiap rentangan zaman.

*) Artikel ini telah pernah terbit dalam buku kumpulan artikel *Membaca Sastra Memaknai Budaya* (2018).

Pulau Buru Tanah Air Beta: Ketika Monumen Memori Berkisah⁴

Hersri Setiawan dan Ita Fatia Nadia, seorang ayah bersama putrinya berziarah ke Pulau Buru. Apa yang diziarahi? Mengapa ziarah dilakukan? Apa yang hendak diingat dan mungkin hendak disampaikan oleh ayah dan anak ini tentang kenangan-kenangan di Pulau Buru ini? Dan, apa arti kehadiran film dokumenter *Pulau Buru Tanah Air Beta* di masa sekarang ini? Serta, kenapa pula kehadiran film dokumenter seperti ini menimbulkan reaksi dari beberapa kelompok masyarakat ataupun kelompok yang berada di lingkaran kekuasaan? Pertanyaan-pertanyaan di atas adalah sebagian kecil dari begitu banyak bahasan yang bisa hadir ketika kita mencoba mendiskusikan konten dan konteks pada film ini.

Hersri kembali ke sebuah pulau yang pernah menjadi tempat pembuangannya selama kurang lebih dua puluh tahun. Penyebabnya karena tertuduh dianggap berafiliasi dengan PKI (Partai Komunis Indonesia) lantaran tergabung dengan Lekra (Lembaga Kebudayaan Rakyat). Peristiwa 1965 adalah awal di mana Hersri dan kawan-kawannya dijadikan tahanan politik (tapol) rezim militer Soeharto. Oleh Hersri, para tapol di masa Soeharto dianggap seperti komunis dan Yahudi di masa kekuasaan Hitler di Jerman. Selama puluhan tahun Hersri hidup dan bertahan hidup di Pulau Buru sebagai tahanan politik. Banyak kisah yang me-memori di sana. Banyak cerita yang tak hendak dilupakan di Pulau Buru ini. Mungkin itulah maksud dari ziarah Hersri bersama anaknya Ita ini.

---

[4] Ditulis untuk diskusi film *Pulau Buru Tanah Air Beta* di Pelataran Baruga AP Pettarani Unhas, 3 Mei 2016 oleh Kedai Buku Jenny dan BEM FISIP Unhas. Pernah dimuat di *website* Revius

Mengapa ziarah dilakukan?

Rememoration of memory adalah sebuah argumen yang mungkin bisa menjadi pengantar kita memahami pentingnya sebuah ziarah (*pilgrimage*). Apa yang hendak diingat dan hendak dilupakan adalah afirmasi Pierre Nora (1997)[5] tentang memori ini. *Realm of Memory*–kealaman sebuah memori (ingatan)–hanya dapat dikisahkan oleh mereka yang (pernah) mengalaminya. Meski kata kadang tak mampu mewadahi makna dalam cerita dan kisah dari sebuah memori, tapi penutur yang mengalami langsung jauh lebih sahih ketimbang pencerita yang tak pernah mengalami. Karena jika hanya dari pencerita, potensi reduksi makna dari sebuah kisah tak dapat dihindari. Di sini pulalah letak perbedaan antara *memory* dan *history* menurut Nora. *History* (sejarah)–ceritanya para lelaki–adalah sesuatu yang dilekatkan (*embedded*), sementara *memory* adalah sesuatu yang menubuh (*embodied*). Begitu kiranya perihal *memory* dan *history* yang diulas oleh Budiawan (2012)[6] yang juga merujuk pada Nora ini.

Ann Rigney, seorang kritikus sastra dan pengkaji "*Cultural Memory*" mengatakan peran karya sastra sebagai *Literature as "Portable Monument" of Memory* (Rigney, 2004). Di mana dalam karya ini ditandai dengan puisi *Pantai Sanleko* dan puisi *Ziarah* yang dibacakan Hersri. Kedua puisi tersebut membangun sebuah monumen ingatan yang dengan mudah terbawa.

---

[5] Pierre Nora, *The Realm of Memory*.

[6] Budiawan (ed.) (2013) *Sejarah dan Memori: Titik Simpang dan Titik Temu.* Budiawan juga adalah penulis buku *Mematahkan Pewarisan Ingatan* (2004) dan *Sejarah Sebagai Humaniora* (2014).

Seperti Hersri dengan puisinya, Pramoedya Ananta Toer yang karyanya begitu monumental di negeri ini adalah sebuah situs-situs ingatan (*sites of memory*) yang menjadi sebuah monumen ingatan yang begitu sulit untuk dipaksa mengakui tempelan dan praktik representasi sejarah Orde Baru yang pernah mengekangnya. Ingatan akan kekejaman penguasa rezim militer Soeharto, dan kekuatan mereka yang dianggap kalah untuk bertahan dan kemudian bangkit adalah pesan kuat yang sepertinya hendak disampaikan dari "ziarah" yang difilmkan ini. Pram misalnya, tak hanya melawan narasi kolonial, akan tetapi turut membangun apa yang disebut sebagai *redefining nation dan character building.* Itu kenapa pasca 65, melalui perjanjian kebudayaan Indonesia-Belanda, karya-karya Pram yang berbau nasionalisme dan menguliti habis kolonialisme Belanda turut dilarang. Belum lagi buah perang dingin yang mencondongkan Soeharto ke blok AS menjadikan pembenaran dugaan afiliasi PKI dengan LEKRA untuk menangkapi dan membuang Pram ke Pulau Buru.

Untuk menandai sebuah ingatan yang hendak ditanamkan, *Sites of Memory* (Nora, 1997) (Budiawan, 2013) adalah terma yang bisa dijadikan rujukan. Situs-situs ingatan yang menjadi kenangan–manis dan pahit–pada film ini ditandai dengan keberadaan Monumen Komandan Militer penjaga Pulau Buru di masa penahanan tapol, keberadaan *Art Hall* yang telah direnovasi, makam Heru Santoso teman Hersri Setiawan, serta sawah seluas ribuan hektar yang dulunya diadakan oleh para tapol.

Situs-situs memori/ingatan inilah yang meski rezim yang menamai diri Orde Baru dulu sampai sekarang oleh para pengikut-pengikutnya tetap dijaga kemapanan narasinya, tetap tak mampu menggantikan suara dari kisah

Hersri dkk, yang pernah mengalami langsung. Suara Hersri dan para eks tapol adalah "*realms*", sementara suara penguasa hanyalah representasi dari "*reality*". *Realms and memory* vis a vis *reality and history*. Keduanya hadir ketika melihat bagaimana peristiwa 65 dan pengaruh yang ditimbulkannya coba untuk dihadirkan.

Lalu, apa arti kehadiran film dokumenter *Pulau Buru Tanah Air Beta* di masa sekarang?

Menolak lupa, menolak patuh, menolak menyerah mungkin kata yang memungkinkan untuk menggambarkan beberapa alasan mengapa film ini hadir. *Rituals to rememorize* (ritual untuk mengingat) dengan harapan agar ingatan hasil ciptaan penguasa tidak menjadi kebenaran tunggal dan menggantikan kisah dan ingatan yang sebenarnya. Jadi, korban yang mampu berbicara dalam film ini adalah sebuah upaya menghalau kebenaran ingatan yang coba dibangun rezim kekuasaan.

Lantas kenapa kehadiran film dokumenter seperti ini menimbulkan reaksi dari kelompok yang merasa terusik?

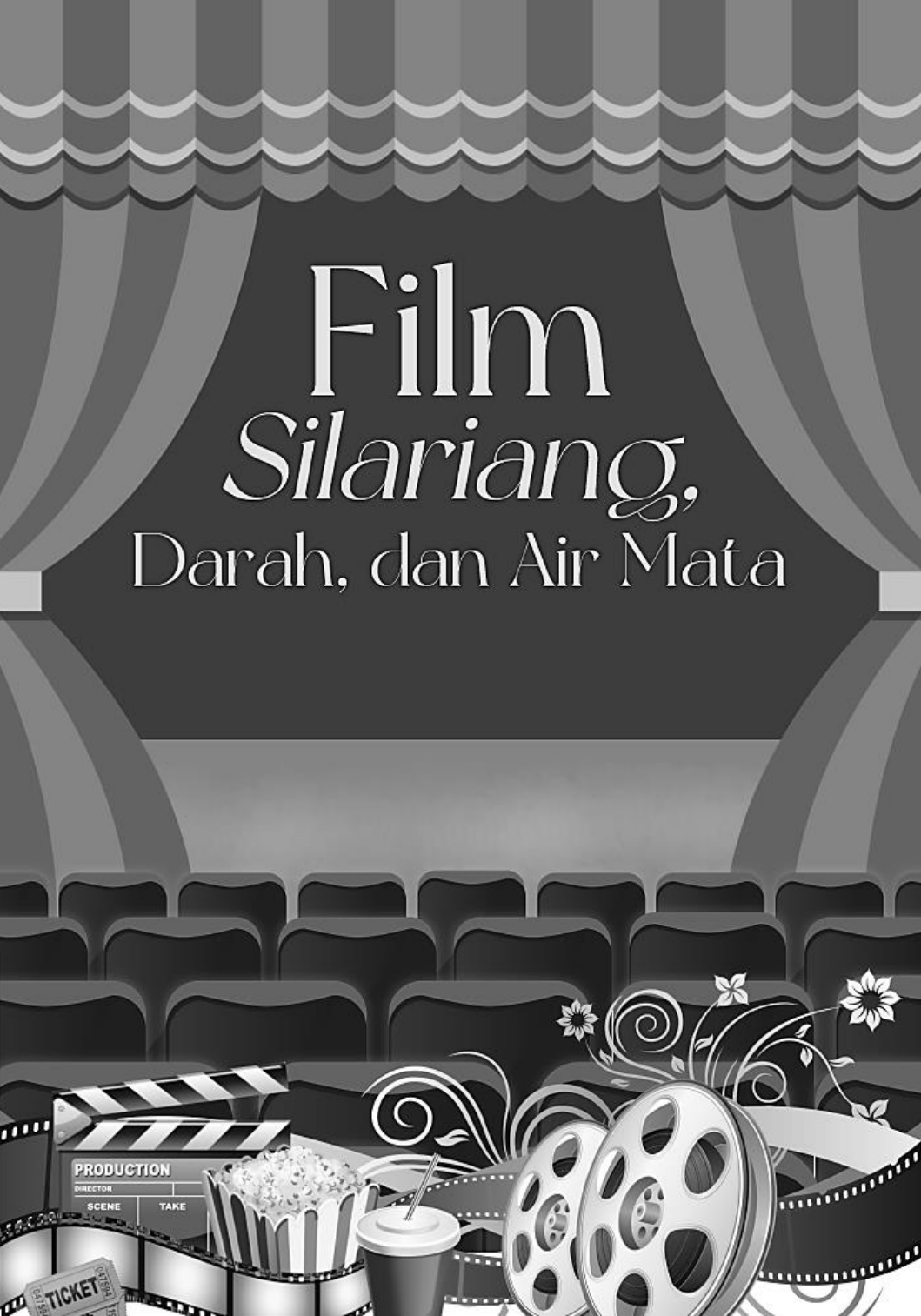
Pertama, karena terjadi perebutan ruang hegemoni "pewarisan ingatan". Kedua, karena sejarah adalah pelekatan ingatan oleh penguasa, maka sastra, film, dan dokumenter dianggap berpotensi merobohkan bangunan ingatan yang telah lama dibangun dan dijaga oleh sejarah (*history*) yang ditulis penguasa.

Singkatnya, karya sastra, film, dokumenter menjadi monumen baru untuk sebuah ingatan yang hendak diingat dan hendak dilupakan. Olehnya, yang berkepentingan

pasti berusaha membangunnya dan yang terusik bukan tidak mungkin berusaha menghalanginya. Bisa jadi seperti itulah perebutan ingatan bekerja sampai hari ini.

*) Tulisan ini pertama kali dipublikasi di *revi.us* dan terbit dalam buku kumpulan artikel *Membaca Sastra Memaknai Budaya* (2018).

Film *Silariang*, Darah, dan Air Mata



Film *Silariang* tayang beberapa waktu lalu di berbagai bioskop kota-kota besar di Indonesia. Lagu *Sajang Rennu* dilantumkan begitu khas. Sontak, hal ini menciptakan apa yang disebut Arjun Appadurai sebagai *Imagined Nostalgia*–nostalgia yang dibayangkan. Setidaknya apa yang diujarkan oleh Appadurai tersebut menyentuh para perantau masyarakat Sulawesi bagian selatan ini di segala penjuru Nusantara, bahkan bisa jadi di regio Asia Tenggara. Syahdu, dan me-memori memang. Lagu yang bercerita tentang kisah kasih tak sampai ini dialunkan dengan sendu oleh penyanyi Ika KDI *feat* Art2tonic menyita rasa rindu para penonton, baik kepada orang terkasih maupun kampung halaman bagi perantau.

Kisah *Sajang Rennu* dan kisah cerita *Silariang* memiliki kesamaan sekaligus kebedaan. *Sajang Rennu* berkisah tentang cinta yang tak direstui dan berakhir dengan pernikahan salah satu dari sepasang kekasih dengan yang lain karena mengikuti kehendak oran tua. *Sajang Rennu* dihiasi dengan linangan air mata dan kesedihan yang dialunkan sendu untuk menggambarkan hati yang pilu. Sementara itu, *Silariang* selain berhias air mata, seringkali identik dihadirkan sebagai kisah yang berpotensi dihiasi hunusan badik dan ceceran darah. Seperti di film *Silariang* dan film yang pernah tayang sebelumnya *Badik Titipan Ayah*, air mata dan darah bercucur melambangkan kesedihan sekaligus amarah. Air mata sebagai simbol ketidakberdayaan perempuan sementara badik dan darah seolah menjadi lambang ke-laki-laki-an.

Di kedua film tentang *Silariang* ini, badik yang merupakan senjata khas masyarakat Bugis Makassar terkesan identik dengan darah. *Siri'* (perasaan malu) seperti dikaitkan erat dengan "badik harus bicara", dan 'darah' harus mengucur ketika perasaan *siri'* disentuh. Tampak heroik dan mengerikan memang bagi sebagian penonton. Itu di dalam film yang pernah tersaji, lantas bagaimanakah di alam kehidupan masyarakat Bugis Makassar itu sendiri?

Di alam budaya masyarakat di Sulawesi bagian selatan, *Silariang* berarti lari bersama oleh sepasang kekasih, lalu dimaknai sebagai nikah lari atau menikah di luar restu orang tua. *Silariang* adalah pernikahan di pelarian akibat cinta yang tak direstui. Film *Silariang* bercerita pula tentang perihal ini. Pihak keluarga yang anak gadisnya dibawa lari atau lari bersama dengan seorang laki-laki akan merasa malu di hadapan masyarakat. *Siri'* muncul di sini. Namun, selain badik yang merupakan simbolisasi *siri'* orang Bugis Makassar untuk membela harga diri, ada pula konsep yang tidak dihadirkan oleh film *Silariang* dan *Badik Titipan Ayah* ini yakni konsep "*maddeceng*". Sebuah konsep penyelesaian masalah selain jalur "kekerasan".

