

JEJAK LANGKAH PERUBAHAN

dari Using sampai Indonesia

Undang-Undang Republik Indonesia Nomor 28 Tahun 2014 tentang Hak Cipta

Lingkup Hak Cipta

Pasal 1:

1. Hak Cipta adalah hak eksklusif pencipta yang timbul secara otomatis berdasarkan prinsip deklaratif setelah suatu ciptaan diwujudkan dalam bentuk nyata tanpa mengurangi pembatasan sesuai dengan ketentuan peraturan perundang-undangan.

Pasal 9:

1. Pencipta atau Pemegang Hak Cipta sebagaimana dimaksud dalam Pasal 8 memiliki hak ekonomi untuk melakukan: a. penerbitan Ciptaan; b. Penggandaan Ciptaan dalam segala bentuknya; c. penerjemahan Ciptaan; d. pengadaptasian, pengaransemenan, atau pentransformasian Ciptaan; e. Pendistribusian Ciptaan atau salinannya; f. Pertunjukan Ciptaan; g. Pengumuman Ciptaan; h. Komunikasi Ciptaan; dan i. penyewaan Ciptaan.

Ketentuan Pidana

Pasal 113:

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 Rp 100.000.000 (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 banyak Rp4.000.000.000,00 (empat miliar rupiah).

Pasal 114

Setiap Orang yang mengelola tempat perdagangan dalam segala bentuknya yang dengan sengaja dan mengetahui membiarkan penjualan dan/atau penggandaan barang hasil pelanggaran Hak Cipta dan/atau Hak Terkait di tempat perdagangan yang dikelolanya sebagaimana dimaksud dalam Pasal 10, dipidana dengan pidana denda paling banyak Rp100.000.000,00 (seratus juta rupiah).

JEJAK LANGKAH PERUBAHAN

dari Using sampai Indonesia

Editor:

Novi Anoegrajkti



PENERBIT OMBAK
www.penerbitombak.com

2016

**JEJAK LANGKAH PERUBAHAN
DARI USING SAMPAI INDONESIA**

Copyright©Pusat Penelitian Budaya Etnik dan Komunitas,
Lembaga Penelitian Universitas Jember, Agustus 2016

Diterbitkan oleh Pusat Penelitian Budaya Etnik dan Komunitas,
Lembaga Penelitian Universitas Jember
bekerjasama dengan Himpunan Sarjana-Kesusastraan Indonesia dan
Penerbit Ombak (**Anggota IKAPI**), 2016
Perumahan Nogotirto III, Jl. Progo B-15, Yogyakarta 55599
Tlp. 085105019945; Fax. (0274) 620606
e-mail: redaksiombak@yahoo.co.id
facebook: Penerbit Ombak Dua
www.penerbitombak.com

PO.690.07.'16

Editor:

Novi Anoegrajekti

Tata letak: Ridwan
Sampul: Dian Qamajaya

Gambar Sampul
www.google.com.sg

Perpustakaan Nasional: Katalog dalam Terbitan (KDT)

**JEJAK LANGKAH PERUBAHAN
DARI USING SAMPAI INDONESIA**

Yogyakarta: Penerbit Ombak, 2016
xvi + 416 hlm.; 16 x 24 cm
ISBN: 978-602-258-381-3

DAFTAR ISI

Kata Pengantar Editor

Ruang Negosiasi Tradisional dan Inovasional ~ vii

Kata Pengantar Ketua HISKI Pusat

Metamorfosis Bahasa, Sastra, dan Budaya ~ x

Kata Pengantar Rektor Universitas Jember

Sastra: Jejak-jejak dan Perubahannya ~ xiv

BAGIAN PERTAMA: BAHASA MEMBANGUN MANUSIA

1. Lirik Tembang Jamu: Antara Pengenalan dan Romantisme
 - Sudartomo Macaryus ~ 1
2. Model-Model Strategi Kesantunan Berbahasa dalam Kultur Jawa
 - M. Rus Andianto ~ 16
3. Mengenalkan Bahasa Daerah Sejak Dini kepada Anak
 - Anastasia Erna Rochiyati Sudarmaningtyas ~ 46
4. Masa Depan Bahasa Madura di Kabupaten Jember: Sebuah Ancaman di Depan Mata
 - Hairus Salikin ~ 55

BAGIAN KEDUA: SASTRA DAN KESADARAN SOSIAL

1. Perubahan Sosial Berbasis Lintas Budaya: Identitas dan Ruang Negosiasi Global-Lokal
 - Novi Anoeagrajekti ~ 68
2. Nasionalisme *Fashion*: Ekspresi Identitas Pascakolonial dalam Novel Trilogi *Ronggeng Dukuh Puruk* Karya Ahmad Tohari
 - Abu Bakar Ramadhan Muhamad ~ 84
3. Memahami Sosok Perempuan: *Parasit Lajang*, *Cerita Cinta Enrico*, dan *Pengakuan Eks Parasit Lajang*
 - Endang Sri Widayati ~ 103
4. Sastra Daerah Cermin Penanaman Pendidikan Perilaku Berkarakter
 - Muji ~ 119
5. Interpretasi Tanda-tanda Realitas Sosial dalam Puisi “Marto Klungsu dari Leiden” Karya Darmanto Jatman: Sebuah Tinjauan Semiotik Sastra
 - Sunarti Mustamar ~ 128
6. Teks *Swargarohanaparwa* sebagai Model Perilaku Moralitas dalam Kehidupan Manusia
 - Asri Sundari ~ 149
7. Representasi Perempuan dalam Novel *Perempuan Berkalung Sorban* Karya Abidah El-Khalieqy dan *Aku Lupa Bahwa Aku Perempuan* Karya Ihsan Abdul Qudus: Kajian Stilistika
 - Ahmad Faizi ~ 158

8. Sastra Harjendranu dan Ajaran Kesempurnaan Resi Wisrawa Kepada Dewi Sukeksi: Suatu Rekonstruksi Konsep Etika Nusantara dalam *Serat Lokapala*
 - Eko Suwargono ~ 180
9. Urgensi Sastra Berbasis Kearifan Lokal dalam Pembangunan Moral Bangsa: Kajian Sosiologi Sastra
 - Ali Imron Al-Ma'ruf ~ 204

BAGIAN KETIGA: BAHASA DAN SASTRA MEDIA EDUKASI

1. Pemanfaatan Nilai Edukasi Lagu Daerah di Indonesia dalam Pembangunan Karakter Bangsa
 - Anita Widjajanti ~ 220
2. Pengembangan Media Pembelajaran Demokratis Kooperatif dalam Pembelajaran Keterampilan Berbicara melalui Strategi Kooperatif *Think Pairs Share*
 - Arief Rijadi dan Parto ~ 232
3. Memelihara Keberdayaan Teks Dongeng melalui Pembelajaran Bahasa Indonesia Berpendekatan *Whole Language*
 - Arju Muti'ah ~ 250
4. Model Pendidikan Pesantren dalam Novel *Santri Cengkir* Karya Abidah El-Khalieq
 - Furoidatul Husniah ~ 265
5. Strategi Kontestasi Jender dalam Sastra Anak Indonesia dan Sastra Anak Terjemahan: Pola Resistensi Tokoh Perempuan di Bawah Hegemoni Kultur Patriarki
 - Supiastutik dan Dina Dyah Kusumayanti ~ 275

BAGIAN KEEMPAT: BUDAYA VERBAL DAN NONVERBAL

1. *Welas Asih*: Merefleksi Tradisi Sakral, Memproyeksi Budaya Profan
 - Heru S.P. Saputra ~ 288
2. Membincang Kembali Diskursus Bangsa dalam Novel Indonesia: Dari Etnolokalitas sampai dengan Pascanasional-Pasca-Indonesia
 - Akhmad Taufiq ~ 314
3. Revitalisasi Budaya Seni dan Sastra Cina Pasca-Orde Baru
 - Retno Winarni, Bambang Samsu Badriyanto, dan Sri Ana Handayani ~ 338
4. Mitos "Duplang Kamal-Pandak" di Lembah Gunung Argapura Jawa Timur
 - Sukatman ~ 359
5. Percumbuan antara *Danyang Buyut Cili* dengan *Barong Tuwa dalam Ritual Ider Bumi* di Desa Kemiren Kabupaten Banyuwangi
 - Latifatul Izzah ~ 376
6. Proses Penciptaan Film Dokumenter *Java Teak*: Kontribusi Kayu Jati bagi Masyarakat Jawa
 - Muhammad Zamroni ~ 392

