



# FILM NASIONAL INDONESIA PERTAMA



rektorat  
layaan



Pusat Pengembangan Perfilman  
Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan  
Tahun 2019

791.43  
ARD  
P

# FILM NASIONAL INDONESIA PERTAMA

Arda Muhlisiun

Hak Cipta Dilindungi Undang-undang

Dilarang keras memperbanyak, memfotocopy sebagian atau seluruh isi buku ini, serta menjualbelikannya tanpa mendapat izin tertulis dari penerbit.

Film Nasional Indonesia Pertama  
Arda Muhlisiun

Diterbitkan oleh  
Pusat Pengembangan Perfilman  
Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan

Cetakan Kedua, Februari 2019  
ISBN : 978-602-61280-7-2

Diterbitkan atas kerjasama dengan :  
Fakultas Film dan Televisi - IKJ (Institut Kesenian Jakarta)

## **SAMBUTAN**

### **MENTERI PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN**

Film sebagai karya seni budaya yang dapat dipertunjukkan dengan atau tanpa suara juga bermakna bahwa film merupakan media komunikasi massa yang membawa pesan yang berisi gagasan vital kepada publik (khalayak) dengan daya pengaruh yang besar. Itulah sebabnya film mempunyai fungsi pendidikan, hiburan, informasi, dan pendorong karya kreatif. Film juga dapat berfungsi ekonomi yang mampu memajukan kesejahteraan masyarakat dengan memperhatikan prinsip persaingan usaha yang sehat. Dengan demikian film menyentuh berbagai segi kehidupan manusia dalam bermasyarakat, berbangsa, dan bernegara.

Salah satu media komunikasi untuk menyampaikan pesan yang berisi gagasan vital tersebut adalah melalui buku. Sebagai sumber referensi dan acuan yang sangat penting maka kehadiran buku Perfilman ini sangatlah tepat dan mempunyai bobot akademis yang tinggi karena disusun tim yang sangat kompeten di bidangnya yaitu dari Fakultas Film dan Televisi dari Institut Kesenian Jakarta (IKJ).

Semoga buku ini dapat bermanfaat yang sebesar-besarnya bagi dunia perfilman Indonesia sehingga dapat memajukan perkembangan perfilman Indonesia sejalan dengan dinamika ilmu pengetahuan dan teknologi.

Selamat membaca, maju terus film Indonesia.

Jakarta, Februari 2019

Menteri Pendidikan dan Kebudayaan  
**Prof. Dr. Muhajir Effendy, M.AP**



## **KATA PENGANTAR**

### **KEPALA PUSAT PENGEMBANGAN PERFILMAN**

Film mempunyai kesanggupan untuk memainkan waktu dan ruang, mengembangkan dan mempersingkatnya, menggerak dan memajukan atau memundurkannya secara bebas. Dengan demikian sesungguhnya film adalah sebuah seni yang tinggi sekaligus menjadi seni yang paling penting di abad ini. Tapi ironisnya, kita tidak pernah mempertanyakan bagaimana sebuah film melewati prosesnya untuk menjadi produk film yang siap memberikan kepada kita segenap informasi, hiburan sekaligus pelajaran. Dalam membuat sebuah film yang berkualitas banyak faktor yang mempengaruhinya mulai dari skenario, penyutradaraan, tata suara, tata musik, cahaya, kamera, editing hingga apresiasinya.

Saat ini sedikit sekali referensi atau sumber bacaan yang mumpuni baik secara akademis dan praktis yang memenuhi akan kebutuhan tersebut. Pusat Pengembangan Perfilman, Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan sebagai instansi pemerintah yang berkewajiban untuk mengembangkan perfilman Indonesia sesuai dengan perkembangan ilmu pengetahuan dan teknologi telah berupaya menyediakan kebutuhan akan sumber bacaan tentang perfilman. Atas dasar itu, maka sejak tahun 2016 telah ditulis 3 (tiga) seri buku perfilman yaitu seri Apresiasi Film, seri Produksi Film, dan seri Animasi.

Seri Apresiasi Film terdiri atas Film Indonesia Pertama, Hollywood sebagai Model Sinema Nasional, Apresiasi Film, Dokumenter Film, Komposisi Visual, dan Cara Berceritera Film. Seri Produksi Film terdiri atas Produksi Film, Skenario Film, Penyutradaraan Film, Editing Film, Kamera Film, Sound Production Film, Audio Post

Production Film, Editing Film Dokumenter, dan Artistik Film. Seri Animasi terdiri atas Sejarah Animasi, Produksi Film Animasi Dua Dimensi, Produksi Film Animasi Tiga Dimensi, dan Produksi Film Hybrid Animasi.

Buku perfilman ini boleh dibilang sebagai seri buku yang memberikan pengetahuan kepada kita bagaimana membaca sebuah film. Sangat langka buku yang secara khusus membicarakan perfilman.

Maka seri buku perfilman ini menjadi buku yang sangat penting sebagai sumber referensi bagi masyarakat, khususnya kalangan perfilman.

Jakarta, Februari 2019

Kepala Pusat Pengembangan Perfilman

**Dr. Maman Wijaya, M.Pd.**

## **SEKAPUR SIRIH**

### **DEKAN FAKULTAS FILM DAN TELEVISI-IKJ**

Penulis buku ini adalah pengajar di Fakultas Film dan Televisi Institut Keseniaan Jakarta (FFTV-IKJ) yang telah berkecimpung lama mengabdikan dirinya di kampus untuk melahirkan mahasiswa-mahasiswa film yang berkualitas. Salah satu syarat bagi setiap pengajar –tidak terkecuali di FFTV-IKJ selain mengajar adalah melakukan penelitian, yang tujuannya agar secara terus menerus memperbarui hal-hal yang bersifat keilmuan. Dari sinilah ilmu pengetahuan kemudian menjadi berkembang. Berbagai penelitian tersebut bisa berbentuk laporan penelitian, ada pula yang akhirnya dijadikan sebuah buku. Atas hal itulah kami patut berterima kasih pada pengajar di FFTV-IKJ yang berkenan mendukung program penerbitan buku ini dengan turut memberikan naskahnya untuk diterbitkan menjadi sebuah buku.

Dalam program penerbitan buku ini yang sumber naskahnya berkaitan dengan ilmu pengetahuan film, Pusat Pengembangan Perfilman (Pusbang Film) Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan RI juga memiliki peran penting. Sebagai lembaga pemerintah yang salah satu tugasnya adalah menghadirkan dan menghimpun berbagai macam referensi yang sifatnya bagi pengembangan perfilman di Indonesia, tentu buku ini memiliki perannya tersendiri. Untuk itulah Dr. Maman Wijaya M.Pdselaku Kepala Pusat Pengembangan Perfilman perlu mendapatkan dukungan dalam upayanya mengembangkan perfilman di Indonesia, sekaligus patut pula diucapkan terimakasih atas kepercayaannya memberikan kesempatan pada pengajar di FFTV-IKJ dalam berkontribusi atas terbitnya buku-buku film yang amat jarang bisa ditemui di Indonesia.

Terakhir, kepada para tim yang bekerja dalam membantu menjembatani kerjasama antara penulis dari FFTV-IKJ dengan Pusat Pengembangan Perfilman, baik dalam bentuk administratif maupun teknis juga kami ucapkan terima kasih. Tentunya diharapkan agar kegiatan semacam ini bisa terus dipertahankan dan ditingkatkan pada masa-masa yang akan datang.

Jakarta, Februari 2019

Dekan Fakultas Film dan Televisi-IKJ

**RB. Armantono, MSn.**

## DAFTAR ISI

**Sambutan iii**

**Kata Pengantar iv**

**Sekapur Sirih vi**

**Daftar Isi viii**

- Kisah 1.** FILM NASIONAL DI DARATAN EROPA **1**
- Kisah 2.** AWAL MULA FILM DI INDONESIA **10**
- Kisah 3.** MENGAPA HARUS MEMBUAT PENJELASAN  
FILM NASIONAL **14**
- Kisah 4.** IDENTITAS NASIONAL (Sebagai Panduan  
Membaca Film *Darah dan Do'a*) **23**
- Kisah 5.** MEMBICARAKAN F I L M *DARAH DAN DO'A* **44**
- Kisah 6.** MENGURAI ELEMEN-ELEMEN DALAM FILM  
*DARAH DAN DO'A* **70**
- Kisah 7.** MEMBACA URAIAN ELEMEN FILM *DARAH DAN  
DOA* **126**
- Kisah 8.** PENUTUPAN **143**
- Bonus Kisah.** USMAR ISMAIL DAN FILMNYA **150**

**Daftar Pustaka 160**

**Data Teknis Film 164**

**Biodata Penulis 166**

## Kisah 1 FILM NASIONAL DI DARATAN EROPA

### FILM-FILM EROPA MEMPERTAHANKAN DIRI DARI SERANGAN FILM-FILM AMERIKA

**P**erusahaan-perusahaan film Amerika sampai tahun 1912 mulai tumbuh berkembang sebagai sebuah industri film. Hal itu terutama dipicu atas persaingan para pembuat film dalam negerinya sendiri yang semakin meningkat. Peningkatan produksi film terjadi untuk memenuhi permintaan pasar yang semakin besar. Dari sana kemudian bertumbuhan panggung-panggung pertunjukan, yang disebut sebagai *Nickelodeon*. Istilah ini berasal dari penggabungan dua kata yaitu *Nickel*, yang berarti setiap penonton yang ingin menyaksikan film pendek berdurasi 15 – 60 menit di *Nickelodeon* ini diharuskan membayar 1 nickel ; dan *Odeon*, yang berarti teater atau ruang pertunjukan. Dalam satu *Nickelodeon* ada tiga film dalam satu programnya, dan akan terus diganti tiga kali dalam satu minggunya. Sehingga jika dihitung dalam satu tahun terdapat sebanyak 450 judul film Amerika saat itu. Luar biasa bukan.

Film Amerika saat ini dikenal dengan sebutan film Hollywood. Istilah Hollywood sengaja dihindari diawal tulisan ini karena pada periode ketika negara-negara Eropa sedang bergejolak dengan ekspansi film impor dari luar, terutama Amerika, nama Hollywood juga sedang berproses menjadi sebuah tempat yang mapan bagi industri film di Amerika. Awalnya, perusahaan-perusahaan film Amerika menempati suatu wilayah di New Jersey dan New York. Ada juga yang di Chicago dan Philadelphia. Sekitar

tahun 1910, beberapa perusahaan film mulai beralih ke wilayah Los Angeles dengan pertimbangan artistik film yang sangat baik. Hollywood sebagai salah satu wilayah yang berada di pinggiran Los Angeles, lebih tepatnya bagian selatan California, menjadi pilihan utama bermukimnya perusahaan-perusahaan film Amerika, karena ide atas berbagai pilihan lokasi produksi film diluar studio mudah diwujudkan disana dengan adanya pemandangan luas, pantai, hutan, gunung, gurun pasir, bukit dan sebagainya.

Mengenai perfilman Amerika ini, Usmar Ismail seorang tokoh besar film Indonesia dalam satu artikelnya berjudul *Inilah Hollywood* yang diterbitkan tahun 1953, pernah mencatatkan beberapa alasan kenapa perfilman Amerika (yang kemudian dikenal sebagai Hollywood) berkembang dengan baik. Beberapa yang bisa dikutip tentang (orang-orang) Hollywood :

“...mereka mempunyai kesanggupan-kesanggupan luar biasa dalam menjelajah lapangan penghiburan dengan hidung mereka yang tajam dan lekas menangkap keinginan masyarakat banyak”.

“Karena mereka bukan orang-orang lepasan sekolah tinggi, maka mereka begitu tak acuh terhadap keinginan golongan kecil para intelegensia. Meladeni rakyat banyak darimana mereka juga berasal, itulah yang menjadi tujuan mereka pertama-tama.”

“Perasaan kepercayaan pada diri sendiri dan kebenaran cara mereka bekerja amatlah tebal. Akan tetapi yang

menjadi ukuran bagi mereka adalah dua huruf b.o. (*box office*) alias penghasilan.”

Menurut Usmar, atas dasar itulah Hollywood dapat berkembang. Bahkan Usmar dengan sedikit “mengejek” mencoba menggambarkan bagaimana orang-orang Hollywood menjalani hidupnya :

“Mereka yang tidur, makan, minum dan pembicaraannya tidak lain daripada *movie* (film). Jika sudah agak lama juga tinggal di antara mereka, barulah orang sadar, bahwa bagi mereka yang terpenting di dunia ini adalah *movie*. Mereka hidup seolah-olah terasing sendiri dari dunia luaran. Apa yang terjadi di luar itu bagi mereka cuma penting, jika ada hubungannya dengan mereka sebagai pembuat-pembuat film.”

Dengan kata lain, Usmar ingin menyampaikan bahwa bagi orang-orang di Hollywood semua hidupnya mengabdikan untuk film. Ia berkembang karena totalitas yang terus menerus dipertahankannya.

Bahkan film Amerika sejak tahun 1937 juga telah memberikan pengaruh pada film-film yang ada di Indonesia. Kondisi ini juga yang menurut banyak orang akhirnya mendorong pembuat film di Indonesia kala itu untuk memperjuangkan lahirnya film nasional. Hal ini dikarenakan film Indonesia harus mempertahankan dirinya dari pengaruh film asing. Mempertahankan dirinya dengan cara membuat film yang selalu memperlihatkan orang-orang Indonesia (aktor maupun aktris) yang berbahasa Indonesia (dialognya), bergaya



(aktungnya) seperti orang Indonesia. Pokoknya semua harus “Indonesia”.

Sementara pendapat seorang teoritikus film yang bernama Andrew Tudor mengenai kehebatan Hollywood ini disebabkan karena mereka (Hollywood) memiliki *formule picture* atau “resep” berupa *genre*(jenis film). Karena menurutnya *genre* adalah bagian dari film populer, yang berarti juga sebagai kebudayaan massa yang memiliki kesanggupan sebagai penentu tingkah laku massa. Dari sinilah kebutuhan/hasrat masyarakat terbaca dan dikendalikan atau diformulakan melalui resep-resep tadi.

Perfilman Amerika akhirnya tidak hanya tumbuh berkembang di dalam negerinya saja. Industri film Amerika juga terus melakukan ekspansi keluar negaranya. Semua itu dalam upaya meningkatkan peluang bisnis. Dari sinilah kemudian dilakukan ekspor film keluar negeri sebagai suatu cara ekspansi, dan terbukti berhasil. Perusahaan film Vitagraph melakukan upaya pertama dengan mendistribusikan film ke Eropa (yang pertama ke Inggris dan disusul kemudian ke Paris). Dari situlah kemudian satu per satu perusahaan film Amerika lainnya menyusul ekspor film-filmnya. Atas dasar itulah film-film Amerika menjadi sangat populer di berbagai negara di Eropa. Ekspansi ini kemudian juga dilanjutkan terhadap negara di kawasan lain, seperti Amerika Selatan, Australia dan juga Selandia Baru.

Di belahan bumi lainnya, terutama Eropa, juga mengupayakan produksi film di negaranya sendiri. Namun efek Perang Dunia I sangat berdampak pada ekonomi negara-negara Eropa yang terlibat dalam perang tersebut. Akhirnya beberapa negara kolaps menghadapi situasi seperti ini. Disinilah perusahaan film Amerika semakin mendapatkan peluang lebih besar dalam mendominasi pasar film di Eropa. Hal ini juga dikarenakan semakin mudahnya film-film

Amerika masuk. Ini terjadi karena biaya untuk membeli film-film produksi Amerika lebih murah ketimbang negara-negara Eropa itu harus memproduksi film sendiri.

Tahun 1916 adalah era dimana ekspor film Amerika tumbuh secara pesat. Dalam waktu singkat perusahaan film Amerika telah memiliki banyak agen di London. Kemudian dibuka lagi cabangnya di Amerika Selatan, kemudian Australia, Timur Jauh dan juga beberapa negara Eropa lainnya. Disinilah industri film Amerika meraup berbagai keuntungan yang luar biasa. Sebagai gambaran, sekitar 60 persen impor film di Argentina selama tahun 1916 adalah film-film Amerika. Begitupun untuk negara-negara di kawasan Amerika Selatan selalu membeli film-film Hollywood. Bahkan 95 persen film yang diputar di Australia dan Selandia Baru adalah film-film Hollywood.

Dampak Perang Dunia I sangat terasa bagi negara-negara di Eropa, terutama dalam bidang ekonomi. Bahkan dalam industri film di Perancis hampir semua orang, termasuk para pekerja dalam industri perfilman Perancis, dikerahkan dan dimobilisasi untuk maju ke medan perang. Namun beberapa negara Eropa juga mengambil keuntungan dengan tetap berusaha membuat film produksi domestik mereka masing-masing. Mereka tidak mau berlarut-larut tenggelam dalam dominasi ekspor film-film asing, termasuk film-film buatan Amerika. Beberapa negara itu adalah Swedia, Jerman, Rusia, Italia, Denmark dan Perancis. Mereka mengambil sikap dengan menghentikan impor film dari luar negaranya, seraya berusaha mendapatkan kembali pasar penonton mereka sendiri pada tayangan film-film yang dahulu mereka (masyarakatnya) kenal sebelum perang terjadi.

Mereka menganggap bahwa dominasi impor atas film-film Amerika hanya bisa dihentikan jika mereka mampu memberikan tontonan film buatan negaranya sendiri -pada masyarakatnya sendiri. Inilah yang menjadi salah satu pemicu semangat akan lahirnya film nasional. Mari kita simak beberapa peristiwa penting di Eropa terkait perfilmannya :

**Perfilman Jerman.** Sebelum tahun 1912 industri film Jerman cenderung dipandang sebelah mata. Bahkan ada yang menyebut bahwa sinema sebagai *lowbrow* (orang yang tidak tahu-menahu). Kebangkitan film Jerman dimulai ketika mulai diperkenalkannya istilah *Autorenfilm* atau *authors' film*. Artinya film yang dihasilkan atas sistem adaptasi dari karya-karya teater. Cara-cara ini mulai menarik simpati masyarakatnya terhadap film. Ini hanyalah sekedar pemicunya, karena lambat laun perfilman Jerman dengan produk domestiknya mulai populer dan sukses. Pada tahun 1916, Pemerintah Jerman menutup semua aliran film-film impor masuk ke negaranya. Aksi ini ternyata berhasil mendorong industri film dalam negerinya untuk berkembang. Dari peraturan pemerintah inilah kemudian perfilman Jerman bangkit.

**Perfilman Italia.** Setelah Perang Dunia I berakhir, negara Italia mencoba untuk mendapatkan tempat di pasar film dunia, meskipun ternyata belum mampu juga menghadang laju film-film Amerika. Tahun 1919 dibentuk sebuah perusahaan yang dinamakan *Unione Cinematografica Italiana*. Tujuannya untuk mengupayakan penyegaran kembali atas produksi film Italia. Karena sejarah awal perfilman Italia tumbuh dengan tema-tema yang khas menggambarkan karakter perfilman Italia dan sangat dikenal di

dunia, terutama tema-tema epik. Bahkan mereka juga memiliki sebuah sistem bintang (*star system*) melalui peran-peran perempuan cantik, yang kemudian dikenal sebagai *divas*. Film-film *divas* ini cukup populer pada pertengahan tahun 1910-an. Sementara untuk sosok laki-laki dalam film dikenal juga istilah *strongman film*. Satu lagi yang cukup populer dalam perfilman Italia adalah *peplum film*, atau kisah-kisah epik yang berlandaskan sejarah kepahlawanan. Dari sinilah kemudian lahir film semisal *Hercules* (1957).

**Perfilman Rusia.** Perfilman Rusia juga berusaha mempertegas perfilman nasionalnya. Hal ini karena Perang Dunia I telah mengisolasi negara Rusia. Tahun 1916 industri film Rusia mulai berkembang. Terbukti kemudian dengan berdirinya hampir tiga puluh perusahaan film di Rusia. Namun memang belakangan pertumbuhannya berjalan agak lambat dikarenakan adanya Revolusi Bolshevik. Meskipun kemudian prinsip revolusi tersebut banyak berdampak dalam tema yang diangkat dalam film-film Rusia.

**Perfilman Perancis.** Perang Dunia I hampir membuat kekosongan produk bagi industri film di Perancis. Bahkan mobilisasi besar-besaran awal agustus 1914 terhadap penyiapan tenaga untuk turut berperang telah membuat aktifitas dalam industri sinema di Perancis terhenti. Dua perusahaan besar yaitu, *Pathe Freres&Leon Gaumont* mencoba mengisinya dengan film-film dari Amerika. Film-film Amerika yang masuk ke Perancis, dan mendominasi pasar hingga akhir tahun 1917. Beberapa bintang film sangat populer di kalangan penonton Perancis seperti Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, Willian S. Hart dan Lilian Gish. Pada akhirnya pemerintah Perancis melakukan upaya untuk mengurangi film-film Amerika masuk negara mereka. Industri film Perancis berusaha

kembali mencoba menarik kembali pasarnya dengan membuat film-film yang kebanyakan dengan membuat tiruan dari tema film-film produksi Hollywood.

Penjelasan tentang sejarah perfilman di Eropa diatas memberikan satu gambaran umum bahwa insiatif untuk menghadang masuknya ekspansi film-film impor dari Amerika telah mendorong mereka atas kesadaran nasionalismenya. Kesadaran inilah yang menciptakan semangat bagi setiap negara untuk memiliki filmnya sendiri sekaligus menciptakan karakter kuat atas pembedaan film-filmnya. Disinilah perfilman nasional di Eropa bermula, yaitu sinema perlawanan atas dominasi film Amerika.

Sinema nasional bagi beberapa negara di Eropa bisa disimpulkan bahwa yang dinamakan sinema nasional adalah “*not-Hollywood*” (asal bukan-Hollywood). Seorang penulis buku bernama Susan Hayward dalam bukunya *Cinema Studies : The Key Concept* menjabarkan tentang Hollywood dan film-film negara Eropa ini. Menurutnya bahwa setiap negara Eropa berhak untuk melindungi pendapatan keuangan dalam negerinya, dengan industri yang menghasilkan produk asli (pribumi) yang sangat spesifik sesuai kebutuhan penonton negara yang bersangkutan, karena dimungkinkan sanggup menghadirkan budaya nasional secara lebih jelas dan spesifik. Sesuatu yang dianggapnya tidak sanggup dilakukan oleh pihak manapun, terutama Hollywood. Perancis, Jerman dan juga Spanyol adalah negara-negara yang mempraktekkan hal ini. Dari sini nampak jelas bahwa film di negara-negara Eropa sangat melindungi segala sesuatunya dari hal yang berbau “Hollywood”.

Lalu, bagaimana dengan film nasional di Indonesia? Bagaimana rupa film nasionalnya? Identitas nasional apa saja yang bisa ditemukan dalam film ini? Jika wacana nasional (kuasa-kuasa pendapat) sudah terlanjur terlegitimasi terhadap film ini, bagaimana secara tekstual film ini turut mendukung wacana tersebut?

## Kisah 2 AWAL MULA FILM DI INDONESIA

### PENJAJAHAN MELAHIRKAN USAHA DAN UPAYA UNTUK MERUMUSKAN FILM NASIONAL INDONESIA

**P**erkenalan film (dahulu disebut sebagai *gambar idoeop*) terhadap masyarakat di Indonesia (Hindia Belanda) dibarengi dengan kondisi sosial politik yang sedang terjadi, yakni fase-fase pendudukan kolonial Belanda di negara ini.

Antropolog bernama Karl G. Heider membagi-bagi fase sinema Indonesia yang merupakan bentukan dari refleksi situasi politik sebagai : periode kolonial Belanda sampai tahun 1942, pendudukan Jepang sampai tahun 1945 dan masa perjuangan kemerdekaan 1945-1949. Sementara menurut tokoh film Indonesia Gayus Siagiaan dalam bukunya *Sejarah Film Indonesia*, kehadiran orang-orang dalam kapasitas kolonialisasi (selain termasuk juga para pengusaha Tionghoa) telah memberikan arah bagi sineas Indonesia. Dalam catatan Gayus, dua tokoh sineas Belanda Mannus Franken dan Albert Balink telah membuat landasan bagi pembuatan film seni di Indonesia. Lain lagi pendapat Krishna Sen, yang mengatakan bahwa sketsa perkembangan mendasar sinema Indonesia dalam limapuluh tahun pertama, selain karena dominasi finansial pengusaha (Tionghoa) juga sedikitnya disebabkan hadirnya Sinema Amerika.

Dari sejarah awal pengenalan film di Indonesia itulah kemudian berkembanglah gagasan tentang “sinema nasional”. Disusul kemudian muncul berbagai wacana bahwa tonggak sejarah

film nasional di Indonesia dimulai ketika Usmar Ismail melalui rumah produksinya Perfina (Perusahaan Film Nasional Indonesia) memproduksi film *Darah dan Doa* (1950).

Sebutan film nasional pertama di Indonesia yang dialamatkan film Usmar Ismail ini karena dianggap sebagai film yang memenuhi kriteria sebagai film nasional dengan sejumlah persyaratan nasionalisme didalamnya. Dengan kata lain, dalam film ini sudah memiliki cara pandang berbasis nasionalisme, baik modal pembuatannya, tim produksinya ataupun tema filmnya. Beberapa pendapat yang bisa dibaca antara lain :

“Film inilah yang secara resmi dianggap sebagai tonggak sejarah sinema Indonesia. Pasalnya, karena film ini secara keseluruhan betul-betul mencuatkan karya utuh bangsa kita. Mulai dari modal produksi, penyutradaraan, sampai pada tetek bengek lainnya. Semuanya ditangani oleh orang-orang pribumi, bukan orang asing. Sungguh suatu peristiwa yang menarik, istimewa dan amat membanggakan, tentu!” (dikutip dari artikel berjudul “*Darah & Doa*” *Tonggak Sejarah Sinema Indonesia*, Pikiran Rakyat, Minggu, 3 April 1988).

“Diberi predikat nasional karena berbeda dengan film-film sebelumnya, modal untuk film ini (*Darah dan Do'a*) adalah modal nasional (pemimpin perusahaan, pemimpin produksi, penyutradaraan, cerita, artis, juru kamera, penulis skenario, editor dll).” (Dikutip dari pernyataan Gayus Siagian dalam bukunya *Sejarah Film Indonesia*).



“Film buatan dalam negeri mulai dibuat pada tahun 1926 (*Loetoeng Kasaroeng*, film yang bercerita tentang kehidupan pribumi lewat dongeng Sunda. Perusahaan yang membuat film cerita pertama ini adalah N.V. Java Film Company yang didirikan oleh L. Heuveldrop dari Batavia dan G. Krugers dari Bandung –pen.). Namun, film-film yang dibuat sampai tahun 1949 belum bisa disebut sebagai film Indonesia. Hal ini disebabkan film yang dibuat pada masa itu tidak didasari kesadaran nasional. Pembuatan film yang sudah didasari oleh kesadaran nasional adalah sejak Usmar Ismail membuat *Darah dan Do’a/Long March* (1950). Seperti diucapkannya dalam wawancara, bahwa ia akan membuat film yang bisa mencerminkan national personality, kepribadian bangsa.” (Dikutip dari pernyataan tokoh film Indonesia H. Misbach Yusa Biran).

“Semangat nasionalis Usmar tidak hanya ditunjukkan lewat upayanya membangun industri film Indonesia, namun juga dalam soal isi film-filmnya. *Darah dan Do’a*, menjadi sebuah dokumen bersejarah atas pembasmian pemberontakan Madiun (1948) oleh Divisi Siliwangi. Film ini juga secara luas menjangkau peristiwa bersejarah masa lampau (konfrontasi fisik). Akibatnya film ini menyinggung banyak pihak (terutama komunitas Belanda di Indonesia).” (Dikutip dari tulisan Khrisna Sen).

Dari sekian pernyataan yang berkembang dan semua tertuju pada sosok Usmar Ismail dan filmnya, kemudian hari pertama produksi film Usmar ini dicetuskannya sebagai Hari Film Nasional. Hal ini tercetus dalam Rapat Kerja Dewan Film Indonesia (Dewan Film Nasional) dengan organisasi-organisasi perfilman di Jakarta pada 11 Oktober 1962 memutuskan antara lain (keputusan No.4) : “...menetapkan hari shooting dalam pembuatan film nasional yang

*pertama Darah dan Doa (The Long March) sebagai hari film Indonesia (30 Maret 1950)...”*

Pengakuan resmi yang menyatakan bahwa 30 Maret telah diakui sebagai Hari Film Nasional ditandai dengan ditandatanganinya UU Perfilman oleh Presiden Soeharto pada 30 Maret 1992. Kemudian diperkuat oleh Keppres No.25, yang dikeluarkan BJ Habibie pada 29 Maret 1999.

Predikat sebagai “film nasional” dalam film ini setidaknya dilandasi pada kelahiran film ini yang diproduksi secara kolektif atas nama nasionalisme. Untuk itulah bisa diambil kesimpulan bahwa ada 3 (tiga) hal terkait nasionalismenya yaitu : modal yang berasal dari saku orang Indonesia, pembuatnya adalah para orang Indonesia dan tema yang diangkat berlandaskan pada sikap nasionalisme-kebangsaan Indonesia, yaitu tentang revolusi perjuangan Indonesia melawan Belanda.

Modal untuk pembuatan film, Usmar Ismail menyebutkan bahwa sebagian modal itu diambil dari pesangonnya sebagai mantan tentara, yang berkisar 30.000 rupiah. Ditambah juga dengan bantuan pihak lain, seperti Menteri Penerangan RI Mr. Syamsuddin yang memungkinkan digunakannya alat-alat bekas Multifilm, sebuah perusahaan film milik Belanda. Jika ditotal biaya seluruh produksi film ini sejumlah 350.000 rupiah.

Begitupula dengan sumber daya manusia yang terlibat, semuanya adalah orang-orang pribumi. Bahkan pemain-pemainnya bukan berasal dari pemain film. Hal ini dilakukan karena memang minimnya biaya produksi sehingga tidak dimungkinkan untuk membayar pemain-pemain profesional.

### Kisah 3

## MENGAPA HARUS MEMBUAT PENJELASAN FILM NASIONAL

### MERUMUSKAN PENGERTIAN “NASIONAL” DALAM FILM INDONESIA

Menyebut kata “nasional” pada film ini (*Darah dan Do'a*) merupakan upaya legitimisasi yang harus dilakukan saat itu oleh berbagai pihak yang berkepentingan merumuskannya. Karena Usmar Ismail pun sesungguhnya tidak pernah meniatkan agar filmnya menjadi film nasional, ataupun nantinya sebagai tonggak sejarah perfilman nasional, sekaligus menjadi penanda Hari Film Nasional. Hal ini dipertegas oleh Asrul Sani, seorang pembuat film Indonesia kawakan yang berpandangan lain perihal predikat “nasional” pada film Usmar :

“...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 lahir dari perjuangan itu sendiri dan film yang merupakan bagian integral dari kehidupan dan perjuangan seluruh rakyat Indonesia.”

Atau juga mengutip pendapat dari peneliti Salim Said yang tidak dengan tegas menyatakan “nasional” atas film ini. Dalam buku *Profil Film Indonesia*, Salim Said menuliskannya sebagai berikut :

“Berbeda dengan kebiasaan pembuatan film Tionghoa, sebelum maupun setelah Perang – yang waktu itu bangkit kembali – Usmar Ismail membuat film dari cerita yang digalinya dari kenyataan hidup disekelilingnya. Maka wajah Indonesia memang bisa terlihat lewat film-film buatan Usmar dan kawan-kawannya yang bergabung dalam Perusahaan Film Nasional Indonesia (Perfini).”

