

Film “*Darah dan Do’a*” sebagai Wacana Film Nasional Indonesia

Arda Muhlisun
Fakultas Film dan Televisi – Institut Kesenian Jakarta
Jalan Cikini Raya 73 Jakarta Pusat, 10330

ABSTRACT

A national film suggested towards the ideas of national identity. It can be labelled ‘national’ because the representation of national identity pertains to it. Usmar Ismail’s film was described as a national film because it presents genuine Indonesian.

Through the textual analysis that discursive-performative understanding of national films can be achieved; an understanding that has become a myth in context to Usmar Ismail’s film. In order to clarify concepts of national film as well as to illustrate the discourse of national films in Usmar Ismail’s work, this analysis used JinHee Choi’s theory of national cinema. In which national film was theorized based on territorial, functional and relational factors.

The findings of this analysis showed how the concept of national film in Usmar Ismail’s film actually struggles against the dominant discourse of its time particularly in terms of Usmar Ismail’s figure as a determining factor in establishing national films in Indonesia.

Keyword: National Cinema, Usmar Ismail, Darah dan Doa

ABSTRAK

Film nasional merujuk pada pengertian identitas nasional. Disebut nasional karena representasi identitas itu bisa ditunjukkannya. Film Usmar Ismail (*Darah dan Doa*, 1950) disebut sebagai (gagasan) film nasional karena diwacanakan sebagai film “asli” Indonesia.

Melalui analisis tekstual diperoleh satu pengertian *diskursif-performatif* atas film nasional, yang sesungguhnya telah menjadi “mitos” terhadap film Usmar Ismail ini. Oleh karena itu untuk memperjelas pengertian film nasional, sekaligus sebagai upaya mendeskripsikan wacana film nasional atas film Usmar Ismail ini digunakan konsep film nasional yang ditawarkan oleh Jinhee Choi tentang pengertian film nasional yang menurutnya bisa berdasarkan nilai teritori, nilai fungsional, dan nilai relasional.

Hasil analisis yang didapatkan dari penelitian ini menemukan bahwa gagasan film nasional atas film Usmar Ismail memang lebih berkuat pada kekuatan wacana yang mengelilinginya, terutama Usmar Ismail yang memang menjadi faktor determinan dalam lahirnya gagasan film nasional Indonesia.

Kata kunci: Film Nasional, Usmar Ismail, *Darah dan Doa*

PENDAHULUAN

Dalam artikelnya, Jinhee Choi (Choi & Carroll, 2006:310) memberikan satu pandangan bahwa “globalisasi, di antara hal lainnya, menjadi sebuah alasan utama untuk mempertimbangkan sebuah konsep perfilman nasional.” Artinya bahwa konsep perfilman sebuah negara lahir karena adanya suatu kondisi dunia (dalam hal ini negara) tidak lagi berdiri masing-masing dalam kedaulatan perfilman, tapi telah terikat, dan mengikatkan dirinya dalam hubungan-hubungan yang semakin luas dengan negara lain. Proses hubungan dan interaksi ini semakin cepat manakala teknologi ikut bermain di dalamnya. Semua serba dilakukan dalam kegiatan digital meninggalkan model-model klasik. Dalam pengertian Choi, efek globalisasi ini menjadikan semua berlangsung dalam konteks kegiatan ekonomi dan komoditas budaya yang semakin baik dan cepat, jauh melebihi kegiatan perfilman yang ada sebelumnya. Akan tetapi ada kekhawatiran, bahwa efek globalisasi ini menciptakan sebuah situasi dimana ketiadaan batasan ini menutupi identitas sebuah negara yang memproduksi film. Identitas nasional dalam film menjadi samar-samar. Sehingga pantaslah dinyatakan bahwa perfilman nasional saat ini menjadi sebuah pertanyaan besar, apakah masih ada perfilman nasional? Ataukah masih perlu mendefinisikan film nasional?

Keadaan ini (globalisasi) lambat laun akan memunculkan sebuah kondisi dimana budaya dan peradaban sebuah negara tidak lagi berada dalam pemisahan kekhasan yang jelas karena semua serba lintas dan tersamar juga. Karena film selain merupakan bentukan hasil karya kreatifitas pembuat film, tapi juga menjadi

produk budaya sebuah bangsa-negara yang merupakan identitas bangsa-negara tertentu. Simaklah penjelasan Anon dalam bukunya *Sight and Sound* (Hjort, 2000:69) yang menyatakan bahwa:

Perfilman nasional adalah proyek realis bahwa... ia akan mencerminkan waktu, kehidupan dan budaya penduduk suatu negara. Bisa dibayangkan betapa kita akan kehilangan performa sosial sesungguhnya akan sebuah bangsa-negara ketika efek globalisasi benar-benar menghilangkan identitas-identitas yang sesungguhnya, karena setiap pembuat film akan dipacu dengan kecepatan globalisasi dalam proses penggambarannya di film.