INDEKS ~ 410

NASIONALISME *FASHION*: EKSPRESI IDENTITAS PASCAKOLONIAL DALAM NOVEL TRILOGI *RONGGENG DUKUH PURUK* KARYA AHMAD TOHARI

Abu Bakar Ramadhan Muhamad
Fakultas Ilmu Budaya Universitas Jember
alfi_nh@yahoo.com

A. Pendahuluan

Makalah ini membahas nasionalisme gaya *fashion*, sebetulnya ekspresi identitas dalam Trilogi novel *Ronggeng Dukuh Paruk* (selanjutnya disingkat RDP). Nasionalisme secara umum dimaknai suatu ikatan yang mempersatukan sekelompok manusia berdasar kesamaan identitas sebagai suatu bangsa. *Fashion* dimaknai dalam fungsi retorisnya sebagai artefak budaya yang menandai konstruksi komunikasi, tidak hanya tentang gaya hidup, tetapi juga merambah penafsiran identitas. Konsep tentang gaya sendiri merujuk pada ekspresi atau sumber sikap bahwa ketidakmampuan manusia bertindak instinktif selalu diimbangi dengan kemampuan belajar menguasai objek-objek (terutama) bersifat fisik, yang menghadirkan varian mentalitas. Kemampuan belajar ini dimungkinkan oleh berkembangnya inteligensi dan cara berpikir simbolik. Ekspresi atau sikap. Oleh karenanya, dipahami layaknya aktivitas penciptaan ataupun aksi melakukan sesuatu sebagai pengondisian ruang-ruang. Pembahasan tentang nasionalisme gaya *fashion*, dengan demikian, a) tidak lepas dari konteks seremoni, b) terikat pada pergeseran nilai epistemologi, c) kehadiran bentuk reflektivitas khusus, yang melaluinya identitas nasionalisme yang khas bisa terwujud, yang menurut Pemberton (2003:85) “bisa memberikan suatu perasaan adanya budaya”.

Konkretisasi identitas nasionalisme gaya *fashion* hadir sebagai efek logis ragam gaya mentalitas budaya, suatu dunia pengganti atau opsi bayangan yang terwakilkan (tanda), yang kemudian berdiri sendiri, yang idealisasinya utuh mewujud dalam dirinya, sebagai pilihan kehadiran. Nasionalisme gaya *fashion*, oleh karenanya, tidak lepas dari ragam rekomendasi pilihan kebudayaan dengan varian mentalitas dan gagasan-gagasan abstrak, yang

merupakan produk suatu lingkungan sosial sekaligus mediasi penunjang terbentuknya identitas (kontekstual). Nasionalisme gaya *fashion* dalam konteks budaya menjadi ruang tempat identitas diangankan, ditandai, dan dilestarikan oleh kelompok (kekuasaan) tertentu, yang dipakai untuk membedakannya dengan kelompok lain. *Fashion* tidak hanya sebagai “bibit” identitas nasionalisme, tetapi sekaligus menandakan identitas adalah hasil konstruksi, dibangun dari ruang seremonial tertentu, pandangan hidup, ataupun ragam logika budaya yang lantas disepakati. Meminjam istilah Marx (1954), “hieroglif sosial”, Barnard menyatakan bahwa *fashion* atau pakaian itu menyembunyikan juga mengomunikasikan posisi sosial pemakainya. Oleh karena itu, *fashion* merupakan cara paling signifikan dalam mengonstruksi, mengalami, dan memahami relasi sosial dan identitas manusia (2011:12).

Poskolonialitas budaya sendiri menempatkan identitas dalam oposisi dikotomi bertentangan, yakni Barat (*Self*) dengan Timur (*Other*), penjajah >< terjajah. Smith menyatakan bahwa bagaimanapun juga, garis imajiner Barat dan Timur, tidak bisa tidak, akan selalu berkaitan dengan kekuasaan dan dominasi (2005:78–79). Dikaitkan wacana identitas nasionalisme, bagi Barat, Timur merefleksikan sebetuk “kultural” eksotis, sebuah tradisi asing “di luar sana”, yang dalam prosesnya berkembang menjadi imaji stereotip, dengan tradisi “lawan” (Timur), tidak saja dipredikasi dalam makna ditaklukkan, namun juga menciptakan situasi represif, mencegah agar “lawan” tidak bisa mengakses tradisinya kembali. Dalam posisi itu, Barat hadir sebagai *kekuatan*, aktor utama yang mewakili superioritas kultural. Di sisi lain Timur diposisikan sebagai “peradaban” lemah dan tidak berguna, jikapun kemudian memiliki *peradaban* itu tidak dipandang lebih hanya merupakan peniruan dari Barat (Ahmed, 1992:245–249).

Nasionalisme lahir sebagai respons terhadap kekuatan-kekuatan revolusioner yang mentransformasikan “imperium Barat” menjadi suatu “emporium”, yang sepanjang abad-abad ‘revolusi’ meluaskan penetrasinya ke seluruh sudut permukaan bumi. Keterkaitan nasionalisme dengan imperium memahamkan persoalan *kekuasaan* dengan adanya perlawanan terhadap penguasaan. Dipahami di sini, nasionalitas, kebangsaan, dan nasionalisme pada akhirnya adalah “konstruksi” budaya, hasil rekayasa pengetahuan. Nasionalisme merupakan saringan spontan akan *crossing* pemaknaan rumit mengenai kuasa historis, sekali dihadirkan sanggup menjelma “modular”, ditransplantasikan ke segala ranah sosial, bergabung dan berkembang biak

dalam ragam kelompok politik ideologis. Kemampuannya menciptakan pengaruh adalah sebab nasionalisme berkaitan dengan wilayah otoritas (wewenang) dan status legitimasi, menghadirkan ‘rasa kebangsaan’ ke dalam kancah menu kekuasaan.

Nation berasal dari bahasa Latin *natio*, dikembangkan dari kata *nascor* (saya dilahirkan). Pada awalnya *nation* (bangsa) sendiri dimaknai sebagai “sekelompok orang yang dilahirkan di suatu daerah yang sama” (*group of people born in the same place*). Kata *nasionalisme* pertama kali dipakai di Jerman pada abad ke-15, diperuntukkan bagi para pendatang dari daerah yang sama atau berbahasa sama, ketika mereka (di daerah baru) tetap menunjukkan cinta mereka terhadap suku-bangsa asal mereka (Ritter, 1986:295). Nasionalisme, dalam hal ini, terkait dengan rasa cinta sekelompok orang pada bangsa, bahasa, dan daerah asal usul. Secara etimologi *nasionalisme* berasal dari kata *nasional* dan *isme*, yaitu paham kebangsaan yang mengandung makna kesadaran dan semangat cinta tanah air, memiliki kebanggaan sebagai bangsa, memelihara kehormatan bangsa, memiliki rasa solidaritas terhadap musibah dan kekurangberuntungan saudara setanah air, sebangsa dan senegara, serta rasa persatuan dan kesatuan.