Usmar hanya membuat film, bukan membuat film nasional, apalagi ingin menjadi film nasional. Ia hanya ingin mandiri sebagai pembuat film, tanpa dikendalikan dan ditunggangi oleh motif-motif tertentu dari pihak lain, terutama Belanda. Bisa dilihat dari catatan dalam artikelnya, *Film Saya yang Pertama*, yang judulnya saja seolah ingin menegaskan dirinya dan karya filmnya :

“Meskipun (film –pen.) “Tjitra” mendapat sambutan yang baik dari pihak pers, terus terang film itu terlalu banyak mengingatkan saya kepada ikatan-ikatan yang saya rasakan sebagai pengekangan terhadap daya kreasi saya. Karena itu saya lebih senang menganggap “Darah dan Doa” sebagai film saya yang pertama, yang seratus persen saya kerjakan dengan tanggungjawab sendiri”

Kemudian juga mengutip pernyataannya dalam artikel yang sama -*Film Saya yang Pertama* :

“...Waktu Sitor datang kepada saya dengan beberapa halaman cerita yang mengisahkan pengalaman seorang perwira Tentara Nasional Indonesia dalam mars yang bersejarah dari timur ke barat pulau Jawa, yang kemudian disebut seperti pengalaman Tentara Merah Tiongkok “The Long March”, saya dengan segera tertarik kepada cerita itu.”

Ternyata memang begitu sulit mendefinisikan tentang nasional-tidaknya film ini. Sehingga perlu dilakukan upaya penjabaran dan pembahasan lebih lanjut mengenai hal-hal yang dikandung dalam teks film.

Penjabaran dan pembahasan atas seluruh “tubuh” film (teks) ini merupakan satu pekerjaan berat dalam memahami film Usmar sebagai tonggak disahkannya pengertian film nasional. Menganalisa teks untuk memperlihatkan representasi identitas nasional(isme) dalam film Usmar belum pernah dilakukan banyak orang. Yang pernah ditemukan adalah catatan singkat saja dalam kisah rentetan panjang sejarah film Indonesia. Bahkan tulisan agak panjang yang ditemukan dalam sub artikel Salim Said tahun 1977 berjudul *Manusia dalam kemelut revolusi* tentang pengamatannya terhadap film *Darah dan Doa*, berupa analisa sinopsis dengan karakter-karakternya, yang oleh Salim Said dalam catatan lainnya disebut film *Darah dan Doa* ini sebagai film tentang manusia dan revolusi.

Termasuk analisa film *Darah dan Doa* yang ditemukan dalam sebuah penelitian tesis karya Sofian Purnama (tahun 2011), berjudul

*Usmar Ismail dan Tiga Film Tentang Revolusi Indonesia (1950-1954)*. Sudut pandang analisa dalam tesis yang menggunakan pendekatan kajian sejarah ini berdasarkan pandangan yang cenderung subyektif tentang Usmar sebagai pembuat film di jaman revolusi. Termasuk perannya sebagai pelopor film “idealis” Indonesia ditengah film-film yang selama itu masih dianggap komoditi dagangan.

Satu lagi tulisan yang mencoba menganalisa film *Darah dan Doa* berasal dari buku *Indonesian Cinema : National Culture on Screen* karya Karl Heider (1995). Namun analisa film itu digunakan untuk mengkomparasi (membandingkan) dengan film lain berjudul *Mereka Kembali* (Sutradara Imam Tantowi, 1975) dalam hal kesamaan tema yang diangkat, yaitu mengenai *Long March* Pasukan Siliwangi ke Jawa Tengah setelah dilakukannya Perjanjian Renville pada Januari 1948.

Dalam komparasinya, Heider memecah-mecah kedua film itu menjadi adegan (*scene*) yang kemudian dianalisa persamaan dan perbedaannya. Hasil analisisnya juga beberapa berupa kajian disekitar tubuh film itu saja, salah satunya tentang alasan dibuangnya gambaran komunis dalam film *Mereka Kembali*, yang dalam *Darah dan Doa* terlihat begitu nyata. Heider memiliki satu pandangan bahwa tahun 1951 sebagai *time for healing* (periode “penyehatan”) bagi Republik (Negara Indonesia) yang baru saja berdiri, sehingga dikhawatirkan mengingatkan sejarah kelam komunis di Madiun.

Tentang pengertian sinema nasional, beberapa teoritisi mencoba menerjemahkan kedalam berbagai konsep pemikirannya tentang Sinema Nasional. Hal ini bisa dijadikan ukuran pertimbangan suatu negara dalam menyebut perfilmannya sebagai

sinema nasional, sekaligus bisa memperjelas apa sebenarnya yang dimaksud sebagai “Sinema Nasional”.

Teoritis film Jinhee Choi memberikan 3 (tiga) pendekatan atas upaya merumuskan sinema nasional. Dia mengatakan bahwa :

Saya menawarkan tiga cara untuk mendekati pemahaman sinema nasional : pertimbangan teritori, pertimbangan fungsional dan pertimbangan relasional

Penjelasannya adalah pertimbangan teritori (*a territorial account*) salah satu cara paling sederhana untuk mengidentifikasi tentang identitas nasional atas sebuah film, dengan mempertimbangkan dimana film itu diproduksi. Sehingga sinema nasional adalah merupakan keseluruhan aktifitas dari institusi film dalam sebuah negara-bangsa asalnya. Jika pertimbangan teritori lebih menekankan pada pengertian produksi/industri sebuah film, maka pertimbangan fungsional (*a functional account*) adalah sebuah upaya untuk mengidentifikasi teks sebuah film, apakah teks tersebut berfungsi membedakan dengan film produk dari negara lainnya. Sementara pertimbangan relasional (*a relational account*) lebih sebagai upaya menegaskan kedudukan identitas nasional atas film yang dilahirkan itu berdasarkan sejarah nasional sebuah Negara, dimana sejarah film itu juga turut dilahirkan.

Maka dengan demikian pendapat yang ditemukan dalam berbagai tulisan beberapa orang yang telah dipaparkan diatas lebih berpusat pada pertimbangan kategori teritori (*a territorial account*) dalam mendekati dan menyebut film Usmar sebagai film nasional.

Sementara untuk kategori fungsional maupun relasional, lebih menawarkan pemahaman akan fungsi film dalam konteks sosiologi-sejarah, bukan *body of film* (istilah yang dinyatakan oleh Jinhee Choi, yang artinya sebagai teks sebuah film). Perihal para pembuatnya, yang dalam berbagai catatan tulisan dilakukan oleh orang-orang pribumi, yang dalam konsep teritori *ala* Choi, bisa dimasukkan sebagai penjelasan lanjutan dalam konteks kewilayahan sebuah negara-bangsa. Artinya, penjelasannya bisa diperluas menjadi “lokasi film dibuat” dan “status kewarganegaraan pembuatnya”.

Sebagai landasan untuk lebih memahami sinema nasional, tentu pengertian atas hal yang disebut “nasional” akan diperjelas. Dalam pandangan Chris Barker melalui bukunya *Cultural Studies : Theory and Practice*, negara-bangsa modern, nasionalisme dan identitas sosial adalah sebetulnya organisasi dan identifikasi yang bersifat kolektif (masyarakat). Semua itu bukan tiba-tiba saja lahir secara alamiah, tapi tercipta karena sejarah panjang yang mengikutinya, termasuk berbagai praktik budaya ikut menentukan bagi terbentuknya bangsa.

Menurut Barker, terbentuknya sebuah negara-bangsa bersumber atas konsep politik yang didasari pada kedaulatan atas ruang atau wilayah, maupun representasi kultural tempat dimana identitas nasional terus menerus diupayakan.

Pengertian negara-bangsa dan identitas budaya bangsa juga sebenarnya bisa dibedakan atas masing-masing penjelasannya. Negara-bangsa sangat terikat pada batas-batas wilayah yang disepakati, sementara identitas budaya bangsa tidak terikat pada batas-batas yang ditentukan, bahkan bisa dianggap melintasi batas-batas negara.



Sementara menurut Stuart Hall –seorang ahli kajian budaya- identitas nasional adalah cara mempersatukan keragaman budaya. Menurutny dengan identitas nasional menciptakan kesatuan atas perbedaan. Kesatuan itu tercipta melalui berbagai macam narasi tentang bangsa yaitu, cerita, citra, simbol maupun ritual yang merepresentasikan tentang makna kebersamaan sebagai bangsa.

Sama halnya dengan pengertian identitas nasional yang dibangun oleh seorang profesor bidang internasional bernama Benedict Anderson, dikatakan bahwa bangsa adalah sesuatu yang “terbayang” karena para anggota bangsa terkecil pun tidak bakal kenal dengan anggota yang lainnya. Namun dalam pikiran setiap orang yang menjadi anggota bangsa itu, ada sebuah bayangan tentang kebersamaan mereka. Ini menjadi semacam konstruksi bahwa setiap orang akan selalu mengidentifikasi dirinya dengan orang yang dibayangkannya sama dengan dirinya. Dari sinilah identitas nasional bermula, karena setiap anggota sebuah bangsa merasa berada dalam wilayah yang sama, merasa memiliki bahasa yang sama, merasa memiliki kebudayaan yang sama dan sebagainya.

Anderson memberikan satu argumen bahwa kesadaran nasional bagi penciptaan bayangan atas identitas yang sama itu berasal dari faktor mulai adanya peran media cetak.

Dengan kata lain (menurut Anderson) bahwa asal muasal kesadaran nasional (nasionalisme) bermula dari bahasa cetakan yang tersebar ke penjuru wilayah. Ini melahirkan kesepahaman dan kesatuan atas terbayangnya diri masing-masing anggota bangsa dalam satu identitas yang sama. Dalam satu “bahasa” cetakan itu setiap anggota bangsa saling memahami.

Meskipun demikian, “kapitalisme cetakan” bagi terciptanya kesadaran nasional ini penuh tentangan. Karena menurut J. Thompson apa yang diungkapkan oleh Anderson barulah sebatas prasyarat-prasyarat bagi kesadaran nasional, belum menyentuh pada kepastian atas kesadaran nasional tersebut. Hal itu karena tidak terjelaskannya bagaimana bentuk-bentuk cetakan itu sanggup melahirkan rasa kebangsaan. Begitu pula tidak ditemui bagaimana para anggota bangsa itu menggunakan produk-produk cetakan itu sehingga kemudian melahirkan kesadaran nasional itu.

Untuk itulah nasionalisme menjadi satu istilah yang sesungguhnya tidak bisa didefinisikan secara mutlak. Pengertiannya tergantung bagaimana setiap penjelasan mampu menerangkan secara meyakinkan. Termasuk didalamnya bagaimana pengertian nasionalisme itu kemudian terbentuk dari identitas-identitas yang diarahkan pada pengertian nasional tersebut.

Dengan demikian maka upaya mendefinisikan film nasional tidak sekedar berangkat pada segala sesuatu yang berada dalam wilayah negara dengan berbagai elemen didalamnya seperti masyarakat pembuatnya, tema-tema yang kerap terdapat dalam satu wilayah Negara. Karena pengertian bangsa atas eksistensi sebuah negara juga semakin mempersulit pengertian nasional. Yang paling memungkinkan adalah ketika unsur-unsur yang terkandung dalam film diupayakan analisa tekstualnya. Tujuannya untuk mendapatkan jawaban tentang nasionalitas sebuah film. Inilah substansi paling mendasar dari tulisan di buku ini melalui sejumlah pemeriksaan menyeluruh terhadap film Usmar Ismail berjudul *Darah dan Do'a* (Produksi tahun 1950).

## **TUJUAN PENULISAN**

Tujuan penulisan ini adalah untuk melihat bagaimana identitas nasional digambarkan dan direpresentasikan dalam film *Darah dan Doa*. Hal ini dilakukan dalam upaya memenuhi tuntutan dalam melengkapi berbagai pendapat tentang predikat nasional terhadap film ini.

Tulisan ini tentunya merupakan sumbangan pemikiran baru bagi perfilman Indonesia dalam membuka wawasan dan memandang film ini dengan cara lain. Analisa dan kajian atas teks film ini berupaya melihat film Usmar Ismail secara lebih mendalam. Karena sekian lama orang hanya mengenalnya sebagai cikal-bakal lahirnya film nasional, termasuk telah menjadi bagian penting dari bermulanya film nasional Indonesia.

**Kisah 4**  
**IDENTITAS NASIONAL**  
**(Sebagai Panduan Membaca Film *Darah dan Do'a*)**

**SEKELUMIT TENTANG IDENTITAS**

**S**ebelum masuk pada pembicaraan mengenai film, akan dijabarkan terlebih dahulu mengenai identitas nasional. Dua kata kunci ini perlu dipahami pembaca terlebih dahulu untuk melihat film dengan sudut pandang yang mungkin agak sedikit lebih berbeda dari biasanya. Dalam pembacaan atas film *Darah dan Do'a* ini tuntutannya adalah melihat dengan kritis unsur-unsur identitas dalam teks sebuah film yang mendukung ke arah nasionalitas-tidaknya sebuah film. Artinya, untuk sementara pembaca melepaskan dahulu harapannya untuk mendapatkan hiburan dari film ini.

Identitas merupakan sebuah konstruksi, ada sesuatu yang dibentuk, diharapkan dan dikehendaki untuk dikenali sebagai “sesuatu”. Sehingga yang terjadi adalah “bagaimana kita melihat diri kita sendiri” dan “bagaimana orang lain melihat diri kita”. Inilah urgensi untuk memulai pemahaman tentang “identitas”.

Kehendak konstruksi ini memungkinkan untuk membawanya pada suatu kepentingan atas identitas tersebut. Stuart Hall menjelaskan bahwa identitas terbentuk melalui investasi emosional fantasi. Prinsipnya, setiap orang memiliki keinginan untuk menjadi sesuatu, dimana hal itu terus menerus diusahakan dan diupayakan. Ini sejalan juga dengan pernyataan Jeremy Butler yang merupakan seorang teoritikus media. Dia menyebutkan bahwa identifikasi atas identitas dipahami semacam afiliasi dan ekspresi ikatan emosional

atas sesuatu yang ideal, fantasi atas objek (orang, bagian tubuh) atau ideal normatif. Identitas diri diyakini dibentuk oleh seseorang sebagai proyek pribadi. Ada satu keinginan dari seseorang untuk menjadikannya dirinya sebagai apa dan siapa. Artinya, ada satu motif penciptaan berkelanjutan narasi identitas diri sebagai “baju” yang akan mempersepsikan diri kita. Identitas diri terbentuk oleh kemampuan untuk mempertahankan narasi diri dari waktu ke waktu ; masa lampau, sekarang dan masa depan.

Identitas dimengerti dalam dua pemahaman. *Yang pertama*, identitas yang dikategorisasikan sebagai gender dan etnis. Disini berarti identitas gender sebagai hal yang terbawa dan melekat semenjak sesuatu terlahir. Sementara identitas etnis terwujud melalui bentuk-bentuk adat-istiadat yang menjadi kesehariannya. Meskipun akhirnya dalam proses sosial dan budaya yang terus bergerak, identitas ini juga menjadi sesuatu yang lambat laun bisa memudar. Bisa melihat buku *Imagined Communities* (penulisnya Benedict Anderson), dimana identitas bisa berubah dengan berbagai cara demi sebuah kepentingan. Pedro Fermin de Vargas, seorang tokoh liberal Kolombia pernah menyatakan bahwa orang-orang Indian lambat laun akan kehilangan identifikasi atas identitas mulanya karena percampuran genetika yang dilakukan dengan orang kulit putih. Proses inilah yang menurut Ben Anderson sebagai “konversi”, yang dijelaskannya sebagai penyerapan alkimiawi. Lebih lanjut, proses konversi inilah yang kemudian menurutnya memungkinkan seorang “Inggris” memiliki peluang untuk dinobatkan menjadi Sri Paus (terjadi ketika Nicholas Brakespear dari Inggris memegang jabatan ini antara tahun 1154 – 1159 dengan nama Paus Adrian IV). Atau mungkin yang lebih populer kita bisa melihat tim sepakbola

Indonesia yang pernah memperkenalkan kepada public sebuah **konsep naturalisasi** sekitar akhir 2009, dimana orang berkewarganegaraan non-Indonesia bisa menjadi warga Negara Indonesia, untuk menjadi bagian pemain tim nasional sepakbola Indonesia. Tentu saja yang mengikuti proses naturalisasi ini sekaligus menanggalkan identitas-identitas lamanya dan menggunakan identitas baru seperti logo burung garuda dalam kaos yang dikenakannya sebagai satu contoh.

*Yang kedua*, tentang plastisitas identitas, yaitu kemampuan untuk berbicara tentang diri kita sendiri dalam berbagai cara, yang membawa kita kepada suatu bentuk “politik budaya”. Identitas menjadi sesuatu yang berubah bentuk dari waktu ke waktu, tanpa pernah ada sesuatu yang bisa dikenali secara tepat. Identitas seringkali berada dalam keadaan asumtif –tetap atau berubah. Nyatanya, identitas selalu membebani seseorang secara plastis, bukan merupakan “sesuatu” (esensi) yang abadi melekat.

Chris Barker secara lebih detil menuliskan identitas sebenarnya sebagai “esensi” diri tetap, yang tercermin melalui feminitas, maskulinitas, orang Asia, remaja dan kategori sosial lainnya, yang disebut sebagai esensialisme. Yang lainnya, identitas dianggap sebagai produk kultural, dimana identitas bisa ditukar-tukar dan terkait dengan keadaan sosial dan kultural tertentu, yang disebut sebagai anti-esensialisme. Pertukaran ini terjadi karena identitas tidak “dibendakan”, tapi digambarkan melalui serangkaian pembiasaan (dimaknai). Kedudukan identitas yang pertama sesungguhnya juga dimungkinkan untuk dipertukarkan, sehingga pengertian esensi diri sebenarnya masih bisa dipertanyakan. Inilah yang memicu lahirnya anti-esensialisme.

Dari sini bisa dipahami bahwa menjadi “seseorang” adalah sangat bersifat sosial dan kultural. Dengan kata lain bahwa identitas tidak dapat dengan sendirinya “ada” (*exist*) tanpa campur tangan faktor sosial dan kultural. Itulah sebabnya Julia Kristeva pernah mengatakan, “*identitas-identitas kita dalam hidup tak putus-putusnya dipersoalkan, digugat, dibatalkan*”. Julia Kristeva adalah seorang teoritikus, ahli linguistik dan juga seorang kritikus sastra.

Atas dasar “kehendak” itulah maka nilai-nilai subjektivitas akan menjadi yang paling besar dalam proses dan kondisi menjadi “seseorang” –menjadi identitas tertentu, atau menjadi sesuatu. Artinya, “bagaimana kita menjadi” merupakan proses sosial yang secara terus menerus bergerak, atau dengan kata lain setiap orang “menjadi” karena adanya faktor konstruksi dalam masyarakatnya.

Jeremy Butler menyebut identitas sebagai diskursif-performatif (*discursive-performative*), dalam arti bahwa seseorang bisa “menjadi sesuatu” melalui praktik wacana (didengungkan secara terus menerus) yang kemudian didukung melalui penciptaan nama-nama, bentuk-bentuk, lambang-lambang, simbol-simbol yang ditandakan secara performa, yang bertujuan untuk dikenali.

Karena memiliki identitas dalam tujuannya untuk sesuatu yang ingin dikenali, maka esensi dari diri yang ingin dikenali oleh diri kita sendiri dan orang lain dinyatakan melalui representasi tanda-tanda (nama-nama, bentuk-bentuk, lambang-lambang, simbol-simbol tadi).

Untuk memperjelas ini, penulis mencoba memaparkannya melalui cuplikan tulisan sebuah buku yang cukup menarik dan dengan gamblang bisa menjelaskan tentang identitas yang dikehendaki tersebut. Buku ini berjudul *Becoming White* :

*Representasi Ras, Kelas, Feminitas dan Globalisasi dalam Iklan Sabun*. Ditulis oleh Aquarini Priyatna Prabasmoro, yang berasal dari desertasinya di Institute for Women's Studies, Lancaster University, Britania Raya. Dalam buku ini digambarkan bahwa representasi “putih” (berkulit putih) menjadi satu tanda (identitas) yang diharapkan, berisi makna-makna penting bagi setiap wanita, terutama “cantik”. Sehingga jika ingin cantik haruslah berkulit putih. Dalam penelitiannya, sabun menjadi faktor yang menentukan (determinan) dalam pembentukan identitas tersebut. Ini satu contoh betapa identitas adalah kehendak –diciptakan, bukan terjadi begitu saja.

Untuk itulah “menjadi” identitas ternyata harus melalui proses akulturasi, dimana didalamnya terjadi dinamisasi nilai-nilai, makna dan pengetahuan. Dengan begitu, identitas dibentuk menjadi kepribadian-kepribadian melalui peran bahasa (pembahasan) dan campur tangan budaya, melalui konvensi sosial sehingga ketika identitas telah hadir dalam subjek maka itu dianggap menjadi “kebenaran”. Dan “putih” adalah sebuah konvensi sosial yang terus menerus dipertahankan untuk memaknai tentang kecantikan, yang dalam buku ini juga turut dikatakan bahwa hal ini tidak lebih sebagai praktek kolonialisme dan faktor globalisasi, bahwa Eropa, terutama kulit putih adalah segalanya (hegemonik).

#### **A. Proyek Identitas**

Proses terbentuknya identitas atas kepribadian ini merupakan pengejawantahan bahwa manusia lahir (ada) ke dunia sebelum adanya identitas “aku” manusia (*pre-exists*). Dalam keadaan ini manusia bisa menjadi subjek apapun, melalui



proses panjang dalam lingkungan sosial dan kultural yang melingkupinya. Anthony Giddens seorang teoritikus sosial Inggris menyebut bahwa identitas tidak ubahnya sebagai *proyek*. Ia menyatakan :

Identitas merupakan ciptaan kita, sesuatu yang selalu berproses, suatu gerak menuju dan bukan suatu kedatangan. Proyek identitas tersusun dari : apa yang kita pikirkan tentang diri kita sekarang dengan dasar situasi masa lalu dan masa sekarang kita, dan juga apa yang kita pikirkan tentang akan menjadi apakah kita, dengan garis lintasan masa depan yang kita inginkan)

Seperti penjelasan pada paragraf awal, identitas tidak dipahami sebagai sesuatu yang universal, tapi terus menerus berada dalam proses yang dikonstruksi (diciptakan). Bahasa tidak sekedar menjelaskan identitas tersebut, tetapi lebih sebagai alat untuk mencapai maksud. Melalui bahasa, konstruksi sosial itu “membuat” daripada “menemukan” identitas, sehingga representasi bukan cuma gambaran sebuah dunia, tapi justru membentuk gambaran tersebut, yang dibahasakan melalui “bahasa” demi sebuah makna. Dengan begitu bahasa dapat dianggap sebagai alat untuk menjelaskan identitas yang dikehendaki melalui representasi simbolis.

Makna identitas juga diproduksi dalam proses kemiripan dan perbedaan melalui peran personal dan sosial. Identitas selalu diperjuangkan, dan itu tidak lebih sebagai upaya untuk membedakan dengan yang lain secara personal, sekaligus untuk membentuk suatu kemiripan/kesamaan atas identitas dalam satu

lingkungan sosial yang sama. Untuk itulah makna sebuah identitas sebenarnya tidak pernah tetap (selesai) atau diselesaikan, selalu diperjuangkan dalam proses kemiripan dan perbedaan. Perjuangan inilah yang disebut sebagai politik identitas, yang dijelaskan oleh Stuart Hall sebagai produksi dengan kemungkinan yang beragam, mengalami pergeseran dan terfragmentasi, yang dapat diartikulasikan secara bersama-sama dalam berbagai cara.

Melalui pandangan semiotika-linguistik, praktek berbahasa menghasilkan makna melalui serangkaian upaya relasional antar berbagai komponen melalui sistem. Stabilitas identitas dipertahankan oleh praktek sosial secara teratur, sehingga dapat diprediksi setiap perilakunya melalui sistem bahasa ini. Dengan demikian identitas juga bisa diasumsikan sebagai konstruksi pribadi melalui bentuk keadaan (sebenarnya konstruksi) sosial yang ada. Karena itulah maka peng-identitas-an adalah sebuah sistem untuk (membayangkan) “menjadi” dalam hubungan (relasi) sosial sebagai praktek implementasi atas identitas tersebut. Setiap orang membangun “sesuatu” dari dirinya dan kepada dunia, sehingga melalui pertimbangan, konteks sosial, atribut tertentu, seseorang membuat rancangan bagi “jati diri” orang tersebut. Namun untuk dimengerti oleh dunia luar, identitas harus melalui campur tangan konvensi sosial (kesepakatan masyarakat) yang berlangsung dalam dunia luar tersebut. Hal ini sebagai upaya agar pemaknaan atas identitas tersebut dipahami secara tuntas -bukan sekedar selesai melakukan konstruksi diri.

Pemahamannya adalah keadaan sosial yang berbeda akan mendapatkan konsekuensi yang berbeda pula. Lihatlah sebuah

contoh kegagalan sistem relasi identitas, ketika film Usmar Ismail berjudul *Tiga Dara* diputar dalam festival film di Venezia Itali. Film yang sukses menjadi *box office* di Singapura dan Malaysia, begitu diabaikan oleh penonton pada festival itu karena tidak memiliki teks bahasa Itali sehingga tidak dipahami oleh penontonnya. Kondisi ini disebut Usmar sebagai “ironi nasib”, karena setelah beberapa waktu film itu diputar, penonton yang menyaksikan film itu mulai terdengar batuk mendeheh dan bisik-bisik.

Disini terjadi hubungan (relasi) yang tidak berfungsi karena bahasa sebagai “penghubung” komunikasi antara film dengan penonton tidak ditemukan. Usaha untuk mengidentifikasi yang dibutuhkan oleh penonton berupa *subtitle* tidak terpenuhi. Untuk itulah “menjadi” identitas merupakan proses menghubungkan secara bersama diskursif dari luar dengan internalisasi personal yang terakomodasi melalui proses-proses identifikasi atas identitas. Dari sinilah identitas dianggap sebagai sebetuk refleksi kehidupan manusia, yang memang harus diciptakan (dibuat) untuk menampilkan karakter performatif dan membawanya dalam penamaan sehingga akan dipahami sebagai “apa” dan “siapa”.

Dengan sifatnya yang “tidak pasti”, maka penciptaan/pembentukan identitas merupakan tanggungjawab “bahasa” untuk menghasilkan “apa” tadi. Dan perlu ditambahi bahwa “apa” itu bisa menjadi “apa” lainnya lagi, tergantung bagaimana membahasakan dan mepresentasikannya. Dan ini adalah wilayah linguistik-semiotika untuk menjelaskannya.

Beberapa alasan yang bisa dikemukakan bahwa identitas ternyata adalah suatu tindakan konstruksi (menyusun) :

1. Penanda menciptakan makna bukan karena kaitannya dengan objek-objek tetap, melainkan karena kaitannya dengan penanda-penanda lain. Inilah yang dimaksud bahwa setiap teks tidaklah otonom (dalam hal ini identitas) karena bisa bermakna sesuatu ketika ia berada dalam konteks tertentu. Tidakkah mengherankan jika logo burung garuda dalam kaos yang dikenakan oleh pemain sepakbola Indonesia memiliki “makna” yang berbeda ketika berpindah pada pemain dari negara lainnya. Tidak bisa dikenali lagi identitasnya –karena telah dipertukarkan sebagai makna sekedar gambar logo saja ketimbang melambangkan ke-Indonesia-an dalam pertandingan sepakbola.
2. Bahasa bersifat relasional. Kata menciptakan makna bukan karena merujuk pada ciri-ciri khusus atau esensial dalam suatu objek atau kualitas, tetapi melalui jejaring hubungan permainan bahasa yang kita pakai. Dari sini bisa ditentukan bahwa identitas itu bukanlah objek (pasif), tapi lebih kepada subjek, karena sifatnya yang berkehendak secara aktif.

Stuart Hall juga mengidentifikasi tiga konsep untuk menjelaskan pengertian identitas, yaitu : “subjek pencerahan” (*enlightenment subject*), “subjek sosiologis” (*sociological subject*) dan “subjek postmodern” (*postmodern subject*). *Subjek pencerahan* menggambarkan bahwa subjek yang dikenali secara individu sadar melalui rasionalitasnya yang memungkinkan dia untuk mengalami dan memahami dunia sesuai dengan sifat sebenarnya dari dunia itu, dengan kata lain setiap manusia berikhtiar untuk kemajuannya. Dalam inilah setiap subjek akan membentuk dirinya sesuai dengan kepentingannya berdasarkan dunia yang dikenalnya, dan meng-

identitas menjadi pusat bagi proses kemajuannya dari waktu ke waktu. *Subjek sosiologis* merupakan internalisasi sosial nilai-nilai dan peran yang diperoleh melalui proses akulturasi untuk menstabilkan individu dan memastikan bahwa mereka cocok dengan struktur sosial. Ini terbentuk secara interaktif antara dunia dalam dan dunia sosial (luar) yang ditempatinya. Bagi Hall, tidak ada identitas tunggal karena identitas berada dalam pengaruh sosial, sehingga manusia ditempatkan sebagai subjek sosiologis. Proses pembentukan identitasnya disesuaikan dengan struktur-struktur sosial yang memungkinkan dirinya bisa membentuk identitas, termasuk ketika kepentingan atas identitas itu bisa terwujud dalam struktur masyarakat (sosial) yang ada. *Postmodern subjek* adalah konsekuensi dari konstruksi identitas yang melalui praktek representasi simbolik. Pengertiannya, kita tidak memiliki identitas tunggal, melainkan kita adalah serangkaian deskripsi dalam bahasa sehingga identitas dimengerti dalam keadaan jamak (*multiple identities*). Identitas tidak terperangkap dalam tubuh seseorang, tapi terus bergeser, terpecah dan berubah. Simaklah pernyataan berikut :

Setiap subjek selalu memiliki identitas yang berbeda dalam waktu yang berbeda. Sehingga identitas dalam subjek menjadi selalu bertentangan, yang membuat proses-proses mengidentifikasi selalu mengalami pergeseran. Jika dianggap bahwa identitas adalah bawaan diri sejak lahir sampai mati, maka itu tidak lebih konstruksi yang terus menerus dinarasikan dalam diri tentang diri kita.

Tidaklah mengherankan jika seorang pemain bulutangkis wanita muda berkewarganegaraan Indonesia keturunan Cina bisa diidentifikasi melalui berbagai cara : sebagai pemain dari Indonesia - etnis Cina - anak muda - feminisme dan sebagainya.

## **B. Politik Identitas**

Ada sesuatu yang harus dipahami bahwa identitas bukan cuma konstruksi diri sepihak, tapi ada perangkat narasi yang memungkinkan identitas bisa terbaca. Karena identitas seringkali berwujud dalam tanda-tanda, dan membacanya seringkali secara subjektif. Itulah mengapa sekali lagi perlu ditegaskan bahwa identitas itu sesungguhnya selalu berada dalam ketidakpastian. Dia menjadi ada ketika diterjemahkan melalui seperangkat “alat pembaca”, yaitu bahasa. Identitas berada dalam pengaruh permainan politik. Inilah yang dikenal sebagai politik identitas.

Makna identitas, atas peran politik identitas, mengalir dan berhenti sebagai “sementara”, sehingga identifikasi atas identitas sebenarnya fiksi. Tanda yang mengikat pada identitas untuk dikenali tersebut menjadi ajang perjuangan makna, karena apa yang disebut identitas dipahami sebagai produksi terus menerus atas tanda.

Produksi identitas dilalui dengan operasi kekuatan hegemonik. Ada faktor kekuasaan sehingga identitas selalu diproduksi sesuai dengan kekuatan yang menguasai. Oleh sebab itu ketika rezim Orde Barunya Pak Harto runtuh, identitas menjadi hal yang sangat terbuka untuk ditafsirkan ulang, dan

dikembalikan pada pengertiannya dalam ruang kultural tradisi. Mengenai Orde Baru ini, ada satu catatan yang bisa dibaca :

“Nasionalisme sering dijadikan alat oleh rezim otoriter untuk menyatukan individu, kelompok, atau budaya yang berbeda ke dalam satu bentuk budaya nasional. Kebangsaan versi Orde Baru berusaha menyembunyikan identitas etnis untuk membentuk nasionalisme. Menurut Hibber (1999) Orde Baru menafsir Konstitusi Indonesia sebagai bagian rencana pengembangan sebagai cara strategis baik untuk melenyapkan budaya etnis yang “tua” dan “asli” maupun menyerapnya ke dalam budaya nasional, yang diartikan sebagai “sesuatu yang timbul dari usah kreatif seluruh rakyat Indonesia”.