Maddeceng berasal dari kata *deceng* yang berarti baik atau kebaikan. Dengan demikian, *maddeceng* bisa dimaknai sebagai memperbaiki hubungan. Dalam konteks *Silariang*, *maddeceng* berarti memperbaiki hubungan antara dua keluarga dengan mendapatkan restu kembali karena telah menikah di luar kelaziman adat. *Maddeceng* pun bisa dimaknai sebagai sebuah perjuangan dua insan yang saling mencintai dan menikah tanpa restu kedua orang tua masing-masing ini untuk mendapat restu (kembali) dari orang tua

mereka. Seperti pesan akhir di film *Silariang*, bahwa "tak ada kebahagiaan tanpa restu orang tua". Jadi, konsep dan praktik *maddeceng* ini bisa dilihat sebagai jalan menyempurnakan kebahagiaan.

Meski bisa jadi jarang terjadi, tapi konsep dan praktik *maddeceng* ini ada di alam budaya dan adat istiadat masyarakat Bugis-Makassar. Sisi bijak keluarga orang Bugis-Makassar hadir di sini. Tidak selalu dengan jalan kekerasan. Tidak pula hanya keegoan yang direpresentasikan dan kekerasan yang disimbolkan dengan pertumpahan darah dan diikuti dengan deraian air mata kesedihan. *Maddeceng* ini sepertinya tak hadir dalam berbagai kisah yang coba dipopulerkan dewasa ini. Setidaknya ini bisa menjadi sandingan terhadap sikap ego dan kekerasan yang tak jarang dimunculkan sebagai diskursus utama.

H.J. Friedericy, seorang mantan kontrolir Belanda di Sulawesi Selatan masa kolonial, sekaligus *Scholar Indologie* pengkaji kebudayaan dan kehidupan sosial masyarakat Bugis-Makassar, menulis roman sejarah yang tidak sedikit menonjolkan aspek kekerasan dan sikap temperamental orang Bugis-Makassar. Tak bisa dimungkiri, citra dan stereotip ini masih sering dilekatkan secara awet kepada orang Bugis-Makassar. Disuka atau tidak, diakui atau tidak, disadari atau tidak, disengaja atau-pun tidak, hal ini seringkali diamini. Baik oleh pihak luar maupun sesama orang Bugis-Makassar. Diskursus kolonial tak bisa dimungkiri masih bersemayam di sini, terutama citra *violence* dan *chaotic*.

Anwar Ibrahim penulis buku *Sulesana* bersama generasi sezamannya sepertinya belum berhasil menjernihkan persoalan ini. Terbukti, stigma dan citra hegemonik ini masih muncul di era yang dinilai sudah sangat maju sekarang ini. Atau, jangan-jangan orang Bugis-Makassar dewasa ini belum berhasil membaca dan merefleksi nilai-nilai positif yang diwariskan para pendahulunya. Semoga saja tidak.

Nilai-nilai positif penting dikisahkan kembali, agar para pemandang budaya orang Bugis-Makassar mendapatkan sandingan adil. Karena nilai-nilai budaya telah lama hidup dan menghidupi masyarakatnya, maka menginterusi yang bergema massif, tapi cenderung negatif di arena industri budaya dewasa ini adalah penting, begitu pula yang terkait dengan budaya orang Bugis-Makassar. Apa yang direpresentasikan harus dilihat jernih kalau perlu dikoreksi agar lahir refleksi bersama. Dan yang tak kalah penting, kita bisa adil sejak dalam pikiran, seperti kata Pramoedya Ananta Toer. Terutama dalam memandang budaya hidup orang Bugis-Makassar.

*Tulisan ini pernah dimuat di rubrik Budaya, kolom Apresiasi, Harian Fajar, Makassar, Minggu 30 April 2017 dan terbit dalam buku kumpulan artikel *Membaca Sastra Memaknai Budaya* (2018).

Film Tenripada (2020): Bisakah Film Makassar Bebas dari Darah dan Air Mata?

Cinta, Kekerasan, dan Kesedihan. Cinta, darah, dan air mata. Makassar-kah itu?

Beberapa tahun lalu, saat film *Silariang* naik layar, saya menulis ulasan berjudul *Silariang, Darah, dan Air Mata*. Saya sangat senang dan tentunya mengapresiasi hadirnya film-film berlatar Kota Daeng, berikut pembuat film dan aktor-aktornya. Bisa dibilang, geliat film Makassar sedang tumbuh. Itu pertanda baik.

Sebagai orang yang pernah belajar dan tinggal bertahun-tahun di Kota Makassar, sedikit banyak, saya paham karakter kota ini berikut masyarakatnya. 'Dibilang keras, tapi romantis', dikenal pula sebagai kota seribu warung kopi dan kaya kuliner. Selain itu, Makassar, punya banyak penulis muda potensial.

Satu hal yang menyita perhatian saya, terutama sejak film *Uang Panai*' dan *Silariang* naik tayang, sebagai perantau, saya mengalami dan mencium aroma "*imagined nostalgia*"—nostalgia yang dibayangkan, meminjam istilah Arjun Appadurai. Perantau dari Sulawesi Selatan, merindukan kampung halaman mereka dengan cara membayangkannya. Film-film berlatar Sulawesi Selatan ini, menjadikan para diaspora Bugis-Makassar di Nusantara mengenang kampung halaman dan atau tanah asal nenek moyang mereka.

***

Appadurai adalah orang yang menelurkan terma 'nostalgia yang dibayangkan' ini. Akan tetapi, konteks Appadurai adalah perantau (migran) yang tidak lahir dan tidak pernah menginjak tanah kelahiran leluhurnya.

Sedikit berbeda dengan saya pribadi, tapi banyak yang mengalami hal demikian. Terutama perantau yang telah lebih dari dua generasi di perantauan. Film merupakan arena 'eskapisme' bahkan arena 'katarsis' untuk mengenang tanah leluhur.

Sebagai penikmat dan pengkaji film, kesenangan dan keriangan menyambut film-film berlatar Makassar, baik *setting* tempat maupun masyarakatnya, bukan berarti tanpa catatan. Catatan kritis bahkan. Catatan kritis, atau sebutlah kritik film penting dilakukan oleh penonton agar dapat memberikan respons kepada pembuat film atau kepada penonton lainnya. Penonton kritis adalah sandingan baik untuk produsen film yang cerdas dan berpikiran terbuka. Tak terkecuali untuk para sineas dan penonton film berlatar Sulawesi Selatan.

***

Film *Tenripada* (2020) sepertinya mengulang narasi yang sama beberapa film berlatar Makassar dan Sulsel sebelum-sebelumnya. Cinta, darah dan air mata. Kekerasan, kesedihan, dan citra suka main otot. Label sumbu pendek dan jalan kekerasan kembali direproduksi. *Siri' na pacce/pesse* seolah identik dengan kekerasan dan kesedihan. Seolah jalan kecerdasan dan kearifan tak dipunya masyarakat Bugis-Makassar dan Sulawesi Selatan. Sungguh sangat disayangkan, citra "pemarah" dan terjebak pada "masa lalu" kembali dihadirkan dalam film ini.

Secara psikologis, orang Bugis–Makassar ditampilkan pemarah, pendendam, dan penyuka kekerasan. Lumayan mengerikan juga melihat senjata tajam dan kekerasan mewarnai film ini.

Sampai kapan kiranya kesan dan citra Bugis Makassar diidentikkan dengan kekerasan dan uang panai' yang 'mahal'? Film *Uang Panai'* dan *Silariang* serta konstruksi media massa dan media sosial bisa dibilang sebagai beberapa penyebab dari sekian banyak faktor lain yang membangun citra "negatif" itu.

Disadari atau tidak, disengaja atau tidak. Konstruksi dan reproduksi kebudayaan melalui film tak dapat dihindari. Padahal, film dengan unsur sastra berupa fiksionalitas dan dramatikal ini sebe-narnya adalah ruang yang baik pula untuk mencitrakan "diri" (*self*) yang positif lagi bijaksana. Mestinya hal itu yang dilakukan untuk menyandingi citra Makassar dan Sulawesi Selatan yang seringkali dicitra negatif di media.

Ketika mengonstruksi Makassar di film dan media sosial, mengapa bukan kuliner dan kecerdasan manusianya yang ditonjolkan? Mengapa pula bukan budaya literasinya yang terus tumbuh dijadikan sebagai 'ingatan kolektif'?

Bukankah *La Galigo* adalah karya sastra terpanjang di dunia? Bukankah Karaeng Patingalloang (Raja Tallo) dan Achmad Amiruddin (Mantan Gubernur Sulsel dan Rektor Unhas) dikenal sebagai pemimpin dan pencinta ilmu pengetahuan sekaligus? Bukankah B.J. Habibie (Ahli Pesawat Terbang dan Presiden Ke-3 RI) sebagai ilmuwan visioner dan genius punya jejak di kota ini?

Terakhir, bukankah coto Makassar dan ikan bakar di Pantai Losari mengingatkan kita dan mereka yang pernah tinggal dan singgah di kota ini?

Lantas, mengapa mesti kekerasan yang mesti ditonjolkan bahkan 'dijual'?

'Sudah-sudahmi itu *saribattang*'.

*) Tulisan ini telah pernah terbit pada buku kumpulan tulisan berjudul Pandemi dan Kegagapan Budaya (2020)

Membaca Film
"Der Junge Karl Marx"

Pengantar

Era 1844–1848 adalah rentang waktu yang ditampilkan di film ini. Film *Der Junge Karl Marx*–'*The Young Karl Marx*'– ini menggambarkan perjalanan Marx berkeliling di beberapa kota besar di Eropa. Kota-kota di Jerman, Paris, Brussel, London, dsb adalah beberapa di antaranya. Selain menghadapi kapitalis dan kapitalisme itu sendiri, Marx dalam film ini ditayangkan berhadapan pula dengan para filsuf, terutama Proudhon. Kemiskinan Filsafat[7] (1847) adalah kritik terhadap pemikiran Proudhon yang membahas Filsafat Kemiskinan.

Diktum Marx yang paling terkenal adalah "*Para filsuf sibuk menginterpretasi dunia, tapi yang paling penting adalah mengubahnya*". Diktum ini ditekankan dalam kritiknya terhadap Proudhon dan menjadi landasan dari karyanya Kemiskinan Filsafat. Dictum ini sering kali disebut lebih terkenal daripada Marx itu sendiri, meski perihal itu tidaklah sesungguhnya benar.

Director/film maker "*The Young Karl Marx*"[8] ini, Raoul Peck menekankan arti penting dari karyanya ini. Kemiskinan filsafat, kritik pemikiran kritis, serta manifesto komunis menjadi pilihan karya yang diangkat. Penyebabnya adalah karena karya ini yang banyak memengaruhi perjalanan karya Marx dan Engels yang lain. Selain itu, karya-karya yang disebutkan di atas merupakan karya yang menjadikan lawan-lawan Marx 'babak belur' dari segi pemikiran.

---

[7] Lihat di www.marxist.org

[8] Nonton wawancaranya di;
https://www.youtube.com/watch?v=YJHuVxZtILI&index=4&list=PLo4TiYAuOKqcnWF44UMG0OinU7SO3ndGN

Selain soal karya Marx dan Engels, Raoul Peck juga menekankan relasi *profit* dan *alienation*. Di tengah kapitalis mengejar keuntungan, di saat bersamaan para pekerja mengalami alienasi terhadap produk kerja dan dunia sosialnya.

Marx, Jenny, dan Engels

Marx bersama istrinya Jenny bukanlah orang miskin. Apalagi kawannya, Engels. Ketiganya adalah orang berpunya dan bukan berasal dari kelas buruh. Namun, mengapa justru ketiganya yang melakukan protes terhadap sistem kapitalisme itu sendiri? Jawabannya saya kira patut kita telaah, dan barangkali bukan selamanya karena adanya pertentangan (kelas) ketiganya dengan para kapitalis. Soal kesadaran barangkali iya, tapi seberapa jauh itu berpengaruh?

Mengapa yang menggerakkan kritik dan menginisiasi *Communist League* itu bukan dari kalangan buruh yang merasakan langsung penghisapan kerja? Mengapa harus anak dari keluarga terdidik, keluarga aristokrat Jerman, dan seorang anak pengusaha kaya di Inggris? Apakah karena soal kesadaran? Apakah soal kejenuhan? Jenny kebetulan sempat menyebut tentang kejenuhan ini dalam satu adegan. Terutama kejenuhannya dengan sistem lama yang dianggapnya sudah saatnya diganti.

Marx, dalam film ini dikisahkan begitu beruntung didampingi oleh Jenny. Perempuan yang memberinya dua orang anak serta setia menemaninya menyelesaikan karya demi karyanya. Jenny digambarkan sebagai perempuan yang teguh, cerdas, dan telaten.

Sementara itu, Engels adalah sosok yang begitu mendukung Marx menuliskan karya-karyanya. Menjawab perdebatan-perdebatan yang sedang dihadapi, serta men-*support* biaya hidup Marx selama menjalankan misi menulis karyanya.

Pelajaran dari kisah ini adalah, sokongan orang-orang terdekat, baik secara moral dan material sangatlah penting dalam menghasilkan karya-karya yang brilian. Singkatnya, di balik sosok brilian, ada pengorbanan orang-orang terdekat dan kawan-kawan yang setia.

Era Revolusi Industri dan Era Victoria di Inggris

Revolusi Industri (1750-1850) merupakan salah satu penanda dari masa hidup karya-karya Marx di film ini. Berubahnya relasi produksi memengaruhi pula cara berpikir masyarakat. Terlihat bagaimana di film ini ditunjukkan perdebatan sendiri di antara mereka yang menentang kapitalisme itu sendiri, termasuk Marx dan Engels itu sendiri dengan para pemikir lainnya.

Selain itu, di bidang kebudayaan, di Inggris sedang berlangsung era Victoria. Charles Dickens dan Joseph Conrad adalah dua sastrawan dari sekian banyak yang menandai masa ini. Bersamaan dengan itu pula kolonialisme Inggris dan kapitalisme manufaktur Inggris mulai tumbuh. Dalam arti lain kelas borjuis-kapitalis sedang bertumbuh bersanding dan bersaing dengan para merkantilis (pedagang) dan feodal-aristokrat itu sendiri. Berikut hadirnya kelas proletar yang menjadi pekerja industri itu sendiri.

Kolonialisme juga merupakan era yang sedang memuncak di masa Marx menuliskan karyanya ini. Hanya saja, penggambaran di mana bahan mentah dan bahan baku yang ada di pabrik-pabrik di film ini tidaklah ditunjukkan secara jelas dan terang. Murni, bisa dibilang film ini bercerita tentang kondisi Eropa yang melatari lahirnya karya-karya Marx dan Engels.

Era Pemikiran Marx tentang Filsafat dan Kebudayaan

Era Marx muda sering disebut oleh kalangan akademisi sosial-humaniora sebagai era Marx yang 'humanis'. Dikatakan demikian karena era selanjutnya, era Marx tua disebut sebagai era Marx yang deterministik–ekonomik. Di Marx muda, *Kemiskinan Filsafat (The Poverty of Philosophy)* merupakan karya besar yang menandai, selanjutnya *Communist Manifesto*. Sementara era Marx tua, dikenal dengan lahirnya karya-karya berhaluan 'ekonomi politik'. *Capital I*, *II*, dan *III* adalah karya 'babon' yang menandai era Marx tua ini. Di film ini, masa yang diceritakan adalah–sesuai dengan judulnya–masa ketika Marx berusia muda dan diwarnai dengan cara pandang tentang filsafat dan kebudayaan.