*Kamus Besar Bahasa Indonesia*¹ mengungkapkan, nasionalisme adalah a) paham (ajaran) untuk mencintai bangsa dan negara sendiri; sifat kenasionalan: makin menjiwai bangsa Indonesia; b) kesadaran keanggotaan di suatu bangsa yang secara potensial atau aktual bersama-sama mencapai, mempertahankan, dan mengabadikan identitas, integritas, kemakmuran, dan kekuatan bangsa itu; semangat kebangsaan”. Kellas (1998) dalam Akatsuki (2011) mengemukakan, “Sebagai suatu ideologi, nasionalisme membangun kesadaran rakyat sebagai suatu bangsa, memberi seperangkat sikap dan program tindakan. Sikap nasionalis berdasar pada perasaan menjadi bagian suatu komunitas bangsa”.² Menurut Renan (1882), “Nasionalisme bisa jadi hadir dalam suatu komunitas multi etnis, bahasa mempermudah perkembangan nasionalisme tetapi tidak mutlak diperlukan. Syarat mutlak nasionalisme adalah kemauan dan tekad” (via Yohana).³

Pemahaman nasionalisme Indonesia tidak lepas dari persoalan kolonialisme. Pengalaman penindasan dan kekejaman penjajah terhadap

¹ <http://kamusbahasaIndonesia.org/nasionalisme>.

² <http://akatsuki-time.blogspot.com/2011/nasionalisme.html>.

³ <http://wordpress.com/2010/03/10/hakikat-bangsa>.

kaum pribumi, melahirkan penderitaan sekaligus semangat solidaritas sebagai satu komunitas yang mesti bangkit dan hidup menjadi bangsa merdeka. Semangat nasionalisme dan kebangsaan ini oleh para pejuang kemerdekaan dihidupi tidak hanya terbatas ukuran waktu tertentu, tetapi terus-menerus dihidupi hingga kini menuju ke masa mendatang. Kondisi pascakolonial, secara tidak langsung mengandaikan bahwa nasionalisme berkaitan dengan mentalitas masyarakat atau yang pernah terjajah. Oleh karena itu, sikap mental, kritis dan konsisten serta kreativitas diri merdeka adalah salah satu bentuk konkret yang dibutuhkan masyarakat (Indonesia) pascakolonial. Dalam ruang budaya pascakolonial, penandaan nasionalisme *fashion* sebagai wacana membutuhkan pembacaan kritis yang juga ideologis sebagai tanda kreativitas, sebagai ekspresi diri merdeka.

Sastra adalah salah satu bidang yang menunjukkan kemungkinan itu, sehingga penawaran logis kiranya trilogi novel *Ronggeng Dukuh Paruk* karya Ahmad Tohari dikaji dalam perspektif poskolonial. Oleh karena itu, nasionalisme *fashion* terkaji mengarah pada “penghadiran” kutub-kutub semantis nasionalisme *fashion*, sebagai “ekspresi” identitas yang dipertaruhkan. Seperti dikemukakan Melani Budianta melalui tulisannya tentang “Masalah Sudut Pandang dan Dilema Kritik Pasca-kolonial” (sub-judul dalam buku *Clearing Speace: Kritik Pasca-kolonial tentang Sastra Indonesia Modern*, 2006:xi), bahwa “ada semacam kekecewaan, bahwa para elite sastra di pusat hanya memandang sebelah mata pada fenomena merebaknya sastra-sastra di luar pusat”, sehingga kritik dari luar (pedalaman) terhadapnya (pusat) merupakan fenomena kritis yang patut pula untuk diperhitungkan. Dalam konteks demikian, wacana identitas nasional dalam trilogi novel *Ronggeng Dukuh Paruk* karya Ahmad Tohari ditengarai bersentuhan pula dengan logika wacana kolonial, yang ujung-ujungnya tidak saja mempertegas “tanda” bagi wilayah “sub-altern”, tetapi sekaligus menihilkan “subjek” terjajah ataupun pinggiran tersebut dari persoalan dimaksud. Wacana “sub-altern” sendiri mensyaratkan bahwa masyarakat pinggiran adalah masyarakat yang perlu untuk “ditandai”, “dinamai”, “dicirikan’, dan bahkan “dikaji” dalam kerangka kerja dan aturan-aturan yang “khas”, dengan “elit pusat” hadir sebagai subjek penentu kebijakan atas “suara” objek-nya. Para “elit pusat”, dalam hal ini, memiliki kebebasan penuh menciptakan atau menghapus gambaran masyarakat “sub-altern” di bawahnya. Nasionalisme *fashion*, dengan demikian menjadi tanda dilematis yang perlu untuk senantiasa ditafsirkan ulang, khususnya dalam kerangka paradigma poskolonialisme terhadap karya sastra Indonesia modern.

Sebagai suatu strategi pembacaan, teori poskolonial dimaksudkan untuk: (a) mengkaji kondisi-kondisi masyarakat terjajah atau yang terpinggirkan, elemen-elemen internal yang ter subordinasikan, yang masih tetap ada dan terjaga oleh eksklusi-eksklusi dalam masyarakat sipil pasca-kolonial; (b) menjelaskan sampai sejauh mana representasi-representasi wacana yang muncul, yang dihasilkan oleh wilayah-wilayah kekuasaan sebagai pihak “pemilik” wacana; dan (c) menunjukkan perbedaan dan retakan yang terdapat dalam hubungan kekuasaan, antara “elit pusat” yang mendominasi dengan “wilayah pinggiran” yang didominasi, sebagai dampak dari kolonialisme. Berdasarkan penjelasan tersebut, teori poskolonialisme pemahamannya diarahkan pada dampak atau efek dari kolonialisme, sekaligus sebagai resistensi terhadap wacana kolonial.

B. Pembahasan

Fashion menurut Taylor (2005:126–128), berkaitan dengan kultur busana dan segala aksesori yang melekat tubuh, sebetuk gaya ekspresi tingkah laku yang berkaitan dengan aktivitas keseharian yang fungsi penandaannya berasosiasi pada simbol tingkatan kelas, status, dan jender. Menurut Ratna (2008:404), bahwa sebagai pelindung tubuh, busana (pakaian) tidak semata-mata dikaitkan dengan iklim, seperti: pakaian tebal untuk daerah dingin, pakaian tipis untuk daerah tropis. Pakaian juga memunculkan prestise individu pemakainya. Salah satunya sebagai gaya pembentuk status atau harga diri. Dalam hal tertentu, busana sanggup memperlebar jarak perbedaan antara laki-laki dan perempuan. Karenanya, di samping sebagai pelindung tubuh, pakaian sarat dengan muatan politis dan ideologis, dalam hal ini ideologi penguasa. Lebih jauh lagi, Wilson (via Nordhot, 2005:1–2), berpendapat bahwa pakaian adalah kulit sosial, perpanjangan tubuh: memisahkan sekaligus menghubungkannya dengan dunia sosial. Oleh karena itu, pakaian merupakan indikator terjadinya ambivalensi.

Mengambil ketentuan tersebut, wacana nasionalisme dalam kaitannya dengan *fashion*, tidak lagi terbatas pada objek *fashion* dalam hal ini pakaian yang melekat di badan, ataupun aksesori pendukungnya yang mengikuti fungsi membangun *image* suatu tampilan tubuh; tetapi juga segala konsekuensi nilai yang tersemat terhadapnya, membentuk seremoni yang mengarah pada identitas. Pemahaman, nasionalisme dalam gaya *fashion* tidak dilihat semata hanya sebagai sebuah bentuk atau objek konkret yang sengaja diciptakan, tetapi juga bersinggungan dengan representasi diri, suatu sistem budaya (khas) yang

berperan mengukuhkan objeknya, sekaligus terbentuknya identitas itu sendiri. Dalam hal ini, identitas nasionalisme tidak hanya mendapatkan penekanannya dalam aktivitas material ataupun strategi yang dikondisikan terhadapnya secara objektif, tetapi juga sebagai proyek refleksi alternati dan kombinasi “kekuasaan” tertentu yang disepakati sekaligus memunculkan resistensi.

Dalam novel *RDP*, nasionalisme *fashion* terutama berkaitan erat dengan relasi subjek-subjek, dalam mana identitas dihadirkan sekaligus dilegitimasi. Karena tanda atau kode menurut Baudliard (dalam Ritzer, 2006:158) tidak lagi menunjuk pada realitas, tetapi pada logika itu sendiri, nasionalisme *fashion* yang dikaji ditelusuri dalam gagasan-gagasan atau citra-citra simbolik yang berusaha membangun kode atau tanda objektif atau subjektif, dalam berbagai pertalian yang membentuk identitas. Hal tersebut menandakan, bahwa abstraksi sekaligus dialektika kuasa hegemoni dan dominasi wacana kolonial Barat><Timur (poskolonialitas) dalam pencapaian identitas nasionalisme saling bersinggungan.