Mengenai ini, Stuart Hall menuliskan dengan sangat nyata penjelasannya melalui analisa sebuah karya iklan yang menurutnya penuh dengan problematika ideologi dan hegemoni. Hall menulis :

analisa tekstual dan ideologi terhadap iklan menekankan pada penjualan, yang bukan hanya sebagai komoditas, tapi juga cara memandang dunia. Tugas iklan adalah menciptakan ‘identitas’ sebuah produk...

Dari sini dipahami bahwa identitas tercipta (diciptakan) bukan sekedar sebagai “tanda pengenal” semata, tapi ada motif “kekuasaan” bagaimana identitas dikehendaki tercipta dan bagaimana identitas “seharusnya” tercipta, sehingga identitas adalah permainan politik tentang bagaimana seharusnya kita dipandang dan diterima masyarakat (pembaca identitas). Disinilah ada usaha untuk meyakinkan para pembaca identitas untuk “menerima” karena mereka tengah mengalami

“persetujuan sadar”. Disinilah sedang berlangsung sebuah *rezim kebenaran* –yang seolah-olah benar. Misalkan, film-film aksi Superhero Hollywood semacam *Superman*, *Spiderman*, *Batman* dan sebagainya sebagai protagonis yang berjuang seorang diri dalam kepungan dunia yang “rusak” menjadi identitas yang terus menerus diproduksi pembuat film Hollywood sebagai personifikasi bangsa Amerika yang “ingin dipandang” heroik. Ada motif dibalik jubah-jubah para *Superhero* tersebut yang menggantikan peran Amerika “sementara”, setidaknya dengan simbol warna merah-biru (*Superman*, *Spiderman*, *Wonder Woman*, *Captain America* dsb) yang khas sebagai warna bendera Amerika. Belum lagi berbicara tentang film-film yang berlatar belakang pasca perang Vietnam, dimana lahir sosok Rambo yang “tak-terkalahkan”, juga sarat dengan kekuatan dan kekuasaan Amerika atas manusia-manusia dan bangsa-bangsa (yang dianggap) dibawahnya. Politik identitas, menjadi sebuah teknik bagaimana setiap manusia bertindak demi tujuan-tujuan tertentu.

Dalam konsep anti-esensialisme, identitas dilahirkan dari wacana dan materialitas. Dua hal ini menjadi sesuatu yang tak terpisahkan. Wacana diselenggarakan untuk membangun, mendefinisikan dan menghasilkan objek pengetahuan dengan cara yang dimengerti. Dari wacana inilah kemudian membawa dan menjadikan sesuatu sebagai benda-benda material yang tampil kemuka. Dan jadilah identitas sebagai wacana yang mewujudkan (berbentuk). Mengutip L. Nicholson, penjelasan itu bisa diistilahkan sebagai *coat-rack* (rak jas) dimana tubuh disebut sebagai tempat dimana makna-makna kultural digantungkan (dilekatkan).



Merangkum apa yang sudah dijelaskan diatas, bahwa identitas cakupannya adalah identitas diri dan identitas sosial, bahwa selain bersifat personal, identitas juga bersifat sosial dimana konsep identitas diri kita memiliki hubungan dengan orang lain dalam wilayah sosial tertentu dengan karakteristik kultur yang tertentu pula.



*Sumber Foto : Koleksi Pribadi*

**Gambar 1.** *Lukisan di tembok sekolah seni ISI Surakarta (gambar atas) dan sekolah seni Institut Kesenian Jakarta (gambar bawah) ingin menegaskan seperti apa masing-masing kampus itu “ingin” dilihat dan dikenali*

## **SEKELUMIT TENTANG NASIONAL – NASIONALISME – NASIONALITAS**

Pengertian nasionalisme bukan cuma merujuk pada konteks sebuah Negara-bangsa. Mengutip kata pengantar dalam buku

terjemahan berjudul *Komunitas-Komunitas Terbayang*, Daniel Dhakidae menulis, “nasionalisme menjadi perumus tindak dan memiliki konsekuensi sangat serius –sepadan dengan kesungguhan mempertahankan darah dan tanah dalam kekerabatan dan tanah air – dan mempertahankan agama”.

Begitupula pernyataan Grosby yang menyebutkan bahwa :

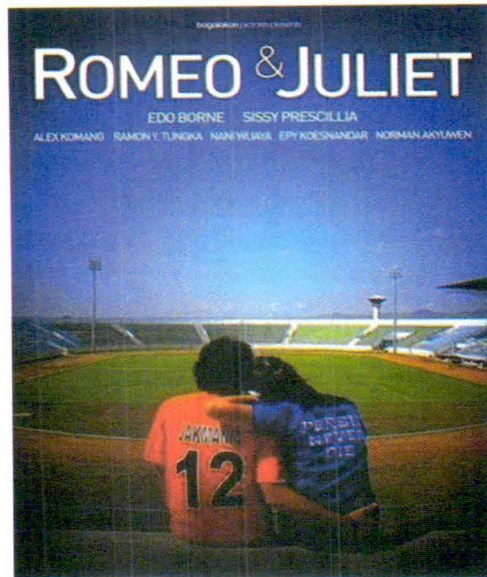
Nasionalisme merujuk pada sekelompok keyakinan mengenai bangsa. Bangsa tertentu memiliki pandangan yang berbea terhadap karakternya; karenanya, setiap bangsa akan memiliki keyakinan berbeda dan akan saling berkompetisi, yang termanifestasi sebagai perbedaan politik).

Sementara sebuah buku karya Francis Gouda menuliskan, kedatangan nasionalisme membutuhkan lompatan kepercayaan, dimana “perasaan kabur” seseorang tentang kelompok masyarakat diubah menjadi solidaritas dengan sebuah bangsa yang terdefiniskan dengan jelas.

Nasionalisme menjadi sikap mental atas suatu rasa kebangsaan setiap manusia. Menjadi medan bagi perjuangan yang sama atas dasar kesamaan identitas kebangsaannya (identitas nasional). Mengutip Anderson yang menyatakan sikap itu sebagai “kesetiakawanan”, yang seringkali mengakibatkan sikap brutal dengan cara melenyapkan nyawa banyak orang yang dianggapnya tidak sepaham-sebangsa.

Keadaan ini pernah direpresentasikan dalam sebuah film berjudul *Romeo dan Juliet* (2009) yang disutradarai oleh Andi Bachtiar Yusuf. Sebuah film yang memperlihatkan tentang pertarungan atas identitas “oranye” (sebuah penanda atas klub sepakbola profesional Persija Jakarta) dan “biru” (Persib Bandung) sebagai dua identitas warna klub sepakbola terbesar Indonesia, yang memang selalu bersaing dalam setiap pertandingan sepakbola di Indonesia. Rangga (Edo Borne) sebagai tokoh dalam film tersebut adalah seorang pendukung klub Persija (yang menamakan dirinya *The Jak*). Ia tewas ditusuk oleh seorang bobotoh (sebutan lain bagi pendukung klub Persib -selain *Viking*) karena identitas (oranye) yang melekat dan amat tidak disukai oleh para pendukung Persib Bandung. Semangat untuk mempertahankan nasionalisme terjadi disini antara paham ke-Jakarta-an dan paham ke-Bandung-an, yang sebenarnya representasi dari nasionalisme ke-suku-an, dan menjadi bertentangan karena bertarung dalam ajang sepakbola. Bahkan dalam posternya, dua warna (oranye dan biru) itu yang dipahami sebagai “kemiripan sekaligus perbedaan” pun tidak berdaya mengatasi pertarungan identitas atas pahamnya masing-masing. Hubungan atas nama “cinta” yang kemudian terjadi antara Rangga dan Desi (Sissy Prescillia) sebagai representasi Persib juga harus terkubur dibawah nama “nasionalisme suku”, dan terlihat sebagai segala-galanya.

**Gambar 2.** Poster film *Romeo dan Juliet*



*Sumber : Cover (DVD) film koleksi Perpustakaan FFTV-IKJ*

Nasionalisme menyerupai ideologi, dimana dalam keberadaan bangsa-bangsa dalam perbedaannya, setiap orang (bangsa) merasa konsep diri merekalah yang paling “ideal” sehingga akhirnya memungkinkan pertentangan kerap terjadi –bahwa bangsa bagi seseorang merupakan “lawan” bagi bangsa lainnya. Untuk menjelaskan secara sederhana pengertian ideologi, Chris Barker mengutip pernyataan Gramsci bahwa ideologi merupakan gagasan, makna dan praktik yang dianggap sebagai kebenaran universal.

Disinilah setiap orang, setiap bangsa -yang bergabung atas nama negara atau tidak, menjadikan nasionalisme sebagai senjata yang melindungi atas pemahaman ideal-nya. Seperti pernyataan Grosby :

Indonesia yang pernah memperkenalkan kepada public sebuah **konsep naturalisasi** sekitar akhir 2009, dimana orang berkewarganegaraan non-Indonesia bisa menjadi warga Negara Indonesia, untuk menjadi bagian pemain tim nasional sepakbola Indonesia. Tentu saja yang mengikuti proses naturalisasi ini sekaligus menanggalkan identitas-identitas lamanya dan menggunakan identitas baru seperti logo burung garuda dalam kaos yang dikenakannya sebagai satu contoh.

*Yang kedua*, tentang plastisitas identitas, yaitu kemampuan untuk berbicara tentang diri kita sendiri dalam berbagai cara, yang membawa kita kepada suatu bentuk “politik budaya”. Identitas menjadi sesuatu yang berubah bentuk dari waktu ke waktu, tanpa pernah ada sesuatu yang bisa dikenali secara tepat. Identitas seringkali berada dalam keadaan asumtif –tetap atau berubah. Nyatanya, identitas selalu membebani seseorang secara plastis, bukan merupakan “sesuatu” (esensi) yang abadi melekat.

Chris Barker secara lebih detil menuliskan identitas sebenarnya sebagai “esensi” diri tetap, yang tercermin melalui feminitas, maskulinitas, orang Asia, remaja dan kategori sosial lainnya, yang disebut sebagai esensialisme. Yang lainnya, identitas dianggap sebagai produk kultural, dimana identitas bisa ditukar-tukar dan terkait dengan keadaan sosial dan kultural tertentu, yang disebut sebagai anti-esensialisme. Pertukaran ini terjadi karena identitas tidak “dibendakan”, tapi digambarkan melalui serangkaian pembiasaan (dimaknai). Kedudukan identitas yang pertama sesungguhnya juga dimungkinkan untuk dipertukarkan, sehingga pengertian esensi diri sebenarnya masih bisa dipertanyakan. Inilah yang memicu lahirnya anti-esensialisme.

Dari sini bisa dipahami bahwa menjadi “seseorang” adalah sangat bersifat sosial dan kultural. Dengan kata lain bahwa identitas tidak dapat dengan sendirinya “ada” (*exist*) tanpa campur tangan faktor sosial dan kultural. Itulah sebabnya Julia Kristeva pernah mengatakan, “*identitas-identitas kita dalam hidup tak putus-putusnya dipersoalkan, digugat, dibatalkan*”. Julia Kristeva adalah seorang teoritikus, ahli linguistik dan juga seorang kritikus sastra.

Atas dasar “kehendak” itulah maka nilai-nilai subjektivitas akan menjadi yang paling besar dalam proses dan kondisi menjadi “seseorang” –menjadi identitas tertentu, atau menjadi sesuatu. Artinya, “bagaimana kita menjadi” merupakan proses sosial yang secara terus menerus bergerak, atau dengan kata lain setiap orang “menjadi” karena adanya faktor konstruksi dalam masyarakatnya.

Jeremy Butler menyebut identitas sebagai diskursif-performatif (*discursive-performative*), dalam arti bahwa seseorang bisa “menjadi sesuatu” melalui praktik wacana (didengung-dengungkan secara terus menerus) yang kemudian didukung melalui penciptaan nama-nama, bentuk-bentuk, lambang-lambang, simbol-simbol yang ditandakan secara performa, yang bertujuan untuk dikenali.

Karena memiliki identitas dalam tujuannya untuk sesuatu yang ingin dikenali, maka esensi dari diri yang ingin dikenali oleh diri kita sendiri dan orang lain dinyatakan melalui representasi tanda-tanda (nama-nama, bentuk-bentuk, lambang-lambang, simbol-simbol tadi).

Untuk memperjelas ini, penulis mencoba memaparkannya melalui cuplikan tulisan sebuah buku yang cukup menarik dan dengan gamblang bisa menjelaskan tentang identitas yang dikehendaki tersebut. Buku ini berjudul *Becoming White* :

*Representasi Ras, Kelas, Feminitas dan Globalisasi dalam Iklan Sabun.* Ditulis oleh Aquarini Priyatna Prabasmoro, yang berasal dari desertasinya di Institute for Women's Studies, Lancaster University, Britania Raya. Dalam buku ini digambarkan bahwa representasi “putih” (berkulit putih) menjadi satu tanda (identitas) yang diharapkan, berisi makna-makna penting bagi setiap wanita, terutama “cantik”. Sehingga jika ingin cantik haruslah berkulit putih. Dalam penelitiannya, sabun menjadi faktor yang menentukan (determinan) dalam pembentukan identitas tersebut. Ini satu contoh betapa identitas adalah kehendak –diciptakan, bukan terjadi begitu saja.

Untuk itulah “menjadi” identitas ternyata harus melalui proses akulturasi, dimana didalamnya terjadi dinamisasi nilai-nilai, makna dan pengetahuan. Dengan begitu, identitas dibentuk menjadi kepribadian-kepribadian melalui peran bahasa (pembahasan) dan campur tangan budaya, melalui konvensi sosial sehingga ketika identitas telah hadir dalam subjek maka itu dianggap menjadi “kebenaran”. Dan “putih” adalah sebuah konvensi sosial yang terus menerus dipertahankan untuk memaknai tentang kecantikan, yang dalam buku ini juga turut dikatakan bahwa hal ini tidak lebih sebagai praktek kolonialisme dan faktor globalisasi, bahwa Eropa, terutama kulit putih adalah segalanya (hegemonik).

#### **A. Proyek Identitas**

Proses terbentuknya identitas atas kepribadian ini merupakan pengejawantahan bahwa manusia lahir (ada) ke dunia sebelum adanya identitas “aku” manusia (*pre-exists*). Dalam keadaan ini manusia bisa menjadi subjek apapun, melalui

proses panjang dalam lingkungan sosial dan kultural yang melingkupinya. Anthony Giddens seorang teoritikus sosial Inggris menyebut bahwa identitas tidak ubahnya sebagai *proyek*. Ia menyatakan :

Identitas merupakan ciptaan kita, sesuatu yang selalu berproses, suatu gerak menuju dan bukan suatu kedatangan. Proyek identitas tersusun dari : apa yang kita pikirkan tentang diri kita sekarang dengan dasar situasi masa lalu dan masa sekarang kita, dan juga apa yang kita pikirkan tentang akan menjadi apakah kita, dengan garis lintasan masa depan yang kita inginkan)

Seperti penjelasan pada paragraf awal, identitas tidak dipahami sebagai sesuatu yang universal, tapi terus menerus berada dalam proses yang dikonstruksi (diciptakan). Bahasa tidak sekedar menjelaskan identitas tersebut, tetapi lebih sebagai alat untuk mencapai maksud. Melalui bahasa, konstruksi sosial itu “membuat” daripada “menemukan” identitas, sehingga representasi bukan cuma gambaran sebuah dunia, tapi justru membentuk gambaran tersebut, yang dibahasakan melalui “bahasa” demi sebuah makna. Dengan begitu bahasa dapat dianggap sebagai alat untuk menjelaskan identitas yang dikehendaki melalui representasi simbolis.

Makna identitas juga diproduksi dalam proses kemiripan dan perbedaan melalui peran personal dan sosial. Identitas selalu diperjuangkan, dan itu tidak lebih sebagai upaya untuk membedakan dengan yang lain secara personal, sekaligus untuk membentuk suatu kemiripan/kesamaan atas identitas dalam satu



lingkungan sosial yang sama. Untuk itulah makna sebuah identitas sebenarnya tidak pernah tetap (selesai) atau diselesaikan, selalu diperjuangkan dalam proses kemiripan dan perbedaan. Perjuangan inilah yang disebut sebagai politik identitas, yang dijelaskan oleh Stuart Hall sebagai produksi dengan kemungkinan yang beragam, mengalami pergeseran dan terfragmentasi, yang dapat diartikulasikan secara bersama-sama dalam berbagai cara.

Melalui pandangan semiotika-linguistik, praktek berbahasa menghasilkan makna melalui serangkaian upaya relasional antar berbagai komponen melalui sistem. Stabilitas identitas dipertahankan oleh praktek sosial secara teratur, sehingga dapat diprediksi setiap perilakunya melalui sistem bahasa ini. Dengan demikian identitas juga bisa diasumsikan sebagai konstruksi pribadi melalui bentuk keadaan (sebenarnya konstruksi) sosial yang ada. Karena itulah maka peng-identitas-an adalah sebuah sistem untuk (membayangkan) “menjadi” dalam hubungan (relasi) sosial sebagai praktek implementasi atas identitas tersebut. Setiap orang membangun “sesuatu” dari dirinya dan kepada dunia, sehingga melalui pertimbangan, konteks sosial, atribut tertentu, seseorang membuat rancangan bagi “jati diri” orang tersebut. Namun untuk dimengerti oleh dunia luar, identitas harus melalui campur tangan konvensi sosial (kesepakatan masyarakat) yang berlangsung dalam dunia luar tersebut. Hal ini sebagai upaya agar pemaknaan atas identitas tersebut dipahami secara tuntas -bukan sekedar selesai melakukan konstruksi diri.

Pemahamannya adalah keadaan sosial yang berbeda akan mendapatkan konsekuensi yang berbeda pula. Lihatlah sebuah

contoh kegagalan sistem relasi identitas, ketika film Usmar Ismail berjudul *Tiga Dara* diputar dalam festival film di Venezia Itali. Film yang sukses menjadi *box office* di Singapura dan Malaysia, begitu diabaikan oleh penonton pada festival itu karena tidak memiliki teks bahasa Itali sehingga tidak dipahami oleh penontonnya. Kondisi ini disebut Usmar sebagai “ironi nasib”, karena setelah beberapa waktu film itu diputar, penonton yang menyaksikan film itu mulai terdengar batuk mendehem dan bisik-bisik.

Disini terjadi hubungan (relasi) yang tidak berfungsi karena bahasa sebagai “penghubung” komunikasi antara film dengan penonton tidak ditemukan. Usaha untuk mengidentifikasi yang dibutuhkan oleh penonton berupa *subtitle* tidak terpenuhi. Untuk itulah “menjadi” identitas merupakan proses menghubungkan secara bersama diskursif dari luar dengan internalisasi personal yang terakomodasi melalui proses-proses identifikasi atas identitas. Dari sinilah identitas dianggap sebagai sebetulnya refleksi kehidupan manusia, yang memang harus diciptakan (dibuat) untuk menampilkan karakter performatif dan membawanya dalam penamaan sehingga akan dipahami sebagai “apa” dan “siapa”.

Dengan sifatnya yang “tidak pasti”, maka penciptaan/pembentukan identitas merupakan tanggungjawab “bahasa” untuk menghasilkan “apa” tadi. Dan perlu ditambahi bahwa “apa” itu bisa menjadi “apa” lainnya lagi, tergantung bagaimana membahasakan dan mempresentasikannya. Dan ini adalah wilayah linguistik-semiotika untuk menjelaskannya.

Beberapa alasan yang bisa dikemukakan bahwa identitas ternyata adalah suatu tindakan konstruksi (menyusun) :

1. Penanda menciptakan makna bukan karena kaitannya dengan objek-objek tetap, melainkan karena kaitannya dengan penanda-penanda lain. Inilah yang dimaksud bahwa setiap teks tidaklah otonom (dalam hal ini identitas) karena bisa bermakna sesuatu ketika ia berada dalam konteks tertentu. Tidaklah mengherankan jika logo burung garuda dalam kaos yang dikenakan oleh pemain sepakbola Indonesia memiliki “makna” yang berbeda ketika berpindah pada pemain dari negara lainnya. Tidak bisa dikenali lagi identitasnya –karena telah dipertukarkan sebagai makna sekedar gambar logo saja ketimbang melambangkan ke-Indonesia-an dalam pertandingan sepakbola.
2. Bahasa bersifat relasional. Kata menciptakan makna bukan karena merujuk pada ciri-ciri khusus atau esensial dalam suatu objek atau kualitas, tetapi melalui jejaring hubungan permainan bahasa yang kita pakai. Dari sini bisa ditentukan bahwa identitas itu bukanlah objek (pasif), tapi lebih kepada subjek, karena sifatnya yang berkehendak secara aktif.

Stuart Hall juga mengidentifikasi tiga konsep untuk menjelaskan pengertian identitas, yaitu : “subjek pencerahan” (*enlightenment subject*), “subjek sosiologis” (*sociological subject*) 'dan “subjek postmodern” (*postmodern subject*). *Subjek pencerahan* menggambarkan bahwa subjek yang dikenali secara individu sadar melalui rasionalitasnya yang memungkinkan dia untuk mengalami dan memahami dunia sesuai dengan sifat sebenarnya dari dunia itu, dengan kata lain setiap manusia berikhtiar untuk kemajuannya. Dalam inilah setiap subjek akan membentuk dirinya sesuai dengan kepentingannya berdasarkan dunia yang dikenalnya, dan meng-

identitas menjadi pusat bagi proses kemajuannya dari waktu ke waktu. *Subjek sosiologis* merupakan internalisasi sosial nilai-nilai dan peran yang diperoleh melalui proses akulturasi untuk menstabilkan individu dan memastikan bahwa mereka cocok dengan struktur sosial. Ini terbentuk secara interaktif antara dunia dalam dan dunia sosial (luar) yang ditempatinya. Bagi Hall, tidak ada identitas tunggal karena identitas berada dalam pengaruh sosial, sehingga manusia ditempatkan sebagai subjek sosiologis. Proses pembentukan identitasnya disesuaikan dengan struktur-struktur sosial yang memungkinkan dirinya bisa membentuk identitas, termasuk ketika kepentingan atas identitas itu bisa terwujud dalam struktur masyarakat (sosial) yang ada. *Postmodern subjek* adalah konsekuensi dari konstruksi identitas yang melalui praktek representasi simbolik. Pengertiannya, kita tidak memiliki identitas tunggal, melainkan kita adalah serangkaian deskripsi dalam bahasa sehingga identitas dimengerti dalam keadaan jamak (*multiple identities*). Identitas tidak terperangkap dalam tubuh seseorang, tapi terus bergeser, terpecah dan berubah. Simaklah pernyataan berikut :

Setiap subjek selalu memiliki identitas yang berbeda dalam waktu yang berbeda. Sehingga identitas dalam subjek menjadi selalu bertentangan, yang membuat proses-proses mengidentifikasi selalu mengalami pergeseran. Jika dianggap bahwa identitas adalah bawaan diri sejak lahir sampai mati, maka itu tidak lebih konstruksi yang terus menerus dinarasikan dalam diri tentang diri kita.

Tidaklah mengherankan jika seorang pemain bulutangkis wanita muda berkewarganegaraan Indonesia keturunan Cina bisa diidentifikasi melalui berbagai cara : sebagai pemain dari Indonesia - etnis Cina - anak muda - feminisme dan sebagainya.

## **B. Politik Identitas**

Ada sesuatu yang harus dipahami bahwa identitas bukan cuma konstruksi diri sepihak, tapi ada perangkat narasi yang memungkinkan identitas bisa terbaca. Karena identitas seringkali berwujud dalam tanda-tanda, dan membacanya seringkali secara subjektif. Itulah mengapa sekali lagi perlu ditegaskan bahwa bahwa identitas itu sesungguhnya selalu berada dalam ketidakpasti-an. Dia menjadi ada ketika diterjemahkan melalui seperangkat “alat pembaca”, yaitu bahasa. Identitas berada dalam pengaruh permainan politik. Inilah yang dikenal sebagai politik identitas.

Makna identitas, atas peran politik identitas, mengalir dan berhenti sebagai “sementara”, sehingga identifikasi atas identitas sebenarnya fiksi. Tanda yang mengikat pada identitas untuk dikenali tersebut menjadi ajang perjuangan makna, karena apa yang disebut identitas dipahami sebagai produksi terus menerus atas tanda.

Produksi identitas dilalui dengan operasi kekuatan hegemonik. Ada faktor kekuasaan sehingga identitas selalu terproduksi sesuai dengan kekuatan yang menguasai. Oleh sebab itu ketika rezim Orde Barunya Pak Harto runtuh, identitas menjadi hal yang sangat terbuka untuk ditafsirkan ulang, dan

dikembalikan pada pengertiannya dalam ruang kultural tradisi. Mengenai Orde Baru ini, ada satu catatan yang bisa dibaca :

“Nasionalisme sering dijadikan alat oleh rezim otoriter untuk menyatukan individu, kelompok, atau budaya yang berbeda ke dalam satu bentuk budaya nasional. Kebangsaan versi Orde Baru berusaha menyembunyikan identitas etnis untuk membentuk nasionalisme. Menurut Hibber (1999) Orde Baru menafsir Konstitusi Indonesia sebagai bagian rencana pengembangan sebagai cara strategis baik untuk melenyapkan budaya etnis yang “tua” dan “asli” maupun menyerapnya ke dalam budaya nasional, yang diartikan sebagai “sesuatu yang timbul dari usah kreatif seluruh rakyat Indonesia”.

Mengenai ini, Stuart Hall menuliskan dengan sangat nyata penjelasannya melalui analisa sebuah karya iklan yang menurutnya penuh dengan problematika ideologi dan hegemoni. Hall menulis :

analisa tekstual dan ideologi terhadap iklan menekankan pada penjualan, yang bukan hanya sebagai komoditas, tapi juga cara memandang dunia. Tugas iklan adalah menciptakan ‘identitas’ sebuah produk...

Dari sini dipahami bahwa identitas tercipta (diciptakan) bukan sekedar sebagai “tanda pengenal” semata, tapi ada motif “kekuasaan” bagaimana identitas dikehendaki tercipta dan bagaimana identitas “seharusnya” tercipta, sehingga identitas adalah permainan politik tentang bagaimana seharusnya kita dipandang dan diterima masyarakat (pembaca identitas). Disinilah ada usaha untuk meyakinkan para pembaca identitas untuk “menerima” karena mereka tengah mengalami

“persetujuan sadar”. Disinilah sedang berlangsung sebuah *rezim kebenaran* –yang seolah-olah benar. Misalkan, film-film aksi Superhero Hollywood semacam *Superman*, *Spiderman*, *Batman* dan sebagainya sebagai protagonis yang berjuang seorang diri dalam kepungan dunia yang “rusak” menjadi identitas yang terus menerus diproduksi pembuat film Hollywood sebagai personifikasi bangsa Amerika yang “ingin dipandang” heroik. Ada motif dibalik jubah-jubah para *Superhero* tersebut yang menggantikan peran Amerika “sementara”, setidaknya dengan simbol warna merah-biru (Superman, Spiderman, Wonder Woman, Captain America dsb) yang khas sebagai warna bendera Amerika. Belum lagi berbicara tentang film-film yang berlatar belakang pasca perang Vietnam, dimana lahir sosok Rambo yang “tak-terkalahkan”, juga sarat dengan kekuatan dan kekuasaan Amerika atas manusia-manusia dan bangsa-bangsa (yang dianggap) dibawahnya. Politik identitas, menjadi sebuah teknik bagaimana setiap manusia bertindak demi tujuan-tujuan tertentu.

Dalam konsep anti-esensialisme, identitas dilahirkan dari wacana dan materialitas. Dua hal ini menjadi sesuatu yang tak terpisahkan. Wacana diselenggarakan untuk membangun, mendefinisikan dan menghasilkan objek pengetahuan dengan cara yang dimengerti. Dari wacana inilah kemudian membawa dan menjadikan sesuatu sebagai benda-benda material yang tampil kemuka. Dan jadilah identitas sebagai wacana yang mewujudkan (berbentuk). Mengutip L. Nicholson, penjelasan itu bisa diistilahkan sebagai *coat-rack* (rak jas) dimana tubuh disebut sebagai tempat dimana makna-makna kultural digantungkan (dilekatkan).

Merangkum apa yang sudah dijelaskan diatas, bahwa identitas cakupannya adalah identitas diri dan identitas sosial, bahwa selain bersifat personal, identitas juga bersifat sosial dimana konsep identitas diri kita memiliki hubungan dengan orang lain dalam wilayah sosial tertentu dengan karakteristik kultur yang tertentu pula.



*Sumber Foto : Koleksi Pribadi*

**Gambar 1.** Lukisan di tembok sekolah seni ISI Surakarta (gambar atas) dan sekolah seni Institut Kesenian Jakarta (gambar bawah) ingin menegaskan seperti apa masing-masing kampus itu “ingin” dilihat dan dikenali

## SEKELUMIT TENTANG NASIONAL – NASIONALISME – NASIONALITAS

Pengertian nasionalisme bukan cuma merujuk pada konteks sebuah Negara-bangsa. Mengutip kata pengantar dalam buku



terjemahan berjudul *Komunitas-Komunitas Terbayang*, Daniel Dhakidae menulis, “nasionalisme menjadi perumus tindak dan memiliki konsekuensi sangat serius –sepadan dengan kesungguhan mempertahankan darah dan tanah dalam kekerabatan dan tanah air – dan mempertahankan agama”.

Begitupula pernyataan Grosby yang menyebutkan bahwa :

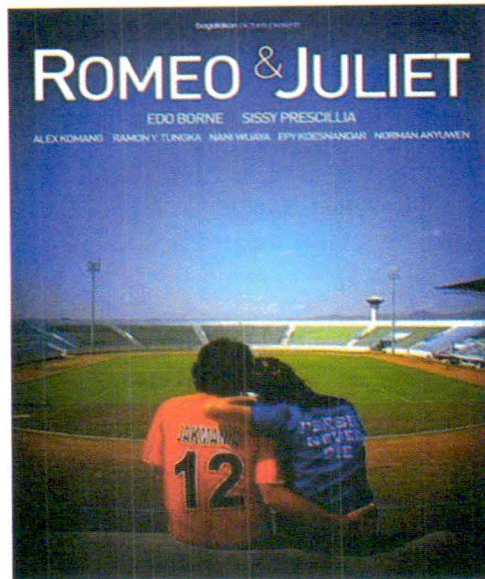
Nasionalisme merujuk pada sekelompok keyakinan mengenai bangsa. Bangsa tertentu memiliki pandangan yang berbea terhadap karakternya; karenanya, setiap bangsa akan memiliki keyakinan berbeda dan akan saling berkompetisi, yang termanifestasi sebagai perbedaan politik).

Sementara sebuah buku karya Francis Gouda menuliskan, kedatangan nasionalisme membutuhkan lompatan kepercayaan, dimana “perasaan kabur” seseorang tentang kelompok masyarakat diubah menjadi solidaritas dengan sebuah bangsa yang terdefiniskan dengan jelas.

Nasionalisme menjadi sikap mental atas suatu rasa kebangsaan setiap manusia. Menjadi medan bagi perjuangan yang sama atas dasar kesamaan identitas kebangsaannya (identitas nasional). Mengutip Anderson yang menyatakan sikap itu sebagai “kesetiakawanan”, yang seringkali mengakibatkan sikap brutal dengan cara melenyapkan nyawa banyak orang yang dianggapnya tidak sepaham-sebangsa.