Di era Marx muda (1844 - 1848), di mana manifesto komunis menjadi penanda akhir di film ini, beriringan didirikannya *Communist League* dalam kongres kelas pekerja, di mana Engels menyampaikan pidato meyakinkannya. Di masa ini pula sebenarnya karya-karya Marx tentang kebudayaan dan kesadaran palsu hadir. Di sinilah Marx disebut humanis, karena pemikiran Marx menerangkan bagaimana nasib manusia kelas proletar di hadapan penghisapan kelas borjuis.

Tema *alienasi*, *kesadaran palsu*, dan *fetisisme komoditas* adalah tema-tema pemikiran Marx yang sering dikutip oleh para pemikir kebudayaan. Terutama para marxisme kultural yang berkembang belakangan, khususnya di Eropa Barat.

Pekerja Anak dan Perempuan

Dalam sebuah adegan dengan pebisnis rekan orang tua Engels, Marx dan Engels mewawancarai si pebisnis, menanyakan bagaimana kondisi pekerja di perusahaannya. Si pebisnis/pengusaha menjawab bahwa hanya dengan mempekerjakan anak-anak, dengan upah yang murah tentunya, maka keuntungan akan didapatkan terus menerus. Keputusan tersebut dapat menekan biaya produksi dan tentunya mampu bersaing dengan perusahaan lain.

Jika dilihat dialog tentang pekerja tersebut, kapitalisme memang mesti dilihat sebagai sistem yang berjaya akibat eksploitasinya terhadap kelas pekerja. Raoul Peck sangat jeli menampilkan *scene* ini untuk menunjukkan eksploitasi pekerja terhadap kelangsungan hidup bisnis para pemilik pabrik berikut para pemodalnya.

Kemiskinan Filsafat dan Manifesto Partai Komunis

Kedua karya ini merupakan karya Marx dan Engels yang ditonjolkan di film ini. Seperti yang sudah disampaikan di atas, kedua karya ini memiliki peran yang signifikan dalam menghadapi perdebatan-perdebatan pemikiran kala itu. Baik terhadap sesama pemikir dan penggerak perjuangan kelas pekerja, maupun di kalangan peserta kongres kelas pekerja itu sendiri.

Kedua karya ini menjadi monumen awal gerakan kelas pekerja/kelas proletar menghadapi eksploitasi dari sistem kapitalisme yang sedang memuncak di Eropa kala itu, terutama sekali di Inggris yang sedang dipimpin oleh Queen Victoria.

Kemiskinan Filsafat bisa dikatakan sebagai panduan berpikir. Sementara manifesto komunis adalah panduan bergerak. Kedua karya ini berperan untuk mengikis pengaruh pemikiran para Hegelian muda, dan juga pemikir anarkis yang juga di saat bersamaan pada waktu itu tumbuh dan mencari pengaruh di kalangan kelas pekerja juga. Persaingan pemikiran, debat demi debat, pertarungan pemikiran, sampai pada pecah kongsi di lapangan pergerakan adalah gambaran yang ditata dengan apik oleh pembuat film ini.

Refleksi

Perubahan dari *Justice League* ke *Communist League* bukan hanya perubahan nama di dalam film ini. Akan tetapi juga perubahan cara memandang objek persoalan sampai perubahan arah gerak perjuangan kelas pekerja, buruh, kelas proletar seluruh dunia itu sendiri. Meski polemiknya ditayangkan pelik dan diwarnai perdebatan, tapi Marx dan Engels bersama istri Engels, terlihat memperoleh kemenangan dalam memengaruhi peserta kongres.

Apa yang diletakkan oleh Marx dan Engels bersama kedua istri mereka, di kemudian hari menggelinding bak bola salju. Ajarannya menggemparkan dunia. Akan tetapi, di Eropa Barat sendiri, ajaran Marx dan Engels ini tidak mengalami hasil segemilang di Eropa Timur.

Berbagai analisa mengatakan karena gerak kapitalisme yang begitu kuat dan memengaruhi masyarakat Eropa Barat begitu dalam. Sehingga, tidak hanya tenaga dan waktu kerja para buruh yang dihisap, tapi kesadaran kelas pekerja. Kaum buruh juga ikut dipengaruhi secara kuat di ranah ideologi. Bukan hanya di aspek ekonomi politik saja, tapi lebih dalam di aspek kebudayaan, gaya hidup, dan orientasi hidup kelas pekerja itu sendiri.

Di kemudian hari, di Eropa Barat, hadir yang namanya Marxisme kultural, neo-Marxisme, marxisme hegelian atau yang sering disebut juga sebagai kaum 'revisionis' marxisme. Salah satu alasan kuatnya aliran Marxian ini adalah kuatnya pengaruh kapitalisme sampai ke sumsum terdalam budaya kelas pekerja. Selain itu, kesadaran kelas pekerja juga dikuasai oleh kapitalisme sendiri sampai hadirnya industri budaya. Jadi bukan lagi pada ranah ekonomi politik yang harus dikerjakan oleh para Marxian, akan tetapi di gerakan kesadaran (*consciousness*) itu sendiri, ranah kebudayaan. Apa pun itu, pengikut Marx sampai hari ini masih terus bergelut dengan sesama marxis, atau-pun dengan pemikiran musuh lamanya, kapitalisme.

Film *The Young Karl Marx* ini mengingatkan kita bahwa pemikiran dan kisah hidup Marx masihlah terus dipelajari, diperbincangkan, dan bisa dibilang masihlah memiliki pengaruh yang signifikan sampai hari ini. Baik di dunia akademis, terlebih di dunia praksis politik itu sendiri.

Terima kasih, selamat berdiskusi.

*) Artikel ini adalah bahan diskusi komunitas Anak Muda Samarinda pada 11 Mei 2018.

Film *Tarung Sarung* (2021): Ketika *Siri'* di Layar Kaca Tak Lagi Soal Darah dan Air Mata

Film *Tarung Sarung* boleh dikata mencoba menampilkan lain sosok orang Bugis-Makassar di layar sinema. Jika film-film tentang Makassar terdahulu akrab dengan hunusan badik dan pertumpahan darah hingga deraian air mata, film terbaru Indonesia di awal tahun 2021 ini justru menampilkan bagaimana cara laki-laki Bugis Makassar menghadapi dan menyelesaikan konflik serta membela *siri'* (harga diri)-nya secara *gentle*. Bertarung dalam sarung sarat akan makna resolusi konflik, sekaligus menunjukkan kedewasaan dalam menyelesaikan masalah.

Cerita persaingan cinta, aktivisme lingkungan, dan pertarungan dalam sarung lelaki Bugis Makassar membuat alur cerita dan konflik di dalam film ini kompleks. Ada tokoh Sanrego, juara Tarung Sarung yang ingin menikahi si gadis cantik sekaligus aktivis lingkungan hidup penolak reklamasi pantai, Tenri. Ada pula Deni Ruso, anak tunggal dari orang kaya Jakarta pemilik Perusahaan Ruso Corp. yang hendak mereklamasi pantai, berketurunan Bugis, juga jatuh cinta pada Tenri, *Ana' dara* desa itu.

Kisah Cinta dan Aktivisme Lingkungan Hidup

Dina Ruso, Ibu Deni, melalui perusahaannya bermaksud mereklamasi salah satu pantai di kampungnya di Sulawesi Selatan. *Setting* tempatnya di Selayar. Akan tetapi, rencana itu ditolak oleh warga, khususnya oleh Tenri, seorang perempuan cantik, aktivis lingkungan hidup di kampung tersebut.

Setiap hari, Tenri berjalan di sepanjang pantai untuk membersihkan sampah yang mengotori pantai. Selain itu, ia juga melakukan kampanye penyelamatan pantai dengan menggantung tulisan imbauan menjaga lingkungan di bagian depan dan belakang badannya selama berjalan membersihkan pantai.

Di momen membersihkan pantai inilah Deni melihat Tenri lalu jatuh cinta padanya. Keesokan harinya, terjadi aksi tolak reklamasi di kantor milik perusahaan keluarga Deni, Ruso Corp. Dan, ketika Deni melihat Tenri, ia langsung cari perhatian dengan memukuli satpam yang menghadang para demonstran. Deni juga mengaku sebagai aktivis lingkungan dari Jakarta yang juga berjuang untuk menolak reklamasi pantai di kampung itu. Cinta membuatnya balik badan melawan upaya perusahaan keluarganya sendiri.

Peran Perempuan Sebagai Penentu Alur Cerita

Peran perempuan bisa dibilang menonjol di film ini. Meski kesan pertarungan dalam sarung adalah milik lelaki, tapi di balik pertarungan itu ada peran perempuan. Perempuanlah menjadi faktor determinan dalam pertarungan para lelaki itu. Perempuan yang ingin mereklamasi, perempuan pula yang gigih menolaknya. Perempuan yang akan dinikahi (secara paksa) oleh si jawara Tarung Sarung, perempuan yang sama pulalah yang ingin dipertahankan cintanya oleh si anak pemilik perusahaan reklamasi itu. Bahkan, Pak Khalid, guru silat Deni, dikisahkan sekilas pernah membunuh saudaranya sendiri lewat pertarungan baku tikam dalam sarung hanya karena berebut cinta perempuan yang sama.

Perebutan cinta Tenri antara Sanrego dan Deni menjadi penentu alur cerita film ini. Sanrego, selain jawara Tarung Sarung tiga kali berturut-turut, dia juga *punggawa* preman di kampung itu. Sanrego dibolehkan menikahi Tenri kalau mampu membawa uang *panai*' sebesar lima ratus juta. Kebetulan saja hadiah kejuaraan Tarung Sarung tahun itu juga sebesar uang *panai*' yang diminta oleh keluarga Tenri. Jadilah Deni harus menghalangi Sanrego untuk tidak menjadi juara jika dia masih menginginkan Tenri bersamanya dan tidak jatuh ke tangan Sanrego.

Indahnya Alam Rammang-Rammang dan Pantai Selayar

Keindahan karst Rammang-Rammang dengan aliran sungai Sanrobone menambah kesejukan dalam film ini. Alam Sulawesi Selatan memang sungguh menawan jika hanya ingin ditukar dengan uang hasil reklamasi dan pabrik semen. Lingkungan karst Rammang-Rammang adalah tempat rumah Pak Khalid, guru silat tarung sarung Deni, sekaligus tempatnya belajar sholat dan ilmu agama.

Di lingkungan Rammang-Rammang, Maros inilah Deni yang tahunya main keroyok dan bayar preman saja itu digembleng oleh Pak Khalid. Di sinilah karakternya ditempa hingga diubah sampai mampu bertarung dalam sarung dan menjadi juara dalam kejuaraan yang berlangsung di Makassar mengalahkan Sanrego.

Sementara itu, Pantai Selayar menjadi *setting* perjuangan melestarikan pantai dan menolak reklamasi. Meski di dunia nyata tempat ini berjauhan, tapi di film ini keduanya seolah didekatkan bahkan seperti satu kesatuan tempat dalam cerita. Dekat sekali.

Bertarung dalam Sarung: Resolusi Konflik ala Orang Bugis Makassar

"Ini bukan Jakarta, Puang. Tidak bisa main borong orang di sini. Harus satu lawan satu." Petikan dialog ini seolah menampar muka Deni—yang anak Jakarta, dari keluarga kaya, meski memiliki darah keturunan Bugis Makassar. Bawahan Deni menolak permintaannya untuk menyewa preman supaya membalaskan dendamnya kepada Sanrego, sebagaimana kebiasaannya di Jakarta.

Bagi orang Bugis Makassar, bertarung dalam sarung bermakna 'mengkanalisasi' konflik agar tidak meluas. Hanya pihak yang bertikailah yang boleh masuk ke dalam sarung menyelesaikan masalahnya dengan bertarung. Orang lain tak boleh ikut campur. Itulah filosofi dan kebijaksanaan resolusi konflik orang Bugis Makassar yang barangkali hari ini makin sulit ditemukan. Tak harus melulu dengan pertumbuhan darah yang diikuti oleh deraian air mata.

Tarung Sarung Sebagai Kritik

Film ini bisa dibilang merupakan kritik untuk orang Jakarta dan orang Makassar itu sendiri. Jangan main keroyokan dan tawuran kalau berkelahi. Berhentilah merasa uang bisa menyelesaikan segalanya. Belajarlah menjadi laki-laki yang bertanggung jawab. Hadapi masalahmu sendiri secara "*gentle*". Begitu kiranya pesan-pesan yang ingin disampaikan film ini.

Di Jakarta, kata produser film ini, masihlah marak tawuran antarpelajar. Sementara itu, di Makassar justru masih sering terjadi tawuran antarwarga dan antarkelompok mahasiswa, baik berbeda fakultas maupun berbeda asal daerah. Sungguh memalukan memang.

Film *Tarung Sarung* adalah kritik sekaligus pengingat bagi kita semua. Bahwa kita sudah lama dan semakin jauh memunggungi budaya dan kearifan lokal kita sendiri.

*) Artikel ini pertama kali terbit di *koran.fajar.co.id* pada 15 Juni 2021.

Film *Bumi Manusia*: Kolonialisme dan Feodalisme Kekinian

Tanggal 15 Agustus 2019 kali ini bukan saja dua hari menjelang perayaan Proklamasi Indonesia yang ke-74. Lebih dari itu, jagad sastra dan film Indonesia dihebohkan dengan akan naik layarnya salah satu karya sastrawan besar Indonesia, Pramoedya Ananta Toer, yang berjudul *Bumi Manusia*. *Bumi Manusia* ini adalah satu di antara empat sekaligus buku pertama karya Pramoedya Ananta Toer yang dikenal sebagai 'Tetralogi Pulau Buru'. Disebut demikian, karena karya ini lahir sebagai anak-anak rohani Pram ketika dibuang di Pulau Buru oleh rezim Soeharto.

Terlepas dari kehebohan dan perdebatan yang muncul akibat hadirnya film ini, pertanyaan yang terpenting sebenarnya adalah 'apa yang bisa kita dapatkan dari *Bumi Manusia* karya Pram ini'? Pelajaran apa yang bisa kita petik? Sebagai penulis, kebenaran apa yang hendak diungkapkan oleh Pram melalui karyanya ini? Daftar pertanyaan bisa kita tuliskan untuk mengambil pelajaran penting dari kehadiran karya yang di masa Orde Soeharto ini dicap sebagai 'bacaan terlarang'.

Apa yang bisa dipelajari dari karya-karya Pramoedya Ananta Toer selain kisah cinta tragis antara Minke dan Annelies? Apa yang masih hidup dan bersemayam di kultur masyarakat Indonesia saat ini secara umum dan Jawa secara khusus yang dicerminkan oleh Pramoedya Ananta Toer di karya-karyanya? Apa yang masih menjadi watak (buruk) khas Indonesia yang masih terwarisi di dunia pemerintahan Indonesia saat ini yang secara gamblang digambarkan Pram lewat karya-karyanya?

