

HIDUP FILM ASIA-AFRIKA.  
HIDUP BUNG KARNO.

# MERAYAKAN FILM NASIONAL

Direktorat Sejarah  
Direktorat Jenderal Kebudayaan  
Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia  
2017



# Merayakan Film Nasional



Direktorat Sejarah  
Direktorat Jenderal Kebudayaan  
Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan  
Republik Indonesia

2017

# Merayakan Film Nasional

Cetakan Pertama, Maret 2017

120 hlm., 16,5x10,5cm

**Direktorat Sejarah**  
**Direktorat Jenderal Kebudayaan**  
**Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan**  
**Jl. Jend. Sudirman, Senayan, Jakarta 10270**  
**Tlp. 021-5725578 / 021-5725035**

## **Penganggung Jawab**

*Direktur Jenderal Kebudayaan*  
Hilmar Farid

## **Pengarah**

*Direktur Sejarah*  
Triana Wulandari

## **Koordinator**

*Kepala Sub Direktorat Internalisasi Nilai Sejarah*  
Edy Suwardi

## **Penulis**

Adrian Jonathan Pasaribu  
Hikmat Darmawan  
Totot Indrarto

## **Penyunting**

Hikmat Darmawan  
Alex Sihar

## **Periset**

Julita Pratiwi

## **Penata Letak dan Perancang Sampul**

Alex Sihar

## **Gambar Sampul**

Presiden Soekarno Membuka Festival Film Asia-Afrika III  
di Markas Besar Ganefo, 19 April 1964.  
(Sumber: Sahabat Museum Konferensi Asia Afrika (SMKAA))

## Daftar Isi

Sambutan Direktur Jenderal Kebudayaan	4
Kata Pengantar Direktur Sejarah	8
Film: Dari Italia Sampai Hindia Belanda	14
Film Nasional Indonesia	34
Pernyataan Identitas Kebangsaan	54
Keputusan Presiden RI No.25/1999	70
Mempertanyakan Film Nasional	72
Hari Film Nasional: Membayangkan Kembali Indonesia	98

## Sambutan

Dalam dokumen Nawacita, yang kemudian dirinci dalam Rencana Pembangunan Jangka Menengah 2015-2019, Pemerintah Republik Indonesia menitikberatkan revolusi karakter bangsa sebagai salah satu agenda terpenting dalam kerja pembangunan nasional. Tanpa penguatan karakter bangsa, hampir mustahil kita mampu menyelesaikan tugas-tugas nasional yang akan kita laksanakan bersama pada hari ini, esok, dan masa-masa ke depannya. Berbicara tentang karakter bangsa, tentunya berbicara tentang kebudayaan. Dalam rangka mendorong proses memajukan kebudayaan nasional Indonesia, maka serta-merta segala usaha merumuskan kembali karakter kebangsaan menjadi tugas bersama kita demi menyukseskan pembangunan nasional.

Konsep dan ide tentang Indonesia sebagai bangsa dan negara adalah rumus dasar pembentukan karakter kebangsaan Indonesia. Konsep dan ide dasar "berbangsa" dan "bernegara" Indonesia yang sudah mulai dibicarakan di kalangan pergerakan sejak 1908, kemudian dimatangkan dalam periode 1928-1945, sebenarnya baru "dicatat" pada pita-pita seluloid beberapa tahun setelahnya. Dalam konteks inilah

film memiliki peran yang sangat penting dalam sejarah pembentukan dan penyebaran ide "berbangsa dan bernegara Indonesia". Adalah Joris Ivens, seorang pembuat film dokumenter berkebangsaan Belanda yang pertama kali merekam konsep "bangsa Indonesia" melalui film dokumenter pendeknya yang berjudul *Indonesia Calling* (1947). Film yang dibuatnya di Australia pada masa revolusi fisik itu menyebabkan dia diadili Pemerintah Belanda karena dianggap berpihak pada Indonesia, padahal dirinya adalah pemegang paspor Kerajaan Belanda. Karena Joris Ivens-lah, persebaran konsep tentang Indonesia sebagai sebuah negara baru terjadi di kalangan internasional yang tidak terpapar politik pasca Perang Dunia Kedua. Disebarkan dengan cara yang populis: film.

Tiga tahun setelahnya, Sitor Situmorang dan Usmar Ismail –dua orang besar dalam sejarah kesenian modern Indonesia– menorehkan konsepsi Indonesia dalam *Darah dan Doa* (*The Long March*, 1950). Usmar Ismail menulis dan menyutradarai berdasarkan cerita dari Sitor Situmorang. Film inilah yang kemudian disetujui bersama untuk diasosiasikan sebagai tonggak awal keberadaan Indonesia sebagai sebuah ide berbangsa dan bernegara dalam bentuk capaian seni termodern di jamannya: narasi film fiksi. Drama percintaan yang dibalut dalam konteks hijrah Pasukan Siliwangi tersebut bahkan

sudah mencoba menggunakan perspektif kritis dalam memandang kemerdekaan Indonesia. Tema kedaulatan dalam *Darah dan Doa* tentunya semakin mendorong gairah heroisme, dan mengarahkan persepsi publik yang lebih luas dalam pengejawantahan ide abstrak tentang Indonesia. Usmar Ismail menjejakkan posisinya terhadap Indonesia melalui film ini.

Penggalan kembali sejarah tentang peringatan Hari Film Nasional ini memiliki posisi yang cukup berpengaruh dalam proses penguatan karakter bangsa yang saya terangkan di awal. Berdasarkan alasan-alasan di atas, Direktorat Jenderal Kebudayaan mendorong perayaan Hari Film Nasional 2017 dengan penyusunan buku ini, yang kemudian akan menjadi dokumen penting dalam membantu pembentukan bingkai bagi kerja-kerja kita selanjutnya. Tentunya, melalui cara ini kita berharap dapat merawat semangat kebangsaan dan memetik nilai-nilai kebudayaan nasional yang berguna bagi penguatan karakter bangsa serta mendorong terlaksananya tugas-tugas nasional kita.

## **Hilmar Farid**

*Direktur Jenderal Kebudayaan*

*Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan*

*Republik Indonesia*

## Kata Pengantar

Dalam dokumen yang disimpan di Sine-matek Indonesia dan Arsip Nasional Republik Indonesia, notulensi "Musjawarah Film Indonesia" yang dilaksanakan pada 11 Oktober 1962 di Wisma Nusantara, Jakarta, tercatat bahwa Djamaluddin Malik –produser film dan pemilik Studio PERSARI, menyampaikan usulan kepada Dewan Film Indonesia (DFI) pada akhir musyawarah agar "Hari Film Nasional" merujuk pada hari pertama produksi film *Long March/ Darah dan Doa* (Usmar Ismail, 1950). Berikut cukilan perbincangan antara Djamaluddin Malik dengan Ketua DFI saat itu, Kolonel Sukardjo:

**Djamaluddin Malik:** *"Saja ingin mengulangi sekali lagi saran dari Sdr. Ketua jang saja anggap sangat penting, jaitu mengenai hari film tersebut, supaja mandaatnja tidak kita serahkan kepada DFI, tetapi kita tentukan bersama, apakah pada hari penerimaan Lentjana Widjajakusuma, apakah hari yang ditentukan dari Dept. PD&K? Apakah hari pada waktu film Indonesia jang pertama di-darkan sebagai Hari Film? Apakah hari pembuatan film jang pertama? Film jang pertama jang dibuat oleh swasta adalah film "Long March". Djadi saja mengharapakan supaja ini diberitahukan kepada Ketua DFI, yaitu hari*

*pembuatan film "Long March". Itu produksi film nasional dengan segala sedjarahnja."*

**Kolonel Sukardjo:** *"Saja kira lebih setudju, waktu shooting pertama dalam pembuatan film Indonesia jang pertama jaitu film "Long March" adalah lebih tjotjok. Setudju semua?"*

Sekilas percakapan dalam sebuah rapat besar itu tampak kasual. Dalam catatan tersebut juga diilustrasikan bahwa musyawarah dinyatakan selesai tidak lama setelah dialog itu terlontar. Terkesan bahwa sebuah konsensus telah dimahfumi...

Kemudian pertanyaan menarik muncul: **lalu mengapa penetapan tanggal 30 Maret sebagai Hari Film Nasional baru terlaksana 37 tahun kemudian?**

Penetapan Hari Film Nasional baru dilakukan oleh Presiden BJ Habibie melalui Keputusan Presiden RI No.25/1999. Melewati hampir empat dekade. Melewati seluruh episode Orde Baru. Melewati masa jaman keemasan film industri film itu sendiri di dekade 80an. Melewati masa berkibarnya para maestro seperti Djajakusuma, Usmar Ismail, Sjumandjaja, Wim Umboh, Asrul Sani, Arifin C. Noer, sampai Teguh Karya. Apa yang terjadi?

Buku "Merayakan Film Nasional" ini

disusun sebagai upaya menjawab pertanyaan di atas. Melalui kelima artikel dalam buku ini, para penulis menggambarkan dinamika yang terjadi selama kurun waktu 37 tahun tersebut. Gambaran tentang berbagai dialektika yang terjadi dalam dunia perfilman, berbagai pertentangan pemaknaan film antar pemangku kepentingan, kontroversi antara dunia sinema idealis dan pengembangan industrial, pergelutan politik partisan di dalamnya, berbagai usaha pembentukan identitas "film Indonesia", sampai ke pertanyaan yang paling dihindari: apakah masih relevan memperbincangkan idiom "film nasional" dalam konteks Indonesia saat ini? Bagaimana cara kita mendudukan film dalam upaya membentuk Indonesia masa depan?

Buku yang disusun dalam rangka memperingati Hari Film Nasional 2017 ini ditujukan untuk membuka dan mempelajari ulang sejarah yang melatarbelakangi ritual modern yang kita rayakan setiap tahun tersebut. Yang juga menjadi sangat menarik, buku ini ditulis oleh para kritikus film, bukan sejarawan yang terlatih khusus. Sangat terasa keberhati-hatian mereka dalam menempatkan fakta-fakta sejarah saat dirangkai menggunakan perspektif kritisnya masing-masing. Ketiga penulis: Adrian Jonathan Pasaribu, Hikmat Darmawan, dan Totot Indrarto dalam buku ini menempatkan dokumen, fakta, dan analisa atas data dengan

menggunakan metode sejarah untuk bisa semakin memahami kecintaannya masing-masing terhadap dunia film. Ketiganya berusaha berjarak dalam mempelajari catatan-catatan tentang raksasa-raksasa perfilman masa lalu, yang tentunya bagi mereka bertiga tetap mewakili sosok-sosok idola perumus dunia mereka saat ini. Ketiga penulis ini pun berasal dari tiga generasi penulis kritik film yang berbeda. Perbedaan generasi tentunya memperlihatkan perspektif yang berbeda dalam memandang sejarah dunia yang digelutinya.

Buku ini juga menunjukkan bagaimana sejarah memiliki peran penting dalam upaya mengenali kembali keberadaan kita sendiri sebagai bangsa yang tidak pernah berhenti berproses untuk "menjadi Indonesia". Dalam posisi itu, Direktorat Sejarah dalam lingkup Direktorat Jenderal Kebudayaan Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan RI, mengambil peran untuk mendorong lahirnya inisiatif-inisiatif seperti buku ini: menempatkan sejarah sebagai pisau bedah yang lihai dalam membantu kita merapikan berbagai data masa lalu, memberi pemaknaan-pemaknaan baru yang relevan, sehingga pembentukan berbagai strategi pemajuan kebudayaan menjadi bumi.

Kemampuan untuk bisa mendapatkan pemaknaan-pemaknaan baru juga menem-

patkan sejarah sebagai mesin pendorong lahirnya berbagai sudut pandang segar tentang Indonesia sebagai bangsa, yang tentunya akan melahirkan rangkaian nilai-nilai baru –namun tak tercerabut dari akar kebudayaannya sendiri. Kebudayaan yang menginspirasi dan mendorong terbentuknya narasi baru tentang Indonesia masa depan.

**Triana Wulandari**

*Direktur Sejarah*

*Direktorat Jenderal Kebudayaan*

*Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan*

*Republik Indonesia*



Iklan film *Darah dan Doa* di majalah *Aneka*  
1 September 1950  
Sumber: *Sinematek Indonesia*

## **Film:**

### **Dari Italia Sampai Hindia Belanda**

Totot Indrarto\*

Sebagai seni ketujuh, film baru muncul belakangan. Kendati demikian, Bapak Propaganda Modern, Edward Barneys (1891-1995), menyebut film sebagai medium paling kuat untuk membangun budaya, edukasi, hiburan, dan proganda. Ia menjelaskan empat alasan, yaitu dapat mempengaruhi kehidupan secara langsung, menyajikan informasi dan edukasi dengan fakta secara instan, populer dan menarik bagi semua orang, serta mudah dipahami.

Obsesi menampilkan film atau gambar-gambar bergerak dilahirkan melalui perkawinan antara lentera ajaib (*magic lantern*), permainan-permainan optik abad ke-19, dan kamera. Namun gagasan dasarnya bermula dari abad Ke-17. Di Roma, Italia, Althanasius Kircher menemukan *magic lantern*. Sebuah peralatan untuk memproyeksikan gambar ke dinding menggunakan lensa, melewati medium transparan, dengan sumber cahaya lilin atau lampu tempel sederhana.

## Sejarah Awal

Pada 1824 John Ayrton Paris (Inggris) menemukan Thaumatrope. Ini merupakan versi pa-ling awal ilusi optik yang mengeksploitasi konsep *persistence of vision*. Intinya, retina mata manusia mempunyai kemampuan menahan dan mengingat imaji sebuah objek selama beberapa detik. Akibatnya serangkaian gambar yang ditampilkan dengan kecepatan tertentu akan menciptakan imaji gambar-ggerak.

Setelah itu, sepanjang 1830-1888, ilmuwan dan inovator Eropa dan AS berlomba menciptakan dan mematenkan penemuan teknologi perekaman dan proyeksi gambar yang mengarah pada kelahiran sinema. Di dalamnya termasuk tiga tonggak teknologi penting dalam kelahiran sinema. Pertama, penemuan induksi elektromagnetik oleh Michael Faraday (Inggris) pada 1831. Ini merupakan cikal bakal motor yang digerakkan oleh daya listrik dan kelak dipakai dalam kamera film. Kedua, seluloid yang dikembangkan oleh John Wesley Hyatt (AS) pada 1869 dan menjadi dasar pencetakan film. Ketiga, lampu pijar, yang kemudian digunakan untuk proyektor film, penemuan Thomas Alva Edison (AS) pada 1879.

Berbagai penemuan dan penyempurnaan itu mengantar Eadweard Muybridge (Ing-

gris) pada temuan yang dipublikasikan dengan judul *The Horse in Motion* (1882). Menggunakan multi-kamera, ia merekam pacuan kuda. Hasilnya memperlihatkan terdapat satu momen di mana keempat kaki kuda secara bersamaan tidak menjejak tanah. Di waktu bersamaan (1882) Étienne-Jules Marey (Prancis) menciptakan Chronophotography. Jika Muybridge membutuhkan banyak kamera untuk menimbulkan efek gerak, Chronophotography yang bentuknya seperti senapan sudah mampu merekam 12 bingkai per detik (kemudian menjadi 30 bingkai per detik). Eksperimen berikutnya dilakukan pada 1888 oleh Louis Aimé Augustin Le Prince (Prancis). Ia menggunakan gulungan-gulungan kertas panjang dan melapisinya dengan emulsi fotografik yang dipasang di kamera. Dua fragmen pendek hasil eksperimennya, berupa film pendek berjudul *Traffic Crossing Leeds Bridge*, berhasil diselamatkan dan kini bisa dilihat di Internet.

Eksperimen dan penemuan Muybridge, Marey, dan Le Prince merupakan basis yang mendasari perkembangan kamera gambar-gerak, proyektor, dan film seluloid transparan, yang merupakan titik penting perkembangan sinema. Penemuan tersebut dilengkapi oleh George Eastman (AS), yang pada 1888 memproduksi gulungan kertas fotografik dan kamera Kodak dengan gulungan film. Setahun kemudi-

an ia mulai memproduksi seluloid berperforasi dari plastik sintetik berlapis gelatin, yang sekarang kita kenal sebagai gulungan film dengan emulsi fotografik.

Di laboratorium West Orange, New Jersey, AS, Thomas Alva Edison bersama asistennya, William Kennedy Laurie Dickson, menyempurnakan ciptaan Muybridge, Marey, Le Prince, dan Eastman. Mereka membuat kamera yang mampu merekam gambar-gambar bergerak dan dinamai Kinetograph. Kamera dengan motor penggerak tersebut dirancang untuk menangkap gerak melalui *shutter* yang sinkron dan menggunakan sistem gerigi (perforasi) unik. Kinetograph telah menggunakan film 35mm. Penggerak motornya membuat film bergerak konstan. Adapun sistem geriginya memberi jalan untuk perekaman gambar bingkai demi bingkai.

Kinetograph diperkenalkan kepada publik pada 1892. Perkembangan teknologi kamera gambar-gambar bergerak selanjutnya merupakan kelanjutan dari Kinetograph. Tapi penting dicatat, sebelumnya (1891) Edison dan Dickson juga merancang versi awal proyektor gambar-gambar bergerak bernama Kinetoscope. Namun pada dasarnya Kinetoscope masih merupakan sinema intip (*peep-show*), di mana satu alat hanya untuk satu penonton.

Studio produksi film pertama di dun-

ia bernama Black Maria, atau Kinetographic Theatre, dibangun di ruang bawah tanah laboratorium Thomas Alva Edison. Studio itu dibangun guna memproduksi film-film strip untuk Kinetoscope. Studionya berwarna hitam dengan *flip-up* berengsel yang bisa dibuka untuk memberi jalan masuk sinar matahari. Film-film yang dibuat masih berupa pertunjukan teater pupsa ragam yang populer saat itu (*vaudeville*), pertandingan tinju, sabung ayam, wanita berbuisana tipis, dan sejenisnya. Bahkan sampai beberapa tahun kemudian, sebagian besar gambar-gambar gerak paling awal adalah nonfiksi, tidak disunting, film dokumenter mentah, atau "film rumahan" berisi aktivitas sehari-hari, adegan di jalan, kegiatan polisi dan pemadam kebakaran, atau gambar kereta api lewat.