Keadaan ini pernah direpresentasikan dalam sebuah film berjudul *Romeo dan Juliet* (2009) yang disutradarai oleh Andi Bachtiar Yusuf. Sebuah film yang memperlihatkan tentang pertarungan atas identitas “oranye” (sebuah penanda atas klub sepakbola profesional Persija Jakarta) dan “biru” (Persib Bandung) sebagai dua identitas warna klub sepakbola terbesar Indonesia, yang memang selalu bersaing dalam setiap pertandingan sepakbola di Indonesia. Rangga (Edo Borne) sebagai tokoh dalam film tersebut adalah seorang pendukung klub Persija (yang menamakan dirinya *The Jak*). Ia tewas ditusuk oleh seorang bobotoh (sebutan lain bagi pendukung klub Persib -selain *Viking*) karena identitas (oranye) yang melekat dan amat tidak disukai oleh para pendukung Persib Bandung. Semangat untuk mempertahankan nasionalisme terjadi disini antara paham ke-Jakarta-an dan paham ke-Bandung-an, yang sebenarnya representasi dari nasionalisme ke-suku-an, dan menjadi bertentangan karena bertarung dalam ajang sepakbola. Bahkan dalam posternya, dua warna (oranye dan biru) itu yang dipahami sebagai “kemiripan sekaligus perbedaan” pun tidak berdaya mengatasi pertarungan identitas atas pahamnya masing-masing. Hubungan atas nama “cinta” yang kemudian terjadi antara Rangga dan Desi (Sissy Prescillia) sebagai representasi Persib juga harus terkubur dibawah nama “nasionalisme suku”, dan terlihat sebagai segala-galanya.

**Gambar 2.** Poster film *Romeo dan Juliet*



*Sumber : Cover (DVD) film koleksi Perpustakaan FFTV-IKJ*

Nasionalisme menyerupai ideologi, dimana dalam keberadaan bangsa-bangsa dalam perbedaannya, setiap orang (bangsa) merasa konsep diri merekalah yang paling “ideal” sehingga akhirnya memungkinkan pertentangan kerap terjadi –bahwa bangsa bagi seseorang merupakan “lawan” bagi bangsa lainnya. Untuk menjelaskan secara sederhana pengertian ideologi, Chris Barker mengutip pernyataan Gramsci bahwa ideologi merupakan gagasan, makna dan praktik yang dianggap sebagai kebenaran universal.

Disinilah setiap orang, setiap bangsa -yang bergabung atas nama negara atau tidak, menjadikan nasionalisme sebagai senjata yang melindungi atas pemahaman ideal-nya. Seperti pernyataan Grosby :

Nasionalisme mengakui kesopanan dan perbedaan serta bersikap mentolerir seraya mencoba untuk menghilangkan semua pandangan dan kepentingan yang berbeda demi satu visi dari apa yang dituntut dan diharuskan sebagai sebuah bangsa. Misalnya, nasionalisme Perancis mungkin menuntut keyakinan bahwa untuk menjadi bagian dari bangsa Perancis, salah satu yang harus dipenuhinya adalah membenci segala yang di luar Perancis, seperti bahasa Inggris dan Jerman. Dan siapa yang tidak menaatinya, berarti ia tidak 'benar-benar' Perancis.

Nasionalisme tidak menoleransi perbedaan, yang sebenarnya bisa diartikan bahwa nasionalisme melihat gagasan perbedaan atas bangsa-bangsa. Dan nasionalisme menjadi satu upaya bagaimana setiap orang merasa telah menjadi bagian dari keyakinan mengenai nasionalitasnya, keyakinan mengenai komunitas maupun bangsanya, termasuk negaranya. Nasionalisme menjadi arena dimana perbedaan keyakinan dengan keyakinan yang lainnya semakin diperlebar, melalui berbagai praktek dan tanda-tanda lain yang bisa dikenali sebagai pembedanya.

Karena faktor “berbeda” inilah maka mengenali nasionalisme akan melibatkan diri dalam kontestasi (perselisihan). Ada sesuatu yang mesti diperlawankan demi membedakan dirinya sebagai komunitas, bangsa atau negara tertentu.

Sebagai ilustrasi, pertikaian atas klaim kesenian Reog Ponorogo antara Negara Indonesia dan Negara Malaysia menjadi satu contoh bagaimana nasionalisme mencuat kepermukaan dalam konteks dua Negara yang berselisih atas kebenaran dan keyakinannya masing-masing. Reog Ponorogo ini diklaim oleh

Malaysia sebagai miliknya, yang tercantum dalam akta budaya Malaysia pada November 2007 (Sumber : <http://m.tempo.co/read/news>).

Sikap nasionalisme warga Negara Indonesia meningkat ketika peristiwa ini terjadi karena keyakinannya atas kepemilikan reog merasa diusik. Apalagi ada kata “Ponorogo” dibelakangnya yang mengidentifikasi atas suatu tempat daerah di Indonesia (Ponorogo-Jawa Timur). Sikap yang ditunjukkan warga Negara Indonesia ini merupakan kesadaran atas keberadaan Ponorogo yang secara legal dan administratif menjadi bagian dari “pagar” wilayah teritori Negara Indonesia, sehingga dasar gerak nasionalismenya adalah Indonesia, bukan Ponorogo. Dan kalau bisa ditambahkan, secara lebih spesifik-lokal orang-orang di Ponorogo atau orang “asli” Ponorogo dimungkinkan bergerak atas rasa nasionalisme ke-Ponorogo-annya, karena didasari keyakinannya bahwa kesenian reog itu adalah bagian dari ritus-ritus dan identitas budaya yang terlahir secara turun temurun kepadanya. Mengenai klaim reog antara Indonesia, bisa ditemui dua sikap nasionalisme ; nasionalisme politik (Negara) dan nasionalisme kultural (Suku-Bangsa). Ada paradoks sebenarnya, antara nasionalisme yang mengarah pada universalitas – yang diterima semua orang Indonesia sebagai bagian “diri”nya, namun sebenarnya juga terjadi nasionalisme etnis, dan ini bersifat partikular. Nasionalisme yang ke dua sebenarnya terlihat lebih kuat karena mengakar sangat kuat dari level paling bawah masyarakat ketimbang nasionalisme yang pertama, yang cenderung perasaan empati sesama “penghuni” wilayah administrasi Negara Indonesia.

Maka tidak heran ketika Jepang yang datang ke Indonesia tahun 1942, mengatasnamakan solidaritas sesama bangsa Asia –

tanpa sekat formal yang terikat secara administratif, dan kemudian membentuk “Gerakan Tiga A” ; Jepang adalah pemimpin Asia, pelindung Asia, dan cahaya Asia. Maka orang-orang Indonesia dengan gegap gempita menyambutnya kedatangannya atas dasar kesamaan “bangsa” Asia, dan ingin membebaskan masyarakat Indonesia dari kolonisasi Belanda. Dalam film *Sang Kiai* (2013) yang disutradarai Rako Prijanto, kegegap-gempitaan ini juga bisa dilihat ketika pasukan Jepang datang ke Surabaya, masyarakat menyambutnya sambil mengibar-kibarkan bendera Jepang disepanjang jalan.

Ini seperti pendapat Anderson, bahwa nasionalisme itu bisa berupa “nasionalisme resmi” (*official nationalism*) dan nasionalisme kerakyatan” (*popular nationalism*). Mengenai nasionalisme resmi, Anderson menyatakan bahwa model nasionalisme ini terjadi dalam sebuah negara, dimana (kelas) penguasa, ataupun unsur pimpinannya merasa terancam oleh persebaran global komunitas terbayang kebangsaan. Artinya, paham-paham kebangsaan (nasionalisme) memang diciptakan sedemikian rupa oleh penguasa suatu negara dirasa perlu untuk mempertahankan eksistensinya. Paham ini menjadi pemersatu atas rasa kebangsaan satu negara, yang memang terdiri atas berbagai komunitas, bangsa dengan paham nasionalitasnya sendiri-sendiri. Dan inilah yang dikenal sebagai nasionalisme kerakyatan –keyakinan atas rasa nasionalitas yang memang lahir dan tumbuh dari kesadaran pada level bawah (masyarakat) dan bersifat spontan.

Untuk kasus berdirinya Negara Indonesia, upaya itu juga direpresentasikan melalui penggunaan suatu bahasa pemersatu bagi kesadaran nasionalitas Indonesia, yaitu bahasa Indonesia diantara eksistensi bahasa-bahasa daerah yang tumbuh terlebih dahulu. Lalu

dicetuskan juga bendera Negara ataupun lagu Nasional (*National Anthem*). Bahasa (salah satu elemen pemersatu kesadaran menjadi Negara) berperan mengatasi keberagaman bahasa setiap daerah yang telah bernaung dalam wilayah Negara Indonesia. Tapi hal ini sekaligus juga seperti mengambil alih peran-peran kerakyatan yang memang sudah terlahir dengan karakteristiknya identitasnya.

Namun pengelolaan seperti itu menjadi sebuah masalah baru. Mengutip yang ada dalam kata pengantar oleh Daniel Dhakidae, apa yang disampaikannya begini : “‘Satu bahasa’ tidak lagi dengan sendirinya mengharuskan Indonesia jadi ‘satu bangsa’”. Namun nyatanya kehadiran bahasa Indonesia seolah telah mengambil alih peran yang ada pada tingkatan local, yaitu bahasa daerah. Dalam sudut pandang kuasa negara, semua mesti bermuara pada kesadaran nasionalisme negara. Inilah mengapa Jawa, Minang, Batak, Sunda dan sebagainya disebut sebagai suku bangsa, karena ia telah menjadi bagian dari kehendak negara untuk menciptakan kehadiran nama sebuah bangsa yang sejajar dengan Negara Indonesia, yaitu bangsa Indonesia. Ini konsekuensinya karena ketiadaan sesuatu diatas bangsa sehingga daerah-daerah yang ada sebagai bagian Negara Indonesia diturunkan penamaannya dengan sebutan “suku-bangsa.” Ini juga sekaligus menjawab kata pengantar yang ada diatas, bahwa bangsa yang dimaksud sebagai “bangsa Indonesia”, sebagai gabungan suku-suku bangsa yang ada didalamnya.

## Kisah 5 MEMBICARAKAN FILM DARAH DAN DO'A

### PERSIAPAN MENUJU LAHIRNYA FILM NASIONAL

Pada masa-masa kemerdekaan, kesadaran nasional tumbuh dikalangan orang-orang politik Indonesia. Semua elemen yang ada di Indonesia juga turut bergerak pada kesadaran yang sama, termasuk dalam bidang kesenian maupun kesastraan. Dari sinilah kemudian lahir generasi sastrawan Angkatan 45, antara lain Chairil Anwar, Pramoedya Ananta Toer maupun Mochtar Lubis. Dalam bidang kesenian, pelukis Affandi dan Sudjojono juga ikut menuangkan semangat revolusi dalam karya-karya lukisnya, termasuk membuat poster-poster anti-Belanda.

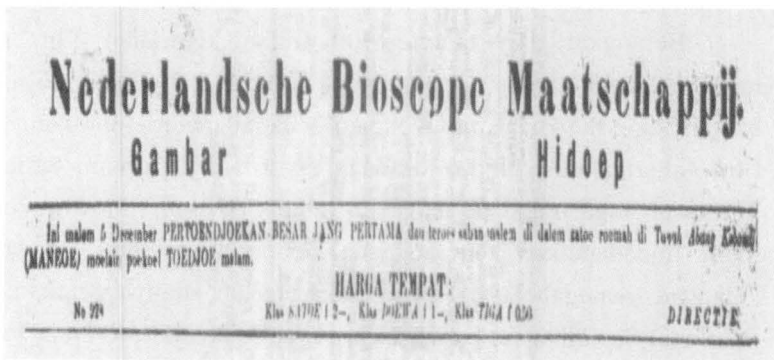
Tidak terkecuali pada orang-orang Indonesia yang merupakan perintis perfilman Indonesia. Semangat nasionalisme mulai nampak pada film *Darah dan Do'a* (1950) karya Usmar Ismail. Kesadaran untuk memiliki film sendiri ini sangat berkaitan erat dengan faktor sosial politik yang terjadi terhadap rakyat Indonesia yang berada dalam pengaruh film-film Belanda saat itu. Baik orang-orang yang berkecimpung dalam politik maupun orang-orang film Indonesia ingin melepaskan diri dari belenggu hegemoni Belanda, sekaligus menegaskan identitas sebagai bangsa dalam Negara Indonesia yang merdeka.

Mungkin ini yang dinamakan semacam “euforia revolusi”, yang juga dialami oleh hampir semua negara yang baru lepas dari koloni penjajah (disebut sebagai *Negara Dunia Ketiga*). Dari sinilah kemudian muncul istilah “sinema baru” seperti yang terjadi di Brazil dengan *cinema novo*-nya, Argentina dengan *nueva ola*-nya, maupun di Chili dengan *cinema of popular unity*.



Dalam konteks pasca-revolusi, terjadi upaya-upaya untuk memantapkan industri-industri baru yang sedang dirintis dengan berbasis pada kesadaran nasionalitasnya. Maka tidak heran jika Soekarno pernah melarang beredarnya kaset-kaset *The Beatles* dan *Elvis Presley* di Indonesia sebagai upaya mencegah masuknya budaya asing yang disinyalir akan menyingkirkan budaya nasional yang baru berusia muda perintisannya.

Dalam catatan tokoh film Indonesia Misbach Yusa Biran, masyarakat di tanah Hindia Belanda telah diperkenalkan tontonan “gambar hidup” mulai tahun 1900. Asumsi ini lahir seiring ditemukannya sebuah iklan dari De Nederlandsche Bioscope Maatschappij yang tertera dalam surat kabar *Bintang Betawi* (4 Desember 1900) yang tertulis, “...besok hari Rebo 5 Desember *PERTOENDJOEKAN BESAR JANG PERTAMA* di dalam satoe roemah di Tanah Abang *Kebondjae (MANEGE) moelain poekoel TOEDJOE malem...*”.



Sumber : Buku *Film Indonesia Bagian I* (1993) karya Taufik Abdullah,

H. Misbach Yusa Biran dan S.M. Ardan,

Meskipun tidak ada data lanjutan apakah memang penonton pribumi mendatangi pertunjukan itu atau tidak (Ini menjadi salah satu pertanyaan yang telah dipersiapkan penulis untuk dikirim ke email Bapak Misbach Yusa Biran atas sarannya. Jawaban tidak bisa didapatkan sampai akhir hayat pak Misbach Yusa Biran (meninggal tanggal 11 April 2012 di Tangerang, Banten). Namun dari catatan Misbach itu bisa menunjukkan bahwa sejarah film masuk ke Hindia Belanda (Indonesia) telah dimulai pada masa itu, berselisih 5 (lima) tahun sejak Lumiere Bersaudara (Louis dan Auguste) memamerkan alat proyeksi film bernama sinematografi untuk ditonton, yang diklaim sebagai cikal bakal penemuan konsep pertunjukan film yang memiliki elemen-elemen ; penonton, materi film, ruang proyeksi dan karcis masuk. Louis dan Auguste Lumiere melakukan pemutaran film pertama kalinya kepada publik pada tanggal 28 Desember 1895 melalui alat bernama sinematograf di Café de Paris.

Berangkat dari tahun 1900 itulah kemudian film mulai menjadi bagian apresiasi penonton di Hindia Belanda. Film-film buatan Amerika juga ambil bagian sebagai materi tontonan. Film-film Amerika ini menjadi tontonan favorit bagi pribumi terpelajar. Termasuk juga mulai pertengahan tahun 1930-an film-film Jerman mulai mendapatkan tempat pada penonton pribumi, khususnya kalangan menengah atas. Hal ini dikarenakan adanya gerakan NSB (National Sozialistische Bewegung), sebuah gerakan pro Nazi Jerman di Belanda. Sementara film Belanda masuk ke Hindia Belanda sekitar tahun 1926 berupa film dokumenter tentang per-kereta api-an, yang memperlihatkan tentang kerja pegawai kereta api, lokomotif

kereta serta pembangunan jalan kereta api. Kemudian ada juga film dokumenter berjudul *Lentefilm* yang memperlihatkan kehidupan masyarakat Belanda pada musim semi.

Dengan kata lain film-film awal yang masuk ini menjadi model pembentuk apresiasi masyarakat Hindia Belanda untuk mengenal film, meskipun masih sebatas sebagai penonton. Untuk itulah para pengusaha film memanfaatkan ini untuk memberi sentuhan pada selera penonton. Tidak heran jika *genre* film menjadi rujukannya terutama hadirnya film-film dari Hollywood, seperti film-film aksi, film koboi dan bandit, termasuk mengganti judul-judulnya dengan yang mudah dipahami (menarik) penonton pribumi seperti *Rasia Ampat*, *Oedjan Djotosan*, *Adoe Mobil*, *Radja Pemboeian*, *Ditoeloeng Singa* dan sebagainya.

Sementara film-film Shanghai (Cina) di Hindia Belanda juga turut mewarnai kehidupan di Hindia Belanda. Cerita-cerita yang diangkat berkisar tentang kehidupan modern, mungkin tepatnya konflik antara paham tradisi lama dan paham modern. Namun seiring perkembangan kebutuhan tontonan, terutama untuk mengakomodasi penonton Cina di Hindia Belanda maka cerita-ceritanya diganti dengan cerita klasik Tiongkok populer.

Film-film buatan Belanda memang menjadi satu perbincangan tersendiri, terutama ihwal mula produksi film di Hindia Belanda. Film-film yang dibuat itu lebih sebagai dokumentasi yang dilakukan oleh orang-orang Belanda. Tujuannya agar bisa ditonton oleh orang-orang Belanda di negerinya sendiri dalam mengenal tanah jajahannya di belahan bumi lain bernama Hindia Belanda. Memang pada awalnya para pembuatnya bukanlah orang-orang Belanda, tapi

tenaga ahli Perancis. Para pembuat film dari Belanda melakukan perekaman negeri jajahannya, alam tropisnya, hewan-hewan liarnya, keadaan orang pribumi, adat istiadat dan sebagainya. Para pembuat film ini disebut sebagai operator, karena tugasnya adalah merekam melalui kamera.

Namun apa yang dibuat ini tidak terlalu menarik perhatian banyak orang, terutama orang-orang di Negeri Belanda. Adalah F. Carli seorang Belanda yang berdomisili di Hindia Belanda dan seorang indo bernama G. Krugers yang mulai tertarik untuk membuat film di Indonesia. Film-film yang dibuatnya lebih kepada film non-cerita, seperti rekaman film dari Carli tentang meletusnya Gunung Kelud. Namun eksistensi keduanya tergeser karena kehadiran Willy Mullens. Hal ini disebabkan karena Perusahaan Carli ataupun Krugers masih dianggap sebagai perusahaan Belanda yang ideologinya terlalu memperlihatkan situasi domestik (Hindia Belanda), sehingga identitas ke-Belanda-annya masih patut dipertanyakan. Disini terjadi benturan legitimasi ide tentang nasionalitas Belanda sejati dan tidak-sejati. Ini tentu berkaitan dengan kolonialisme dengan tanah jajahannya –kekuasaan. Apalagi jika melacak akar biologis Carli yang tercatat sebagai keturunan Italia, namun berkewarganegaraan Belanda. Sementara Kruger, dalam catatan buku *Film Indonesia Bagian I* disebut merupakan peranakan Eropa dan telah menjadi penduduk di Bandung.

Film cerita yang dibuat di Indonesia dimulai tahun 1926, begitu yang dicatat Misbach Yusa Biran. Ini tentu berkaitan dengan prospek yang cukup besar terhadap film. Tidak mengherankan jika sekitar delapan puluh persen pemasukan bisokop berasal dari dari

penonton pribumi. Sesuatu yang telah dirintis sejak masuknya film ke Hindia Belanda tahun 1900 itu.

Namun jauh sebelumnya, tahun 1923, sebuah informasi akan dibuatnya film cerita sudah beredar. Sebuah perusahaan film yang dipimpin seorang Inggris bernama Joe Fisher bernama Middle East Film Coy (Surabaya) diberitakan akan membuat sebuah film cerita. Cerita yang diangkat akan mengeksplorasi kehidupan masyarakat Hindia Belanda, berupa dongeng Sunda atau Jawa. Namun pembuatan film ini tidak pernah terealisasi. Barulah tahun 1926 N.V. Java Film Company yang didirikan oleh L. Heuveldrop dan Krugers membuat sebuah film yang berasal dari dongeng Sunda, Lutung Kasarung, dengan judul film yang sama, *Loetoeng Kasaroeng*.

Pembuatan ini didukung sepenuhnya oleh tokoh-tokoh daerah Sunda, seperti Raden Kartabrata, guru kepala yang bertugas memimpin pemain dari golongan priyayi dan Bupati Bandung, Wiranatakikusumah V. Dalam sejarah pembuatan film ini, ada satu gejala nasionalisme yang tercatat dalam buku Misbach mengenai para pemainnya. Dengan ketiadaan modal cukup sebagai pemain, para pemain dalam *Loetoeng Kasaroeng* termotivasi untuk tampil “menyerupai” kemampuan pemain-pemain yang kerap dilihat dalam film-film asing yang telah beredar di bumi Hindia Belanda. Motivasi ini bertujuan sebagai ajang pembuktian kepada bakal penonton, baik penonton Eropa maupun penonton pribumi, bahwa pemain lokal juga mampu melakukan adegan dalam film layaknya pemain dalam film-film asing. Meskipun nasionalisme-nya masih mengatasnamakan “nasionalisme lokal”, namun setidaknya disinilah eksistensi identitas lokal telah berusaha diperjuangkan berdiri sejajar ditengah hegemoni film-film Eropa dan Amerika yang sedang terjadi, terutama dalam

konteks kolonialisme yang pada tahun itu juga masih berlangsung. Termasuk dengan ekspansi yang dilakukan oleh orang-orang non-film. Wartawan, pengarang, sastrawan, penyair serta para aktor dan aktris dari kelompok sandiwara tertarik bekerjasama dengan industri film, yang selama ini dianggap “kerjaan” kelas bawah. Dari sinilah lahir film-film yang berdasarkan karya sastra klasik, seperti *Siti Nurbaya* (1941), yang diadaptasi dari karya Marah Roesli (1922) dengan judul yang sama.

Semangat ingin diakui atas identitas nasional dalam film yang mengatasnamakan “Indonesia” paling besar bisa didengar melalui film Usmar Ismail *Darah dan Do'a* (1950). Selain beberapa catatan yang sudah dituliskan pada Bab I, bisa disimak juga beberapa kutipan dibawah ini :

“Perlu diketahui pula bahwa *Darah dan Do'a* tak sekedar mencuatkan karya bangsa Indonesia yang utuh, tetapi juga betul-betul menunjukkan kesungguhan dan idealisme yang tidak terdapat pada produksi-produksi sebelumnya. Pendek kata, *Darah dan Doa* adalah film Indonesia pertama yang sarat bobot dan benar-benar mencerminkan citra seni yang mandiri, dalam arti bukan barang dagangan semata.

Film inilah yang secara resmi dianggap sebagai tonggak sejarah sinema Indonesia. Pasalnya, karena film ini secara keseluruhan betul-betul mencuatkan karya utuh bangsa kita. Mulai dari modal produksi, penyutradaraan, sampai pada tetek bengek lainnya. Semuanya ditangani oleh orang-orang pribumi, bukan orang asing. Sungguh suatu peristiwa yang menarik,

istimewa dan amat membanggakan, tentu!” (Sumber : *“Darah & Doa” Tonggak Sejarah Sinema Indonesia*, Pikiran Rakyat, Minggu, 3 April 1988).

“‘Darah dan Doa’ sesungguhnya adalah film Indonesia yang pertama tentang manusia Indonesia dalam revolusi” (Sumber : Pengantar Pada Pertunjukan Film Retrospektif Usmar Ismail di FFI : DARAH DAN DOA (LONG MARCH SILIWANGI) Oleh : H. Rosihan Anwar, Jakarta 29 Juli 1986).

“Mengikuti perjalanan obor PON (PON X Jakarta, 19-30 September -pen) itu termasuk film “Darah & Do’a” (1950) produksi pertama Perfini yang disutradarai Usmar Ismail yang sesekali bermalam di kota-kota tertentu untuk dihidangkan kepada penduduk setempat.

Pemutaran film yang dibintangi Del Yuzar, Aedy Moward, Awalludin Djamin, kini Kapolri dan lain-lain itu dimaksud untuk menggugah semangat patriotism/heroism, terutama kalangan muda generasi mendatang, sesuai dengan semangat olahraga yang dikandung PON sebagai salah satu cara membina watak.” (Sumber : Kompas, *“Darah dan doa” dan api PON*, 13 September 1981).

“‘Darah & Do’a’ (Long March) dimulai pembikinannya pada 30 Maret 1950. Tanggal 30 Maret itulah yang sedang diperjuangkan oleh sebagian masyarakat film Indonesia agar dijadikan sebagai Hari Film Nasional.

Tapi kemudian “muncul” tanggal-tanggal lain sehingga terjadi pro dan kontra yang mengakibatkan belum dapat dipastikan tanggal manakah paling tepat sebagai Hari Film Nasional itu.” (Sumber : Kompas, “*Darah dan doa*” dan *api PON*, 13 September 1981).

Begitupun dalam *tagline* iklan pemutaran filmnya *Darah dan Do'a* ini. Tercantum kata-kata yang berusaha mengikat semua penonton dalam semangat identitas kebangsaan yang sedang berusaha dibangun melalui film ini. Kata-kata itu berbunyi : ”semua pentjinta bangsa”. Usmar seperti sedang berusaha memberikan satu pengantar bahwa film ini ingin menunjukkan identitas bangsa Indonesia dalam semangat nasionalisme, sebagai satu bangsa yang sedang berjuang melawan intimidasi penjajah.

Dari sini terlihat bahwa diikrarkannya proklamasi kemerdekaan tahun 1945 memang menjadi satu stimulasi tersadarnya pribumi sebagai bangsa dan manusia dalam sebetuk Negara Indonesia.

**Gambar 4.** Poster film *Darah dan Doa*



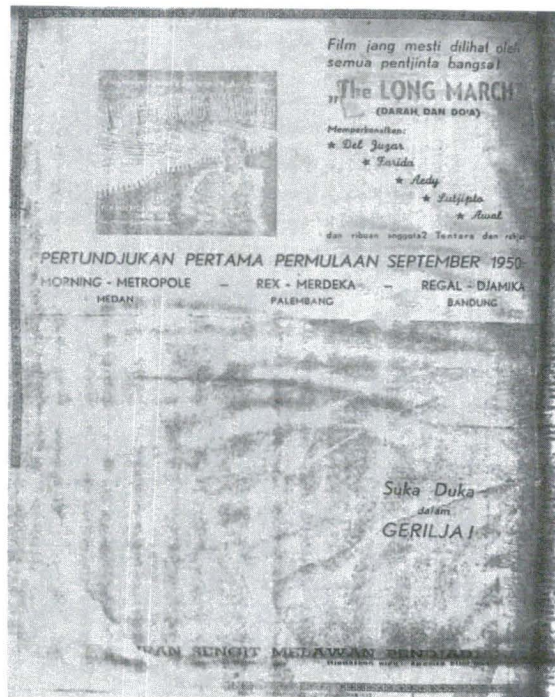


DEL JUMAR FARIDI R. SUTAJITO REDS MARL

THE LONG MARCH  
**DARAH DAN DOA**

PERJALANAN PANJANG DEMI CINTA DAN KEDAULATAN

BERKISAH TENTANG PERJUANG MENDAPILAH KITA MERDEKA & MENDAMAI NEGARA BERSAMA  
MELAKSANAKAN KEBERKORBANAN DAN PENGORBANAN BERSAMA SAMA MELAKSANAKAN KEBERKORBANAN  
ALL PARTNER: R. SUTAJITO DAN BERSAMA SAMA MELAKSANAKAN KEBERKORBANAN MELAKSANAKAN KEBERKORBANAN  
MELAKSANAKAN KEBERKORBANAN MELAKSANAKAN KEBERKORBANAN MELAKSANAKAN KEBERKORBANAN



Sumber : Majalah aneka No.13 Th. I, 1 September 1950, H.16

Mannus Franken menulis bahwa di tahun 1950 setelah Perang Dunia II, melonjaknya kebutuhan film-film cerita diantaranya disebabkan oleh meningkatnya rasa nasionalisme. Termasuk kesimpulan dari Salim Said melalui analisa kritisnya tentang film dan revolusi. Hal itu menurutnya sebagian kecilnya tertangkap dalam film-film Indonesia. Itu sebabnya yang banyak tampil adalah adegan pertempuran, adegan konfrontasi antar Belanda dengan pihak pejuang, Belanda digambarkan amat “hitam”, sedang sifat yang agung menjadi monopoli para pejuang. Inilah sebetulnya nasionalisme

atas identitas nasional yang ingin dibentuk dan diperjuangkan oleh pembuat-pembuat film Indonesia.

Bahkan dibentuknya BFI (Berita Film Indonesia) yang dipimpin oleh R.M. Soetarto dan Rd. Arifin beberapa bulan setelah proklamasi kemerdekaan, juga turut mempertegas hasrat merancang identitas ke-indonesia-an tersebut. BFI ini bertugas untuk membuat film cerita dan dokumenter. Film yang dibuatnya berdasarkan rekaman peristiwa-peristiwa yang terjadi dalam ranah politik perjuangan kemerdekaan Indonesia. Beberapa film yang dibuat dikumpulkan dan dinamai sebagai *Indonesia Fight for Freedom* dan dikirim ke PBB serta ke berbagai negara. Tujuannya jelas, menunjukkan Indonesia masih ada dan eksis sebagai sebuah Negara.

Ketika Perfini (Perusahaan Film Nasional Indonesia) dibentuk, selain sebagai perusahaan yang memproduksi *Darah dan Do'a*, perusahaan ini disebut sebagai perusahaan film yang identik predikat nasional. Hal ini menurut Gayus Siagian karena semua modalnya memakai modal nasional. Meskipun juga dalam tulisannya selanjutnya Gayus menyebut bahwa alat-alat studio dan laboratorium juga masih sewa. Memang tidak ada catatan lain mengapa ini disebut sebagai modal nasional, selain didirikan oleh orang Indonesia dan nama perusahaan yang memperlihatkan sebuah identitas nasional. Justru istilah “modal nasional” lahir kemudian, ketika Usmar sedang belajar film di Amerika tahun 1952 (dua tahun berlalu sejak *Darah dan Do'a* diproduksi) ingin membeli peralatan-peralatan untuk Perfini. Modal pembeliannya diusahakan dengan bersumber dari pinjaman pada Bank Negara Indonesia maupun Bank Industri Negara. Meskipun juga modal awal ini merupakan hasil jerih payah pengumpulan dari beberapa orang hasil usaha Usmar Ismail dan

Sumanto, yang kemudian terkumpul sebanyak Rp. 30.000,-. Sementara Akte Notaris pendiriannya pada Pasal 2 Sub a yang berbunyi : *“Mendirikan dan mengusahakan perusahaan pembikinan film dengan maksud ikut membina kebudayaan Nasional Indonesia terutama kesenian film nasional bermutu Internasional”*, lebih bisa mempertegas posisi Perfini sebagai sebuah perusahaan yang memiliki orientasi nasional. Yang kemudian diperkuat dengan pernyataan sang pemilik perusahaan (Usmar Ismail sendiri) yang menyatakan :

“Keragu-raguan itu, Insja Allah tidak pernah mendjadi sebab bagi Perfini untuk ingkar kepada tjita-tjitnja : menghasilkan film2 Indonesia jang nasional tjoraknja, tinggi mutu teknik dan nilai artistiknja dan dapat disedjadjarkan dengan film2 dari manapun didunia ini.”

Semangat itu diimplementasikan dengan merekrut seratus persen pekerjanya yang merupakan orang-orang Indonesia, termasuk juga membuat simbol banteng kekar-bertanduk dalam logo perusahaannya yang mengisyaratkan persepsi kekuatan dan kemampuan mendobrak (atas hegemoni asing).