C. Nasionalisme *Fashion* Gaya Ronggeng

Ronggeng adalah kehidupan Dukuh Paruk, sebuah tradisi seni yang berkaitan sebagai elemen spiritual, melekat sejak wilayah itu berdiri, dan pelindung kehormatannya. Oleh karena itu, ronggeng menjadi jati diri, identitas, dan prestis masyarakat Dukuh Paruk. Penguah tradisi ronggeng di dukuh Paruk adalah kekuatan *fashion*-nya, yakni segala “busana” ritual pembungkus hadirnya sosok *indang* yang menjiwai penari ronggeng, yang dimaterialkan dalam ragam aksesoris. Di antara aksesoris itu adalah pakaian, gelang kalung, tata rias, kosmetik, dan keris kecil. Ketika Srintil terpilih sebagai ronggeng baru, dari kefakuman tradisi itu selama kurang lebih tiga belas tahun, hal yang lantas menjadi daya tarik pengukuhannya adalah segala aksesoris pembentuk calon ronggeng itu. Pentingnya proses persiapan pertunjukan perdana, menghadirkan gaya seremoni yang khas, ketika hadir sebagai sebuah kolektif.

Meskipun masih sangat muda, sebagai ronggeng terpilih, Srintil bersikap *nrimo ing pandun* mewakili citra kemanusiaan dukuh Paruk, sebagai duta penerus tradisi. Dukun ronggeng sejak awal memahami bahwa *indang* ronggeng telah melebur ke dalam diri gadis cilik itu. Maka, bukan lagi sebuah tawaran ketika Srintil diwajibkan menjalankan persyaratan yang melekat dalam tradisi dunia ronggeng di dukuh Paruk, layaknya pembaptisan. Salah satu bentuk konkret yang mempertegas tampilannya sebagai seorang ronggeng adalah konstruksi *fashion*. Berdasarkan pendefinisian sebelumnya, konstruksi

fashion ronggeng pun tidak hanya dipahami terbatas pada objek pakaian yang melekat pada ronggeng Srintil, tetapi juga segala aksesori pendukung yang berfungsi membangun *image* dalam suatu penampilan utuh ronggeng, yang berfungsi membentuk citra identitas ronggeng dukuh Paruk. Pakaian ronggeng Srintil (Dukuh Paruk) dalam bentuk konkretnya adalah pakaian di: “tubuhnya yang kecil dan masih lurus tertutup kain sampai ke dada. Angkinnya kuning. Di pinggang kiri kanan ada sampur berwarna merah saga. Dalam usianya yang masih sangat muda itu, “Srintil didandani seperti layaknya seorang ronggeng dewasa. Kulitnya terang karena Nyai Kartareja telah melumurnya dengan tepung bercampur air kunyit. Istri dukun ronggeng itu juga telah menyuruh Srintil mengunyah sirih. Bibir yang masih sangat muda itu merah”. Mempertegas hal itu Nyai Kartareja dikisahkan meniup mantra pekasih ke ubun-ubun Srintil: “*Uluk-uluk perkutut manggung, teka saka ngendi, teka saka tanah sabrang, pakanmu apa, pakanku madu tawon, manis madu tawon, ora manis kaya putuku, Srintil*. Selain itu, beberapa susuk emas (juga) dipasang oleh Nyai Sakarya di tubuh Srintil (RDP: 18–19).

Dari “pakaian” disematkan Nyai Kartareja pada tubuh Srintil, beberapa hal bisa dicerna, bahwa dalam seremoni pembaptisan seorang ronggeng, selain Srintil ditampilkan layaknya sebuah komoditas atau suatu produksi material, juga menggagasi pemahaman terciptanya sebetuk citra. Pencapaian citra dimaksud adalah suatu identitas diri dukuh Paruk “yang khas”, yang dihadirkan melalui tradisi ronggeng. Lebih jauh lagi, tujuan ditampilkannya *fashion* ronggeng serupa itu dapat dimaknai sebagai pembuktian sekaligus penegasan status. Pembuktian dan penegasan status itu tidak dimaksudkan pada kehadiran Srintil sebagai ronggeng (baru) dan terpetakannya kembali wilayah kuasa Nyai Kartareja sebagai Dukun ronggeng yang juga sempat vakum. Oleh karena itu, dapat dikatakan bahwa *fashion* ronggeng, yang seremonialnya menandakan kehadiran ronggeng dan dukun ronggeng, adalah kekuatan yang mampu memberikan dukuh Paruk sebuah identitas diri, yang membedakannya dengan wilayah lain. Melalui gambaran tersebut, *fashion* ronggeng tampil dalam fungsi komoditasnya, sekaligus mempertaruhkan hegemoni identitasnya dalam suatu dominasi kode, yakni sebagai “yang berbeda”, yang khas mewakili tradisinya. Dalam pemaknaan *fashion* seperti itu, di satu sisi, dukuh Paruk akan tampak lebih cantik dari yang sebenarnya, dan di sisi lain terakui sebagai wilayah yang memiliki kekhasan-nya sendiri. Melalui “aksesoris” *fashion* ronggeng “yang berbeda” itu status tradisi dukuh Paruk mewujudkan nasionalisme, yaitu sebuah citra

tradisi yang melestarikan kelampauan masa lalunya. Segala kehadiran itu, dukuh Paruk adalah simbol *nation* dengan pengalaman-pengalaman irasional (mitis) turut membuktikan identitasnya. Nasionalisme tersebut dirasakan melalui aksesori *fashion* ronggeng dan cara-cara ditampilkannya.

Tampil dalam *fashion* itu, oleh novel RDP, nasionalisme dukuh Paruk secara energik dijabarkan kekhasan, prinsip-prinsip rahasia, bahkan sensualitas menyertainya. Diharapkan, “kekeringan” identitas tradisi selama tiga belas tahun, bisa berubah “subur” dalam sekejap: *“Orang-orang yang sudah berkumpul hendak melihat Srintil menari mulai gelisah. Mereka sudah begitu rindu akan suara calung. Belasan tahun lamanya mereka tidak melihat pagelaran ronggeng. Maka bukan main senang hati mereka ketika mendengar Kartareja bersuara; pertunjukan akan dimulai* (RDP:19). Kenyataan ini menghadirkan kecenderungan lain yang dapat dimaknai sebagai reproduksi diri bawah sadar. Hal itu berkaitan dengan posisi hierarkis yang hadir dalam wilayah pembentukan identitas dukuh Paruk yang menempatkan Srintil dan Nyai Kartareja, atau antara ronggeng dan dukun ronggeng dalam sebetuk ruang pembeding. Dalam konteks dukuh Paruk, dukun ronggeng memiliki “posisi” sebagai yang melegitimasi sah tidaknya pengukuhan seorang ronggeng. Oleh karenanya, dukun ronggeng dipandang memiliki hak mengatur segala atribut *fashion* ronggeng, mulai ritual, seremoni pementasan, dan kehidupan penari ronggeng. Pada posisi yang demikian status dukun ronggeng lebih strategis daripada ronggengnya. Kecenderungan itu menunjukkan reproduksi identitas diri dalam wacana *fashion* ronggeng-oleh novel RDP-turut mengarah pada sebetuk relasi kekuasaan.