***

Feodalisme yang tumbuh di kalangan internal pribumi Hindia kala itu, khususnya feodalisme Jawa, bertemu dengan kolonialisme Eropa, menghasilkan apa yang disebut sebagai 'penderitaan rakyat'. Penderitaan ini hadir karena diskriminasi ras, etnis, dan kelas sosial yang kental. Persemaian dan perselingkuhan antara feodalisme Jawa dan kolonialisme Eropa melahirkan penderitaan dan perlawanan di kalangan masyarakat Jawa kala itu.

Lalu, bagaimana kisah cinta Minke sebagai pribumi Jawa, dan Annelies sebagai Indo dengan Bapak Eropa dan Ibu dari 'gundik'/nyai Jawa itu? Ya, keduanya tunduk dan takluk dari superego ekonomi politik bernama kolonialisme rasial di masa itu. Kisahnya barangkali lebih tragis dan lebih menyedihkan *dari Romeo dan Juliet*-nya Shakespeare, serta lebih sendu dari kisah Hayati dan Zainuddin di *Tenggelamnya Kapal van der Wijck*-nya Hamka.

Jika kisah cinta Romeo dan Juliet berhadapan dengan feodalisme rasial/diskriminatif Eropa, dan kisah Hayati dan Zainuddin berhadapan dengan diskriminasi etnik Minang dan Makassar di era kolonial Hindia, maka kisah cinta Minke dan Annelies berhadapan dengan feodalisme dan kolonialisme rasial Eropa sekaligus di tanah jajahan. Kolonialisme Belanda di Indonesia berwatak kapitalis kolonial dengan menggandeng feodalisme untuk melanggengkan akumulasi kekayaannya. Korbannya, adalah rakyat jelata Hindia, khususnya rakyat jelata di Pulau Jawa, di mana *setting* tempat *Bumi Manusia* dihadirkan.

Jadi, membaca karya Pram, salah satunya *Bumi Manusia* ini, tak bisa dilepaskan dari kondisi masyarakat yang melahirkannya, yakni feodalisme Jawa dan kolonialisme Eropa di masanya.

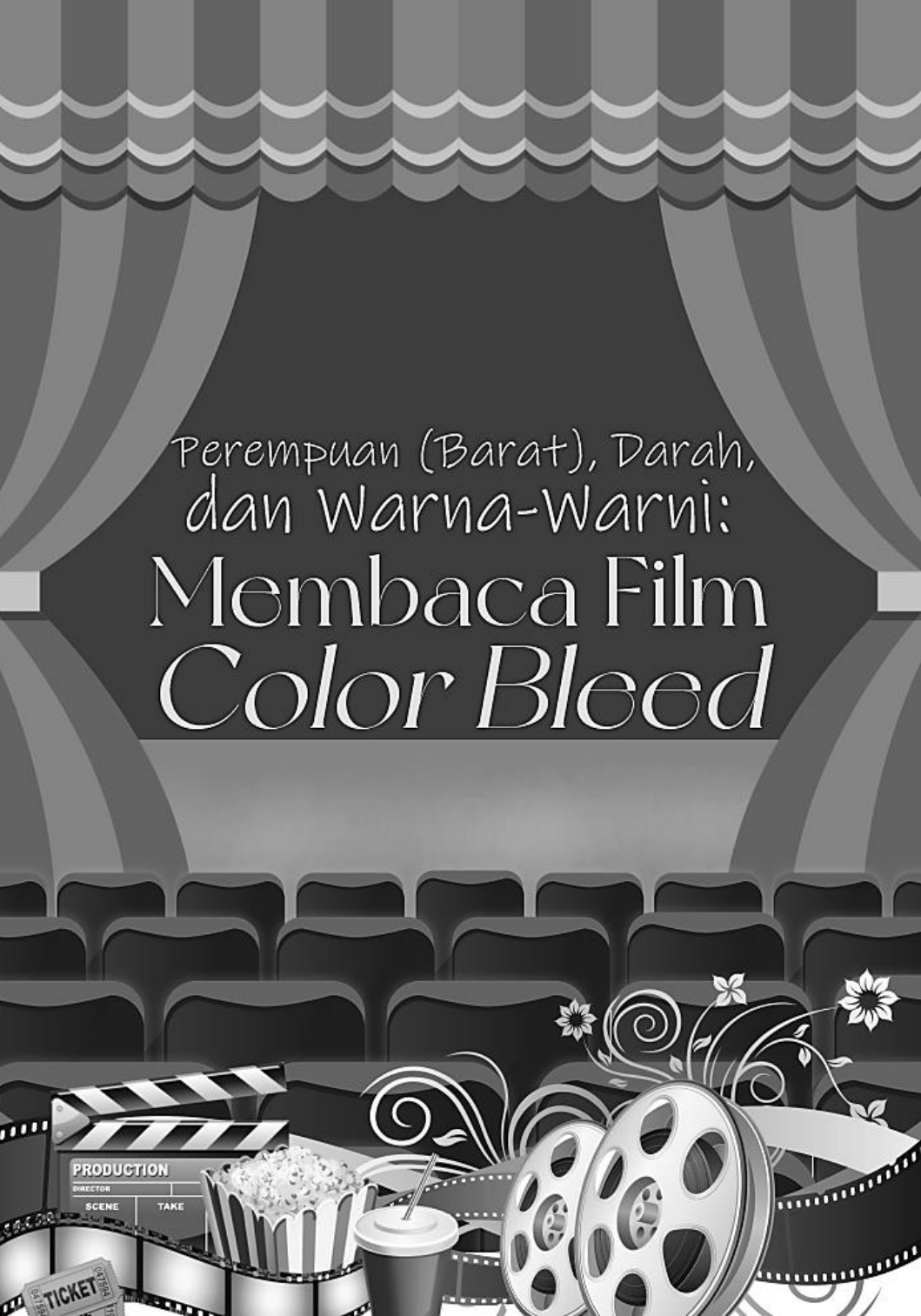
Lantas, apakah watak feodal dan mental kolonial itu masih ada di birokrasi pemerintah dan perilaku masyarakat Indonesia hari ini? Dari film *Bumi Manusia* kita dapat belajar, jika masih ada pemimpin yang antikritik, dan bawahan yang menyembah atasan, itulah watak feodal. Kulturnya bernama feodalisme.

Jika masih ada perilaku menyuap penguasa demi jabatan, bahkan mengorbankan anak (perempuan) sendiri itulah persemaian mentalitas kolonial. Jika masih ada perilaku menjilat ke atas dan menindas ke bawah, jika ada pejabat dan kaum terdidik yang begitu gila hormat dengan jabatan dan gelar yang diperolehnya, itulah warisan prematur dari kolonialisme dan feodalisme sakit-sakitan yang tergambar di film *Bumi Manusia* garapan Hanung Bramantyo dari adaptasi novel Pramoedya Ananta Toer ini. Apakah itu masih ada di sekitar kita? Jika ya, kebenaran yang ingin diungkap Pram masihlah sangat relevan untuk kita refleksi secara kritis hari ini.

Kesemuanya itulah wujud dari watak feodal yang bersanding erat dengan mental kolonial yang masih terwarisi (secara tak sadar) sampai hari ini. Watak dan mental inlander. Lalu, adakah Minke dan Nyai Ontosoroh kekinian yang masih gigih melawan dominasi kolonialisme dan feodalisme hari ini? Jangan-jangan kita justru menjadi pelanggeng watak dan mentalitas ini. Jika begitu, kita masih perlu terus bertanya secara jujur akan arti dan praktik dari "kemerdekaan".

*) Tulisan ini adalah bahan pemantik diskusi di komunitas Sindikat Lebah Berpikir, FIB Unmul, Selasa 3 September 2019.

Perempuan (Barat), Darah, dan Warna-Warni: Membaca Film *Color Bleed*



Film *Color Bleed* berdurasi sekitar delapan menit. Film ini termasuk film pendek. Film pendek bukan berarti film yang juga memiliki narasi yang pendek serta makna yang sempit. Membaca film ini seperti mengurai padatnya tenunan kain yang ditenun dengan teliti dan padat. Rumit, menarik, dan menantang. Mencari makna di balik visualitas memang tidak semudah membaca surat cinta dari orang tua di awal bulan bagi yang pernah mengalaminya. Juga tidak harus serumit perasaan muda-mudi kala membaca surat cinta atau *chat* bermodus dari seorang teman yang berpotensi menjadi kekasih yang jarak antara penggunaan perasaan (intuisi) dan rasionalitasnya bisa setipis silet. Singkatnya membaca film, apalagi film pendek gampang-gampang tegang. Kelihatan mudah, tapi bisa jadi rumit. Begitu juga di film *Color Bleed* ini. Film ini penuh dengan penanda perempuan, cat, warna, darah, kota, dan beragam penanda yang menyimpan makna-makna di baliknya.

Semiotika (semiologi) adalah ilmu atau kajian tentang tanda. Tepatnya relasi antartanda. Antara Penanda dan Petanda ala Saussure, atau ala "Objek" dan "Representamen" ala Pierce. Apa pun namanya, inti dari keduanya adalah bagaimana me-"makna"- i tanda (-tanda). Meskipun demikian, praktik memaknai (*signification practice*) tidak harus lulus mata kuliah Semiotika, atau membaca buku Semiotika. Proses dan Praktik memaknai bisa dilakukan oleh siapa saja dan dengan cara apa saja. Hanya saja, menggunakan Semiotika setidaknya bisa membantu. Seperti merapatkan paku pada papan kayu, akan lebih mudah jika menggunakan palu daripada menggunakan tinju. Kira-kira begitu analoginya.

"Manusia adalah *homo simbolicum*", manusia sangat gemar memanipulasi lambang-lambang (tanda-tanda). Makna-makna disimpan pada lambang-lambang. "Apa" melambangkan apa, tanda apa di"makna"i dengan seperti "apa". Begitu pula di film *Color Bleed* ini.

Color Bleed jika diartikan apa adanya berarti warna darah, atau bisa juga darah berwarna. Dan jika dirujuk ke realitas yang ada di filmnya, barangkali bisa diartikan dengan darah yang berwarna-warni. Ada beragam warna di sana. Dimulai dengan antrean, seorang perempuan androgini—*tomboy* dalam istilah bahasa Indonesia, atau perempuan yang punya jiwa dan atau penampilan kelelakian—distempel kertas miliknya oleh seorang perempuan tua.

Perempuan (muda) yang dari tadi antre tersebut selain terlihat androgin, di tubuhnya juga terlukis banyak tato dan anting yang tidak hanya dipasang di telinganya. Di hidung dan bibirnya juga terdapat anting. Sebuah tanda yang tidak mapan jika kita berandai bahwa anting yang mapan adalah di telinga saja, sebagaimana banyak kebudayaan mempraktikkannya. Rambutnya juga pirang dan dicat berwarna-warni.

Lanjut cerita, ketika giliran perempuan muda tersebut tiba, secara tidak sengaja, stempel yang jika tidak salah berwarna biru tersebut, mengenai jemari dari perempuan muda yang dari tadi antre tersebut.

Sebelumnya, sementara menunggu antrean tersebut, hadir burung kecil yang indah dan berwarna (-warni) di balik kaca ruangan tempat antrean tersebut berlangsung. Kehadiran burung kecil tersebut sempat mengalihkan perhatian para pengantre dan petugas, termasuk perem-

puan muda tersebut yang berekspresi berbeda dengan yang lain ketika melihat kehadiran burung kecil tersebut.

Kembali ke stempel. Stempel perempuan tua yang seperti petugas imigrasi tersebut, yang mengenai jemari perempuan muda yang dari tadi mengantre itu ternyata bertuah. Tangan perempuan muda itu perlahan menghitam, dan ketika kuku jemari perempuan tersebut dicabut satu persatu, sontak darah beragam warna keluar. Bukan hanya warna merah sebagaimana lazimnya, atau warna biru yang sering diasosiasikan bagi kalangan bangsawan/kelas atas, tapi juga warna yang lain. Warna hitam juga bisa jadi ada di sana.

Jika dilihat secara lazim, perempuan tersebut adalah perempuan "keturunan" Eropa, lebih luas bisa dikategorikan sebagai "*Western Woman*", perempuan Barat berkulit putih. Darahnya seharusnya merah saja atau minimal ada sedikit darah hitam yang biasanya sering disebut "darah mati". Namun, darah yang keluar dari jemari yang kukunya tercabut ini berwarna-warni.

Pada adegan selanjutnya, perempuan muda yang seolah *shock* dengan kejadian ini keluar rumah dan memperlihatkan serta melekatkan tangannya yang penuh darah berwarna-warni tersebut kepada lengan seorang laki-laki di sebuah bus kota. Sontak kejadian tersebut membuat laki-laki tersebut kaget dan mengundang perhatian penumpang lain. Perempuan tersebut berlari turun dari bus dan akhirnya terjatuh pingsan. Jadilah darah yang berwarna-warni tersebut mengalir memenuhi selokan dan seisi kota.

Darah perempuan Barat androgin berwarna-warni hasil stempel dari perempuan tua tersebut adalah sebuah tanda (*sign*). Kira-kira, makna di kognisi kita apa, ya? Apakah ini sebuah Petanda konotatif dari "multikulturalisme"? Namun, mengapa harus perempuan bertato dan beranting tidak lazim di bagian-bagian tubuhnya itu yang menjadi pelakunya? Mengapa perempuan tua dan ber-*setting* Barat (Eropa atau Amerika) yang dihadirkan? Apakah ini petanda atau simbol dari Barat yang masih merasa superior dengan ras kulit putihnya (*white man/woman superiority*) yang berusaha didekonstruksi? Mengingat, bahwa Barat yang selalu merasa pejuang demokrasi ternyata belum selalu bisa menerima perbedaan (warna kulit).

Barat masihlah selalu superior, sementara imigran-imigran kulit berwarna tidak pernah berhenti membanjiri negeri-negeri "Barat" di Utara sana. Barangkali Stuart Hall (Tokoh Cultural Studies Birmingham School Inggris asal Jamaika) benar, bahwa "Multikulturalisme" dan "Diaspora" adalah sebuah Kenyataan sekaligus cita-cita di Belahan Eropa dan Amerika hari ini. Begitu pula di seluruh dunia. Keberagaman dan perjumpaan kebudayaan serta pembauran "darah" yang berwarna-warni adalah hal yang tak terhindarkan. Bahkan dikehendaki secara (tidak) langsung.

Mungkin pembacaan semiotis ini terlalu jauh dan tidak lazim. Namun, sebagaimana sifat pemaknaan tanda sedari awal memang bersifat arbitrer (semena-mena), sekaligus berpotensi menjadi konvensi (kesepakatan) dan mapan, "dimapankan".

Jika demikian, kita bisa membaca tanda-tanda di film *Color Bleed* ini bahwa perempuan tua tersebut menghendaki masyarakat "Barat" yang multikultural. Melanjutkan

antirasisme, sekaligus menuju emansipasi ras di antara umat manusia. Bisa jadi demikian, bisa juga 'bukan' demikian. Namun, "mungkin" demikian makna dari tanda-tanda di film *Color Bleed* ini.

*) Artikel ini adalah bahan pematik diskusi dalam Diskusi Film BEM FIB UNMUL, 27 April 2017.