Salah satu ide tentang konsep perfilman nasional sudah berkembang ketika dunia dikagetkan dengan invasi film-film Hollywood ke seluruh dunia, terutama pada awal tahun 1910. Bahkan sampai tahun 1915 sekitar 50 persen semua film yang terdistribusi di dunia adalah hasil produksi Hollywood (Gronemeyer, 1998:41). Tentu ada aksi protektif bagi setiap negara untuk melindungi film nasionalnya ditengah serbuan film-film Hollywood itu. Dalam artikelnya, Ian Jarve (Hjort, 2000:75) dengan tegas menyatakan bahwa perfilman nasional diperkenalkan sebagai alternatif, bahkan untuk menggantikan kedudukan film-film Amerika. Artinya bahwa kesadaran setiap orang untuk memperhatikan film-film karya bangsanya sendiri harus tetap dipertahankan meskipun film-film Amerika telah mendominasi pasar tontonan. Semua itu menyangkut proteksi/ perlindungan kultur yang berbeda yang disajikan setiap film. Hal inilah yang kemudian menjadikan film non-nasional dianggap sebagai ancaman bagi budaya setempat, karena lambat laun akan mempengaruhi dan meleburkan diri (*hybrid*) menjadi budaya nasional.

Membicarakan kelahiran perfilman di Indonesia, mau tidak mau membawa kita pada film karya Usmar Ismail yang berjudul *Darah dan Do’a (Long March)*. Film ini seringkali dinyatakan sebagai “film nasional” pertama yang memelopori perfilman nasional Indonesia selanjutnya. Dengan kata lain bahwa melalui film *Darah dan Do’a* sebenarnya para pelaku perfilman Indonesia sedang menggagas sebuah teknik propaganda ke penjuru dunia dengan tujuan memperlihatkan eksistensi Indonesia sebagai sebuah bangsa yang berdaulat, tentunya melalui representasi film. Bagaimana film ini menggagas konsep “nasional” sehingga akhirnya selama bertahun-tahun syuting hari pertama film ini (30 Maret) selalu menjadi tonggak hari film nasional?

METODE

Jinhee Choi (dalam subbab :*National Cinema, the Very Idea*) untuk lebih mengerti tentang perfilman nasional menyebut bahwa ada tiga cara untuk mendekati pengertian perfilman nasional : 1) Pertimbangan teritori (*a territorial account*), 2) Pertimbangan fungsional (*a functional account*) dan 3) Pertimbangan relasi (*a relational account*).

Pengertian *a territorial account* dapat dijelaskan bahwa salah satu yang dapat menjelaskan tentang perfilman nasional adalah dengan mengacu pada pemahaman seluruh sistem produksi, terutama pemain, semua kru produksi, perusahaan dan lokasi produksi, sehingga sebuah perfilman nasional adalah produk kegiatan suatu negara, dinegara itu—tentang asal-usul kebangsaannya.

Namun pendekatan ini nampaknya menjadi bias, karena ketika sebuah film diproduksi di luar negara pembuat (atas dasar faktor artistik atau cerita misalnya), otomatis predikat film nasional menjadi

kehilangan pengertiannya. Hal ini menjadi pertanda betapa sulitnya merumuskan tentang film nasional.

Kiranya, faktor batas-batas sebuah negara dimana film itu diproduksi tidak serta merta ikut menentukan bagi istilah perfilman nasional ini—melalui pendekatan *territorial account* ini.

Perhatikan pernyataan dari Choi dibawah ini (Choi & Carroll, 2006:310-311):

Forexample, Italian Westerns were often shot in Spain. So, perhaps, a film should be classified as an instance of a national cinema based not on its shooting location, but rather according to the ownership of and the right to its product: that is, to whom does the film belong? In the film industry, the copyright to a film is owned by the production company or a studio. Hence, the relation between a film and its national origin is an indirect, transitive one: the nationality of a cinema is determined by and transferred from the nationality of a production company or a studio. With this in mind, we can modify the territorial definition of national cinema as follows: A film is an instance of a national cinema based on the nationality of its production company or studio.

Sementara bagi Higson (Choi & Carroll, 2006:313) menamakan perfilman nasional juga harus berlandaskan kepada faktor-faktor yang sifatnya berhubungan dengan “citarasa” dan “nada” yang memiliki kekuatan nasional, yang diwakili melalui cerita, latar belakang dan status kewarganegaraan tim produksinya. Untuk itulah dia akan otomatis berfungsi sebagai identitas ke-nasional-an bagi sebuah film. Kekhawatiran Higson akan kehilangan identitas ini adalah ketika ia mencontohkan sebuah film nasional Inggris ketika dipasarkan di pasar domestik. Film seperti *Four Weddings and Funeral* (1994) dan *The Full Monty* (1997) —yang diproduksi di Inggris namun tidak memperlihatkan “semangat” ke-Inggris-an (Choi & Carroll, 2006:313). Inilah yang dimaksudkan bahwa film itu (yang secara tidak langsung

mewakili identitas suatu negara) kehilangan identitas, yang akhirnya berpotensi kehilangan predikat identifikasi “nasional”nya.