Dalam kehidupan sehari-hari, pakaian sebagai atribut identitas, menunjukkan keanggotaan seseorang pada kelompok dengan nilai-nilai dan mentalitas tertentu (Barthes, 1983:105). Wacana tentang pakaian itu diikuti pula oleh aturan-aturan dalam konteks pembatasan: tidak “melanggar” ketentuan yang ada. Dalam konteks pembatasan itulah identitas atau subjek tertentu dihadirkan. Srintil sebagai seorang ronggeng dalam kompleksitas pakaiannya adalah simbol dukuh Paruk. Kuasa untuk menghadirkannya sebagai simbol dukuh Paruk itu terutama diemban oleh dukun Ronggeng. Nyai Kartareja adalah pelaksananya. Sebagai pengemban tradisi, Nyai Kartareja memiliki hak untuk mengatur segenap aktivitas ronggeng. Cuplikan data di atas menunjukkan peran Nyai Kartareja terlibat dalam sebuah transaksi dengan Marsusi yang melibatkan ronggeng asuhannya, Srintil menemani Marsusi “keluar” dengan imbalan seuntai kalung seratus gram berbandul

berlian (RDP:144). Kuasa dalam bertransaksi itu telah menjadi bagian dari tugas dukun ronggeng, bukan kuasa sang ronggeng. Oleh karena itu, wajar jika Nyai Kartareja langsung memerintahkan Srintil bersedia memenuhi keinginan Marsusi, tanpa mempedulikan “suara” Srintil:

“Pak Marsusi, kepala perkebunan karet Wanakeling. Berbaik-baiklah melayaninya.... Wong Ayu. Rugi benar bila kau tidak menurutkan kehendak Pak Marsusi. Ayolah, ganti pakaianmu. Ganti pula kalung di lehermu itu dengan yang di sana” (RDP:147)

Serangkaian pemaparan di atas menunjukkan bahwa, dalam konteks pakaian, status ronggeng terlegitimasi oleh kuasa tradisi yang terwakili dukun ronggeng. Tidak hanya dalam pementasan, ronggeng dukuh Paruk adalah subjek (objek) yang harus bersedia menemani siapapun yang mampu membayarnya, dalam urusan-urusan tertentu. Dalam transaksi di atas Srintil diperintah oleh Nyai Kartareja menemani Marsusi, dan harus mengenakan “pakaian” ronggengnya dalam kepentingan berbeda. Kuasa perintah itu jatuh dari atas, yakni keputusan Nyai Kartareja. Dalam posisi itu, RDP menghadirkan status baru bagi Nyai Kartareja, yakni sebagai “mucikari” atau “induk semang” (RDP:120). Selanjutnya, dalam urusan “menemani” Marsusi itu, pribadi Srintil terlegitimasi sekaligus ditransformasikan ke dalam urusan benda-benda: pakaian ronggeng dan seuntai kalung seratus gram berbandul berlian. Peronggengan, dengan demikian, adalah arena beroperasinya komoditas referensi sekaligus reproduksi diri, yang bukan saja bergerak dalam tataran “fungsi”, namun juga “tuntutan” identitas. Dalam potensi itu, bagi Nyai Kartareja, keberhasilan menghadirkan Srintil sebagai ronggeng adalah “produk” pencapaian, dalam kompleksitas “pakaian” yang disematkan kepadanya, yang memberikan legitimasi status pribadi padanya sebagai dukun ronggeng dukuh Paruk. Transaksi (dengan Marsusi) di atas, adalah bentuk kehadiran yang berusaha turut memapankan ataupun menempatkan dirinya pada status sebagai induk semang. Meninjau ke belakang, gaya pakaian ronggeng sebagai nasionalisme *fashion*, merupakan atribut yang menentukan status seseorang dan menghadirkan sebetuk wacana kekuasaan. Dalam konteks status dan kekuasaan itu, novel RDP berusaha membeberkan oposisi yang timpang antara Srintil < Nyai Kartareja: Srintil produk dan Nyai Kartareja produsen, Srintil objek dan Nyai Kartareja subjek, Srintil terjajah dan Nyai Kartareja penjajah. Dengan demikian, nasionalisme *fashion* (ronggeng) yang ditampilkan dalam RDP ini cenderung menempatkan Srintil sebagai yang

lebih rendah di bawah Nyai kartareja. Oleh karenanya, melalui kompleksitas pakaian ronggeng itu, Srintil adalah yang tertindas.

Dalam perspektif berbeda, jika mengacu terbentuknya status dan kendali kuasa di atas, ada hal yang bertentangan dari cara-cara penghadirannya, terutama jika dikaitkan dengan tradisi dukuh Paruk berikut.

“Orang-orang Dukuh Paruk tidak peduli semuanya. Mereka hanya ingin melihat Srintil kembali menari dan menari. Bagi mereka apalah arti seorang ronggeng yang tidak menari, dan apalah arti Dukuh Paruk tanpa suara calung serta lenggang-lenggok seorang ronggeng. Sementara itu suami-istri Kartareja adalah dukun ronggeng. Merekalah yang paling tahu segala tetek-bengek dunia peronggengan. (RDP:191) Srintil yang menjadi unsur paling penting bagi Dukuh Paruk adalah anak kandung keluguan alam dan kehidupan. Dia yang hidup atas dasar kepercayaan menjalani alur cetak biru yang sudah ditentukan baginya, cetak biru seorang ronggeng. Ronggeng adalah keperempuanan yang menari, menyanyi, serta kerelaan melayani kelelahan. Dia pastilah bersifat mandiri dan mendasar” (RDP:231).

Bagaimanapun juga, tradisi ronggeng adalah tradisi khas turun-temurun masyarakat dukuh Paruk, yang dalam novel RDP ini, disebutkan sebagai warisan penting dari moyang mereka, Ki Secamenggala. Dalam penjelasan sebelumnya digambarkan bahwa dalam tradisi dukuh Paruk, ronggeng adalah simbol identitas dukuh Paruk. Hal itu dapat dilihat melalui atribut pakaian yang mendukung penampilan dan nilai-nilai yang menyertainya. Nasionalisme *fashion* gaya ronggeng dalam tradisi dukuh Paruk adalah kebanggaan, kepantasan, dan juga kerelaan. Oleh karena itu, menjadi bertentangan jika kemudian Srintil (ronggeng), dihadirkan sebagai pengembang amanah Ki Secamenggala, tetapi juga sebagai perempuan “kesukaan” (panggilan). Demikian pula Nyai Kartareja, dihadirkan oleh novel RDP dalam dua posisi yang berbeda, yakni sebagai dukun ronggeng sekaligus mucikari. Jika ditinjau lebih jauh, identitas Nyai Kartareja sebagai “mucikari” dan Srintil sebagai ronggeng “kesukaan”, dalam wacana nasionalisme *fashion* itu, bukanlah yang berasal dari tradisi dukuh Paruk seutuhnya. Dengan status yang kemudian inilah, konsep oposisi hierarkis ronggeng < dukun ronggeng senantiasa dapat dimungkinkan. Dalam tradisi dukuh Paruk, kedua posisi itu mendapatkan kedudukan yang seimbang, yakni bersama-sama menjadi pengembang amanah Ki Secamenggala, dalam peran yang berbeda.

D. Nasionalisme *Fashion* Gaya Keroncong

Penempatan status “negatif” sebagai konstruksi *fashion* ronggeng (Srintil) seperti dijelaskan pada analisis sebelumnya, dalam novel RDP, dapat dilihat lagi ketika gaya tradisi dukuh Paruk itu diperbandingkan dengan pakaian seorang penyanyi keroncong (Tri Murdo), yang terkesan modern:

“Pergelaran musik keroncong sudah dimulai. Ketika seorang pemuda necis membawakan lagu Jenang Gula, banyak orang terkesima; hanyut terbawa ombak melankolik. Srintil menatap lurus ke arah pemuda yang berpakaian bersih dengan dasi kupu-kupu itu. “Namanya Murdo, Tri Murdo, putra penilik sekolah di Dawuan ini,” bisik Nyai Kartareja kepada Srintil (RDP:188).

RDP, ditarik ke dalam satu struktur perilaku dan kebiasaan yang secara sistematis dikaitkan dengan wacana pakaian ronggeng, tampak tidak terlepas dari tujuannya membangun atau menciptakan tradisi dukuh Paruk sebagai tradisi “terbelakang”. Hal itu mengartikulasikan lanskap kultural yang berfungsi memperjelas hal tersebut. Sebagai pembatasnya, ditampilkan kemudian suatu bukti atau objek konkret pakaian lain sebagai pembandingnya. Dalam pertunjukan memperingati hari kemerdekaan di bulan Agustus 1964, seorang penyanyi keroncong yang bernama Tri Murdo, dikisahkan dalam novel ini, menampilkan suatu gaya (pakaian) dalam tata cara penampilan yang modern.