Film *Hanyut* (*Gunung Emas Almayer*): Membaca Poskolonialitas dan Identitas Gender Kalimantan Abad XIX[9]

Film *Hanyut* (2012) adalah adaptasi dari novel karya Joseph Conrad berjudul *Almayer's Folly* (Kebodohan Almayer) yang pertama kali terbit pada tahun 1895. Film ini adalah hasil kerjasama sineas Malaysia dan Indonesia. Meski demikian, produser film ini adalah U-Wei Bin Hajisaari dari Malaysia dengan melibatkan beberapa aktor dan tim kerja dari Indonesia. Dalam versi Indonesia, film *Hanyut* ini tayang di layar lebar bioskop Indonesia pada tahun 2014 lalu dengan judul *Gunung Emas Almayer* (2014). Film yang konon menelan biaya sampai 40 milyar ini memang terkenal fantastis. Bukan hanya dari segi biaya yang ditelannya, akan tetapi juga menunjukkan keberanian sebuah negeri bekas jajahan Eropa dalam mengadaptasi film karya bekas penjajahnya. Film ini bisa dikatakan sebagai sebuah keberanian kebudayaan–*The Empire Writes Back*.

Sependek pengetahuan saya sebagai sarjana Sastra Inggris, film *Hanyut* (*Gunung Emas Almayer*) ini adalah film adaptasi kedua dari novel *Almayer's Folly* setelah *La Folie Almayer* (2011). Film *La Folie Almayer* adalah film produksi sineas Belgia-Prancis yang mengambil judul persis dengan judul novel Joseph Conrad ini. Novel Joseph Conrad *Almayer's Folly* ini pula adalah novel ketiga Conrad yang diadaptasi ke dalam film layar lebar. Yang pertama adalah *Lord Jim* (1900) dengan film *Lord Jim* (1965), kemudian *Heart of Darkness (*1899) di-film-kan dengan judul *Apocalypse Now* (1979), meski dari cerita sebenarnya lebih mirip dengan film *Apocalypto* (2006).

[9] Pengantar diskusi BEM FIB UNMUL, Jumat, 6 September 2019

Joseph Conrad sendiri adalah penulis tersohor Inggris di era Victoria. Dia adalah salah satu sastrawan kesayangan Ratu Victoria (*Queen Victoria from Britain*) sebagaimana Queen Elizabeth menyayangi William Shakespeare sebagai sastrawan istananya. Conrad adalah penulis terkenal Inggris selain Charles Dickens di era Victoria, yang menulis banyak karya tentang tanah jajahan Inggris yang mencapai puncak keemasannya pada abad ke-19 dengan menguasai hampir ¾ tanah jajahan di dunia kala itu. Selain menulis tentang Kalimantan dan Asia Tenggara, Conrad juga menulis cerita berbahasa Inggris tentang tanah jajahan di Afrika (*Heart of Darkness*), dan Amerika Selatan (*Nostromo*). Dan, spesialnya lagi, tanah dan manusia yang digambarkan Conrad dalam karyanya tersebut bisa dipastikan pernah dikunjungi dan ditinggali olehnya atas biaya dari Kerajaan Inggris. Seperti *travel author* (saat ini) yang mendapatkan *grant* dari sponsor untuk menulis tentang tanah jajahan pada masa itu sesuai kepentingan kolonialisme *The British Empire.*

Poskolonialitas *Hanyut*: Budaya Eropa di Tanah Jajahan Kalimantan dan Asia Tenggara

Poskolonialitas adalah kondisi poskolonial itu sendiri. Poskolonial dan poskolonialisme adalah keadaan di mana pengaruh kolonialisme Eropa mulai memengaruhi masyarakat tanah jajahan. Pengaruh yang dimaksud adalah pengaruh di ranah kebudayaan. Hegemoni budaya penjajah kepada yang terjajah. Pengaruh bekas penjajah kepada bekas terjajah. Salah satu pengaruh yang ada adalah hierarki struktural identitas Eropa yang dinilai lebih tinggi daripada pribumi.

Dalam film ini, diartikulasikan kepada identitas Eropa Belanda dengan Inggris yang dinilai/dikonstruksi lebih tinggi dan Pribumi dengan Arab. Posisi oposisi biner dan sekaligus hierarkis selalu dilekatkan melalui stereotip dan konstruksi identitas pribumi yang lebih rendah daripada kolonialis Eropa. *Savage* (biadab, liar, brutal) adalah cap kolonialis Eropa kepada pribumi Melayu. Hal-hal ini pula yang dilekatkan kepada orang Melayu di film *Hanyut* ini.

Dapat dikatakan bahwa, film *Hanyut* adalah film adaptasi pertama dari novel Joseph Conrad yang diproduksi oleh negeri bekas jajahan. Film garapan hasil kolaborasi Sutradara U-Wei bin Hajisaari (Malaysia) dan Produser Rahayu Saraswati (Indonesia) ini dalam bahasa Bill Aschroft dikenal dengan praktik *The Empire Writes Back* sebagaimana disebutkan di atas. Praktik ini ditandai oleh keberanian bekas jajahan untuk memaknai ulang bahkan menceritakan ulang narasi bekas penjajahnya, tapi tidak dengan kacamata dan kepentingan penjajah lagi. Bukan hanya Melayu yang dinilai biadab, orang Eropa pun ada yang biadab (baca: kafir). Tidak hanya orang Eropa yang beradab, Melayu pun memiliki keadabannya sendiri dalam membangun peradabannya. Pelekatan stereotip dan konstruksi imej/citra negatif dikritisi sebagai praktik kebudayaan yang sarat relasi kuasa dan kepentingan politis-ideologis.

***

Setting cerita film *Hanyut* adalah tanah Melayu sekitar tahun 1830. Meski dalam cerita novel *Almayer's Folly*, *setting* tempat spesifik disebutkan di tanah Sambir, Tanjung Redeb, Berau, Kalimantan Timur sekarang ini. Nina, adalah putri Kaspar Almayer dari istri putri Raja Sulu (Me-

layu) yang terletak di sebelah selatan Filipina. Ibu Nina adalah seorang Melayu, sementara ayahnya, Almayer adalah seorang keturunan Belanda kelahiran Singapura. Almayer diceritakan pula tidak pernah ke Belanda, sehingga memiliki kerinduan untuk ke Belanda dan selalu merasa dirinya dan Nina adalah orang Eropa. Bukan Melayu yang dinilai berdarah kotor dan tidak beradab serta percaya takhayul. Tindakan Almayer ini dikenal oleh Appadurai sebagai "*imagined nostalgia*"—nostalgia, kerinduan yang dibayangkan kepada tanah leluhur.

Orang Eropa memiliki pandangan rendah kepada pribumi dan orang Arab. Meski demikian, sesama orang Eropa karena kepentingan ekonomi politik, juga akan saling merendahkan dalam cerita. Dalam film ini, oleh orang Inggris, Almayer dikatai bodoh karena mau menjual bubuk belerang sebagai bahan peledak kepada Dain Marola (Pangeran Melayu/Anak Raja dari Pulau Sagu). Dain Marola sekaligus adalah kekasih hati Nina, putri Almayer.

Dalam konteks percintaan Nina yang berdarah Melayu-Eropa dengan Dain Marola yang hanya berdarah Melayu, tidak mendapatkan restu dari Almayer karena menganggap Nina tidak pantas bersama Dain Marola yang pribumi. Inggris merendahkan Belanda sesama Eropa-nya dalam cerita (dunia fiksi) tak lain dan tak bukan karena di dunia nyata, Inggris bersaing dengan Belanda untuk berkuasa di Berau dan tanah jajahan lainnya. Sehingga pertempuran di dunia nyata, juga berlanjut di dunia imajiner. Siapa yang dimusuhi di dunia nyata, juga akan mendapatkan pembalasan di dunia literer-imajiner.

Mirip dengan tokoh–tokoh Cina yang banyak jadi penjahat berbahaya di film-film *Hollywood* sekarang, hanya karena Amerika sedang perang dagang (*trade war*) dengan China di dunia nyata. Aneh kan? Itulah dunia sastra, dunia fiksi dengan segala faktualitasnya.

Secara ekonomi politik, tanah Kalimantan pada waktu itu sebenarnya adalah kekuasaan kolonial Belanda. Akan tetapi, Inggris yang berkuasa di Kalimantan bagian Utara (*British North Borneo*) mencoba melakukan infiltrasi kekuasaan ke selatan "Dutch-Kalimantan", yakni di wilayah Kesultanan Berau. Ada pun pada akhir abad ke-19, masa ketika Joseph Conrad dikirim oleh British Empire (Kerajaan Inggris) untuk menuliskan tanah Kalimantan dalam bentuk karya fiksi. pihak Inggris sepertinya ingin mengulangi kesuksesan Raja Putih Brooke di Sarawak. Dalam konteks ini, Rajah Laut Lingard (*Captain Lingard*) adalah tokoh utama dari kekuasaan perdagangan Inggris di Berau pada waktu itu. Conrad pun menempatkan sosok Lingard dan tentara Inggris sebagai sosok yang berkuasa di novelnya ini (juga di film *Hanyut*).

Identitas Gender: Nina, si *Indo* yang Memilih Menjadi Melayu

Di film *Hanyut*, kisah cinta perempuan Indo-Malay dengan lelaki pribumi dihadirkan dengan konflik identitas seperti Romeo dan Juliet-nya Shakespeare, Minke dan Annelies-nya Pram dalam *Bumi Manusia.* Identitas menjadi penghalang cinta mereka.

Nina Melayu Sekarang, Ayah
Nina nak hidup, hidup mengikut dia
Sayang Nina ke Ayah tak pernah kurang,
tapi Nina tak boleh tinggalkan dia (*Dain Marola*).

Dalam perspektif gender dan identitas ras/etnik di sini, Nina diposisikan dilema dalam memilih identitasnya. Ayahnya begitu menginginkan dia menjadi Eropa, terbukti dengan mengirim Nina ke Singapura untuk sekolah Eropa. Sementara Nina sendiri ingin seperti ibunya yang Melayu. Almayer, ayah Nina pun ingin putrinya memiliki pasangan Eropa, sementara Nina memilih Dain Marola, pujaan hatinya yang Melayu pribumi.

Dalam kacamata 'feminis poskolonial', perempuan pribumi, dalam film ini diperankan salah satunya oleh Mem (ibunya Nina), mengalami apa yang dikatakan sebagi *triple minority*. Yakni, minoritas sebanyak tiga (kali) lapis. Pertama, dinilai lebih rendah dari laki-laki kulit putih (Eropa), kedua oleh perempuan kulit putih, dan ketiga oleh laki-laki pribumi. Perempuan pribumi diposisikan berada pada level keempat dalam hierarki gender dan ras di masa kolonial. Hierarki ini pula yang menentukan akses perempuan terhadap sumber-sumber ekonomi. Sehingga identitas kultural di masa kolonial bertalian erat pula denga kondisi serta nasib di ranah ekonomi politik.

Bagaimana refleksi dan konteksnya saat ini?

Penutup

Film *Hanyut* dan novel *Almayer's Folly* selain dikaji dari perspektif poskolonial dan gender, dapat pula dikaji dari segi multikultural, ras dan etnisitas, psikoanalisis, dan kajian–kajian relevan lainnya. Selain itu, secara intrinsik film, *Hanyut (Gunung Emas Almayer)* dapat dilihat dari aspek sinematik. Pendekatan "semiotik" dan "analisis wacana" juga sangat memungkinkan digunakan untuk mengkaji film ini. Banyak hal yang bisa dipelajari dan direfleksi dari hadirnya film ini.

Film *Hanyut* (*Gunung Emas Almayer*) ini dari kajian poskolonial melakukan apa yang oleh Bill Ashcroft sebut dalam bukunya sebagai *The Empire Writes Back.* Imperium dituiskan kembali, akan tetapi paradigma yang digunakan dibalik ataupun setara, seperti "*orang Eropa gila sama dengan orang pribumi gila*", artinya hal negatif ada pada setiap manusia, tidak peduli dia Eropa atau pribumi, tidak mengenal penjajah atau-pun bekas jajahan, *same jeh.*

Film *The Lady* (2012): Belajar dari Aung San Suu Kyi dan Sejarah Politik Myanmar

Ding Jia Xi menjadi sorotan kamera dunia di awal bulan Maret tahun ini. Pasalnya, aktivis perempuan berusia muda di Myanmar ini gugur ditembus peluru tentara Myanmar. Gugurnya Ding, menambah daftar perempuan gigih yang menentang kediktatoran junta Militer di Myanmar.

Ding dan kawan-kawannya dikenal gigih menentang kudeta yang dilakukan oleh junta militer Myanmar terhadap Aung San Suu Kyi. Perlawanan ini bukan hal pertama dalam sejarah Myanmar. Dalam sejarah, selama puluhan tahun, tarik-menarik antara kekuatan junta militer yang otoriter dan kekuatan pro demokrasi dengan Aung San Suu Kyi sebagai pemimpin perjuangannya.

Aung San Suu Kyi adalah tokoh perempuan pro demokrasi Myanmar sekaligus putri pendiri negara yang dulunya bernama Burma ini. Orang Myanmar akrab menyapanya "Daw Suu", yang dalam bahasa Inggris berarti "Madam Suu" atau "Bunda Suu" kalau kira-kira orang di Indonesia biasa menyapa.

Daw Suu di Film *The Lady*

Film *The Lady* diawali dengan menggambarkan kehidupan masa kecil Aung San Suu Kyi yang dekat dengan ayahnya, Aung San, seorang pendiri negara Myanmar modern. Sayangnya, Aung San yang merupakan seorang tentara berpangkat Mayor Jenderal, dibunuh oleh kelompok militer Myanmar yang berseberangan terhadap perjuangannya. 'Lady' Suu, di masa itu masih sangat kecil dan sedang dekat-dekatnya dengan ayahnya ini. Suu 'kecil' sangat terpukul dan mengalami guncangan hebat akibat kehilangan sosok ayah yang sangat dicintai dan mencintainya.

Singkat cerita, Suu menamatkan pendidikannya di luar Myanmar lalu menikah dengan seorang Doktor berkebangsaan Inggris pada tahun 1972. Suami Aung San Suu Kyi, Michael Aris adalah ahli *Malayan dan Tibetian Studies* di salah satu Universitas di Inggris. Aris bersama dua putra hasil pernikahannya dengan Suu, digambarkan begitu setia dan tegar menemani Daw Suu dalam menjalani aktivitas politiknya dalam mewujudkan demokratisasi dan mengakhiri kediktatoran di Myanmar. Aris dan kedua putra mereka yang memperjuangkan Aung San Suu Kyi untuk menjadi penerima Nobel Perdamaian pada tahun 1991.

Di film *The Lady* ini, perjuangan Aung San Suu Kyi dimulai ketika dia mendapatkan kabar dari keluarganya di Rangoon (sekarang Yangon) mengenai kondisi kesehatan ibunya yang sedang mengalami penurunan. Atas dasar itu, Aung San Suu Kyi memutuskan untuk menjenguk ibunya di negara asalnya. Di tengah kunjungan itu, Suu Kyi menyaksikan perlakuan militer Myanmar terhadap para pelajar yang berdemonstrasi sambil membawa gambar bapaknya, Aung San. Hati Suu Kyi bergetar melihat potret ayahnya menjadi simbol perjuangan anak-anak muda Myanmar dalam menentang kesewenang-wenangan rezim junta militer Myanmar.