Formulasi “citarasa” dan “nada” inilah yang akhirnya akan membuat perbedaan setiap produk film yang dihasilkan dari setiap negara meski akhirnya film nampak begitu kerdil karena tidak memperlihatkan keluasan “wawasan”nya.

Inilah sebenarnya yang juga disampaikan Choi tentang pengertian *a functional account* yang berjalan beriringan dengan pengertian *a relational account* bahwa sebuah film bisa dimengerti kadar “nasional”nya karena secara tekstual (struktur film, muatan cerita -naratif dan sebagainya) bisa berfungsi secara reaktif membedakan diri dengan perfilman lain (terutama perfilman Hollywood yang sangat hegemonial). Ini sepadan juga dengan pengertian bahwa konsep perfilman nasional diartikan pula sebagai identitas nasional yang sedang dibentuknya. Artinya, dalam konteks global bahwa perfilman nasional sesungguhnya tidaklah otonom, tapi menjadi sangat fungsional bagi perbedaan tadi ketika dihadapkan pada film-film dari pemahaman identitas “nasional” dari film belahan dunia lainnya.

Dalam konteks perfilman Indonesia, klaim perfilman nasional justru paling mungkin ketika membicarakan kelahiran “profilman Indonesia” itu sendiri. Inilah yang dimaksud oleh Choi sebagai pertimbangan relasi (*a relational account*). Bahwa kelahiran sebuah perfilman tidak lain karena dihubungkan oleh sejarah kelahirannya itu sendiri. Dan demikianlah adanya, bahwa perfilman Indonesia lahir dan dilahirkan demi menegaskan identitas kebangsaannya ditengah terjajahnya bangsa Indonesia oleh Belanda, termasuk film-film produksi Belanda yang masuk ke

Indonesia. Dengan sangat menarik Choi menyatakan bahwa *a national cinema's association with its national history or heritage is only one of the many ways in which a national cinema can assert itself* (Choi & Carroll, 2006:314).

HASIL DAN PEMBAHASAN

Hari pertama pengambilan gambar untuk produksi film *Darah dan Doa* dilakukan tepat pada tanggal 30 Maret tahun 1950. Tanggal ini kemudian menjadi hari istimewa bagi perfilman Indonesia dengan ditetapkannya sebagai Hari Film Nasional¹. Dasar pertimbangannya, seperti yang tertera dalam Keputusan Presiden Republik Indonesia adalah karena untuk pertama kalinya film cerita dibuat oleh orang dan perusahaan Indonesia. 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.

Banyak argumen yang menyatakan bahwa perfilman nasional Indonesia dimulai dari film karya Usmar Ismail ini. Salah satunya mengutip Misbach Yusa Biran, bahwa ia (Usmar Ismail -penulis) akan membuat film yang bisa mencerminkan *national personality*, kepribadian bangsa (Biran, 2009:45). Lainnya, dalam kumpulan tulisan Usmar Ismail pernah dinyatakan bahwa film *Darah dan Do'a* merupakan film yang pertama kalinya menceritakan tentang

kejadian-kejadian yang nasional sifatnya (Siahaan, 1983:170). Tidaklah mengherankan ketika akhirnya film ini mendapatkan kehormatan untuk diputar di tempat kediaman Bung Karno (Soekarno –Presiden Indonesia Pertama) yang baru, pertengahan tahun 1950².

Mengenai pembuatnya, H. Rosihan Anwar 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. Jikapun tidak ada korelasi langsung antara sifat dan sikapnya itu dengan latar belakangnya sebagai tentara, tetapi 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.

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) (Abdullah, 1993:325). Hal 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 (Siahaan, 1983:57). Namun ada pernyataan Usmar yang nampaknya menjadi ambigu perihal “nasionalisme” di film *Darah dan Do’a* ketika ia menyebutkan bahwa kesadaran nasional justru telah mulai ada dalam filmnya yang berjudul *Tjitra* (yang merupakan nama pahlawan perempuan Indonesia) (Sen, 2009:31)

Gayus Siagian dalam bukunya *Sejarah Film Indonesia* (Siagian, 2010:9-10) menyatakan bahwa film ini (*Darah dan Do’a*) diberi predikat nasional karena berbeda dengan film-film sebelumnya, modal untuk film ini adalah modal nasional. Perusahaan ini dipimpin oleh orang-orang Indonesia sejati, produksinya dipimpin oleh Usmar Ismail sendiri, demikian juga penyutradaraan, ceritanya adalah cerita Indonesia, artis-artisnya juga orang-orang Indonesia, juru kamera, penulis skenario, editor dan lain-lain orang Indonesia. Nampaknya pernyataan Gayus ini memiliki korelasi positif yang bisa dianalisis melalui teori “perfilman nasional” yang dijelaskan oleh Jinhee Choi tentang pertimbangan teritori, maupun Higson.