Meskipun dalam satu catatan dari Krishna Sen pernah tertulis bahwa *Hiburan Mataram Stichting* yang didirikan di Yogyakarta pada 1948 sebagai perusahaan nasional yang pertama dikarenakan pendanaannya juga berasal dari Bank Indonesia. Pimpinan organisasi perusahaan adalah Hinatsu Heitaro, seorang mantan pejabat Jepang yang memilih kewarganegaraan Indonesia dan mengubah namanya menjadi Dr. Huyung. Stiching Hiburan

Mataram akhirnya menjadi suatu arena tempat belajar dan tempat berpraktek seniman-seniman muda.

Dari hadirnya Perfini itu berturut-turut juga lahir beberapa perusahaan film dengan semangat dan label nasional yang sama seperti Perfini, yaitu Persari (Perseroan Artis Republik Indonesia) tanggal 23 April 1951 dan PFN (Perusahaan Film Nasional) tahun 1950. Terkait yang terjadi saat itu, Krishna Sen turut mencatat kondisi ini :

“Diranah sinema, ini tidak hanya diartikan sebagai upaya pendirian perusahaan-perusahaan film pribumi, tetapi juga sebuah upaya untuk menuliskan kembali sejarah bersama perusahaan-perusahaan yang dipandang sebagai titik kelahiran sinema Indonesia yang ‘sesungguhnya’.”

Cara-cara yang dilakukan Usmar maupun pola dagang yang telah dipelopori oleh orang Tionghoa, keduanya menjadi pola-pola awal perfilman Indonesia. Kedua pola itu nampak saling bertolak belakang. Pengusaha film yang menganut pola dagang ini tidak merasa “bersalah” karena yang tertanam dalam keyakinannya adalah film sebagai barang dagangan, dan sama sekali tidak ada urusan dengan “wajah Indonesia” yang sebenarnya. Untuk itulah kehadiran Usmar dengan semangat idealismenya tidak mendominasi keseluruhan lahirnya film-film Indonesia kala itu.

Berbagai catatan, kutipan dan pendapat serta wacana diatas mengisyaratkan beberapa kata kunci : konstruksi identitas nasional, nasionalisme dalam film, yang tujuannya ingin mengesahkan

kedudukan film-film (sinema) Indonesia sebagai film yang mandiri sebagai milik bangsa Indonesia, tidak tercampur tangan pihak lain. Sehingga wacana ini untuk menegaskan bahwa inilah film nasional Indonesia yang digagas secara muasal.

Pada Bab sebelumnya dituliskan bahwa wacana dan bentuk tidak terpisahkan. Sehingga wacana akhirnya membawa pada konstruksi bentuk yang nampak jelas. Ketika masyarakat politik Indonesia (Hindia Belanda –kala jaman itu berlangsung) telah melembagakan kesadaran (kebangkitan) atas nasionalitasnya pada bentuk yang tercantum dalam ikrar Sumpah Pemuda, dan kemudian memerdekakan diri dalam bentuk ikrar Proklamasi yang diikuti seperangkat simbol bendera merah putih dan lagu kebangsaan Indonesia Raya, maka wacana atas Usmar dan filmnya tentu harus mendapatkan wujud dalam bentuknya. Untuk itulah film Usmar sebagai implementasi konstruksi wacana sebagai “yang nasional” harus dibicarakan dan dimaknai elemen-elemen pembentuknya, sekaligus melihat bagaimana elemen-elemen itu mampu mendukung wacana yang sudah menjadi ideologi film nasional Indonesia, dan dirayakan setiap tanggal 30 Maret sebagai Hari Film Nasional.

### **ELEMEN-ELEMEN YANG MENGONSTRUKSI FILM DARAH DAN DO'A**

Film dilahirkan menjadi sedemikian rupa bentuknya bukan hanya didasari sekedar usaha memasukkan dan meletakkan berbagai elemen didalamnya. Membuat film adalah membuat organisasi antar elemen yang mendukung, sehingga setiap elemen (*parts*) itu akhirnya menciptakan bentuk secara keseluruhan (*whole*). Merujuk pada konsep David Bordwell seorang penulis buku-buku film

ternama, cara mengorganisasikan inilah yang dinamakan sebagai *system of the total film*.

Membentuk film itu melalui perpaduan antara elemen (*part*) yang digunakan sebagai sebuah sistem (*form as system*). Sistem yang dikonstruksi didasari atas pertimbangan “harapan penonton” atas sebuah film. Harapan yang timbul karena adanya persepsi dari setiap penonton (manusia) yang telah mengarungi berbagai aktifitas hidupnya dengan berbagai pengalaman. Penonton membandingkan untuk kemudian disesuaikan dengan film yang disaksikannya. Dengan kata lain, sistem ini berlangsung karena dipengaruhi satu persepsi adanya keterkaitan berbagai kebiasaan cara berfikir manusia yang memiliki pengalaman memandang perjalanan hidupnya dengan karya seni.

Sistem untuk menyatukan berbagai elemen ini –dengan mengatasnamakan harapan penonton tadi- mengikuti hukum-hukum dan aturan-aturan yang mengorganisasikannya. Namun perlu dipertegas bahwa perihal harapan penonton bukan berarti harus terpenuhinya harapan itu, sehingga kenyataan yang diterima penonton bisa berbentuk apapun, (*expectations may also be cheated*). Hukum dan aturan yang berlaku adalah berdasarkan kehendak film.

Disinilah timbul pertimbangan antara konvensi atas pengalaman dan sistem harapan dalam film. Konvensi itu berdiri dalam lingkaran normatif, sementara bentuk-bentuk seni justru melahirkan konvensi baru (*new conventions*), karena memang sistem yang dijalankannya bisa melahirkan sebuah realitas yang tidak realis, atau bisa juga dipahami secara terbalik.

Untuk itulah dalam menjalankan sistem digunakan prinsip-prinsip yang berfungsi menghidupkan elemen-elemen dalam film. Inilah yang dinamakan sebagai *formal system*. Prinsip itu adalah :

**keberfungsian** elemen-elemen yang ada di dalam film untuk saling menyatu dan menjelaskan, **kemiripan dan pengulangan** atas satu hal yang sesuai dengan pengalaman setiap orang sehingga kemudian menyadarkan orang akan hal tersebut, **pembedaan dan variasi** atas sesuatu yang bisa menimbulkan dampak ketertarikan penonton sebagai cara menyentuh harapan-harapan yang akan terjadi dalam film, **pengembangan** dari setiap bagian segmen film dari awal menuju akhir dan terakhir adalah **penyatuan/ketidakmenyatuan** atas bagian-bagian yang tercecer (seolah-olah bukan bagian dari film) menjadi logika film.

Prinsip-prinsip itu dijalankan melalui konstruksi atas bentuk *narrative, categorical, rhetorical, abstract* dan *associational*.

Selain *formal system*, yang lainnya lagi adalah *stylistic system*. Ini merupakan suatu sistem gaya yang diaplikasikan melalui berbagai teknik yang digunakan dalam membentuk film. Sistem teknik ini digunakan untuk mengemas dan menggiring “harapan penonton” atas sebuah film, membangun perhatian pada film, menggiring perhatian penonton, dan juga bisa menekankan berbagai macam makna yang dikandung film. Teknik tersebut adalah *mise-en-scene, cinematography, editing* dan *sound*.

#### **A. *Mise-en scene***

*Mise-en-scene* berarti menempatkan “sesuatu” ke dalam adegan (yang terdapat dan terlihat dalam *frame*). Sesuatu yang ditempatkan itu meliputi aspek-aspek film seperti : penataan dan pengaturan tempat berlangsungnya adegan, pencahayaan, kostum dan gerak dari tokoh.

Mengelola *mise-en-scene* itu berdasarkan pada “standar realisme”, artinya segala sesuatu yang mesti ditampilkan



(ditempatkan) dalam *frame* tadi merujuk pada hal-hal yang terdapat dalam kenyataan umum dan kehidupan sehari-hari. Namun bisa juga hal yang bersifat realita itu dibuat menyerupai dan meniru keadaan yang sebenarnya. Pengaturan itu bisa disiasati dengan sejumlah pembuatan miniatur.

Pengaturan terang-gelap cahaya juga dapat mendekati pada standar realita sebenarnya. Untuk sumber pencahayaan dalam film, dikenal konsep *available light*-cahaya yang tersedia (biasanya untuk film dokumenter) dan *artificial light*-cahaya yang dikonstruksi atau buatan (biasanya untuk film fiksi). Pencahayaan juga dapat mengartikulasikan tekstur karena bentuk pencahayaan terhadap objek dapat menciptakan *highlight* dan bayangan. *Highlights* akan memberikan isyarat penting untuk tekstur permukaan. Jika permukaan halus, seperti kaca atau krom, *highlights* cenderung mengkilat atau *sparkle*, permukaan kasar.

Untuk fitur pencahayaan film didasari pada kualitas cahaya ; keras atau lembut, dengan arah datangnya secara *frontal*, *back*, *under*, *top* (dari depan, belakang, bawah atau atas subjek/objek). Termasuk pengaturan sejumlah warna – yang semua ini akan berkaitan dengan ruang dan waktu peristiwa (pagi, siang, sore, malam). Konsep pencahayaan dikenal dengan *three point lighting* (*key light*, *fill light*, *back light*) dan *underlighting* (biasanya menyerupai cahaya yang bersumber dari sebuah senter tangan). Filosofis menata cahaya adalah menjatuhkan cahaya dari atas (*toplighting*) yang merupakan duplikasi cahaya menyerupai realita cahaya matahari atau lampu penerangan ruangan.

Pengaturan gaun dan kostum akan menciptakan pakaian yang bisa menanamkan suasana dan penguatan karakter yang tepat bagi aktor (Misalkan dalam film *Oliver Twist* [Sutadara : Roman

Polanski-2005], baju penuh tambalan menjadi simbol kemiskinan yang dikenakan para karakter gelandangan).

Untuk itulah kostum juga harus diatur satu sama lain dalam pemahaman warna, tekstur dan bahkan gerakan mereka (aktor), karena kostum dapat memainkan peran motivasi dan kausal penting dalam naratif.

Pengaturan *make-up* digunakan untuk meningkatkan peran ekspresi karakter (tua, muda, seram, jahat, baik, lucu). Untuk film tertentu, ini bisa menciptakan peniruan atas tokoh tertentu yang biasanya terbuat dari karet dan plastik senyawa untuk menciptakan benjolan, tonjolan, organ ekstra, dan lapisan kulit buatan.

Untuk itulah, *mise-en-scene* memungkinkan tokoh tersebut untuk mengungkapkan perasaan dan pikiran, juga secara dinamis dapat menciptakan berbagai pola kinetik (pemanfaatan ruang) berdasarkan ruang dalam *frame* yang telah ditata oleh seperangkat properti, penataan cahaya dan didukung oleh kostum atau *make up* yang digunakan.

## **B. Cinematography (Sinematografi)**

Istilah ini dikenal sebagai penataan perekaman dengan kamera. Dalam pengelolaan sinematografi ada dua elemen penting ; pencahayaan dan pewarnaan.

Sinematografi berkaitan erat dengan tata cahaya. Dalam penataan cahaya itu dikenal dengan *available lighting* dan *artificial lighting*. Kedua teknik itu berkaitan dengan prinsip adanya kedekatan/kemiripan atas realita dan ekspresi film. Namun keduanya juga bisa dipertukarkan dimana cahaya buatan pun bisa dikondisikan menyerupai cahaya alami.

Ada konsep tata cahaya yang dikenal dengan tata cahaya Rembrandt dan Caravaggio. Tata cahaya ini digunakan untuk menciptakan terang-gelap secara kontras yang tujuan bersifat psikologis, (*high key – low key*) dimana kontras terang-gelap bisa dibuat sangat melebar atau dengan kata lain daerah hitam dan putih jelas, wilayah abu-abu kecil. Kontras juga bisa dibuat sangat sempit, dimana daerah hitam dan putih samar, wilayah abu-abu luas. Permainan cahaya melalui *range of colors* ini bertujuan untuk menciptakan *look* (apa yang nantinya akan terlihat dalam *frame*) dan *mood* (berkaitan dengan perasaan penonton ketika melihat gambar yang dihasilkan).

Film-film awal masih memiliki warna hitam-putih (BW-Black White), dan itu tidak lebih disebabkan teknologi yang belum memungkinkan menghadirkan warna dalam film. Ditemukannya pewarnaan atas film akhirnya dianggap untuk menciptakan konsep realis (dekat dengan kenyataan sebenarnya). Dalam era film bisu dulu, sinematografi juga banyak dimanfaatkan oleh pembuat film dengan menggunakan teknik pewarnaan pada semua *frame* untuk menunjukkan suasana hati yang berbeda ketika adegan berlangsung (Misalnya film *The Birth of a Nation* yang disutradarai oleh D.W. Griffith tahun 1915, yang menggambarkan pembakaran kota Atlanta dengan menggunakan warna merah, biru untuk adegan malam dan adegan cinta dengan warna kuning pucat).

Ini menandakan bahwa menggunakan warna bisa untuk tujuan simbolis. Termasuk digunakannya lagi pewarnaan hitam-putih dalam era film berwarna yang lebih bersifat kebutuhan ekspresif, seperti yang pernah dilakukan terhadap film berjudul *The Artist*, sebuah film yang sering mendapat penghargaan di berbagai festival film.

Namun secara umum, warna-warna dingin (biru, hijau, ungu) cenderung menunjukkan ketenangan, sikap acuh tak acuh, dan ketenangan. Warna-warna hangat (merah, kuning, oranye) menunjukkan agresivitas, kekerasan.

Untuk perekaman gambar dikenal juga komposisi dan sudut pandang (*angle*). Ada jenis-jenis komposisi dalam menciptakan ruang layar (dikenal dengan *types of shot*) yaitu (1) *the extreme long shot*, (2) *the long shot*, (3) *the full shot*, (4) *the medium shot*, (5) *the close-up*, dan (6) *the extreme close-up*. Untuk itulah komposisi sangat memperhitungkan ukuran dan bentuk *frame* karena inilah yang akan termaknai oleh penonton.

Sementara dalam penataan perekaman kamera juga mempertimbangkan *angle* (sudut pengambilan gambar). Sudut itu ditentukan oleh faktor dimana kamera ditempatkan, bukan berdasarkan subjek yang akan direkam, sehingga subjek mengikuti penempatan kamera dan bukan sebaliknya (ini berlaku untuk film-film fiksi).

Lima sudut pandang yang umum dikenal: (1) *the bird's-eye view*, (2) *the high angle*, (3) *the eye-level shot*, (4) *the low angle*, dan (5) *the oblique angle* (miring – garis horizontal dan vertikal dirubah menjadi garis diagonal)

### **C. Editing**

Editing sebenarnya bukan sekedar menggabungkan *shot* dengan *shot* saja. Tapi sesungguhnya mengkonstruksi *shot-shot* menjadi sebuah makna. Dengan editing akan memastikan kontinuitas naratif secara utuh, tanpa harus menyertakan semua peristiwa dalam adegan. Hal inilah kemudian yang akan menciptakan konversi *real time* (waktu sebenarnya) kedalam *film time* (waktu film). Sehingga

dalam 1 (satu) jam waktu sebenarnya bisa digambarkan menjadi 1 (satu) menit dalam waktu film.

Dalam pemahaman naratif sebuah film, setiap *shot* dilahirkan dari *shot* sebelumnya, setiap *scene* lahir dari *scene* sebelumnya, setiap *sequence* lahir dari *sequence* sebelumnya. Dari sinilah maka hukum kausalitas dalam naratif bisa diberlakukan. Dan editing yang memungkinkan ini bisa dipadu-padankan.

Editing memainkan peran secara lebih sentral yaitu menciptakan keterpaduan (*coherence*) dan menjaga kesinambungan (*continuity*). Tujuannya agar mampu membimbing pikiran, emosi dan menghadirkan sejumlah asosiasi berdasarkan pertimbangan psikologis penonton. Peran itu juga bisa dihasilkan melalui sejumlah teknik-teknik *wipe*, *dissolve*, *fade in-out* dan sebagainya.

Dalam tipe editing, DW Griffith memperkenalkan sebuah konsep M-C-C (*Master-Cover-Cover*) tahun 1915 melalui film *The Birth of a Nation*. Hal ini untuk meningkatkan dramatisasi sebuah adegan (dinamakan *classical cutting*). Tipe editing ini yang paling umum dilakukan oleh para pembuat film, dimana mula-mula diperlihatkan suasana sebuah tempat yang berisi satu atau beberapa orang. Lambat laun gambar semakin diarahkan untuk memperlihatkan sosok-sosok tokoh dalam film dengan jelas. Bahkan gambar bisa semakin detil lagi memperlihatkan setiap gerakan terkecil sekalipun dari tokoh. Hal ini bertujuan untuk menggeser dan membawa perhatian penonton pada hal-hal yang dikehendaki oleh (pembuat) film karena diasumsikan bahwa penonton butuh waktu untuk memahami apa yang sedang dilihatnya sehingga untuk membawanya pada hal-hal yang lebih spesifik (*close up*). Mereka (penonton) harus diberikan penjelasan yang lebih umum terlebih dahulu (*long shot*).

Tipe editing lainnya adalah *thematic montage* dimana ide dan tema memegang peran penting sehingga penggabungan setiap *shot* kadangkala menghilangkan keberadaan ruang dan waktu. Yang terjadi adalah memberikan kebebasan pada penonton untuk “membaca” apa yang diterimanya dari gabungan dua imaji yang disandingkan (*juxtaposition*). Dan ini berkaitan dengan teknik-teknik dalam teori ilmu semiotika dimana makna lahir dari pembacaan atas teks-teks yang dipadukan.

Ada juga *cutting to continuity* dimana teknik ini meringkas ruang dan waktu, seraya membiarkan film berjalan terus kedepan.

Dalam filosofi editing, ada sebuah cara mengkombinasikan *shot* melalui teknik kontras dan paralel. Teknik kontras ini akan menempatkan dua hal (*shot*) yang berbeda –bahkan tidak berkaitan sama sekali, yang kemudian menjadi satu pemahaman atas makna baru. Sementara paralel adalah teknik yang digunakan untuk menghadirkan dua adegan dalam ruang yang berbeda dalam satu jalan untuk menciptakan makna kesepahaman yang saling menguatkan dari masing-masing adegan itu.

Merangkai antar *shot* juga bisa dilandasi pada aturan logika *matching action -180 derajat rule*. Dalam penyutradaran diterjemahkan dengan teknik *screen direction*. Ini akan menciptakan logika atas ruang dimana setiap karakter menempati tempat yang “sebenarnya” sehingga pemahaman penonton atas ruang yang sedang berlangsung bisa diperkirakan secara tepat (yang paling mudah dikenali adalah : jika subjek bergerak dari kiri ke kanan *frame* –dan kemudian diasumsikan bahwa subjek itu sedang pergi dari rumahnya, maka ketika subjek itu diasumsikan pulang, maka subjek itu harus bergerak dari kanan ke kiri *frame*).

Dalam editing, seringkali juga dilakukan pemotongan adegan (*content curve*), karena diasumsikan bahwa penonton telah menyerap informasi. Untuk itulah tidak semua adegan harus ditampilkan dalam film karena film itu sesungguhnya dalam naratif film ada “hukum-hukum cerita” yang bisa berlangsung di kepala penonton ketika melihat adegan dan dimungkinkan merangkainya ke dalam asumsinya masing-masing menjadi “adegan lain” di kepala –di ingatan.

*Flash-back*, *flash-forward*, dan *cutaways* juga bisa berlaku dalam editing. Hal ini memungkinkan pembuat film untuk mengembangkan ide-ide secara tematis, karena film tidak selamanya harus bersifat kronologis untuk dipahami dan dimengerti, tapi pemahaman secara menyeluruh dari film yang telah dibentuk dan dikonstruksi oleh berbagai elemen pembentuknya.

Dalam editing, ada 4 (empat) dimensi yang harus dipahami. Yang pertama *graphic*, bahwa dalam proses merangkai dan menjalin gambar harus berdasarkan pada kesepadanan terang-gelap gambar, garis-bentuk yang terdapat dalam gambar, serta pergerakan-statisnya sebuah objek/subjek dalam gambar. Yang kedua *rhythmic*, bahwa melakukan proses editing berkaitan dengan penciptaan tempo/irama melalui penyesuaian panjang *shot* dengan *shot* berikutnya yang akan disandingkan, termasuk juga menyesuaikan pergerakan gambar yang dihasilkan atas *camera position* dan *movement*. Yang ketiga adalah *spatial*, yang bertujuan untuk menghadirkan orientasi ruang di kepala penonton. Oleh sebab itu seringkali film diawali dengan konsep *spatial whole* yang diimplementasikan dengan adanya *establishment shot* sebelum masuk pada *shot-shot* yang lebih padat (seperti konsep Griffith). Yang terakhir adalah *temporal*, berkaitan dengan

pengelolaan waktu dalam film. Disini bisa digunakan *flashback*, *flashforward*, *elliptical editing* –dimana terjadi pengurangan waktu yang dikonsumsi penonton (misalnya adegan 1 diselingi dengan adegan 2, dengan asumsi bahwa adegan 1 tetap berjalan dan kemudian selesai tanpa harus diperlihatkan), *overlapping editing* – yang bertujuan untuk memanjangkan cerita dari dugaan semula (adegan 1 diselingi adegan 2, dan kembali pada adegan 1 dengan kelanjutannya).

Untuk itulah, teknik editing sebenarnya menghadirkan makna yang bersifat asosiasional –makna yang pemahaman maknanya diserahkan kepada penonton melalui berbagai macam konstruksi yang telah dilakukan editing.

#### **D. Sound (Suara)**

Dalam era film bisu, suara berfungsi sebagai pengiring (biasanya dlm bentuk narasi, musik orkestra, efek suara) yang diperdengarkan ketika film sedang diputar (mengiringi pemutaran film). Untuk dialog yang memang harus disampaikan, biasanya dalam bentuk teks dalam *frame* yang berlaku sebagai komunikasi antara film dengan penonton.

Ketika film sudah mampu mengakomodasi faktor suara, dialog maupun musik digunakan sebagai penghubung kontinuitas secara naratif, bahkan bisa juga untuk mempersiapkan adegan berikutnya.

Namun elemen-elemen suara (musik misalnya) terkadang bisa menjadi “alarm palsu” ketika nada berubah seketika. Inilah yang dinamakan “harapan yang tertunda” dari film, bisa dikatakan mengecoh, atau mengejutkan (*surprise*) – ini sebagai ironi adegan.



Yang paling dipahami secara umum bahwa suara, baik berupa musik ataupun lagu bisa memperkuat maupun mengiringi suasana.

Kelebihan suara (musik) yang memiliki intonasi nada tinggi-rendah, tempo cepat-lambat bisa menciptakan intensitas psikologi penonton, yang tentunya sebagai kekuatan lain selain intensitas yang dihadirkan melalui berbagai elemen visual yang terlihat. Untuk itulah suara (musik) bukan cuma mengiringi, tapi memiliki integritas sendiri, dimana suara bisa sangat menentukan persepsi dan asumsi gambar-gambar yang tampil dalam film.

Berdasarkan prinsip-prinsip *form and style* yang dijabarkan diatas, film Usmar Ismail coba untuk “dibedah” berdasarkan elemen-elemen pembentuknya.


## Kisah 6

### MENGURAI ELEMEN-ELEMEN DALAM FILM *DARAH DAN DO'A*



**E**lemen-elemen yang berfungsi untuk menciptakan film ini perlu untuk disajikan dan dibuatkan deskripsi analisisnya. Hal ini selain berfungsi untuk mendefinisikan film secara tekstual, juga berfungsi untuk melacak lebih dalam dan mendetil bagaimana unsur-unsur nasionalitas dalam film. Pelacakan ini dimaksudkan untuk melihat sejauh mana identitas-identitas nasional yang dikandungnya. Karena wacana film nasional atas film ini sudah terlampaui mendapatkan pengesahannya, maka yang diperlukan adalah mengetahui seperti apa nasionalitas mewujud dalam bentuknya. Disinilah wacana akan berupaya mendapatkan bentuknya.

Slide	Visual	Audio	Deskripsi
1	 The image shows a dark, grainy frame with the word "PERFINI" in a stylized, glowing font. Below the text, there is a silhouette of a banteng (water buffalo) head, which is the logo mentioned in the description.		Logo Banteng dalam <i>opening</i>

2			<p><i>Cerita, nama-nama serta pelaku-pelaku dalam film ini tidak ada hubungannya dengan yang ada atau yang pernah ada – konsep film fiksi</i></p>
3			<p><i>Dibantu oleh ribuan tentara dan rakyat yang berjuang – relasi periode waktu revolusi dengan karakter dalam film (film dibuat) yang relatif berdekatan</i></p>
4			<p><i>Penasehat teknis (film) adalah seorang Kapten-tentara</i></p>
5			

6		<p>(Berada dalam satu frame –roll up text)</p> <p><i>Dipersembakan pada para patriot Indonesia yang dengan segala kejujuran telah mengorbankan jiwa dan raga memperjuangkan cita-cita kemerdekaan. Persatuan dan kebahagiaan Nusa dan Bangsa. Serta Satuan Batalyon 23 &amp; 37 Divisi . Batalyon 3 BeX Divisi III Tentara Nasional Indonesia dengan tiada bantuan siapa film ini tak dapat terselenggarakan – ucapan terima kasih pembuat film</i></p>
---	---	---

7		<p><i>N : Ini adalah kisah perjalanan sepasukan Tentara Nasional Indonesia. Juga kisah perjalanan kisah hidup manusia dalam revolusi</i></p>	<p>Pembukaan film (<i>establishment shot</i>)</p>
8			<p>Slide 8 dan 9 adalah <i>shot</i> yang didudukkan secara paralel</p>
9			
10			<p>Seorang Tentara Republik dengan ikat kepala putih menyerukan agar pihak PKI menyerah</p>

11		<p><i>PKI 1 : Barangkali dia sudah berubah pak...</i></p> <p><i>PKI 2 : Sudarto tidak pernah dan tidak akan berubah. Dia seorang yang baik</i></p>	<p>Suasana pengepungan Tentara PKI oleh Tentara Republik</p>
12			<p>Sepatu Tentara Republik menginjak dada seorang tentara PKI yang ditembak oleh Tentara Republik karena ia mengkhianati pengibaran bendera putih (petanda : menyerah) yang dilakukannya sendiri.</p>

13		<p><i>Kapt. Sudarto : Saya tidak mau tentara dipakai sebagai alat untuk membalas dendam</i></p> <p><i>Anak buah : Tapi kan itu...</i></p> <p><i>Kapt. Sudarto : Tidak ada tapinya</i></p>	
14		<p><i>Kapt Adam : Aku kira kau berlebih- lebih bung Darto. Ini revolusi, teman bunuh teman, saudara</i></p>	<p>Diskusi yang terjadi karena Kapten Sudarto merasa keberatan dengan apa yang dilakukan oleh anak buahnya dengan membunuh seorang Tentara PKI</p>




		<p><i>bunuh saudara</i></p> <p><i>Kapt. Sudarto :</i>  <i>Kalau itu yang kau namakan revolusi, kirim saja saya ke Jawa Barat, tau siapa yang dihadapi</i></p> <p><i>Kapt Adam :</i>  <i>Kalau begitu, aku akur seratus persen bung Darto</i></p>	
15		<p><i>Kapt Sudarto : Anda fasih bahasa Indonesia?</i></p>	<p>Konsep identitas kulit putih atas identifikasi yang mengikutinya tidak berlaku dalam hal</p>



		<p><i>Noni Jerman</i> : Ibu saya orang Bandung</p>	<p>ini, karena konsep kebangsaan secara biologis telah terkonversi</p>
16		<p><i>Tentara :</i> <i>Kalau aku</i> <i>hidup lagi,</i> <i>aku lebih</i> <i>baik jadi</i> <i>komandan</i> <i>saja, naik</i> <i>mobil kesana</i> <i>kemari,</i> <i>dapat rumah</i> <i>bagus, bisa</i> <i>gandeng-</i> <i>gandeng</i> <i>noni lagi!</i></p>	<p>Kritik sosial atas kekuasaan</p>
17		<p><i>N :</i> <i>Berkilometer</i> <i>panjangnya</i> <b><i>barisan yang</i></b> <b><i>tak bernama</i></b> <i>ini</i></p>	<p>Slide 16 – 20 menjadi gambaran yang memperlihatkan tentara berjuang dalam posisi ambigu terhadap kehadiran</p>


		<p><i>berangkat hanya dengan satu keyakinan, memenuhi tugas, menjadikan tanah yang suci ini neraka bagi segala penjajah dan penindas</i></p>	<p>masyarakat di sekitarnya –sebagai pendukung sekaligus sebagai penghambat</p>
18		<p><i>N : Tidak selalu para keluarga ini membantu gerakan-gerakan ketentaraan. Malahan dalam banyak hal mereka menjadi beban yang</i></p>	<p>Dalam <i>shot</i> ini dilanjutkan dengan kejadian jatuhnya seorang ibu dalam rombongan dari sebuah tebing yang tinggi</p> <p>Slide 17 dan 18 diperlihatkan dalam adegan yang kontras produktif</p>

		<p><i>berat karena sukar mengaturny a. Mereka lekas terpengaruh oleh kabar-kabar angin, lekas kaget dan lekas jatuh panik.</i></p>	
19			<p>Tentara Republik nampak sukacita disambut oleh masyarakat dalam suatu daerah yang dilewatinya dengan memberi makanan dan minuman pada tentara</p>
20		<p><i>N : Tiap kali mereka melewati desa, tiap kali pula timbul pada</i></p>	

		<p><i>Sudarto perasaan bahwa dengan tiada bantuan orang-orang desa ini, perjuangan takkan pernah bisa terpikul sendirian...</i></p>	
21		<p><i>Kapt Adam : Jaga saya sudah lipat gandakan...</i></p> <p><i>Kapt. Sudarto : Kenapa? Lurah bilang bahwa kita tidak usah kuatir bukan...?!</i></p>	

		<p><i>Kapt Adam :</i>  <i>Karena itu</i>  <i>saya tidak</i>  <i>mau ambil</i>  <i>resiko...</i></p> <p><i>Kapt Sudarto</i>  <i>: Asal saja</i>  <i>mereka</i>  <i>karena itu</i>  <i>tidak merasa</i>  <i>dihina...</i>  <i>Rakyat kita</i>  <i>terhadap</i>  <i>soal yang</i>  <i>kayak gitu</i>  <i>sangat halus</i>  <i>perasaannya</i>  <i>...</i></p>	
22		<p><i>N : Apa yang</i>  <i>dapat</i>  <i>dikatanya</i>  <i>selain</i>  <i>menerima</i>  <i>waktu dan</i>  <i>ruang hanya</i></p>	<p>Cinta (pilihan pribadi) dalam aktifitas revolusi (kewajiban kolektif)</p>


		<p><i>diisi perjuangan.. Sekali lagi perjuangan.. Tak ada tepat bagi yang lain... Itu undang- undang revolusi...</i></p>	
23		<p><i>Kapt. Sudarto : Aku prajurit, sekarang jamannya perjuangan...</i></p> <p><i>Jerman : Aku bosan mendengar alasan- alasan itu, perjuangan, revolusi... Tak ada alasan lebih</i></p>	

		<i>baik untuk mengusir aku dari sini...</i>	
24		<p><i>Kapt. Sudarto : Saya merasa gembira anak-anak dapat bernafas lagi... Mula-mulanya saya sudah takut akan terjadi apa-apa... Mereka tidak banyak minta...</i></p> <p><i>Suster : Mereka prajurit... Prajurit tak</i></p>	Karakter pejuang, karakter suasana revolusi



		<p><i>minta bayaran untuk kesejahteraan nya</i></p> <p><i>Kapt. Sudarto : Karena itu saya merasa malu tak dapat memberikan apa-apa...</i></p> <p><i>Suster : Pak Darto orang baik...</i></p> <p><i>Kapt Sudarto : Adam juga mengatakan demikian, saya orang baik. Maksudnya,</i></p>	
--	--	--	--




		<p><i>tidak pantas saya jadi prajurit, apalagi opsir, banyak pantangan, banyak mestinya</i></p>	
25		<p><i>Kapt. Sudarto : Sekarang, baik, kita nyanyikan lagu perjuangan. Tapi yang mana yang baik ya?</i></p> <p><i>Anak buah : Rebut Bandung Kembali, pak!</i></p> <p><i>Kapt.</i></p>	

		<i>Sudarto : Oh iya</i>	
26		<i>N : Dan perjalanan pun semakin lama semakin sulit juga. Dan semakin dalam masuk ke daerah yang dikuasai penuh oleh <b>MUSUH.</b> Semakin berbahaya</i>	Kata “musuh” menyatakan posisi film (Usmar)
27		<i>N : Perasaan Sudarto terhadap Widia tumbuh sunyi sepi perlahan- lahan. Bukan cinta, bukan</i>	

		<p><i>kasih mesra. Hanya jauh didalam, Sudarto merasakan nyala api kecil memanas didalam dada.</i></p>	
28		<p><i>Tentara 1 : Desa itu masuk bagian kita. Jadi boleh kita lalui</i></p> <p><i>Tentara 2 : Makanan sudah habis</i></p> <p><i>Kapt Sudarto : Gak ada yang tahu?</i></p> <p><i>Tentara 1 :</i></p>	<p>Kisah-kisah yang terjadi dalam revolusi fisik (slide 27 – 32)</p>

		<p><i>Beberapa orang</i></p> <p><i>Tentara 2 : Tapi disini kita pasti dapat makanan</i></p>	
29			Tulisan : <i>Lapar...</i>
30			Beberapa tentara sedang memperebutkan rokok
31			Para tentara sedang berbagi singkong untuk mengisi perutnya sementara
32		<p><i>Tentara (Suami) : Aku disuruh</i></p>	Kisah keluarga yang terlibat dalam perjalanan perang

		<p><i>patroli oleh Pak Kapten. Mengapa? Sakit?</i></p> <p><i>Istri : Tidak</i></p> <p><i>Suami : Sudah makan?</i></p> <p><i>Istri : Sudah</i></p> <p><i>Suami : Betul?</i></p> <p><i>Istri : Pergilah kamu. Tidak apa-apa</i></p>	
33		<p><i>Tentara : (bernyanyi) Kulihat prajurit TNI sedang bersusah</i></p>	<p><i>Dilema : berperang (nasionalisme) dan hasrat diri</i></p>

		<p><i>hati...</i></p> <p><i>Tentara 1 :</i> <i>Apa prajurit</i> <i>TNI sehati?</i></p> <p><i>Tentara :</i> <i>(bernyanyi)</i> <i>Air matanya</i> <i>berlinang</i> <i>karna tak</i> <i>ada nasi</i></p>	
34			<p>Kisah yang terjadi dalam revolusi, sosok pengkhianat yang membawa pasukan TNI pada perangkap Belanda (penanda : tank – sebagai kendaraan modern, berkebalikan dengan pola jalan kaki (<i>long march</i>) yang dilakukan pasukan Kapten Sudarto)</p>

35			<p>Taktik perang, menyusup dari belakang pasukan Belanda, bukan cuma dengan cara berhadap-hadapan (konfrontasi fisik secara langsung)</p>
36			<p>Perkelahian yang tidak “meyakinkan”. Menunjukkan permainan aktor yang tidak terlatih untuk beradegan (neorealisme?)</p>
37		<p><i>Tentara : Dimana kaki saya? Kaki saya dipotong</i></p> <p><i>Suster : Bung Nurdin tidak boleh terlalu bergerak banyak-</i></p>	<p>Senjata merupakan solusi bagi tentara</p>

		<p><i>banyak</i></p> <p><i>Tentara :</i> <i>Siapa yang berani potong kaki saya? Mana senjata saya? Saya tembak</i></p> <p><i>Suster : Aku yang potong kakimu bung Nurdin</i></p>	
38		<p><i>Tentara : Pak Darto, tembak aku, tembak aku, tolong aku pak</i></p>	<p>Tidak menerima kenyataan karena tidak memiliki kaki lagi atau siap berani mati atas ketidakmampuannya untuk terus turut berperang</p>





39		<p><i>Tentara 1 :</i>  <i>Aku sudah</i>  <i>bosan, sudah</i>  <i>capek. Aku</i>  <i>tak sanggup</i>  <i>lagi</i></p> <p><i>Tentara 2 :</i>  <i>Jangan</i>  <i>berkata</i>  <i>begitu 'min</i></p> <p><i>Tentara 1 :</i>  <i>Ya. Sersan</i>  <i>selalu enak</i>  <i>bicara, tetapi</i>  <i>aku</i>  <i>bagaimana.</i>  <i>Siapa yang</i>  <i>perhatikan</i>  <i>aku. Lebih</i>  <i>baik aku</i>  <i>pergi saja</i></p> <p><i>Tentara 2 :</i>  <i>Tutup mulut</i></p>	<p>Sikap pesimis tentara dalam medan pertempuran karena selalu berhadapan dengan keadaan ; kelaparan, kematian, guncangan mental</p>
----	---	---	--

40		<p><i>Lurah :</i>  <i>Disinilah</i>  <i>desa kami</i>  <i>pak. Bapak-</i>  <i>bapak gak</i>  <i>usah</i>  <i>khawatir.</i>  <i>Semuanya</i>  <i>aman</i></p>	
41			<p>Para tentara dijamu makan malam oleh warga dengan diawali bait-bait do'a yang dipimpin oleh lurah</p> <p>Disinilah ditemukan secara awal letak tema cerita "Darah" dan "Doa"</p>
42		<p><i>Tentara :</i>  <i>Ada apa pak</i>  <i>dam?</i></p> <p><i>Kapt Adam :</i>  <i>Tidak ada</i></p>	<p>Sikap pesimis tentara Indonesia atas peran PBB mengatasi masalah Indonesia</p>

		<p><i>yang penting bagi kita. Dewan Keamanan katanya mulai omong-omong lagi. Kalo bagi saya berikan saja kapal terbang dan meriam. Itu kan lebih baik bukan?</i></p> <p><i>Tentara : Dari dulu bicara saja</i></p>	
43		<p><i>Kapt Sudarto : Apapun yang akan terjadi bila perjuangan kelak sudah selesai,</i></p>	<p>Dialog yang terjadi bisa ditempatkan dalam dua konteks yang berbeda ; tentang masa depan revolusi atau tentang masa depan kisah</p>

		<p><i>maukah saudara tetap bersahabat dengan saya?</i></p> <p><i>Suster :</i> <i>Tentu. Tapi mengapa pak Darto berkata begitu?</i></p> <p><i>Kapt Sudarto :</i> <i>Barangkali karena membicarakan masa depan. Kadang-kadang menimbulkan harapan baru</i></p>	<p>cinta pria dan wanita</p>
--	--	--	------------------------------

		<p><i>Suster : Kelak itu masih lama pak. Siapa tahu apa yang dapat menimpa diri kita, besok atau lusa</i></p> <p><i>Kapt Sudarto : Saya ngawur lagi. Selamat tidur dek Widia. Bolehkah saya katakan dek?</i></p> <p><i>Suster : Tentu. Selamat malam mas Darto</i></p>	
--	--	--	--

		<i>Kapt Sudarto :: Selamat malam</i>	
44		<i>Suster : Merdeka</i>	<i>Shot lanjutan dari shot sebelumnya (slide 42)</i>
45		<i>Tentara 1 : Sekarang ni molek saja</i>  <i>Tentara 2 : Molek lagi</i>  <i>Tentara 1 : Kalo aku ni lebih baik malam ini dirumah saja. Mungkin orang disini gak suka main ekspedisi-</i>	<i>Peran tentara seperti termarjinalkan, bahkan bagi masyarakatnya sendiri. Tentara seperti tidak tahu berjuang untuk siapa —untuk bangsa mana, karena ada kekhawatiran bahwa perang yang dilakuannya tidak mudah diterima oleh setiap orang</i>

		<p><i>ekspedisi itu</i></p> <p><i>Tentara 2 : Ah kau, kau tahu apa kau</i></p>	
46		<p><i>Tentara : Tobat, tobat,tobat jadi serdadu republik. Lama-lama kutingalkan juga tentara ini</i></p>	<p>Nasionalisme dipertanyakan oleh sosok tentara yang tampil dalam film</p>
47		<p><i>Kapt Adam : Bung Darto, boleh aku bicara sedikit?</i></p> <p><i>Kapt Sudarto : Tentu saja. Silahkan, ada apa?</i></p>	<p>Keberatan atas sikap-sikap individu dalam kolektif komunitas tentara – antara hak dan kewajiban</p>

		<p><i>Kapt Adam : Barangkali tidak baik kalo bung sebagai komandan disini terlalu sering kelihatan berdekatan dengan... dengan gadis itu. Orang nanti bisa salah sangka</i></p>	
48			<p>Ada alasan dibalik senyum diwajah suster widia.</p> <p>Merupakan lanjutan dari <i>shot</i> sebelumnya (slide 46) yang dirangkai melalui teknik <i>dissolve</i></p>



49




*Tentara :  
Apa itu? DI?*



*Tentara DI :  
Angkat  
tangan.  
Serahkan  
semua  
senjata.  
Kami yang  
berhak  
memegang  
senjata.  
Kami yang  
berjuang,  
kami yang  
mempertaha  
nkan.  
Memangnya  
kita  
dianggap  
macam  
kambing,  
baru aja  
dikasih  
makan suruh*


*Terdengar latar  
suara *Laa ilaha  
illallah –berulang-  
ulang**


*Konflik sesama  
bangsa Indonesia.  
Ada klaim sebagai  
pihak yang juga turut  
berjasa berjuang*



		<i>gemuk, lalu mau disembelih</i>	
50		<i>N : Serbuan rakyat desa yang tiba-tiba itu bagi kebanyakan dari mereka datang sangat mendadak, terutama bagi Sudarto. Waktu masih di Jawa Tengah ada mereka mendengar satu dan lain hal tentang gerakan-gerakan DI. Tetapi apa DI itu sebenarnya</i>	Revolusi menciptakan pahlawan-pahlawan dalam berbagai versi dan sudut pandang

		<p><i>bagi mereka tak pernah jelas betul. Dimanakah letak salahnya. Bapak-bapak di Jogja-kah yang kurang bijaksana, ataukah mereka sendiri karena kelakuan dan tindakan- tindakan selama ini yang tidak selalu diawasi ataukah memang ini sudah sewajarnya sebagai ekor</i></p>	
--	--	---	--


		<i>revolusi yang tidak dapat dielakkan lagi</i>	
51		<i>Kapt Adam : Itu salahnya sendiri. Seorang komandan kalau sudah campur-campur dengan perempuan begitu akibatnya</i>	Ekses negatif wanita -cinta- dalam revolusi perjuangan. Komandan menjadi kehilangan orientasi
52		<i>Tentara : Ini pakaian siapa ini?</i>  <i>Tentara 1 : Punya saya pak</i>  <i>Tentara : Sudah</i>	Identitas pakaian tentara yang tergantung dijemuran sebagai elemen akan mengidentifikasi keberadaan tentara pada suatu tempat

		<p><i>berapa kali saya bilang, semua gantung pakaian didalam. Apa semuanya mau mati?</i></p>	
53		<p><i>Kapt Sudarto : Mula-mula aku tak percaya mereka akan menyerang kita. Madiun belum terlupakan, sekarang ini pula lagi (DI –penulis)</i></p> <p><i>Suster : Bukankah mereka TNI juga pak? Mengapa</i></p>	<p>Dilema perang bagi seorang tentara yang tidak pernah menyetujui pertumpahan darah dalam perang – terutama perang dalam tajuk “saudara”</p>


		<p><i>mereka menyerang kita?</i></p> <p><i>Kapt Sudarto : Tak tahu aku. Saya lebih ingin mati daripada mengalami perang saudara sekali lagi</i></p>	
54		<p><i>Tentara : Pesakitan ini mengatakan, dia ikut dengan Belanda semata-mata oleh karena dorongan hidup belaka</i></p>	<p>Berada dalam dua konteks ; pengkhianatan atau kebutuhan hidup layak</p>

55		<p><i>Tentara : Kau prajurit, Karta. Disiplin diatas segala-galanya. Kerjakanlah perintah itu. Tuhan selalu melindungi kebenaran</i></p>	<p>Dilema seorang tentara yang harus melakukan tugasnya sebagai “manusia” dalam peran tentara atau sebagai “manusia” dalam peran sebenarnya. Berlaku sebagai eksekutor penembak mati, sekalipun yang harus dihadapi adalah ayahnya yang disebut pengkhianat bagi perjuangan tentara</p>
56		<p><i>Kapt Sudarto : Jangan kau campuri urusanku</i></p> <p><i>Kapt Adam : Aku tidak ambil pusing apa yang akan kau</i></p>	<p>Menjadi “tentara” dan menjadi “manusia”</p>




		<p><i>kerjakan sebagai Sudarto. Tetapi sebagai teman sejawatmu, aku wajib turut campur</i></p>	
57		<p><i>Kapt Sudarto : Tapi jangan kau coba mempersempit ruanganku bernafas. Aku berjuang untuk kebebasan. Bergerak dan berfikir dengan cara yang kusuka</i></p> <p><i>Kapt Adam : Kau bukan</i></p>	<p>Tentara bertindak atas prinsip naluri manusia, meniadakan prinsip aturan militer – tentara</p>





		<p><i>prajurit. Kau adalah...</i></p> <p><i>Kapt Sudarto : Baik, aku bukan prajurit</i></p>	
58		<p><i>N : Itulah yang dinamakan Adam revolusi. Revolusi yang mempersatukan mahluk manusia yang tadinya bermusuhan, revolusi yang menceraikan mereka yang tadinya berkasih-kasih-an. Anak bunuh</i></p>	<p>Proses penembakan yang dilakukan seorang tentara terhadap pengkhianat yang juga ayahnya sendiri</p> <p>Revolusi ala “adam” yang konvensional berhadapan dengan revolusi ala “sudarto” yang sangat personal</p>

		<p><i>bapak, saudara bunuh saudara. Hal-hal inilah yang sukar diterima oleh Sudarto</i></p>	
59			
60		<p><i>N : Tetapi revolusi berjalan terus. Tidak memberi kesempatan untuk memajukan pertanyaan-pertanyaan yang sentimental. Sekejap pun</i></p>	<p><i>Film statement : revolusi "adam" dimenangkan, sekaligus menempatkan revolusi "sudarto" pada posisi tersingkir</i></p>

		<p><i>tidak. Semboyannya ialah hancur atau menghancurkan. Jalan lain tidak ada</i></p>	
61			<p>Identitas bendera hanya tampil dalam penampilan singkat dan tidak dominan</p> <p>Teknologi belum memungkinkan bendera Indonesia terwarnai sebagai merah dan putih</p>
62			<p>Suster Widia tertembak ketika akan menyelamatkan Kapten Sudarto (sebagai Komandan atau sebagai kekasihnya?)</p>


63			<p>Kapten Sudarto menyelamatkan Suster Widia (sebagai Kapten atau sebagai kekasihnya?)</p> <p>Jawaban slide 61 dan 62 bisa dijelaskan melalui kausalitas naratif film dari adegan sebelumnya</p>
64			<p>Dalam satu adegan (<i>scene</i>) pertempuran, penempatan Tentara Belanda disebelah kiri (slide 63) dan kanan (slide 64).</p> <p><i>Screen Direction</i></p>
65			

66			<p>Dalam satu adegan (<i>scene</i>) pertempuran, penempatan Tentara Republik disebelah kiri (slide 65) dan kanan (slide 66).</p> <p><i>Screen Direction</i></p>
67			
68			<p>Meskipun banyak yang terluka di barak, Kapten Sudarto hanya khawatir terhadap Suster Widia. Ia menghampiri Kapten Adam (slide 68) yang berada beberapa meter disamping ranjang Suster Widian setelah ada</p>


			<p>informasi dari seorang anak buahnya yang menyebut bahwa Kapten Adam sedang kritis.</p> <p>Konsep ruang (<i>spatial</i>) turut merusak “sosok” Sudarto</p>
69			
70		<p><i>Tentara : Hei nyo, kalo begini nagaganya republik alamat gulung tikar, rokok saja kertas koran, baju bau gak</i></p>	<p>Sikap pesimis tentara atas keadaan dan kondisi perjuangan</p>






		<p><i>ditukar-tukar, di tentara disuruh disiplin, disiplin, disiplin melulu</i></p>	
71		<p><i>Tentara 1 : Kadang-kadang aku eneg mendengar omonganmu. Mengapa tidak memihak saja sama Belanda, ada Kapten, baju nika (NICA – penulis), ada keju</i></p> <p><i>Tentara : Jadi usulmu</i></p>	


		<p>itu? Kalo gitu, baik, kupikirkan nanti. Kau pikir aku senang diburu-buru macam babi hutan. Keadaan macam begini, macam-macam aja mau merdeka</p>	
72		<p>Kapt Sudarto : Tuhanku, mungkin aku bukan seorang prajurit seperti yang dikatakan Adam. Berilah aku</p>	<p>Kematian Adam dan Suster Widia menjadi penanda bermulanya kesadaran revolusi dan berakhirnya cinta</p>





		<p><i>kekuatan tuk dapat melanjutkan perjuangan ini, walaupun mereka tak ada disampingku lagi.</i></p>	
73			<p>Dalam misinya membeli senjata, Kapten Sudarto mampir ke rumah Noni Jerman. Ini berakibat jadwal pengangkutan senjata yang direncanakan sebelum <i>jam malam</i> menjadi berantakan, karena waktu yang tidak diperkirakan oleh Kapten Sudarto telah melewati batas.</p>

74			<p>Dalam penjara, seorang tahanan harus menghadapi tembakan mati. Semua penghuni penjara, termasuk Kapten Sudarto memanjatkan doa keselamatan dalam melanjutkan perjuangan.</p> <p>Tema <i>darah</i> dan <i>doa</i> kedua yang ditemukan dalam film</p>
75		<p><i>Kapt Sudarto : Dia meninggalkan saya. Sudah saya sangka dari dulu. Saudara tidak usah cerita lagi.</i></p>	<p>Istri Adam memberi tahu bahwa istri Kapten Sudarto telah pergi meninggalkannya – tanpa informasi apapun yang bisa menjelaskan alasan kepergiannya.</p>

		<p><i>Saya sudah tahu</i></p>	<p>Plot dalam naratif yang ada tidak mencerminkan kausalitas</p> <p>Sikap Kapten Sudarto yang mudah jatuh cinta pada wanita?</p>
76		<p><i>Kapt Sudarto : Saya sendiri pun tidak tahu apa sebabnya. Barangkali karena suasana, keadaan bahaya, penderitaan yang sama. Saya dan dia jadi rapat sekali</i></p> <hr/> <p><i>Kapt Sudarto : Kadang-kadang saya</i></p>	<p>Alasan yang disampaikan Kapten Sudarto atas kedekatannya dengan suster Widia</p> <p>Kapten Sudarto seperti tidak mengenal dirinya, dan tidak mengerti apa yang dilakukannya</p>

		<p><i>seperti tidak mengerti perjuangan ini.</i></p> <p><i>Barangkali karena saya terlalu mencari jauh, sedangkan soalnya gampang saja</i></p>	
77		<p><i>Penanya : Nama saudara?</i></p> <p><i>Kapt Sudarto : Sudarto</i></p> <p><i>Penanya : Pangkat?</i></p> <p><i>Kapt Sudarto : Kapten</i></p>	<p>Dalam film tidak pernah tegas tentang nama kesatuan Kapten Sudarto.</p> <p>Korelasi dengan teks pembukaan film (slide 2) : <i>Cerita, nama-nama serta pelaku-pelaku dalam film ini tidak ada hubungannya</i></p>

		<p><i>Penanya :</i> <i>Dari Batalion X?</i></p> <p><i>Kapt Sudarto</i> <i>: Ya</i></p>	<p><i>dengan yang ada atau yang pernah ada</i></p>
78			<p>Kapten Sudarto dihukum karena pemerintah Indonesia di Jogja menerima laporan apa yang telah dilakukan Kapten Sudarto.</p> <p>Menjadi klimaks atas segala tindakannya dalam pasukan, sebagai komandan yang lebih banyak menghabiskan waktu untuk mencari kesenangannya sendiri.</p> <p>Klimaks seperti</p>


			penyelesaian dalam struktur Hollywood Klasik
79			<p>Dalam posisi terhukum, Kaptan Sudarto mengenang dan apa yang telah terjadi dahulu ; cinta, perjuangan, kematian melalui buku catatan hariannya, dengan latar suara pidato Presiden Sukarno yang menggelorakan semangat perjuangan revolusi</p> <p>Elemen-elemen yang berlangsung dalam anti-klimaks</p>
80		<i>Kapt Sudarto : Lebih baik aku mati daripada membunuh</i>	Sikap Kaptan Sudarto yang tidak pernah menyetujui perang saudara.



		<p><i>saudaraku.</i></p> <p><i>Kapt Sudarto</i>  <i>: Bunuh aku,</i>  <i>bagiku hidup</i>  <i>ini sudah</i>  <i>tidak ada arti</i>  <i>lagi.</i>  <i>Barangkali</i>  <i>aku yang</i>  <i>tolol</i></p>	
81		<p><i>Kapt Sudarto</i>  <i>: Jangan</i>  <i>diulang lagi.</i>  <i>Biar aku saja</i></p>	<p>Kapten Sudarto memegang perutnya yang ditembak PKI</p> <p>PKI yang tetap “membaca” Kapten Sudarto sebagai komandan pasukan yang membunuh temannya, Karseno, sekalipun Kapten Sudarto telah menyatakan bahwa sebagai manusia ia juga keberatan dengan revolusi yang membunuh sesama</p>

			bangsanya sendiri (slide 79).
82			<p>Dalam keadaan sekarat ia memegang buku catatan hariannya.</p> <p>Buku catatan harian menjadi petanda rekam jejak kehidupan dan kejadian yang telah dilaluinya dalam periode perjuangan. Kematian menjadi resiko yang setiap waktu harus dihadapinya. Ini menjadi anti-klimaks perjalanan Kapten Sudarto</p>
83		<i>N : Disini berbaring sahabat kita yang kita cintai, bekas Kapten</i>	Teks “Kapten Sudarto” dan teks “revolusi” yang saling bertolak belakang mulai dari awal film.



		<p><i>Sudarto. Dia telah gugur untuk membuktikan percintaan dan perang saudara tiada gunanya</i></p>	<p>Akhir film menjadi milik revolusi, ketika Kapten Sudarto menyatakan kekeliruannya dalam perannya sebagai prajurit dan komandan. Ia kembali menjadi bagian revolusi, dan menjadi sosok pahlawan yang diampuni</p>
84			<p>Sepasukan tentara memberi penghormatan pada pemakaman Kapten Sudarto, karena kematiannya dalam konteks sebagai tentara –sebagai komandan yang dibunuh oleh PKI karena pasukannya memerangi (menembak) PKI</p>

**Kisah 7**  
**MEMBACA URAIAN ELEMEN**  
**FILM *DARAH DAN DOA***

**Pembahasan Struktur Film**

**S**truktur naratif yang ada di film *Darah dan Doa*, polanya mengikuti struktur 3 (tiga) babak, yang berisi pendahuluan, permasalahan dan penyelesaian masalah. Istilah ini dikenal sebagai *the classical paradigm* dimana berisi urutan : *Act I (Setup)*, *Act II (Confrontation)* dan *Act III (Resolution)*.

Pemulaan film dibuka dengan pengantar narasi (*voice over*) tentang situasi revolusi perjuangan Indonesia berupa *establishment shot* suasana daerah yang nampak seperti kawasan pegunungan dan perbukitan. Dalam pengantar tersebut juga diberikan sebuah penanda : “*Juga kisah perjalanan hidup manusia dalam revolusi*”, yang seolah ingin memberikan satu petunjuk film ini “nantinya” menceritakan tentang siapa, bukan tentang apa.

Film kemudian dirangkai dengan *shot-shot* yang lebih padat tentang adegan pertempuran antara Tentara Republik dengan PKI. Konsep editing M-C-C sebagai metode editing klasik digunakan dalam pembukaan film melalui konfrontasi perang fisik. Dari sini bisa dilihat betapa revolusi yang dinarasikan pada pengantar awal merujuk pada revolusi Pasukan Tentara Republik dengan musuh-musuhnya, bukan semata-mata perang antara Indonesia melawan Belanda. Lebih menyerupai revolusi perjuangan sekelompok kecil pasukan Indonesia. Jika dikaitkan dengan teks awal film (*credit title*) yang menyebutkan bahwa film ini dipersembahkan pada para patriot Indonesia yang

memperjuangkan cita-cita kemerdekaan, maka pengertian maknanya bahwa beban kemerdekaan –salah satunya- berada di pundak pasukan ini. Maka maknanya, pasukan ini menjadi miniatur bagi perjuangan Indonesia dalam mempertahankan kemerdekaan, tidak peduli lawannya Belanda ataupun PKI.

Secara teknis, dalam pengambilan gambar *long shot*, gambar kemudian dikombinasikan dengan komposisi *frame* secara *medium shot* yang memperlihatkan dua pasukan sedang bertempur. Namun dalam penerapan konsep editing ini Usmar masih nampak belum menguasai sepenuhnya logika filmis dalam membentuk persepsi ruang di kepala penonton. Sebuah adegan pertempuran antara pasukan Republik dengan tentara Belanda belum mampu mengadopsi konsep *screen direction* secara memadai karena dalam ruang dan waktu yang sama pasukan Republik yang awalnya berada di sisi kanan *frame*, bisa berpindah ke kiri *frame*, sehingga mengacaukan pemahaman penonton. Begitupun yang terjadi dengan kedudukan *shot* pasukan Belanda.

Terlihat bahwa Usmar selain titik fokusnya pada pengembangan penceritaan, juga secara bersamaan melakukan pratek-praktek membuat film. Satu impian besar sedang digagas pada pembuatan film ini, bermain dengan teknik (teknologi) untuk menciptakan sebuah ideologi nasionalisme.

Selanjutnya, adegan kemudian mulai mengerucut pada sosok Kapten Sudarto sebagai pimpinan pasukan tentara Republik. Problem karakter dan kisah manusia dalam revolusi mulai terjadi disini ketika Sudarto dan pasukannya memiliki konsep revolusi masing-masing. Ini menjadi pemicu awal terjadinya konflik. Sudarto tidak menyetujui revolusi “asal bunuh”. Dia beranggapan bahwa tentara juga harus berperang secara benar, artinya rakyat yang masih bersatus sebagai satu

bangsa tidak layak diperlakukan secara semena-mena. Ini berkebalikan dengan konsep revolusi konvensional yang direpresentasikan oleh kehadiran Kapten Adam dan pasukan lainnya, yang dalam teori representasi diartikan sebagai objek manipulatif atas makna yang digagas. Tegasnya, Kapten Adam sebagai pembawa makna tentang revolusi konvensional. Ia menjadi ikonik bagi keseluruhan pikiran tentara. Kapten Adam beranggapan bahwa dalam revolusi bahkan teman membunuh teman, saudara membunuh saudara adalah hal yang lumrah dan memungkinkan terjadi.

Praktek atas konsep revolusi ini kemudian juga bisa dilihat ketika seorang yang dianggap pengkhianat harus menjalani hukuman mati yang dilakukan oleh seorang tentara, yang adalah anaknya sendiri. Disini terjadi dua pemahaman atas revolusi dalam pasukan ini, sebutlah “revolusi sudarto” yang sangat personal sehingga nampak subyektif dan “revolusi adam” yang lebih konvensional sehingga terlihat lebih obyektif dan dekat dengan makna revolusi yang berlaku secara umum. Disini terlihat Usmar (sebagai pembuat) terperangkap dalam ambiguitas revolusi yang diciptakannya dalam film ini. Namun di penghabisan film akhirnya hanya ada satu pilihan revolusi yang harus dimenangkannya. Konsep revolusi yang diinginkan Sudarto adalah revolusi yang akan mempersatukan manusia yang awalnya bermusuhan, karena yang terjadi dihadapannya berlangsung sebaliknya dimana revolusi justru menceraikan mereka yang saling berkasih-kasihan, dimana anak membunuh bapaknya, saudara yang membunuh saudaranya.

Dengan konsep revolusinya masing-masing, konflik semakin memuncak ketika Sudarto sebagai sosok pria yang pandai merayu wanita, mulai dari seorang Noni Jerman dan seorang suster perang. Hal ini menimbulkan satu gambaran bahwa Sudarto sesungguhnya bukanlah

seorang yang ingin berperang. Ia terbebani dalam balutan seragam tentara, termasuk kedudukannya sebagai komandan perang, hal yang sebenarnya banyak diimpikan oleh anak buahnya, sekaligus menjadi problem dalam konteks kekuasaan-penguasa. Sebuah adegan memperlihatkan hal itu ketika seorang anak buah Sudarto –dan ini menyerupai kritik sosial atas kekuasaan- menyatakan bahwa menjadi seorang komandan begitu menyenangkan karena bisa naik mobil kemanapun, bisa mendapatkan rumah bagus, dan juga bisa mendapatkan wanita yang diinginkan.

Kehadiran Sudarto dalam film ini, justru menjadi paradoks sebagai tentara dan sebagai manusia, bahkan menjadi tema utama film. Dalam permainan tanda –semiotika- atas komponen : “Sudarto”, “manusia”, “revolusi” dan “tentara”, terjadi pergulatan makna yang membuat film ini nyaris kehilangan pengertian revolusi sebenarnya, yang diawal film dengan jelas sebenarnya ingin dicetuskan semangat revolusi melalui teks pendahuluan (*credit title*). Bahkan disana juga tertulis sebuah nama sebagai penasehat teknis (?) yang diemban oleh seorang Kapten R. Sardono –tentunya tentara. Jauh lebih kebelakang, film ini justru lebih memperlihatkan pada sosok manusia dalam revolusi, dimana perang revolusi terkesan hanya sebagai latar belakang situasi saja.

Pada penanda “tentara” dalam konteks revolusi tentunya ada “sesuatu” yang bisa menjelaskan tentang praktek-praktek ketentaraan yang dijalankan oleh penanda lainnya, yakni “Sudarto” dalam perannya sebagai komandan. Namun penanda “Sudarto” malah lebih memerankan diri sebagai manusia dengan segala makna yang mengikutinya, hasrat pribadi berupa ; seksualitas, ketidakmampuan menjalankan peran atas “tentara” yang dibebankan kepadanya.

Sehingga jika ketika poros sintagmatiknya berbunyi : Sudarto adalah tentara dalam revolusi, maka ternyata relasinya bisa dipertukarkan menjadi Sudarto adalah manusia dalam revolusi. Artinya, dalam ruang (latar) manapun Sudarto bisa menjalankan perannya, tanpa harus diletakkan dalam konteks revolusi, karena ia lebih menyerupai “manusia” ketimbang “tentara”. Dengan kata lain, komponen “Sudarto” tetap bisa berlangsung dalam situasi manapun. Karena dalam peletakkannya pada ruang revolusi Ini, ia seperti “mengkhiyati” film yang semestinya bisa menjadi lebih tepat dalam menggambarkan revolusi perjuangan Indonesia –yang jika disebut sebagai penanda-maka petandanya adalah menjadi representasi revolusi Usmar dalam memperjuangkan bentuk film nasional, yang selama ini berada dalam hegemoni tontonan Belanda, Hollywood ataupun “bisnis” film Tionghoa, sekaligus juga hegemoni kolonial Belanda, dalam konteks perjuangan sebenarnya yang ada dalam representasi film *Darah dan Doa*.

Untuk itulah sebenarnya pengertian film nasional lebih kuat berada dalam pengaruh kehadiran sosok Usmar dalam perfilman Indonesia, karena ia menjadi semacam juru bicara “nasionalisasi” atas film Indonesia (inilah yang dinamakan sebagai representasi *intentional approach*), bahwa makna-makna atas representasi tergantung pada siapa yang berbicara, menciptakannya, menekankannya dan mengartikulasikannya. Dalam hal ini Usmar memiliki peran penting.

Dalam film, dimana terjadi situasi revolusi yang berlangsung, Sudarto malah lebih banyak melampiaskan hasrat atas kesenangan pribadinya. Ada beberapa adegan yang diulang (*repetition*) untuk mengingatkan kehadiran Sudarto dalam film ini. Dalam satu adegan Sudarto mengutarakan bahwa banyak teman seperjuangannya yang

menyebutnya sebagai orang baik, bahkan terlalu baik karena tidak kuasa untuk membunuh salah seorang musuh revolusi –PKI- sehingga ia dianggap tidak memiliki mental prajurit, yang kemudian diakuinya sendiri dihadapan Suster Widia dengan mengatakan bahwa ia malu tidak dapat memberikan apa-apa sehingga ia merasa tidak pantas menjadi prajurit, karena sikapnya yang terlalu baik untuk “ukuran” tentara. Satu adegan lainnya. Sudarto juga “menyerah” atas mental pribadinya dalam menghadapi revolusi ini, seraya menyebut bahwa mati adalah jalan terbaik baginya ketimbang harus mengalami perang saudara. Bahkan dalam adegan lainnya, konflik antara manusia “tentara” dengan manusia yang “manusia” makin kentara ketika Sudarto berseteru dengan Kapten Adam yang menyatakan bahwa Sudarto tidak menyadari kedudukannya sebagai tentara. Hal inilah yang ditentang oleh Sudarto bahwa ia lebih memilih berjuang dengan caranya –untuk itulah kedudukannya sebagai tentara menjadi subyektif- sehingga Sudarto (sekali lagi) disebut “bukan prajurit” oleh Kapten Adam.

Selain konflik Sudarto dan pasukannya atas konsep revolusinya masing-masing, konflik lainnya yang ada dalam film terjadi karena Sudarto yang “manusiawi” dengan hasrat seksualitasnya seperti mengumbar kesenangannya. Ada dua sosok wanita yang menjadi objek hasratnya. Yang pertama adalah seorang Noni Jerman yang ditemuinya sedang menangis disebuah makam ayahnya. Meskipun pada awalnya idnetifikasi atas identitas “kulit putih” yang membawa pada makna kolonial dalam diri Noni Jerman ini, Sudarto sekali lagi seperti terjebak dalam paradoks tentara dan manusia. Namun Usmar menyiasatinya dengan satu penjelasan dari Noni Jerman ini bahwa ia ternyata ber-ibu orang Bandung sehingga Sudarto terlepas dari kompromi revolusi yang berhadap-hadapan antara pribumi dan kolonial. Inilah yang menurut

Chris Barker bahwa identitas bukan lagi dipahami dalam pengertian “tempat”, tapi juga bisa dimengerti sebagai “perjalanan”. Noni Jerman telah tercampur (hibriditas) dalam identitas setempat (Hindia Belanda – Bandung) karena dalam tubuh biologisnya telah mengalir darah “bangsa” yang sama, meskipun bukan tentang Negara. Untuk itulah, disini identitas dimengerti bukan lagi sebatas performatif (kulit putih – bule).

Namun perjalanannya kemudian malah membawa pada problem yang sama, manusia dengan segenap hasrat seksualitasnya (pilihan pribadi) dalam konteks revolusi (kewajiban kolektif). Termasuk juga perhatiannya yang terlalu dalam terhadap Suster Widia, yang akhirnya juga membawanya pada konflik pada pasukannya –sekali lagi, yang direpresentasikan oleh Kapten Adam. Praktek-praktek seksual yang dilakukan Sudarto sebagai komandan dianggap akan menjadi bumerang pada pasukan dan diri Sudarto sendiri, yang akan menghilangkan kredibilitasnya dimata semua prajurit yang sedang berjuang dalam revolusi. Apalagi menjelang penghabisan film ada sebuah adegan yang menjelaskan bahwa Sudarto ternyata telah beristri, yang dilanjutkan dengan satu informasi bahwa istrinya telah pergi meninggalkannya tanpa penjelasan apapun. Ini menjadi satu petanda baru bahwa apa yang dilakukan Sudarto, selain menyalahgunakan kedudukannya sebagai prajurit-komandan, juga telah menyalahgunakan statusnya sebagai seorang suami. Menggunakan model semiotika pragmatis, maka Sudarto sebagai *representamen* sebenarnya adalah tentara (*object*) dengan segala dinamikanya. Sehingga tuntutananya adalah sebagai tentara, prajurit, sebagai seseorang yang berperang. Namun proses penafsiran (*interpretant*) atas diri Sudarto –yang tuntutananya tidak terpenuhi-menjadikannya manusia paling bersalah sebagai tentara yang “bukan” berperang, tapi malah cenderung sebagai pria perayu.



Jika dalam semiotika pragmatis ini dikenal proses semiosis, maka hadir *representamen* baru : Sudarto sebagai pria perayu yang telah beristri. Dan jika dikaitkan dengan seluruh peristiwa dari awal sampai akhir (ketika informasi sebagai pria beristri), maka Sudarto memang menjadi “tersangka” atas ketidakmampuannya menjalankan perannya sebagai tentara.

Oleh sebab itu dalam adegan tertembaknya Suster Widia ketika akan menolong Sudarto yang “diisukan” tertembak membawa pada dua pengertian yang sama benarnya (paradoks). Ketika dalam situasi tembak-menembak yang mengakibatkan banyak tentara terluka, termasuk isu tertembaknya Sudarto, upaya Suster Widia untuk mencari Sudarto beradadalam dua pengertian : apakah ia menyelamatkan Sudarto sebagai komandan perang atau sebagai kekasihnya. Dan juga ketika Sudarto menemui Widia yang sedang terluka tembak dikepalanya dengan cucuran darah, dan membawanya dalam rangkulan, juga membawa pada dua pengertian : tanggungjawabnya sebagai komandan atau sebagai kekasihnya. Dua pengertian yang sampai adegan film berikutnya tetap berada dalam pengertian yang sama benarnya. Dalam adegan selanjutnya yang memperlihatkan beberapa pasukan yang terluka dalam barak, termasuk Suster Widia, barulah dapat dipahami bagaimana Sudarto memerankan dirinya. Dalam kedudukannya sebagai komandan, yang tuntutannya adalah perhatian pada semua korban secara “adil”, justru ia lebih banyak mengkhawatirkan pada Suster Widia. Padahal dalam jarak beberapa meter dibelakangnya, Kapten Adam juga sedang meregang nyawa, yang akhirnya meninggal. Hukum kausalitas dalam naratif film barulah dapat dimengerti pada adegan ini atas adegan-adegan sebelumnya.

Penyelesaian (*resolution*) film atas berbagai konflik karakter manusia dalam revolusi yang ada disepanjang film ini akhirnya memperlihatkan bahwa Sudarto –yang diakuinya sendiri- sebagai pihak yang salah membawa dirinya, baik sebagai tentara maupun sebagai komandan. Perannya sebagai manusia biasa menjadi “salah tempat”. Pada menjelang akhir film menjadi “puncak tertinggi” bagi akhir perjalanan pribadi Sudarto, meskipun bukan akhir bagi cerita revolusi dalam film ini. Klimaks bisa dilihat pada beberapa adegan. Di pekuburan dimana Suster Widia dan Kapten Adam berbaring jasadnya, Sudarto mulai menyadari kekeliruannya. Ia mengadu pada Tuhan atas ketidakmampuannya menjadi prajurit. Adegan ini menjadi makna yang bisa dikenali atas bermulanya kesadaran revolusi pada pemikiran Sudarto, revolusi yang sebenarnya –“revolusi adam”. Klimaks lainnya diperlihatkan secara nyata ketika Sudarto mendapatkan hukuman dari Pemerintah Pusat di Jogjakarta karena selama ini “bermain-main” dengan revolusi. Dan ini membawa akibat pada dirinya dimana ia harus mendekam di dalam penjara. Klimaks yang paling tinggi terlihat dalam sebuah adegan melalui teknik *superimpose*. Dalam posisi terhukum atas perbuatannya, adegan sosok Sudarto “ditumpang-tindihkan” dengan lembaran-lembaran kertas catatan hariannya yang berisi tentang kisah cintanya, kematian beberapa anggota pasukannya dan sebagainya.

Dalam teknik *superimpose* itu dimasukkan latar suara pidato Presiden Sukarno yang berisi semangat dalam menggelorakan perjuangan revolusi. Disinilah titik tertinggi penyesalan dan kesadaran Sudarto atas dirinya dan atas revolusi fisik yang sedang diembannya dalam kedudukannya sebagai komandan. Dan adegan ditembaknya Sudarto oleh seorang PKI, yang sahabatnya pernah ditembak pasukan Sudarto –hal yang sebenarnya tidak pernah disetujui oleh Sudarto-

menjadi anti-klimaks perjalanan hidup Sudarto sebagai prajurit, komandan perang, manusia dan seorang suami. Sambil memegang dadanya yang tertembus peluru, ia berujar, “*Jangan diulang lagi. Cukup aku saja*”. Pesan yang sesungguhnya juga bisa dilamatkan pada semua siapapun, bahwa setiap manusia yang terlibat dalam revolusi, janganlah bermain-main didalamnya. Meskipun penembakan yang diterimanya, jika dianalisa dari struktur naratifnya adalah sebab-akibat dari kematian seorang PKI terdahulu, namun ini juga menjadi “hukuman” yang dilakukan film atas dirinya.

Akhirnya Sudarto dimakamkan dengan penghormatan militer yang dihadiri oleh barisan pasukan revolusi. Ia menjadi prajurit yang “kembali” dan terampuni. Ia menjadi pahlawan bagi mata penonton yang mengikutinya sejak awal sampai akhir film. Namun nampaknya tidak demikian bagi pasukan tentara revolusi. Sehingga seremoni pemakaman yang dilakukan lebih sebagai penghormatan pada seorang komandan.

Secara umum, mulai dari awal sampai akhir film, “revolusi adam” akhirnya menjadi pemenangnya, dan itulah yang diharapkan dalam revolusi perjuangan sebenarnya. Hal ini juga yang dalam adegan awal dinarasikan, bahwa dalam undang-undang revolusi, ruang dan waktu hanya diisi oleh perjuangan, tidak ada tempat bagi yang lain. Tentu maksudnya tidak seharusnya ada “kelemahan” manusia sebagai tentara, maupun hasrat yang sangat personal. Semestinya hak untuk berhasrat-hasrat dikesampingkan karena segala sesuatunya lebih berorientasi pada kepentingan kolektif. Inilah yang dinamakan kewajiban atas revolusi.

Mengenai tampilnya Sudarto secara dominan, Heider pernah menyatakan :

*“Meskipun Darah dan Doa temanya adalah Long March, namun nasib Sudarto malah nampak lebih penting daripada Divisi Siliwangi. Sudarto tidak hanya digambarkan pergi ke kota untuk mencari suplai obat-obatan tapi juga mengunjungi wanita Indo. Film akhirnya meninggalkan pasukan Siliwangi dan mengikuti Sudarto untuk menuju kematiannya dalam tindakan balas dendam pribadinya. Bahkan dalam catatan pibadinya, ia menulis bahwa, ‘kadangkala saya tidak mengerti dengan perjuangan”.*

Dalam film ini juga digunakan narasi. Namun fungsi narasi lebih untuk menceritakan masing-masing bagian, bukan sebagai Suara Tuhan (*Voice of God*) yang tahu segala-galanya. Narasi seperti untuk mempertegas setiap adegan yang sedang dan telah berlangsung, termasuk menjaga film agar tidak tergelincir pada pemahaman yang salah pada penonton atas film yang dikehendaki pembuatnya, sebagai film revolusi. Lihatlah sebuah contoh. Ketika Sudarto masih dalam usaha mendapatkan fantasi cintanya dengan Noni Jerman, narasi yang mengikutinya justru terlalu cepat melegitimasi Sudarto sebagai prajurit pengemban revolusi. Karena justru semakin jauh kedalam, peran Sudarto malah semakin menempatkan posisinya jauh dari harapan revolusi. Ada hubungan sebab-akibat yang tidak berjalan disini, karena Sudarto seperti “sukar dikendalikan” oleh film. Film ini terlalu memperlihatkan keberpihakannya pada revolusi tentara Indonesia, yang sebenarnya ingin direpresentasikan melalui sosok Sudarto, namun gagal. Pilihan kata “musuh” untuk menyebut Belanda, dalam sebuah narasi yang menceritakan tentang perjalanan sulit pasukan Sudarto diantara kepungan tentara Belanda memperlihatkan keberpihakan itu. Dengan

kata lain, Usmar ingin menegaskan identitas filmnya sebagai film yang nasionalisme, yang ingin duduk dalam sudut pandang tentara revolusi Indonesia.

Namun sekali lagi, Sudarto yang dihadirkan menjadi tokoh sentral dalam film, sebagai representasi identitas nasional dan sebagai prajurit yang berjuang atas nama nasionalitasnya melalui perjuangan fisik mempertahankan Negara nasional Indonesia, justru malah memudahkan semangat revolusi yang dipertahankan dari setiap narasi yang diciptakan. Dan ini bisa berimplikasi pada pudarnya semangat nasionalisme pada diri Sudarto.

Penggunaan narasi dalam film sebenarnya untuk membantu penonton menginterpretasikan kejadian. Dan narasi dalam film memang tidak pernah dalam posisi netral karena narasi sebenarnya adalah sebagai “orang pertama” yang fungsinya menceritakan seluruh kejadian. Dari sinilah narasi menjadi representasi pikiran karakter utama.

Narasi dalam film *Darah dan Doa* ini seperti menyuarakan pikiran Usmar atas upayanya membuat film yang memiliki identitas nasional melalui perjuangan Indonesia yang juga sedang memperjuangkan legitimasi atas identitas nasional yang telah diproklamasikan. Namun sudut pandangnya seringkali berubah-ubah, bisa sebagai narasi “aku” (slide 25, 59, 82), kadangkala berubah menjadi “dia” yang mengetahui kejadian (slide 7, 16, 17, 19, 26, 49, 57), dan “dia” yang tidak mengetahui kejadian (slide 21, 49).

Jika narasi yang menurut David Bordwell sebagai penuntun penonton dalam membangun cerita dari proses peristiwa ke peristiwa lainnya yang tergambar dan terlihat dalam plot, maka narasi dalam film Usmar ini tidak berlaku demikian. Seperti ada kekhawatiran pada Usmar bahwa setiap adegan yang dieksekusinya belum mampu menerjemahkan

pesannya secara utuh dan tuntas. Maka peran narasi disini untuk memperkuat setiap adegan dan kejadian yang hadir, bukan mendukung naratif yang dibangunnya.

Dalam poster film maupun dalam judul yang tertera dalam filmnya, nampak dengan jelas bahwa film ini –melalui ukuran huruf- ingin dikenali dengan judul *The Long March*, sementara judul lainnya (dalam tanda kurung) berbunyi *Darah dan Doa* ditampilkan dalam ukuran lebih kecil. Namun belakangan *Darah dan Doa* ditemukan lebih mendominasi sebagai judul, termasuk yang ada dalam berbagai komentar, pendapat dan tulisan beberapa orang. Namun dalam film – tema tentang darah dan tentang doa- hanya bisa ditemui dalam dua adegan saja. Yang pertama ketika seorang lurah memanjatkan doa ketika akan memulai penjamuan makan malam pada pasukan Sudarto (tanda “darah” sebagai konotasi perang dalam konteks film) yang diundang untuk bermalam diwilayahnya. Yang kedua adalah doa yang dipanjatkan Sudarto dalam penjara ketika menerima kabar bahwa seorang tahanan telah dieksekusi hukuman mati. Dalam hal ini tanda “darah” ada dalam sosok Sudarto. Sementara tema *long march* justru menjadi bagian yang dari perjalanan film, mulai dari awal sampai akhir.

Disinilah Usmar seperti ingin menampilkan sikap nasionalisme perjuangan Indonesia melalui komparasi elemen doa dan perang. Namun disisi lainnya ia seperti takut terjebak dalam anti-nasionalisme karena konsep *long march* yang ditawarkan oleh penulisnya (Sitor Situmorang) justru berdasarkan inspirasinya pada perjalanan (*long march*) pasukan Tentara Merah Tiongkok. Dan ini seperti menjauhkan filmnya dari motif-motif nasionalitasnya. Hadirnya “dua judul” dalam film ini menjadi semacam kompromi dari Usmar untuk menyiasati filmnya yang tidak melulu tentang darah dan doa, maupun kekhawatiran atas kehilangan identitas nasional, yang berimplikasi pada hilangnya nasionalisme dalam film ini.

Dalam visualisasi (unsur *mise en scene*), ada beberapa identitas-identitas yang mengarah pada konsep besar revolusi perjuangan Indonesia. Antara lain bendera merah-putih, tentara-prajurit, perang, rakyat, lagu perjuangan, senapan, pakaian tentara, sepatu tentara. Namun yang terjadi, identitas itu tidak berhasil seluruhnya menggambarkan konsep besar itu. Karakter tentara –selain Sudarto– justru banyak digambarkan sebagai manusia lemah, bahkan terlalu banyak. Sikap itu terjadi karena setiap hari mereka berhadapan dengan situasi kelaparan, kematian dan guncangan mental lainnya. Dalam satu adegan ada seorang tentara yang mengubah lirik lagu menjadi “*air matanya berlinang karena tak ada nasi*”. Hal yang sebenarnya merupakan problem paling mendasar yang kerap ditemui dalam peperangan. Bahkan beberapa nampak menyerah atas situasi, kalau tidak mau dikatakan menyesal telah menggadaikan dirinya untuk jadi tentara.

Kenyataan ini memperlihatkan –setidaknya– mental tentara Indonesia. Identifikasi yang melemahkan perjuangan bangsa Indonesia dalam mempertahankan Negara bernama Indonesia, dan ini tergambarkan dengan jelas dalam film. Meskipun Usmar juga berupaya melakukan keseimbangan untuk menutup kelemahan karakter tentara itu dengan simbol-simbol yang menguatkan identitas tersebut seperti sepatu tentara yang menginjak dada seorang PKI yang tertembak, senjata sebagai solusi bagi setiap prajurit-tentara dalam mempertahankan harga dirinya yang terampas karena cacat anggota tubuhnya, siasat-siasat perang gerilya yang begitu diagungkan melalui konfrontasi kamuflese sergap “belakang” musuh dan sebagainya. Dalam konstruksi identitas, Usmar sedang melakukan *proyek identitas* untuk dikenali sebagai identitas nasional Indonesia melalui sosok tentara dalam revolusi Indonesia yang pemberani, meskipun ia juga tidak kuasa menghindari

adanya relasi dengan berbagai kenyataan yang melemahkan dalam filmnya. Kekuatan dan kelemahan saling bergantian memainkan perannya.

Pasukan Sudarto dalam film mungkin juga perlu diurai ulang sebagai miniatur identitas Indonesia yang sedang berjuang. Kehadirannya ditengah masyarakat justru membuat keberadaan pasukan ini sebagai “yang lain”, bahkan seperti terkucil dalam masyarakatnya sendiri. Komponen masyarakat dan tentara (Sudarto) seperti malah saling berhadap-hadapan sebagai “aku” dan “dia”, dua hal yang memiliki identifikasi secara berbeda. Sebuah narasi yang menyatakan bahwa tanpa bantuan orang-orang desa, perjuangan tak akan bisa dipikul sendiri, seperti “norma” nasionalisme perjuangan saja dari pembuatnya, karena dalam sebuah narasi sebelumnya justru terdapat satu penjelasan berlawanan, yang menyebutkan bahwa kehadiran keluarga (masyarakat) malah menjadi beban berat. Lalu, masyarakat mana yang dimaksud Usmar sebagai penolongnya?

Beberapa adegan dalam film yang memperlihatkan “kontestasi” masyarakat dan tentara bisa dilihat berikut ini. Sebuah adegan tentang masuknya pasukan Sudarto di sebuah desa malah menimbulkan keraguan atas penerimaan masyarakat, sebelum akhirnya seorang menyatakan bahwa desa itu merupakan bagian darinya. Pasukan Sudarto seperti sedang berdiri diluar ruang bangsanya sendiri, cenderung teralienasi dari bangsanya yang justru sedang diperjuangkannya dari intimidasi Belanda. Padahal dalam konteks teritorial, justru Belanda yang harus ditempatkan sebagai “yang lain”. Atau sebuah adegan yang memperlihatkan seorang tentara yang lebih memilih untuk tidura-tiduran ketika masuk pada sebuah desa, karena dikhawatirkan setiap gerakannya (dalam film disebut dengan ‘ekspedisi’) tidak mudah diterima masyarakat setempat. Sekali lagi, pasukan Sudarto seperti kehilangan orientasi, yang seolah tidak tahu mereka sedang sebenarnya berjuang untuk siapa.



Identitas-identitas lainnya juga seperti tidak ditempatkan dalam porsi untuk dikenali sebagai materi yang bisa diidentifikasi secara kuat dalam konsep besar revolusi perjuangan. Bendera Indonesia hanya melambai-lambai tanpa makna disebuah sudut kanan bawah sebuah *frame* dalam adegan pertempuran (slide 60), yang seharusnya melalui teknik sinematografi dengan komposisi *close up* ataupun *medium shot* bisa dimaksimalkan dalam memaknainya. Begitu juga pakaian tentara seperti tak-bermakna apapun bagi sebagian prajurit sehingga seorang komandannya menegur atas “kelalaian” pasukannya tersebut ketika menjemur pakaiannya di tempat terbuka. Sang komandan mengkhawatirkan bahwa apa yang dilakukan para prajurit ini malah mengetalase mereka untuk dijadikan sasaran tembak Belanda, PKI ataupun DI (maksudnya DI-TII). Di sini terlihat ada dua beban yang diemban ‘pakaian’ ; fungsional (penutup badan) dan simbolik (petanda ‘musuh’ bagi yang lain), yang berada dalam konteksnya masing-masing.

Dalam konteks dua bangsa-Negara yang berkonfrontasi, Indonesia dengan Belanda, Usmar justru membuka peluang pada semua pihak atas klaim yang sama sebagai ‘pahlawan’ bangsa atas mereka. Semua merasa berjuang mempertahankan Indonesia, sehingga semua juga menjadi merasa paling nasionalis, pembela bangsanya. Lihat bagaimana ketika pasukan DI-TII yang menyerbu masuk kedalam rumah dimana pasukan Sudarto sedang tidur. Mereka dengan lantang menyebut bahwa peran mereka seperti ‘kambing’ yang digemukkan untuk disembelih. Mereka menyebut dirinya juga sebagai pejuang yang turut mempertahankan Indonesia. Dengan demikian maka semua sebagai pemilik kesadaran nasionalitas yang anti-Belanda. Potensi pasukan Sudarto sebagai pemegang kendali utama bagi gagasan identitas nasional dalam film ini malah menjadi samar. Usmar tidak sedang berusaha mempertahankan sudut pandangnya melalui representasi pasukan Sudarto sebagai deskripsi identitas nasional.

Secara umum, justru identitas nasional dalam film (teks) bisa diidentifikasi dengan tema perjuangan Indonesia melawan Belanda, terlepas dari adanya konflik dalam bangsa-Negara Indonesia sendiri – yang disebut berulang-ulang oleh Sudarto sebagai ‘perang saudara’. Sehingga jika identitas nasional dalam teks film melalui proyek konstruksi kehadiran para pejuang (identitas) Indonesia (nasional) dalam konfrontasi melawan Belanda (yang bukan “nasional” –identitas diperjuangkan sebagai perbedaan), yang harus diakui sebagiannya memiliki kegagalan mempertahankan identifikasi sebagai yang nasional atas nasionalismenya. Maka dalam teks yang berlangsung diluar film, sebagai film yang “bukan Belanda”, tapi tidak “bukan Hollywood” seperti proteksi yang dilakukan perfilman negara-negara di Eropa. Apalagi tidak “bukan Tionghoa”, karena sebuah catatan pernah menyebutkan bahwa seorang Tionghoa memberi bantuan finansial terhadap film ini, termasuk mendistribusikannya.

## Kisah 8 PENUTUPAN

### Usmar Ismail dan Wacana Film Nasional

**O**rang-orang Indonesia yang menjadi pelopor pembuatan film di Indonesia tidak ada yang mengenyam “ilmu” film. Sebagian besar berlatar belakang penggiat pertunjukan panggung/sandiwara dan penulis/wartawan. Namun posisi mereka awalnya belum bisa dikatakan penentu sisi kreatifitas (artistik) film yang akan dibuat. Dari sinilah tumbuh motivasi dari beberapa orang, terutama Usmar Ismail untuk membuat film yang seluruhnya ditangani oleh sepenuhnya orang Indonesia. Motivasi ini ditambah dengan kenyataan bahwa pada masa awal perfilman di Indonesia hanya ada dua kubu besar yang menguasai, Tionghoa/Cina ; yang berorientasi pada negerinya (Tionghoa/Cina) dan Belanda ; yang lebih dominan membuat film-film dokumen(ter) tentang Indonesia.

Kelahiran semangat film nasional di Indonesia memang tidak bisa dipungkiri melalui kehadiran *Darah dan Doa* tahun 1950. Dan ini terus menerus dilegitimasi secara sistematis sehingga dianggap sebagai tonggak film nasional. Misbach Yusa Biran pun menuliskan bahwa :

*Sejarah film Indonesia barulah dimulai dari film Usmar tersebut.*

*Maka rentang sejarah pembuatan film dari 1926-1950 ini, kita namakan : “Sejarah Pembuatan Film di Indonesia”.*

Melalui teori Choi tentang kategori teritori, film *Darah dan Do'a* menjadi satu pertimbangan penting ketika dengan jelas menyajikan "Indonesia" secara utuh –pemain, orang pembuat, perusahaan (Perfini), kisah, latarbelakang tempat dan sebagainya. Persyaratan "teritori" bisa dikatakan terpenuhi, sehingga kemudian klaim akan perfilman nasional dimulai disini juga akhirnya terpenuhi juga. Namun klaim itu juga dengan mudahnya akan tergugat ketika film itu digali lebih jauh, termasuk film dalam bentuk teks. Konsep neorealisme, struktur yang diterapkan, konsep dan teknik editing, maupun tema global (bukan nasional) yang ditemukan dalam film, membuat nasionalisasi atas film ini menjadi terbuka atas pemaknaan baru.

Tentang neorealisme, bisa disimak ketika ia menginginkan muka-muka baru (dalam film ini -penulis) dengan bakat-bakat yang segar. Mengenai konsep neorealisme ini juga diakui oleh D. Djajakusuma bahwa Usmar Ismail memang sangat terinspirasi oleh kelompok neorealisme yang lahir setelah perang dunia II. Apa yang dilakukannya (konsep neorealisme) ternyata tidak lebih berbeda dengan konsep-konsep film yang sudah ada sebelumnya. Sama halnya seperti yang dialami oleh Andjar Asmara –bahkan lebih menyakitkan- ketika dengan "gelar" sutradara yang disandanginya, tapi jabatannya tidak lebih berkuasa atas film yang dibuat itu. Ini menjadi sebuah pertanyaan besar akan konsep perfilman nasional yang terhubung dengan *auteurs*. Identitas "nasional" seperti apa, karena nyatanya Usmar sesungguhnya tidaklah otonom sebagai pembuat –tidak menawarkan sesuatu yang baru, dalam arti lain bahwa "karakter" yang dianut dalam film itu ternyata tidak membedakan.

Hal ini ditambah lagi dengan konsep neorealisme *ala* Usmar ini sesungguhnya kontraproduktif. Beberapa menyebut bahwa penggunaan pemain non-aktor ini agar tumbuh idealisme dari pemain, menyerupai

idealisme pembuatnya yang hanya 5 (lima) orang. Beberapa juga menyebut ini sebagai teknik menyiasati ketiadaan biaya untuk membayar pemain-pemain profesional, sehingga disebut bahwa Usmar anti-*star system*. Dalam tulisannya, Salim Said yang turut meneguhkan konsep neorealisme ini bahkan mengutip bahwa semboyan neorealisme Italia begitu digemari oleh Perfini –“bawa kamera ke jalan raya, pakai orang biasa, bukan bintang”. Bahkan menurutnya lagi “kesetiaan membawa kamera” itulah yang akhirnya menjadi kekuatan film Usmar dalam menampilkan wajah Indonesia yang sebenarnya. Kata “sebenarnya” juga menjadi dipertanyakan manakala dalam teks awal filmnya tertera bahwa cerita, nama dan pelaku dalam film ini tidak ada hubungannya dengan yang pernah ada.

Termasuk ketika dalam sebuah narasi dalam film dinyatakan sebagai “pasukan tak bernama” –jadi bukan tentang Divisi Siliwangi. Film ini seperti bermain dalam ruang abu-abu antara fakta dan fiksi.

Disatu sisi apa yang terjadi ini menjadi satu pendorong tergugahnya kesadaran menjadi bangsa Indonesia melalui “wajah” yang tertera dalam film Usmar –sehingga ia merasa “nasionalisme” turut hadir disana. Namun dalam sisi lainnya, Usmar mematahkan semua ini melalui artikel yang ditulisnya, berjudul *Pengantar ke Dunia Film*. Terinspirasi oleh David W. Griffith, Usmar menyebut bahwa membuat film adalah *montage*, dimana ruang dan waktu bisa disatukan dalam sebuah asumsi yang dibentuk film. Untuk itulah ketika seorang temannya yang melihat film Usmar, *Kembalinya Pemerintah Republik Indonesia ke Djogya*, mempertanyakan alasan diambilnya adegan kehancuran rumah-rumah di Jogja akibat agresi Belanda, justru bukan keadaan Jogja yang direkam, tapi daerah Kaliurang dan Prambanan. Usmar hanya tertawa membayangkan ketidakpahaman sang teman atas potensi *montage*.

Keadaan ini memperlihatkan betapa neorealisme bukanlah konsep yang mapan ditangan Usmar. Konsep itu hanya bersifat situasional karena ketiadaan biaya produksi atas filmnya, yang kemudian diatasmakan berbagai hal ; idealisme, neorealisme atau apapun yang menegaskannya.

Mungkin benar bahwa Usmar dan *Darah dan Doa* sebagai pencitraan film nasional awal adalah produk wacana. Karena dalam tulisannya yang lain lagi Usmar menuliskan bahwa film yang dibuatnya ini praktis merupakan dorongan idealisme, dan jika kemudian banyak pengusaha film lain yang mencari bentuk bagi pembuatan film yang bercorak kebangsaan, itu hanya “seolah-olah” saja.

Namun filmnya sebagai sebuah teks semestinya juga mampu mendorong identitas nasional (ideologi) yang dikehendaki. Untuk itulah film selalu bersifat ideologis karena produksi sebuah film selalu dibingkai oleh kepentingan ideologis pembuatnya. Teks dalam film yang didalamnya tercantum identitas menjadi sebuah ideologi yang dibangun karena ada suatu “selera” yang diharapkan untuk dinikmati dan diterima oleh khalayak penonton. Pertimbangan ideologis ini memungkinkan untuk memahami hubungan antara teks film dan film dalam konteks budaya. Dalam memahami ideologi, permukaan teks seharusnya bisa sebagai landasannya. Film Usmar belum sepenuhnya mampu mendukung ideologi yang dikehendaki karena identitas nasional yang tidak begitu kentara didalamnya.

Jika teks adalah penting, maka *Loetoeng Kasaroeng*, film yang disebut sebagai produksi film cerita pertama kali di Indonesia ini sebenarnya patut menjadi perhatian juga. Dalam upaya menunjukkan tentang identitas nasional, maka film ini rasanya mampu menunjukkan akan ke-identitas-an itu, paling tidak identitas budaya (hikayat) bangsa

Sunda –yang secara teritori berada dalam batas wilayah Indonesia. Sebagai identitas (khas) yang dikandung bangsa Indonesia, rasanya masih bisa diterima –minimal sebagai konsep yang bisa diolah untuk memahami tentang perfilman nasional.

Konsep perfilman nasional bukan lagi membicarakan antara apakah film yang “nasional” atau apakah film yang “transnasional”. Karena mengutip tulisan Krishna Sen, Kracauer dan Arnold Hauser menuliskan bahwa semua media ekspresi artistik mempunyai ciri-ciri nasional. Tak seorang seniman pun sanggup menggunakan bahasa universal. Kracauer selanjutnya mengatakan bahwa dengan demikian maka bahasa kesenian adalah hasil sebuah proses dialektika yang titik tolaknya adalah idiom nasional dalam usaha dan perjalanannya menjadi suatu karya yang universal.

Peter Roffman dan Jim Purdy selanjutnya juga menulis, “*apabila sebuah film disenangi oleh banyak orang, jelas film tersebut mencerminkan sesuatu terhadap penonton yang banyak itu melakukan identifikasi diri mereka*”.

Mengenali konsep perfilman nasional justru melebihi sekedar label-label yang tertempel pada sistem produksinya –nasional atau transnasional-, tapi bagaimana relasi atau hubungan antara film yang dibuat dengan sejarah nasionalnya, yang tentunya bisa-tidak menunjukkan identitas nasionalnya. Disinilah film Usmar melahirkan konsep awal film nasional.

Bahkan menilik lagi sejarah lahirnya *Darah dan Doa*, menurut Krishna Sen ternyata juga banyak problem tentang “nasional-bukan nasional”. Pengambilan gambar *Darah dan Doa* pada 30 Maret 1950 disebut terancam gagal karena kehabisan uang. Namun seorang Tionghoa pemilik bioskop bernama Tuan Tong tidak menyelamatkannya dengan bantuan finansial. Dia bukan hanya memberi

jaminan terselesaikannya film itu, tapi juga jaminan akan mendistribusikannya di Jakarta. Bahkan upaya Usmar Ismail untuk “mencanangkan” sinema nasional Indonesia takkan mungkin terjadi tanpa dukungan finansial dan pemasaran dari kelompok Tionghoa.

Namun kegigihan Usmar Ismail-lah yang terus menerus mengusung semangat kelahiran “perfilman Indonesia”, yang serta-merta menariknya menjadi bagian tak-terpisahkan dari kelahiran perfilman nasional, termasuk mendirikan Perusahaan Film orang Indonesia untuk kali pertama, bernama Perfini (Perusahaan Film Nasional Indonesia) yang menjadi perusahaan film bagi pembuatan *Darah dan Do'a*. Djajakusuma pernah menulis mengenai jiwa nasionalisme Usmar, tentang suksesnya film *Tiga Dara* :

*“Usmar sangat malu dengan film itu. Niatnya menjual Tiga Dara ketika masih dalam tahap pembikinan memperlihatkan betapa beratnya bagi dia menerima kenyataan harus membuat film seperti itu.”*

Selanjutnya,

*“Sesekali memang tampil juga Usmar sebagai sutradara, dan hasilnya adalah film seperti Pedjuang. Dengan Pedjuang itu Usmar sebenarnya hanya ingin mengingatkan masyarakat bahwa ia masih Usmar lama yang tidak semata-mata mencari duit”.*

Hal ini juga terjadi ketika Usmar berada di Amerika (sekolah), ketika Perfini melalui Asrul Sani membuat skenario *Terimalah Laguku*, yang disutradarai D. Djajakusuma dan diproduseri Rosihan Anwar, Usmar amat merisaukannya karena cita-citanya membuat film yang realistis nampaknya semakin sulit menjadi kenyataan.



Merumuskan konsep perfilman nasional Indonesia memang tidak semudah yang dibayangkan. Film *Darah dan Doa (Long March)* yang dianggap tonggak, mau tidak mau sebutannya : Film Nasional Indonesia, bukan Film Indonesia, apalagi jika disebut Film Negara Indonesia. Hal ini berdasarkan kenyataan bahwa dunia yang semakin global dan universal telah menghilangkan batasan pengertian bangsa dimana film turut hadir melintasi batasan negara. Sehingga lambat laun film akan berlaku trans-nasional, dan ini sebenarnya sudah mulai terjadi namun belum terlalu ingin dikenali. Inilah yang dimaksud sebagai ketiadaan esensi dalam identitas.

## Bonus Kisah USMAR ISMAIL DAN FILMNYA

**U**smar Ismail, yang mulai masuk dunia film melalui dunia teater (panggung) yang selama ini ia geluti juga banyak berhutang jasa pada Andjar Asmara. Bersama teman-temannya ia mendirikan grup sandiwara bernama penggemar Maya. Dalam sebuah data yang ditemukan penulis tentang daftar riwayat hidup yang ditandatangani sendiri, Usmar Ismail juga tercatat sebagai tentara berpangkat Mayor TNI. Kemudian ia mendirikan koran *Patriot*. Dan tahun 1947 ia terpilih sebagai Ketua Umum Persatuan Wartawan Indonesia (PWI) Pusat.

Nama Andjar Asmara juga patut disebut sebagai orang Indonesia yang masuk generasi paling mula menempati posisi penting dalam pembuatan film di Indonesia –selain tersebut juga nama Saerun, seorang wartawan yang membuat skenario *Terang Boelan* (1938). Dalam buku *Usmar Ismail : Mengupas Film* tertulis :

*Saerun, seorang wartawan yang terkemuka pada saat itu adalah orang pertama dalam pembikinan cerita film. Kemudian datang Anjar Asmara yang pada waktu itu juga wartawan dan telah meninggalkan dunia sandiwara. Lalu berturut-turut Arifin, Suska,*

*Inu Perbatasari, ketiga-tiganya wartawan tetapi tidak asing lagi di atas panggung sandiwara. Dapat dikatakan dengan masuknya tokoh-tokoh ini ke dalam dunia film, orang Indonesia mulai turut memegang peranan dalam proses pembuatan film, meskipun perusahaan-perusahaan seluruhnya masih di tangan bangsa Tionghoa.*

Andjar yang dahulunya dikenal sebagai pemimpin majalah *Doenia Film* dan kemudian bergabung dalam pertunjukan panggung, tepatnya sebagai pengarang cerita pertunjukan, pada kelompok Darnadella pimpinan A. Piedro pada November 1930. Keputusannya untuk hijrah, mengikuti eksodus besar-besaran orang panggung pertunjukan ke dunia pembuatan film, karena terjadi fenomena sukses film melalui film *Terang Boelan* (1938). Pengetahuannya dalam film konon karena ia seringkali mengunjungi teman-temannya yang duduk dalam organisasi Keimin Bunka Shidosho (Pusat Kebudayaan). Karena itulah ia bersama dengan H.B. Jasin dan juga Rosihan Anwar dengan leluasa bisa masuk ke perpustakaan yang banyak mengoleksi buku-buku film hasil rampasan dari Belanda.

Keuntungan ini nantinya sangat berguna, termasuk menjadi bahan dalam bertukar pikiran dalam diskusi-diskusi yang dilakukan di rumah Usmar. Di film ini Andjar berhasil melahirkan “citra” baru dalam tontonan film di Indonesia



yakni diperkenalkannya pasangan pemain Rd. Mochtar dan Roekiah. Gayus Siagian menyebutnya sebagai *love team* layar putih. Bisa jadi “sistem kebhintangan –*star system*” sedang dilahirkan disini.

Konon komposisi duet ini merupakan resep sukses film *Terang Boelan*, yang dikemudian hari banyak bermunculan film-film menggunakan resep duet serupa seperti film *Alang-Alang* (1939) yang memasangkan Moh. Mochtar dan Hadidjah. Menurut sutradara *Terang Boelan* –Albert Balink- bahwa Rd. Mochtar merupakan orang pribumi yang layak menjadi bintang film, dengan prasyaratnya yang sudah terpenuhi, tinggi besar(?!). Sungguh sangat paradoks bahwa keadaan ini tidak membantu sama sekali posisi pemain-pemain pribumi secara baik dalam perfilman di Indonesia kala itu karena pernyataan tersebut jelas-jelas hanya menjadi semacam upaya personifikasi fisik “Eropa” melalui sosok Rd. Mochtar. Termasuk sosok Roekiah yang disebutkan sangat identik dengan bintang Hollywood – Dorothy Lamour –*glamour girl*.

Kembali pada Andjar Asmara. Ia masuk dunia film pada tahun 1940 melalui perusahaan Java Industrial Film (JIF). Dari beberapa catatan yang penulis temukan, dengan jelas bisa disebutkan bahwa orang Indonesia pertama yang menyutradari sebuah film adalah Bachtiar Effendi dengan filmnya *Njai Dasima* (1931). Namun catatan sepek terjeng Bachtiar Effendi dalam dunia film di Indonesia juga begitu minim untuk ditemui. Untuk itulah nama Andjar Asmara

menjadi begitu penting karena upayanya mengkaderisasi para pembuat film di Indonesia di kemudian hari (salah satunya Usmar Ismail yang menjadi asistennya dalam film *Gadis Desa* -1949) pada perusahaan film Belanda SPFC. Beberapa film yang dibuatnya adalah *Kartinah* (1940), *Noesa Penida* (1941) dan sebagainya.

Kedatangan Anjar dan teman-temannya itu ternyata juga masih menyisakan keraguan akan peran orang Indonesia dalam pembuatan film di Indonesia. Kehadiran mereka ternyata tidak serta merta menjadikan penentu terhadap film-film yang dibuatnya. Mengenai film-film yang dibuat oleh orang Indonesia seperti *Air Mata Mengalir di Tjitarum* (Rustam St Palindih-1948) dan Andjar Asmara, *Djauh di Mata* (1948), Usmar Ismail menulis :

.....

*Sebenarnya baik Rustam maupun Andjar adalah adalah dari satu sekolah, tjuma pada Roestam tampak lebih njata pengaruh Tionghoa, sedang Andjar tidak bebas karena pengaruh produser Belanda.*

Juga yang dicatat oleh Armijn Pane :

.....

*Djuga Andjar Asmara pada realitetnja hanja mendjadi memegang pimpinan permainannja sadja, sedang regie sebenernja dipegang oleh pihak djuru kamera, merangkap pimpinan produksi, jaitu orang Belanda.*



Artinya bahwa masuknya orang-orang Indonesia ini dalam dunia film pada tahun 1940-an memang belum sepenuhnya bisa dikatakan sebagai penentu atau pengambil keputusan secara artistik terhadap film yang akan dibuat. Kehadirannya tidak lebih hanya sebagai pelopor bagi masuknya orang-orang Indonesia lainnya untuk masuk ke dalam dunia film selanjutnya. Namun dalam sisi yang lainnya –bukan sisi pembuat film– Misbach Yusa Biran menyatakan hal berbeda tentang peran Andjar Asmara ini. Andjar dianggap berupaya mempengaruhi pandangan akan posisi-posisi orang Indonesia yang menjadi sama pentingnya dengan pembuat film dari luar. Dalam iklan film *Njai Dasima* tercantum kalimat : *Semoa* (semua – penulis) *Rol Dipegang oleh Bangsa Indonesia Sendiri*.

Terlihat bahwa pada masa-masa ini peran pembuat film Indonesia belum berada dalam posisi signifikan, namun lebih kepada upaya meyakinkan orang-orang akan peran Indonesia dalam film melalui upaya komunikasi media – Andjar, melalui teks di iklan film maupun tulisannya di media yang banyak sekali menulis tentang perusahaan film Tan's Film yang mulai disebutnya banyak memanfaatkan peran-peran orang Indonesia.

Bermula dari diskusi-diskusi tentang film yang dilakukan di rumah Usmar, jalan Sumbing No.5 Yogyakarta dan juga kekagumannya pada orang-orang Jepang (yang datang ke Indonesia tahun 1942 dengan misi “membebaskan” negara-negara asia dari penjajahan Barat) yang paham betul bagaimana memanfaatkan media film sebagai perangkat propaganda, maka ketertarikan Usmar pada dunia film dimulai. Bahkan Jepang punya peran besar dalam tumbuhnya kegiatan kesenian (film) dengan dibentuknya Pusat Kebudayaan (dalam bahasa Jepang dinamakan Keimin Bunka Sidhoso –Pusat Pendidikan Populer dan Pengembangan Kebudayaan) di Jakarta April tahun 1943, yang beberapa tugasnya adalah mengembangkan kebudayaan tradisi Indonesia dan mendidik dan melatih seniman Indonesia (Biran, 2009:326). Profesor Kenichi Goto, Guru Besar Universitas Waseda, yang dikutip oleh Rosihan Anwar bahkan melukiskan hubungan Indonesia-Jepang ini sebagai :

Hoebongan antara Djepang-Indonesia pada periode 1942-1945 ibarat doea orang sahabat jang begitu intim tidoer satu randjang, dan bermimpi tentang doea hal jang sangat berbeda (Tjasmadi, 2008:28-29).

(Hubungan antara Jepang-Indonesia pada periode 1942-1945 ibarat dua orang sahabat yang begitu intim tidur satu ranjang, dan bermimpi tentang dua hal yang sangat berbeda -dibahasakan ulang oleh penulis).

Namun memang pendirian organisasi ini kerap dituding hanya upaya Jepang untuk mempengaruhi orang-orang Indonesia agar “kebaikan” Jepang. Karena ternyata lembaga dibalik pendirian Pusat Kebudayaan ini adalah Sindenbu (Badan Propaganda dan Penerangan Jepang).

Usmar mengawali kegiatannya di dunia film sebagai asisten sutradara Andjar Asmara di SPFC. Selanjutnya ia dipercaya penuh untuk menjadi sutradara pada perusahaan yang sama. Dari tangannya lahir 2 (dua) film, *Harta Karun* (1949) dan *Tjitra* (1949), sebelum akhirnya ia memutuskan untuk membuat film dari perusahaan sendiri (baca : Indonesia), *Darah dan Doa* (*Long March*).

Hari pertama pengambilan gambar untuk produksi film ini dilakukan tepat pada tanggal 30 Maret tahun 1950. Tanggal ini kemudian menjadi hari istimewa bagi perfilman Indonesia dengan ditetapkannya sebagai Hari Film Nasional. Dasar pertimbangannya, seperti yang tertera dalam Keputusan Presiden Republik Indonesia adalah karena untuk pertama kalinya film cerita dibuat oleh orang dan perusahaan Indonesia –hanya dua faktor pembentuk. Selain itu juga dalam butir keputusannya dinyatakan bahwa penetapan Hari Film Nasional ini sebagai upaya meningkatkan kepercayaan diri, motivasi para insan film Indonesia serta untuk meningkatkan prestasi yang mampu mengangkat derajat film Indonesia secara regional, nasional dan internasional. Ada jarak yang cukup jauh antara tahun pembuatan film ini - 1950 dengan ketetapan pemerintah -1999, sekitar 49 tahun. Hal ini memperlihatkan betapa pengakuan negara terhadap perfilman nasional melalui proses periode waktu yang panjang, hampir setengah abad.

Cerita film *Darah dan Do'a* ini berdasarkan kisah nyata yang ditulis Sitor Situmorang tentang perjalanan panjang prajurit RI (*long march*) yang diperintahkan kembali, dari Yogyakarta ke Jawa Barat, selain tentunya inspirasinya terhadap Tentara Merah Tiongkok “The Long March”.

Banyak argumen yang menyatakan bahwa perfilman nasional Indonesia dimulai dari film karya Usmar Ismail ini. Salah satunya dari Misbach Yusa Biran. Film-film sebelum karya Usmar ini lahir disebutnya belum memiliki kesadaran nasional. Kesadaran ini diterjemahkan penulis



sebagai motif dari pembuatnya yang hampir semuanya berlandaskan sikap nasionalis terhadap negaranya. Misbach mengutip hasil wawancaranya dengan Usmar Ismail bahwa ia (Usmar Ismail -penulis) akan membuat film yang bisa mencerminkan *national personality*, kepribadian bangsa.

Lainnya, dalam kumpulan tulisannya Usmar Ismail juga pernah menyatakan bahwa film *Darah dan Do'a* ini merupakan film yang pertama kalinya menceritakan tentang kejadian-kejadian yang nasional sifatnya. Dan tidaklah mengherankan ketika akhirnya film ini mendapatkan kehormatan untuk diputar di tempat kediaman Bung Karno (Soekarno –Presiden Indonesia Pertama) yang baru, pertengahan tahun 1950. Disebutkan bahwa tempat putar yang dimaksud adalah Istana Merdeka yang baru beberapa bulan ditempatinya.

Mengenai pembuatnya, H. Rosihan Anwar (meninggal dunia pada hari Kamis, 14 April 2011) dalam makalah pengantar pada pertunjukan film retrospektif Usmar Ismail di Festival Film Indonesia (FFI) tahun 1986 juga menuturkan bahwa sifat-sifat utama dan nilai-nilai yang dianutnya (Usmar Ismail –pen.) ialah patriotisme atau cinta tanah air, nasionalisme yang tinggi dan idealisme yang menyala-nyala atau hidup dengan bercita-cita. Memang tidak ada korelasi langsung antara sifat dan sikapnya itu dengan latar belakangnya sebagai tentara. Tapi setidaknya bisa dijelaskan bahwa keberadaannya di medan pertempuran dengan Belanda telah menginiasinya menjadi orang yang peduli terhadap tanah airnya. Usmar memang pernah tercatat sebagai tentara Indonesia antara tahun 1945 sampai 1949 dengan pangkat Mayor TNI di Yogyakarta.

Namun perlu diteliti lebih jauh bahwa dengan latar belakang seorang pembuat film dengan serta merta menggiring pada hasil sebuah film yang sesuai dengan karakteristik latar belakangnya. Bahkan hal ini pula yang pernah menjadi perdebatan antara Usmar Ismail dan teman-temannya. Usmar dianggap kurang nasionalis karena pernah bekerja

dengan perusahaan film Belanda SPFC (South Pacific Film Corp). Meskipun dibantah oleh Usmar melalui beberapa alasan bahwa ia menerima pinangan dari SPFC karena merupakan persyaratan yang harus dijalaninya ketika ia dilepaskan dari penjara. Selain itu ia juga memang ingin mempraktekkan teori-teori yang diperolehnya dari masa pendudukan Jepang, dan kursus-kursus film selama di Yogyakarta (1946-1947). Yang paling utama adalah pernyataan Usmar sendiri bahwa ia dijanjikan untuk bisa bekerja secara merdeka di SPFC, meskipun akhirnya menimbulkan pertikaian antara Usmar dan produser SPFC yang akhirnya membuatnya meninggalkan SPFC (Ismail, 1983:57).

Nampaknya kemandirian menjadi satu kata untuk menemukan konsep perfilman nasional Indonesia dimana semua tidak lagi terikat pada berbagai hal yang sifatnya “Belanda”. Usmar menjadi pelopor kesadaran itu.

Tema-tema nasional-bangsa dalam film nampaknya belum mampu menjawab tuntutan atas konstruksi awal film nasional seperti yang ditemukan dalam *Loetoeng Kasaroeng*. Termasuk pernyataan Usmar perihal “nasionalisme” dalam tema film yang pernah dibuat sebelumnya. Ia menyebutkan bahwa kesadaran nasional justru telah mulai ada dalam filmnya yang berjudul *Tjitra* (yang merupakan nama pahlawan perempuan Indonesia). Film *Tjitra* menurutnya (Usmar) sebenarnya sudah mulai menunjukkan wajah “nasional”. Lengkapnya Usmar menulis demikian :

“Film ‘Tjitra’ adalah yang pertama menjadi pertanyaan tentang kesadaran kebangsaan seperti yang sudah lama kelihatan pada hasil-hasil kesusteraan, seni rupa dan seni suara”.

Bisa disimak selanjutnya apa yang disampaikannya :

“Meskipun “Tjitra” mendapat sambutan yang baik dari pihak pers, terus terang film itu terlalu banyak mengingatkan saya kepada ikatan-ikatan yang saya rasakan sebagai pengekangan terhadap daya kreasi saya. Karena itu saya lebih senang menganggap “Darah dan Do’a” sebagai film saya yang pertama, yang seratus persen saya kerjakan dengan tanggung jawab sendiri”.

Ketika tema-tema kebangsaan (nasional) tidak mampu menjawab tantangan sebagai film nasional Indonesia, maka sikap-sikap Usmar Ismail yang otonom, mandiri dan bebas dari campur tangan manapun dalam membuat film –selain Indonesia- disinilah film nasional bermula. Sehingga ada dua elemen yang menjadi pendukungnya : Usmar Ismail dan *Darah dan Doa*, sekalipun tema film ini wujudnya dikenali secara universal, bukan tentang identitas budaya Indonesia. Untuk itulah satu pendukung lain adalah wacana bagi film nasional yang diwujudkan dalam performa global –tentang revolusi perjuangan, yang hampir dianut oleh seluruh bangsa di dunia.

**Gambar 5.** Usmar Ismail



Sumber foto : [www.ganlob.com](http://www.ganlob.com)

## DAFTAR PUSTAKA

### Buku

- Abdullah, Taufik, Dr., et al., 1993. *Film Indonesia Bagian I (1900-1950)*, Jakarta : Dewan Film Nasional
- Anderson, Benedict, 1991. *Imagined Communities ; Reflection on the Origin and Spread of Natinalism*, Revised Edition, London-New York, Verso
- Anderson, Benedict, 2001. *Imagined Communities (diterjemahkan menjadi Komunitas-Komunitas Terbayang)*. Yogyakarta : Insist Press dan Pustaka Pelajar
- Barker, Chris, 2004. *Cultural Studies : Theory and Practice 2<sup>nd</sup> edition*, London : SAGE Publications Ltd
- Barker, Chris & Galasinski, Dariusz, 2001. *Culutral Studies and Discourse Analysis : a dialogue on language and identity*, London : SAGE Publications Ltd
- Biran, Misbach Yusa, 2009. *Sejarah Film 1900-1950 : Bikin Film di Jawa*, Jakarta : Komunitas Bambu dan Dewan Kesenian Jakarta
- Bordwell, David and Kristin Thompson, 1994. *Film Art : An Introduction*, USA : McGraw-Hill Inc.
- Boswell, David & Evans, Jessica (eds.). 2002. *Representing the Nation : Histories, Heritage and Museums*, London And New York : Routledge
- Carroll, Noel & Jinhee Choi (eds.). 2006. *Philosophy of Film and Motion Picture : An Antology*, Blackwell Publishing
- Cheng, Khoo Gaik & Barker, Thomas, 2011, *Mau Dibawa ke Mana Sinema Kita?*, Jakarta : Salemba Humanika

- Gouda, Frances, 2007. *Dutch Culture Overseas : Praktik Kolonial di Hindia Belanda, 1900-1942*, Jakarta : Serambi
- Gronemeyer, Andrea, 1998. *Film*, New York : Barron's Educational Series, Inc.
- Grosby, Steven, 2005. *Nationalism : a very short introduction*, New York : Oxford University Press
- Hall, Stuart (eds.). 1997. *Representation : Cultural Representations and Signifying Practices*, London : The Open-University
- Hayward, Susan, 2000. *Cinema Studies : The Key Concepts*, London and New York : Routledge
- Heider, Karl G., 1991. *Indonesian Cinema : National Culture on Screen*, Honolulu : University of Hawaii Press
- Ismail, Usmar, 1983. *Mengupas Film*, Jakarta : Penerbit Sinar Harapan
- Kristanto, JB., 2007. *Katalog Film Indonesia 1926-2007*, Jakarta : Penerbit Nalar
- Poeze, Harry A., 2008. *Di Negeri Penjajah : Orang Indonesia di Negeri Belanda 1600 – 1950* (terjemahan dari *In Het Land van de Overheersers : Indonesiërs in Nederland 1600 – 1950*, Koninklijk Instituut voor Taal-, land- en Volkkunde, Leiden, 1986) Jakarta : Kepustakaan Populer Gramedia dan KKITLV
- Ricklefs, M.C., 2008. *Sejarah Indonesia Modern 1200-2008*, Jakarta : Serambi
- Said, Salim, 1989. *Profil Film Indonesia*, Jakarta : Pustakakarya Grafikatama
- Sen, Khrisna, 2009. *Kuasa Dalam Sinema : Negara, Masyarakat dan Sinema Orde Baru*, Yogyakarta : Penerbit Ombak
- Siagian, Gayus, 2010. *Sejarah Film Indonesia*, Jakarta : FFTV IKJ

- Smith, Geoffrey Nowell, 1996. *The Oxford History of World Cinema*, New York : Oxford University Press
- Storey, John, 1996. *Cultural Studies And The Study Of Popular Culture : Theories And Methods*, Edinburgh : Edinburgh Univ. Press
- Tjasmadi, HM Johan, 2008. *100 tahun Bioskop di Indonesia (1900-2000)*, Bandung : Megindo Tunggal Sejahtera

### **Artikel**

- Aneka, 1950. *Long March : Darah dan Do'a*, Majalah Aneka No.14/Th.I/15 September 1950, Hlm.14
- Aneka, 1950. *The Long March (Darah dan Do'a)* (Iklan Pertunjukan Film – Penulis), Jakarta : Majalah Aneka No.13/Th.I/1 September 1950, Hlm.16
- Aneka, 1950 *The Long March of Siliwangi (Darah dan Do'a)*, Jakarta : Majalah Aneka No.12/Th.I/17 Agustus 1950, Hlm.10
- Aneka, 1950. *Tjiptaan Pertama "Perfini" Darah dan Do'a*, Jakarta : Majalah Aneka No.2/Th.I/1Maret 1950, Hlm.16
- Anwar, H. Rosihan, *Refleksi Hari Film Nasional*, Jakarta : Kompas, 30 Maret 1998
- Api, *Hari Film Nasional, Kelahiran Film Pertama tg. 30 Maret*, Harian Api, 1 Oktober 1965
- Baskara, Nusa, 1988. *Usmar Ismail : Tragedi Sang Seniman, Angkatan Bersenjata, Sabtu, 9 Januari 1988*, Hlm.2
- Pikiran Rakyat, 1988. *"Darah & Do'a" Tonggak Sejarah Sinema Indonesia*, Pikiran Rakyat, Minggu 3 April 1988
- Ismail, Usmar, 1963. *Film Saja Jang Pertama*, Jakarta : Intisari No.7/Th.I/17 Agustus 1963, Hlm.121

- Kompas, 1981. "*Darah dan Do'a*" dan *Api PON*, Jakarta : Kompas, 13 September 1981
- Kompas, 1998, *Semangat, Kunci Gairahkan Perfilman Nasional*, Jakarta : Kompas, 31 Maret 1998
- Merdeka , 1994. *Menyongsong Hari Film Nasional, 30 Maret : Rekonstruksi Pemikiran Usmar Ismail*, Merdeka, 30 Maret 1994
- Purnama, *Hari Film.....*, Madjalah Purnama, No.6 Tahun 1963
- Sinar Harapan, *Sekitar Persoalan Hari Film Nasional*, Jakarta : Sinar Harapan, 5 Agustus 1972
- Wahjoe, L. Imam, 2003. *Usmar Ismail : Pelopor dan Bapak Film Indonesia, Profil Maestro Indonesia Vol.1*, PT. Indonesia Raya Audivisi, 2003, Hlm.96

## DATA TEKNIS FILM

### *Darah dan Doa (The Long March)*

Produksi tahun 1950, Perfini

Durasi 128 menit

Hitam – Putih

Produksi	: Perfini, Spectra Film Exchange
Sutradara	: Usmar Ismail
Skenario	: Usmar Ismail
Ide Cerita	: Sitor Situmorang
Kamera	: Max Tera
Artistik	: Basuki Resobowo
Editor	: Max Tera
Musik	: GRW Sinsu
Suara	: Sjawaludin
Pemain	: Del Juzar, Farida, Aedy Moward, Sutjipto, Awal, Johanna, Suzanna, Rd. Ismail, Muradi, Muhsjirsani, Ella Bergen, A. Rachman

### Sinopsis :

Menceritakan tentang perjalanan pasukan Indonesia dari Yogyakarta menuju Jawa Barat. Pasukan itu dipimpin seorang Kapten bernama Sudarto. Dalam perjalanannya banyak terjadi peristiwa pertempuran, baik dengan tentara Belanda, PKI maupun pasukan DI (TII).

Dalam film ini juga terdapat sebuah plot yang mengisahkan sosok pribadi Kapten Sudarto. Digambarkan Sudarto sebagai lelaki yang



mudah jatuh cinta pada wanita. Bahkan beberapa anak buahnya merasa Sudarto tidak pantas sebagai seorang pemimpin karena sikapnya yang lemah dalam menghadapi musuh-musuhnya. Ia justru dianggap lebih asik dengan kesenangan pribadinya.

Di akhir film Sudarto tertembak oleh seorang PKI, yang berusaha membalaskan dendamnya karena sahabatnya ditembak mati oleh pasukan Sudarto. Dalam keadaan kritis Sudarto menyesali sikap lemahnya tersebut, sekaligus bangga dengan dirinya karena sampai menjelang akhir hayatnya ia tidak pernah menyetujui adanya perang saudara sesama bangsa Indonesia. Karena menurutnya musuh sesungguhnya adalah Belanda.

## **Biodata Penulis**

### **Arda Muhlisiun**



Lahir di Jakarta, 28 Januari 1976. Lulus dari jurusan Filmologi Fakultas Film dan Televisi- Institut Kesenian Jakarta (FFTV-IKJ) tahun 2001 dan jurusan Seni Urban Pascasarjana IKJ tahun 2013. Mengajar di FFTV-IKJ dan di jurusan Film dan TV President University. Saat ini (2016) sedang menjabat sebagai Wakil Dekan Bidang Akademik di FFTV-IKJ dan Ketua Penerbitan FFTV-IKJ Press.

Buku yang pernah dipublikasikan antara lain Sejarah Kebudayaan Indonesia (menjadi penulis bersama untuk subjudul Seni Media Rekam) yang diterbitkan oleh FIB-UI dan Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan tahun 2006, *Recounting National Cinema of Indonesia*, dalam buku Antologi *South-East Asian Cinema/Le cinema d'Asie du Sud-Est*, AsiaExpo, Lyon Perancis, 2012, *Penyemaian Industri Film Indonesia*, FFTV-IKJ Press, 2013 (tim penulis). Menulis untuk beberapa jurnal ilmiah, seperti jurnal *Pohon Hayat (IKJ)*, jurnal *IMAJI (FFTV-IKJ)*, jurnal *Panggung* dan jurnal *Layar (ISBI Bandung)*, *Sang Teoritikus Soliter* pada *Majalah Film "F"* edisi perdana, *Membaca Tanda : partai peserta pemilu yang diterbitkan Majalah Gong*,

Pentingnya Belajar Film di Sekolah di Majalah Delta, Film dan Persoalan Kemanusiaan : Dalam Wacana Minoritas dan Wacana Dominan, Hirnpunan Kertas Kerja (Proceeding), Universitas Sains Islam Malaysia tahun 2016 dan lain sebagainya.

Menjadi narasumber Sosialisasi Kebijakan LSF : Masyarakat Sensor Mandiri, Wujud Kepribadian Bangsa, narasumber Revisi UU Perfilman No. 33 Tahun 2009 di IKJ, narasumber Rapat Dengar Pendapat (RDP) dengan Komisi X DPR-RI perihal UU Perfilman No.33 Tahun 2009 di DPR-RI, narasumber Seminar Internasional “Insart ‘15” International Seminar of Arts in Human Development in Modern Era 2015 di USIM Malaysia, narasumber seminar Urban Arts Forum di Pascasarjana IKJ, narasumber di Sekretariat Jenderal DPR-RI mengenai RUU Atas Undang-Undang No. 339 Tahun 2006 tentang perfilman di Biro PUU Polhukham, DPR-RI dan lain sebagainya.



Pusat Pengembangan Perfilman  
Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan  
Tahun 2019

 @pusbangfilm

 @pusbangfilm

 @pusbangfilm

 pusat pengembangan perfilman

Perpus  
Jende

ISBN 978-602-612



9 786026 128072