Di momen lain di tengah kunjungan Suu Kyi menjenguk orang tuanya, ketika rakyat Myanmar mengetahui kalau Lady Suu sedang di negerinya, mereka berbondong-bondong mendatanginya. Mereka berusaha meyakinkan dan meminta Daw Suu untuk membantu dan 'menolong' rakyat Myanmar yang sangat menderita di bawah kediktatoran Junta Militer waktu itu.

Puncak permintaan rakyat Myanmar itu digambarkan ketika sedikitnya lima orang guru besar dan dosen Universitas Yangon mendatangi dan meminta kesediaan Lady Suu untuk memimpin perjuangan rakyat Myanmar dalam menegakkan demokrasi menuju kesejahteraan rakyat di Myanmar.

Permintaan itu pun diterima Aung San Suu Kyi dan selanjutnya diagendakanlah pertemuan akbar di lapangan sekitar Pagoda terbesar di Yangon. Digambarkan bahwa pertemuan itu disambut dengan semangat luar biasa oleh rakyat Myanmar. Mereka mengorganisasikan diri dan mengabarkan ke sesama rakyat perihal berita Suu Kyi akan mengadakan berpidato di pertemuan akbar nanti. Pertemuan akbar itu pun digelar dan dihadiri oleh jutaan rakyat Myanmar: Aung San Suu Kyi menyampaikan pidato yang menggetarkan semangat rakyat Myanmar untuk memperjuangkan demokrasi. Tidak bisa dimungkiri, hal ini membuat geram penguasa Myanmar kala itu. Jenderal penguasa Myanmar yang merupakan junta militer itu pun memerintahkan untuk memperketat pengawasan terhadap gerak-gerik Suu dan pendukungnya.

Simbol Bunga dan Burung Merak

Semangat setelah rapat akbar melahirkan partai National League for Democracy (NLD) yang dipimpin oleh Aung San Suu Kyi. Partai ini bertujuan menegakkan demokrasi di Myanmar. Kegiatan perluasan jaringan dan pengaruh partai terus dilakukan.

Suu Kyi dan pendukungnya semakin rajin berkampanye hingga ke pelosok-pelosok Myanmar. Bahkan, kaum minoritas Myanmar dan masyarakat adat di pedalaman Myanmar pun dikunjungi dan dihormati oleh Suu Kyi dan partainya. Semboyan mereka adalah "Demokrasi untuk Semua".

Aung San Suu Kyi adalah seorang penganut ajaran Mahatma Gandhi dalam perjuangannya, yakni perjuangan tanpa kekerasan. Simbol bunga merupakan perwujudan pesan damai dari perjuangan Suu Kyi dan partainya NLD. Bendera Partai NLD pun dikonstruk berlatar merah dengan bintang putih bermakna revolusi berikut simbol burung meraknya yang dimaknai kekayaan dan kemakmuran sekaligus menghormati perjuangan mahasiswa Myanmar era 1980-an yang menentang junta militer kala itu. Atas perjuangan partai NLD dan desakan demokratisasi di Myanmar, pihak pemerintah pun setuju diadakan pemilu. Hasilnya, adalah partai NLD dengan Aung San Suu Kyi sebagai tokohnya memenangkan 80% suara. Namun, pihak junta militer Myanmar malah menolak hasil ini dan memerintahkan para aktivis partai ditangkap dan dipenjarakan, termasuk Aung San Suu Kyi dijadikan tahanan rumah dan dijauhkan dari suami dan anaknya yang diusir kembali ke Inggris. Selama lima belas tahun, Daw Suu menjadi tahanan rumah, berikut para pengikutnya ditangkapi dan dipenjara.

Perempuan Myanmar dan Perjuangan Demokrasi Tanpa Kekerasan

Film *The Lady* ini benar-benar menggambarkan kisah pilu perjuangan panjang demokrasi dan kesejahteraan rakyat di Myanmar. Serta, kegigihan seorang perempuan bernama Aung San Suu Kyi dalam berjuang tanpa keke-

rasan dengan simbolisasi bunga yang selalu menyertai hiasan rambutnya.

Ding Jia Xi dikenal dengan tulisan di bajunya "*Everything will be okey*" (semua akan baik - baik saja). Sementara Aung Sang Suu Kyi dikenal dengan simbol bunga yang selalu dia tonjolkan di Film *The Lady*. Jika bunga dilambangkan sebagai cinta dan kasih sayang, maka 'Lady Suu' sepertinya ingin menjajak Myanmar dan dunia untuk melawan kediktatoran junta militer dengan cinta dan kasih sayang. Bukan dengan kekerasan sebagaimana perlakuan militer Myanmar.

Film *The Lady* dan gugurnya Ding Jia Xi mengajarkan kita banyak hal tentang wajah Myanmar dan kemanusiaan di Asia Tenggara dewasa ini.

*) Artikel ini pernah terbit di kolom Budaya Fajar, Minggu 28 Maret 2020.

Film *Dendang Bantilang* (2018): Potret Sosial Budaya Masyarakat Maritim Panrita Lopi Bulukumba

Film pendek bergenre fiksi Dendang Bantilang karya Ikhwan Muharram menampilkan paras jujur dari kondisi sosial budaya masyarakat pesisir pembuat kapal pinisi di Bulukumba, Sulawesi Selatan.

Siapa tak kenal pinisi? Di tempat membuat kapal tersohor di seluruh dunia itulah *setting* film ini. Ara, adalah masyarakat maritim yang menjadikan laut sebagai habitus kebudayaannya. Di desa inilah kapal-kapal pinisi dibangun untuk mengarungi lautan. Desa ini terletak di pesisir pantai barat jazirah Sulawesi Selatan, persis menghadap Selat Makassar.

Film Dendang Bantilang merepresentasikan potret kehidupan Panrita Lopi. Dengan kehidupan yang sangat sederhana, dia tinggal di sebuah gubuk di tepi pantai, tak jauh dari tempatnya membuat kapal pinisi. Keteguhan dalam mempertahankan warisan budaya membuat kapal pinisi terbentur kenyataan di mana pekerjaan tersebut ternyata tidak bisa memberikan penghidupan yang layak. Masalah kebudayaan berhadapan dengan struktur sosial ekonomi bernama kesejahteraan.

Alur Film

Cacca adalah seorang kakek dengan dua orang cucu. Anaknya baru saja datang dari Malaysia. Anaknya memiliki seorang istri dan dua orang anak laki-laki. Istrinya sakit, sehingga dibawa ke Ara untuk berobat. Namun, karena biaya berobat di Rumah Sakit Bulukumba dinilai mahal, maka anak Cacca ini bingung mau berbuat apa. Di Bulukumba dia tak tahu mau kerja apa, sementara biaya berobat mahal.

Tak lama kemudian, anak Cacca ini akhirnya meninggalkan anak dan istrinya untuk pergi ke Malaysia. Jadilah kedua anaknya dirawat oleh Cacca, ayahnya, dan juga istrinya.

Tak lama waktu berjalan, istri anak Cacca meninggal. Tak ada kabar dari Malaysia. Jadilah Cacca membesarkan kedua cucunya dan mendidiknya menjadi Panrita Lopi (pembuat kapal).

Sebelas tahun kemudian, cucu pertama Cacca yang beranjak dewasa mulai bisa membantu bekerja membuat kapal pinisi. Akan tetapi, dia tak betah dan merasa bosan. Hingga akhirnya, dia memutuskan untuk pergi ke Malaysia hendak mencari di mana ayahnya. Ia ingin menanyakan kepada ayahnya mengapa dia meninggalkannya bersama adik dan ibunya.

Singkat cerita, pergilah si cucu pertama Cacca. Tinggallah Cacca bersama cucu keduanya. Tak lama berselang, Cacca pun meninggal. Tinggallah cucu keduanya ini sebatang kara di rumah sederhana peninggalan kakeknya.

Setelah Cacca, kakeknya meninggal, cucu kedua Cacca ini didatangi oleh seorang *Bule* bersama anak buahnya orang asli Ara untuk menagih pembuatan kapal pinisinya. *Bule* itu mengancam kalau dalam waktu satu minggu kapal pinisinya belum jadi, rumah peninggalan kakeknya itu akan disitanya. Dengan tatapan kosong, cucu kedua Cacca meminta waktu dua minggu.

Dengan hati yang gundah dengan hidup sebatang kara, cucu kedua Cacca itu pun mendorong perahu kecil kakeknya ke laut. Hendak mencari bapak dan kakaknya. Di tengah lautan, arwah mama dan kakeknya datang menyapanya. Mengajaknya untuk kembali ke Ara dan tidak perlu pergi meninggalkan desanya.

Potret Para Panrita Lopi

Bekerja dengan upah yang tak seberapa adalah potret para Panrita Lopi di film ini. Mereka tinggal di gubuk sederhana tepi pantai, dengan rumah menghadap ke laut. Gambaran ini adalah potret ketidaksejahteraan alih-alih kesederhanaan para ahli pembuat kapal pinisi ini.

Anak muda yang tak berniat untuk menjadi penerus pembuat kapal pinisi karena penghasilan yang dinilai tak memadai juga menambah daya ungkap film ini. Menjadi Panrita Lopi bukanlah pekerjaan yang menjanjikan. Seolah tak ada masa depan di sana. Merantau ke kota bahkan ke negeri seberang adalah daya tarik tersendiri. Ada masa depan menjanjikan di sana.

Antara Kebudayaan dan Struktur Sosial

Merantau ke Malaysia adalah salah satu jalan keluar menghadapi impitan ekonomi di film ini. Artinya, menjadi Panrita Lopi bukanlah pekerjaan yang menjanjikan lagi. Tak ada masa depan kesejahteraan di sana. Masalah kebudayaan berhadapan dengan realitas ekonomi yang tak berpihak kepada para Panrita Lopi. Dalam kacamata sosial dan ekonomi politik, pada Panrita Lopi menjadi buruh (labour) dalam relasi produksi kapal pinisi di film ini. Terjadi buruh-isasi para Panrita Lopi di tengah mahalnya harga dari kapal Pinisi di pasaran dunia.

Bule si pemesan dan pemodal kapal yang datang setelah Cacca meninggal menemui cucu keduanya yang masih berkabung adalah sebuah penanda neokolonialisme.

Secara hierarki, *bule* tersebut berada di atas para Panrita Lopi. Mereka adalah tuan dalam relasi produksi kapal pinisi. Pemesan, pemodal dari pembuatan kapal-

kapal pinisi. Cacca, sebagai Panrita Lopi diproletarisasi dalam relasi produksi dan struktur ekonomi pembuatan kapal pinisi di Ara, Bulukumba tersebut.

Di film ini, para Panrita Lopi diposisikan sebagai kelompok rentan. Rentan secara sosial budaya, rentan secara ekonomi politik. Para Panrita Lopi adalah 'buruh' produksi yang menempati hierarki terendah dalam relasi produksi kapal pinisi. Maka, film ini bisa dibaca sebagai sebuah tarik-menarik antara kepentingan mempertahankan warisan budaya pembuatan kapal pinisi dengan realitas ekonomi yang mendesak untuk dipenuhi dengan pergi mening-galkan pekerjaan sebagai pembuat kapal pinisi.

Ikhwan meramunya sangat indah dan mengesankan di film pendeknya berdurasi dua puluh menit ini.

Film *The Great Wall* dan Istri Pejabat Meninggal Covid-19

Berita terbaru, istri Gubernur Sulawesi Tenggara bersama istri Bupati Mahakam Hulu, Kalimantan Timur diwartakan media meninggal dunia. Sebelumnya, Bupati Bekasi, Jawa Barat pun demikian. Ketiganya meninggal karena terinfeksi Covid-19. Kematian pejabat dan istri pejabat ini menambah daftar kematian akibat infeksi virus korona yang melanda Indonesia sejak awal tahun lalu.

Sejak Maret 2020 hingga Juli 2021, belasan pejabat setingkat bupati/walikota meninggal akibat infeksi virus korona. Bupati Morowali Utara, Sulawesi Tengah, Aptripel Tumimomor dan Walikota Banjar Baru, Kalimantan Selatan, Nadjmi Adhani, adalah dua contohnya.

Belum lagi, calon bupati dan walikota yang meninggal di tengah perhelatan pilkada akhir 2020 lalu. Ada yang meninggal di tengah perhelatan, ada pula yang setelah perhelatan usai sebelum pelantikan. Mereka mengembuskan napas terakhirnya di tengah pilkada saat virus korona sedang berkecamuk-kecamuknya. Cukup berisiko memang.

Cukup terang bahwa virus korona ini tidak pilih orang untuk dia matikan. Pejabat dan calon pejabat pun disikatnya, termasuk istri pejabat sekalipun. Bukan hanya rakyat jelata yang ditelannya hingga makin banyak yang dijadikan miskin papa selama virus ini melanda, ternyata.

Virus Menembus Istana Rujab

Kematian demi kematian pejabat dan keluarganya, terutama yang berstatus sebagai istri sepatutnya dapat dijadikan bahan refleksi secara kritis. Kita memang wajib berduka dan turut berbelasungkawa atas peristiwa itu.

Sesama manusia dengan sifat manusiawinya, kita patut memanjatkan doa kepada arwah para mereka yang meninggal karena infeksi Covid-19 ini. Akan tetapi, kita mestinya tidak berhenti dengan ucapan belasungkawa itu. Perlu menjadi catatan bahwa pejabat terkait yang dirinya atau keluarganya meninggal karena virus korona bermakna belum berhasil menangani dan melindungi warganya dari penyebaran virus ini. Karena, logikanya adalah jika korban sampai masuk istana, apa lagi di luar sana di tengah masyarakat.

Jika pengamanan dan perlindungan ketat kepada para pejabat dan keluarganya saja bisa tembus, bagaimana dengan rakyatnya yang serba-kekurangan? Sekali lagi, hal ini perlu menjadi catatan kritis dan bahan evaluasi. Artinya memang, cara yang ada sekarang tidak bisa dipakai lagi. Mesti ada cara "*out of the box*" untuk menangani penyebaran virus korona ini.

Secara kebudayaan, masuknya virus korona sampai istana, atau rujab (baca: rumah jabatan) untuk tingkatan gubernur dan bupati/walikota adalah sebuah pertanda kultural. Bahwa pertahanan di luar sana sudah "jebol". Maka, perlu dipikirkan ulang, meminjam istilah militer, pertahanan semesta dalam menghadapi serbuan virus korona yang tak kunjung berkesudahan ini.

Belajar dari Film *The Great Wall*

Mengenai serangan virus yang sampai menembus tembok 'istana' ini, penulis lantas mengingat film fantasi ilmiah (*science fantasy*) *The Great Wall* yang rilis pertama kali 2016.

Film yang disutradarai oleh Zang Yimao dan dibintangi oleh Matt Damon ini bercerita tentang tembok raksasa China yang diserang monster Tao Tei setiap enam puluh tahun sekali.

Film yang digarap dalam genre fantasi ilmiah ini dapat dianalogikan sebagai serangan virus korona yang kebetulan juga bermula di China. Di film *The Great Wall* digambarkan sebagai serangan monster Tao Tei. Monster Tao Tei diceritakan berasal dari meteorit yang jatuh ke bumi lalu bermutasi menjadikan monster yang menyerang Tiongkok. Terlebih dahulu hendak menembus tembok raksasa (*The Great Wall*) China yang mulanya dibangun untuk menghalau penakluk Mongolia itu.