Bahkan dalam poster filmnya³, yang banyak sekali kalimat-kalimat penggugah semangat bagi nasionalisme: “*Film jang mesti dilihat oleh semua pentjinta bangsa!*” (Film yang mesti dilihat oleh semua pencinta bangsa) dan juga kalimat “*Perjuangan bangsa Indonesia hidup kembali dalam : THE LONG MARCH Darah dan Do’a*” (Perjuangan bangsa Indonesia hidup kembali dalam : THE LONG MARCH Darah dan Do’a), seperti ketinggalan zaman dalam upaya mengedepankan semangat nasionalisme ini dalam konteks film *Tjitra* yang menurutnya (Usmar) sudah mulai menawarkan identitas “nasional”.

Ini menjadi sebuah pijakan baru untuk mengurai kembali pengertian perfilman nasional Indonesia, karena bukan tidak mungkin klaim atas legitimasi yang terus menerus terhadap film *Darah dan Do'a* ini hanya merupakan konstruksi saja, atau barangkali ini tidak lebih atas dasar upaya "kepuasan" Usmar Ismail saja dalam membuat film yang benar-benar ditanganinya dengan bebas, yang bahkan tanpa tendensi "kesadaran nasional" yang sering digaungkan tersebut. Bisa disimak apa yang disampaikan (Siahaan, 1983:164) :

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 kresi 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.

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" (sumber : *Intisari*, No.1 tahun I, 17 Agustus 1963:121). Dalam film ini rombongan hijrah yang terdiri atas prajurit dan para keluarganya itu dipimpin Kapten Sudarto (Del Juzar). Ada ketegangan yang terjadi sepanjang perjalanan hijrah tersebut. Tentang penderitaan, ketakutan akan perang, pengkhianatan dan kehidupan manusia lainnya. Film ini disutradarai oleh Usmar Ismail dan merangkap sebagai penulis skenario, yang ceritanya berdasarkan karya Sitor Situmorang. Perusahaan pembuatnya adalah Perfini. Tim produksinya antara lain Max Tera (kameramen dan editor), Basuki Resobowo

(artistik) dan GRW Sinsu (penata musik). Pemain-pemainnya antara lain Del Juzar, Farida, Aedy Moward, Sutjipto, Awal, Johanna, Suzzana, Rd Ismail, Muradi dan sebagainya.

Sejarah Awal Produksi Film di Indonesia

Semenjak kehadiran pertunjukan film di dunia tahun 1895 yang ditandai dengan dipertunjukkannya film oleh Lumiere Bersaudara di Perancis, Robert Paul dengan demonstrasi proyekturnya di Inggris ataupun Thomas Alva Edison di Amerika, terdapat jangka waktu yang panjang dengan ditetapkannya perfilman nasional Indonesia yang dimulai tahun 1950. Namun sebenarnya publik Indonesia jauh hari telah diperkenalkan secara langsung oleh pertunjukan film, terutama bagi orang-orang di Batavia (Jakarta). Bahkan lebih jauh dari itu, prinsip-prinsip film justru sudah amat dikenal oleh orang di Indonesia melalui pertunjukan wayang kulit. Melalui wayang kulit ini disebutkan (Siagian, 2010:19-20) :

"Benda-benda berupa gambar orang dari kulit diprojektir pada sehelai kelir (layar) ditempat gelap didepan penonton. Suara diberikan oleh seorang dalam menceritakan kejadian berupa dialog. Penonton melihat bayangan-bayangan hitam putih. Skenario biasanya diambil dari Mahabrata dan Ramayana; dan tokoh-tokohnya pun sudah dikenal publik".

Bisa diduga, kehadiran pertunjukan film (*moving picture*) pertama di bumi Indonesia, terutama dalam konsep cerita secara visual sebenarnya bukanlah hal yang baru bagi sebagian orang di Indonesia. Proses pencerapan cerita secara visual itu akan menjadi lebih mudah diterima karena kebiasaan-kebiasaan yang dihadapinya. Namun memang yang membedakannya adalah medium seni yang digunakannya, film dan wayang kulit.

Pertunjukan film diperkenalkan pertama kali di Indonesia pada tanggal 5 Desember 1900 melalui perusahaan bioskop Belanda bernama *Nederlandsche Bioskop Maatschappij*. Pertunjukan itu dilakukan di Tanah Abang Kebonjae dan dilakukan pada malam hari. Film yang diputar merupakan semacam dokumentasi yang memperlihatkan tentang kedaan Eropa dan Afrika Selatan. Di film itu juga diperlihatkan gambar Sri Baginda Maharatu Belanda bersama Yang Mulia Hertog Hendrik ketika memasuki kota Den Haag (Abdullah, 1993:49).

Dalam selebaran iklan pemutaran film ini disebut bahwa tempat pertunjukan dilakukan disebuah gedung bernama *Manege*. Tidaklah mengherankan karena memang pada saat itu belum ada bioskop. Harga karcis yang dijual pun terbagi dalam kelas-kelas, yang secara tidak langsung menggambarkan bagaimana kondisi sosial pada saat itu. Seiring dengan mulai bermunculannya bioskop, maka kelas bioskop ikut bermunculan pula. Sebut saja bioskop *Decca Park* di Jakarta dan *Concordia* di Bandung yang khusus diperuntukkan bagi orang Eropa. Ada juga bioskop *Kramat* yang diperuntukan bagi kelas menengah. Untuk kelas bawah tersedia bioskop *Rialto* (Abdullah, 1993:50).

Pembagian lebih rinci kelas-kelas bioskop itu dapat dijabarkan sebagai berikut (Tjasmadi, 2008:7): masyarakat Eropa (golongan orang-orang Belanda dan ras kulit putih yang datang dari Eropa – disebut warga kelas satu), masyarakat Timur Asing (terdiri atas pendatang dari India, Jepang Tionghoa –disebut warga kelas dua), masyarakat Indo-Belanda (struktur masyarakat yang bisa permohonannya persamaannya telah disetujui untuk mendapatkan perlakuan seperti warga kelas satu –disebut sebagai warga kelas tiga) dan

masyarakat pribumi (disebut warga kelas empat).

Kondisi ini dengan nyata memperlihatkan bagaimana sesungguhnya posisi dan perlakuan terhadap penduduk pribumi (orang Indonesia) di tanah kelahirannya sendiri. Hal ini sangat erat kaitannya dengan bentuk-bentuk praktek kolonialisme yang sedang terjadi di Indonesia dimana segala fasilitas dan perlakuan terhadap warga yang dijajahnya berada dalam prioritas rendah – tidak bisa disetarakan dan digabung menjadi satu dengan penguasa. Ruang geraknya amat sangat terbatas, bahkan untuk menikmati sebuah sajian pertunjukan film sekalipun.

Perkembangan dan keberadaan gedung-gedung bioskop di Indonesia selanjutnya semakin meningkat seiring dengan semakin banyaknya orang yang menonton film yang diiringi dengan semakin banyaknya film-film yang masuk ke Indonesia, terutama film-film dari Hollywood, film legenda Tionghoa klasik ataupun film-film dokumenter Eropa. Berjamurnya bioskop ini tidak lepas dari peran orang-orang Tionghoa. Sampai tahun 1936 saja tercatat sudah ada sekitar 225 gedung bioskop yang berdiri di hampir seluruh wilayah Indonesia (Tjasmadi, 2008:9-13). Bahkan dalam catatan Khrisna Sen (Sen, 2009:21-22) pada pertengahan tahun 1920 terdapat setidaknya 13 gedung bioskop yang berdiri di Jakarta.

Perkembangan bioskop di Indonesia bisa dikatakan naik-turun. Kemerosotan pengelolaan bioskop timbul karena adanya kebosanan dari penonton umum (pribumi) di Indonesia dengan sajian tontonan yang dianggapnya terlalu monoton. Ditambah juga dengan munculnya Ordonansi tahun 1926 yang memberikan beban pajak amat berat pada bioskop, terutama bioskop-bioskop kecil (Abdullah, 1993:52). Hal inilah

kemudian yang membuat beberapa bioskop memberikan kebijakan untuk menurunkan harga tiketnya dan salah satunya menciptakan konsep bioskop “layar tancep” di sebuah lapangan terbuka. Di lapangan Decca Park, daerah Mangga Besar Jakarta muncul *openlucht bioscoop* (Tjasmadi, 2008:16). Tujuannya agar pemasaran film bisa lebih semakin luas dan bisa dinikmati oleh khalayak yang lebih banyak. Perkembangan dan pertumbuhan bioskop awal tidak sedikitpun menyinggung tentang partisipasi yang aktif dari orang-orang pribumi Indonesia. Infrastruktur film hampir semuanya dikelola dan dijalankan oleh orang-orang non-pribumi. Dalam konteks kehadiran film di Indonesia, keberadaan orang-orang Indonesia asli masih bersifat pasif, mereka hanya berperan sebagai penonton saja, tidak terkecuali para pribumi yang terpelajar. Hal ini sejalan dengan yang ditulis oleh Usmar Ismail (Siahaan, 1983:53) : “Semenjak film diperkenalkan di Indonesia, maka yang memegang peranan utama dalam hal-hal perfilman adalah selalu orang asing”. Sejarah awal ini memperlihatkan bahwa orang-orang Indonesia tidak pernah menemukan jati dirinya sendiri dengan kata lain belum kesempatan mengkonstruksi identitasnya. Hanya menjadi objek yang dimanfaatkan oleh orang-orang asing (kisah-kisah kehidupannya yang diceritakan oleh film asing – Cina)? Itu sebabnya (mengawali sejarah datangnya film ke Indonesia) orang Indonesia lebih suka menonton film yang bersumber dari luar negeri.

Sampai tahun 1926, seluruh film yang dipertunjukkan di Indonesia hanyalah film-film yang diimpor dari luar negeri. Produksi film cerita paling awal di Indonesia dilakukan oleh seorang Jerman bernama G. Kruger yang bersama dengan orang

Belanda Heuvellop membuat film *Loetoeng Kasaroeng*, yang menampilkan cerita tentang legenda terkenal di Jawa Barat, Indonesia⁵. Kruger bertugas menangani bidang kamera dan proses pencucian film. Sementara Heuvellop merupakan direktur perusahaan bernama Java Film Company. Konon disebutkan bahwa dia telah bertahun-tahun memiliki pengalaman di Amerika dalam penyutradaraan film. Memang banyak kontroversi terhadap film ini, seputar siapa pembuatnya dan tahun produksinya. Namun yang pasti film ini bisa dikatakan sebagai film kerjasama nasional-transnasional pertama di Indonesia karena ada kerjasama antara orang-orang Indonesia dengan orang asing. Pemain-pemainnya juga berasal dari Indonesia, di antaranya Martoana dan Oemar (Kristanto, 2007:1). Bahkan Bupati Bandung Wiranatakusumah V menjadi pemodalnya dengan mengeluarkan biaya yang cukup besar untuk memproduksi film tersebut. Produksi ini juga melibatkan orang-orang Indo-Bandung sebagai penghubung komunikasi antara orang-orang asing dan orang Indonesia. Ada juga Raden Kartabrata yang diserahkan untuk memimpin pra pemain, khususnya dari golongan priyayi. Lokasi pengambilan gambarnya berada di wilayah Bukit Karang, dua kilometer dari Kota Pandeglang, Jawa Barat (Biran, 2009:60-61).

Semenjak film *Loetoeng Kasaroeng* ini dibuat, maka selanjutnya produksi kerjasama Indonesia-Belanda semakin banyak dilakukan. Salah satunya *Eulis Atjih* (1927). Menurut Misbach Yusa Biran (Biran, 2009:72) ada hal menarik di film ini bahwa kata “Indonesia” sudah digunakan pada kesempatan ini. Namun penulis juga melihat bahwa ada hal lain yang cukup patut untuk diperhatikan yakni iklan film tersebut⁶. Dalam iklan itu tertulis : “*Liat*

bagaimana bangsa Indonesia tjoekoep pinter maen di dalem film, tida koerang dari laen matjem film dari Europa atawa Amerika” (Lihat bagaimana bangsa Indonesia cukup pintar main di dalam film, tidak kurang dari lain macam film dari Eropa atau Amerika). Ada kesan yang ingin dibawa oleh film ini bahwa orang Indonesia nyatanya dalam waktu relatif singkat (jika mengawalinya pada film *Loetoeng Kasaroeng*) telah bisa berdiri sejajar dengan orang asing dalam konteks film menciptakan sebuah kenyataan palsu. Namun bisa juga hal itu berlaku untuk menjadi semacam muatan promosi, bahwa teks di iklan ini bisa jadi sebagai upaya untuk menarik penonton Indonesia sendiri. Entah karena faktor itu atau bukan, nyatanya bioskop selalu penuh.

Dari keterangan yang ada di buku *Katalog Film Indonesia* (Kristanto, 2007:1-3) tercatat film-film lain hasil kerjasama Indonesia-Belanda ini, diantaranya *De Stem Des Bloed/Njai Siti* (1930), *Karnadi Anemer Bangkok* (1930), *Atma De Vischer* (1931), *Karina’s Zelfopoffering* (1932) dan sebagainya. Kerjasama kemudian juga terjadi antara Indonesia-Cina. Beberapa film yang akhirnya berhasil dibuat adalah *Lily van Java* (1928), *Njai Dasima* (1929), *Rampok Preanger* (1929), *Si Tjonat* (1929), *Lari Ka Arab* (1930), *Melati van Agam I dan II* (1930), *Njai dasima II* (1930), *Nancy Bikin Pembalasan/Njai Dasima III* (1930), *Si Ronda* (1930), *Boenga Roos dari Tjikembang* (1931), *Indonesia Malaise* (1931), *Sam Pek Eng Tay* (1931) dan sebagainya.

Lalu bagaimana menggambarkan posisi “Indonesia”? Dalam film-film kerjasama Indonesia-Belanda ataupun Indonesia-Cina yang berarti juga film-film awal yang diproduksi di Indonesia -nampak jelas bahwa orang-orang Indonesia hanya diposisikan sebagai penonton, ataupun mengambil kisah-kisah yang kemudian

mengangkatnya dalam cerita-cerita yang ada dalam sub masyarakat Indonesia. Seperti Kruger yang memilih cerita dalam film-filmnya berdasarkan sesuatu yang dekat dengan orang-orang pribumi (Indonesia), menitikberatkan pada pengungkapan segi etnografik (Abdullah, 1993:115). Oleh karenanya dalam filmnya itu dimasukkan rekaman upacara adat daerah di Indonesia (Biran, 2009:97). Begitupun bagi pembuat film Cina yang mengejar potensi penonton pribumi. Tan Koen Yauw (Tan’s Film, yang mulai berproduksi tahun 1929) mengatakan bahwa tujuan perusahaannya bukan untuk membuat film agar disukai penonton Cina atau Eropa, melainkan untuk bisa menarik perhatian *penonton-penonton Boemiputera dari klas moerah* (murah –pen.) (Biran, 2009:98). Bahkan yang lebih menyakitkan ternyata para pembuat film asing itu hanya menempatkan Indonesia dalam posisi eksploitasi, benar-benar memperlakukannya sebagai tanah jajahannya. Kwee Tek Hoay (Biran, 2009:122), seorang penulis, mengatakan bahwa film-film buatan Belanda yang dibuatkan teksnya dalam bahasa Belanda memang sebenarnya bukan untuk dimengerti penonton Indonesia ataupun Cina karena film ini justru untuk pasar penonton Eropa ataupun Amerika. Hal inilah yang menimbulkan dugaan bahwa potensi-potensi kultural di Indonesia menjadi bagian eksploitasi semata bagi upaya para pembuat film Belanda bermain dalam level internasional.

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 (Said, 1989:31) 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, melalui teks baik di iklan film maupun tulisan di media tertulis tentang perusahaan film Tan's Film yang disebutkan banyak memanfaatkan peran-peran orang Indonesia.

Usmar Ismail, mulai masuk dunia film bermula dari diskusi-diskusi tentang film yang dilakukan di rumahnya, 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 (Biran, 2009:326) adalah mengembangkan kebudayaan tradisi Indonesia dan mendidik dan melatih seniman Indonesia. Profesor Kenichi Goto, Guru Besar Universitas Waseda, yang dikutip oleh Rosihan Anwar bahkan melukiskan hubungan Indonesia-

Jepang ini (Tjasmadi, 2008:28-29) sebagai : *“Hoeboengan 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.”*(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).

Pendirian organisasi ini kerap dituding hanya upaya Jepang untuk mempengaruhi orang-orang Indonesia agar “kebaikan” Jepang diakui. Kenyataannya, lembaga dibalik pendirian Pusat Kebudayaan ini adalah *Sindenbu*, suatu 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), karena alasan yang sudah dijelaskan pada tulisan tersebut.

Beberapa hal yang bisa dicatat dari perjalanan sejarah masuknya film di Indonesia sampai dengan era Usmar Ismail bisa disimpulkan dan beberapa disarikan dari tulisan *Sejarah Film Indonesia : Masa Kelahiran-Pertumbuhan* (Gayus Siagian, 2010) :

1. Kehadiran film di Indonesia masih merupakan sebuah hal menakjubkan, ketika selama ini orang-orang di Indonesia hanya disajikan pertunjukan langsung, seperti stambul dan sandiwar. Tidaklah mengherankan kala itu dikenal sebutan “seni bazaar” karena faktor permintaan-penawaran (*supply-demand*) terhadap keberadaan film.
2. Orang-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.
3. Orang-orang Indonesia yang menjadi generasi awal pembuat film belum bisa dikatakan penentu sisi kreatifitas (artistik) film yang akan dibuat.
 4. Kubu besar yang ada pada masa awal perfilman di Indonesia hanya dikuasai oleh dua kubu, Tionghoa/Cina ; yang berorientasi pada negerinya (Tionghoa/Cina) dan Belanda ; yang lebih dominan membuat film-film dokumen(ter) tentang Indonesia, dan itu juga mulai memasukkan orang-orang Indonesia sebagai pemainnya.

Jika mengacu pada teori yang ditawarkan oleh Jinhee Choi, maka ada semacam paradoks terhadap klaim terhadap kelahiran perfilman Indonesia. Pada dasarnya memang kehadiran *Darah dan Doa* tahun 1950 seperti terlegitimasi (dibakukan) dengan baik akan lahirnya perfilman nasional. Misbach Yusa Biran (Biran, 2009:45) pun menuliskan bahwa: Sejarah film Indonesia barulah dimulai dari film Usmar tersebut.

SIMPULAN

Melalui pertimbangan-pertimbangan yang ditawarkan Choi akan banyak sekali yang bisa terjadi. 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. Usmar secara jelas ingin membuat sebuah batasan atas filmnya (*media frame*) tentang “teritori” Indonesia dalam filmnya. Dari sinilah kemudian klaim akan perfilman nasional Indonesia dimulai.

Namun klaim itu juga dengan mudahnya akan pudar ketika film itu digali lebih jauh. Konsep neorealisme⁷ yang diusung Usmar Ismail sebenarnya serta-merta menjauhkan filmnya dari predikat sebagai perfilman nasional, karena konsep itu telah melekat kuat dalam perfilman Italia. Konsep neorealisme ini juga diakui oleh D. Djajakusuma (dalam said, 1989:16) 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 disandangnya, 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 ditampilkandalam film itu ternyata tidak membedakan.

Memang banyak klaim yang bisa dipertimbangkan kembali tentang predikat film nasional, terutama ketika film-film awal Indonesia dikupas secara tekstual. Namun kegigihan Usmar Ismail-lah yang terus menerus mengusung semangat kelahiran “profilman Indonesia”, yang serta-merta menempatkannya 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*.

Terlihat betapa sulit merumuskan konsep perfilman nasional Indonesia, sesulit

menjaga legitimasi akan konsep perfilman nasional itu yang sudah terlanjur terusung bahwa semuanya harus "Indonesia". Akhirnya ketika dukungan teks-teks dalam film *Darah dan Doa* terus menerus tergugat sebagai film nasional, faktor "Usmar Ismail" lah yang menjadi figur penting sebagai bagian sejarah lahirnya perfilman Indonesia, yang dipertegas dengan sekumpulan wacana "nasional" yang mengelilingi figur tersebut. Di sinilah bisa ditarik kesimpulan bahwa kelahiran film nasional Indonesia sebagai sebuah diskursif, bukan performatif.

Catatan kaki

¹Tanggal 30 Maret ditetapkan sebagai Hari Film Nasional melalui Keputusan Presiden Republik Indonesia Nomor 25 Tahun 1999, yang kala itu dijabat oleh Presiden BJ. Habibie. Tepatnya ditandatangani tanggal 29 Maret 1999 di Jakarta. Jauh sebelumnya, rapat kerja Dewan Film Nasional dengan organisasi-organisasi perfilman tanggal 11 Oktober 1962 telah menetapkan hari syuting dalam pembuatan film nasional yang pertama *Darah dan Do'a* (the Long March) sebagai Hari Film Indonesia.

²Disebutkan bahwa tempat putar yang dimaksud adalah Istana Merdeka yang baru beberapa bulan ditempatinya (JE. Siahaan, H. Usmar Ismail *Mengupas Film*, Jakarta : Sinar Harapan, 1983), Hal.164.

³Gambar poster ini termuat di Majalah Aneka N0.13 Th.I, 1 September 1950, Hal.16

⁴Sebagian mengutip dari buku Katalog Film Indonesia 1926-2007 (Kristanto, 2007:15)

⁵Berdasarkan buku Gayus Siagian (*Sejarah Film Indonesia*, 2010:20-24) bahkan disebutkan juga bahwa pembuatan film ini kemungkinan melibatkan F. Carli, yang dibuat tahun 1928. Bahkan menurut Armyn Pane, film itu dibuat tahun 1927. Sementara menurut R.M. Soetarto F. Carli justru disebutkan sebagai pembuatnya (yang termuat dalam Almanac Pers "Antara" 1976).

⁶Potongan selebaran iklan itu bisa dilihat di dalam buku *Sejarah Film 1900-1950* (Biran, 2009:74).

⁷Dalam buku *Understanding Movies*, 7th edition (Louis Giannetti, 1996:513), konsep neorealisme (yang dilakukan Usmar) disebutnya dengan pengertian nonprofessional actors. Kabar lain juga menyebutkan bahwa pemilihan pemain di film *Darah dan Do'a* itu didasarkan pada keterbatasan dana, termasuk dengan

hanya menggunakan 5 kru saja (Sumber : Berkas Memperingati Perfini Sewindu 1950-1958).

Daftar Pustaka

- Anderson, Benedict
2001 *Imagined Communities (diterjemahkan menjadi Komunitas-Komunitas Terbayang)*, Yogyakarta: Insist Press dan Pustaka Pelajar
- Carroll, Noel & Jinhee Choi (ed.)
2006 *Philosophy of Film and Motion Picture: An Antology*, Blackwell Publishing
- Gayus Siagian
2010 *Sejarah Film Indonesia*, Jakarta: FFTV IKJ
- Gouda, Frances
2007 *Dutch Culture Overseas: Praktik Kolonial di Hindia Belanda, 1900-1942*, Jakarta: Serambi Ilmu Semesta
- Gronemeyer, Andrea
1998 *Film*, 1998, New York :Barron's Educational Series, Inc.
- Heider, Karl G.
1991 *Indonesian Cinema : National Culture on Screen*, Honolulu :University of Hawaii Press
- HM Johan Tjasmadi
2008 *100 tahun Bioskop di Indonesia (1900-2000)*, Bandung :Megindo Tunggal Sejahtera
- JB Kristanto
2007 *Katalog Film Indonesia 1926-2007*, Jakarta :Penerbit Nalar
- JE Siahaan, (ed.)
1983 *H. Usmar Ismail Mengupas Film*, Jakarta :Penerbit Sinar Harapan
- Misbach Yusa Biran
2009 *Sejarah Film 1900-1950 : Bikin Film di Jawa*, Jakarta :Komunitas Bambu dan Dewan Kesenian Jakarta
- Salim Said
1989 *Profil Film Indonesia*, Jakarta: Pustakakarya Grafikatama
- Sen, Khrisna
2009 *Kuasa Dalam Sinema : Negara, Masyarakat dan Sinema Orde Baru*, Yogyakarta: Penerbit Ombak

Taufik Abdullah, H. Misbach Yusa Biran dan
S.M. Ardan
1993 *Film Indonesia Bagian I (1900-1950)*,
Jakarta: Dewan Film Nasional

33 Tahun 2009 Tentang Perfilman, Jakarta,
2009

Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata
RI, *Peta Perfilman Indonesia*, Jakarta, 2002

Dokumen

Departemen Kebudayaan dan Pariwisata RI,
Undang-Undang Republik Indonesia Nomor