Bukanlah suatu hal yang tidak disengaja tentunya ketika penglihatan Srintil (Ronggeng Dukuh Paruk) difokuskan pada pakaian yang dikenakan pemuda tersebut.

“Seorang pemuda necis membawakan lagu Jenang Gula, banyak orang terkesima; hanyut terbawa ombak melankolik. Srintil menatap lurus ke arah pemuda yang berpakaian bersih dengan dasi kupu-kupu itu”. Dalam posisi seperti itu seolah menjadi wajar ketika: “Tri Murdo, putra penilik sekolah di Dawuan” yang “sekolahnya di Yogya” akhirnya ditampilkan lewat pandangan Srintil sebagai “seorang anak muda yang bagus”.

Dan menjadi pantas pula klaim yang disematkan terhadap tradisi ronggeng, terutama ketika:

“Srintil melihat dirinya dalam cermin kecil yang dipegangnya”, maka “Ya. Itulah diriku yang sebenarnya, yang demikian seharusnya. Tetap tersenyum dan gembira. Aku seorang ronggeng dan ronggeng!” (RDP:190).

Penegasan *status* seperti di atas tidak terbantahkan, karena penempatan Srintil secara individu dan tradisi dukuh Paruk secara kolektif sebagai dunia “pinggiran” (terpencil) yang jauh dari kehidupan modern. Karena penegasan itu keluar dari mulut Srintil sendiri, yang diucapkan dua kali pengulangan kata “ronggeng” (*Aku seorang ronggeng dan ronggeng!*). Penjinakan terhadap gaya pakaian ronggeng itu tampak semakin jelas terutama ketika Srintil (sebagai duta Dukuh Paruk), dalam posisinya “yang terpinggir”kan, justru harus: “*tetap tersenyum dan gembira*”. Bisa dipastikan bahwa melalui perbandingan antara *fashion* gaya keroncong (modern) dan *fashion* gaya ronggeng itu, identitas sekaligus tradisi khas Dukuh Paruk diposisikan pada garis demarkasi subordinat, sebetulnya perbandingan dalam konteks dominasi. Wacana yang kemudian tercipta adalah hierarki yang terkonstruksi dalam penampilan (pakaian) Murdo yang necis ditempatkan sebagai yang lebih unggul dibanding Srintil yang jelata. Seni keroncong yang mewakili kota lebih unggul dari seni ronggeng mewakili tradisional. Yang modern lebih unggul dari yang tradisional. Penguatan sekaligus penjinakan terhadap *fashion* gaya ronggeng tersebut mengasumsi bahwa identitas nasional itu dapat diukur melalui gaya *fashion*-nya. Jika gaya berpakaianya tidak sesuai dengan etika, identitas nasionalnya dinilai “negatif”. Jika gaya berpakaianya sesuai dengan etika, identitas nasionalnya dinilai “positif”. Asumsi ini jelas menempatkan *fashion* gaya ronggeng dukuh Paruk sebagai yang “terbelakang” dan karenanya “negatif”, dibandingkan *fashion* gaya keroncong (modern).

Namun demikian, menurut Said (2001:267–269) perbedaan-perbedaan gagasan, bentuk, maupun gaya mengenai “Timur” itu jarang sekali dalam kandungan dasarnya. Barat senantiasa tetap menjaga utuh keterpisahan Timur, keeksentrikan, keterbelakangan, ketakacuhan yang bisu, kerapuhan perempuan, dan kepasrahannya yang pasif. Oleh karena itu, Barat senantiasa pula melihat Timur sebagai kawasan yang membutuhkan rekonstruksi bahkan penebusan. Melaluinya, Timur diciptakan sebagai kawasan terisolasi dari arus kemajuan. Jadi, semua nilai, baik ataupun buruk, yang dikenakan kepada Timur tampak merupakan fungsi dari suatu kepentingan Barat yang sangat khusus di Timur, yang penyebutannya melibatkan penilaian evaluatif, dan yang problematiknya melibatkan suatu program aksi yang tersirat. Mengacu pada pendapat Said tersebut, *fashion* gaya ronggeng sebagai “yang terbelakang” atau “negatif”. Dengan demikian, bukanlah yang tanpa sebab, maupun yang terlepas dari tujuan-tujuan tertentu, sehingga turut menandakan adanya “niatan” tersamarkan dalam *status* kehadiran yang seperti itu.

Mengacu pada pendapat Taylor sebelumnya (2005:126–128) yang menyatakan bahwa pemahaman tentang *fashion* dan segala aksesori yang melekat pada tubuh tidak lepas dari ekspresi tingkah laku dan perbuatan sehari-hari yang berfungsi sebagai tanda adanya tingkatan kelas, status, dan jender, menjadi jelas bahwa pola yang tercipta adalah *fashion* gaya ronggeng (tradisi Dukuh Paruk) “yang negatif” menjadi inferior di hadapan budaya lain, dalam hal ini pakaian panyanyi keroncong “yang necis” (modern), yang terposisikan sebagai superior. Anehnya, justru dalam posisi sebagai yang inferior itu, perasaan Srintil secara individu (sebagai duta Dukuh Paruk) ketika melihat penampilan panyanyi tersebut: “hatinya ikut bernyanyi.” Seolah terdapat suatu penyerahan (penjinakan) diri yang sengaja ditampilkan dalam konteks perbandingan. Selain itu, maksud-maksud perbandingan ataupun perbedaan (dalam kerangka dominasi) itu cenderung terkesan diseremonialkan dalam standarisasi khususnya pakaian ronggeng (Dukuh Paruk), yang diringkaskan dalam pengisahan berikut.

“Segala hiasan alami pada tubuhnya sedang berada pada puncak perkembangannya. Ketika kebaya dan kutang dilepas tampillah pesona sang Ratih. Lehernya yang segar menjadi perimbangan kedua pundak yang memiliki kesempurnaan bentuk. Kalung emas, cincin, serta tiga gelang berkilat dan mempertegas keremajaan kulitnya. Giwangnya besar”.

Hal di atas seolah menunjukkan bahwa telah menjadi ketetapan sekaligus suatu ciri yang “logis” bahwa “pakaian ronggeng” (dukuh Paruk) dalam kondisi apapun, sebetuk opsi bayangan turut ambil bagian dari pengisahan tentang pakaian yang merupakan penghadirannya sebagai suatu wilayah “yang inferior”, yang sensualitasnya adalah pesona sang Ratih. Namun keunikan dan autentisitas sepenuhnya dari tradisi ronggeng Dukuh Paruk sehingga senantiasa dianggap negatif. Sebagai pembandingnya, pakaian Tri Murdo yang necis akhirnya tampil sebagai yang positif yang berarti bahwa status Srintil (ronggeng) lebih rendah dari Tri Murdo (panyanyi keroncong). Persoalannya, dalam ruang pemaknaan yang berbeda, bagi orang-orang dukuh Paruk sendiri tampilan ronggeng adalah sebuah “gengsi”, simbol identitas dukuh Paruk, warisan moyang yang harus dipertahankan, sehingga kehadirannya justru dipandang positif. “Orang-orang Dukuh Paruk tidak peduli semuanya. Mereka hanya ingin melihat Srintil kembali menari dan menari. Ki Secamenggala –moyang semua orang Dukuh Paruk– bukan hanya penggemar ronggeng. Tokoh bromocorah ini memberi wasiat turun-temurun agar ronggeng dan calung menjadi bagian lestari pedukuhan kecil itu” (RDP:191).