Hingga pada suatu malam, ketika dua monster berhasil menembus puncak tembok, Jenderal Shao, sang pimpinan perang tewas diterkam. Sebelum meninggal, Jenderal Shao sempat menunjuk Commander Lin, seorang perempuan, untuk menggantikannya melanjutkan perjuangan mempertahankan kota, dan istana Tiongkok yang dalam cerita film itu berada di bawah kekuasaan Dinasti Song, Imperium Renzong.

Perjuangan menahan laju monster Tao Tei pun dilanjutkan di bawah pimpinan Commander Lin. Lin mendapatkan bantuan dari dua laki-laki pengelana Barat yang sedang bertualang mencari sumber bubuk mesiu (*gun powder*) hingga ke daratan Tiongkok. Kedua pengelana yang ahli memanah inilah yang membantu Commander Lin dan prajuritnya menghalau Tao Tei agar tak menelan korban hingga ke dalam istana.

Sementara itu, di istana rupanya Kaisar yang berkuasa adalah seorang anak remaja berumur belasan yang masih minim pengalaman. Namun, hal itu tak menghalangi kerja keras Lin dan prajuritnya untuk mempertahankan negerinya. Sebisa mungkin tak ada korban dari pejabat/kaisar, maupun keluarganya, apalagi istri sang penguasa sebagai simbol negeri.

Cerminan Cara Menangkal Monster Tao Tei dan Virus Korona

Dalam cerita film *The Great Wal*, monster Tao Tei berhasil mengepung istana, tapi tidak berhasil menembus ke dalam apalagi sampai menelan korban. Di negeri ini, virus korona sudah berhasil masuk rujab gubernur dan bupati/walikota yang berada di level provinsi dan kabupaten/kota.

Kita tentu berharap dan berusaha keras agar virus korona tidak sampai masuk istana tertinggi negeri ini apalagi sampai menelan korban di dalamnya.

Seperti dalam film *The Great Wall*, untuk menahan dan mengendalikan laju serangan monster Tao Tei agar tak sampai menembus istana tertinggi, Jenderal Perang melawan virus korona di negeri ini juga perlu mengerahkan segala strategi dan taktik jitunya. Termasuk barangkali kalau perlu mendatangkan atau memberi ruang kepada dua "ahli panah" dari "Barat" yang kebetulan sedang bertualang mencari "bubuk mesiu", di negeri ini.

*) Artikel ini dirilis pertama kali di laman pribadi *ullamappatang.com* pada 18 Juli 2021.

Kondisi Multikultural pada Film *The Karate Kids*

Kulit hitam dan Chinese (Tionghoa) adalah dua identitas yang sering disebut minoritas atau marginal di Amerika. Sepantasnya, karena sama-sama *non-white people*, mereka seharusnya bisa menjalin solidaritas. Akan tetapi, bagaimana jika kedua identitas tersebut justru terjadi diskriminasi oleh salah satunya kepada lainnya?

Namun, bisa jadi lain cerita ketika salah satu di antaranya berposisi dan bertindak sebagai mayoritas. Seperti dalam cerita film *The Karate Kid*, seorang anak kulit hitam berada di lautan anak kulit kuning, di China, Beijing. Dia bersekolah di sekolah anak-anak yang mayoritas Chinese, berkulit kuning, bermata sipit. Jadilah anak kulit hitam ini minoritas secara rasial. Tantangan kehidupan sosial dan kultural pun dijalaninya hari demi hari.

***

Keragaman di masyarakat multikultural memang tak bisa dihindari. Bersamaan dengan itu, keragaman bukan tanpa masalah. Prasangka, diskriminasi, dan persekusi kerap terjadi. Termasuk apa yang dihadirkan di film *The Karate Kid* ini. Perbedaan ras menjadi ajang untuk mendiskreditkan yang berbeda dengan identitas kulturalnya.

Bikhu Parekh dalam *Rethinking Multiculturalism* membagi keragaman dalam tiga jenis. Pertama, keragaman sub-kultural. Kedua, keragaman perspektif. Ketiga, keragaman komunal. Keragaman sub-kultural biasa dijumpai pada perbedaan mazhab atau aliran pada suatu komunitas, agama, atau kepercayaan seperti Kristen Calvinian dan Lutherian, misalnya.

Keragaman perspektif terdapat pada perbedaan ideologi atau paham pemikiran seperti feminisme, sosialisme, dan liberalisme. Sementara itu, keragaman komunal seperti keragaman ras, etnik, agama dalam suatu masyarakat. Keragaman (*diversity*) inilah yang menjadikan paham multikulturalisme dan pluralisme menjadi relevan dewasa ini.

Goldon Allport, dalam *The Nature of Prejudice* merinci beragam jenis tindakan penolakan (*rejective behaviour*) ini. Mulai dari diskriminasi berupa penolakan verbal (*verbal rejection/antilocution*) dan *bullying*, penghindaran atau isolasi (*avoidance/isolation*), diskriminasi perlakuan (*discrimination*) sampai *physical attack* (serangan fisik), dan pemusnahan (*extermination*). Penganiayaan secara fisik atau sering disebut persekusi ini kerap terjadi sebagai puncak kejengkelan oknum mayoritas terhadap seorang atau sekelompok minoritas. Kejadiannya pun sering kita saksikan di berita media atau dihadirkan dalam film dan karya sastra.

***

Dre Parker (Jaden Smith) adalah anak berkulit hitam yang tinggal di Beijing bersama ibunya, Sherry (Taraji P. Henson). Parker dan ibunya pindah dari Michigan, AS setelah ibunya dipindahtugaskan ke Beijing. Jadilah Parker hidup di tengah anak-anak Chinese. Teman-temannya di sekolah mayoritas kulit kuning. Segerombolan anak Chinese laki-laki diketuai Cheng (Zhenwei Wang) tak menyukainya.

Mereka sering mengganggu Parker. Bahkan, mengajaknya berkelahi. Parker beberapa kali diolok-olok (*bullied*), diganggu, dan dibuat tidak nyaman hingga dianiaya.

Dalam keadaan seperti itu, Parker yang ada di kerumunan anak-anak Chinese tersebut bukan tanpa teman. Seorang gadis kecil, pemain biola, Meiying namanya, memberikan perhatian khusus kepadanya. Gadis kecil ini selalu membela Parker ketika dianiaya atau di-*bully* oleh kelompok Cheng yang sering mengganggu Parker ini.

Parker, dalam cerita film *The Karate Kid* ini adalah salah satu korban dari *bullying* dan serangan fisik dari kelompok Cheng. Parker, adalah seorang anak kulit hitam yang berada di tengah lautan kulit kuning, Chinese, mengalami diskriminasi, *bullying*, dan penganiayaan fisik (*physical attack*). Akan tetapi, di masyarakat beragam identitas ini, tidak berarti si minoritas secara ras ini tanpa empati, simpati, dan solidaritas dari ras berbeda.

Han (Jackie Chan) dan seorang gadis kecil contohnya. Keduanya adalah Chinese. Keduanya pula yang membela Parker ketika dianiaya oleh geng Cheng, murid kung fu dari satu perguruan yang disegani di Beijing, yang tak suka dengan kehadiran Parker.

Singkat cerita, ketika Han menemukan parker dianiaya oleh kelompok Cheng, Han menolongnya dan mengusir Cheng dan kawan-kawannya. Han menunjukkan kepada Cheng dan kawan-kawannya kemampuan kung fu yang lama dia simpan. Parker pun tertolong dan dirawat di rumah Han yang sudah lama hidup menduda setelah kehilangan anak dan istrinya itu.

Beberapa kali Parker meminta Han untuk mengajarinya kung fu, tapi ditolak terus. Sampai pada suatu ketika, Han menceritakan mengapa ia tak ingin lagi berurusan dengan seni bela diri itu. Namun, Parker tidak patah arang dan terus menempuh segala cara untuk merayu Han agar mengajarinya. Usahanya pun berhasil setelah mengalami beberapa ujian secara tidak langsung dari Han. Ujian kehidupan, sikap, dan moral seorang calon murid.

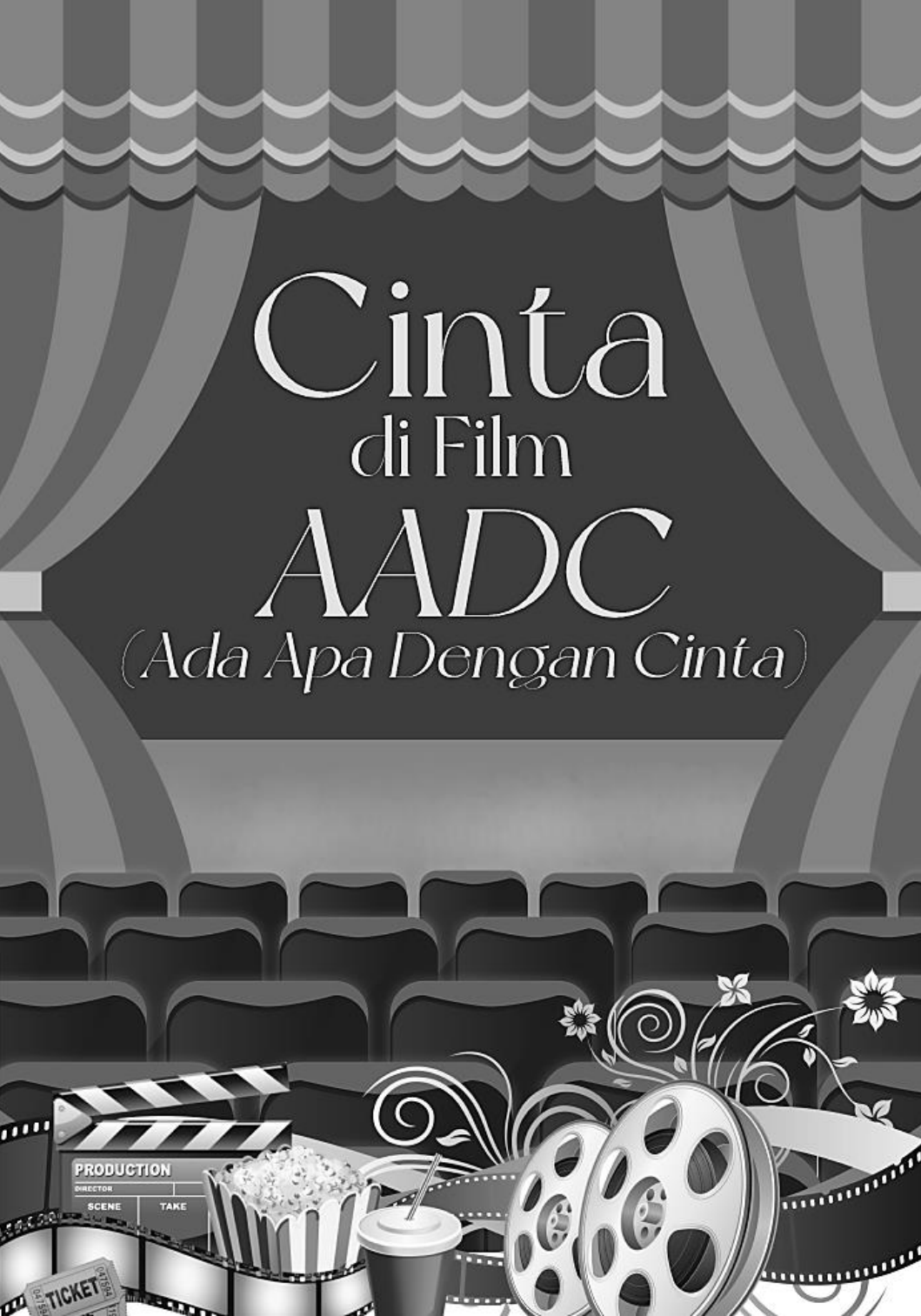
Jadilah Parker menjadi murid Han (Jackie Chan). Murid kehidupan, khususnya murid kung fu (karate ala Tiongkok) Han. Parker berlatih dengan giat. Lalu, mengalahkan anak-anak Cheng yang suka menganiayanya itu di sebuah turnamen bergengsi. Parker mengalahkan Cheng di ring pertarungan pada babak final kejuaraan kung fu untuk anak seusianya. Han (Jackie Chan) dan ibu Parker pun bangga akan prestasi Dre Parker tersebut.

Seorang anak berkulit hitam, dilatih oleh ahli kung fu berkulit kuning, untuk mengalahkan anak berkulit kuning di turnamen kung fu yang dihelat di China, Negeri Tirai Bambu, tempat ras berkulit kuning menjadi mayoritas. Film *The Karate Kid* ini seolah ingin mengajarkan anak-anak di China sana untuk tidak rasis kepada ras lain di belahan bumi ini. Film ini sangat sarat nilai sosiokultural dan sungguh mendidik.

*) Topik tulisan ini pertama kali terbit pada kumpulan esai berjudul *Pandemi dan Kegagapan Budaya* (2020). Kemudian disunting kembali dan mendapatkan pengayaan untuk terbit di buku ini.

Cinta di Film AADC

(Ada Apa Dengan Cinta)



Masih ingat puisi terakhir Rangga untuk Cinta di film Ada Apa dengan Cinta 1 (AADC 1)? Di situ Rangga (Nicholas Saputra), sang pujangga pemenang lomba puisi di sekolahnya itu menyebut akan kembali dalam "satu purnama" menemui Cinta (Dian Sastrowardoyo) sebagai petanda cintanya. Bagi kalangan muda dan yang mencoba tetap muda di tahun 2016 ini, tak lama lagi akan disuguhi AADC 2. Jika satu purnama dalam puisi Rangga itu petanda akan kembalinya Rangga dari New York, maka bisa dibilang AADC 2 adalah petanda bahwa satu purnama telah tiba untuk sang pujangga menemui Cinta-nya di Jakarta.

Beririsan dengan kisah di atas, masih ingatkah kita kapan terakhir kali "isu" gerhana melanda negeri ini sebelum yang baru saja terjadi? Sependek ingatan penulis, hampir bersamaan pula dengan tayangnya AADC 1 ini. Bagaimana tidak ingatan ini tak segar, peringatan keras untuk tidak menengadah ketika gerhana terjadi, hadir sekeras peringatan untuk tidak mencela penguasa kala itu. Padahal rezim Soeharto baru saja berakhir, tapi sisa kuasanya masih kental terasa.

Segar dalam ingatan, film yang diputar secara serial ini hampir bersamaan dengan adanya momen gerhana yang santer diisukan oleh orang di kampung-kampung. Nyaris bersamaan pula dengan adanya isu "Drakula" penghisap darah dan pengambil kepala anak kecil kala itu–*pakkala–kala ulu* kata orang tua dalam bahasa Bugis. Tak ketinggalan, Harmoko sebagai memori kolektif Orde Baru juga masih segar di ingatan masyarakat yang konon baru saja "dimasukkan" ke era Reformasi.