Pada 14 April 1894, Holland Bersaudara (AS) membuka Kinetoscope Parlor pertama di Broadway, New York City. Untuk pertama kali film secara komersial dipertontonkan. Pengunjung harus membayar karcis 25 sen untuk melihat film di Kinetoscope yang ditempatkan dalam dua baris. Beberapa bulan berselang (Juni 1894), Charles Francis Jenkins (AS) menjadi orang pertama yang berhasil memproyeksikan film ke layar untuk disaksikan banyak orang. Berlangsung di Richmond, Indiana, ia menggunakan proyektor yang disebut Phantoscope.

Setelah itu film semakin sering dipertontonkan sebagai bagian dari pertunjukan puspa ragam dan hiburan di taman ria atau karnaval. Karena selalu "menumpang" di panggung-panggung teater dan aula musik, muncul kebutuhan akan teater lebih besar khusus untuk menonton film yang diproyeksikan Vitascope, versi terbaru dari Phantoscope. Bioskop permanen pertama adalah The Vitascope Theater berkapasitas 72 kursi yang dibuka di Buffalo, New York, pada 9 Oktober 1896. Bioskop ini dibangun oleh Mitchel H. Mark, seorang visioner masa depan perkembangan bioskop. Film yang diputar pada malam pembukaan adalah pertunjukan perdana film-film Lumière Bersaudara di AS.

## **Sinema Pertama**

Jauh dari AS, di Prancis sinema juga dilahirkan dengan semangat yang mungkin sama tapi berbeda cara. Semuanya diawali oleh kakak ber-adik inovatif yang lebih dikenal sebagai Lumière Bersaudara, Louis dan Auguste, yang hingga kini sering disebut "Bapak Film Modern".

Keduanya pekerja pabrik di Lyons yang memproduksi peralatan fotografi. Terinspirasi oleh Kinetoscope (Edison dan Dickson) serta

versi awal Cinématographe temuan Léon Bouly, mereka menciptakan perangkat *combo*, kamera sekaligus proyektor portabel, yang dapat digenggam dan diputar dengan tangan. Selain itu juga bisa memproyeksikan gambar ke layar untuk khalayak banyak. Alat itu dinamakan Cinématographe dan dipatenkan Februari 1895.

Seperti telah banyak diketahui, sinema (berasal dari kata *cinématographe*) lahir pada 28 Desember 1895, di Paris. Lumière Bersaudara menggelar pertunjukan publik dan komersial pertama di Salon Indien, Grand Café, Paris Boulevard des Capucines. Hari itu, bersamaan dengan penjualan Cinématographe sebagai proyektor canggih pertama, sering dianggap sebagai "kelahiran film" atau "sinema pertama"

Selain prestasi teknologi, Prancis juga melahirkan Georges Méliès, yang awalnya merupakan penonton karya-karya Lumière. Ia memperluas perkembangan sinema dengan karya-karya film fantasi imajinatif. Karena Lumière tidak mau menjual Cinématographe kepadanya, ia mengembangkan kamera sendiri (versi lain Kinetograph), mendirikan studio film pertama di Eropa pada 1897, membuat film dan memperluas pengembangan bioskop sendiri.

Jika film-film Lumière baru merupakan dokumentasi rekaman suasana di depan pabrik, taman, stasiun, dan lain-lain, Méliès, yang juga

pesulap dengan gaya berpentas teatrikal, awal 1900 mulai membuat film yang menampilkan cerita-cerita fantastik bergaya teater dengan campuran ilusi dan tipuan kamera. Film pun mulai bersinggungan atau mendapat pengaruh teater (seni pertunjukan).

Film kemudian menjadi hiburan berkelas setelah ditonton masyarakat borjuis menengah ke atas mulai 1907. Konsekuensinya, kisah-kisah yang lebih berisi dan kompleks menjadi kebutuhan, dan mengharuskan film bersinggungan dengan kesusasteraan. Terjadi pergeseran trend dan bentuk dari film awal yang spektakel dan sensasional ke film yang lebih naratif.

## **Film di Hindia Belanda**

Mulai 1896 pertunjukan film Lumière Bersaudara diadakan di AS, menyusul kemudian Inggris, Rusia, India, dan Jepang. Meskipun secara umum modernisasi yang dipicu Revolusi Industri (1750-1850) terlambat masuk ke *Netherlands Indies* (Hindia Belanda), kegemparan orang menyaksikan keajaiban film di Prancis sudah bisa dirasakan penduduk Batavia hanya lima tahun setelahnya. Padahal, sebagai perbandingan, Korea dan Italia baru menikmatinya 1903 dan 1905.



Bermula pada 30 November 1900 ketika surat kabar Bintang Betawi memuat iklan:

*"De Nederlandsch Bioscope Maatschapij (Maatschapij Gambar Idoep) memberi tahoe ba-hoewa lagi sedikit hari ija nanti kasi liat tontonan amat bagoes, jaitoe gambar-gambar idoep dari banyak hal jang belon lama telah kejadian di Eu-ropa dan di Afrika Selatan...."*

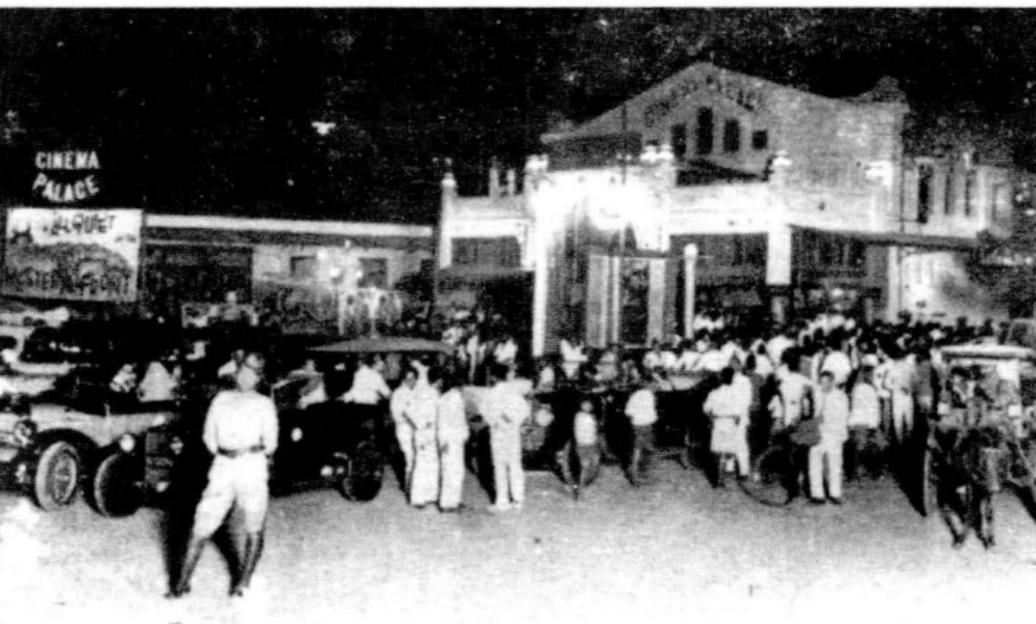
Beberapa catatan melukiskan warga Batavia heboh menantikan pertunjukan *gambar-idoep* itu. Mereka penasaran bagaimana wujudnya tontonan yang katanya bakal memperlihatkan dengan nyata kejadian-kejadian yang belum lama terjadi di Eropa dan Afrika Selatan. Padahal sejatinya mereka sudah pernah "menonton film" di lapangan Gambir. Di sana seorang Belanda bernama Talbot membangun bioskop dan mempertontonkan rangkaian gambar animasi sederhana buatannya. Bangunan bioskop itu menyerupai bangsal dengan dinding *gedek* (bilik bambu) dan beratapkan seng. Sesuai masa pemutaran, Talbot membawanya berpindah-pindah ke tempat lain.

Secara umum masyarakat perkotaan, yang terpengaruh gaya hidup kaum penjajah dan pribumi terpelajar yang jumlahnya semakin banyak, memang mulai mempunyai kebutuhan baru bernama *hiburan*. Ketika itu hiburan paling populer adalah *toneel melaju* yang konon dila-

hirkan di Surabaya pada 1989 dan belakangan disebut *komedi stamboel*. Pertunjukan itu mirip sandiwara Barat, dengan cerita yang diadaptasi dari kisah-kisah asing, namun mengandalkan banyak improvisasi karena naskahnya sangat longgar. Bentuk itu kemudian menginspirasi lahirnya teater tradisional seperti Ludruk, Ketoprak, Lenong, sampai Srimulat, di berbagai daerah.

Tidak perlu menunggu lama, 4 Desember 1900, muncul lagi iklan di surat kabar yang sama. Disebutkan, mulai tanggal 5 Desember *Pertoenjoekan Besar Jang Pertama* di Hindia Belanda akan berlangsung tiap malam, mulai jam tujuh malam, di sebuah rumah di Tanah Abang Kebondjae (Manage), di sebelah pabrik kereta (bengkel mobil) Maatschapij Fuchss. Tidak ditemukan dokumentasi yang menyebutkan film-film yang diputar saat itu. Namun dari iklannya diduga yang diputar film bisu, hitam-putih, dokumentasi *Sribaginda Maharatoe Olanda bersama-sama Jang Moelja Hertog Hendrik ke kota Den Haag*. serta rekaman kejadian-kejadian lain di Eropa dan Afrika Selatan.

Sebagaimana di Prancis dan banyak tempat lain sesudahnya, orang-orang takjub luar biasa merasakan sensasi menonton *gambar-idoep* yang sungguh-sungguh seperti kenyataan. Namun kehebohan tidak berlangsung



Suasana keramaian pemutaran film  
di bioskop Cinema Palace, Krekot, Batavia (1930)  
*Sumber: Sinematek Indonesia*

lama. Orang segera bosan karena pertunjukan itu melulu berisi rangkaian gambar tidak mengandung cerita. Apalagi harga karcisnya mahal, mulai setengah sampai dua gulden, yang cuma bisa dibeli kalangan menengah-atas, yaitu orang-orang Belanda dan Tionghoa. Gambar yang disajikan pun belum dapat dinikmati secara sempurna. Sering bergetar, goyang, hingga membuat mata cepat lelah.

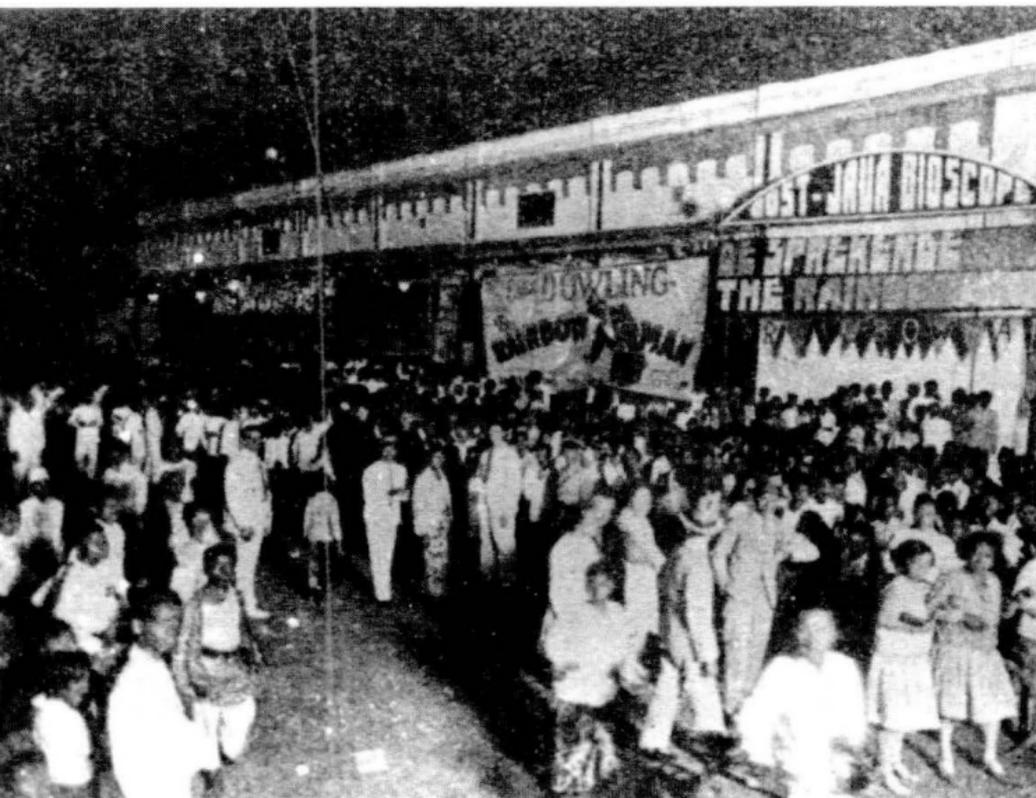
Tak sampai sebulan bulan, pada 31 Desember 1900, muncul pemberitahuan: *Moelain 1 Djanoeari 1901 bajarannya dikoerangin. Kelas satoe f1,25 kelas doewa f0,75 dan kelas tiga f0,25. Selain itu juga: Pertunjukan boeat anak-anak. Pembajarannya boeat satoe anak dan jang mengantar f0,50.*

Untuk sementara kebijakan itu berhasil memperluas jangkauan penonton. Dengan harga karcis lebih terjangkau, banyak warga pribumi berduyun-duyun datang. Menonton di bioskop menjadi hiburan bergengsi karena hanya bisa dilakukan orang berduit. Kala itu harga satu liter beras f0,010 atau 10 sen dan biaya hidup keluarga di pedesaan dalam sehari berkisar f0,025 atau *sebondong*. Di dalam bioskop mereka juga bisa duduk bersama para Sinyo dan Noni dari strata sosial tertinggi dalam masyarakat Hindia Belanda waktu itu.

Itu pun tak bertahan lama. Karena hasil

penjualan karcis tidak bisa menutup ongkos, pada 1901 juga dibukalah *openlucht bioscoop* (kini layar tancep) di Gambir, Mangga Besar, stasiun Beos (Kota), dan pasar Tanah Abang. Harga karcisnya lebih murah: f0,5 buat orang Tionghoa dan f0,25 untuk orang *Slam* (pribumi dan Islam). Sementara bagi penduduk kelas atas, pada 1903 rumah di Kebondjae direnovasi menjadi bioskop mewah dengan nama The Royal Bioscope. Sesudah itu beberapa bioskop dibangun di Batavia dan kota-kota lain untuk berbagai kelas penonton, meski umumnya masih tetap berbentuk rumah.

Pembagian kelas itu, yang sebetulnya mengikuti pola pertunjukan *komedi stamboel*, dianggap berhasil terutama buat menjaring penonton pribumi yang jumlahnya paling banyak. Penjenjangan kelas (khusus Eropa, kelas I, II, III) dan perbedaan harga karcis akhirnya diterapkan sebagai strategi penting bisnis bioskop secara umum hingga puluhan tahun ke depan. Sampai dengan 1990an masyarakat kita masih mengenal perbedaan atau penjenjangan kelas bioskop. Begitu pula bioskop-bioskop khusus untuk jenis film tertentu, misalnya Barat, Tionghoa, India, atau Indonesia. Konsep itu dulu muncul karena transportasi masih sulit dan mahal, yang menyebabkan penonton bioskop umumnya berasal dari lingkungan sekitar saja. Karena itu, di beberapa lokasi, bioskop hanya



Pemutaran film bersuara pertama di Indonesia,  
di bioskop Oost Java, Surabaya. [Desember 1929]  
*Sumber: Sinematek Indonesia*

memutar film-film dari kelompok etnis yang mendominasi. Misalnya bioskop Orion di Glodok hanya memutar film Tionghoa. Namun setelah usaha bioskop di Indonesia tumbang, lalu mulai 2000an bangkit lagi dan dimonopoli satu jaringan, bioskop berubah menjadi homogen. Semua film diputar di semua bioskop pada waktu bersamaan.

Pada mulanya usaha bioskop dilakukan orang Belanda saja disebabkan besarnya jumlah investasi yang mesti ditanam. Orang-orang Tionghoa hanya menyewakan gedung. Tapi Perang Dunia Pertama (1914-1918) kemudian mempengaruhi perekonomian Eropa dan berdampak ke Hindia Belanda. Usaha bioskop ikut terganggu. Memasuki 1920 perekonomian mulai pulih dan sejumlah orang Tionghoa kembali membangun bioskop. Kali ini sudah dengan bentuk menyerupai bioskop seperti sekarang. Berdasarkan dokumentasi Gabungan Perusahaan Bioskop Seluruh Indonesia (GPBSI), pada 1936 terdapat 225 bioskop di seluruh wilayah Hindia Belanda.

Usaha bioskop digemari saudagar Tionghoa walaupun keuntungannya tidak sebesar usaha dagangnya yang lain, bahkan selalu dibayangi kemungkinan merugi, karena dapat meningkatkan gengsi di kalangan kaum berkulit putih. Bioskop juga digunakan sebagai sa-

rana melakukan lobi atau pendekatan, dengan cara mengirimkan undangan menonton (*free ticket*) yang disertai hadiah makanan dan minuman, buat para pejabat Belanda. Sudah menjadi kebiasaan, terutama di bioskop kelas atas, selalu tersedia beberapa bangku kosong yang dialokasikan bagi pemegang undangan dan tidak bisa dibeli oleh penonton umum. Lebih dari seratus tahun berselang, hal itu juga dilakukan oleh jaringan bioskop 21 sampai sekarang.

Bioskop pun, meski tetap bergengsi, dengan cepat menjadi hiburan populer yang disukai masyarakat. Apalagi pasokan film-film naratif semakin berlimpah. Sejak 1907 Hollywood tumbuh dan kaidah-kaidahnya yang disukai penonton kemudian menyebar ke segala penjuru dunia, sampai memunculkan banyak perlawanan atau gerakan sinema alternatif seperti Avant-Garde Eropa (1920-1929), Impresionisme Prancis (1918-1929), Ekspresionisme Jerman (1920-1927), dan Montase Soviet (1924-1933). Bioskop di Hindia Belanda memasuki masa keemasan dengan mengimpor film-film Tiongkok klasik, Jerman, dan terutama Hollywood.

Karena menggunakan teks bahasa Belanda, film-film Hollywood lebih banyak disaksikan penonton kelas atas: Eropa, Tionghoa, dan pribumi terpelajar. Sedangkan sebagian besar masyarakat lebih menyukai film-film

Tionghoa, yang dibuat dan didatangkan dari Shanghai, sebab teksnya dalam bahasa Melayu. Awalnya berisi cerita-cerita kehidupan modern Shanghai, namun karena kualitas gambar dan terutama akting pemainnya tidak sebanding dengan Hollywood, amino penonton merosot. The Theng Chun, putera pemilik importir China Motion Pictures Co. yang pernah belajar di AS, menyarankan produser Shanghai mengangkat kisah-kisah dari legenda Tiongkok. Sudah cukup lama legenda semacam itu diterjemahkan ke dalam bahasa Melayu dan diterbitkan di Batavia. Film-film jenis itu terbukti laris, apalagi selain teks Melayu ditambahkan juga teks Mandarin. Padahal harga karcisnya sedikit lebih mahal karena ada penambahan teks.

Pemilik bioskop juga belajar mengenai pola menonton masyarakat. Pada hari-hari biasa jumlah penonton selalu tidak sebanyak akhir pekan. Akibatnya bioskop-bioskop kelas atas tidak mau memutar film Hollywood yang harganya mahal karena dipasarkan langsung oleh perwakilan Hollywood di Batavia. Taktik memutar ulang (*rerun*) film Hollywood lama di hari biasa tidak berhasil. Jalan keluarnya adalah mengimpor film-film Jerman yang murah.

Akan tetapi, bersamaan dengan dimulainya era film bersuara, semenjak 1927 ironisnya sinema dunia, kecuali Hollywood yang ideologi

hiburannya nyaris tidak pernah tergerus zaman, tengah memasuki masa gelap. Perang ideologi politik berlangsung di banyak tempat. Di bawah pemerintahan fasis dan totaliter Joseph Stalin (Soviet), Adolf Hitler (Jerman), Benito Mussolini (Italia), dan lain-lain, film dijadikan alat proganda politik dan ideologi. Apalagi ternyata film-film Jerman yang diimpor ke Batavia umumnya diproduksi National Socialistische Beweging (NSB), yaitu gerakan sosialis nasional pro-Nazi yang berpusat di Belanda. Hampir semua film menggambarkan para pemuda Jerman menghormat Hitler dengan pekikan, "Heil Führer!" Penonton bioskop kelas atas tidak tertarik dan tetap memilih film Hollywood kendatipun harus merogoh kantung lebih dalam.

\* *Ko-editor situs [fimindonesia.or.id](http://fimindonesia.or.id)*

*Anggota Perhimpunan Pengkaji Filem Indonesia*

*(KAFEIN)*

## Daftar Rujukan:

- Richard Barsam and Dave Monahan (2010), *Looking at Movies : an Introduction to Film, 3rd ed.* University of North Carolina, Wilmington.
- Ed Sikov (2010), *Film studies: an introduction*, Columbia University Press.
- Sarah Casey Benyahia, Freddie Gaffney and John White (2006), *Film Studies: The Essential Introduction*, Routledge.
- Kristin Thompson and David Bordwell (2003), *Film History: An Introduction, 2nd ed.* McGraw Hill, University of Wisconsin-Madison.
- Charles Musser (1991), *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, University of California Press.
- Haris Jauhari ed. (1992), *Layar Perak: 90 Tahun Bioskop di Indonesia*, Dewan Film Nasional, Gramedia Pustaka Utama.
- HM Johan Tjasmadi (2008), *100 Tahun Sejarah Bioskop di Indonesia*, PT Megindo Tunggal Sejahtera (Cinemagz).
- Misbach Yusa Biran (1993), *Sejarah Film 1900-1950: Bikin Film di Jawa, cet. kedua*, Dewan Film Nasional, Komunitas Bambu.

## Film Nasional Indonesia

Totot Indrarto\*

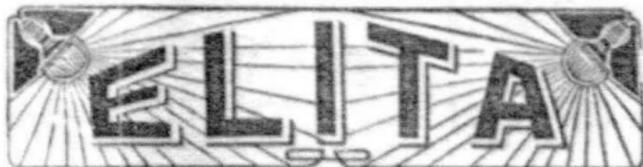
Film cerita baru mulai diproduksi di Indonesia pada 1926. Adalah L. Heuvelcorp, produser dan sutradara dokumenter Belanda, yang memulai. Ia mengajak G. Krugers, ipar FAA. Buse yang kelak menjadi raja bioskop di Pasundan, menjadi juru kamera. Di tangan Heuvelcorp-Krugers yang sama-sama berpengalaman membuat film persoalan teknis tidak menjadi masalah. Di Batavia juga sudah ada laboratorium yang bisa melayani pencetakan film-film berita dan dokumenter. Sesudah terhambat beberapa waktu akhirnya biaya produksi didapat dari *regent* (Bupati) Bandung RAAHM Wiranatakusumah V, bangsawan kaya yang mencintai budaya Pasundan.

Film tanpa suara yang mereka produksi, *Loetoeng Kasaroeng*, dibintangi banyak pemain Indonesia, termasuk anak-anak Wiranatakusumah V. Pemutarannya terbilang sukses, antara lain diputar satu minggu di bioskop-bioskop Bandung, 31 Desember 1926 sampai dengan 6 Januari 1927. Tapi karena latar budaya dan ceritanya yang sangat kedaerahan, film itu tidak disukai penonton di daerah lain.

*Loetong Kasaroeng* menyajikan cerita asli Indonesia, sebuah legenda yang terkenal dari Jawa Barat. Antara lain berisi nasihat, janganlah memandang sesuatu dari kulitnya saja. Ceritanya, Purbasari diejek karena mempunyai pacar seekor lutung bernama Guru Minda. Kakaknya, Purbararang, membanggakan kekasihnya, Indrajaya, yang manusia. Ternyata lutung itu sebetulnya pangeran tampan, titisan Dewi Sunan Ambu. Guru Minda jauh lebih tampan dari Indrajaya.

Untuk menutupi kerugian produksi *Loetong Kasaroeng*, Heuveldorp di tahun berikutnya mengupayakan kredit obligasi untuk membiayai pembuatan film *Eulis Atjih* (1927) atau *Poetri Jang Tjantik Manis dari Bandoeng*. Krugers dipercaya menjadi sutradara sekaligus juru kamera. Ceritanya mengenai suami yang meninggalkan isteri dan anak untuk berfoya-foya. Si isteri, Eulis Atjih, dan anaknya hidup melarat. Di kemudian hari ia tetap menerima kembalinya (bekas) suami yang telah jatuh miskin.

Film yang pernah dibuat ulang dengan judul sama dan cerita sedikit berbeda pada 1954 oleh sutradara Rd Ariffien ini sukses di pasar, termasuk Singapura. Hasil penjualan karcis cukup untuk membayar kembali kredit dengan bunga dan mengembalikan biaya pro-



Heden avond voor het laatst  
**DE WET VAN HET WESTEN**

Vrijdag 31 December en volg. avonden  
Eerste vertooningen van de Eerste Ned. Indië Speel Film.

# LOETOENG KASAROENG

De beroemde sage uit  
het roemrijke verleden  
van Java, verhandelend  
van het verbond tusschen  
hemel en aarde, den oorsprong  
van alle vruchtbaarheid.



Vervaardigd door de eerste Nederl. Ind. Filmindustrie

**„JAVA FILM COMPANY”**

Eerste vertooning in Nederlandsch-Indië voor Zijne  
Excellentie den Gouverneur Generaal van Ned. Indië

Speciale Gamelan - Muziek door den heer SOUZA

Gewone Prijzen

**KINDEREN HERBEN TOEGANG**

Pamflet pemutaran film *Loetoeng Kasaroeng*  
di bioskop Elita, Bandung  
Sumber: Sinematek Indonesia

duksi *Loetong Kasaroeng*. Tanggapan penonton Bandung sama seperti film terdahulu. Masih banyak kekurangan namun secara teknis tidak kalah dengan film impor.

Menjelang pemutaran di Surabaya, iklannya menyebutkan, "*Lihat bagaimana bangsa Indonesia tjoekoep pinter maen dalam film, tida korerang dari lain matjem film Eropa atawa Amerika.*" Dalam pemutaran di seluruh Jawa ditampilkan pertunjukan keroncong pimpinan Kayoon. Surat kabar *Pewartu Soerabaja* menulis, "*Publik Tionghoa khoesoensja sangat menyоекai Kayoon. Pertunjukan musik ini amat menarik, apalagi ditambah pertunjukan film jang dimainkan oleh para pelakoe boemipoetra.*"

Masih terus menjadi pertanyaan banyak peneliti film sampai sekarang, mengapa produksi film di Indonesia dimulai sangat terlambat. Korea yang baru menikmati bioskop Lumière pada 1903 sudah membuat film pertamanya pada masa pendudukan Jepang, *The Righteous Revenge* (Uirijeok Guto, 1919). Italia bahkan di tahun yang sama dengan kedatangan bioskop di negara itu langsung memproduksi *La presa* (Filoteo Alberini, 1905). Begitu pula negara lain yang lebih dahulu mengenal bioskop. Rusia dan India yang kedatangan bioskop pada 1889 membuat film pertama relatif cepat, *Stenka Razin* (Vladimir Romashkov, 1908) dan *Raja*

*Harishchandra* (Dadasaheb Phalke, 1913).

Kopi film *Loetong Kasaroeng* dan film-film Indonesia periode awal lain tidak pernah ditemukan. Penahbisan film pertama jadinya hanya berdasarkan kliping sejumlah media terbitan 1926 yang masih tersimpan: *De Locomotief* edisi Seberang Lautan, *Panorama* no 1, *De Preanger Post*, dan iklan di *De Indische Telegraf*.

Barangkali karena negerinya kecil, padahal film memerlukan banyak penonton buat mengembalikan modal, pemerintah Hindia Belanda yang sangat teliti mencatat segala kejadian di tanah jajahannya (Nusantara), tidak tampak berminat pada film. Jangankan menyimpan kopi film cerita, mencatat data film yang pernah dibuat, nama dan jumlah bioskop, judul dan jumlah film, serta dari mana saja film itu di-datangkan, tidak pernah dilakukan. Yang diperhatikan sebatas film berita dan dokumentasi yang berkaitan langsung dengan kepentingan pemerintahan.

Diskursus mengenai kemungkinan ada film lain sudah dibuat sebelum *Loetoeng Kasaroeng* masih memerlukan penelitian lebih lanjut, namun dari berbagai dokumentasi kolonial kita mengetahui setidaknya sejak awal 1900 kamera film sudah banyak beredar di Hindia Belanda. Pada 1910, misalnya, dibuat beberapa

film dokumenter agar warga Belanda di negeri asalnya dapat mengetahui keadaan daerah jajahannya.

Terbaru, Profesor Dafna Ruppin, dalam penelitian (2009-2010) mengenai budaya awal sinema di Hindia Belanda 1895-1920 yang diterbitkan dengan judul *Komedi within Komedi: Moving Pictures and Intermedial Crossings in Turn-of-the-Century Colonial Indonesia* (2015), menemukan iklan surat kabar *Bataviaasch Nieuwsblad* yang mencamtukan pemutaran film *Njai Dasima* di The Royal Bioscope pada Juni 1906. Di samping itu masih ada dokumentasi poster pertunjukan film pada 1989 yang menerakan satu film berjudul bahasa Melayu, tapi Ruppin masih meragukannya. Toh temuan dari iklan 1906 itu saja, jika ternyata benar, berarti sudah dua puluh tahun lebih cepat dari catatan sejarah resmi yang sampai sekarang menjadi rujukan.

Kemungkinan *Njai Dasima* yang diputar 1906 diproduksi di Hindia Belanda bersandar pada fakta bahwa karangan G. Francis (terbit 1896) tersebut merupakan khazanah lokal. Cerita ditulis berdasarkan kisah nyata di sekitar Tangerang dan Batavia pada 1813-1820. Perawan Bogor nan cantik yang jadi istri simpanan pria Inggris tega meninggalkan anak dan suami yang kaya raya, hanya untuk menjadi istri

muda Samiun. Ternyata ia malah disia-siakan, harta bawaannya dihabiskan berjudi oleh istri Saimun, dan kemudian dibunuh.

Merujuk katalog situs [filmindonesia.or.id](http://filmindonesia.or.id), cerita yang kerap dimainkan dalam pentas lenong, dengan berbagai interpretasi dan pengembangan tersebut, ternyata juga paling banyak difilmkan. Lie Tek Swie, yang belajar cara bercerita film hanya dari pengalaman sebagai pegawai pemeriksa kopi film sebuah distributor, membuat tiga sekuel: *Njai Dasima I* (1929), *Njai Dasima II* (1930), dan *Nancy Bikin Pembalesan (Njai Dasima III)* (1930). Yang terakhir itu kelanjutan cerita yang tidak ada di buku.

Bachtiar Effendy juga pernah membuat *Njai Dasima* (1932). Dalam versi sedikit berbeda, ada *Dasima* (Tan Tjoei Hock, 1940), yang disebut *moderne versie* dari karya G. Francis, serta *Samiun dan Dasima* (Hasmanan, 1970), yang melakukan pendalaman psikologis tokoh-tokohnya sembari mempertontonkan banyak adegan erotis dan seks. Akibatnya, Misbach Jusa Biran minta namanya dihapus sebagai penulis skenario.

Sampai dengan 1950 setidaknya 125 film dibuat oleh sutradara-sutradara berkebangsaan Belanda, Tionghoa, dan kemudian juga Indonesia. Cerita rakyat Indonesia, sebagaimana cerita sastra peranakan Tionghoa yang popul-

er kala itu, mendominasi film-film awal yang diproduksi di Hindia Belanda. Ini menjelaskan siasat dagang buat, meminjam kata-kata Tan Koen Yauw, produser Tan's Film, "Menarik perhatian penonton-penonton Boemipoetra dari kelas moerah".

Orang Indonesia pertama yang menjadi sutradara film adalah Bachtiar Effendy. Melawan kehendak orangtua yang menginginkannya menjadi sarjana hukum, ia bergabung dengan Tan's Film milik Tan Koen Yauw sebagai pekerja kasar, yaitu pembantu bagian dekor. Ketika Tan's Film mulai membuat film bersuara, *Njai Dasima* (1932), Bachtiar dipercaya menjadi sutradara sekaligus penulis skenario. Tapi sesudah itu ia beralih ke dunia pers, memimpin majalah Doenia Film. Mulai 1936, ia masuk kelompok Sandiwara Dardanella, mendirikan Bollero, menetap di Malaka, dan bekerja untuk Christy Film, Singapura. Kembali ke Indonesia pada 1950 ia menyutradarai tiga film untuk PFN (Perusahaan Film Negara), lantas menjadi Atase Pers Kedubes RI di Italia, sampai kemudian bergabung dengan pemberontakan PRRI (Pemerintahan Revolusioner Republik Indonesia).

Setelah itu beberapa pribumi lain tampil menjadi sutradara. Pada 1950 Ratna Asmara menjadi sutradara perempuan pertama lewat

film *Sedap Malam*. Istri wartawan dan sutradara teater/film Andjar Asmara itu dipercaya membuat film pertama Perseroan Artis Indonesia (Persari) yang baru didirikan Djamaludin Malik. Sebelumnya ia aktris teater yang juga membintangi sejumlah film. Sepuluh tahun kemudian barulah Sofia WD, yang juga seorang aktris, menjadi sutradara *Badai Selatan* (1960), bertandem dengan penata kamera Liauw Kuan Hien. Film itu menjadi film Indonesia pertama yang terpilih masuk *official selection* Berlin International Film Festival 1962. Prestasi yang baru bisa disamai *Postcards from the Zoo* (Edwin) pada 2011 atau hampir setengah abad kemudian.

## **Hari Film Nasional**

Usmar Ismail, yang sebelumnya anggota staf pengarang Pusat Kebudayaan Jakarta (1945–1945) dan Mayor TNI di Yogyakarta (1945–1949), mulai 1949 bekerja untuk South Pacific Film Corporation. Setelah membantu Andjar Asmara menyutradarai *Gadis Desa*, Usmar menyutradarai dua film dari cerita dan skenarionya sendiri, *Harta Karun* dan *Tjitra*. Tapi ia merasa gerah karena mesti mengakomodir banyak “pesanan” dari produser. Bersama beberapa teman seniman ia mendirikan Perfini

(Perusahaan Film Nasional Indonesia). Dengan modal pesangon dari dinas ketentaraan, ia kemudian membuat *The Long March*, yang lebih populer dengan judul *Darah dan Doa*. Film yang kemudian diakui sebagai film pertamanya.

Perfini bersama Persari, atau kedua pendirinya, Usmar Ismail dan Djameludin Malik, dikenal sebagai dua pilar besar perfilman Indonesia. Keduanya menggagas Festival Film Indonesia (FFI) dan berkolaborasi memproduksi *Lewat Djam Malam* (1954) agar film Indonesia bisa menang di Festival Film Asia. Bedanya, Persari lebih makmur dan glamor, Perfini cuma bermodal idealisme. Djamel yang tinggal di Menteng memperlakukan pemain-pemain utama Perfini layaknya bintang Hollywood, antara lain membelikan mobil dan menalangi pembelian rumah di Kebayoran Baru. Sedangkan Perfini cuma memiliki satu mobil, milik Usmar. Bahkan setelah beberapa tahun memproduksi setiap kali syuting Perfini hanya menggunakan tiga mobil. Pemain perempuan naik mobil Usmar, pemain laki-laki naik *pick up* sewaan, dan para kru naik truk.

30 Maret 1950, bermodal kamera Akeley berumur puluhan tahun, rombongan produksi *Darah dan Doa* berangkat ke Purwakarta dengan menyewa opelet rongsokan untuk memulai syuting. Selain Usmar, hanya Max Tera (juru



Adegan film *Darah dan Doa* (Usmar Ismail, 1980)  
Sumber: Sinematek Indonesia

kamera) yang memiliki pengalaman di film. Semua pemain pendatang baru yang direkrut melalui iklan surat kabar dan mendapat latihan-latihan dasar selama beberapa minggu.

"Pergi syuting dengan tiada cukup uang, pada galibnya pastilah akan mengakibatkan malapetaka," kenang Usmar. Tiap malam ia mengetik skenario buat esok harinya berdasarkan cerita Sitor Situmorang yang hanya beberapa lembar. Untuk mengirit, semua orang terpaksa merangkap jabatan. Ia sendiri, "Selain produser, sutradara, penulis skenario, seringkali harus menjadi sopir, kuli angkut, *make up man*, pencatat skrip, dan asisten diri sendiri." Toh uang dengan cepat habis dan utang menumpuk. Untunglah seorang pemilik bioskop di Jakarta, yang disebut Usmar sebagai Saudara Tong, berani mengijon dan memberi uang muka untuk menyelesaikan film tersebut.

*Darah dan Doa* mengisahkan perjalanan pulang pasukan TNI Divisi Siliwangi dari Yogyakarta ke Jawa Barat, setelah ibukota sementara itu diserang dan diduduki Belanda. Cerita berpusat pada pemimpin rombongan, Kapten Sudarto (Del Juzar). Meskipun sudah beristeri, dalam perjalanan ia terlibat cinta dengan dua gadis. Film ini juga menggambarkan ketegangan terhadap ancaman serangan Belanda, selain berbagai persoalan kemanusiaan sep-

erti ketakutan, keraguan, penderitaan, kesetiakawanan, pengkhianatan, dan lain-lain.

Kendati menempati posisi istimewa dalam sejarah, film yang pada 2013 direstorasi di Jakarta oleh Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan itu bukanlah film terbaik Usmar Ismail. Menurutnya, *Darah dan Doa* tidak dibuat dengan perhitungan komersial apapun dan semata-mata hanya didorong idealisme. Lebih jauh ia mengakui, film itu terlalu banyak maunya, berhasrat menampilkan seluruh kejadian besar yang berlangsung dalam Revolusi Indonesia akibat semangatnya yang meluap-luap. Ia juga mengakui masih sangat banyak kekurangan teknis, termasuk dalam penyusunan cerita dan penyutradaraan, karena minimnya pengetahuan dan pengalaman.

Hari pertama pengambilan gambar *Darah dan Doa* kemudian ditetapkan sebagai Hari Film Nasional (HFN) oleh Dewan Film Indonesia (DFI) dalam pertemuan organisasi-organisasi perfilman, 11 Oktober 1962. Di samping 30 Maret sebetulnya ada usulan lain, yakni 19 September, yang diambil dari tanggal syuting pidato pertama Presiden Sukarno di lapangan Ikada (sekarang lapangan Monas). Peliputan rapat umum yang berlangsung sebulan setelah Proklamasi Kemerdekaan RI itu dianggap mengandung nilai kepahlawanan. Karena situasi

masih genting, rapat itu dijaga tentara Jepang. Keberanian juru kamera BFI (Berita Film Indonesia, yang lalu berubah nama menjadi PFN) merekam peristiwa bersejarah itu sangat berbahaya, sehingga patut menjadi tonggak untuk dikenang.

Meskipun sudah ditetapkan, HFN belum sepenuhnya diterima dan tidak pernah diperingati atau dirayakan. Bahkan pada 1964 pegiat perfilman komunis mengusulkan 9 Mei sebagai HFN. Dasarnya tanggal pendirian PAFIAS (Panitia Aksi Pemboikotan Film Imperialis Amerika Serikat). Aksi itu berhasil menghentikan pemutaran film-film AS di seluruh Indonesia, bahkan kemudian semua film dari negara Barat yang dianggap "antek" AS. Sebagai pengganti mereka memasukkan film-film dari Rusia, RRT, dan negara-negara sosialis lain. Tapi usul terakhir ini menguap begitu saja setelah peristiwa 30 September.

Barulah pada 1980an, ketika situasi politik dan kondisi perfilman telah stabil, gagasan mengenai HFN diangkat lagi. DFN, kelompok pemikir Menteri Penerangan, kembali mewacanakan 30 Maret sebagai HFN untuk dijadikan keputusan bersama. Tapi usaha itu tersendat lagi, karena PFN mengusulkan 19 September dan 6 Oktober. Yang pertama sudah disinggung dasar pertimbangannya di atas, sementara 6

Oktober merupakan tanggal penyerahan perusahaan Nippon Eiga Sha oleh penguasa Jepang kepada pemerintah Indonesia, yang kemudian menjadi BFI dan PFN.

Usulan 6 Oktober langsung ditolak, karena tidak mengandung idealisme atau nilai perjuangan. Jadi kembali tinggal dua usulan: 30 Maret dan 19 September. Untuk menghindari konflik, pemerintah kembali memetieskan persoalan tersebut.

Awal 1990 DFN memutuskan menjaring pendapat soal HFN. Anggota DFN, Soemardjono, ditunjuk memimpin pertemuan sejumlah orang yang pernah terlibat dalam sejarah film di gedung Badan Sensor Film (BSF). Pelbagai pendapat dikemukakan peserta pertemuan dan secara umum tetap menganggap kedua tanggal yang diusulkan mempunyai kekuatan masing-masing. Salah satunya, 19 September berkaitan dengan peristiwa revolusi, sebagaimana lazimnya hari-hari peringatan nasional.

Salah satu peserta pertemuan adalah Alwi Dahlan, yang pernah terlibat di perfilman pada 1950an dan ketika itu sudah beberapa kali menjadi juri Festival Film Indonesia (FFI). Pendapatnya diterima peserta sidang karena dianggap berhasil memberikan dasar pertimbangan yang tepat. Menurutny kedua tanggal itu penting, namun 19 September sebetulnya



Usmar Ismail (1921-1971)  
*Sumber: Sinematek Indonesia*

merupakan peristiwa jurnalistik. Sedangkan HFN yang perlu ditetapkan adalah untuk memperingati pembuatan film cerita.

Praktis pilihan untuk HFN tinggal satu. Akan tetapi DFN baru menetapkan HFN pada 30 Maret sesudah Undang-undang Nomor 8 Tahun 1992 tentang Perfilman diterbitkan. Bersamaan dengan ketetapan itu, film *Darah dan Doa* dinobatkan sebagai film Indonesia pertama karena disutradarai oleh orang Indonesia asli, diproduksi oleh perusahaan film Indonesia, dan diambil gambarnya di Indonesia. Misbach Yusa Biran beralasan karena film itu mencerminkan kesadaran nasional dan mengisyaratkan lahirnya sejarah film Indonesia.

"Biarpun film yang pertama dibuat di Indonesia tidak dilakukan oleh Usmar Ismail, dan biarpun sebelumnya Almarhum Andjar Asmara telah berjuang untuk melekatkan istilah Indonesia pada film-film berbahasa Melayu yang dibuat di Indonesia yang kala itu disebut Hindia Belanda, tetapi baru Usmarlah orang pertama yang mengaitkan film yang ia buat dengan peristiwa nasional yang menyangkut nasib seluruh bangsa Indonesia," Asrul Sani menulis.

"Biarpun film Indonesia dalam pengertian film yang dibuat berdasarkan cerita Indonesia dan waktu punya suara sudah berbahasa Indonesia, bagi saya film 'nasional' yang perta-

ma adalah film Usmar Ismail. Tanpa ia sadari dan tanpa ia sebutkan dengan kata-kata, telah ia berikan suatu definisi bagi pengertian 'film nasional Indonesia', yaitu film yang menjurubicarai perjuangan rakyat Indonesia, film yang merupakan bagian integral dari kehidupan dan perjuangan rakyat Indonesia," tambahnya.

Istilah "film nasional" sebelumnya pernah mengemuka pada 1903-1919, yang dalam beberapa kajian dianggap sebagai gerakan sinema. Setelah bentuk film diperkaya oleh Gerges Méliès, di sejumlah negara muncul film dengan cerita-cerita unik dan khas dari berbagai tempat di dunia yang mengangkat lokalitas (psikologis, sosiologis, kultural, geografis, dsen sebagainya). Bahkan film cerita pertama dengan durasi lebih dari satu jam dibuat di Australia oleh Charles Tait pada periode tersebut, dengan judul *The Story of the Kelly Gang* (1906).

HFN kemudian disahkan sebagai peringatan nasional melalui Keputusan Presiden No. 25 Tahun 1999, yang ditandatangani oleh BJ Habibie pada 29 Maret 1999.

Sehari setelahnya, dalam sambutan pada peringatan HFN di Istana Negara, presiden mengemukakan, "Tanggal 30 Maret kita tetapkan sebagai Hari Film Nasional, karena pada hari itu, 49 tahun yang lalu, untuk pertama kali seorang anak bangsa secara mandiri

memproduksi sebuah film.... H. Usmar Ismail membuat konsep film sebagai karya seni yang bebas, mencerminkan kepribadian bangsa dan tidak digantungkan pada komersialitas. Konsep film H. Usmar Ismail sangat bertolak belakang dengan konsep film pada masa penjajahan Belanda, yang hanya menjadikan film sebagai alat hiburan, karena mereka tidak merasa bertanggungjawab terhadap kemajuan bangsa kita. Begitu pula pada masa penjajahan Jepang, film hanya dijadikan sebagai alat propaganda.”

\* *Ko-editor situs [fimindonesia.or.id](http://fimindonesia.or.id)*

*Anggota Perhimpunan Pengkaji Filem Indonesia*

*(KAFEIN)*

## Daftar Rujukan:

- Misbach Yusa Biran (1993), *Sejarah Film 1900-1950: Bikin Film di Jawa*, cetakan kedua, Dewan Film Nasional, Komunitas Bambu.
- Usmar Ismail (1983), *Mengupas Film*, cetakan kedua, Pustaka Sinar Harapan.
- Adrian Jonathan Pasaribu, JB Kristanto ed. (2012), *Lewat Djam Malam Diselamatkan*, Sahabat Sinematek.
- Dafna Ruppin (2015), *Komedi within Komedi: Moving Pictures and Intermedial Crossings in Turn-of-the-Century Colonial Indonesia*.
- HM Johan Tjasmadi (2008), *100 Tahun Sejarah Bioskop di Indonesia*, PT Megindo Tunggal Sejahtera (Cinemagz).
- Bahan Siaran Berkala SI, 10 Maret.
- JB Kristanto (2005), *Katalog Film Indonesia 1926-2005*, Penerbit Nalar.
- Situs internet [filmindonesia.or.id](http://filmindonesia.or.id)
- Situs internet [perfilman.perpusnas.go.id](http://perfilman.perpusnas.go.id)
- Situs internet [kepuustakaan-tokoh.perfilman.pnri.go.id](http://kepuustakaan-tokoh.perfilman.pnri.go.id)
- Situs internet [indonesiancinematheque.blogspot.co.id](http://indonesiancinematheque.blogspot.co.id)

## **Pernyataan Identitas Kebangsaan**

Adrian Jonathan Pasaribu\*

Lebih dari sekadar selebrasi orang film, Hari Film Nasional adalah pernyataan akan identitas dan cita-cita kebangsaan. Mewacanakan Hari Film Nasional sama dengan mewacanakan konsep film nasional, dan pada akhirnya tentang apa itu Indonesia. Tak heran sejarah pewacanaan tentang Hari Film, juga penetapannya, tidak pernah lepas dari pene-gasan akan kemerdekaan bangsa Indonesia melalui medium film, baik sebagai aspirasi politik maupun ekspresi artistik.

Identitas kebangsaan inilah yang diperk- arakan dalam pidato Presiden BJ. Habibie pada peringatan Hari Film Nasional di Istana Negara pada 30 Maret 1999. Beliau menyanjung Usmar Ismail akan karya-karyanya yang “mencerminkan kepribadian bangsa dan tidak digantungkan pada komersialitas”, berbeda dengan film-film pada masa kolonial Belanda yang tidak lebih dari “alat hiburan” atau film-film pada masa penjajahan Jepang yang dimanfaatkan sebagai “alat propaganda”. Sehari sebelumnya, melalui keputusan Presiden No.25 Tahun 1999, Habibie menetapkan 30 Maret sebagai Hari Film Nasi-

onal, bertepatan dengan hari pertama pengambilan gambar film *Darah dan Doa* karya Usmar Ismail pada 1950.

Manuver Habibie ini tidaklah unik. Jauh sebelum itu, tepatnya pada 11 Oktober 1962, Dewan Film Nasional dalam konferensi kerjanya juga mengajukan 30 Maret sebagai Hari Film Nasional dengan alasan serupa. Tawaran itu mendapat banyak pertentangan, salah satunya dari sineas-sineas golongan kiri yang menganggap karya-karya Usmar Ismail tidaklah nasionalis atau kontra-revolusioner. Dengan meletusnya peristiwa 30 September 1965, wacana Hari Film Nasional menguap sampai akhirnya dihidupkan kembali pada 1999. Meski begitu, perdebatan tentang definisi film nasional tidak ikut-ikutan surut. Nyatanya perdebatan inilah yang nantinya melatari penetapan Hari Film Nasional, sebuah perdebatan panjang yang melintasi berbagai generasi pelaku perfilman.

### **Bermula dari *Darah dan Doa***

Titik mula yang strategis untuk menyelami perdebatan ini tidak lain tidak bukan adalah Usmar Ismail sendiri. Dalam buku *Usmar Ismail Mengupas Film* yang terbit pada 1983, sutradara kelahiran Bukittinggi itu menuliskan, "Meskipun saya telah membuat dua film sebelum *Da-*



Adegan film *Darah dan Doa* (Usmar Ismail, 1980)  
Sumber: *Sinematek Indonesia*

*rah dan Doa*, film itu saya rasakan sebagai film saya yang pertama. Karena buat pertama kalinya, sebuah film diselesaikan seluruhnya, baik secara teknis-kreatif maupun secara ekonomis, oleh anak-anak Indonesia. Buat pertama kalinya pula, film Indonesia mempersoalkan kejadian-kejadian yang nasional sifatnya.”

*Darah dan Doa* menempatkan Usmar Ismail sebagai pelopor film Indonesia. Usmar sendiri berasal dari keluarga aristokrat di Bukittinggi, Sumatra Barat. Ia bersekolah di Jawa, di mana ia mengasah bakatnya sebagai penulis lakon teater. Ketika Jepang menduduki Indonesia, Usmar bekerja untuk unit propaganda sebagai penulis naskah dan terbitan lainnya. Pada 1948 ia pindah ke Jakarta, setelah menghabiskan empat tahun di Yogyakarta untuk berjuang melawan kembalinya Belanda. Ia sempat menyutradarai *Harta Karun* dan *Tjitra* untuk SPCC, perusahaan film asal Belanda. *Darah dan Doa*, yang ia akui sebagai film pertama, diproduksi oleh Perusahaan Film Nasional Indonesia (Perfini), yang Usmar dirikan bersama Rosihan Anwar.

Dari semua karyanya, *Darah dan Doa* adalah yang paling dihormati. Karya-karya lainnya yang juga banyak mendapat apresiasi adalah *Enam Djam di Jogja* (1951) dan *Lewat Djam Malam* (1954). Ketiga film itu terpusat pada to-

koh-tokoh dari militer dan perjuangan bersenjata untuk menyatukan bangsa Indonesia. *Darah dan Doa* juga menjadi acuan sebagai perumusan konsep film nasional. Sebagai karya, *Darah dan Doa* menceritakan perjuangan militer sebagai inti pembentukan Indonesia modern, melawan tidak hanya Belanda tapi juga ancaman-ancaman persatuan bangsa. Salim Said, pengamat film, menyatakan bahwa film-film Usmar Ismail adalah "film Indonesia karena ceritanya tentang manusia di bumi Indonesia".

Sosok Usmar Ismail sendiri juga krusial. Ia adalah pribumi pertama yang secara independen membuat film pada masa pasca Indonesia merdeka. Pernyataannya yang terkenal tentang *Darah dan Doa* bahwa ia "dibikin tanpa perhitungan komersial apa pun, dan semata-mata hanya didorong oleh idealisme" semakin mengukuhkan reputasi film tersebut dan membedakannya dari produksi-produksi lain yang berorientasi komersial.

Meski begitu, Usmar Ismail tidak sendiri. Sentimen beliau selaras dengan semangat nasionalis yang menggelora pasca kemerdekaan negara Indonesia pada 1950. Kala itu banyak seniman dan penulis datang dan mengambil tempat sebagai juru bicara dan perwakilan dari sebuah bangsa yang hendak memproduksi suatu budaya baru. Kontribusi paling signifikan

datang dari lingkaran sastra, tepatnya sastrawan Angkatan '45 yang menghadirkan Chairil Anwar di garda depan. Dari lingkaran yang sama hadir Asrul Sani, yang kemudian dikenal sebagai sosok legendaris dalam perfilman nasional.

Dari seluruh bentuk seni, film bisa jadi adalah medium terakhir yang digunakan oleh para seniman nasionalis. Bagi mereka, film merupakan medium paling efektif untuk mewujudkan dan menyebarkan gagasan budaya nasional kepada masyarakat Indonesia yang merdeka. Mereka percaya bahwa di bawah kolonialisme, film tidak lebih hanya fantasi pelarian diri dengan sedikit usaha untuk mendidik atau memberi pencerahan pada penonton, apalagi untuk mempromosikan nasionalisme.

Pada titik ini kita perlu kembali mencermati sejarah. Faktanya, pemanfaatan film yang dibayangkan oleh para seniman nasionalis terinspirasi dari proses belajar yang mereka dapatkan semasa bekerja sebagai unit propaganda Jepang. Misbah Yusa Biran, sejarawan film, mencatat bahwa "kedatangan Jepang di negara ini berikutan film-film propagandanya telah membuat guncangan besar sekali pada pikiran bangsa Indonesia mengenai fungsi film dan membawanya kepada pemikiran baru". Masa kolonial Jepang memperkenalkan dimensi lain dalam keberkayaan film, yakni film sebagai

penyambung lidah rakyat.

Pembelajaran masa kolonial itu diamini oleh Usmar Ismail. "Barulah pada masa Jepang, orang-orang sadar akan fungsi film sebagai alat komunikasi sosial. Dalam hal ini tampak bahwa film mulai tumbuh dan mendekatkan diri kepada kesadaran perasaan kebangsaan," tulis Usmar dalam buku *Usmar Ismail Mengupas Film*.

Kesadaran akan perasaan kebangsaan ini menjadi komponen vital dalam konsep film nasional menurut banyak pihak. Salah satunya Misbach Yusa Biran. Baginya, syarat utama untuk benar-benar menerapkan film nasional adalah kemerdekaan politik. Pada pengantar bukunya yang berjudul *Sejarah Film 1900-1950: Bikin Film di Jawa*, beliau menuliskan, "Film buatan dalam negeri mulai dibuat pada 1926. Namun, film-film yang dibuat sampai 1949 belum bisa disebut sebagai film Indonesia. Hal ini disebabkan film yang dibuat pada masa itu tidak didasari kesadaran nasional."

Bagi Misbach, semua film pada Indonesia masa kolonial dibuat hanya untuk mencari uang dengan misi sekadar memberikan hiburan yang melenakan. Materi cerita diambil dari film Barat maupun Cina, sehingga tontonan apapun yang dihasilkan darinya tidak mencerminkan pribadi bangsa Indonesia. Oleh karena itu, Misbach



Misbach Yusa Biran (1933-2012)  
*Sumber: Sahabat Sinematek*

secara tegas menempatkan film-film Indonesia sebelum kemerdekaan ke dalam “sejarah pembuatan film di Indonesia” dan bukan dalam “sejarah film Indonesia”.

## **Perbedaan Pendapat**

Menariknya, ketika produksi film mulai ramai, para sineas nasionalis mendapati diri mereka berhadapan dengan industri film komersial. Kembali film sebagai hiburan menjadi modus produksi yang populer—sesuatu yang mereka lawan dulu. Pewacanaan film nasional sebagai identitas kebangsaan kian tegas, terutama ketika pengusaha dan produser film keturunan India kembali masuk dalam industri film pada masa Orde Baru. Dikotomi antara film nasional/idealis dan komersil, juga antara pribumi dan non-pribumi, ramai didengungkan.

Salim Said, pada 1976, menyatakan, “Terlihat ada dua pola menonjol dalam pembuatan film. Yang pertama adalah pola yang dipelopori orang Tionghoa sebelum perang, dilanjutkan lagi setelah perang, dan diikuti oleh banyak pembuat film bukan Tionghoa. Pola kedua, yakni pola yang dicobakembangkan oleh Usmar Ismail dan kawan-kawannya. Pola utama berciri utama dagang, sedangkan yang kedua, dagang bukan merupakan satu-satunya tujuan. Di sini,

ekspresi memegang peranan yang penting. Jika pada pola pertama film dibuat seluruhnya berdasarkan pertimbangan apa yang dikehendaki penonton, maka pola Usmar tidak menjadikan penonton seratus persen raja, sebab lewat karyanya itu si pembuat film ingin menyampaikan sesuatu. Dengan singkat bisa dikatakan bahwa pola pertama itu tanpa idealisme sedang pola yang dimulai oleh Usmar Ismail justru menonjolkan idealisme”.

Pada 1979 sentimen serupa turut disuarakan oleh Soemandjono, sutradara. Ia menggariskan tiga hal yang sepatutnya menjadi dasar dari film nasional:

1. Film Nasional harus merupakan produk kebudayaan Bangsa Indonesia.
2. Film Nasional harus dapat menggantikan dominasi film asing, seperti halnya Bangsa Indonesia berhasil merobohkan dominasi kolonialisme.
3. Film Nasional harus mampu mengabdikan kepada Bangsa dan Negara Indonesia dalam pembangunan watak dan kebangsaan Indonesia.

Bahkan Teguh Karya, pada akhir 1980-an, berkomentar, “dalam pandangan dan pengalaman saya, dua pola ini [film idealis dan komersil] telah menjadi sesuatu yang mapan”.

Dari perbedaan pendapat ini kita dapat melihat bagaimana konsep film nasional, seiring perkembangan zaman, menjadi begitu elitis dan terus dipertanyakan batasannya. Bahwasanya gagasan film nasional menempatkan segelintir sineas sebagai perwakilan capaian sinema suatu bangsa, dengan mengabaikan praktik-praktik film populer yang hampir sepenuhnya komersil. Hanya sekelompok kecil pembuat film yang dianggap 'sah' berikut film-film mereka. Hal ini berlaku pada Soemardjono, Nya Abbas Akub, Teguh Karya, bahkan Usmar Ismail sendiri. Film-film Usmar pada penghujung kariernya, ketika ia berusaha mencari untung, sangat jarang dirujuk dalam perdebatan terkait konsep film nasional. Para pendukung film nasional menyatakan bahwa topik film seharusnya seperti film-film Usmar Ismail, yang banyak disebut sebagai realis dengan mengikuti gaya neorealisme Italia. Nyatanya, Usmar justru punya ketertarikan pada Hollywood, dan pernah mendapatkan beasiswa untuk belajar di UCLA pada 1953.

Konsekuensi lainnya dari elitisme gagasan film nasional adalah penghapusan dan pemakluman sejarah terhadap sejumlah tokoh. Dalam tulisan-tulisan Usmar Ismail, dapat kita temukan kekaguman beliau terhadap Dr. Huyung, mantan perwira propaganda Jepang yang tinggal di Indonesia dan memproduksi

sejumlah film. Nampak juga kekaguman beliau terhadap Basuki Effendi, sineas Lekra. Keduanya tidak cocok dengan narasi film nasional yang berkecenderungan nasionalis, dan oleh karenanya mereka hampir tidak mendapat tempat dalam sejarah film Indonesia karena alasan-alasan ideologis.

Hal sebaliknya justru berdampak pada Djamaluddin Malik, produser Persari yang disepakati sebagai bapak pendiri film Indonesia, yang sempat berkolaborasi dengan Usmar Ismail dalam *Lewat Djam Malam*. Kiprah beliau sesungguhnya tidak terlalu selaras dengan gagasan film nasional, mengingat Persari-nya Malik merupakan perusahaan komersial yang dibangun dengan mengikuti contoh studio-studio besar Amerika. Ketika produser-produser keturunan Cina dikritik karena dianggap tidak lebih dari sekadar pedagang dan pebisnis, komersialisme Malik justru dimaklumi atau tidak terlalu dipermasalahkan oleh banyak pihak, termasuk Usmar.

“Djamaluddin Malik yang dalam tujuannya juga ingin mendukung cita-cita kebudayaan, tetapi yang dalam praktiknya lebih banyak terbawa arus komersial golongan Tionghoa. Hal ini tidaklah mengherankan benar karena Djamaluddin Malik pada asalnya adalah seorang pedagang yang tentunya memperhitungkan segala

sesuatu juga dari sudut itu,” tulisnya.

Posisi Djamaluddin Malik dalam perfilman Indonesia jadi makin unik ketika dihadapkan dengan pendapat-pendapat rekan sezamannya. Konsensus kala itu: film-film komersil Indonesia di bioskop-bioskop tidak lebih baik dari kopi murahan film asing, sekadar dunia fantasi yang berjarak dari keseharian warga Indonesia.

Terkait hal ini, Asrul Sani berkomentar, “Soalnya adalah untuk menjadikan film kita menjadi alat yang bicara pada penontonnya tentang kenyataan sebenarnya yang terdapat dilingkungannya. Supaya film kita dapat dibina menjadi alat yang bisa mendorong penonton mengadakan dialog dengan dirinya sendiri: supaya film dapat membantunya untuk memahami kenyataan dengan cara yang lebih baik. Karena hanya dengan cara begitu kita dapat memberikan sumbangan pada pembangunan bangsa.” Baginya, film nasional “harus komit dengan realitas yang ada di sekitar kita” dan “ceritanya harus bercerita tentang: suka-duka kita manusia Indonesia”.

*\* Editor dan penulis situs [cinemapoetica.com](http://cinemapoetica.com).*

*Ketua Bidang Apresiasi, Literasi dan Pengarsipan*

*Badan Perfilman Indonesia (BPI) 2017-2020.*

## Daftar Rujukan:

- \_\_\_\_\_ (1964), *Badan Gerakan Pembina Perfilman Nasional Berdiri*. Duta Masyarakat, 2 November 1964.
- \_\_\_\_\_. *Sekilas Latar Belakang Film Nasional*. Bahan Siaran Berkala Sinematek Indonesia.
- Abubakar Abuy (1964), *Perfilman Nasional Menuju Jalan Baru*.
- Budi Irawanto (1999), *Film, Ideologi, dan Militer*. Yogyakarta: Media Pressindo.
- Dewan Film Nasional (1980), *Pola Dasar Pembinaan dan Pengembangan Perfilman Nasional*. Jakarta: Dewan Film Nasional.
- Ekky Imanjaya (ed) (2011), *Mau Dibawa Ke Mana Sinema Kita? Beberapa Wacana Seputar Film Indonesia*. Jakarta: Salemba Humanika.
- JB Kristanto (2004), *Nonton Film Nonton Indonesia*. Jakarta: Penerbit Buku Kompas.
- Karl G Heider (1991), *Indonesian Cinema: National Culture on Screen*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Katharine McGregor (2007), *History in Uniform: Military Ideology and the Construction of Indonesia's Past*. Singapura: NUS Press.

- Krishna Sen (1994), *Indonesian Cinema: Framing the New Order*. London: Zed Books.
- Misbach Yusa Biran (2009), *Sejarah Film 1900-1950: Bikin Film di Jawa*. Depok: Komunitas Bambu.
- Misbach Yusa Biran (2009), *Peran Pemuda dalam Kebangkitan Film Indonesia*. Jakarta: Kementerian Pemuda dan Olahraga Republik Indonesia.
- Rosihan Anwar (2007), *Insan Film Berpolitik Lagi*. Pikiran Rakyat.
- Thomas Barker (2012), *Questioning Film Nasional*. Asian Cinema Journal.
- Usmar Ismail (1983), *Usmar Ismail Mengupas Film*. Jakarta: Sinar Harapan.

**KEPUTUSAN  
PRESIDEN REPUBLIK INDONESIA  
NOMOR 25 TAHUN 1999  
TENTANG  
HARI FILM NASIONAL**

PRESIDEN REPUBLIK INDONESIA,

Menimbang:

- a. bahwa tanggal 30 Maret 1950 merupakan hari bersejarah bagi Perfilman Indonesia karena pada tanggal tersebut pertama kalinya film cerita dibuat oleh orang dan perusahaan Indonesia;
- b. bahwa dalam upaya meningkatkan kepercayaan diri, motivasi para insan film Indonesia serta untuk meningkatkan prestasi yang mampu mengangkat derajat film Indonesia secara regional, nasional dan internasional, dipandang perlu menetapkan tanggal 30 Maret sebagai Film Nasional.

Mengingat:

Pasal 4 ayat (1) Undang-Undang dasar 1945.

**MEMUTUSKAN:**

Menetapkan:  
**KEPUTUSAN PRESIDEN TENTANG HARI FILM  
NASIONAL.**

**PERTAMA:**  
Tanggal 30 Maret ditetapkan sebagai Hari Film  
Nasional.

**KEDUA:**  
Hari Film Nasional bukan merupakan hari  
libur.

**KETIGA:**  
Keputusan Presiden ini mulai berlaku pada  
tanggal ditetapkan.

Ditetapkan di Jakarta,  
pada tanggal 29 Maret 1999

**PRESIDEN REPUBLIK INDONESIA,**

Ttd.  
**BACHARUDDIN JUSUF HABIBIE**

## Mempertanyakan Film Nasional

Adrian Jonathan Pasaribu\*

Sejarah film Indonesia adalah pengumuman tentang identitas kebangsaan. Sejarah film Indonesia bermula dari *Darah dan Doa*, atau se-tidaknya begitu yang disepakati dalam penetapan Hari Film Indonesia, baik yang diajukan oleh Dewan Film Nasional pada 1962 maupun yang diresmikan oleh Presiden BJ. Habibie pada 1999. Pandangan ini diamini salah satunya oleh Misbach Yusa Biran, yang secara vokal menegaskan bahwa film-film yang dibuat sebelum 1950 bukanlah film Indonesia. Bagi beliau, status film nasional hanya sah apabila sebuah karya dibuat dengan kemerdekaan politik. Oleh karena itu film-film pada masa kolonial tidak diperhitungkan sebagai bagian dari "sejarah film Indonesia", melainkan "sejarah pembuatan film di Indonesia".

Pandangan etno-nasionalistik inilah yang mendasari pewacanaan tentang konsep film nasional di Indonesia. Menurut Krishna Sen, bias seperti ini dipicu oleh kemunculan "sebuah generasi pembuat film pribumi yang sadar diri, nasionalis", di mana Usmar Ismail menjadi tokoh yang paling dirayakan. Melalui *Darah dan*

*Doa*, Usmar tidak hanya memotret apa yang dibayangkan sebagai “kepribadian nasional”, tapi juga mengedepankan pembuatan film yang tidak bergantung pada “perhitungan komersial apa pun, dan semata-mata hanya didorong idealisme”. Terungkapkannya cetak biru film Indonesia: nasionalis, idealis, dan dibuat oleh ‘pribumi’ atau ‘orang asli Indonesia’. Konsep inilah yang mendominasi kerangka sejarah sinema Indonesia hingga saat ini.

Di sisi lain, identitas kebangsaan tidak pernah tunggal, tidak juga tetap. Status ‘pribumi’ dan ‘orang asli Indonesia’ kian dipertanyakan kesahihannya di tengah dinamika sosial-politik dan pasar global yang terus berkembang. Konsekuensinya, apa yang disebut film nasional juga tidak sesederhana yang dibayangkan Misbach. Penetapan *Darah dan Doa* sebagai titik mula perfilman Indonesia sesungguhnya adalah sikap elitis yang meminggirkan keragaman tumbuh-kembang bangsa Indonesia, juga sineas-sineasnya, pada masa lalu, sekarang, dan yang akan datang.

## **Imajinasi Kebangsaan**

Di Indonesia, film nasional dibayangkan sebagai produk adiluhung yang steril dari niatan komersil serta menjunjung tinggi nilai-nilai

kebangsaan. Musuhnya, atau yang dibayangkan sebagai oposisi, adalah film-film hiburan yang tidak menawarkan nilai apapun, yang hanya ingin menguras habis kantong para penonton.

Produksi film-film hiburan semacam itu lazim terjadi dalam lanskap perfilman di Indonesia pra-kemerdekaan. Dalam risalah sejarah populer tentang sinema Indonesia, produser Tionghoa dianggap sebagai pihak yang telah memperkenalkan dan mempopulerkan modus produksi film-film hiburan nan eskapis. Salim Said menyebutnya sebagai "dosa asal" industri film Indonesia. Sentimen serupa lebih dahulu dituturkan Asrul Sani pada 1951, "Tidak usah disangka lagi bahwa produser-produser film di Indonesia semata-mata hanya memikirkan kantong dan tidak menimbang atau bermaksud untuk mendirikan sesuatu yang patut diberi harga tinggi. Boleh dikatakan: mereka semua adalah orang Tionghoa."

Konsekuensi dari logika rasial ini adalah melekatnya komersialisme pada pelaku perfilman keturunan Tionghoa di Indonesia. Hal serupa nantinya turut dialami oleh produser-produser keturunan India ketika masuk dalam industri film Indonesia pada masa Orde Baru. Peliknya lagi, ketika ada produser Tionghoa yang mencoba mengangkat cerita dan kebudayaan nusantara, film-film mereka dianggap

sebagai oportunis, "tidak memiliki idealisme", dan sekadar "*comot sana-sini*".

Fakta bahwa banyak produser keturunan Tionghoa yang berorientasi komersil itu tidak bisa dibantah. Namun, salah kaprah juga kalau kita hanya memaknai keberadaan mereka dalam perfilman Indonesia melalui perspektif dikotomis pribumi dan non-pribumi. Faktanya, kiprah sineas-sineas peranakan ini tidak sebatas capian ekonomi semata. Boleh dibilang, melalui medium film, mereka berperan penting dalam memperkenalkan dan mengembangkan kesadaran nasional pra-kemerdekaan.

Dekade 1930-an dan 1940-an adalah masa-masa ketika citra visual Indonesia atau Hindia Belanda dirumuskan. Sineas Belanda lebih terfokus kepada representasi etnografis Hindia Belanda sebagai koloni jajahan mereka, sementara sineas keturunan Tionghoa cenderung membangun representasi fiksional Hindia Belanda. Inspirasi sineas-sineas peranakan ini berasal dari film-film Hollywood dan Shanghai yang mereka impor pada 1924. Menariknya, sineas keturunan Tionghoa ini tidak saja sekadar mengadaptasi, tapi juga membuatnya bisa dinikmati oleh semua kelompok kelas dan ras.

Pada masa itu, film-film impor dari Cina aslinya ditujukan untuk penonton Tionghoa setempat. Penayangannya sendiri terbuka untuk

semua kelompok ras, bahkan menarik penonton pribumi dalam jumlah cukup banyak. Patut dicatat, pemutaran film di bioskop masa kolonial terbagi dalam tiga kelas berdasarkan ras: Eropa, Tionghoa, dan pribumi. Masing-masing kelas punya standar tiketnya sendiri. Meski mahal, para pengusaha bioskop keturunan Tionghoa tidak menutup pintu bagi penonton pribumi. Faktanya, delapan persen penonton film pada masa kolonial adalah penonton pribumi dan peranakan Tionghoa. Dari sinilah timbul inspirasi di kalangan sineas peranakan, bahwasanya penonton berbahasa lokal Melayu (yang kemudian menjadi bahasa Indonesia) merupakan penonton potensial untuk film.

Purwarupa pasar film di Indonesia pun terbentuk. Sineas-sineas keturunan Tionghoa memadukan pakem visual film Hollywood dan Shanghai untuk mengangkat cerita-cerita lokal. Film-film mereka jadi nampak khas karena selalu menampilkan potret warga nusantara yang begitu kosmpolitan dan hibrida. Contohnya bisa kita lihat dalam *Tjonat* (1930), *Terang Boelan* (1937), *Impian di Bali* (1939), dan *Rentjong Atjeh* (1940). Film-film tersebut mempertemukan narasi-narasi dari berbagai belahan di Indonesia dan gaya teater rakyat dengan spektakel khas film Mandarin seperti bela diri.

Lebih penting lagi, film-film produk-

# ORION BIOSCOOP

Ini malam dan malam berikoetnja  
Film Indonesia jang pertama kali keloearan A.N.I.F.  
dengan pakai 100 pCt. bahasa Indonesia, dengan  
pimpinan oleh ALBERT BALINK

## TERANG BOELAN

Dimainkan oleh pemain<sup>2</sup> bangsa  
Indonesia jang pilihan

RUKYAH, RADEN MOCHTAR,  
EDDIE T. EFFENDI, MUHIN,  
TJITJIH d.l.l.

Dengarlah njanji-  
njanjian jang  
menggembirakan.

Tjerita jang me-  
narik hati dengan  
pemandangan-pe-  
mandangan jang  
indah.



### TJERITA RINGKASNJA

Tjerita ini terdjednja ialah di poelau „SAWOBA“ di Indische Archipel, jang boeat kebagoesan dan ke indahannya soenggoeh ta' kalah dengan poelau „HAWAII“ jang soedah terkenal. Dari sebab itoe kebanyakan orang membilang poelau Sawoba itoe ialah poelau Hawaii dari Hindia Belanda.....

Kasim (Rd. MOECHTAR) sedang dalam kebingoengan serta rindoe, lantaran memikiran djantoeng hatinja Rohaya (NJI ROEKIAH) jang soedah lama ditjintainja sekarang dipaksa oleh orang toeanja kawin dengan Musa (EDDY T. EFFENDI), satoe manoesia jang chianat.

Pamflet iklan film *Terang Boelan* (Albert Balink, 1937)  
untuk pemutaran di bioskop Orion  
Sumber: *Sinematek Indonesia*

si sineas peranakan selalu mengambil latar pemandangan alam lokal, dan menggunakan kombinasi pemeran 'pribumi' dan Tionghoa. Dialog dalam film, atau terkadang *subtitle*, disusun menggunakan bahasa Melayu lokal. Hal serupa turut diterapkan bahkan ketika mereka memproduksi film silat ala Mandarin atau film yang berdasar dari cerita-cerita Tionghoa. Niatan awalnya memang untuk eksploitasi pasar. Tapi, dalam prosesnya, sineas-sineas peranakan inilah yang mempopulerkan cikal-bakal bahasa Indonesia melalui karya mereka. Lebih dari itu, mereka jugalah yang merintis perumusan identitas visual akan keragaman nusantara melalui medium film.

Kebudayaan-kebudayaan setempat, seperti baju adat dan ritual tradisi, selalu diberi ruang dalam film-film produksi sineas peranakan. Dalam *Terang Boelan*, misalnya, penduduk asli ditampilkan menggunakan pakaian batik, dengan untaian bunga di rambut sebagai pemanis. Demikian pula halnya dengan *Impian di Bali*. Tokoh-tokoh lokal hampir selalu menggunakan pakaian tradisional seperti *kebaya* atau penutup kepala khas Bali. Sebagai pengiring, ada musik tradisional yang dimainkan menggunakan gamelan dan kecapi.

Pada saat yang bersamaan sineas-sineas keturunan Tionghoa ini turut mengkonstruksi

'wajah' orang Indonesia di layar. Menariknya, banyak aktor dan aktris tersohor pada dekade 1930-an dan 1940-an justru beretnis Tionghoa. Sebut saja Fifi Young, Ferry Kok, dan Tan Tjeng Bok. Nama pertama menarik untuk ditilik lebih lanjut. Fifi Young, terlahir dengan nama Tan Kim Nio, adalah perempuan peranakan yang lahir di Aceh. Asal muasalnya yang multikultur ini berlanjut hingga kiprahnya di layar perak. Di *Kris Mataram* (1940) ia dikenal sebagai perempuan Jawa berbaju kebaya (yang nantinya menjadi pakaian nasional untuk perempuan Indonesia), sementara di *Zoebaida* (1940) ia dikenang akan baju tradisional Timor yang membalut tubuhnya sepanjang film.

Di satu sisi, kritikan "*comot sana-sini*" yang dialamatkan pada sineas-sineas keturunan Tionghoa ada benarnya. Berbagai elemen budaya nusantara seringkali tampil dalam karya-karya mereka tanpa alasan yang jelas dalam konteks naratif film. Populernya film produksi mereka di kalangan penonton pribumi, juga tuntutan untuk menampilkan budaya lokal oleh kalangan penonton yang sama, membuat mereka harus bereksperimen dengan berbagai budaya supaya karya mereka tetap relevan. Patut diingat, bahwa penonton pribumi yang dimaksud di sini juga terdiri dari berbagai suku dan ras.

Di sisi lain, tidak ada acuan bagi sineas-sineas keturunan Tionghoa ini perihal bagaimana seharusnya kebudayaan Indonesia atau Hindia Belanda ditampilkan dalam film. Film-film mereka adalah film lokal pertama yang dibuat untuk menggambarkan kebudayaan nusantara. Justru karena hasil coba-coba para sineas keturunan Tionghoa inilah yang menjadi acuan bagi sineas-sineas 'pribumi' untuk merumuskan dan mewujudkan prinsip-prinsip film nasional setelah Indonesia merdeka.

## **Gejolak Politik**

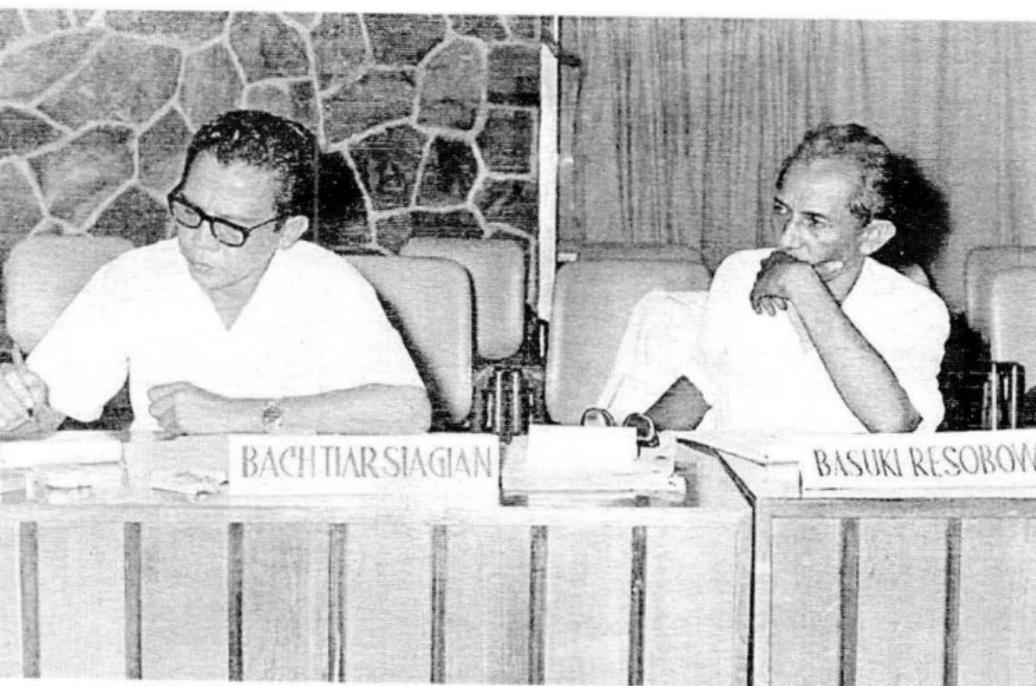
Pasca kemerdekaan, wacana tentang film nasional dihadapkan dengan perdebatan ideologis antara kelompok "kiri" dan "kanan". Dikotomi ini sesungguhnya menyesatkan, karena terlalu menyederhanakan silang sengkabut kepentingan di antara tokoh-tokoh dan lembaga-lembaga yang melakoni perdebatan ideologis tersebut.

Tudingan yang paling sering dilontarkan: golongan "kiri" tidak ingin memajukan film dan bioskop, cuma ingin mempolitisirnya untuk melanggengkan kepentingannya dalam bidang kebudayaan. Budiarto Danujaya, menulis untuk buku *Layar Perak: 90 Tahun Bioskop di Indonesia* pada 1992, menyebut periode 1962-

1965 sebagai masa-masa gelap film Indonesia. Pekerja-pekerja film Lekra, yang tergabung dalam Lembaga Film Indonesia, dianggap cuma sibuk rapat pleno dan teriak-teriak di jalanan. Boikot mereka terhadap "film imperialis Amerika" dipandang tidak selaras dengan keinginan masyarakat. Mereka tak becus dalam mengurus perfilman, mereka bahkan tak tahu apa itu film bagus.

Pandangan-pandangan ini, juga pandangan terkait ideologi kiri pada umumnya, awet bertahan hingga kini dan nyaris tidak digugat. Bagaimana mau menggugat, film-film buatan sineas Lekra saja hampir tak bersisa fisiknya. Sinematek Indonesia, lembaga arsip film nasional, hanya menyimpan 26 film dari periode 1957-1965 yang diproduksi Bachtiar Siagian, Basuki Effendi, Kotot Sukardi, dan sineas-sineas kiri lainnya. Dari semua film itu, menurut Salim Said, tidak ada yang layak dipertahankan untuk "memperkaya khasanah keanekaragaman corak film Indonesia".

Hilanglah satu konsep film nasional dalam garis sejarah film Indonesia. Sineas-sineas Lekra, juga seniman-seniman lainnya yang tergabung dalam lingkaran itu, menjadikan rakyat sebagai akar penciptaan. Tan Sing Hwat, sutradara, dalam sebuah artikel di *Harian Rakyat* merumuskan apa yang disebut sebagai



Bachtiar Siagian dan Basuki Reksobowo saat Rapat Dewan  
Juri Festival Film Asia-Afrika III.  
*Sumber: Sinematek Indonesia*

"film semata hiburan" dan "film sebagai alat kebudayaan, bahkan alat Revolusi". Menurut Tan, sementara ada ada orang berpendapat bahwa film tak lebih dari alat hiburan yang diperdagangkan. Pendapat ini tak sepenuhnya benar, bahkan bertentangan dengan sejarah perkembangan film itu sendiri. Pendapat itu hanya benar bagi para pedagang-pedagang film yang memproduksi film-film yang sama sekali tak cocok dengan aspirasi rakyat, hingga terkadang sampai menempatkan kepentingan nasional di bawah kepentingan dagangnya. Baginya, yang memisahkan film dengan politik hanyalah pikiran pedagang.

Dalam karya film, orientasi kerakyatan itu terwujud melalui penuturan yang tidak individualistis. Resolusi cerita seringkali dikembalikan kepada massa atau rakyat, alih-alih jatuh pada seorang pribadi tertentu. Krishna Sen menyoroti hal tersebut dalam film *Tjorak Dunia* (1955) karya Bachtiar Siagian, yang dibandingkan dengan *Lewat Djam Malam* (1954) karya Usmar Ismail. Kedua film itu mengusung tema yang sama: rehabilitasi sosial mantan pejuang pasca perang kemerdekaan. Keduanya juga sama-sama bertutur dalam kemasan roman populer. Perbedaan *Tjorak Dunia* dan *Lewat Djam Malam* baru kentara apabila kita mencermati visi kedua film tersebut tentang Indonesia pasca-kemerdekaan. *Tjorak Dunia* secara spesifik

menampilkan Indonesia yang dihuni oleh kaum papa dan orang-orang pinggiran. Dalam *Lewat Djam Malam*, warga ekonomi kelas bawah dipotret secara generik sebagai kerumunan orang, dan walaupun spesifik, mereka hadir sebagai tokoh-tokoh yang bernasib tragis atau berperilaku abnormal. *Tjorak Dunia* juga secara tegas mengaitkan permasalahan protagonisnya dengan masalah-masalah yang lebih luas di lingkup sosial sekitarnya, begitu juga solusinya. Beda halnya dengan *Lewat Djam Malam* yang mana masalah protagonisnya bersifat psikologis dan hanya ada dalam kepalanya sendiri.

Peristiwa 30 September 1965 memastikan warisan sineas kiri di bidang film nyaris tak berjejak. Sebagaimana di bidang sastra, Lekra di dunia film juga dimaki-maki sebagai gerombolan perusak. Lekra hanya diingat saat Panitia Aksi Pemboikotan Film Imperialis Amerika Serikat (PAPFIAS) pada 1964 melakukan aksi boikot film impor di bioskop-bioskop di Jawa, Sumatera, Kalimantan, dan Sulawesi. Lekra jugalah lembaga yang peduli dengan kemajuan dunia film dan peran, dan tidak naif terhadap kepentingan-kepentingan komersil yang mengakar dalam perfilman. Bagi Lekra, film tak hanya soal bagaimana membuat, mendistribusikan, dan menonton di bioskop. Film adalah produk kebudayaan dan karena itu posisinya sangat politis.

Dengan semboyan politik adalah panglima, Lekra mendirikan Lembaga Film Indonesia pada Maret 1959 untuk memwadahi pekerja-pekerja filmnya. Pembentukan lembaga tersebut disepakati dalam Kongres I Lekra di Solo pada Maret 1959. Bachtiar Siagian dan Kotot Sukardi terpilih sebagai ketua dan wakil ketua LFI.

Aras politik perfilman Lekra kentara dengan dukungan mereka terhadap film-film yang membangun kesadaran nasional. Dalam catatan yang dikeluarkan oleh Bachtiar Siagian, masuknya film-film Amerika sejak 1920 hingga 1942 tak lain membantu Belanda mengembangkan rasialisme di Indonesia. Pedagang Tionghoa diberi izin mengimpor "film-film takhayul" dari Shanghai, dan pada perkembangannya memproduksi film-film serupa untuk konsumsi masyarakat setempat. Pertemuan kepentingan kolonial Belanda dengan modal pedagang Tionghoa menjadi film-film Indonesia pada masa Hindia Belanda steril dari muatan politik—hal serupa terjadi juga dalam dunia sastra. "Film-film bergenre perkelahian, fantasi, keajaiban, nyanyian, dan romantik bebas berkeliaran" hingga Jepang datang. Pada era Kenpetai itulah, tulis Armijn Pane di risalahnya yang berjudul *Film-film Tjerita di Indonesia*, film menjadi alat propaganda politik Jepang. Barulah pasca penandatanganan Konferensi Meja Bun-



Presiden Soekarno Membuka Festival Film Asia-Afrika III  
di Markas Besar Ganefo, 19 April 1964.

[Sumber: Sahabat Museum Konferensi Asia Afrika (SMKAAA)]

HIDUP FILM ASIA-AFRIKA.  
HIDUP BUNG KARNO.



dar, hadir perusahaan-perusahaan film buatan "pribumi" di Indonesia. Ada Persari milik Djamiluddin Malik, Perfini milik Usmar Ismail, juga Perusahaan Umum Produksi Film Negara.

Kelompok kiri pada awalnya menaruh harapan Usmar Ismail dan Perfini. Bachtiar menilai, Perfini memiliki integritas dan komitmen idealis yang tinggi dengan membuat film-film berkesadaran nasional, seperti *Embun*, *Tjitra*, serta *Darah dan Doa*. Film-film ini dipicu oleh "pengalaman-pengalaman revolusioner" dan oleh karenanya layak diperjuangkan. Sebaliknya, Persari dikecam karena orientasi komersilnya yang begitu kentara. Djamiluddin Malik begitu getol membuat film-film komersil seperti *Rodrigo de Villa* (1952), sebuah kisah berlatar di Spanyol, yang bagi sineas-sineas Lekra tidak memberi sumbangsih apapun terhadap kebangunan nasional.

Pada perkembangannya, realitas ekonomi membenturkan industri film Indonesia dengan kebutuhan untuk bertahan hidup. Djamiluddin Malik melalui Persari menarik keuntungan dari keadaan itu. Usmar Ismail dengan Perfini harus memilih: antara mempertahankan yang ideal lalu hancur, atau berkompromi dengan keadaan. Usmar memilih yang kedua, sebagaimana yang terlihat dalam film-film *Krisis* (1953) dan *Heboh* (1954). Menanggapi ini,

Bachtiar Siagian menyesalkan dengan lemahnya posisi "film-film ideal" di hadapan "film-film komersial". Baginya, kebudayaan film pada masa itu "tidak ikut aktif dalam usaha pembangunan kebudayaan nasional. Film-film kita hanya menunjukkan ciri-ciri epigon, imitasi, dan akhirnya cuma mengambil posisi yang paling negatif, yaitu pembantu dari intervensi kebudayaan kaum imperialis lewat film-filmnya".

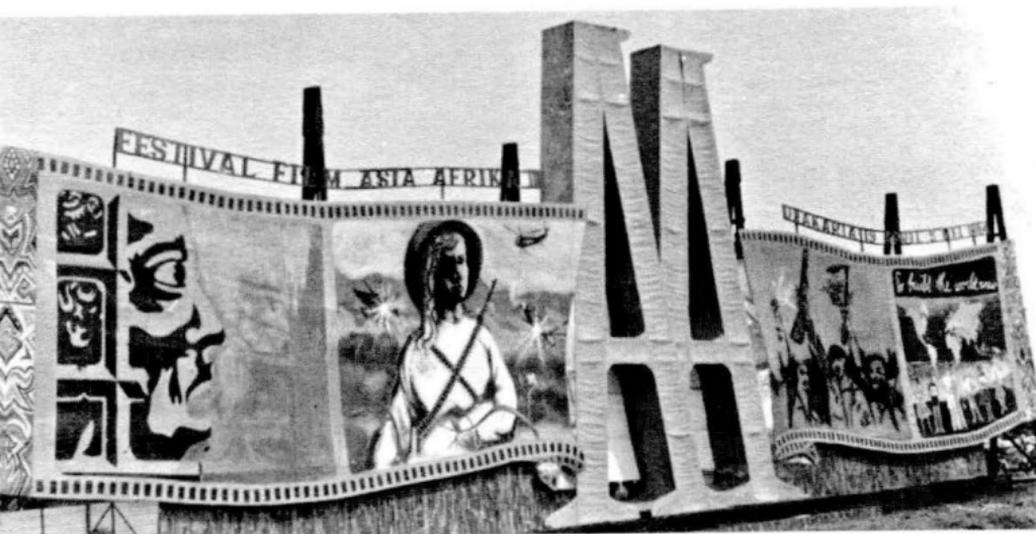
### **Solidaritas Negara Merdeka**

Dominasi film-film Amerika praktis jadi kian mendesak untuk disikapi. Lekra pernah merilis catatan bahwa kurun antara tahun 1960-1961 ada 130 judul film Amerika yang beredar. Seterusnya Jepang (59), India (30), Italia (25), RRT (25), Pakistan (24), Inggris (20), Hongkong (15), Uni Sovyet (10), Singapura (5), Jerman Barat (2), Prancis (1), Lebanon (1), dan RDR Korea Utara (1). Dari kuota pemutaran, AMPAI (America Movie Picture Association of Indonesia) menguasai 70% seluruh gedung bioskop yang ada, tanpa harus punya gedung sendiri. Sisanya dibagi film impor negara Asia, Eropa, dan Afrika. Indonesia hanya kebagian 1%.

Bagi Lekra, situasi ini tidaklah ideal bagi pekerja film Indonesia untuk berkarya demi mewujudkan ideal-ideal kebangsaan. Kondisi

ini menuntut penyikapan yang tegas, dan jalan yang dipakai Lekra dan organ-organ famili ideologisnya adalah perlawanan terbuka di ruang-ruang publik. Mereka menuntut agar film Indonesia menjadi "tuan rumah di negeri sendiri". Nantinya, dalam penulisan sejarah film Indonesia, aksi ini diolok-olok sebagai tindakan "sepihak" dan jadi terdakwa merosotnya jumlah bioskop.

Di sisi lain, dalam percaturan politik internasional, wacana tentang negara-negara Asia dan Afrika sebagai poros kekuatan dunia sedang gencar-gencarnya disuarakan, salah satunya oleh Presiden Soekarno. Bagi beliau, poros Asia-Afrika bisa menjelma menjadi kekuatan baru untuk menghalau dominasi Blok Kapitalisme Amerika dan Blok Komunisme Rusia, tidak saja untuk kelangsungan pembangunan ekonomi dan tawaran posisi politik, tapi juga masalahat kebudayaan untuk menjadi tuan rumah di negeri sendiri. Hal ini terangkum dalam trisum manifesnya: "berdaulat di bidang politik, berdiri di atas kaki sendiri di bidang ekonomi, dan berkepribadian di bidang kebudayaan". Peristiwa Konferensi Asia Afrika (KAA) di Bandung pada 18 April 1955 menghadirkan momentum untuk penyelenggaraan kegiatan kebudayaan antara negara-negara Asia Afrika, mulai dari Konferensi Wartawan Asia Afrika, Konferensi Pengarang Asia Afrika, hingga Fes-



Baliho promosi Festival Film Asia-Afrika III di Jakarta menyambut berlangsungnya festival tersebut (April 1964)  
*Sumber: Sinematek Indonesia*

tival Film Asia Afrika (FFAA).

Jakarta menjadi tuan rumah FFAA III pada 1964, setelah edisi pertama berlangsung di Taskent pada 1958 dan edisi kedua di Kairo pada 1960. Banyak pegiat film Lekra yang menjadi panitia. Pada FFAA III ini Menteri Olahraga Maladi didaulat sebagai Ketua Kehormatan Komite Nasional dan Utami Suryadarma ditunjuk sebagai Ketua Umum sekaligus Ketua I Komnas FFAA III.

Ajang festival film ini tak semata perta film sebagaimana festival film pada umumnya. Ia adalah "peristiwa politik yang hiruk-pikuk". Kehadiran 27 negara di Asia dan Afrika dan dipadati 10 ribu orang di Istora Bung Karno Jakarta pada April 1964 menjadi perayaan solidaritas bagaimana negara-negara Asia Afrika ingin film nasional berdaulat di negerinya sendiri. Ada dua hadiah yang diperebutkan dalam FFAA III, yang ditentukan oleh lima belas juri. Pertama, Bandung Award untuk tujuh film cerita, film anak-anak, dan dokumenter. Kedua, Lumumba Award untuk pencapaian dalam bidang penulisan skenario, penyutradaraan, seni peran, sinematografi, musik, dan *art designing*.

FFAA III berlangsung dari 19 hingga 30 April 1964. Pemutaran-pemutaran film dilangsungkan setiap hari, siang dan malam, di Markas Besar Ganefo, Istora Senayan. Pem-

taran film itu mengikuti abjad negara peserta, sesuai kategori film cerita dan dokumenter. Nantinya film-film yang menang dalam FFAA III akan diputar di bioskop-bioskop berbagai kota di Indonesia sebagai bagian dari "Pameran Film AA".

Festival dibuka oleh pidato Presiden Soekarno. Seluruh pidatonya menekankan pentingnya "setiakawan AA (Asia-Afrika), setiakawan AAA (Asia-Afrika-Amerika Latin), dan setiakawan Nefo [negara-negara berkembang]" dalam perjuangan melawan imperialisme, kolonialisme, dan neokolonialisme. Bung Karno mengharpakan "diletakkan titikberat pada solidaritet politik" sebab baginya tak ada revolusi di negara-negara Asia dan Afrika yang bisa sukses tanpa solidaritas.

Penutupan FFAA III merupakan momen kelahiran komunike bersama serta sikap "bulat berketetapan mengakhiri dominasi imperialis di bidang film di Afrika dan Asia untuk mengembangkan perfilman nasional masing-masing maupun perfilman Afrika-Asia umumnya". Para perwakilan negara-negara peserta "sadar sedalam-dalamnya akan arti penting film sebagai alat propaganda dan pendidikan yang paling kuat". Mereka tak mau lagi "menjadi penonton atau objek saja" dan menyatakan diri sebagai "subjek dan pentjipta film".

Momen penutupan festival juga dipakai Lekra untuk menegaskan niatan merdeka di bidang film dengan mendirikan pembentukan Panitia Aksi Pemboikotan Film Imperialis AS, dengan Utami Suryadarma sebagai ketua, pada penutupan festival. Keputusan melawan secara terbuka film-film Amerika Serikat via AMPAI di Indonesia adalah ikhtiar menegaskan amanat negara-negara Asia Afrika di FFAA III. Di hadapan Presiden Soekarno, Deklarasi FFAA pada 30 April 1964 oleh ditetapkan sebagai Hari Film Nasional, bukan 30 Maret seperti yang diakui sekarang.

*\* Editor dan penulis situs [cinemapoetica.com](http://cinemapoetica.com).  
Ketua Bidang Apresiasi, Literasi dan Pengarsipan  
Badan Perfilman Indonesia (BPI) 2017-2020.*

## Daftar Rujukan:

- Armijn Pane (1953), *Produksi Film-film Tjerita di Indonesia: Perkembangannya sebagai Alat Masyarakat*.
- Charles Coppel (1983), *Indonesian Chinese in Crisis*. Oxford: Oxford University Press.
- Charlotte Setijadi dan Thomas Barker (2011), *Membayangkan 'Indonesia': Produser Etnis Tionghoa dan Sinema Pra Kemerdekaan* dalam Ekky Imanjaya (ed), (2011), *Mau Dibawa Ke Mana Sinema Kita? Beberapa Wacana Seputar Film Indonesia*. Jakarta: Salemba Humanika.
- Haris Jauhari (ed) (1992), *Layar Perak: 90 Tahun Bioskop di Indonesia*. Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama.
- Hildred Geertz (1963), *Indonesian Cultures and Communities*. Berkeley: University of California Press.
- JB Kristanto (2004), *Nonton Film Nonton Indonesia*. Jakarta: Penerbit Buku Kompas.
- Karl G Heider (1991), *Indonesian Cinema: National Culture on Screen*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Katinka van Heeren (2012), *Contemporary Indonesian Film: Spirits of Reform and Ghosts from the Past*. Leiden: KITLV Press.

- Krishna Sen (1994), *Indonesian Cinema: Framing the New Order*. London: Zed Books.
- Leo Suryadinata (1992), *Pribumi Indonesians, the Chinese Minority, and China*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Misbach Yusa Biran (2009), *Sejarah Film 1900-1950: Bikin Film di Jawa*. Depok: Komunitas Bambu.
- Misbach Yusa Biran (2009), *Peran Pemuda dalam Kebangkitan Film Indonesia*. Jakarta: Kementerian Pemuda dan Olahraga Republik Indonesia.
- Muhidin M Dahlan & Rhoma Dwi Aria Yuliantri (2008), *Lekra Tak Membakar Buku: Suara Senyap Lembar Kebudayaan Harian Rakjat 1950-1965*. Yogyakarta: Merakesumba.
- Salim Said (1978), *Politik adalah Panglima Film*. Prisma no 10, November 1978.
- Salim Said (1991), *Shadows on the Silver Screen: A Social History of Indonesian Film*. Jakarta: The Lontar Foundation.
- SM Ardan (1992), *Dari Gambar Idoep ke Sinepleks*. Jakarta: Gabungan Pengusaha Bioskop Seluruh Indonesia.

# **Hari Film Indonesia: Membayangkan Kembali Indonesia**

Hikmat Darmawan\*

Dari telusur yang telah kita lalui pada bab-bab sebelum ini, kita mendapat gambaran bahwa “Hari Film Nasional” yang telah mapan diperingati oleh masyarakat Indonesia adalah sesuatu yang tidak bersifat mutlak. Beberapa fakta sejarah sejauh ini memunculkan kesimpulan bahwa banyak peristiwa dalam sejarah perfilman di Indonesia yang bisa didaku sebagai “awal” dari perfilman nasional.

Maka, timbul pertanyaan cukup mendasar: pentingkah untuk lanjut memperingati 30 Maret sebagai “Hari Film Nasional”?

## **Tiga Segi Sejarah Film Indonesia**

Jika kita membagi sejarah seputar penetapan Hari Film Nasional itu sebagai bagian dari sejarah perfilman di Indonesia, maka kita bisa melihat ada tiga jenis sejarah.

*Pertama*, dilihat dari segi **sejarah media**. Segi ini menekankan kehadiran teknologi dan media film sebagai artefak-artefak budaya yang

memunculkan sebuah budaya baru. Yakni, budaya layar (*screen culture*) dan budaya penonton modern (*modern spectator culture*) yang dicirikan dengan adanya relasi dengan teknologi media audio-visual.

Kehadiran artefak teknologi film seperti proyektor, ruangan (atau lapangan) *bioscoop*, layar lebar, juga kamera pada 1900 seperti yang digambarkan dalam bagian satu buku ini oleh Totot Indrarto adalah kilasan dari sejarah media yang dimaksud. Sejarah media tersebut kadang bisa disebut juga sebuah ranah kajian arkeologi media. Fokusnya adalah pada kehadiran budaya material (*material culture*, aspek kebendaan dari sebuah budaya) tontonan modern pada sebuah wilayah kajian.

Jika kita hendak memberi konteks lokal bagi sejarah media tersebut lebih jauh, maka kita pun bisa mengaitkan budaya layar dan penonton modern tersebut dengan budaya layar dan penonton tradisional.

Misalnya, di tanah Jawa pada saat kehadiran proyektor sorot dan layar film pertama kali, telah ada seni wayang kulit dan wayang beber yang juga menggunakan layar, sorotan cahaya, dan menghadirkan penonton. Budaya layar dan penonton tradisional tersebut memberi akar kultural yang jadi modalitas budaya bagi tumbuhnya budaya layar dan penonton mod-

ern. Garin Nugroho dan Dyna Herlina (2013) menyebutkan peran tradisi wayang ini sebagai pendahulu budaya layar dan penonton film di Indonesia.

Dalam terang sejarah media tersebut, kita bisa saja menyatakan bahwa 5 Desember 1900 adalah hari lahirnya perfilman di Indonesia, dengan kehadiran bioskop yang memutar *gambar idoeop* untuk pertama kalinya di Tanah Abang, Batavia.

Atau, jika kita melihat variabel pembuatan film sebagai syarat penetapan hari lahirnya perfilman Indonesia, maka produksi pertama film di tanah Hindia seharusnya bisa ditabal sebagai hari lahirnya perfilman Indonesia. Kehadiran kamera dan perekaman film yang pertama kali terjadi di Hindia, misalnya, sangat bisa ditabal sebagai hari kelahiran perfilman Indonesia.

*Kedua*, dilihat dari segi **sejarah sosial**. Segi ini menempatkan peristiwa-peristiwa yang berhubungan dengan teknologi film di Indonesia dengan konteks sosial semasa. Teknologi film dan budaya yang menyertainya dipandang sebagai salah satu bentuk perubahan sosial dan berkelindan dengan perubahan-perubahan sosial lainnya.

Lagi-lagi kita melihat, kehadiran pertama kali bioskop di Batavia pada 5 Desember 1900 sebagai tonggak awal perfilman di Indonesia.

Publikasi di media tentang kehadiran teknologi baru yang “ajaib” itu telah memunculkan imajinasi-imajinasi dan ketakjuban-ketakjuban awal di masyarakat Hindia terhadap film. Pembagian kelas-kelas karcis dan tempat menonton pada bioskop awal tersebut juga mencerminkan aspek sejarah kolonial yang penting sebagai konteks awal mula perfilman di Indonesia.

Namun, kita juga bisa memilih fokus pada produksi film di tanah Hindia sebagai peristiwa sosial penting dalam kelahiran perfilman di Indonesia. Sejak pemutaran pertama *gambar idoeip* di Tanah Abang pada akhir 1900 hingga lebih dari dua dekade kemudian, film-film yang dipertontonkan ke masyarakat Hindia adalah film-film impor dari Eropa dan Amerika. Baru pada 1926, ada film yang diproduksi di Hindia.

G. Kruger (sutradara, asal Jerman) dan Heuveldrop (produser, direktur perusahaan film Java Film Company, orang Belanda) memproduksi film *Loetoeng Kasaroeng* pada 1926 dengan modal dana dari bupati Bandung, Wiranatakusumah V. Lokasi syutingnya di daerah Bukit Karang, dua kilometer dari Pandeglang, Jawa Barat. Satu aspek penting yang harus dicatat dari produksi ini adalah bahwa ini film fiksi pertama yang diproduksi di tanah Hindia. Sebelumnya, banyak rekaman-rekaman etnografis yang dilakukan di Hindia Belanda.

Film fiksi seperti *Loetoeng Kasaroeng* bukan hanya mengandung aspek hiburan, tapi juga aspek membayangkan apa itu “orang Jawa Barat” lewat alih wahana mitos tradisional Jawa Barat dari *folklore* lisan ke dalam media modern. Bayang-bayang tentang sebuah masyarakat lokal di tanah Hindia yang memiliki cerita sendiri dikonstruksi pertama kali dalam media audio-visual modern pada film tersebut.

Pada 1927, menurut catatan Misbach Jusa Biran (2009), film *Eulis Atjih* diproduksi dan ada hal menarik di dalamnya. Menurut Biran, dalam film tersebut, nama “Indonesia” disebut dalam film tersebut. Biran juga mencatat bagaimana nama “Indonesia” digunakan dalam iklan bagi film tersebut (Arda Muhlisiun, 2012):

*“Liat bagaimana bangsa Indonesias tjoekoep pinter maen di dalem film, tidak koerang dari laen matjem film dari Europa atawa Amerika.”*

Kesan dari iklan tersebut adalah ada upaya menyetarakan diri sebuah bangsa dengan bangsa lain dari Eropa dan Amerika, setidaknya dalam hal bermain film. Kesan demikian jadi sangat menarik apabila kita mengaitkannya dengan salah satu peristiwa penting dalam sejarah kebangsaan Indonesia, yakni Soempah Pemoeda 1928.

Dalam deklarasi itu, untuk pertama ka-

linya dikukuhkan adanya tanah tumpah darah, bangsa, dan bahasa yang satu: Indonesia. Kita bisa membayangkan bahwa wacana tentang kebangsaan Indonesia menjadi percakapan intensif pada masa-masa persiapan menuju Kongres Pemuda pada 27-28 Oktober 1928. Kata "Indonesia", dengan demikian, telah dikenal dalam masyarakat Hindia saat film *Eulis Atjih* dibuat setahun sebelum kongres tersebut.

Sejak *Loetoeng Kasaroeng*, ada beberapa film komersial yang diproduksi oleh para pembuat film keturunan Cina di Hindia. Menurut Charlotte Setijadi-Dunn dan Thomas Barker (2011), para pembuat film Cina (sutradara dan produser) di Hindia masa itu telah memproduksi beberapa imaji visual pertama atas pemandangan dan orang-orang Hindia Timur.

These films for the first time portrayed the peoples of the Indies as a diverse people who possess their own stories and tastes.

Film-film awal produksi lokal di Hindia Belanda seperti *Si Tjonat* (1930), *Terang Boelan* (1937), *Impian di Bali* (1939), dan *Rentjong Atjeh* (1940), menurut Setijadi-Dunn dan Barker, menjadi wahana agar khalayak saat itu mulai memproyeksikan diri mereka ke dalam sebuah pembayangan "Indonesia" secara visual.

Sedikit catatan tentang *Terang Boelan*:



Adegan dalam film *Terang Boelan* (Albert Balink, 1937).  
Film ini dibintangi oleh Roekiah (ketiga dari kiri)  
*Sumber: Sinematek Indonesia*

film ini dibuat oleh sutradara asal Belanda, Albert Balink. Ini juga film pertama di Indonesia yang mencapai sukses komersial ditonton begitu banyak orang masa itu. Menurut Garin dan Dyna, *Terang Boelan* adalah purwarupa pertama "film sukses" di Indonesia.

Sukses *Terang Boelan* jadi resep sukses film-film yang diproduksi di masa sebelum Kemerdekaan Indonesia, bahkan jejak pengaruhnya masih ada hingga kini. Resep sukses yang mencakup adanya sistem "bintang", ramuan "romansa, pemandangan indah, perkelahian, *comic relief*, dan lagu Melayu" (Garin Nugroho dan Dyna Herlina, 2013). Plus, unsur peniruan unsur hiburan ala film Hollywood, seperti pakaian Hawaian yang populer dalam film Hollywood saat itu. Tapi, resep sukses itu banyak digunakan oleh para pembuat film keturunan Cina. Balink sendiri, tak bisa melanjutkan sukses lebih lanjut di Indonesia.

Setijadi-Dunn dan Barker juga mengutip Karl G. Heider (1994), yang menyatakan bahwa para pembuat film keturunan Cina yang dianggap "orang luar" itu telah menciptakan imaji-imaji budaya Indonesia yang ada di kalangan awam Hindia. Tapi, ungkapan Heider itu juga mengungkapkan adanya pergeseran penting dalam perkembangan wacana film Indonesia sesudah Revolusi Kemerdekaan. Pada 1950-an,

para pembuat film keturunan Cina dan Eropa dianggap sebagai “orang luar”, *outsiders*.

Dengan demikian, sebuah syarat baru diimbuhkan kepada sejarah resmi film Indonesia oleh beberapa tokoh perfilman kita saat itu, yakni syarat etnik para pembuat film di masa sebelum Revolusi Kemerdekaan. Hanya keturunan *pribumi* yang secara otomatis layak dianggap pembuat film nasional. Demikian juga pendanaan, dan tema film, haruslah berasal dari kaum pribumi. Pendapat ini dianut dengan tegas oleh tokoh-tokoh seperti Usmar Ismail, Djamaluddin Malik, Misbach Jusa Biran, dan Salim Said.

Maka, tibalah kita pada segi *ketiga* dari sejarah perfilman Indonesia, yakni segi **sejarah politik** film Indonesia. Tulisan pada bab sebelumnya oleh Adrian Jonathan merangkum kontroversi seputar istilah “film nasional” dan menampakkan bahwa wacana “film nasional” adalah sebuah *pilihan politik*. Proses pengukuhan sendiri, yang bermuara pada penetapan 30 Maret sebagai Hari Film Nasional, adalah merupakan rangkaian proses politik yang melahirkan sebuah sejarah resmi perfilman nasional Indonesia.

## Film Nasional Dalam Dua Nasionalisme

Wacana “film nasional” yang dianut oleh sejarah resmi/arusutama film Indonesia rupanya cocok dengan ideologi dan program politik baik rezim Soekarno maupun rezim Soeharto.

Usmar Ismail, yang didapuk sebagai “bapak film Indonesia” oleh banyak kalangan perfilman Indonesia, menyatakan pilihan sadarnya tentang film sebagai sebuah wahana merekonstruksi paham kebangsaan. Ia menulis (1983):

“Barulah pada Masa Jepang orang sadar akan fungsi film sebagai alat komunikasi sosial. [...] dalam hal ini tampak bahwa film mulai tumbuh dan mendekati diri kepada kesadaran perasaan kebangsaan.”

Beliau, bersama Djamaludin Malik, yang dilanjutkan oleh Misbach Jusa Biran dan Salim Said, menganut pemikiran bahwa “film nasional” adalah film yang mengandung “idealisme”, yang berlawanan dengan “film komersial”. Dengan pembagian demikian, aliran pemikiran ini lantas dengan leluasa menempatkan film-film sebelum *Darah dan Doa* (1950) sebagai tidak mengandung idealisme, dan karenanya tak mengandung nilai kebangsaan.

Konstruksi nasionalisme-etnik (*ethno-nationalism*) yang keras berupa pemisahan “pribumi” dan “non-pribumi” dan pengutuban

“film komersial” dan “film idealis” menjadi sejalan dengan proyek nasionalisme yang dicanangkan oleh rezim Soekarno maupun oleh rezim Soeharto.

Corak nasionalisme Soekarno memang berbeda dari corak nasionalisme Soeharto. Nasionalisme Soekarno memiliki corak revolusioner. Nasionalisme Soekarno berakar pada keadaan gejolak pergerakan nasional sesudah 1928 dan era awal kemerdekaan Indonesia. Corak nasionalisme semacam ini membutuhkan sebuah narasi kebangsaan yang menekankan ketunggalan naratif tentang “identitas nasional”, kejelasan definisi mana kawan dan mana lawan dari revolusi.

Film dianggap sebuah media ampuh untuk mempropagandakan “kesadaran kebangsaan” yang demikian. Tapi, kita patut mencatat pula dua aspek dalam Nasionalisme Soekarno.

*Pertama*, dalam sebuah narasi besar persatuan nasional ala Soekarno, masih terbuka keragaman ideologi dan keragaman kultural yang dikelola melalui sebuah pendekatan sinkretik (dibaur-padukan) dan bukan eklektik (bebas-pilih). Misalnya, Soekarno mengidealkan pemaduan ideologi nasionalisme-agama-komunisme. Begitu juga

Itulah mengapa, konstruksi ideologi nasionalisme dalam film-film Usmar Ismail yang



AN Alcaff dan Bambang Hermanto dalam adegan film  
*Lewat Djam Malam* (Usmar Ismail, 1955)  
*Sumber: Sinematek Indonesia*

direstui oleh Soekarno, seperti *Darah dan Doa* dan *Lewat Djam Malam*, masih tampak mampu menggambarkan kerumitan penokohan para pelaku revolusi. Ada sosok tentara revolusi serba bimbang dalam menghadapi dilema percintaan maupun dilema mencari tempat dalam masyarakat sepulang dari revolusi. Ada pertanyaan-pertanyaan tentang makna "kemerdekaan" yang berakar dalam kepercayaan terhadap humanisme universal.

*Kedua*, corak nasionalisme Soekarno masih menekankan segi sosial atau kebersamaan dalam sebuah bangsa yang baru lahir di tengah dunia internasional. Segi kebersamaan ini masih bersifat konkret: bagaimana bangsa yang baru ini bisa sama-sama maju dalam melintasi sebuah "jembatan emas" kemerdekaan.

Nasionalisme Soeharto tidak bercorak revolusioner, tidak lagi bersifat sinkretik, apalagi eklektik, tapi lebih bersifat monolitik atau tunggal, absolut, dan abstrak. Kompetisi ideologi disingkirkan. Negara menjadi pusat. Stabilitas dan pembangunan menjadi kata kunci.

Dalam ideal-ideal nasionalisme yang semakin abstrak dan normatif bagi orang kebanyakan itu, individu dalam film-film Indonesia era rezim Soeharto lebih banyak disibukkan oleh persoalan-persoalan pribadi yang sering-

kali tidak bersifat politik. Drama percintaan, karir, kembalinya eskapisme dalam film-film eksploitasi seperti horor, komedi, laga, atau roman (kadang roman-seks) menjadi arus utama film-film era ini.

Di sana-sini, sesekali, ada juga kritik sosial dalam film Indonesia. Misalnya, kritik atas modernisasi, urbanisasi, alienasi, dalam film-film Sjumandjaja, Nja Abbas Acup, Arifin C. Noer. Tapi, isu penting seperti korupsi, kesewenangan pejabat, atau kebengsekan aparat, hampir pasti mengalami penyensoran dan pelarangan beredar.

Dalam suasana demikian, wacana "film nasional" dalam pengertian Usmar Ismail dan kawan-kawan rupanya masih dianggap berguna dan masih dipakai sebagai tujuan ideal bagi perfilman Indonesia. Penggunaan kata "ideal" di sini pun menunjukkan bahwa dikotomi "ideal" vs. "komersial" masih bekerja, dengan hierarki yang jelas menempatkan film-film "ideal" di atas film yang hanya semata memikirkan aspek dagang saja.

## **Film Nasional Dalam Dunia Pasca-Nasional**

Romo Mangunwijaya beberapa kali menggunakan istilah "Pasca-Indonesia" dalam

beberapa esainya di masa sekitar Reformasi 1998. Penokohan generasi Pasca-Indonesia atau Pasca-Nasional itu pula yang digambarkan dalam novel Romo Mangun, *Burung-Burung Rantau*. Istilah Pasca-Nasional juga diangkat kembali oleh Seno Gumira Adjidarma, dalam orasinya mengenai persoalan identitas nasional dalam film nasional di Galeri Indonesia Kaya, pada 27 Maret 2014.

Dalam orasi tersebut, Seno Gumira menolak pengertian esensialis dan teritorialis akan bangsa/*nation*, apalagi jika diterapkan dalam film. Pengertian esensialis menganggap bahwa identitas nasional adalah sesuatu yang bersifat hakiki, mutlak, dan tunggal. Sementara pengertian teritorialis menganggap sebuah film nasional itu haruslah diproduksi di Indonesia, oleh orang Indonesia, dengan modal dari orang Indonesia sendiri, dan tentang orang Indonesia.

Seno menekankan bahwa keadaan Pasca-Nasional tidak terhindarkan lagi. Tidak ada lagi identitas esensial dan kemutlakan teritorial dalam produksi budaya seperti film dan karya seni apa pun saat ini. Kita bisa menyimpulkan dari orasi Seno bahwa ada yang harus diubah, dan digubah, dalam ide tentang bangsa dan penerapannya dalam perfilman Indonesia. Seno menawarkan agar kita menerapkan pengertian relasional dan fungsional atas makna "film Na-

sional”.

Makna fungsional berarti, apakah sebuah film punya kemandirian yang bisa menghubungkannya dengan identitas nasional (tidak mengacu pada dramaturgi Hollywood, misalnya). Makna relasional berarti, apakah sebuah film bisa dipertanggungjawabkan hubungannya dengan kebangsaan Indonesia. Ungkap Seno:

Apa boleh buat, bagi film-film yang berkepribadian mandiri ini, sehingga dengan lepas dari hegemoni cara bertutur Hollywood memungkinkannya terhubung dengan suatu identitas nasional, justru bukan pertimbangan teritorial yang akan mendukungnya, melainkan pertimbangan fungsional, yakni jelas tidak meminjam bahasa Hollywood; dan pertimbangan relasional, yakni bahwa film dengan identitas yang baru ini, betapapun kontemporer dan revolusioner pemberontakannya, secara tekstual tetap dapat dipertanggungjawabkan hubungannya dengan kebangsaan dan kebudayaan Indonesia.

Secara konkret, kondisi Pasca-Nasional demikian memang tampak dalam beberapa film yang diproduksi pada era 2000-an hingga kini. Lokasi geografis cerita tampak lebih leluasa. Gaya hidup lebih kosmopolitan, tak terpa-ku pada sebuah teritori budaya yang ajeg dan tunggal. Laggam bahasa lebih beragam. Para tokohnya lebih leluasa melanglang berbagai belahan bumi mancanegara, seakan menam-

pakkan sebuah orientasi naratif yang lebih ekstrovert. Film-film seperti *Laskar Pelangi*, *Ada Apa Dengan Cinta 2*, *Surat Dari Praha*, *Ayat-Ayat Cinta*, *Winter in Tokyo*, dan banyak lagi film masa kini tampak menggambarkan sirkulasi para tokohnya yang leluasa dan otentik, tak melulu sebuah *gimmick* fantasi kemewahan seperti yang pernah dipraktikkan pada film-film populer 1980-an seperti film-film Wim Umboh, Sophan Sopian, atau *Catatan Si Boy IV*.

Bukan hanya orientasi yang lebih "ekstrovert", penjelajahan lokalitas kedaerahan juga muncul lebih sering dalam film-film Indonesia masa kini. Ada cukup banyak film-film yang menggunakan bahasa daerah secara kental, bahkan sepenuhnya, masuk ke dalam jejaring bioskop arusutama. Misalnya, *Sokola Rimba*, *Athirah*, *Sang Penari*, *Ziarah*, *Siti*, *Puisi Yang Tak Terkuburkan*, dan lain-lain. Garin Nugroho patut disebut sebagai salah satu pelopor penting kecenderungan ini, ketika pada awal 1990-an membuat *Surat Untuk Bidadari*, yang banyak menggunakan bahasa lokal di Kupang.

Pemandangan masyarakat kontemporer yang mengangkat narasi-narasi kecil, yang selama era Orde Baru terpinggirkan, kini juga hadir dengan kuat. Misalnya, dunia batin anak muda Cina yang selalu mengalami perisakan dan peminggiran muncul dalam film *Babi Buta*

yang *Ingin Terbang* dan *May*. Dunia pesantren yang sering dianggap remeh, muncul dalam film *Tiga Doa Tiga Cinta*. Dunia kaum dafabel diangkat dalam *Apa Yang Tidak Mereka Bicarakan Ketika Mereka Bicara Cinta*. Dunia penyair-aktivis yang jadi buronan negara, diangkat dari kisah nyata hilangnya Wiji Thukul, hadir dalam *Istirahatlah Kata-Kata*.

Apalagi jika kita bicara tentang moda produksi independen dalam perfilman Indonesia mutakhir yang terutama hadir dalam khasanah film-film pendek yang semakin banyak dibuat pada masa 2000-an ini. Lanskap kosmopolitan, beragam, dan kontemporer itu mengesankan adanya sebuah "Indonesia baru". Dan justru karena itu, kita bisa memaknai ulang "Film Nasional" maupun "Hari Film Nasional".

## **Membayangkan Kembali "Indonesia"**

JB. Kristanto mencipta ungkapan "nonton film, nonton Indonesia". Dalam ungkapan tersebut, terkandung makna fungsional film dalam relasinya dengan bangsa: film adalah sebuah wahana untuk menarasikan bangsa. Istilah ini "menarasikan bangsa" ini diambil dari istilah yang banyak digunakan seorang pemikir studi kebudayaan di Inggris, Homi K. Bhaba, pada 1990-an, dalam menelaah teks-teks sas-

tra: *narrating the nation*.

Film Indonesia, juga istilah "film nasional", masih bisa bermakna. Masih bisa digunakan dalam konteks kekinian. Kita sadar sepenuhnya bahwa proses sejarah istilah "film nasional" dan "Hari Film Nasional" memang penuh ke-melesetan faktual, sangat ideologis, karena sedari awal memang sangat politis. Tapi, kegiatan membaca film sebagai teks narasi kebangsaan, masih bisa dilakukan.

Yang perlu dilakukan agar fungsi itu masih relevan atau bekerja dengan baik adalah memaknai ulang "Film Nasional" dan "Hari Film Nasional", khususnya kata "Nasional" di dalam istilah-istilah tersebut. Kita masih bisa, dan perlu, membayangkan Indonesia kini, atau Indonesia baru, lewat film.

Salah satunya, karena masalah politik identitas saat ini justru tampak semakin mengeras. "Indonesia", atau dalam retorika politik sehari-hari masa kini: NKRI (Negara Kesatuan Republik Indonesia), seperti diperebutkan dengan keras oleh berbagai kelompok demi kepentingan politik yang saling berbenturan. Film bisa menjadi wahana bersama untuk mendialogkan bayangan-bayangan terkini kita tentang Indonesia.

Film, masih bisa, atau malah semestinya, difungsikan secara politis dalam pengertian

yang lebih positif: bukan alat propaganda, tapi sebuah cara untuk menyatakan keragaman kita di tengah berbagai ancaman terhadap keragaman yang semakin intensif. Merayakan Hari Film Nasional di masa kini adalah merayakan kehendak akan keragaman itu. Menonton film adalah menonton Indonesia. Merayakan film, adalah merayakan keragaman Indonesia –dengan segala kemungkinan baru yang bisa ditawarkan oleh kekinian kita.

\* *Ketua Komite Film Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) 2016-2019.*

*Wakil Ketua Koalisi Seni Indonesia (KSI) 2015-2018.*

## Daftar Rujukan:

- \_\_\_\_\_ (2012), *Ethnic Chinese Film Producers in Pre-Independence Cinema* dalam Asian Cinema, Vol. 21 Issue 2.
- Arda Muhlisiun (2012), *Birth of The National Cinema of Indonesia*, dalam Jean-Pierre Gimenez (ed.), *Southeast Asian Cinema, Le cinema d'Asie du Sud-Est*, Asiaexpo Edition, Lyon, French.
- Charlotte Setijadi-Dunn & Thomas Barker (2012), *Imagining 'Indonesia'*.
- Garin Nugroho dan Dyna Herlina S. (2013), *Krisis dan Paradoks Film Indonesia*, FFTV-IKJ Press, Jakarta.
- Karl G. Heider (1991), *Indonesian Cinema, National Culture on Screen*, University of Hawaii Press, Honolulu.
- Salim Said (1994), *Dari Festival ke Festival, Film-Film Mancanegara dalam Pembicaraan*, Pustaka Sinar Harapan, Jakarta.
- Salim Said (1991), *Shadows on The Silver Screen: A Social History of Indonesian Film*, The Lontar Foundation, Jakarta.
- Seno Gumira Ajidarma (2014), *Film Indonesia dan Identitas Nasional dalam Kondisi Pascanasional*, dalam [filmindonesia.or.id](http://filmindonesia.or.id).
- Tanete Pong Masak (2016), *Sinema Pada Masa*

*Soekarno*, FFTV-IKJ Press, Jakarta.

Thomas Barker (2012), *Historical Inheritance and Film Nasional in Post-Reformasi Indonesian Cinema*, dalam *Asian Cinema*, Vol. 21 Issue 2.

Thomas Barker (2012), *Questioning Film Nasional*, dalam *Asian Cinema*, Vol. 21 Issue 2.



**Hari Film** 2017  
**Nasional**



<http://kebudayaan.kemdikbud.go.id>