E. Nasionalisme *Fashion* Gaya Priyayi

Penampilan ronggeng adalah khas dunia aksi, yang dalam novel ini, kehadirannya erat dipertalikan dengan lingkungan tradisinya, dalam hal ini tradisi Dukuh Paruk. Berkaitan dengan *fashion* gaya ronggeng sebelumnya, RDP dalam pengisahannya menunjukkan bahwa pakaian ronggeng menjadi petanda identitas tradisi dukuh Paruk, sebuah dunia “terbelakang”: sensualitas sang Ratih, “aksesoris” mitis (agar terlihat lebih cantik), dan terutama sikap erotisnya (mengundang berahi). Wacana yang tercipta adalah dukuh Paruk merupakan wilayah di mana masyarakatnya lestari dalam pola kehidupan negatif. Melalui *fashion* gaya ronggeng yang terdomestikasi itu, identitas adat dukuh Paruk dipaksa memperoleh hasil akhir yang cukup meyakinkan, yaitu sebuah dunia erotik (cabul). Dalam RDP, hal tersebut dapat dilihat lebih jauh pada saat ditampilkannya pementasan ronggeng dalam peringatan hari kemerdekaan 17 Agustus.

Srintil yang diberi kesempatan menari, hadir dalam suatu tampilan yang erotik, yang mengundang berahi kaum laki-laki, dan membuat iri hati (marah) bagi perempuan lain yang tidak suka pada sensualitas penampilannya. Melalui perbandingan ini, status, identitas, khas prestise, dan jati diri orang-orang Dukuh Paruk dipertaruhkan. Penentuan sikap terhadapnya, selain mewakili logika substitusi “pengukuh” standarisasinya, juga merupakan ruang paparan tempat tanggapan-tanggapan berbeda antara “yang menerima” dan “yang menentang” saling bersinggungan. Bagi yang menentang, seperti Ibu Pejabat (istri Camat dan istri Komandan Polisi), terhadap tampilan (pakaian) ronggeng mereka mengatakan bahwa, “Lihat, kondanya terlalu tinggi, kan?” ... “Meski cantik, tetapi kesan udiknya sangat kentara.”... “Mbakyu benar. Akan kuminta suaminya menyuruh orang...” –“Suruh apa?”– “Memindahkan anak Dukuh Paruk itu ke tempat lain” (RDP:186).

Di sisi lain, bagi yang memuji seperti Ibu Wedana dalam keutuhan seragamnya akan mendaulat bahwa, “Di balik kebaya itu masih terlihat bentuk pundaknya yang amat serasi.” Sedangkan bagi dukuh Paruk sendiri, gaya pakaian ronggeng (tampilan Srintil) adalah sebagai berikut.

“...sekarang, tak ada yang kurang pas pada tubuh Srintil. Segala hiasan alami pada tubuhnya sedang berada pada puncak perkembangannya. Ketika kebaya dan kutang dilepas tampilkan pesona sang Ratih. Lehernya yang segar menjadi perimbangan kedua pundak yang memiliki kesempurnaan bentuk. Kalung emas, cincin, serta tiga gelang berkilat dan mempertegas keremajaan kulitnya. Giwangnya besar. Cahaya berjatuh dari mata faset intan bila Srintil menggerakkan kepala sedikit saja.” (RDP:189).

Bila dikaji lebih jauh, wilayah ambivalensi-perspektif di atas menggambarkan varian ruang pembandingan ataupun pengukuhan sikap dan menyetengahkan kuasa pemahaman beragam terhadap *fashion* gaya ronggeng sebagai representasi identitas nasional dalam konteks wacana dominasi sekaligus resistensi. Hal tidak terhindarkan, dalam hal ini, standarisasi *fashion* gaya pakaian ronggeng, kembali menempatkan status individu Srintil dan identitas dukuh Paruk dalam bingkai stereotipe “timur”, yakni sebagai gaya “anak udik” ataupun “gaya jelata” yang berimplikasi pada penguatan status *fashion* gaya priyayi. Hanya saja, penguatan *fashion* gaya priyayi yang lebih dominan dibandingkan dengan *fashion* gaya pakaian ronggeng itu, dalam novel *RDP*, hanya dimungkinkan dengan suatu upaya penyingkiran, “Memindahkan anak Dukuh Paruk itu ke tempat lain”. Oleh karena itu, melalui upaya penyingkiran tersebut sekaligus memunculkan makna bahwa identitas nasional gaya priyayi tidak pernah memiliki wujud standarisasinya sendiri.

F. Nasionalisme *Fashion* Gaya Negara-Agama

Fashion gaya ronggeng pada sub-bahasan berikut berkaitan dengan oposisi antara Srintil di hadapan Rasmus yang merepresentasikan nasionalisme *fashion* gaya negara. Dijelaskan sebelumnya bahwa *fashion* gaya ronggeng meskipun memiliki arti lugas dalam caranya sendiri, bisa diartikan pula sebagai sebetuk perwujudan atau sesuatu yang mewakili dunia asalnya, Dukuh Paruk yang diposisikan “negatif”. Apapun *fashion* yang melekatinya, dan walaupun “*indang* ronggeng” telah lepas dari jiwa dan raganya (RDP:327), suatu kontrol kekuasaan atas identitas Srintil sebagai seorang ronggeng (Dukuh Paruk), dalam *RDP* senantiasa dibebankan padanya: “... masih terlihat gambaran Srintil yang dulu (seorang ronggeng). Beda bukan pada badannya yang kurus, amat kurus. Tetapi pada kedua matanya yang mati, mimiknya yang liar...” (RDP:391). Pemaknaan atas *fashion* gaya ronggeng sebagai simbol identitas merupakan *sesuatu* yang bebas dari representasi etis maupun estetis dan senantiasa direproduksi kehadirannya untuk kuasa kepentingan tertentu. Dalam hal demikian, gaya ronggeng ataupun identitas adat dukuh Paruk yang dikarakterkan tidak terlepas dari nuansa jelata, cabul, dan udik, dilengkapi pula sebetuk ciri kehadiran lain sekaligus representasi identitas subjek: “yang hampa dari citra kemanusiaan”.

Penguatan makna atas status *fashion* gaya ronggeng serupa itu disyahkan oleh novel *RDP* dalam ruang pelainan berikut.

gaya hidup “primitif”, suatu identitas yang identik dengan “ketidakberadaban” atau tidak beretika. Pada akhirnya yang tersaji adalah, penguatan kode sekaligus penegasan prestise sosial yang lebih luas, yang melalui gaya pakaian itu, identitas dukuh Paruk secara kolektif terlegitimasi sebagai, “tanah air kecil dan sengsara. ... yang lelap dalam gubuk-gubuk ilalang, ... yang tak pernah mampu menangkap maksud tertinggi kehidupan ... yang tak pernah bersungguh-sungguh mengembangkan akal budi ... yang membawa kemelaratan turun-temurun. ... yang tak pernah menyelaraskan diri dengan selera ilahi. ... yang mengembangkan wawasan berahi primitif ternyata tidak mendatangkan rahmat kehidupan” (RDP:394)

Cuplikan tersebut seolah bentuk simpulan novel ini terhadap “identitas nasionalisme”. Melalui tokoh Rasmus (negara) takaran *fashion* gaya ronggeng dikukuhkan dalam penegasan bahwa, “..ronggeng yang mengembangkan wawasan berahi yang primitif ternyata tidak mendatangkan rahmat kehidupan”. Dilihat dari “fungsi”-nya penegasan itu mengarah pada “kuasa” pendisiplinan. Persoalannya adalah bahwa mengapa tanggapan yang demikian itu datang justru dari Rasmus sendiri, seorang pemuda yang mengaku dirinya sebagai darah daging dukuh Paruk?

Dikaji lebih jauh, hal itu bukan cara pandang orang dukuh Paruk yang masih memegang teguh prinsip tradisinya. Bagi dukuh Paruk sendiri, *fashion* gaya ronggeng harus tetap dilestarikan dalam kekhasannya. Oleh karena itu, bisa dipastikan bahwa meski Rasmus putra dukuh Paruk, namun ideologi yang dianutnya bukan lagi yang khas dukuh Paruk. Apresiasi itu, dilontarkan Rasmus setelah ia lama berada di Luar dukuh Paruk. Ketika masih dalam perspektif “nation” dukuh Paruk, *fashion* gaya ronggeng bagi Rasmus adalah “keserasian” dan “keindahan” yang menimbulkan “kesan” mendalam dan bisa menjadi “obat”. Di sisi lain, ketika ia telah bersentuhan dengan dunia luar dukuh Paruk, Rasmus menempatkan tampilan ronggeng sebagai “wawasan berahi yang primitif”. Oleh karena itu, “tidak mendatangkan rahmat kehidupan”. (RDP:47). Pendapat itu bisa pula diartikan, di satu sisi, Rasmus cenderung “pasif” dalam menilai *fashion* gaya ronggeng ketika masih belum terpengaruh oleh ideologi “negara”, sedangkan setelah terhegemoni ideologi tersebut Rasmus cenderung “aktif” menjustifikasi identitas adatnya sendiri. Jika yang pertama ia cenderung berada dalam hegemoni ideologi dukuh Paruk, kecenderungan yang kedua Rasmus justru menentang dan berusaha mendominasi ideologi tanah kelahirannya.