Kembali ke kisah romantik AADC, dengan menampilkan sosok Rangga yang dicitrakan tertutup tapi romantis dengan puisi-puisinya itu–sampai membuat Cinta menggila setengah mati–karakter Rangga sesungguhnya dikonstruksi dan dicitrakan sebagai hasil dari suhu politik sisa Orde Baru. Sebuah alur hadir dengan adegan penanda di mana Cinta menemui Rangga di rumahnya karena khawatir bercampur rindu lantaran tak melihatnya di sekolah.

Rangga bercerita bahwa ibu dan saudaranya yang lain tak tahan tinggal bersamanya karena takut terhadap teror dari pihak yang tak menyukai ayahnya. Disertasi sang ayah yang mengungkap kebobrokan rezim yang tengah berkuasa menuai kebencian dari pihak yang disoroti. Masih di *scene* yang sama, di saat Cinta dengan anggunnya mendengarkan cerita tentang keluarga Rangga, bom molotov dan batu pun memecahkan kaca jendela rumah Rangga. Tak jelas apakah itu datangnya dari pembenci ayah Rangga atau dari saingan Rangga yang tak suka Cinta lebih memilih dirinya sebagai pujaan hati.

Sekadar menyegarkan ingatan, film ini hadir di layar kaca tak lama setelah Orde Baru tumbang. Nyaris bersamaan dengan merebaknya konflik berbau kekerasan di berbagai belahan negeri ini. Kekerasan menjadi warna kaca kala itu.

Pembuat film ini–Riri Riza yang juga pembuat film Gie di mana Nicholas Saputra juga menjadi bintang di dalamnya dan juga tayang pasca Orde Baru tumbang–tahu betul bagaimana menyelipkan hawa politik dan psikologi sosial pasca-keruntuhan Orde Baru ke dalam film yang terkesan romantik sekalipun.

Bisa jadi film AADC 2 yang rencananya akan tayang di tiga negara ini akan kembali mengangkat narasi "satu purnama". Metafor yang menjadi petanda perjumpaan dua insan yang saling mencinta–Rangga dan Cinta. Namun, di ulasan ini, akan dilihat dari sisi momen dan memori yang mengiringi hadirnya film ini. Mencoba menyandingkannya dengan ingatan bukan dalam bingkai "Satu Purnama", akan tetapi dalam ingatan kolektif "Satu Gerhana".

Konon di masa Orde Baru dulu, mengutip ulasan seorang guru, momen gerhana dengan imbauan kepada masyarakat agar tidak menengadah ke langit kala gerhana adalah ulah penguasa. Tak lain guna mengecek efektifitas teknologi politiknya terhadap masyarakat. Apakah masyarakat masih patuh kepada pemerintahnya atau tidak. Bayangkan bedanya dengan kebebasan menengadah kala gerhana di masa Reformasi sekarang ini.

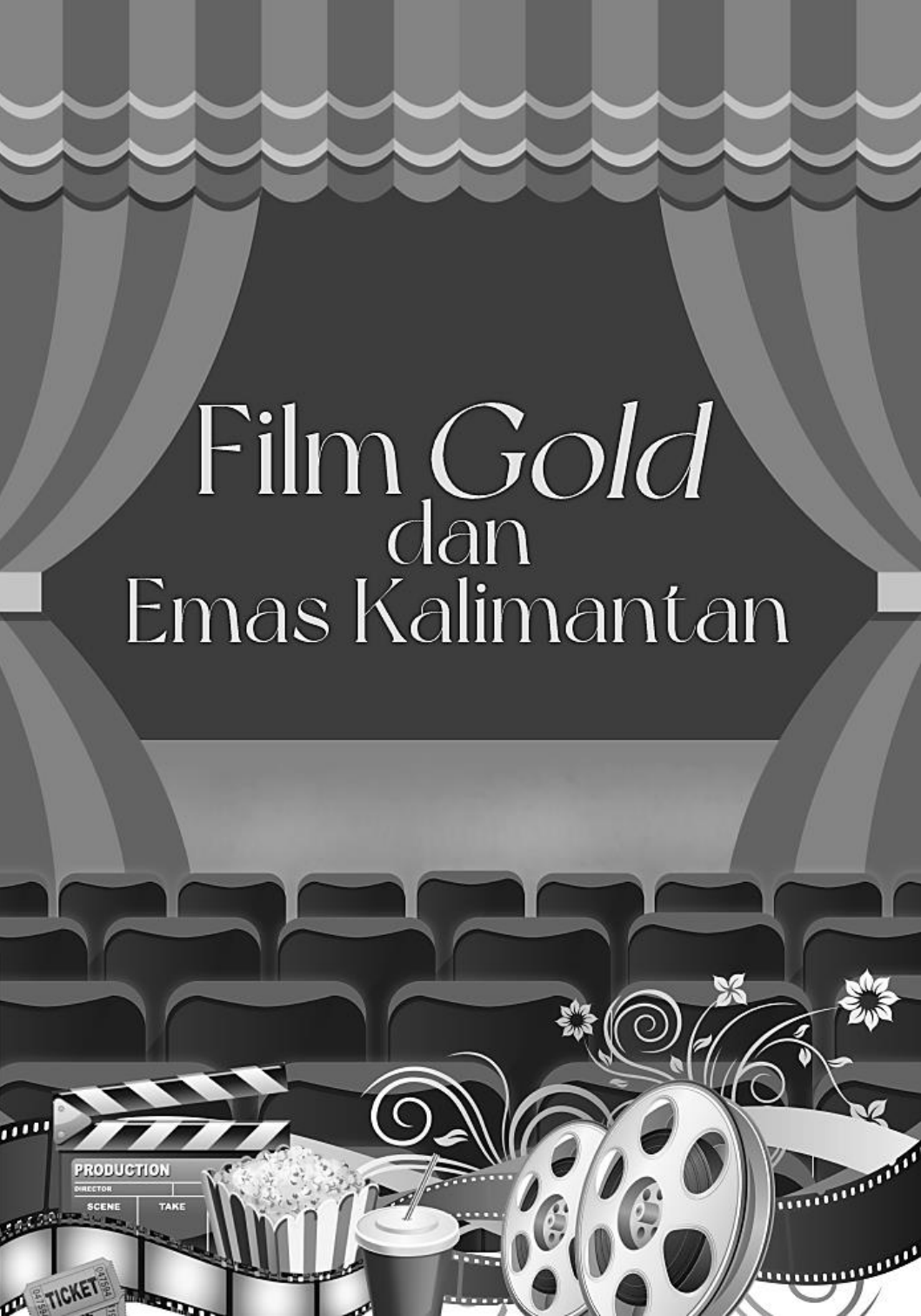
Seiring dengan akan tayangnya AADC 2 ini, mungkin tak salah pula kita mengecek apakah memori AADC 1 dengan metafor "satu purnama" ini sesegar memori kita tentang dominasi Orde Baru yang umur keruntuhannya oleh orang di kampung saya akan dengan mudah diingat jika menyebut masa dari gerhana di bawah pengaruh Orde Baru ke gerhana di masa Reformasi-"Satu Gerhana".

Adakah yang berubah selain telah beranjak dewasanya Cinta yang sudah pasti tetap tampil menawan itu? Ataukah hegemoni Orde Baru yang semakin awet seawet kisah romantis Cinta dan Rangga yang telah terpisah belasan tahun lamanya itu?

Keduanya yang konon terpisah di antara New York dan Jakarta. Di antara "Satu Gerhana", bukan "Satu Purnama".

*Tulisan ini pernah dikirim ke Literasi Tempo Makassar, tapi tidak sempat terbit. Menjadi bagian dari kumpulan artikel *Membaca Sastra Memaknai Budaya* (2018) dengan judul "Cinta, Satu Purnama dan Momen Gerhana".

Film *Gold* dan Emas Kalimantan



Film "*Gold*" rilisan Hollywood yang bercerita tentang emas Kalimantan baru saja naik layar di Indonesia. Film yang rilis sejak tahun lalu ini tayang tak terkecuali di bioskop-bioskop beberapa kota besar di Kalimantan. Film besutan Stephen Gaghan ini oleh berbagai sumber disebutkan mengangkat kisah nyata yang pernah terjadi di sekitar tahun 1980-an di Indonesia. Pada saat itu terjadi skandal penipuan terbesar tentang berita ditemukannya tambang emas di Kalimantan yang konon membutuhkan investasi yang besar. Investasi besar tersebut menjanjikan keuntungan yang besar pula. Kabar yang masif diberitakan oleh media internasional tersebut menyebabkan aliran deras investasi dari para investor pertambangan dari seluruh dunia. Investasi untuk pertambangan emas besar di Busan, Kalimantan Timur itu. Dunia tergiur akibat informasi yang memang menjanjikan, emas dari Kalimantan.

Jika *Gold* adalah film produksi Hollywood, lain halnya dengan film *Gunung Emas Almayer*. Film *Gunung Emas Almayer* ini dibuat oleh Sineas Malaysia U-Wei Haji Shaari bekerja sama dengan beberapa pihak di Indonesia. Film ini tayang kurang lebih tiga tahun lalu di sekitar akhir 2014. *Setting* ceritanya sama, di Pulau Kalimantan, tepatnya di Berau, Kalimantan Timur. Jika film *Gold* berasal dari kisah nyata, film *Gunung Emas Almayer* yang dikenal di Malaysia dengan judul "*Hanyut*" ini mengangkat cerita dari novel seorang penulis sastra Inggris era Victoria, Joseph Conrad. Judul novel Joseph Conrad tersebut adalah *Almayer's Folly* (*Kebodohan Almayer*), terbit pertama kali di tahun 1895.

Novel ini bercerita tentang Almayer, seorang Belanda yang tinggal di Berau, Kalimantan Timur, beristrikan perempuan asal Sulu, dan bekerja sebagai arkeolog pemburu emas dan juga pedagang senjata.

Almayer diceritakan juga termakan isu keberadaan gunung emas di Kalimantan ini. Dia rela menjual senjata kepada seorang pribumi pelawan kolonial demi mendapatkan informasi keberadaan gunung emas yang diimpikannya tersebut. Conrad mengatakan Almayer bodoh karena senjata yang dijual kepada pribumi digunakan untuk memusuhi penguasa kolonial yang tak lain adalah sebangsanya sendiri, Eropa. Dan, lagi pula gunung emas yang dijanjikan kepadanya adalah isapan jempol belaka. Almayer dinilai oleh Conrad rugi dua kali.

Dalam novel yang difilmkan ini, cerita menunjukkan bahwa godaan emas di Kalimantan ini membuat banyak pihak gelap mata dan menghalalkan berbagai cara untuk mendapatkannya. Godaan menggiurkan itu pula membuat banyak pihak tidak lagi mengecek kebenaran informasi perihal emas ini.

Kedua film tentang emas Kalimantan di atas diinspirasi dari kisah nyata dan karya sastra. Ini menandakan bahwa cerita tentang emas di Kalimantan tidak pernah usai. Mengenai keberadaan emas di Kalimantan ini, adalah *Kalimantan Gold Corp* yang telah beroperasi sekitar tiga puluh tahun di Kabupaten Gunung Mas, Kalimantan Tengah sana adalah fakta nyatanya. Kalimantan memang menyimpan kekayaan emas. Terbukti dengan beroperasinya perusahaan emas asal Canada tersebut sejak kekuasaan Orde Baru.

Setidaknya, keberadaan tambang emas tersebut meruntuhkan cerita yang telah mengemuka bahwa emas di Kalimantan itu adalah isapan jempol belaka. Terlepas beberapa kalangan menyebut batu bara juga dengan sebutan emas, emas hitam tepatnya, setidaknya emas yang sesungguhnya memang ada di Borneo ini.

Berbagai cerita dan fakta nyata tentang emas Kalimantan ini secara imajiner dan faktual mengisyaratkan bahwa tanah Borneo ini adalah sebuah pulau yang kaya sumber daya alam. Jika kita percaya bahwa sebuah imajinasi dan kisah tidak lahir dari ruang hampa nan kosong, maka upaya mimesis dan representasi dari karya sastra dan film juga merupakan hal yang tidak pula berasal dari imajinasi belaka. Cerita dan kisah emas Kalimantan tersebut memiliki genealogi dan genesis faktual. Jika demikian, dunia imajiner yang seringkali kita sebut fiksi ini ternyata bisa menjadi penanda dan petunjuk akan keberadaan sebuah fakta historis, termasuk tentang emas Kalimantan ini.

Jika dilihat secara jernih, permasalahan besar akhirnya mengemuka jika yang dikecewakan adalah publik. Dalam kasus film *Gold*, yang diceritakan tertipu adalah pengusaha dan investor oleh seorang ahli geologi. Sedangkan dalam film *Gunung Emas Almayer*, yang tertipu adalah seorang arkeolog. Hampir semuanya adalah bangsa Eropa (Barat). Bangsa yang dikenal dengan empirisitas dan rasionalitasnya ini ternyata bisa juga bersifat irasional dan tidak empirik di hadapan emas, emas Kalimantan lagi. Nalar lumpuh, dan ambisi menjadi utama.

Apalagi, di masa perkembangan pesat media informasi beberapa dekade terakhir ini, jarak antara yang fiksional dan yang faktual seolah semakin kabur. Kita mesti mawas dan tak boleh kehilangan rasionalitas, apalagi di hadapan informasi tentang emas.

Namun, meski demikian, emas tetaplah emas. Dan, Kalimantan tak hanya memiliki cerita tentang emas yang kaya, tapi juga memang memiliki kekayaan emas. Baik yang sudah ditemukan dan dimanfaatkan, maupun yang bisa jadi masih terpendam dan belum ditemukan. Konon, karena cerita dan fakta nyata inilah yang membuat beragam bangsa dan terutama bangsa-bangsa dari utara sana berdatangan tanpa henti ke Kalimantan ini. Mereka datang untuk meneliti, bereksplorasi, sampai mengadu peruntungan di tanah Borneo ini. Mereka datang, berjumpa dengan penduduk asli di tepi sungai sampai rimba raya, berburu data, menulis cerita, lalu berbagi berita. Pada akhirnya, tak jarang mereka membawa pulang bongkahan emas permata ke negeri-negeri mereka, emas dan permata dari Kalimantan ini.

*Tulisan ini pernah terbit di kolom Catatan, *Berau Post*, Minggu 29 Maret 2017 dan buku *Membaca Sastra Memaknai Budaya* (2018) dengan judul *Emas Kalimantan*

Tentang Penulis

Nasrullah. Saat ini bekerja sebagai pengajar di Program Studi Sastra Inggris, Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Mulawarman Samarinda. Menyelesaikan studi sarjana di jurusan Sastra Inggris, Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Hasanuddin, Makassar dan Program Magister di jurusan Kajian Budaya dan Media di Sekolah Pascasarjana, Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta, Indonesia. Selain mengajar dan meneliti, penulis juga aktif dalam kegiatan literasi di perkumpulan Skolastra (Sekolah Sastra) dengan berusaha menyiapkan bacaan kepada anak muda di Samarinda dan Makassar secara luring dan di seluruh Indonesia secara daring. Selain itu, aktif mengajak anak muda berdiskusi tentang sastra dan budaya, serta memfasilitasi kegiatan penulisan dan produksi karya bagi generasi milenial.

Karya-karya penulis dapat diakses melalui daring di laman www.ullamappatang.com. Selain itu, dapat pula dikontak melalui alamat surel ullamappatang@gmail.com.