Dalam hal itu, “kebenaran” tanggapan Rasus menjadi tanda keberpihakannya.

menolak *fashion* gaya ronggeng yang berwawasan berahi primitif, dan menempatkan *fashion* gaya negara-agama lebih pada: menyelaraskan diri dengan selera Ilahi, “Ronggeng sendiri mestinya tiada mengapa bila dia memungkinkan ditata dalam keselarasan agung” (RDP:394).

Dalam tanggapan yang mendua itu, tampilan *fashion* gaya ronggeng sebagai identitas adat dukuh Paruk hadir dalam ruang yang ter-sub-ordinatkan. Tetapi dalam posisi yang demikian terlihat bahwa tuduhan Rasus terhadap identitas dukuh Paruk bukan pemaknaan yang khas tradisi dukuh Paruk. Di dukuh Paruk, *fashion* gaya ronggeng menyimbulkan keguyuban, kesejahteraan, dan jati diri. Oleh karena itu, istilah wawasan berahi primitif berasal dari “luar dukuh Paruk” yang menandakan nilai “negatif” dan sengaja disematkan pada tampilan ronggeng, dan upaya pendisiplinan diemban melalui peran Rasus yang merepresentasikan hadirnya kuasa negara-agama, dalam niatan “mengadabkan” identitas dukuh Paruk agar bisa: menyelaraskan diri dengan selera Ilahi. Hal itu mengesankan adanya ketidakobjektifan.

G. Simpulan

Secara umum, *fashion* sebagai ekspresi identitas merupakan konstruksi “budaya” dengan ciri-ciri dan sifat-sifat khas yang melekat. Oleh karenanya, pencapaian identitas melalui *fashion* bukanlah merupakan suatu proses “jadi”, tidak pernah komplis atau sempurna dan berakhir. Apabila dikaitkan dengan wacana nasionalisme “*fashion*”, identitas nasionalisme hadir sebagai hasil dari rangkaian formasi atau konstruksi. Nasionalisme *fashion* sebagai ekspresi identitas adalah proses identifikasi yang selalu dikonstruksi, dengan segala kemungkinan ambivalensi yang menyertainya. Dalam konteks poskolonialitas budaya, upaya pencapaian identitas nasional menghadirkan dikotomi timpang karena identitas bersifat relasional dan tidak tetap. Ekspresi identitas nasionalisme gaya *fashion* dalam budaya masyarakat pascakolonial berkaitan dengan permasalahan inklusivitas dan eksklusivitas.

Representasi *fashion* dalam novel RDP, sebagai ekspresi pencapaian identitas nasional (nasionalisme *fashion*), menjadi bagian dari pemberadaban yang berkaitan dengan niatan dan upaya ideologis novel RDP membentuk posisi hierarkis antara nasionalisme *fashion* gaya ronggeng yang dipandang negatif di bawah nasionalisme *fashion* gaya negara-agama (selera Ilahi) yang

dipandang ideal. Hal dipahami, sebagai budaya pascakolonial khususnya tentang representasi *other*. Kuasa pewacanaan serupa itu merupakan efek berkelanjutannya pola pikir dalam sistem kolonialisme. Pelukisan dalam RDP mendaulat bahwa nasionalisme *fashion* gaya ronggeng Srintil tampil dalam posisi sub-ordinat.

Wacana *fashion* ronggeng menjadi ambigu ketika terjadi keterpecahan tanggapan negatif dan tanggapan positif. Keterpecahan ini mengarah pada implikasi bahwa terdapat niatan-niatan tertentu dari RDP untuk senantiasa menciptakan ruang yang “berbeda” sekaligus “ketegangan” antara positif <negatif itu. Keterpecahan ini memungkinkan hadirnya fungsi kontrol dari yang positif atas yang negatif. Di balik itu semua, memasuki wilayah kontradiktif, harapan ideal emansipasi tidak bisa dipahami sebagai realitas hanya sebatas imajiner. Dalam ambiguitas posisi antara niatan dan kenyataan itu, tersirat pemahaman bahwa kendali institusional nasionalisme *fashion* gaya ronggeng (adat dukuh Paruk) dipandang *negatif* di bawah nasionalisme *fashion* gaya negara-agama (selera Ilahi). *Other* di bawah *self* tidak sepenuhnya berhasil. Pertentangan atau peleburan relasi kuasa dalam budaya pascakolonial merepresentasikan ruang pertarungan ekspresi identitas nasional, yang senantiasa mengasumsi adanya pandangan instrumental ataupun institusional yang saling bersitegang atau terbelah.

Dalam konteks poskolonial, ekspresi identitas novel RDP merujuk pada niatan menghapus hierarki ataupun menentang pendeskreditan di antara pihak-pihak penjajah <terjajah. Namun, jika mengacu pada harapan hegemonik dari upaya-upaya ideologis dari setiap wacana emansipatif, yang juga kerap “represi” itu –mencakup berbagai konsepsi mengenai kekuatan dan gerakan sosial dalam ragam aliansi “strategis”nya– dapat dikatakan bahwa ekspresi identitas novel RDP tidak terlepas dari “hasrat” membenteng jaring kuasa dalam konteks sistem kolonial, dengan ukuran pantas, beretika, bermoral, ideal, dan prestise melembaga dan diharapkan semaksimal mungkin mencapai tingkat hegemoniknya. Dengan kalimat lain, ekspresi identitas kuasa oposisi di balik wacana nasionalisme *fashion* merupakan media komunikasi novel ini, tidak lagi bermuara pada identitas di luarnya, tetapi untuk memperkuat pelembagaan nasionalisme *fashion* gaya negara-agama itu sendiri sebagai tujuan.

Daftar Pustaka

- Ahmed, Akbar. S. 1992. *Postmodernism and Islam: Predicament and Promise*. London: Routledge.
- Barnard, Malcom. 2011. *Fashion sebagai Komunikasi*. Terjemahan Idy Subandy Ibrahim. Yogyakarta: Jalasutra.
- Barthes, R. 1983. *The Fashion System*. Berkeley: University of California Press.
- Budianta, Melani. 2006. "Clearing Speace: Kritik Pasca-kolonial tentang Sastra Indonesia Modern." Sebuah kata pengantar *Masalah Sudut Pandang dan Dilema Kritik Pasca-kolonial*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.
- <http://kamusbahasaindonesia.org/nasionalisme>.
- <http://akatsuki-time.blogspot.com/2011/nasionalisme-kemerdekaan.html>.
- <http://wordpress.com/2010/03/10/hakikat.bangsa>.
- Pemberton, John. 2003. *Jawa*. Terjemahan Hartono Hadikusumo. Yogyakarta: Mata Bangsa.
- Ratna, Nyoman Kutha. 2008. *Postkolonialisme Indonesia Relevansi Sastra*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Ritzer, George. 2006. *Teori Sosial Postmodern*. Terjemahan Muhammad Taufik. Yogyakarta: Kreasi Wacana.
- Said, Edward W. 2001. *Orientalisme*. Terjemahan Asep Hikmat. Bandung: Pustaka.
- Smith, L. Tuhiwai. 2005. *Dekolonisasi Metodologi*. Terjemahan Nur Cholis. Yogyakarta: INSIST Press.
- Tohari, Ahmad. 2003. *Ronggeng Dukuh Paruk*. Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama.