



UNIVERSITAS INDONESIA

**USMAR ISMAIL DAN TIGA FILM TENTANG REVOLUSI
INDONESIA
(1950 – 1954)**

TESIS

**SOFIAN PURNAMA
NPM: 0809436112**

**FAKULTAS ILMU PENGETAHUAN BUDAYA
PROGRAM STUDI ILMU SEJARAH
DEPOK
JULI 2011**



UNIVERSITAS INDONESIA

**USMAR ISMAIL DAN TIGA FILM TENTANG REVOLUSI
INDONESIA
(1950 – 1954)**

TESIS

**Diajukan sebagai salah satu syarat untuk memperoleh gelar
Magister Humaniora**

**SOFIAN PURNAMA
NPM: 0809436112**

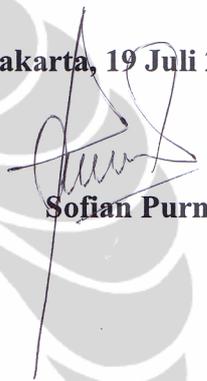
**FAKULTAS ILMU PENGETAHUAN BUDAYA
PROGRAM STUDI ILMU SEJARAH
DEPOK
JULI 2011**

SURAT PERNYATAAN BEBAS PLAGIARISME

Saya yang bertanda tangan di bawah ini dengan sebenarnya menyatakan bahwa tesis ini saya susun tanpa tindakan plagiarisme sesuai dengan peraturan yang berlaku di Universitas Indonesia.

Jika di kemudian hari ternyata saya melakukan tindakan plagiarisme, saya akan bertanggung jawab sepenuhnya dan menerima sanksi yang dijatuhkan oleh Universitas Indonesia kepada saya.

Jakarta, 19 Juli 2011



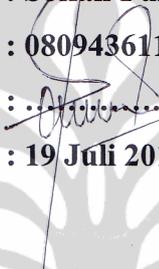
Sofian Purnama

HALAMAN PERNYATAAN ORISINALITAS

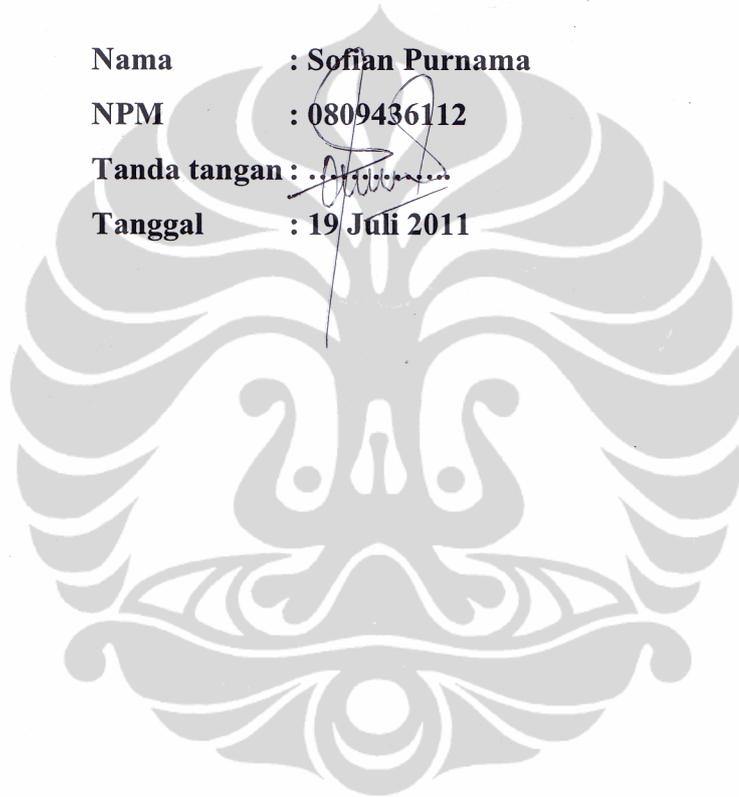
Tesis ini adalah hasil karya saya sendiri,
dan semua sumber baik yang dikutip maupun dirujuk
telah saya nyatakan dengan benar.

Nama : Sofian Purnama

NPM : 0809436112

Tanda tangan : 

Tanggal : 19 Juli 2011



HALAMAN PENGESAHAN

Tesis yang diajukan oleh :
Nama : Sofian Purnama
NPM : 0809436112
Program Studi : Ilmu Sejarah
Judul : Usmar Ismail dan Tiga Film tentang Revolusi
Indonesia (1950 – 1954)

ini telah berhasil dipertahankan di hadapan Dewan Penguji dan diterima sebagai bagian persyaratan yang diperlukan untuk memperoleh gelar Magister Humaniora pada Program Studi Ilmu sejarah, Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya, Universitas Indonesia.

DEWAN PENGUJI

Pembimbing : Dr. Zeffry Alkatiri
Penguji : Dr. Priyanto Wibowo
Penguji : Dr. Mohammad Iskandar

Ditetapkan di : Depok
Tanggal : 19 Juli 2011

Oleh

Dekan
Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya
Universitas Indonesia

Dr. Bambang Wibawarta
NIP: 196510231990031002

KATA PENGANTAR

Alhamdulillah, berkat rahmat Tuhan yang Maha Rahim serta dukungan dari banyak pihak akhirnya saya dapat menyelesaikan tesis ini. Penulisan tesis ini dilakukan sebagai salah satu syarat untuk mencapai gelar Magister Humaniora pada Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya Universitas Indonesia. Dengan kerendahan hati saya menyampaikan terima kasih kepada mereka yang telah mendukung saya menyelesaikan studi ini,

1. Keluarga saya; DA (*si Ambu*), MHP (*si Onyon1*), dan si kecil KMP (*si Onyon 2*). Ketiganya adalah pelita dalam kehidupan penulis..
2. DR. Zeffry Alkatiri, selaku pembimbing penulis dalam menyelesaikan tesis ini.
3. DR. Priyanto Wibowo dan Triwahyuning M. Irsyam, SS, M.Si, selaku ketua Departemen Sejarah dan Sekretaris Departemen Sejarah FIB UI yang tidak bosan-bosannya mengingatkan dan mendorong penulis agar segera menyelesaikan studi.
4. Teman-teman seangkatan penulis yang “sudah mendahului” penulis; Mbah Zierip, sesepuh Riyo, Jamil, kang Pepen, Mas Rijal, Siska, Dita, dan juga Mayor Mangapul yang terpaksa “gugur dalam tugas”. Tahun-tahun yang menyenangkan, kawan..
5. DR. Untung Yuwono dan Albert Roring, M. Hum, selaku Manajer Pendidikan dan Manajer Kemahasiswaan dan Alumni FIB UI. Keduanya telah membantu penulis terhindar dari sangsi akibat keterlambatan pembayaran administrasi karena keteledoran penulis.

Secara khusus penulis mengucapkan terimakasih kepada DR. Irmayanti Meliono, ketua Departemen Kewilayahan FIB UI dan Koordinator MPK Seni PDPT UI, atas dukungan moril maupun materil sehingga penulis bisa menempuh jenjang magister pada Prodi Ilmu sejarah FIB UI.

Akhirul kalam, semoga Tuhan yang Maha Esa membalas semua kebaikan mereka yang telah membantu penulis. Semoga tesis ini bisa membawa manfaat bagi siapapun yang tertarik dengan ilmu sejarah dan pengembangannya.

Depok, 25 Juli 2011

Penulis



HALAMAN PERNYATAAN PERSETUJUAN PUBLIKASI TUGAS AKHIR UNTUK KEPENTINGAN AKADEMIS

Sebagai sivitas akademik Universitas Indonesia, saya yang bertanda tangan di bawah ini:

Nama : Sofian Purnama
NPM : 0809436112
Program Studi : Ilmu Sejarah
Departemen : Sejarah
Fakultas : Ilmu Pengetahuan Budaya
Jenis karya : Tesis

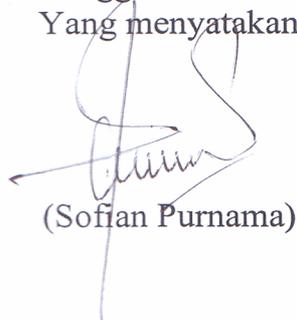
demi pengembangan ilmu pengetahuan, menyetujui untuk memberikan kepada Universitas Indonesia **Hak Bebas Royalti Noneksklusif (*Non-exclusive Royalty-Free Right*)** atas karya ilmiah saya yang berjudul:

Usmar Ismail dan Tiga Film tentang Revolusi Indonesia (1950 – 1954)

beserta perangkat yang ada (jika diperlukan). Dengan Hak Bebas Royalti Noneksklusif ini Universitas Indonesia berhak menyimpan, mengalihmedia/formatkan, mengelola dalam bentuk pangkalan data (*database*), merawat, dan memublikasikan tugas akhir saya selama tetap mencantumkan nama saya sebagai penulis/pencipta dan sebagai pemilik Hak Cipta.

Demikian pernyataan ini saya buat dengan sebenarnya.

Dibuat di : Depok
Pada tanggal : 19 Juli 2011
Yang menyatakan


(Sofian Purnama)

ABSTRAK

Nama : Sofian Purnama
Program studi : Ilmu Sejarah
Judul : Usmar Ismail dan Tiga Film tentang Revolusi Indonesia (1950 – 1954)

Tesis ini membahas peran Usmar Ismail sebagai pelopor film Indonesia yang bercirikan keindonesiaan dan realita yang terjadi di masyarakat, khususnya melalui tiga film karya Usmar Ismail yang bertema revolusi Indonesia, yang dibuat antara tahun 1950—54; *Darah dan Doa* (1950), *Enam jam di Jogja* (1951), *Lewat Djam Malam* (1954). Penelitian ini adalah penelitian kualitatif dengan menggunakan metode sejarah yang bertumpu pada studi pustaka dan interpretasi terhadap tiga film Usmar Ismail. Penelitian ini menunjukkan bahwa Usmar Ismail adalah pelopor bagi film-film Indonesia yang menghadirkan realitas masyarakatnya dalam film dan tidak hanya bertujuan sebagai film hiburan yang umum terdapat dalam film Indonesia pada masa sebelum tahun 1950-an. Ketiga film Usmar Ismail yang dikaji dalam penelitian ini dapat dimanfaatkan sebagai sumber sekunder bagi penelitian sejarah revolusi Indonesia, khususnya dalam melihat aspek keseharian pada masa revolusi dan dampak revolusi bagi rakyat Indonesia.

Kata kunci:
Usmar Ismail, Revolusi Indonesia, Film, *Darah dan Doa*, *Enam Djam di Jogja*, *Lewat Djam Malam*

ABSTRACT

Name : Sofian Purnama
Study Program : History
Title : Usmar Ismail and Three Films about Indonesian Revolution
(1950—1954)

This thesis discusses the role of Usmar Ismail as the pioneer of Indonesian movies that characterized by features of Indonesianess and happening realities that took place within the common people, especially through Usmar Ismail's works with Indonesian revolution as their theme, made between 1950-54; *Darah dan Doa*/Blood and Prayer (1950), *Enam Jam di Jogja*/Six Hours in Jogja (1951), *Lewat Djam Malam*/Pass The Curfew (1954). This research is a qualitative research utilizes historical method that relies on literature study and interpretation towards those of three Usmar Ismail's movies. The research shows that Usmar Ismail is indeed the pioneer for Indonesian movies that presented her society's reality in the movie and not solely aimed for entertainment purposes as can be found in Indonesian movies before the 1950's. The three Usmar Ismail's movies that has been reviewed in this research can be used as the secondary source for Indonesian revolution research, particularly in seeing the daily life aspect in the revolution days and the impact of revolution for Indonesian people.

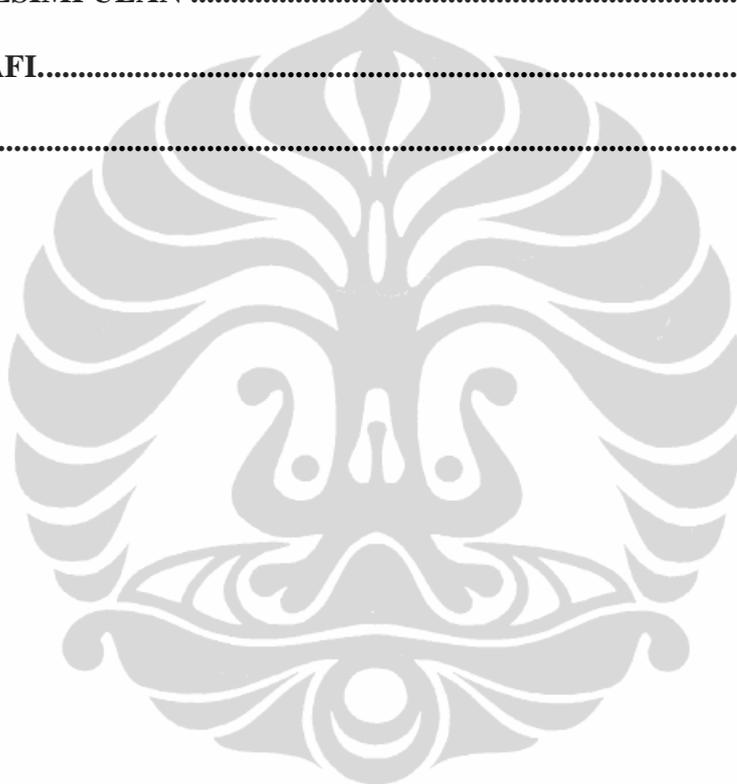
Key words:

Usmar Ismail, Indonesian Revolution, Film, *Darah dan Doa*, *Enam Djam di Jogja*, *Lewat Djam Malam*

DAFTAR ISI

HALAMAN JUDUL.....	i
SURAT PERNYATAAN BEBAS PLAGIARISME	ii
HALAMAN PERNYATAAN ORISINALITAS	iii
LEMBAR PENGESAHAN	iv
KATA PENGANTAR	v
LEMBAR PERSETUJUAN PUBLIKASI KARYA ILMIAH.....	vii
ABSTRAK	viii
ABSTRACT	ix
DAFTAR ISI.....	x
DAFTAR LAMPIRAN.....	xii
1. BAB I PENDAHULUAN	1
1.1 Latar Belakang Masalah.....	1
1.2 Permasalahan	6
1.3 Tujuan Penelitian	8
1.4 Tinjauan Pustaka	8
1.5 Kerangka Teori	11
1.6 Metode Penelitian	12
1.7 Sistematika Penulisan	13
2. BAB II REVOLUSI INDONESIA DALAM TINJAUAN LITERATUR ILMIAH DAN KARYA SASTRA	15
2.1 Revolusi dalam Tinjauan Literatur Ilmiah	16
2.1.1 Definisi Revolusi	16
2.1.2 Revolusi Nasional dan awal Terbentuknya Negara Baru	18
2.1.3 Pembentukan Wilayah dan Alat Negara.....	20
2.1.4 Pertempuran-pertempuran Awal, Agresi Militer, dan Pengakuan Kedaulatan	22
2.2 Sisi Lain Revolusi: Sastrawan Memandang Revolusi.....	30
2.2.1 Empat Cerpen Nugroho Notosusanto	32
2.2.2. Dua Karya Trisnojuwono	39
3. BAB III FILM SEJAK ZAMAN HINDIA-BELANDA HINGGA KELAHIRAN FILM NASIONAL.....	46
3.1 Kehadiran Film dan Terbentuknya Pola Khas Film di Hindia- Belanda.....	46
3.2 Kelahiran Film Nasional: Usmar Ismail dan Perfini (Perusahaan Film Nasional Indonesia).....	50
3.2.1 Usmar Ismail Membuat Film.....	54
3.2.2 Perfini dan Produksinya.....	57
3.2.3 Film dalam Pandangan Usmar Ismail.....	62
4. BAB IV POTRET REVOLUSI INDONESIA DALAM TIGA FILM USMAR ISMAIL: DARAH DAN DOA (THE LONG MARCH) (1950), ENAM DJAM DI JOGJA (1951), LEWAT DJAM MALAM (1954).....	68
4.1 <i>Darah dan Doa (The Long March)</i> (1950)	71

4.1.1 Proses Produksi.....	71
4.1.2 Sinopsis/Jalan Cerita.....	73
4.1.3 Kritik dalam <i>Darah dan Doa (The Long March)</i> dan Tanggapan.....	75
4.2 <i>Enam Djam di Jogja</i> (1951).....	80
4.2.1 Proses Produksi dan Sinopsis/Jalan Cerita.....	80
4.2.2 Kritik dalam <i>Enam Djam di Jogja</i> dan Tanggapan.....	83
4.3 <i>Lewat Djam Malam</i> (1954).....	89
4.3.1 Proses Produksi dan Sinopsis/Jalan Cerita.....	89
4.3.2 Kritik dalam <i>Lewat Djam Malam</i> dan Tanggapan.....	92
5. BAB V KESIMPULAN	98
BIBLIOGRAFI.....	104
LAMPIRAN.....	110



DAFTAR LAMPIRAN

Lampiran 1: Foto beberapa adegan dalam *Darah dan Doa*.....111

Gambar 1.1 Kapten Sudarto yang humanis dan Kapten Adam yang Militeristis

Gambar 1.2 Kapten Sudarto dan gadis Indo yang dicintainya disela-sela perjalanan hijrah.

Gambar 1.3 Tentara Siliwangi melintasi candi Borobudur dalam perjalanan hijrah kembali ke Jawa Barat.

Gambar 1.4 Anggota keluarga pasukan Siliwangi yang turut dalam *long march*.

Gambar 1.5 eksekusi seorang pria yang memihak musuh yang tertangkap oleh Pasukan Siliwangi.

Gambar 1.6 Pasukan Siliwangi yang sedang dalam perjalanan hijrah disergap serangan udara tentara Belanda.

Lampiran 2: Foto beberapa adegan dalam *Enam Djam di Jogja*.....114

Gambar 2.1—2.4 “Kata Pengantar” dalam film Enam Djam Di Jogja.

Gambar 2.5 suasana stasiun di Jogja sebelum Serangan Umum

Gambar 2.6 Tentara Belanda memeriksa bawaan ibu-ibu yang melintas di jalan

Gambar 2.7 Pejuang republik menjarah makanan yang dibawa ibu-ibu di jalan

Gambar 2.8 Tank-tank Belanda melawan serbuan gerilyawan

Gambar 2.9 Rakyat Yogyakarta memberikan dukungan kepada gerilyawan dengan memberikan makanan yang mereka miliki.

Lampiran 3: Foto beberapa adegan dalam *Lewat Djam Malam*..... 119

Gambar 3.1 Teks pada bagian akhir *Lewat Djam Malam*.

Gambar 3.2 Jalan Braga di Bandung tahun 50-an dalam *Lewat Djam Malam*.

Gambar 3.3 Iskandar, mantan pejuang yang galau, dan Norma kekasihnya.

Gambar 3.4 Iskandar dimaki-maki atasannya pada hari pertama bekerja

Gambar 3.5 Gunawan, mantan pemimpin pejuang telah menjadi pengusaha sukses dengan membangun perusahaan dari harta yang dirampas dari pengungsi yang dibunuh Iskandar atas perintahnya

Gambar 3.6 Iskandar (tengah) menemui Gafar (bertopi), kawan seperjuangannya, di proyek kerja Gafar.

Gambar 3.7 Iskandar tewas setelah ditembak petugas jam malam akibat tidak mengindahkan peringatan petugas.



Belanda itu pula yang menjadi fondasi bagi perkembangan estetika film Indonesia yang banyak menuai kritik dari banyak pihak.⁵ Ciri utama dari kultur bisnis film (termasuk estetikanya) yang berawal dari tahun 1920-an tersebut adalah kuatnya motif komersial dan minimnya estetika seni film, tidak seperti yang berkembang di negara-negara Eropa dan -dalam batas-batas tertentu- Amerika. Kuasa produser menjadi sangat menentukan, karena merekalah yang memegang kendali utama sebuah proses produksi film: uang dalam jumlah besar.

Film-film yang di produksi mulai jaman Hindia-Belanda hingga periode awal tahun 1950-an tak lebih dari kelanjutan berbagai bentuk seni pertunjukan tradisional Hindia-Belanda yang telah ada sebelumnya.⁶ Bahkan dapat dikatakan film yang diproduksi hingga periode itu secara umum hanya merupakan bentuk lain dari seni pertunjukan yang telah ada sebelumnya. Yang berbeda hanya mediumnya saja.

Film benar-benar hanya ditujukan untuk memperoleh keuntungan belaka. Karena itu menjadi mudah dipahami bila yang menonton film rata-rata merupakan masyarakat kelas bawah. Kelas menengah atas dan mereka yang berpendidikan

dalam menyebut segala hal yang berkaitan dengan kegiatan produksi film di Indonesia sebenarnya agak berlebihan. Sebuah industri film mensyaratkan terjalin utuhnya tiga rantai yang membentuk industri film, mulai dari rantai produksi yang meliputi semua pekerjaan pembuatan sebuah film, rantai distribusi yang mengerjakan penyebarluasan film untuk dinikmati penonton, dan, terakhir, rantai ekshibisi yang meliputi semua pekerjaan menayangkan film di bioskop melalui jaringan yang dimilikinya. Di Indonesia, hampir semua dari ketiga rantai produksi dikerjakan oleh pihak yang sama. Rantai distribusi dan ekshibisi belum melibatkan pelaku bisnis yang banyak. Lihat Heru Effendy, *Industri Perfilman Indonesia: Sebuah Kajian*, Jakarta: Penerbit Erlangga, 2008.

⁵ Salim Said menyebut periode itu sebagai periode terbentuknya “dosa asal” film Indonesia. Istilah tersebut digunakan Said untuk menyebut proses komersialisasi film yang menurutnya menjadi dasar bagi terbentuknya budaya bisnis film yang menempakan film hanya sebagai barang dagangan yang lepas dari fungsinya sebagai medium seni dan komunikasi. Salim Said, *Pantulan Layar Putih*, Sinar Harapan, Jakarta, 1991. Lihat pula Wicaksono Adi, “ “Dosa Asal” Film Indonesia “, *Harian Kompas*, 7 Maret 2002.

⁶ Pada jaman pendudukan Jepang muncul perkembangan yang menarik. Jepang rupanya menyadari potensi yang dimiliki film sebagai medium seni yang sangat populer itu. Mereka memanfatkannya untuk kepentingan propaganda. Pada oktober 1942, Sindenbu, badan propaganda Jepang, mendirikan Jawa Eiga Kosha atau Perusahaan Film Jawa, sebagai kelanjutan dari kebijakan mereka setelah membentuk Nampo Eiga Kosha, yaitu badan film propaganda di wilayah Asia Tenggara. Film menjadi alat yang penting bagi Jepang untuk mempropagandakan keberhasilan mereka menguasai wilayah-wilayah taklukan dalam Perang Asia Timur Raya. Lihat Misbach Yusa Biran, *Sejarah Film 1990-1950 Bikin Film di Jawa*. Jakarta: Komunitas Bambu, 2009.

baik menjadi malas menonton film karena film tak memberikan sesuatu yang lain di luar unsur hiburan seni pertunjukan yang tanpa logika.⁷

Ketika pada tahun 1950 Usmar Ismail membuat *Darah dan Doa (The Long March of Siliwangi)* dan mendirikan Perfini (Perusahaan Film Nasional Indonesia), terjadi perkembangan baru yang menarik dalam sejarah Film Indonesia. Usmar menjadi tokoh penting, karena dia lah yang pertama kali memperkenalkan sebuah konsep yang lebih jelas mengenai apa dan bagaimana seharusnya film Indonesia. Usmar menyadari kekuatan film sebagai sebuah medium seni bagi rakyat Indonesia. Usmar dengan keras menolak pandangan yang menganggap film sebagai barang dagangan semata. Ia melihat potensi yang sangat besar dari film untuk mendidik masyarakat Indonesia. Menurutnya, film bisa dijadikan sebagai alat revolusi untuk mendidik rakyat dalam mengisi kemerdekaan.⁸

Beberapa karya-karya Umar Ismail sangat kental nuansa revolusi dan sarat nilai kemanusiaan, terutama dalam karya-karya awal seperti *Darah dan Doa (The Long March of Siliwangi)*, *Enam Jam di Jogja*, *Krisis*, *Kafedo*, dan *Lewat Jam Malam*. Melalui film-filmnya ia berusaha memotret realita saat itu dan menjadikan filmnya sebagai media ekspresi sekaligus mengomunikasikan pandangannya mengenai revolusi Indonesia dan dinamikanya.⁹

Perfini menjadi sebuah kekuatan baru dalam dunia perfilman Indonesia saat itu dan berhasil menyaingi studio-studio lain yang berada dalam arus besar bisnis film di Indonesia yang kental dengan nuansa komersial. Film-film yang dihasilkan dari studio Perfini membawa warna baru yang lebih modern dari gaya bertutur maupun kedekatan dengan relitas saat itu. Karya-karya awal Usmar yang dihasilkan melalui Perfini dinilai berhasil memotret wajah revolusi Indonesia dan dinamika manusia di dalamnya.

⁷ Pendapat seperti ini banyak diungkap seperti dalam J.B. Kristanto, *Nonton Film Nonton Indonesia*, Penerbit Kompas, 2004, Salim Said, *Pantulan Layar Putih*, Sinar Harapan, 1991, dan *Profil Dunia Film Indonesia*, Grafiti Pers, 1982

⁸ Lihat misalnya dalam kata pengantar *Usmar Ismail Mengupas Film* oleh Asrul Sani. Usmar disebut Asrul sebagai tokoh besar perfilman dan sejarah film Indonesia tak bisa ditulis tanpa menyebut sejarah hidup Usmar Ismail. J.E. Siahaan, *Usmar Ismail Mengupas Film*, Jakarta: Sinar Harapan, 1983. lihat pula Eddy D. Iskandar, *Mengenal Perfilman Nasional*, Bandung: CV Rosda, 1987.

⁹ Mengenai hal ini bisa disimak tulisan Salim Said, *Pantulan Layar Putih*, *Op.cit*

Potret revolusi Indonesia dalam film-film awal Usmar Ismail menarik perhatian saya. Melalui karya-karyanya itu Usmar Ismail mencoba merekam sejarah revolusi Indonesia dari sudut pandang seorang seniman film yang mengalami langsung masa revolusi. Hal ini menarik karena bisa menunjukkan kepada kita peristiwa revolusi Indonesia dari sudut pandang di luar sumber-sumber sejarah lain yang telah dianggap baku, umum, atau akademis.¹⁰

Marc Ferro¹¹, seorang guru besar sejarah dari Perancis, mengemukakan pandangannya mengenai hubungan antara film dan sejarah yang baginya bisa dilihat dari berbagai poros. *Pertama*, film sebagai sumber sejarah. *Kedua*, film dalam segala bentuknya bisa berfungsi sebagai agen sejarah.

Sebagai sumber sejarah, fungsi film tentunya sangat mudah dipahami. Berbagai dokumentasi / dokumenter tentang peristiwa penting tertentu tentu saja akan sangat bermanfaat manakala dijadikan bukti sebuah persidangan, misalnya, atau sebagai bahan penelitian. Tentu kita masih ingat peristiwa kerusuhan 1998. Bahkan bagi mereka yang tidak mengalami langsung pun turut mengetahui kejadian tersebut setelah melihat liputan dari stasiun TV tertentu. Atau dokumentasi wawancara dengan tokoh tertentu. Walaupun demikian, sebagai sumber sejarah film tentu harus disikapi secara kritis (apalagi bila film itu merupakan film cerita yang bersifat rekam), terutama menyangkut obyektivitas pembuatnya, kepentingan yang ada di balik film tersebut, hingga materi yang disajikan filmnya.

Sebagai agen sejarah, film sangat efektif bila digunakan sedemikian rupa untuk *mengontrol* masyarakat dengan membawa ideologi penguasa (sebagai alat propaganda). Inilah yang terjadi pada jaman Jepang maupun Orde Baru, dengan segala macam peraturan yang diberlakukan untuk mengontrol kreativitas para sineas. Untuk bisa membuat film harus ada ijin tertulis dari lembaga-lembaga tertentu bentukan pemerintah. Berbagai propaganda pemerintah menyusup ke dalam film-film buatan sineas Indonesia.¹²

¹⁰ Mengenai fungsi film sebagai sumber sejarah, lihat tulisan Asvi Warman Adam, "Film Sebagai Agen dan Sumber Sejarah" dalam *Prancis dan Kita*, Wedatama Widya Sastra, 2003,

¹¹ Marc Ferro adalah guru besar di EHESS Perancis. Mengenai pandangannya tentang kaitan film dan sejarah, lihat Asvi Warman Adam, *ibid*, hlm. 66 – 69

¹² Bahkan sebelum sebuah film diputar di bioskop terlebih dahulu diputar film propaganda pembangunan Orba berdurasi +/- 10 menit. Belum lagi "kewajiban" menonton film tertentu setiap

Film dapat dimanfaatkan sejarawan untuk melihat *non-dit des societes* (apa yang tidak dikatakan oleh masyarakat).¹³ Peristiwa yang mungkin tidak muncul dalam sejarah "resmi" dapat terkuak melalui film sebagai salah satu bentuk media komunikasi. Film juga dapat dianalisis sebagai sebuah diskursus atau bentuk baru dari ekspresi pemikiran tertentu pula.

Pendekatan sejarah pemikiran dalam hal ini cukup relevan digunakan untuk menganalisis film-film Usmar Ismail yang bertema revolusi. Sutradara adalah orang yang memiliki konsep-konsep visual di dalam benaknya. Dia lah yang memiliki gambaran-gambaran filmis yang nantinya akan diungkapkan secara visual di dalam film yang dibuatnya. Untuk itu diperlukan imajinasi yang kaya, kreativitas yang tinggi, gagasan yang sebisa mungkin orisinil dan cemerlang, serta kejelian melihat peluang atau kesempatan. Posisi sutradara dalam sebuah produksi film dapat diibaratkan seorang dalang dalam pementasan wayang, pengarang dalam karya sastra, seorang pelukis, pematung atau pemahat.

Kerja seorang sutradara berhubungan dengan penciptaan adegan-adegan yang akan direkam. Karena itu kerja seorang sutradara sangat erat kaitannya dengan mekanisme kerja sebuah kamera, walaupun belum tentu sutradara memegang langsung kamera pada saat perekaman/shooting karena ada *crew* lain yang menanganinya, yaitu penata fotografi /juru kamera / penata kamera / kameramen.

Sutradara dituntut untuk bisa menerjemahkan skenario dalam pengadeganan / shot sebaik mungkin sesuai kebutuhan penggambaran adegan yang diinginkan. Bila memungkinkan adegan yang dibuat harus mampu *berbicara lebih* dari sekedar yang tampak secara visual. Maksudnya, adegan yang dihasilkan memiliki makna yang tidak sekedar yang tampak pada layar, namun juga memberikan makna tersendiri kepada penontonnya secara tersirat atau simbolik. Dengan demikian adegan yang dibuat mempunyai nilai artistik dan teknik yang tinggi. Hanya sutradara yang memiliki wawasan luas yang mempunyai kepekaan untuk menciptakan adegan seperti itu. Karena itu pekerjaan sutradara bersifat intelektual.

tanggal dan bulan tertentu pada setiap tahunnya. Juga film cerita yang dibuat untuk menyanjung peran Suharto dalam masa tertentu sejarah Indonesia seperti *Janur Kuning* dan *Serangan Fajar*

¹³ Asvi Warman Adam, *Loc. Cit.* hlm. 69.

Seorang sutradara, seperti halnya seniman di bidang seni yang lain, tentu mempunyai kecenderungan atau pandangan dunianya sendiri yang sangat dipengaruhi oleh latar belakang yang membentuknya, seperti masa kecil, pendidikan, agama, pandangan politik, sensibilitas, pergaulan, dan sebagainya. Latar belakang bisa membentuk pribadi dan tercermin dalam praktek keseharian seseorang. Oleh karena itu, latar belakang Usmar Ismail tentu berpengaruh pada perkembangan karya-karyanya.

Melalui film-filmnya, Usmar Ismail menyampaikan pandangannya tentang revolusi Indonesia dan dinamikanya. Hal ini menarik untuk dikaji, karena film bisa kita tempatkan sebagai sumber sejarah dan agen sejarah yang mencerminkan pemikiran atau pandangan pembuatnya. Melalui film-filmnya itu kita bisa telusuri pandangan Usmar Ismail tentang revolusi Indonesia dari kacamata seorang seniman film yang mengalami langsung revolusi Indonesia. Hal-hal yang tidak kita temui "jejaknya" dalam historiografi maupun sumber-sumber lain yang membicarakan revolusi Indonesia bisa kita temukan melalui film-filmnya, seperti bagaimana dinamika kehidupan masyarakat pada masa revolusi yang terkait dengan kehidupan ekonomi, keluarga, atau relasi / hubungan antar anggota masyarakat .

1.2 Permasalahan

Sebelum Usmar Ismail membuat film-filmnya sepertinya tidak banyak seniman film Indonesia yang menganggap film sebagai sebuah media yang mempunyai pengaruh kuat dan dapat dimanfaatkan untuk berbagai kepentingan. Karena itu peran Usmar Ismail dapat dikatakan menjadi sangat penting bagi sejarah perfilman Indonesia. Bukan saja karena karya-karyanya yang dinilai bermutu dan intelek, namun juga karena Usmar Ismail dianggap sebagai orang Indonesia pertama yang meletakkan fondasi bagaimana seharusnya film Indonesia.

Hampir semua kajian tentang perfilman Indonesia menyinggung Usmar Ismail sebagai orang yang sangat penting perannya dalam sejarah perfilman Indonesia. Oleh karena itu, ada beberapa pertanyaan yang menarik untuk diajukan untuk melihat peran Usmar Ismail dalam perfilman Indonesia. Faktor-faktor apakah yang membuat Usmar Ismail menjadi sineas yang memiliki pandangan

berbeda dengan kebanyakan sineas sejamannya? Pertanyaan ini untuk menjelaskan latar belakang terbentuknya sosok Usmar Ismail sebagai seorang seniman film sekaligus seorang pemikir di bidang seni dan budaya, khususnya film. Apakah sumbangan Usmar Ismail hanya sebagai pelopor idealisme dalam perfilman Indonesia atau lebih dari itu? Pertanyaan ini untuk mengungkap lebih jauh peran Usmar Ismail dalam bidang yang lain selain film, untuk melihat apakah hal tersebut membawa pengaruh bagi proses kreatifnya sebagai seorang sutradara. Selain seorang sutradara yang memiliki kecenderungan berbeda dengan sutradara lain sejamannya, Usmar Ismail juga dikenal sebagai seniman yang memiliki perhatian pada bidang seni lain seperti teater. Bersama Asrul Sani ia mendirikan ATNI (Akademi Teater Nasional Indonesia). Ia juga aktif sebagai pengurus Lesbumi, lembaga kebudayaan di bawah organisasi Nahdlatul Ulama (NU).

Pertanyaan berikutnya adalah bagaimana gambaran revolusi Indonesia dalam film-film Usmar Ismail? Film-film Usmar Ismail akan dilihat sebagai teks yang mengungkapkan pemikiran Usmar Ismail mengenai revolusi Indonesia. Selanjutnya, seperti apakah konsep ideal yang diinginkan oleh Usmar Ismail (pemikirannya) mengenai film Indonesia? Melalui film-filmnya yang bertema revolusi yang dikaji dalam penelitian ini, juga tulisan-tulisan Usmar Ismail yang berkaitan langsung dengan film maupun kesenian lainnya, termasuk pandangan tokoh lain mengenai karya-karya Usmar Ismail, akan dilihat seperti apakah film Indonesia dalam pemikiran Usmar Ismail

Beberapa pertanyaan yang bertumpu pada pemikiran Usmar Ismail tersebut menarik perhatian saya untuk mengkaji tiga film Usmar Ismail yang bertema revolusi mulai tahun 1950 hingga tahun 1954, yaitu *Darah dan Doa*, *Enam Djam di Jogja*, dan *Lewat Djam Malam*. Alasan pemilihan ketiga film Usmar Ismail tersebut adalah karena ketiganya merupakan karya-karya awal Usmar Ismail setelah mendirikan Perfini. Ketiga film tersebut menjadikan revolusi Indonesia sebagai tema ceritanya dan ketiga film tersebut merupakan karya-karya awal Usmar Ismail sebagai seorang sutradara. Produksi ketiga film tersebut memiliki kedekatan waktu dengan kejadian yang digambarkan dalam film. Selain itu alasan pragmatis terkait ketersediaan bahan penelitian berupa

ketiga film tersebut, selain untuk membuat penelitian ini terfokus pada objek yang terbatas sehingga memudahkan proses penelitian.

Tahun 1950 – 1954 dijadikan batasan awal dan akhir dalam kajian ini karena pada tahun 1950 Usmar Ismail membuat karyanya yang bertemakan revolusi untuk pertama kalinya, *Darah dan Doa*, dan tahun 1954 ia membuat film *Lewat Djam Malam*. Ketiga film tersebut dipilih sebagai objek penelitian berdasarkan pertimbangan praktis, yaitu untuk membuat penelitian ini lebih terfokus, selain ketersediaan bahan penelitian dan waktu yang tersedia bagi penelitian ini.

1.3 Tujuan Penelitian

Kajian ini bertujuan untuk mendeskripsikan peran Usmar Ismail dan film-filmnya yang bertema revolusi dalam konteks sejarah film Indonesia pada tahun-tahun awal berkembangnya film nasional. Selain itu, kajian ini juga mendeskripsikan bagaimana revolusi Indonesia dalam sudut pandang seorang seniman film yang mengalami langsung masa revolusi, sehingga akan diperoleh sebuah perspektif yang lain dari revolusi Indonesia di luar sumber-sumber “resmi” baik berupa historiografi, laporan-laporan instansi pemerintah, surat kabar, dan sebagainya.

Harapan dari dilakukannya kajian ini di antaranya memberikan sumbangan terhadap perkembangan penulisan sejarah Indonesia yang membahas mengenai revolusi maupun mengenai sejarah perfilman Indonesia, yang dapat dikatakan masih sangat langka dikaji oleh sejarawan Indonesia. Kajian ini juga diharapkan mampu menjadi inspirasi bagi peneliti-peneliti sejarah Indonesia selanjutnya untuk berani lebih jauh memanfaatkan sumber-sumber sejarah yang masih belum banyak dimanfaatkan seperti film, pengalaman individu *non-elit*,¹⁴ dan sebagainya.

1.4 Tinjauan Pustaka

Perkembangan dunia film Indonesia pasca 1998 memang menunjukkan perkembangan yang menjanjikan. Jumlah film yang diproduksi meningkat dari tahun ke tahun. Tema film juga mulai beragam, walaupun kemudian menunjukkan

¹⁴ Kalangan masyarakat biasa yang sering terlupakan, padahal mungkin memiliki pengalaman dan pandangan tertentu mengenai sebuah peristiwa

indikasi kembali kepada kecenderungan film *genre*, yang bagi sebagian kalangan perkembangan tersebut dianggap mengkhawatirkan.

Karya ilmiah tentang perfilman Indonesia yang telah diterbitkan juga tidak banyak. Di antaranya adalah karya Krishna Sen, *Indonesian Cinema Framing the New Order*; *Profil Dunia Film Indonesia* dan *Pantulan Layar Putih* karya Salim Said; *Sejarah Film 1900-1950* karya Misbach Yusa Biran; dan Eddy D Iskandar dengan karyanya *Mengenal Perfilman Nasional*.

Krisna Sen mencoba membuat analisis konteks sosial politik dan analisis terhadap film-film yang lahir pada masa Orde baru, meliputi gender, kelas, dan refleksi sejarah. *Sejarah Film 1900-1950* karya Misbach Yusa Biran dapat dikatakan sebagai buku terlengkap yang membahas tentang sejarah film di Hindia-Belanda hingga tahun-tahun awal kemerdekaan. Buku ini sarat dengan data dan informasi tentang peristiwa penting, foto/poster film dan para tokoh film awal Hindia-Belanda (kemudian Indonesia). Buku yang terdiri dari tiga bab ini membagi pembahasannya mulai dari dikenal hingga populernya film (bioskop) di Hindia-Belanda, berkembangnya usaha pembuatan film tahun 1920-an hingga awal 1940-an, dan bagaimana kondisi dunia film pada masa pendudukan Jepang.

Karya Salim Said yang pertama mengenai perfilman Indonesia adalah *Profil Dunia Film Indonesia*. Buku ini menguraikan sejarah perfilman Indonesia sejak pembuatan film pertama di Hindia-Belanda hingga periode tahun 1980-an. Dikemukakan pula hambatan yang dihadapi oleh industri perfilman Indonesia, mulai dari komersialisasi yang sangat menonjol, tidak adanya konsep yang jelas mengenai film Indonesia, hingga pengaruh dunia politik pada dunia film Indonesia seperti yang terjadi pada tahun 1960-an ketika terjadi ketegangan antara PKI dan lawan-lawan politiknya.

Sementara itu, karya Salim Said yang kedua merupakan kumpulan tulisan tentang film Indonesia, orang-orang film, dan kritik terhadap budaya perfilman Indonesia tersebut. Said mencoba menjelaskan "akar" dari persoalan yang dialami oleh dunia perfilman Indonesia. Dari sinilah ia mengetengahkan pendapatnya mengenai "dosa asal" perfilman Indonesia, yang menurutnya terwujud karena sejak awal film populer pada jaman Hindia-Belanda hanya dianggap sebagai

barang dagangan belaka dan tidak pernah dibuat dengan tujuan yang lebih serius, sedara tematik maupun artistik.

Dalam salah satu bagian dari bukunya itu, Salim Said mengulas tentang "Revolusi Indonesia dalam Film-film Indonesia." Bagian ini membahas tentang beberapa film Indonesia yang bertema revolusi seperti karya Imam Tantowi (*Pasukan Berani Mati*), MT Risyaf (*Naga Bonar*), Asrul Sani (*Pagar Kawat Berduri*), M. Said (*Untuk Sang Merah Putih*), dan termasuk beberapa film Usmar Ismail (*Darah dan Doa*, *Enam Djam di Jogja*, *Lewat Jam Malam*, *Pejuang*) serta beberapa film bertema serupa yang sejaman maupun sesudahnya. Bagian dari buku Salim Said ini dapat dikatakan merupakan karya pertama yang diterbitkan yang mencoba melihat revolusi dalam film-film Indonesia.

Namun revolusi dalam film Indonesia yang dilihat Salim Said tersebut masih merupakan bentuk bacaan terhadap film sebagai bentuk ekspresi pikiran dan perasaan yang hidup dalam masyarakat pada masa film-film tentang revolusi itu dibuat.¹⁵ Dalam konteks film Usmar Ismail yang dibahas dalam tulisan tersebut, Salim Said mencoba melihat apa yang diinginkan / niat Usmar berkisah dalam dua filmnya, *Darah dan Doa* dan *Enam Djam di Jogja*. Salim Said sepertinya tidak bertujuan untuk menguak lebih lanjut apa yang menjadi alasan Usmar menampilkan revolusi Indonesia seperti apa yang tampak dalam film-film yang dibahasnya. Said hanya bertumpu pada film-film tersebut dan membacanya sebagai rujukan utama mengenai pandangan Usmar tentang revolusi. Justru inilah yang menjadikan tulisan Salim Said menarik. Tulisan tersebut menjadi pendorong utama bagi penulisan tesis ini. Menarik untuk mengungkap lebih jauh ruang kosong yang ditinggalkan dalam karya Salim Said, yaitu pandangan seorang Usmar Ismail sebagai seorang seniman dalam memandang revolusi Indonesia, dengan mencari rujukan pada riwayat hidup, pandangan dunia seninya, pandangan sesama seniman, dan tentu saja karya-karyanya.

Buku karya Eddy D. Iskandar, *Mengenal Perfilman Nasional*, mencoba menelusuri secara singkat sejarah film sejak film yang pertama, awal hadirnya film di Indonesia, dan penekanan pada bidang dan orang yang berkecimpung di dunia film Indonesia. Buku ini juga menyinggung sedikit tentang Usmar Ismail

¹⁵ Salim Said, *Pantulan Layar Putih*, Sinar Harapan, Jakarta, 1991, hlm. 46.

yang disebut memiliki peranan penting dalam sejarah film Indonesia. Dalam buku ini, Usmar Ismail dipuji sebagai orang yang telah membangkitkan kebanggaan nasional melalui karya-karyanya.

1.5 Kerangka Teori

Seseorang mendapat pengetahuan, pemahaman, dan keyakinan tentu tidak serta merta begitu saja menerimanya. Ada serangkaian proses yang jalin-menjalin dari ketiga hal tersebut. Konstruksi sosial masyarakat menjadi sangat menentukan perkembangan seseorang, termasuk pemikiran/pandangannya yang akan menentukan perilakunya dalam setiap praktek kesehariannya. Karena itu, kenyataan selalu berada dalam wujud konstruksi sosial tertentu.

Konstruksi sosial menjadi kajian dalam sosiologi pengetahuan. Karena itu sosiologi pengetahuan bisa kita definisikan sebagai ilmu yang menekuni hubungan antara pemikiran manusia dan konteks sosialnya.¹⁶ Sosiologi pengetahuan meliputi apa saja yang diketahui masyarakat, pengetahuan sehari-hari, atau pengetahuan akal sehat (*common sense*). Sosiologi pengetahuan menanyakan tentang latar belakang sosial pelaku, karena latar belakang seseorang akan sangat mempengaruhi segala tindak-tanduknya termasuk juga pemikirannya. Latar belakang seperti etnisitas, agama, pendidikan, pandangan politik, sensibilitas, dapat membantu kita memahami seseorang dalam konteks sosialnya.

Sejarah pemikiran mempunyai tiga pendekatan, yaitu kajian teks, konteks sejarah, dan hubungan antara teks dan masyarakatnya.¹⁷ Kajian teks meliputi genesis pemikiran, konsistensi pemikiran, evolusi pemikiran, sistematika pemikiran, perkembangan dan perubahan pemikiran, varian pemikiran, komunikasi pemikiran, dan *internal dialectics*.¹⁸ Kajian konteks meliputi konteks sejarah, konteks politik, konteks budaya, dan konteks sosial.¹⁹ Kajian hubungan antara teks dan masyarakatnya meliputi pengaruh pemikiran, implementasi pemikiran, dan diseminasi pemikiran.²⁰

¹⁶ Kuntowijoyo dalam *Metodologi Sejarah*, Tiara Wacana, edisi kedua, 2003, hal 200.

¹⁷ *Ibid*, hlm. 191

¹⁸ *Ibid*, hlm. 192 – 195.

¹⁹ *Ibid*, hlm. 195 – 197.

²⁰ *Ibid*, hlm. 197 – 198

Ketiga pendekatan di atas akan digunakan untuk melihat karya-karya Usmar Ismail bertema revolusi Indonesia dalam kaitannya dengan sejarah film Indonesia. Sejarah pemikiran, seperti halnya sejarah secara umum, mempelajari proses. Dengan demikian, ketiga pendekatan di atas menjadi relevan digunakan dalam kajian ini, tentunya dengan memanfaatkan pula pendekatan lain yang bisa membantu memahami tema kajian ini. Misalnya, sosiologi pengetahuan, yang menekuni hubungan antara manusia dan konteks sosialnya sebagaimana yang telah disebutkan sebelumnya.

1.6 Metode Penelitian

Studi mengenai film-film Usmar Ismail yang bertema revolusi ini dilakukan dengan metode sejarah—mulai dari Heuristik, kritik, interpretasi, hingga penulisan/historiografi—melalui studi pustaka memanfaatkan sumber data yang terdapat di Sinematek Indonesia dan pembacaan terhadap film karya Usmar Ismail yang diteliti, yaitu *Darah dan Doa* (1950), *Enam Djam di Jogja* (1951), dan *Lewat Djam Malam* (1954). Sinematek Indonesia merupakan sebuah lembaga pengarsipan film, dan perpustakaan yang secara khusus mengoleksi segala hal yang berhubungan dengan perjalanan film Indonesia. Sumber-sumber yang dimanfaatkan bagi studi ini yang tersedia di Sinematek Indonesia antara lain skenario film, buku, majalah, kliping tentang film Indonesia, himpunan peraturan pemerintah tentang film Indonesia, data organisasi perfilman, data perusahaan film, arsip film dan foto-foto, dan tentu saja koleksi film-film cerita. Sinematek Indonesia dapat disebut sebagai gudang bagi penelitian mengenai film dan sejarah film di Indonesia. Sumber-sumber primer bagi penelitian tentang film dan sejarah film tersedia dalam jumlah yang banyak di lembaga tersebut.

Buku-buku yang telah diterbitkan juga turut dimanfaatkan sebagai penunjang penelitian, baik yang berkaitan langsung dengan tema penelitian maupun yang tidak langsung, namun memberikan pemahaman lebih mendalam mengenai periode yang diteliti maupun peristiwa yang terkait dengan obyek yang menjadi fokus studi ini. Misalnya buku-buku yang mengungkap masa revolusi yang telah banyak diterbitkan berupa historiografi maupun karya sastra yang berlatar masa revolusi.

1.7 Sistematika Penulisan

Sebagaimana yang telah diungkap sebelumnya, studi ini bertujuan untuk memahami pandangan seorang Usmar Ismail sebagai seorang seniman dalam memandang revolusi Indonesia, dengan mencari rujukan pada riwayat hidup, pandangan dunia seninya, pandangan sesama seniman, dan tentu saja karya-karyanya. Secara sederhana, studi ini mencoba menguraikan pemikiran Usmar Ismail sebagai seorang seniman film memotret revolusi Indonesia dalam beberapa karyanya. Agar pemahaman terhadap pemikiran Usmar Ismail itu bisa diperoleh secara komprehensif, dicoba untuk mengenal lebih jauh sosok Usmar Ismail dalam prosesnya menjadi seorang seniman film (sutradara) dalam konteks sejarah film di Indonesia. Hal ini diperlukan untuk memahami terbentuknya kesadaran sebagai seorang seniman pada diri Usmar Ismail dalam kaitannya dengan latar belakang sosialnya, karena latar belakang seseorang akan sangat mempengaruhi segala tindak-tanduknya termasuk juga pemikirannya. Etnisitas, agama, pendidikan, pandangan politik, sensibilitas, dapat membantu kita memahami seseorang dalam konteks sosialnya.

Bagian pertama penelitian ini merupakan pendahuluan yang menjelaskan latar belakang dan alasan dibuatnya penelitian ini, termasuk metode dan sumber yang digunakan hingga sistematika penulisan

Bagian kedua akan mencoba memaparkan secara singkat gambaran jalannya perubahan secara cepat yang dialami Indonesia, sebagai sebuah Negara baru pasca pernyataan kemerdekaan dan awal pecahnya sebuah revolusi. Gambaran yang ditampilkan di sini merupakan gambaran kenyataan yang menjadi latar peristiwa bagi film-film Usmar Ismail sebagaimana yang terdapat dalam karya-karya ilmiah yang membahas revolusi Indonesia. Sebagai pembanding, untuk melihat gambaran yang tidak terdapat dalam karya-karya ilmiah tersebut, beberapa karya sastrawan yang turut mengalami zaman revolusi turut dihadirkan dalam penelitian ini. Alasannya, karya para seniman/sastrawan itu mampu merefleksikan kehidupan zaman revolusi yang jarang diangkat dalam karya-karya ilmiah, yaitu kehidupan sehari-hari, pengalaman rakyat kecil, dan subyektivitas orang-orangnya. Persoalan yang diangkat dalam beberapa karya tersebut ternyata

memiliki banyak kesamaan dengan film-film Usmar Usmail, khususnya dalam hal subyektifitas memandang jalannya revolusi.

Pada bagian ketiga akan diuraikan tentang sejarah singkat mengenai dunia film di Hindia-Belanda, -hingga kemudian menjadi Indonesia. Walaupun penelitian ini berfokus pada film Usmar Ismail, sejarah film di Hindia-Belanda tentu saja harus mendapatkan perhatian, karena dalam konteks inilah Usmar Ismail memperoleh bentuk dan identitasnya sebagai seorang sineas yang disegani kawan maupun lawan, bagaimana Usmar Ismail menempati posisinya dalam masyarakat sebagai individu maupun sebagai seorang seniman dalam seting revolusi Indonesia. Hal ini bertujuan untuk memahami pandangan Usmar Ismail tentang revolusi dan apa saja yang membentuk pemahamannya itu.

Bagian keempat menguraikan tentang tiga film Usmar Ismail yang bertema revolusi yaitu *Darah dan Doa*, *Enam Djam di Jogja*, dan *Lewat Djam Malam*. Seperti apa revolusi Indonesia dihadirkan oleh Usmar Ismail dalam film-filmnya tersebut dapat dilihat sebagai pandangan dunianya terhadap jalannya revolusi Indonesia dan dampak yang ditimbulkannya. Film-film tersebut akan dilihat sebagai teks yang menggambarkan pemikiran Usmar Ismail, konsistensi, evolusi, sistematika, perkembangan dan perubahan, serta komunikasi pemikiran Usmar Ismail melalui media film.²¹

Bagian kelima merupakan kesimpulan sekaligus penutup yang membahas relevansi pemikiran Usmar Ismail dalam sejarah perkembangan film Indonesia, seperti apa konsep film Indonesia dalam pemikiran Usmar Ismail yang dituangkan lewat karya-karyanya dan sejauh mana kita bisa memanfaatkan film-filmnya sebagai sumber untuk memahami jalannya revolusi indonesia.

²¹ Sebagai upaya penulisan sejarah pemikiran,hal ini didasarkan pada metodologi yang digunakan untuk mengkaji corak penulisan sejarah pemikiran seperti yang diungkapkan Kuntowijoyo melalui tiga pendekatan: Teks, konteks, dan ubungan antara teks dan masyarakatnya. Lihat Kuntowijoyo, *Ibid*, hlm. 191-198.

BAB I PENDAHULUAN

1.1 Latar Belakang Masalah

Hanya berselang lima tahun setelah Lumiere bersaudara menayangkan film pertamanya kepada publik kota Paris, film telah hadir di Hindia Belanda. Tepatnya pada tanggal 5 Desember 1900, di sebuah gudang yang disulap menjadi bioskop dadakan di daerah Tanah Abang, Jakarta. Tontonan *gambar idoeep* itu segera menjadi populer di kalangan masyarakat Batavia saat itu.¹

Walaupun film telah hadir di Hindia-Belanda sejak tahun 1900, belum ada proses produksi film yang menggunakan Hindia-Belanda sebagai latarnya. Baru 26 tahun kemudian untuk pertama kalinya di Hindia-Belanda dilangsungkan produksi pertama film Hindia-Belanda, *Loetoeng Kasaroeng*. Film tersebut dibuat oleh dua orang Belanda dan telah melibatkan penduduk asli Hindia-Belanda.² Dengan demikian, praktis bila membicarakan perkembangan film di Hindia-Belanda antara tahun 1900 – 1920 berarti hanya membicarakan sejarah awal perkembangan bioskop di Hindia-Belanda, karena pada kurun tahun-tahun tersebut belum ada produksi film cerita di Hindia-Belanda.

Setelah *Loetoeng Kasaroeng*, dimulailah sejarah baru film di Hindia-Belanda. Sejak tahun 1926 banyak dibuat film-film, terutama oleh sineas-sineas dari Belanda. Perfilman Hindia-Belanda makin marak setelah kemudian orang-orang Cina di Hindia-Belanda juga terjun ke dalam bisnis baru yang menjanjikan tersebut. Lebih lanjut bahkan orang-orang Cina tersebut secara perlahan tapi pasti menguasai mayoritas bioskop dan menguasai pula bisnis produksi film di Hindia-Belanda.³

Dikuasainya bisnis film oleh orang-orang Cina di Hindia-Belanda ternyata menciptakan sebuah kultur bisnis film yang menjadi dasar bagi kultur bisnis film di Indonesia hingga sekarang.⁴ Periode awal sejarah produksi film di Hindia-

¹ Haris Jauhari (Editor), *Layar Perak: 90 Tahun Bioskop di Indonesia*, PT Gramedia Pustaka Utama, Jakarta, 1992

² Mengenai data tentang film-film yang diproduksi sejak tahun 1926, lihat JB Kristanto, *Katalog Film Indonesia 1926 – 2005*, Nalar, Jakarta, 2005

³ Mengenai hal ini bisa di lihat dalam Haris Jauhari, *op. cit.*,..

⁴ Saya cenderung menggunakan istilah bisnis film daripada industri film. Dapat dikatakan Indonesia sesungguhnya belum memiliki industri film hingga saat ini. Penggunaan kata “industri”

BAB II

REVOLUSI INDONESIA

DALAM TINJAUAN ILMIAH DAN KARYA SASTRA

Bagian ini akan mencoba memaparkan secara singkat gambaran jalannya perubahan secara cepat yang dialami Indonesia, sebagai sebuah Negara baru pasca pernyataan kemerdekaan dan awal pecahnya sebuah revolusi. Gambaran yang ditampilkan di sini merupakan gambaran realitas yang menjadi latar peristiwa bagi film-film Usmar Ismail yang mengangkat drama manusia dalam kancah revolusi yang penuh ketidakjelasan namun diwarnai dengan besarnya harapan akan terwujudnya kehidupan Negara yang merdeka. Karena studi ini bukan merupakan studi yang secara khusus menyoroti jalannya revolusi Indonesia, maka pada bagian ini jalannya revolusi hanya dipaparkan secara singkat, sebagai sebuah *snapshot* untuk melukiskan perubahan serba cepat setelah menyerahnya Jepang, vakumnya kekuasaan, dan upaya kembalinya Belanda dengan memanfaatkan kemenangan tentara Sekutu.

Sebagai pembanding bagi film-film Usmar Ismail yang bertema revolusi, bagian ini juga memuat pandangan dua sastrawan yang mengalami peristiwa revolusi dan menuangkan pandangannya dalam karya-karya mereka. Tujuannya agar diperoleh gambaran mengenai pandangan kaum seniman di luar bidang film tentang jalannya revolusi Indonesia. Tidak seperti karya-karya ilmiah sejarah mengenai revolusi Indonesia yang pada umumnya lebih terfokus pada jalannya revolusi nasional maupun sosial yang ditinjau dari sisi politik maupun militer, karya para seniman lebih banyak menggambarkan pengaruh revolusi pada kalangan masyarakat kebanyakan. Walaupun banyak juga yang menampilkan aspek politik dan militer, yang ditonjolkan umumnya mengenai peran individu masyarakat biasa yang bukan merupakan elit dalam revolusi dalam kehidupan sehari-hari. Dengan demikian, apa yang biasanya dikaji oleh para sejarawan revolusi, bagi para seniman—seperti sastrawan maupun sutradara film seperti Usmar Ismail—hal itu hanyalah sebuah *setting* bagi berlangsungnya sebuah drama kemanusiaan.

Kedua hal yang disebutkan di atas, karya ilmiah para sejarawan maupun karya para seniman tentang revolusi, tidak akan dipertentangkan sebagai dua jenis

sumber yang sama-sama membahas jalannya revolusi. Keduanya justru dipadukan sebagai sumber yang bisa dimanfaatkan untuk lebih memahami revolusi Indonesia. Karya-karya seniman yang sudah barang tentu sangat kuat unsur subjektifnya tidak pada tempatnya dibanding-bandingkan dengan karya ilmiah yang dalam prosesnya selalu berupaya bersandar pada objektivitas ilmu pengetahuan. Keduanya dipergunakan karena satu sama lain bisa saling melengkapi; karya-karya ilmiah memberikan gambaran faktual mengenai revolusi, dan karya para seniman—walaupun fiktif—setidaknya mampu menggambarkan alam pikiran manusia kebanyakan yang pernah mengalami alam revolusi.

2.1. Revolusi dalam Tinjauan Literatur Ilmiah

2.1.1. Definisi Revolusi

Dikumandangkannya Proklamasi, 17 Agustus 1945, menjadi tonggak munculnya euphoria dan perubahan cepat di kalangan masyarakat Indonesia. Kevakuman kekuasaan dalam hari-hari sekitar proklamasi yang dimanfaatkan secara cerdas oleh pemuda untuk mendesak Sukarno–Hatta mengumumkan kemerdekaan Indonesia menandai dimulainya sebuah era baru yang penuh dengan gejolak, harapan, dan juga berbagai tragedi di beberapa wilayah Indonesia.

Nilai-nilai lama digugat. Sartono Kartodirdjo menggambarkan kondisi tersebut dengan mengutip Nietzsche *Umwertung aller werte*¹ ‘penjungkirbalikan semua nilai’, dan menuntut adanya nilai-nilai baru yang sesuai dengan masa itu. Itulah masa dalam lembaran sejarah Indonesia Modern yang dikenal sebagai zaman revolusi. Berlangsung selama kurang lebih lima tahun, antara 1945 hingga awal 1950, antara terbentuknya negara RI secara *de facto* melalui Proklamasi hingga pengakuan kedaulatan pada akhir 1949.

Sebelum lebih jauh membahas periode revolusi, ada baiknya dibahas terlebih dahulu apa yang dimaksud dengan revolusi. Abdurahman Surjomihardjo menyatakan bahwa revolusi adalah perubahan secara mendasar dalam struktur ekonomi maupun sosial dalam lembaga-lembaga sosial, perimbangan dalam hukum maupun cara berpikir manusia, yang pada mulanya merupakan sebuah

¹ Sartono Kartodirdjo, kata pengantar dalam buku Anton E. Lucas, *Peristiwa Tiga Daerah*. Jakarta: Pustaka Utama Grafiti, 1989. hlm. xi.

gejala masyarakat, yang umumnya terjadi dalam batas-batas sebuah Negara.² Ia membagi pengertian revolusi menjadi tiga kategori; pembaharuan (*reform*), Perebutan kekuasaan (*putsch*), dan pemberontakan (*revolt*).³

Pembaharuan merupakan perubahan yang terjadi dengan tetap mempertahankan hal-hal mendasar yang telah lama menjadi pijakan. Perebutan kekuasaan yang mendadak atas kekuasaan lama oleh pihak yang menjadi penguasa baru seperti yang terjadi dalam organisasi tertentu, misalnya partai politik, merupakan contoh kategori yang kedua. Sementara itu, pemberontakan merupakan upaya perebutan kekuasaan oleh gerakan revolusioner seperti yang terjadi dalam peristiwa Madiun 1948. Dalam konteks penelitian ini, revolusi Indonesia, mengutip Surjomihardjo, mengandung pengertian tumbuhnya kekuatan-kekuatan baru dalam masyarakat Indonesia yang mendorong tercapainya suatu keseimbangan (ekuilibrium) yang berlangsung antara 1945 hingga 1949.⁴ Diawali dengan pernyataan kemerdekaan melalui proklamasi 17 agustus 1945 hingga akhir tahun 1949, pasca pengakuan kedaulatan RI oleh Kerajaan Belanda.

Onghokham, secara lebih sederhana, dengan merujuk pada pandangan dalam ilmu politik, membedakan antara revolusi nasional dan revolusi sosial.⁵ Revolusi nasional biasanya merujuk pada penggulingan kekuasaan atau pengusiran kekuasaan asing dan revolusi sosial mengandung perubahan-perubahan sosial atau kelas dan menumbuhkan hubungan-hubungan kelas lain di dalam sebuah masyarakat baru.⁶ Dalam konteks revolusi Indonesia, kedua hal itu, revolusi nasional dan sosial, sama-sama terjadi bahkan dalam waktu yang bersamaan. Menjadi sebuah hal yang mudah dipahami jika ada yang menyebut revolusi sosial yang terjadi di berbagai pelosok Indonesia merupakan sebuah revolusi dalam revolusi.⁷ Revolusi sosial yang terjadi itu bergulir sebagai dampak langsung dari revolusi nasional pasca proklamasi. Mengenai bagaimana gambaran

² Abdurrachman Surjomihardjo, "Dinamika Revolusi Indonesia", dalam *Sejarah Indonesia: Penilaian Kembali Karya Utama Sejarawan Asing*. Depok: Pusat Penelitian Kemasyarakatan dan Budaya Lembaga Penelitian Universitas Indonesia, 1997. hlm. 77.

³ *Ibid*, hlm. 78.

⁴ *Ibid*, hlm. 81.

⁵ Onghokham, "Pemberontakan Madiun 1948: Drama Manusia Dalam Revolusi", dalam *Rakyat dan Negara*. Jakarta: Pustaka Sinar Harapan, 1991. hml.165.

⁶ *Ibid*.

⁷ Seperti sub-judul karya Anton Lucas yang diterjemahkan ke dalam bahasa Indonesia, *Peristiwa Tiga Daerah, Revolusi dalam Revolusi*.

revolusi dalam revolusi tersebut akan dipaparkan secara singkat di bagian berikutnya.

2.1.2. Revolusi Nasional dan Awal Terbentuknya Negara Baru

Dengan tidak mengesampingkan tahun-tahun sebelum Pendudukan Tentara Jepang, terbentuknya kesadaran sebagai sebuah bangsa yang memiliki kedudukan sejajar dengan bangsa lain mengalami kristalisasi dalam masa sekitar tiga setengah tahun pendudukan “saudara tua”. Masa Pendudukan Jepang merupakan fase penting bagi tumbuhnya nilai-nilai baru seperti nasionalisme dan patriotisme, dan juga berarti bagi Usmar Ismail dan kawan-kawan yang banyak belajar dari orang Jepang mengenai bagaimana membuat film yang baik⁸. Usaha Jepang menarik bangsa Indonesia ke dalam kancah perang dunia kedua berimbas pada kesadaran baru yang umumnya merasuki para pemuda yang tergabung dalam berbagai organisasi buatan Jepang. Studi Ben Anderson menunjukkan hal itu.⁹ Dalam upaya menarik simpati rakyat Indonesia, Jepang membentuk berbagai organisasi seperti Pusat Tenaga Rakyat (PUTERA), Pembela Tanah Air (PETA, sebuah organisasi semi militer), Heiho, Seinendan, dan sebagainya.

Di antara berbagai organisasi bentukan Jepang tersebut PETA mempunyai peran tersendiri yang sangat penting bagi tumbuhnya kesadaran sebagai sebuah bangsa terjajah, kelak kemudian. Bahkan, dapat dikatakan, PETA memberi andil besar bagi timbulnya nasionalisme di kalangan pemuda yang menjadi anggotanya.¹⁰ Perasaan itu tidak hilang seiring dengan kalahnya Jepang pada Sekutu, namun justru semakin menguat dengan adanya kevakuman kekuasaan pasca menyerahnya Jepang dan belum tibanya tentara sekutu yang baru menang perang di Indonesia. Tadinya PETA dimaksudkan untuk mendukung tentara Jepang melawan Sekutu jika ternyata serangan Sekutu sampai ke Pulau Jawa. Namun ternyata kemudian Jepang terlebih dahulu kalah sebelum sekutu benar-benar sampai ke Pulau Jawa.

Sikap Jepang yang belakangan menunjukkan sifat yang sebenarnya, bahkan lebih kejam dari tentara Belanda, segera mengundang antipati. Romusha, Jugun

⁸ Selengkapnya akan diuraikan pada bab selanjutnya.

⁹ Lihat Ben Anderson, *Revolusi Pemuda*, Jakarta: Sinar Harapan, 1988.

¹⁰ Pentingnya PETA diuraikan Anderson secara lengkap dalam *Revolusi Pemuda. Ibid*, hlm.40.

Ianfu, dan berbagai bentuk kekejaman lainnya memunculkan perlawanan. Termasuk dari kalangan organisasi bentukan Jepang sendiri, PETA.¹¹ Rakyat yang tidak tahan dengan kondisi saat itu juga tidak tinggal diam. Salah satunya adalah pemberontakan di Singaparna, Tasikmalaya, pimpinan seorang kiai pesantren, K.H. Zainal Mustofa pada Februari 1944. Pemberontakan itu dipadamkan oleh tentara Jepang dengan cepat dan kejam.¹²

Kekejaman Jepang dalam menumpas pemberontakan menyadarkan kalangan yang lebih terdidik di perkotaan untuk menempuh jalan lain di luar perlawanan fisik. Muncullah berbagai gerakan yang dikenal sebagai gerakan bawah tanah. Di antaranya adalah gerakan bawah tanah pimpinan Amir Sjarifuddin dan Sutan Sjahrir. Kegiatannya tidak dalam bentuk penentangan seperti menyabotase, mata-mata, ataupun subversi, melainkan sekedar membicarakan persoalan politik, meraba-raba kemungkinan apa yang dikerjakan Sekutu alam perang melawan Jepang, maupun mengecam politik Jepang secara sembunyi-sembunyi.¹³ Anderson menyatakan bahwa:

*Pentingnya kelompok-kelompok ini terletak bukanlah pada pengaruhnya terhadap pemerintahan pendudukan itu, melainkan pada identitas-identitas politik yang mereka ciptakan, yang menjadi sangat berarti setelah berakhirnya perang itu.*¹⁴

Kelompok bawah tanah yang lain adalah mereka yang berbasis di asrama-asrama. Yang paling terkenal adalah yang berpusat di Asrama Fakultas Kedokteran di jalan Prapatan 10, Asrama Angkatan Baru Indonesia di Jalan Menteng Raya 31, dan Asrama Indonesia Merdeka di Jalan Kebon Sirih 80.¹⁵ Gerakan bawah tanah yang berbasis di asrama-asrama inilah yang kemudian melahirkan tokoh-tokoh muda seperti Chairul Saleh, Sukarni, Ismail Widjaja, Aidit, A.M. Hanafi, dan sebagainya.

¹¹ Salah satu bentuk perlawanan keras dari PETA adalah pemberontakan di bawah pimpinan Supriyadi di Blitar. Peristiwa itu menyebabkan nama Supriyadi menjadi terkenal. Bahkan kelak ketika ada upaya pembentukan tentara setelah kemerdekaan nama supriyadi disebut-sebut sebagai calon kuat untuk menduduki jabatan panglima tentara. Namun ia tidak pernah muncul. Supriyadi tidak diketahui nasibnya setelah pemberontakan PETA yang terkenal itu.

¹² Ben Anderson, *Revolusi Pemuda*, *Op. Cit.* hlm. 56-57.

¹³ *Ibid.* hlm. 58.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.* hal.60-65.

Para pemuda anggota gerakan bawah tanah itulah yang secara sembunyi-sembunyi menyebarkan berita-berita seputar perang antara Sekutu melawan Jepang. Mereka, melalui siaran-siaran radio yang direlay secara rahasia, mengetahui bahwa dari hari ke hari sekitar tahun 1945 itu Jepang semakin terdesak oleh Sekutu. Ketika akhirnya berita kekalahan Jepang pada awal Agustus 1945 mereka peroleh, maka mereka segera mendesak kelompok tua yang dipimpin Sukarno-Hatta untuk segera memanfaatkan situasi dengan segera mengumumkan kemerdekaan. Sukarno-Hatta walaupun pada awalnya menolak dengan alasan khawatir akan tindakan represif tentara Jepang yang berpotensi menyebabkan konflik berdarah, pada akhirnya menyetujui untuk mengumumkan kemerdekaan, setelah didahului peristiwa penculikan keduanya ke Rengasdengklok sehari sebelum proklamasi kemerdekaan.

2.1.3. Pembentukan Wilayah dan Alat Negara

Sehari setelah proklamasi dibacakan di Pegangsaan Timur 52, pada 17 Agustus 1945, Panitia Persiapan Kemerdekaan Indonesia (PPKI)¹⁶ segera bersidang. Beberapa keputusan penting bagi penyelenggaraan suatu Negara dengan cepat dihasilkan, antara lain pengesahan Undang-Undang Dasar, yang memang telah dipersiapkan sebelumnya, dan pemilihan presiden dan wakil presiden pertama, yang secara aklamasi memilih pasangan Sukarno-Hatta. Keesokan harinya sidang kembali dilanjutkan dengan sejumlah keputusan seperti pembagian wilayah Negara ke dalam 8 provinsi, pembentukan Komite Nasional Daerah, dan pembentukan 13 kementerian.¹⁷

Pada 29 Agustus 1945, PPKI dibubarkan oleh presiden dan sebagai gantinya dibentuk sebuah badan baru yang dikenal dengan Komite Nasional Indonesia Pusat (KNIP).¹⁸ Lembaga baru tersebut tidak memiliki fungsi dalam perundang-undangan namun berfungsi sebagai penasihat bagi presiden dan

¹⁶ PPKI merupakan badan pengganti Badan Penyelidik Usaha-usaha Persiapan Kemerdekaan Indonesia (BPUPKI) yang sebelumnya telah menyiapkan rancangan undang-undang jika kelak Indonesia merdeka. PPKI dibentuk atas restu Marsekal Terauchi, Panglima Angkatan-angkatan Darat Daerah Selatan, pada 7 Agustus 1945 di Saigon, Vietnam.

¹⁷ Lihat Marwati Djoened Poesponegoro dan Nugroho Notosusanto, *Sejarah Nasional Indonesia VI*. Jakarta: PN Balai Pustaka, 1993. hlm. 98-99.

¹⁸ George McTurnan Kahin, *Nasionalisme dan Revolusi di Indonesia*. Sebelas Maret University Press dan Pustaka Sinar Harapan, 1995. hlm. 176.

kabinetnya.¹⁹ Di setiap daerah / propinsi yang telah dibentuk sebelumnya kemudian dibentuk pula KNI Daerah yang bertugas membantu gubernur setempat. Pada tanggal yang sama pula pemerintah pusat mulai memikirkan mengenai pembentukan angkatan perang. Sebuah Negara tentu saja membutuhkan angkatan perang untuk mempertahankan kedaulatan wilayah dan menjalankan fungsi keamanan. Persoalannya adalah membentuk sebuah angkatan perang tidaklah mudah. Selain kesiapan material seperti dana dan persenjataan yang belum memadai, keadaan pasca proklamasi yang masih sangat genting dari ancaman kembalinya Belanda setelah menyerahnya Jepang pada tentara Sekutu menjadi faktor penting yang harus dipertimbangkan secara matang. Namun bagaimanapun juga pembentukan angkatan perang mutlak untuk segera dilaksanakan.

Beberapa organisasi semi militer yang telah dibentuk pada masa pendudukan Jepang kemudian dimanfaatkan untuk membentuk sebuah angkatan perang. Pembela Tanah Air (PETA) dan beberapa organisasi pemuda menjadi embrio lahirnya Badan Keamanan Rakyat (BKR). Penggunaan nama badan keamanan dan bukan angkatan perang merupakan siasat agar tidak memancing reaksi keras dari tentara Belanda dan Sekutu yang sedang dalam perjalanan untuk melucuti tentara Jepang yang telah kalah. Tidak beberapa lama kemudian, pembentukan angkatan perang yang lebih eksplisit semakin dirasakan perlu, selain untuk pengorganisasian institusi keamanan yang lebih profesional, juga dimaksudkan untuk meningkatkan wibawa pemerintah dan memperjelas tugas BKR sebagai alat Negara dengan tugas pertahanan-keamanan yang eksplisit. Sejak 5 Oktober 1945 BKR berubah menjadi Tentara Keamanan Rakyat (TKR).²⁰

Terbatasnya perlengkapan yang dimiliki TKR dalam menjalankan fungsinya menyebabkan terjadinya peristiwa-peristiwa berujung konflik dengan tentara Jepang yang masih ada untuk mempertahankan *status quo* hingga kedatangan tentara sekutu. Anggota TKR terlibat konflik dengan tentara Jepang dalam merebut gedung-gedung pemerintah dari tangan tentara Jepang, dan menangkap mereka yang tidak mau meninggalkan gedung-gedung itu.²¹ Merebut persenjataan Jepang juga menjadi tujuan mereka. Dua minggu pertama bulan

¹⁹ *Ibid.* hlm. 177.

²⁰ *Ibid.* hlm. 178.

²¹ *Ibid.*

Oktober dipenuhi pertempuran hebat antara tentara republik dan tentara Jepang di beberapa kota seperti Bandung, Garut, Surakarta, Yogyakarta, Semarang, dan Surabaya.²²

2.1.4. Pertempuran-pertempuran Awal, Agresi Militer, dan Pengakuan Kedaulatan

Pertempuran semakin memuncak terutama setelah Sekutu tiba. Tentara sekutu pada dasarnya tidak bertujuan untuk berkonflik dengan tentara Republik. Mereka awalnya bertujuan untuk menerima penyerahan tentara Jepang, membebaskan tawanan perang Sekutu dan tahanan sipil, dan melucuti senjata Jepang serta memulangkan mereka ke negerinya sendiri.²³ Selain itu, sekutu juga bermaksud menjaga ketertiban dan keamanan di Indonesia hingga pemerintahan Belanda di Hindia bisa aktif kembali.²⁴ Rupanya sekutu tidak memiliki informasi mengenai situasi Indonesia pasca kekalahan tentara Belanda oleh tentara pendudukan Jepang beberapa tahun sebelumnya. Kekalahan tentara Belanda oleh tentara pendudukan Jepang membuat kewibawaan kaum Kolonial Belanda di mata rakyat pribumi merosot tajam karena bisa dikalahkan dengan sangat mudah. Intelijen Sekutu rupanya tidak mampu memberikan informasi tentang kondisi di Indonesia secara akurat. Euforia kemerdekaan yang begitu besar di seluruh wilayah Indonesia, khususnya di kalangan pemuda, tidak mereka duga sebelumnya.²⁵

Kesalahan informasi itulah yang membuat tentara Sekutu tidak menyangka akan mendapatkan perlawanan hebat dari rakyat Indonesia, khususnya pemuda, terutama di wilayah yang berbatasan langsung dengan pelabuhan-pelabuhan besar seperti Jakarta, Semarang, dan Surabaya. Peristiwa paling monumental adalah perlawanan rakyat Surabaya terhadap tentara Sekutu pada 10 November 1945 yang berujung pada tewasnya seorang petinggi tentara Sekutu. Kahin menyebut bahwa pertempuran Surabaya merupakan sebuah titik balik dalam perjuangan kemerdekaan Indonesia, yang merupakan sebuah demonstrasi di hadapan tentara

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.* hlm. 179.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Lihat catatan kaki Kahin, *Nasionalisme.. Ibid.* hlm. 179.

Sekutu pimpinan Inggris tentang kemampuan berperang rakyat Indonesia dan kesediaan rakyat dalam mengorbankan jiwa raga mereka bagi kemerdekaan bangsanya. Republik mendapat dukungan rakyat secara positif dan antusias, tidak secara apatis.²⁶ Oleh karena itu menjadi jelas bagi Sekutu pimpinan Inggris, bahwa penyelesaian dengan kekerasan tidak akan menyelesaikan masalah. Inggris mendesak Belanda dengan keras agar mau berunding dengan pihak Indonesia untuk menemukan solusi damai yang menguntungkan kedua belah pihak. Lebih lanjut menurut Kahin nilai penting pertempuran Surabaya adalah memungkinkan diadakannya perundingan-perundingan diplomatik selama tahun 1946 dan awal tahun 1947 antara Indonesia dan Belanda.²⁷

Pendapat Kahin tersebut, --tentu saja dengan tidak mengesampingkan perlawanan tentara dan rakyat Indonesia dalam beberapa pertempuran besar lainnya seperti di Ambarawa, penyerangan Kota Yogya, maupun tempat-tempat lainnya--, tampaknya tidak terlalu berlebihan. Kedatangan tentara Sekutu antara lain disebabkan karena akan memulihkan keamanan di Indonesia dan kemudian menyerahkan kembali ke dalam kekuasaan Belanda. Sekutu rupanya tidak mendapatkan informasi faktual tentang kondisi Indonesia yang sedang dilanda euphoria kemerdekaan. Setelah melihat langsung antusiasme rakyat Indonesia akan kemerdekaan sekutu, di bawah pimpinan Inggris akhirnya menekan keras Belanda agar segera mau berunding dengan republik yang selama ini diklaim Belanda tidak pernah ada. Jelaslah dampak dari berbagai pertempuran tersebut, menunjukkan pada dunia internasional bahwa Republik Indonesia secara de facto memang ada. Perundingan pertama yang diadakan antara dua kubu yang berseteru itu dilaksanakan di Linggajati, pada 10 November 1946, setelah dilakukan beberapa upaya negosiasi antara kedua pihak.²⁸ Hasil perundingan kedua belah pihak yang diumumkan beberapa hari kemudian itu antara lain memuat kesepakatan adanya kerjasama menyelenggarakan sebuah Negara federasi yang

²⁶ Kahin, *Ibid.* hlm. 182.

²⁷ *Ibid.* hlm. 183.

²⁸ Sebelum secara resmi hasil perundingan yang terkenal dengan sebutan Perundingan Linggajati, dilakukan beberapa perundingan sebelumnya yang sangat alot, antara RI-Belanda. Nampaknya perundingan itu bagi Belanda merupakan salah satu cara untuk memperlambat jalannya pengakuan terhadap eksistensi republik sambil bersiap-siap mengadakan sebuah serangan militer untuk kembali mengambil alih wilayah RI dengan paksa. Mengenai bagaimana jalannya berbagai perundingan sebelum penandatanganan kesepakatan di Linggajati beserta poin-poin yang dibicarakan, lihat *SNI VI*, hlm.124-132.

diberi nama *Negara Indonesia Serikat* dan kerjasama antara RIS yang akan dibentuk itu dengan Belanda dalam sebuah Uni Indonesia-Belanda.²⁹

Rancangan kesepakatan itu jelas-jelas merugikan pihak Republik. Timbul reaksi di kalangan rakyat Indonesia baik yang mendukung maupun yang anti pada isi perjanjian. Pemerintah RI rupanya bukan tidak menyadari akan isi perjanjian yang merugikan itu. Namun sepertinya hal itu dipandang sebagai jalan terbaik bagi strategi diplomasi RI, setidaknya untuk memperoleh pengakuan internasional mengenai eksistensi Negara RI. Walaupun gelombang penolakan di tubuh RI sangat keras, pemerintah RI tetap menandatangani.³⁰ Kerasnya penolakan terhadap perjanjian Linggajati itu sempat mengakibatkan jatuhnya Kabinet pimpinan Syahrir, walaupun kemudian Presiden Sukarno kembali mengangkat Syahrir untuk memimpin kabinet kembali untuk kedua kalinya.

Belanda rupanya tidak bermaksud untuk mentaati perjanjian Linggajati. Pada tanggal 21 Juli 1947, Belanda mengadakan serangan terhadap wilayah RI dengan sebuah aksi militer dalam skala besar. Mereka menyebut aksi itu sebagai aksi polisionil untuk memulihkan ketertiban. Aboe Bakar Loebis melihat hal itu hanya sebagai dalih saja, karena tujuan sesungguhnya adalah untuk memulihkan keuangan Negara yang sedang parah.³¹ Menurutny, aksi tersebut bertujuan untuk mendapatkan keuntungan ekonomi dari daerah-daerah yang banyak terdapat perkebunan Belanda seperti Jawa Barat, Jawa Timur, Sumatera Timur, dan Palembang. Belanda mengharapkan dapat segera menjual hasil-hasil produksinya di pasar dunia yang saat itu memang sedang kekurangan bahan mentah pasca perang dunia kedua.³² Belanda memulai aksinya pada dinihari tanggal 21 Juli 1947. Gerakan tentara Belanda tidak mampu dihadapi oleh TNI yang memang kalah jauh secara kualitas persenjataan, kualitas personil, maupun strategi. Serangan Belanda tersebut sebenarnya telah diantisipasi oleh pihak republic, namun system pertahanan linier memang dirasakan tidak tepat untuk kondisi tentara republik saat itu.³³

²⁹ *Ibid.* hlm 132.

³⁰ Kalangan yang menolak hasil perjanjian Linggajati sempat berhimpun dalam *Persatuan Perjuangan*, yang sempat menjadi kelompok oposisi yang kuat bagi pemerintah.

³¹ Aboe Bakar Loebis, *Kilas Balik Revolusi*. Jakarta: UI Press, 1995. Hlm. 216

³² *Ibid.*

³³ SNI. Op.Cit. hlm.146

Aksi militer Belanda tersebut ternyata mengandung berkah bagi perjuangan bangsa Indonesia dalam mendapatkan pengakuan internasional. Negara-negara yang tergabung dalam PBB mengecam aksi sepihak Belanda tersebut. Konflik dua Negara tersebut kemudian dibawa ke forum sidang Dewan Keamanan (DK) PBB. DK kemudian memerintahkan penghentian tembakan-menembak antara dua pihak yang berseteru pada 4 Agustus 1947.³⁴ Sebagai tindak lanjutnya dibentuklah sebuah komisi jasa baik yang anggotanya dipilih oleh Indonesia dan Belanda. Sebagai wakilnya, Indonesia memilih Australia, dan Belanda memilih Belgia. Sebagai pihak ketiga, dipilihlah Amerika Serikat oleh kedua Negara perwakilan sebelumnya. Dampak dari agresi Belanda tersebut bagi Indonesia dengan demikian menjadi jelas, semakin menguatkan posisi Indonesia di mata dunia internasional, walaupun tidak semua Negara telah mengakuinya secara *de jure*. Paling tidak hal itu telah menempatkan Indonesia sebagai Negara yang memiliki kedudukan sejajar dengan Belanda di mata dunia internasional.

Saat pemerintah republik disibukkan dengan berbagai persoalan terkait perjuangan diplomasi setelah terjadinya agresi militer Belanda, terjadi sebuah peristiwa yang memiliki pengaruh penting bagi kelangsungan Negara Indonesia. Peristiwa tersebut adalah pemberontakan Madiun yang terjadi pada sekitar bulan September 1948. Pemberontakan itu merupakan klimaks dari pertentangan ideologis yang terjadi di kalangan elit pemerintah Indonesia setelah proklamasi kemerdekaan yang merupakan benturan antara kelompok kiri yang dipimpin Amir Sjarifuddin dan kelompok yang pro Sukarno-Hatta. Amir Sjarifuddin adalah tokoh revolusi yang beraliran sosialis dan kemudian menjadi seorang komunis. Setelah kegagalannya memimpin kabinet ia menjadi tokoh oposisi kuat bagi Sukarno-Hatta, selain Tan Malaka dengan *Persatuan Perjuangan*.

Berbeda dengan Sjahrir, yang walaupun juga seorang sosialis namun lebih memilih pro pada pemerintahan Sukarno-Hatta, Amir Sjarifuddin selalu berupaya untuk menguasai pemerintahan saat menjadi menteri pertahanan, dengan berbagai cara, di antaranya dengan mencoba menguasai Biro Perjuangan, sebuah badan yang dibentuk pemerintah untuk menampung laskar-laskar yang semula didirikan partai-partai politik. Biro Perjuangan dimaksudkan pemerintah untuk menjadi

³⁴ Aboe Bakar Loebis, *Op.Cit.*

wadah bagi laskar-laskar agar mereka tidak terpecah-pecah ke dalam ideologi partai tertentu sehingga berpotensi menimbulkan konflik dengan sesama laskar maupun tentara. Amir Sjarifuddin memanfaatkan Biro Perjuangan untuk mendukung kelompok komunis dengan menjadikan orang-orangnya sebagai pimpinan Biro Perjuangan. Dengan adanya Biro Perjuangan, terdapat dua kekuatan bersenjata, yaitu TRI dan Biro Perjuangan. Keadaan tersebut tentu saja menimbulkan suasana rawan akan terjadinya benturan antara kedua pihak yang sama-sama memegang senjata; TRI yang merupakan alat Negara dan Biro Perjuangan yang menjadi alat partai tertentu.

Keadaan itu cepat disadari oleh pemerintah, sehingga pada bulan Juni 1947 pemerintah mengambil kebijakan untuk menggabungkan TRI dan Biro Perjuangan dalam satu wadah, yaitu Tentara Nasional Indonesia (TNI). Dengan demikian tidak ada lagi kelompok bersenjata yang dikuasai oleh partai tertentu. Namun demikian tidak semua anggota Biro Perjuangan, terutama yang pro Amir Sjarifuddin / komunis, mau digabungkan. Mereka kemudian ditampung dalam wadah baru yang pada dasarnya merupakan kelanjutan dari Biro Perjuangan, yaitu TNI Bagian Masyarakat. Badan baru ini memancing reaksi dari banyak pihak. Pada akhirnya, ketika Hatta menjadi perdana menteri, badan tersebut dibubarkan melalui program reorganisasi dan rasionalisasi angkatan bersenjata beberapa waktu kemudian.

Setelah gagal menguasai pemerintahan dengan program-programnya saat menjadi perdana menteri maupun menteri pertahanan, Amir Sjarifuddin kemudian membentuk Front Demokrasi Rakyat (FDR). FDR menjadi kendaraan politik baru Amir Sjarifuddin untuk menyerang lawan-lawan politiknya, terutama kabinet Hatta. Selain mengorganisasi pemogokan buruh di Klaten, FDR juga mengadakan serangkaian rapat besar di Sumatera yang isinya adalah kecaman terhadap kebijakan-kebijakan kabinet Hatta dan menuntut agar Hatta *mereshuffle* kabinetnya.³⁵ Pada waktu yang sama, Musso, seorang pemimpin PKI yang pernah terlibat dalam pemberontakan PKI 1926 namun berhasil lolos ke Uni Soviet, datang kembali ke Indonesia. Kedatangan pimpinan PKI yang kharismatik itu ternyata membawa pengaruh besar bagi gerakan kelompok komunis yang saat itu

³⁵ SNI, hlm. 153

belum menunjukkan pengaruh yang kuat. Berkat kemampuan manajerial dan sebagai seorang orator ulung, dengan cepat Musso mengorganisir PKI kembali. PKI berkembang dengan pesat. Partai Sosialis pimpinan Amir Sjarifuddin dan Partai Buruh yang juga berhaluan komunis bahkan ikut meleburkan diri ke tubuh PKI pimpinan Musso.³⁶

Kerjasama antara Musso dan Amir Sjarifuddin ternyata menjadi batu sandungan pemerintah yang sedang mengalami kesulitan menghadapi Belanda di meja perundingan dan setelah menghadapi agresi militer Belanda. Musso dan PKI-nya menyerang pemerintah dengan menyatakan bahwa pemerintahan kabinet Hatta membawa Indonesia ke dalam bentuk baru penjajahan karena mau berunding dengan musuh. Revolusi Indonesia disebutnya sebagai revolusi yang defensif dan menyatakan bahwa hanya orang-orang PKI yang dapat menyelesaikan revolusi.³⁷

Kabinet Hatta tetap bergeming. Serangan Musso dan PKI-nya tidak menggoyahkan kabinet Hatta. Dalam situasi politik yang panas itu kabinet Hatta mengeluarkan suatu kebijakan yang sangat ditentang oleh Musso dan kelompoknya, yaitu rasionalisasi angkatan perang. Kesulitan anggaran, kesulitan mengorganisasi TNI yang anggotanya tidak memiliki standar kemampuan yang sama, menyebabkan Hatta mengeluarkan kebijakan yang kontroversial itu. Musso dan kelompoknya jelas menolak kebijakan itu, karena kebijakan itu akan berdampak pula pada pendukung-pendukungnya yang berada di tubuh angkatan perang. Ada kemungkinan, kebijakan kabinet Hatta itu secara tidak langsung juga bertujuan untuk membersihkan TNI dari anggotanya yang mendukung Musso dan kelompok komunis lainnya. Namun begitu, dua alasan sebelumnya merupakan alasan yang sangat kuat untuk merasionalisasi jumlah anggota TNI. Bagaimanapun juga, untuk bisa melaksanakan tugas utama dalam bidang pertahanan tentunya diperlukan sebuah tentara nasional yang profesional dan memiliki kualitas serta integritas yang tinggi.

PKI kemudian mulai melakukan aksi kekerasan terhadap lawan-lawan politiknya. Dimulai dengan insiden bersenjata di Solo, PKI meluaskan aksinya di Madiun pada 18 September 1948 dengan memproklamasikan berdirinya *Republik*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

Sovyet Indonesia.³⁸ Dalam pidatonya di stasiun radio yang berhasil dikuasai PKI, Musso mendesak rakyat untuk memilih berdiri di belakang Musso yang bermaksud menuntaskan revolusi atau memilih berpihak pada Sukarno-Hatta yang ditudingnya menjerumuskan revolusi ke dalam bentuk penjajahan baru. Musso rupanya terlalu percaya diri akan dukungan rakyat terhadap PKI dan dirinya. Tentu saja Sukarno-Hatta jauh lebih populer di mata rakyat Indonesia. Musso rupanya salah membaca kondisi riil yang berlangsung di masyarakat. Aksi PKI itu segera mendapat respon dari pemerintah pusat dengan mengerahkan TNI untuk menumpas pemberontakan Madiun. Musso tertembak mati pada 31 Oktober 1948. Amir Sjarifuddin ditawan. Ia dihukum mati beserta 11 pimpinan PKI lainnya di Desa Ngalihan, Karanganyar, Solo atas perintah Gubernur Militer Surakarta, Kolonel Gatot Subroto.³⁹ Pemberontakan Madiun yang berhasil ditumpas dalam waktu singkat itu menunjukkan bahwa pemerintah dan TNI memiliki kemampuan dan mendapat dukungan rakyat.

Dalam situasi Negara yang masih lemah akibat perang saudara itu, Belanda kembali melancarkan agresi militernya pada 19 Desember 1948. Belanda sepertinya memperkirakan agresi yang kedua kalinya itu akan lebih berhasil mendapat dukungan daripada agresi pertama. Serangan itu berhasil menduduki kota-kota penting. Ibukota Negara, Yogyakarta, berhasil dikuasai. Sukarno- Hatta dan beberapa tokoh pemimpin penting yang lain ditawan dan diasingkan ke Pulau Bangka. Sudirman, Panglima Besar TNI, menyingkir ke hutan untuk memimpin perang gerilya. Sikap Sukarno-Hatta yang menolak meninggalkan ibukota dan membiarkan diri ditawan sempat mengecewakan Sudirman dan kalangan militer. Namun rupanya presiden dan wakilnya itu memiliki alasan dan strateginya sendiri.

Ditawannya pucuk pimpinan nasional tidak serta merta membuat republik menjadi lumpuh. Pemerintah Darurat Republik Indonesia (PDRI) segera dibentuk dengan Syarifuddin Prawiranegara sebagai pimpinan. Aboe baker Loebis mengatakan bahwa pembentukan PDRI memang telah direncanakan.⁴⁰

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Himawan Sutanto, *Madiun Dari Republik ke Republik*. Jakarta: Kata Hasta Pustaka, 2006. Hlm..185-186.

⁴⁰ Aboe Bakar Loebis, *Op.Cit.* hlm. 313.

Menurutnya para pemimpin republik telah memperhitungkan kemungkinan serangan Belanda untuk yang kedua kalinya dengan tujuan mematahkan republik. Keadaan geografis Pulau Jawa dianggap tidak terlalu menguntungkan untuk dijadikan pusat perlawanan terhadap serangan Belanda. Pulau Sumatera dipandang lebih cocok untuk keperluan itu.⁴¹ Itulah sebabnya PDRI segera didirikan di sana begitu ibukota jatuh dan presiden serta wakil presiden ditawan.

Tanggapan dunia internasional atas agresi tersebut ternyata di luar perhitungan Belanda. Berbagai kecaman terhadap agresi tersebut dilancarkan di berbagai Negara. Dewan Keamanan PBB yang sedang menghadapi masa reses membatalkan resesnya dan segera mengadakan sidang, yang menempatkan Belanda sebagai pesakitan.⁴² Secara khusus rupanya Amerika Serikat, yang merupakan anggota DK PBB paling berpengaruh, mempunyai agenda tersendiri. Keberhasilan Indonesia menumpas pemberontakan PKI di Madiun rupanya membuat Amerika Serikat terkesan. Dalam pandangan pemerintah Amerika Serikat saat itu, Indonesia adalah satu-satunya Negara yang berhasil menumpas pemberontakan kelompok komunis di negaranya dengan kekuatan sendiri, tanpa campur tangan asing.⁴³ Itulah sebabnya Amerika Serikat yang tadinya membiarkan aksi militer Belanda, -jika tidak bisa dikatakan mendukung-, kemudian menekan Belanda untuk menghentikan aksinya di Indonesia. Dengan demikian, dukungan Amerika Serikat terhadap Indonesia pada waktu itu harus dipahami sebagai pelaksanaan kepentingan Amerika Serikat sebagai lawan dari Uni Sovyet yang berhaluan komunis. Pemerintah Indonesia dipandang oleh pemerintah Amerika Serikat sebagai sekutu yang bisa digunakan untuk membendung pengaruh komunis di wilayah Asia Tenggara. Pada saat peristiwa Madiun terjadi, dunia internasional memang sedang dalam situasi tegang. Di daratan Cina terjadi konflik antara Cina komunis melawan Cina Nasionalis. Sedangkan di Eropa hubungan antara blok timur dan barat menegang. Perang dingin antara dua blok sedang mencapai puncaknya akibat krisis Berlin.⁴⁴ Belanda akhirnya mengakhiri agresinya. Selain karena terdesak oleh serangan TNI dan

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.* hlm. 315.

⁴³ Himawan Sutanto, *Op.Cit.* hlm.189

⁴⁴ *Ibid.* hlm.190-191.

rakyat dengan strategi perang gerilya, juga karena tekanan keras dari Amerika Serikat yang mengancam akan menghentikan bantuan *Marshall Plan*. Belanda akhirnya dengan terpaksa mengakui kedaulatan Indonesia melalui Konferensi Meja Bundar (KMB)

2.2. Sisi Lain Revolusi: Sastrawan Memandang Revolusi

Umumnya karya tulis ilmiah tentang revolusi Indonesia lebih menyoroti jalannya revolusi nasional yang terfokus pada persoalan politik pemerintahan, diplomasi, konflik yang didasari perbedaan ideologi, maupun perjuangan bersenjata. Revolusi sosial yang terjadi bersamaan dengan jalannya revolusi nasional pasca proklamasi tidak banyak menarik perhatian.

Dua di antara karya ilmiah yang menyoroti revolusi sosial adalah karya Anton E. Lucas dan Robert Cribb.⁴⁵ Karya Lucas merupakan studi tentang revolusi sosial yang terjadi di tiga kota, Pematang, Tegal, dan Brebes—yang umum dikenal sebagai Peristiwa Tiga daerah—pada masa setelah dikumandangkannya proklamasi kemerdekaan. Suasana vakum kekuasaan di daerah itu menyebabkan rakyat—yang pada masa sebelumnya menderita akibat penjajahan Jepang dan para pejabat daerah kaki tangan Jepang yang tidak kalah menindas—melakukan tindakan kekerasan terhadap penguasa daerah. Peristiwa itu memakan banyak korban jiwa dari elit penguasa sebelum kemerdekaan yang pada umumnya menjadi kaki tangan Jepang. Penguasa lama dijatuhkan dan diganti aparat pemerintahan baru yang berasal dari kelompok Islam, Sosialis, dan Komunis.

Studi Cribb menyoroti peran para jago yang disebut Cribb sebagai orang-orang dari dunia hitam pada masa revolusi di kota Jakarta. Para jago atau tepatnya kaum kriminal/ bandit ini kemudian mendapat kesempatan untuk berperan dalam revolusi setelah meleburkan diri dalam Lasykar Rakyat Jakarta Raya, sebuah koalisi antara para bandit dan kaum nasionalis muda berhaluan kiri. Kajian Cribb

⁴⁵ Anton E. Lucas, *Peristiwa Tiga Daerah: Revolusi dalam Revolusi*, Jakarta: Pustaka Utama Grafiti, 1989. Robert Cribb, *Para Jago dan Kaum Revolusioner Jakarta 1945—1949*, Jakarta: Masup Jakarta, 2010. Kedua karya tersebut merupakan dua dari sedikit penelitian sejarah yang membahas revolusi sosial dalam revolusi nasional itu. Untuk revolusi nasional, karya Ben Anderson, *Revolusi Pemuda*, merupakan salah satu contoh utama bersama karya utama Kahin tentang revolusi nasional Indonesia, *Nasionalisme dan Revolusi di Indonesia*,

ini menunjukkan sebuah kenyataan menarik pada masa revolusi, yaitu peran orang-orang dari dunia kriminal dalam sejarah revolusi Indonesia di kota Jakarta yang tidak kalah menentukan dari elemen masyarakat lainnya saat itu.

Di luar dua kajian di atas, kehidupan rakyat kecil dalam revolusi umumnya tidak banyak diketahui dari karya-karya ilmiah tentang revolusi.⁴⁶ Padahal revolusi Indonesia menyentuh banyak persoalan yang menyangkut kehidupan masyarakat. Di dalamnya terdapat berbagai drama kemanusiaan yang menyentuh, pengalaman-pengalaman manusia dalam sebuah perubahan besar yang bergulir dengan sangat cepat dan membawa akibat yang besar pula. Nilai-nilai lama dipertanyakan dan digugat. Struktur sosial masyarakat mengalami perombakan besar.

Drama manusia Indonesia dalam kancah revolusi justru banyak terekam dalam karya-karya sastra. Beberapa penulis yang turut mengalami zaman revolusi, bahkan terlibat aktif di dalamnya, menuliskan pengalaman dan pandangan mereka tentang jalannya revolusi Indonesia. Berbeda dengan karya-karya ilmiah tentang revolusi yang lebih menyoroti aspek politik, kemiliteran, atau perjuangan diplomasi, karya para sastrawan tersebut lebih menyoroti kehidupan sehari-hari manusia Indonesia dalam hiruk pikuk revolusi. Persoalan politik dan sebagainya, seperti yang umum dibahas dalam karya akademis tentang revolusi, hanya dijadikan sebagai latar terjadinya drama kemanusiaan manusia-manusia yang terlibat –atau terjebak– dalam sebuah perubahan besar yang membingungkan. Banyak karya sastra yang menjadikan revolusi sebagai latar ceritanya.

Walaupun bersifat subyektif, karya sastra tetap bisa ditelaah sebagai sumber sejarah dengan menempatkannya sebagai refleksi dari pemikiran penulisnya tentang suatu peristiwa, pandangan hidup, atau pandangan tentang realitas yang terjadi di sekelilingnya. Karya penulis pada tahun 1950-an banyak memotret keadaan Negara sesudah perang yang sarat dengan kritik sosial,

⁴⁶ Walaupun kemudian banyak diterbitkan biografi pelaku atau orang-orang yang terlibat/mengalami zaman revolusi, umumnya gambaran tentang revolusi tidak banyak berbeda dengan gambaran revolusi dalam karya-karya ilmiah tentang revolusi seperti yang disebutkan di atas. Kemungkinan, budaya menulis yang rendah dalam masyarakat Indonesia (khususnya masyarakat kecil) menyebabkan pengalaman kalangan masyarakat ini tidak banyak terekam dalam karya ilmiah, terutama bila ditinjau dari sudut pandang mereka sendiri. Biografi yang banyak terbit tersebut umumnya ditulis oleh mereka yang berasal dari kelompok elit terdidik yang lebih dekat dengan budaya baca-tulis. Kelompok inilah yang secara aktif banyak terlibat dalam kancah revolusi nasional.

ungkapan kekecewaan terhadap revolusi, dan patriotisme yang kadang tergelincir menjadi angkuh dan sewenang-wenang.⁴⁷ Untuk penelitian ini akan diketengahkan beberapa karya sastra dari Nugroho Notosusanto dan Trisnojuwono. Kedua sastrawan tersebut banyak menulis karya yang membahas romantika manusia Indonesia kebanyakan dalam revolusi Indonesia yang singkat namun penuh gejolak. Karya-karya mereka mengenai revolusi mampu memberi gambaran mengenai kehidupan orang-orang biasa semasa revolusi. Walaupun sekali lagi karya sastra adalah karya fiksi yang subyektif, karya kedua penulis di atas mampu memberikan ilustrasi yang menarik tentang jalannya revolusi Indonesia dalam kehidupan sehari-hari.

2.2.1 Empat Cerpen Nugroho Notosusanto

Nugroho Notosusanto adalah seorang sastrawan sekaligus akademisi yang juga turut terlibat aktif dalam revolusi sebagai anggota Tentara Pelajar.⁴⁸ Ia banyak merekam berbagai peristiwa dalam kehidupan sehari-hari pada masa revolusi melalui cerita pendek (cerpen) yang kemudian dikumpulkannya dalam beberapa kumpulan cerpen. Untuk penelitian ini, akan diketengahkan beberapa cerpen karya Nugroho Notosusanto yang terdapat dalam kumpulan cerpen *Hujan Kepagian*,⁴⁹ *Tiga Kota*,⁵⁰ *Hidjau Tanahku Hidjau Badjuku*⁵¹.

a. *Konyol*

Dalam cerpen *Konyol*, dikisahkan bagaimana para prajurit yang percaya kepada takhayul. Siapa saja yang mengotori perjuangan dengan memperkosa seorang perempuan maka ia akan mati konyol.

⁴⁷ Hilmar Farid, "Pramoedya dan Historiografi Indonesia", dalam *Perspektif Baru Penulisan Sejarah Indonesia*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia, KITLV Jakarta, Pustaka Larasan. 2008. Hlm. 83.

⁴⁸ Prof. Dr. Nugroho Notosusanto adalah seorang pelaku dalam revolusi Indonesia. Aktif dalam Tentara Pelajar (TP) pada masa revolusi, setelah itu Nugroho aktif di jalur akademik. Ia pernah menjabat sebagai rektor Universitas Indonesia pada tahun 1982. Setahun kemudian diangkat sebagai Menteri Pendidikan dan Kebudayaan oleh pemerintah Orde Baru.

⁴⁹ *Hujan Kepagian*. Cetakan ke IV, diterbitkan oleh PN Balai Pustaka 1983. Cetakan pertama tahun 1958.

⁵⁰ *Tiga Kota*, Cetakan ke V, diterbitkan oleh PN Balai Pustaka 1989. Cetakan pertama tahun 1959.

⁵¹ *Hidjau Tanahku Hidjau Badjuku*, diterbitkan oleh PN Balai Pustaka, 1963.

*“Nafsu seksual termasuk naluri yang ada pada hewan. Dan kalau akal kalah, bisa membanjir dan merusak.”
Ia memandang tajam pada kami. “Bahaya orang yang tidak suci perjuangannya, ia akan mati konyol!”*

...
“Itu anehnya, Nak. Bapak sendiri telah berulang-ulang mengalami prajurit konyol – atau gugur – setelah memperkosa wanita.”⁵²

Ketika kemudian salah satu dari anggota tentara tersebut tewas dalam upaya mundur setelah sebuah pertempuran, dikisahkan bahwa tentara yang tewas tersebut belakangan diketahui telah meniduri seorang wanita. Ia mati konyol karena menodai kesucian perjuangan.

“Kami pulang dari front lebih diam daripada ketika berangkat. Jenasah Dik kami bawa bersama 4 orang anak buahnya. Keesokan harinya kami di stasiun Tugu Yogya sudah dinanti oleh sepasukan TNI dari kesatuan Dik dan Pak Godeg. Sorenya regu kami ikut ke Taman Bahagia Semaki. Salvo.

Tiga bulan kemudian aku tahu, bahwa Titi hamil...”⁵³

Benarkah kematian prajurit itu karena terkena tulah setelah meniduri seorang wanita yang bukan isterinya? Tidak terlalu jelas. Kemungkinan, terbentuknya sebuah sugesti di kalangan tentara pejuang tersebut karena keyakinan akan perjuangan suci mereka dalam mempertahankan kemerdekaan yang tidak boleh dikotori oleh nafsu pribadi.

“Jadi bapak toh percaya,” kataku ironis.

“Boleh jadi juga. Boleh anak anggap begitu. Cuma pesan bapak: jangan sampai lengah. Kalau masih punya rem-rem moril, pergunakanlah. Takhayul adalah buat prajurit-prajurit yang percaya dan ingin punya pegangan terhadap arus nafsu yang kuat itu.”

...
...Kemudian aku tahu, bahwa takhayul konyol itu memang sudah sangat berakar di dada prajurit-prajurit, juga dikalangkanku sendiri. Dan lama-lama aku hampir-hampir percaya juga.⁵⁴

b. Pembalasan Dendam

Konflik senjata melawan Belanda ternyata juga menyelipkan kisah dendam berujung persahabatan di antara dua orang tentara berbeda kubu. Dalam cerpen

⁵² “Konyol”, dalam *Hujan Kepagian*, op. cit. hlm. 32.

⁵³ Ibid, hlm. 36.

⁵⁴ Ibid. hlm. 35.

Pembalasan Dendam, yang berasal dari kumpulan cerpen yang sama dengan sebelumnya, Nugroho Notosusanto mengisahkan sebuah drama kemanusiaan pada masa revolusi dengan sangat memikat.

Dikisahkan seorang prajurit TNI menyimpan dendam yang luar biasa terhadap tentara Belanda setelah saudara kandungnya tewas saat terjadi sebuah pertempuran. Dalam pertempuran yang lain prajurit itu berhasil menawan seorang tentara Belanda dan ia bermaksud melampiaskan dendamnya, namun dihalmi oleh kawannya sendiri

“Babi bule ini aku mampuskan.” Desisnya dengan mata merah dan muka hitam. Sempat-sempatnya menusuk Jon. Kenapa tidak ditembak kalau mau membunuh? Mengapa mencari saktinya?” Ia lebih berbicara pada diri sendiri daripada padaku. Ia memopor pantat Belanda yang sekepalan lebih besar daripadanya.

“Ayo cepat! Aku tusuk perutmu nanti!”

“Yang menusuk bukan dia, Con.”

“Mereka punya dosa kolektif, mereka semua harus bertanggungjawab!”

“Kita tentara, Con!”

“Ah kamu. Kamu bukan apa-apanya Jon. Kamu gampang bicara...” Ia menangis.

“Okay Con. Cepatlah kamu berjalan dulu mencari kawan-kawan.”

“Tidak, babi bule ini harus aku sembelih dulu!” dengan penuh dendam ia menelan Belanda yang terhuyung-huyung itu dengan pandangnya...⁵⁵

Dalam perang, dendam pribadi bisa muncul ke depan, mengalahkan motivasi awal yang melandasi sebuah perjuangan. Sesuatu yang sebenarnya sangat manusiawi. Namun seorang prajurit sejati tidak akan berlarut-larut dalam emosi pribadinya. Ia harus berpikir jauh pada tujuan perjuangan dan selalu mengingat dasar dari apa yang diperjuangkan. Setidaknya hal itu yang tergambar dalam cerpen ini. Ketika kemudian kelompok tentara tersebut berhadapan dengan gerombolan⁵⁶ yang meminta agar tawanan tentara Belanda tersebut diserahkan kepada mereka. Karena kalah jumlah personel, pada awalnya kelompok tentara

⁵⁵ “*Pembalasan Dendam*,” dalam *Hujan Kepagian*, hlm. 42.

⁵⁶ Gerombolan adalah istilah untuk menyebut kelompok bersenjata yang bukan merupakan anggota tentara resmi. Banyak di antara mereka yang juga merupakan anggota laskar atau badan perjuangan. Namun biasanya gerombolan lebih merupakan kelompok perampok dan penjahar yang lebih bersifat avonturir. Mereka menentang tentara Belanda, tetapi juga sering terlibat konflik dengan TNI atau sesama gerombolan/laskar/badan perjuangan. Biasanya dipimpin oleh seorang yang dianggap memiliki kesaktian atau keberanian lebih dari para anggotanya.

tersebut mengikuti kemauan pemimpin gerombolan dan menyerahkan tawanan mereka. Namun kemudian, Con, tentara yang memendam dendam kesumat pada tentara Belanda tersebut, berubah pendirian setelah mengetahui bahwa tentara Belanda yang ditawan tersebut adalah anak lelaki satu-satunya di keluarganya. Semua saudaranya perempuan. Timbullah simpati di hati prajurit Con.

“Belandamu itu gimana, Con?”

“Memang selama memikirkan Jon, aku juga memikirkan dia, Nug. Aku telah memikirkannya dari pelbagai sudut. Bahwa Jon mati, tak mungkin aku timpakan padanya. Paling pol dapat aku balaskan paa yang menusuknya tapi bangsat itu pun toh sudah mampus.” Ia mengeluh.

“Dia putra tunggal, katanya tadi waktu kutanyai rupa-rupa. Lainnya perempuan-perempuan. Ibunya akan menantinya dengan sia-sia. Seperti ibu menanti kedatangan Jon dengan sia-sia.” Ia memandang tegang pada Belanda yang terikat pada pohon kelapa itu. Ia akan mati konyol, dan mayatnya akan dibuang ke kali jadi makanan buaya. Bagaimanapun juga ia manusia, Nug. Dagingnya buat buaya itu sama enaknyanya dengan daging kita. Bahwa kita berjuang, melawa mereka, adalah suatu keharusan. Ini adalah “to be or not to be”, bagi kita. Tapi aku tak melihat perlunya membunuh dia.”⁵⁷

Con dan teman-temannya kemudian memilih untuk merebut kembali tawanan mereka dari tangan gerombolan yang sudah siap menghabisi tawanan Belanda tersebut. Tanpa perlawanan, mereka mendapatkan kembali tawannya. Setelah kembali ke markas, mereka membebaskan sang tawanan, dan dimulailah sebuah “persahabatan” yang unik.

“...Kami selamat ke terugvalbasis. Belanda itu bisa kembali pada ibunya. Sekali-sekali ia berkirim surat pada Con. Belakangan ini mereka agak rebut bertengkar soal Irian Barat. Dalam surat Con yang terakhir aku baca, “Kalau kamu berani datang lagi untuk memerangi aku di Irian, aku tembak betul sampai mati!” ...”⁵⁸

c. *Panser*

Yang juga tak kalah menarik adalah kumpulan cerpen Nugroho, *Hidjau Tanahku Hidjau Badjuku*. Kumpulan cerpen ini hanya terdiri dari dua cerpen saja. Sepertinya dua cerpen tersebut bersifat sangat personal bagi penulisnya. Dalam

⁵⁷ *“Pembalasan Dendam,”* op. cit. hal. 47

⁵⁸ *Ibid.* hal. 49.

cerpen yang berjudul "Panser" diberikan judul tambahan "Kepada Pradjurit T.N.I jang tetap setia kepada darmanja". "Panser" dan "Kepindahan" memang menceritakan kisah patriotisme para prajurit TNI yang rela mengorbankan kepentingan pribadi dan keluarga serta tetap menjaga kewibawaan dan kehormatan prajurit TNI.

"Panser" menceritakan kisah seorang prajurit TNI, Tatang, yang tetap menjalankan tugas dan kewajibannya sebagai prajurit walaupun isterinya sedang sakit parah. Bahkan ketika istrinya yang sedang payah menginginkan agar mereka pindah ke tempat yang lebih layak, prajurit Tatang tetap berkeras mendahulukan panggilannya sebagai anggota TNI.

"... "Didjah!" Suara Tatang keras dan dingin seperti karaben dikokang dimalam sunji. "Kau kawin dengan pradjurit TNI." Ia berhenti sebentar, seolah-olah ingin memperdalam kesan kata-katanja. Kemudian: "Kau tahu artinja itu?"

Tatang merasa seolah-olah ia terlindung oleh sebuah panser dengan kata-katanja itu.

Didjah terisak-isak sekarang. "Aku tak betah tinggal dikotak-kotak pengap seperti ini," katanja.

Tatang memperoleh perasaan seolah-oleh pansernja ditembaki oleh musuh jang lebih kuat. Ia memegang tangan isterinja.

"Didjah," katanja. "Kau ingat bukan waktu kita kawin? Kau bersedia bukan, hidup sebagai isteri pradjurit TNI?"

Didjah terisak-isak terus. "Pradjurit TNI bukan pradjurit bajaran biasa," Tatang meneruskan. Ia merasa perkataannja lebih teruntuk dirinja sendiri daripada untuk isterinja.

"Pradjurit TNI harus berani berkorban untuk tjita-tjita." Tatang merasa terlindung oleh panser lagi oleh karena kata-katanja sendiri itu. ..."⁵⁹

Didjah, isteri prajurit Tatang, kemudian meninggal saat suaminya sedang menjalankan tugas rutinnnya. Tatang baru mengetahui kematian isterinya setelah kapten Arifin, komandannya, memberitahukannya.

"... Tatang menerima kertas itu dan tetap berdiri tegak. Ia menggigil dengan tak sengadja. Ia merasa seolah-olah diaditengah-tengah malam gelap dilontarkan dari balik dinding panser-pansernja jang aman, dan djatuh terkapar kebumi djadi mangsa pelor-pelor musuh.

... Ia menggigil lagi merasa tak terlindung. Njeri menusuk-nusuk hatinja.

⁵⁹ "Panser" dalam *Hidjau Tanahku Hidjau Badjuku*. Op. cit. hlm. 8.

*Dipinggir djalan terpikir (terparkir? Sic!) mobil panser hampir menyatu dengan bajang-bajang rumah. Seperti dangan sendirinja Tatang menudju kesana. Ia naik ke bak belakang dan duduk berpeluk lutut disudut depan dekat kabin. Disanalag ia mentjurahkan kerisauan kalbunja seperti seorang anak mentjari lipuran didalam pangkuan ibunja.*⁶⁰

Kisah prajurit Tatang seolah mengisyaratkan pandangan penulisnya, bahwa menjadi seorang prajurit TNI harus siap menanggung tanggung jawab besar melebihi kepentingan personal. Kepentingan personal harus tunduk pada kepentingan yang lebih besar, kepentingan bangsa dan Negara. Prajurit TNI harus siap hidup dalam kesepian karena darma tertingginya adalah berkorban untuk cita-cita seperti yang dikatakan prajurit Tatang pada isterinya.

d. *Vickers Jepang*

Cerpen Nugroho Notosusanto yang lain yang menarik untuk dijadikan contoh untuk memahami revolusi Indonesia adalah "*Vickers Jepang*".⁶¹ Cerpen ini memang tidak secara langsung berlatar belakang tahun-tahun revolusi, melainkan tahun 1951, setahun pasca revolusi. Namun, cerpen ini dengan sangat menarik menggambarkan suasana ibukota pasca revolusi yang banyak menyisakan kegetiran hidup para pejuang revolusi.

Dikisahkan, tokoh "Aku" yang sedang berjalan sendirian di dekat stasiun kereta api Senen dihadang oleh seseorang yang menodongkan sepucuk pistol. Rupanya orang tersebut adalah penodong yang menginginkan harta si tokoh "aku". Sang tokoh "Aku" yang merupakan bekas pejuang langsung bisa mengenali bahwa pistol Vickers buatan Jepang itu tidak berisi peluru. Pistol itu mengingatkan tokoh "aku" pada seseorang yang pernah diberikannya pistol bertipe sama, juniornya yang bernama Palguno. Ternyata si penodong adalah Palguno, junior sang tokoh "Aku" saat berjuang melawan tentara Belanda saat clash I dan II. Keduanya kemudian menghabiskan waktu bersama, bernostalgia.

⁶⁰ Ibid. hlm.12.

⁶¹ "*Vickers Jepang*", dalam *Tiga Kota*, op. cit. hlm. 59-66.

Palguno, atau lengkapnya Raden Ngabehi Palguno, adalah seorang putra bangsawan pensiunan bupati pada masa kn isterina olonial. Saat revolusi pecah, ia memilih untuk bergabung dengan para pejuang untuk mempertahankan kemerdekaan yang belum lama dikumandangkan. Revolusi rupanya mempengaruhi pikiran Palguno yang bangsawan, bahwa sesungguhnya ia dan orang kebanyakan adalah sederajat sehingga ia mencampakan gelar kebangsawanannya dan memilih untuk turut memanggul senjata. Ia bahkan mau menikah dengan anak seorang carik desa yang pernah merawatnya ketika terluka dalam sebuah pertempuran. Walaupun orang tua Palguno menolak keras karena merasa tidak sederajat dengan calon menantunya, Palguno bergeming. Ia berani memilih putus hubungan dengan keluarganya demi keyakinannya.

“perkawinannya di mana? Besar-besaran?”
Ia tak segera menjawab. Aku menunggu dengan sabar sambil minum beberapa teguk lagi.
“ayah dan ibu tidak setuju, Mas.”
“O, karena apa?”
“Karena ia anak desa.”
“Hlo!”
“Biarpun pelajar SMP, tapi dimata mereka tetap anak desa. Merendahkan martabat keluarga.”
“Jadi bagaimana?”
“Saya paksakan,” ia minum lagi, merenung. “Hubungan antara mereka dan saya terpuus. Mereka masih bangga akan martabat mereka. Saya juga mengerti, tapi saya tak dapat mengingkari kasih dan terima kasih.”
“Masakan mereka tak bisa memaafkan?”
*Lama ia terdiam. Aku minum sambil terus melirik padannya. ...*⁶²

Revolusi pun usai. Palguno dan isterinya pindah ke Jakarta. Ia meneruskan sekolahnya. Impian akan kehidupan yang lebih baik setelah revolusi usai ternyata masih jauh dari harapan. Saat isterinya hamil dan ia dalam kondisi tidak mempunyai pekerjaan, terpaksa ia menggunakan Vickers tuanya untuk menodong guna mendapatkan uang tambahan untuk biaya isterinya melahirkan. Lewat pistol tua itulah akhirnya ia bertemu kembali dengan tokoh “Aku”.

Melalui cerpen ini, Nugroho Notosusanto sepertinya ingin melkiskan keadaan tahun-tahun awal pasca revolusi yang penuh dengan ketidakpastian,

⁶² “*Vickers Jepang*”, dalam *Tiga Kota*, ibid. hlm. 63-64.

kesulitan hidup, dan kondisi yang jauh dari impian revolusi. Tokoh Palguno merupakan cerminan pejuang revolusi yang “kalah” oleh keadaan. Revolusi ternyata tidak selamanya menghasilkan kesejahteraan, termasuk untuk mereka yang terlibat aktif di dalamnya dengan impian besar akan perubahan.

2.2.2 Dua Karya Trisnojuwono

Seperti halnya Nugroho Notosusanto, Trisnojuwono adalah seorang sastrawan yang juga turut mengalami dan berpartisipasi aktif dalam revolusi. Selama revolusi ia aktif dalam berbagai pertempuran sebagai seorang anggota pasukan L Surabaya, TRM Jogja, Corps Mahasiswa, berlanjut sebagai anggota aktif TNI dengan pangkat terakhir Mayor RPKAD. Dua karyanya yang akan dibahas dalam studi ini adalah *Pagar Kawat Berduri* dan *Peristiwa-peristiwa Ibukota Pendudukan*.

a. *Pagar Kawat Berduri*

Pagar Kawat Berduri menceritakan tentang kehidupan para tawanan republik di sebuah kamp tawanan tentara Belanda. Dua orang pejuang, Toto dan Herman, tertangkap patroli Belanda saat mereka melakukan penyamaran dalam upaya mencari pemimpinnya yang tidak jelas keberadaannya. Dalam kamp tawanan Belanda mereka justru menemukan orang yang selama ini mereka cari, Parman, sang komandan. Kisah dalam novel terkenal Trisnojuwono ini bergulir seputar kehidupan di dalam kamp tawanan dan upaya Toto dan Herman untuk kabur dari Kamp.

Yang menarik dari novel ini adalah gambaran berbagai tokohnya yang masing-masing dilukiskan memiliki keunikan dan motivasinya sendiri-sendiri. Koenen, komandan kamp tawanan, digambarkan sebagai seorang Belanda yang memiliki perbedaan pandangan dengan pendahulunya yang keras dan kejam kepada tawanan, Letnan de Groot. Koenen adalah seorang mahasiswa dari Amsterdam yang kena wajib militer dan dikirim ke Indonesia. Kedatangannya membawa perubahan suasana dalam kamp, yang sebelumnya keras dan kejam menjadi lebih manusiawi.

...kedatangan sersan major Koenen menyebabkan terdijadnja perubahan dalam kamp itu, Koenen selalu melaksanakan kewajibannja dengan bersih, berpedoman padaperikemanusiaan dan dia yakin bahwa kedatangannja ke Indonesia merupakan sematjam misi untuk menenteramkan keadaan, untuk memadjukan bangsa Indonesia...⁶³

Tokoh Koenen digambarkan secara berbeda oleh Trisnojuwono dengan *stereotype* tentang kaum penjajah yang kejam dan tidak berperikemanusiaan seperti tokoh de Groot. Koenen adalah penjajah dengan wajah baru yang lebih simpatik dan manusiawi. Lebih lanjut disebutkan:

... ia sama sekali tidak mengenal perbedaan warna kulit, ia menghadapi tiap manusia sebagai makhluk jang berperasaan dan berfikiran. Ia selalu ingin berbuat baik buat sesamanja. Ia merasa senang dikirimkan ke Indonesia, pertjaja bahwa meskipun tidak ringan, kewadibannja adalah mulia, bahwa kedatangannja akan bermanfaat bagi bangsa Indonesia. Baginja perdjjuangan kemerdekaan adalah kekatjauan, teror jang mengganggu ketenteraman umum jang mesti diperanginja...⁶⁴

Koenen seolah merupakan gambaran tentara Belanda yang berupaya kembali menduduki wilayah republik melalui agresi militer pertama dan kedua (atau dalam terminologi tentara Belanda: *Aksi Polisionil*) dengan berlindung di belakang misi tentara sekutu. Walaupun Koenen diceritakan memang memiliki motivasi dan pandangan kemanusiaan yang tulus, sepertinya tokoh tersebut merupakan sindiran penulisnya terhadap agresi militer Belanda yang gencar mengkampanyekan tindakannya sebagai upaya untuk memulihkan keamanan. Koenen, walaupun secara gamblang dilukiskan sangat manusiawi, jelas bukan seorang yang antikolonialisme, karena ia tetap meyakini bahwa yang terbaik bagi dua pihak adalah kerjasama dan perdamaian di bawah kekuasaan kerajaan Belanda.

... ia mendapat gambaran tentang keadaan dan rakjat Indonesia dari Koran-koran Belanda jang menjokong politik pemerintahannja dan kejakinan itu sudah terbentuk sedjak ia mengindjak kakinja pertama kali dibumi Indonesia dan sukar baginja untuk menerima pendapat bahwa rakjat Indonesia sebagian besar benar-benar berdjjuang untuk merebut kemerdekaan negerinja, bahwa rakjat Indonesia ichlas mengorbangkan segalanja untuk kemerdekaan jang

⁶³ Trisnojuwono, *Pagar Kawat Berduri*. Djakarta: Penerbit Djambatan, 1963, hlm. 23

⁶⁴ *Ibid.*

*diperjuangkan itu akan bermanfaat bagi semuanya. Ia pertjaja bahwa sebagian besar rakyat Indonesia membantu maksud Belanda untuk mengembalikan ketenteraman. baginja daerah republik adalah daerah kekatjauan jang mesti dikuasai, dipulihkan. ...*⁶⁵

Namun demikian, bila kita melihat sosok Koenen sebagai seorang individu yang merepresentasikan dirinya sendiri, maka kita bisa melihat Koenen sebagai sosok manusia biasa yang dengan segala ketidaksempurnaannya justru terasa sebagai sosok yang manusiawi. Ia memang seorang yang benar-benar tulus dan memiliki niat baik terhadap semua pihak, termasuk pihak republik. Koenen merupakan contoh manusia lurus namun naif dalam memandang realitas di sekelilingnya. Ia sangat percaya kepada pengetahuan dan idealismenya, sehingga ketika di akhir cerita dua tawanan melarikan diri, Toto (yang kemudian tewas dalam upaya kabur dari kamp) dan Herman, Koenen mengalami guncangan batin yang luar biasa, hingga akhirnya bunuh diri. Koenen benar-benar tidak mengerti mengapa ada tawanan yang tidak mempercayai maksud baiknya dan memilih melarikan diri, padahal ia sudah berusaha keras mewujudkan niat mulianya.

Tokoh penting lain dalam novel ini adalah Parman. Ia adalah tokoh pimpinan pejuang yang dicari Toto dan Herman. Parman adalah Kapten Kresna yang ternyata telah lebih dulu tertangkap tentara Belanda. Identitasnya sebagai pejuang republik tidak diketahui Belanda, sehingga ia tidak mendapat perlakuan kasar. Parman mendapat perhatian khusus dari Koenen karena kepandaiannya bermain catur, olahraga yang menjadi favorit Koenen. Hampir setiap malam Parman diundang ke kamar Koenen untuk bermain catur. Ternyata Parman adalah pemain catur yang hebat sehingga Koenen tidak pernah bisa mengalahkannya. Koenen sangat menyukai Parman karena kecerdasannya bermain catur maupun wawasannya yang luas. Koenen tidak menyadari bahwa Parman sesungguhnya seorang pejuang yang menyamar, yang dalam setiap kesempatan selalu berupaya mencari jalan agar Toto dan Herman, dua anak buahnya, bisa melarikan diri dari kamp.

Permainan catur antara Koenen dan Parman seolah merupakan analogi dari perundingan antara pihak Belanda dan Indonesia melalui berbagai perundingan

⁶⁵ *Ibid*, hlm. 23-24.

yang dibuat selama masa revolusi. Dalam setiap permainan mereka, keduanya selalu bertukar pikiran tentang berbagai hal.

... *Keduanja seperti biasa bermain tjatur dan membitjarakannja dengan baik-baik.*

...

... *'Parman', tiba-tiba Koenen bitjara 'Kau pertjaja pada kemerdekaan jang mereka perdjauangkan sekarang ini?'*

Parman sebetulnja kaget akan pertanjaan itu. Untunglah dihadapannja ada papan tjatur jang mengalihkan perhatiannja.

'Saja hanja seorang guru, tuan, lapangan saja mendidik dan saja pertjaja bahwa dengan mendidik saja bisa berbuat banjak pada bangsa saja.'

'Tapi.....'

'Tuan, saja kira saja mengerti, tuan.'

'Saja kadang tidak mengerti kenapa sampai begitu banjak orang-orang jang terhasut oleh republik. Saja ingin salah faham itu bisa pulih kembalidan bangsa Belanda bisa bekerdjasama dengan bangsa Indonesia. Tapi kukira selama ini hanja kaulah jang bisa mengerti, jang bisa sefaham denganku.'

'Lambatlaun mereka akan mengerti djuga, tuan.'

Koenen mendjelaskan tentang pendiriannja jang sebetulnja pernah didjelaskannja pada parman sebelumnja. Ingin benar parman berterusterang pada Koenen, bertukar fikiran sebagai seorang pedjuang jang ingin tanah airnja merdeka, ingin menjatakan pendirian-pendiriannja terhadap Belanda jang sejak sekian abad mendjadjah negerinja. Tapi menurut perhitungannja hal itu bisa berbahaja, karenanja itu ia tetap berpura-pura sebagai seorang guru jang sesuai dengan maksud-maksud Belanda jang dipropagandakan dinegerinja, jang menghendaki ketenteraman serta ketertiban, jang yakin bahwa kemerdekaan jang paling baik adalah kemerdekaan jang kelak bisa ditjiptakan bersama Belanda. ...⁶⁶

Tidak semua bagian novel ini menceritakan revolusi melulu dari sudut perjuangan kaum republik. Novel ini pun menceritakan kisah singkat dua orang tokoh yang mati konyol dalam kamp karena dikira akan melarikan diri. Padahal keduanya hanyalah dua orang tawanan yang sedang mabuk asmara. Keduanya menjadi korban akibat tidak mampu menahan hasrat manusiawi mereka. Umar dan Nora, kedua tawanan yang sedang berkasih-kasih itu ditembak mati penjaga kamp karena dianggap tawanan yang akan kabur. Keduanya tewas dalam posisi berpelukan. Revolusi ternyata tidak mampu membendung kodrat manusia; hasrat dan cinta kasih

⁶⁶ *Ibid*, hlm. 71-72.

... memang nampak dua orang mati sambil berpelukan : Umar dan Nora. Nenek menjebut-njebut, Jati tersedu-sedu, jang lain terpaku. Parman tidak bergerak, Hamid komat-kamit, dengan mata menengadah berkata pada Kasim jang mengantuk disebelahnja: 'Anak-anak muda! Itulah akibatnja kalau orang tidak bisa menguasai dirinja...'⁶⁷

b. Peristiwa-peristiwa Ibukota Pendudukan

Satu lagi karya Trisnojuwono yang berlatar revolusi adalah *Peristiwa-peristiwa Ibukota Pendudukan*.⁶⁸ Berbeda dengan *Pagar Kawat Berduri*, karyanya yang kedua ini ditampilkan dengan gaya penulisan menyerupai catatan harian. Isinya dipenuhi dengan sketsa kehidupan sehari-hari ibukota yang masih dalam kekuasaan tentara Belanda yang dituangkan melalui beberapa paragraph saja. Periode yang dikisahkan berlangsung sekitar tahun 1947. *Peristiwa-peristiwa Ibukota Pendudukan* seolah merupakan rekaman seorang jurnalis tentang peristiwa sehari-hari pada zaman revolusi. Mulai dari sulitnya memenuhi kebutuhan sehari-hari, kisah pemimpin pejuang yang menyerahkan diri, konflik batin keluarga pejuang yang salah satu anggota keluarganya menjadi anggota KNIL, orang Tionghoa yang menjadi pejuang, dan masih banyak lagi warnawarni kisah kehidupan sehari-hari zaman revolusi.

Berikut ini adalah beberapa di antaranya yang melukiskan perasaan di kalangan pro-republik pada masa revolusi :

SEORANG SERSAN KNIL jang berasal dari daerah itu telah buru2 mendatangi rumah keluarganya dan dia tidak menduga sama sekali apa jang akan dihadapinja. Ajahnja jang rambutnja sudah hampir seluruhnja putih dan ibunja jang meskipun sudah lanjut usianja tapi masih nampak agak kokoh, tidak menjambutnja seperti jang diharapkannja. Djuga saudara2nja. Ajah jang merasa malang itu menjatakan penjesalannja dengn mentjeritakan, bahwa ia amat membanggakan dua orang anaknja laki2 (adik sersan itu) jang melarikan diri keluar kota untuk bergabung dengan pedjuang2. Dan sersan jang djuga merasa malang itu berusaha menerangkan bahwa orang2 republik semuanya penipu, teroris, djahat, tapi wadjah2 dihadapannja ketjut sadja.

⁶⁷ *Ibid*, hlm. 66.

⁶⁸ Trisnojuwono, *Peristiwa-peristiwa Ibukota Pendudukan*. Djakarta: PN Balai Pustaka, 1970

*Ibunja menangis tapi tidak tersedu-sedu. Keluarga itu merasa malu bahwa ada anggautannja jang djadi sersan KNIL. ...*⁶⁹

PEDJUANG2 jang mendengar adanja pemimpin kota itu jang melaporkan diri pada Belanda amat ketjewa. Pada saat itu, menjembelih merekapun akan dikerdjakan dengan segala senang hati. Pemimpin jang dilebihkan dari rata2 orang, jang dihargai lebih dari rata2 orang, jang diberi rumah baik, diberi kendaraan jang dihormat ditaati, ternjata berjiwa lemah dan rapuh! Dalam pengchianatan atau sematjamnya, tjelakalah pemimpin, sebab mereka bukan rata2 orang. Sekali berchianat, akan repotlah perdjalanannya hidupnja sebagai bukan rata2 orang atau pemimpin.

Nanti kita gorok lehernja, seru seseorang, tapi tidak semua pemimpin jang berchianat bisa digorok, sebab pemimpin bukan orang bodoh dalam membela diri.

*Ada pemimpin jang menjeleweng, tapi tetap selamat.*⁷⁰

Kebimbangan dan kesulitan memenuhi kebutuhan hidup setelah agresi militer pertama:

*BANJAK ORANG bimbang , tidak tahu apa jang sebaiknya diperbuat; orang2 jang ragu karena ingin selamat, orang2 jang ragu atau kurang pasti tentang sikapnja terhadap negerinja. Tapi kebanyakan orang tetap yakin, bahwa penyerbuan Belanda itu bukanlah achir perdjuaan, sebab kebanyakan orang inginkan kemerdekaan, meskipun tidak sedikit orang jang inginkan kekajaan atau kesedjahteraan tanpa pedulikan bagaimana tjaranja, fihak mana jang berkuasa. Pada hari-hari itu banjak isteri2 jang djadi djanda, banjak ibu2 jang meratap kerena kehilangan anaknja (ada jang lebih dari satu anaknja mati hari itu djuga), banjak anak kehilangan bapaknja, banjak orang kehilangan kekasihnja, ada djuga suami jang kehilangan kekasihnja (bukan isterinja), matjam2lah kesengsaraan akibat penyerbuan itu. Ada orang jang dianggap djahat, mati, dan melegakan, ada orang2 jang dianggap baik, mati, dan dianggap menjedihkan.*⁷¹

.....

*PERDAGANGAN terhenti sama sekali. Toko2 tutup, pasar2 tutup, pedagang2 tidak keluar rumah, kantor2 perdagangan tutup, dan akibatnja banjak bahan makanan, sajian, dagangan2 segar, susu, es batu, dsb.nja banjak terbengkalai ditinggalkan oleh pemilik2nja atau orang2 jang semestinja mengurusnja. Banjak pula hal2 lain jang terbengkalai.*⁷²

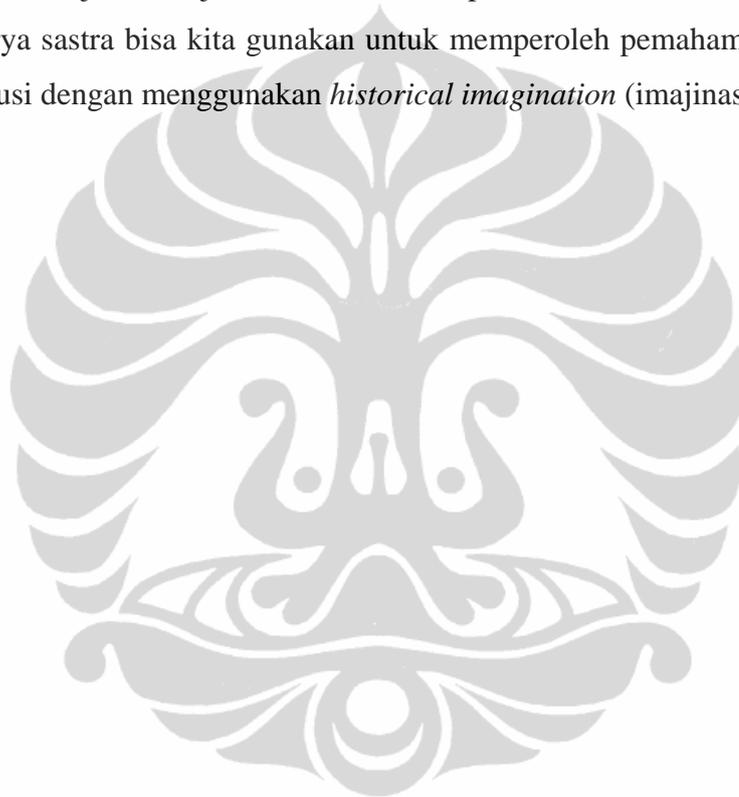
⁶⁹ *Ibid*, hlm. 36.

⁷⁰ *Ibid*, hlm. 39.

⁷¹ *Ibid*, hal. 35.

⁷² *Ibid*, hal. 46.

Karya Trisnojuwono ini menarik untuk dicermati sebagai ilustrasi kehidupan sehari-hari masa revolusi. Upayanya merekam kisah orang-orang kebanyakan seputar tahun 1947 pasca agresi militer Belanda yang pertama cukup berhasil menggambarkan suasana yang penuh dengan heriosme, kegetiran, ironi, dan penderitaan rakyat Indonesia saat perang berkecamuk. Tentu saja kita harus tetap melihat karya ini sebagai sebuah karya sastra yang bersifat fiktif. Namun harus diakui pula bahwa apa yang dikisahkan di dalamnya mempunyai relevansi faktual dengan kejadian-kejadian sehari-hari pada masa revolusi. Dengan demikian, karya sastra bisa kita gunakan untuk memperoleh pemahaman tentang suasana revolusi dengan menggunakan *historical imagination* (imajinasi sejarah).



BAB III

FILM SEJAK ZAMAN HINDIA-BELANDA HINGGA KELAHIRAN FILM NASIONAL

3.1 Kehadiran Film dan Terbentuknya Pola Khas Film di Hindia-Belanda

Jauh sebelum Republik Indonesia lahir, film sudah menjadi sesuatu yang umum di masyarakat Hindia-Belanda (kemudian Indonesia). Film telah hadir di Hindia-Belanda bahkan dengan rentang waktu yang tidak terlalu lama sejak film pertama di dunia dipublikasikan secara komersial oleh Lumiere bersaudara di sebuah klab malam di kota Paris, Perancis, 28 Desember 1895. Hanya berselang lima tahun saja film telah turut menggemparkan Hindia-Belanda, dengan diputarnya bioskop pertama di Hindia Belanda yang berada di kawasan Tanah Abang, Batavia (Jakarta), pada akhir 1900. Beragam reaksi muncul terkait dengan sensasi yang ditawarkan oleh pertunjukan *gambar idoeep* tersebut.

Masyarakat Batavia menyambut dengan antusias, namun dengan cepat pula kegairahan tersebut meredup karena ternyata tontonan baru itu masih kalah menarik dibandingkan dengan berbagai pertunjukan seperti opera dan *toneel* yang memang sudah digemari masyarakat sebelum hadirnya film. Redupnya popularitas film disebabkan kualitas gambarnya yang saat itu masih buruk dan ceritanya yang tidak jelas, selain karena harga tiketnya yang mahal untuk rata-rata orang pribumi. Untuk mengatasi hal itu, para pemilik bioskop menempuh berbagai cara untuk menaikkan popularitas film, antara lain menurunkan harga tiket dan memperbaiki kualitas gambar filmnya, hingga akhirnya tontonan film menjadi populer kembali.

Bioskop pertama kali berdiri di Batavia pada 5 Desember 1900 dipelopori oleh orang Belanda. *Royal Bioscope*, bioskop pertama yang berdiri di kawasan Tanah Abang tersebut, segera diikuti oleh berdirinya bioskop-bioskop baru di daerah lain. Tidak hanya orang Belanda saja yang terjun ke bisnis ini, melainkan juga orang India, Amerika, dan orang-orang Cina.¹ Yang terakhir disebut itu bahkan kemudian merajai bisnis film/bioskop pada tahun-tahun selanjutnya. Orang-orang Cina lah yang kemudian benar-benar menguasai bisnis film di

¹ Lihat Haris Jauhari (Ed.), *Layar Perak: 90 Tahun Bioskop di Indonesia*, PT Gramedia Pustaka Utama, Jakarta, 1992. Hlm. 7-8.

Hindia-Belanda. Pada 1927 85 persen bioskop di Hindia-Belanda dikuasai pengusaha Cina.² Dominasi mereka bahkan akan menentukan corak tertentu bagi mayoritas film yang akan dibuat kemudian di Hindia-Belanda setelah tahun 30-an.

Dibandingkan dengan negara lain yang juga telah mengenal film, Hindia-Belanda dapat dikatakan terlambat menghasilkan film cerita produksi sendiri. Butuh waktu 26 tahun, sejak kehadiran film di Hindia-Belanda, untuk kemudian dibuat film cerita pertama di Hindia-Belanda. Upaya membuat film memang telah dilakukan sebelum 1926, namun bukan film cerita melainkan film dokumenter tentang negeri jajahan Belanda tersebut.

Biran menyebutkan bahwa kemungkinan Belanda tidak tertarik membuat film cerita sendiri untuk konsumsi masyarakat Hindia-Belanda karena di negerinya sendiri pun mereka tidak tertarik untuk membuat film cerita.³ Menurutnya Belanda merasa percuma bersaing dengan Amerika (Holywood) yang menghasilkan banyak film yang bagus, sehingga memilih untuk menjadi konsumen saja. Walaupun membuat film hanya terbatas pada film dokumenter saja.

Walaupun demikian, orang Belanda tetap menjadi pelopor lahirnya film cerita di negeri jajahan mereka. Film cerita pertama di Hindia-Belanda tersebut dibuat oleh Hoeveldorf dan Krueger pada 1926 dengan mengambil cerita rakyat yang populer di masyarakat Jawa Barat. Cerita legenda tersebut adalah kisah *Loetoeng Kasaroeng*, yang mengisahkan kisah cinta monyet/lutung jadi-jadian dengan seorang puteri raja.

Film tersebut mendapat perhatian yang besar dari masyarakat Bandung. Pemutaran filmnya sendiri berlangsung cukup lama, hingga seminggu, menunjukkan antusiasme yang cukup besar dari masyarakat Bandung dan sekitarnya. Kota Bandung menjadi tempat utama pemutaran mengingat kisah yang diangkatnya sangat populer di kalangan masyarakat Sunda. Selain itu, film tersebut dapat terwujud karena dukungan besar dari bupati Bandung saat itu,

² *Ibid.* hlm. 18.

³ H. Misbach Yusa Biran, *Perkenalan Selintas Mengenai Perkembangan Film di Indonesia*. Koleksi Sinematek Indonesia, bahan untuk penerbitan Asia University, Tokyo-Jakarta, 1990. Hlm. 4-5.

Wiranatakusuma.⁴ Mudah dipahami mengapa kota Bandung menjadi pusat bagi peredaran film itu. Di wilayah lain Hindia-Belanda film ini kurang populer karena ceritanya yang tidak begitu dikenal.

Setelah Loetoeng kasaroeng mulailah bermunculan upaya pembuatan film lainnya di Hindia-Belanda. Orang-orang Cina membuktikan diri mereka sebagai pengusaha yang jeli melihat peluang. Mereka yang sejak sebelumnya telah menguasai mayoritas bioskop kemudian juga terjun ke dalam bisnis produksi film. Bila sebelumnya mereka mengimpor film dari Canton atau Hongkong, kini mereka juga membuat sendiri film yang berdasarkan cerita buatan mereka sendiri.⁵ Film-film buatan orang Cina tersebut sangat populer karena sangat mengena pada selera pasar atau selera penonton pribumi yang masih rendah. Film-film buatan mereka umumnya sarat dengan adegan perkelahian dan percintaan.

Sebenarnya kepopuleran film buatan orang-orang Cina itu resepnya bukanlah murni hasil temuan mereka. Mereka hanya meneruskan resep film populer temuan Albert Balink, seorang wartawan Belanda yang kemudian membuat film, dan Saeroen, seorang pribumi yang juga wartawan yang sangat mengenal selera tontonan masyarakatnya. Balink sebelum bekerja sama dengan Saeroen pernah membuat film pula di Hindia-Belanda bersama Mannus Franken, seorang pembuat film dokumenter Belanda.⁶ Film yang secara artistik bagus itu gagal, karena tidak sesuai selera kebanyakan penonton Hindia-Belanda. Meskipun film pertamanya membuatnya bangkrut, Balink tidak menyerah. Bersama saeroen ia membuat film *Terang Boelan*, pada 1937, yang memadukan resep film Amerika dan tontonan yang populer di masyarakat Hindia-Belanda, seperti *toneel* dan sejenisnya.⁷

Film *Terang Boelan* kemudian menjadi patron pembuatan film-film populer di Hindia-Belanda yang umumnya dibuat oleh orang-orang Cina. Resep atau pola yang terdapat pada *Terang Boelan* itu adalah kombinasi dari adegan

⁴ Selain memberikan dana yang besar, dukungan bupati tersebut lebih jauh lagi. Anakny bahkan diikutsertakan sebagai salah satu pemain utama film pertama ini.

⁵ Meskipun kebanyakan mengadopsi dari cerita rakyat yang populer di Cina.

⁶ H. Misbach Yusa Biran, *Op. Cit.* hlm.7.

⁷ *Ibid.* hlm. 8.

aksi, percintaan, pemandangan yang menawan, serta lagu dan humor.⁸ Pola tersebut sebagian besar merupakan pola utama dalam pementasan teater rakyat macam *toneel* yang sangat populer di masyarakat. Bahkan para pemain filmnya pun banyak yang berasal dari kelompok *toneel* dan sejenisnya. Itulah sebabnya film dengan pola demikian menjadi populer karena sangat familiar bagi kebanyakan penonton Hindia-Belanda. Masyarakat pada saat itu memang lebih menyukai hiburan yang bisa membuat mereka sejenak melupakan berbagai persoalan hidup. Film yang berakhir dengan bahagia—*happy ending*—benar-benar digemari dan mendatangkan keuntungan besar bagi pembuatnya dan para pemilik bioskop.⁹

Populernya film dengan formula tersebut mengundang para seniman teater rakyat untuk hijrah ke dunia film. Hal itu terjadi sebagai sebuah konsekuensi logis dari perkembangan yang terjadi. Pembuat film membutuhkan banyak tenaga baru sementara bagi mereka yang telah lama berkecimpung dalam teater rakyat film memberikan harapan baru secara finansial dan popularitas. Selain itu mereka tidak memiliki kesulitan berarti dalam beradaptasi ke dunia film, karena pola di dalam dua bentuk kesenian itu relatif sama.

Selain yang telah disebutkan sebelumnya, terdapat pula kecenderungan baru dalam dunia film, yaitu digunakannya "sistem bintang" yang sebelumnya umum dikenal dalam teater rakyat.¹⁰ Sistem bintang berarti penggunaan aktor/aktris populer untuk menarik penonton. Oleh karena itu film yang menggunakan aktor/aktris yang telah dikenal sebelumnya di panggung teater rakyat umumnya laris.¹¹

Persoalan baru kemudian muncul. Kecenderungan film yang ada saat itu dipandang tidak terlalu positif oleh masyarakat yang berasal dari kelompok

⁸ *Ibid.* Hlm. 8—9.

⁹ Hampir semua film yang dibuat orang-orang Cina setelah kesuksesan *Terang Boelan* menggunakan pola mengikuti film tersebut. Akibatnya kecenderungan film yang dibuat sesudahnya hingga sebelum kedatangan Tentara Pendudukan Jepang bercorak film hiburan yang hanya melayani selera penonton kebanyakan. Kalangan terpelajar tidak menyukainya dan lebih memilih menonton film Amerika dan Eropa. Kecenderungan tersebut bahkan tetap bertahan hingga sekarang.

¹⁰ *Ibid.* hlm. 10. Hal ini sebenarnya bukan khas Hindia-Belanda. Di Hollywood system bintang 'star system' juga telah dikenal sejak tahun 30-an. Tujuannya tentu saja untuk menarik penonton sebanyak-banyaknya dengan mengandalkan figure populer tersebut.

¹¹ Pasangan bintang yang waktu itu terkenal misalnya Rd. Mochtar dan Roekiah dari film *Terang Boelan*.

terpelajar. Mereka berpendapat bahwa film yang ada saat itu tidak bermutu dan tidak membawa pencerahan bagi masyarakat. Kelompok yang kritis ini merupakan kelompok masyarakat terdidik yang umumnya sedang terpengaruh semangat pergerakan nasional yang sedang menguat.

Orang-orang film berusaha agar karya mereka bisa turut diterima oleh kalangan terpelajar. Berbagai upaya dilakukan agar kaum terpelajar menghargai film buatan mereka. Upaya yang dilakukan antara lain mengusahakan agar ada kalangan terpelajar maupun golongan ningrat yang mau memasuki dunia film.¹² Selain itu diupayakan pula agar film-film mereka ceritanya berbau intelek. Usaha itu nampaknya sia-sia, bahkan menuai semakin banyak kritik. Masalahnya adalah kaum terpelajar yang tidak puas itu membandingkan film-film yang ada dengan film-film Barat yang secara kualitas jauh lebih unggul. Akibatnya kaum terpelajar semakin memandang rendah mutu film yang ada saat itu. Oleh karena upaya yang ditempuh dirasakan tidak berhasil, para pembuat film di Hindia-Belanda akhirnya memilih lebih memprioritaskan selera rakyat banyak saja, yang tidak rewel dengan berbagai kritik pada film yang mereka buat.¹³ Keadaan ini bertahan hingga masuknya Tentara Pendudukan Jepang yang secara mengejutkan dengan mudah mengalahkan Tentara Belanda dan akhirnya menguasai Hindia-Belanda.

3.2 Kelahiran Film Nasional : Usmar Ismail dan Perfini (Perusahaan Film Nasional Indonesia)

Misbach Yusa Biran pernah menyatakan bahwa sejarah perfilman Indonesia sebelum tahun 1950, sebelum Usmar Ismail membuat *Darah dan Doa*, tidak tepat disebut sebagai sejarah perfilman Indonesia. Yang ada hanya sejarah pembuatan film di Indonesia. Sejarah perfilman Indonesia, menurut Misbach, baru terjadi setelah film pertama Usmar Ismail dibuat.¹⁴ Pendapat tersebut walaupun

¹² H. Misbach Yusa Biran, *Op. Cit.* hlm.12

¹³ Menurut Biran orang-orang film bukannya tidak berusaha memenuhi tuntutan kaum terpelajar. Namun, terbatasnya wawasan dan kondisi dunia panggung tempat asal orang-orang film itu yang terbelakang menjadikan mereka tidak bisa berbuat banyak memenuhi keinginan kaum terpelajar untuk menghasilkan film yang bagus dan intelek. Dunia panggung teater saat itu hanya berorientasi pada upaya menghibur penonton berselera rendah agar bisa tertawa dan bermimpi. Mereka tidak memiliki pengetahuan yang cukup tentang perkembangan masyarakatnya sendiri. Lihat, H. Misbach Yusa Biran, *Op. Cit.* hlm. 13.

¹⁴ *Ibid*, hlm. 24.

bernada sangat subjektif memiliki dasar argumentasi yang sedikit banyak bisa dipahami. Mengapa Biran membagi secara kontras sejarah perfilman di Indonesia seperti tersebut di atas lebih dikarenakan pandangannya mengenai konsepsi tentang apa yang dimaksud dengan film Indonesia itu sendiri.

Sebelum dikenal sebagai seorang sineas terkemuka, Usmar ismail lebih dahulu dikenal sebagai seorang sastrawan dan dramawan yang disegani. Medium film sesungguhnya merupakan sebuah saluran berkesenian baru bagi Usmar yang benar-benar dikenalnya setelah ia terlanjur besar sebagai seorang sastrawan. Bisa dikatakan terjunnya Usmar ke dunia film merupakan sebuah ketidaksengajaan, seperti yang akan diuraikan di bawah ini.

Ia dilahirkan di Bukit Tinggi, Sumatra Barat, 20 Maret 1921, dari pasangan Ismail Gelar Datuk Manggung dan Siti Fatimah. Keluarga Usmar dikenal sebagai sebuah keluarga yang taat melaksanakan ajaran Islam sebagaimana keluarga Minang pada umumnya. Sejak kecil ia dikenal pandai membaca kitab kuning bertuliskan "Arab gundul," sebagai buah dari ketekunannya belajar mengaji di sekolah Tawalib Batu Sangkar. Selain mengaji Usmar juga bersekolah di *Holandsch Inlandsche School 'HIS'*, sekolah setingkat SD buatan Belanda untuk penduduk pribumi¹⁵. Pendidikan dasar hingga menengah yang ditempuh Usmar setelah HIS adalah MULO bagian B atau bagian Matematika, dari 1934 hingga 1938. Di sinilah Usmar berkenalan dengan Rosihan Anwar¹⁶ yang kemudian akan menjadi sahabat karibnya. Setelah menamatkan Mulo, Usmar dan Rosihan bersama-sama pindah ke Pulau Jawa dan menetap di Yogyakarta untuk melanjutkan pendidikan di AMS. Usmar mengambil Jurusan Klasik Timur sementara Rosihan mengambil Jurusan Klasik Barat.¹⁷

Usmar dan Rosihan sama-sama tertarik dengan dunia tulis-menulis. Usmar sangat suka menulis syair dan gemar membaca koran berbahasa Indonesia. Minat terhadap sastra Indonesia rupanya telah terpupuk dalam diri Usmar sejak dini¹⁸.

¹⁵ "Usmar Ismail Si Bung dalam Layar Film Kita", *Matra*, Desember 1990, hlm. 11.

¹⁶ Rosihan Anwar kemudian dikenal sebagai wartawan terkemuka. Selain wartawan ia pun pernah terjun ke dunia film sebagai pengamat maupun sebagai pemain film. Ia pernah bermain dalam film *Tjut Nyak Dien* karya sutradara Eros Djarot, 1986.

¹⁷ *Log. Cit.*

¹⁸ Ada pula yang justru mengatakan sebaliknya. Usmar dikatakan tidak menaruh perhatian dan tidak pernah membaca sastra Indonesia karena ia menganggap sastra Indonesia bermutu rendah.

Hal ini cukup menarik mengingat bahasa sehari-hari yang digunakan di AMS adalah bahasa Belanda. Selain menulis, Usmar juga aktif dalam bidang sandiwara.

Masa pendudukan Jepang mengubah jalan hidup Usmar. Ia pindah ke Jakarta dan menamatkan pendidikannya di Sekolah Menengah Tinggi pada 1943. Setamat dari pendidikan terakhirnya Usmar kemudian bekerja di kantor Pusat Kebudayaan 'Keimin Bunka Shidoso', sebuah wadah bentukan Jepang untuk menghimpun seniman-seniman dari berbagai cabang untuk mendukung kepentingan propaganda mereka.¹⁹

Saat itu bakat menulis Usmar semakin berkembang. Ia menulis banyak cerpen dan mulai menekuni sandiwara secara serius bersama Sanusi Pane. Di luar pekerjaannya ia pun mendirikan sebuah kelompok sandiwara bernama perkumpulan sandiwara penggemar (amatir) Maya, pada 1943. Penyebutan kata penggemar dan amatir itu bertujuan untuk membedakannya dengan berbagai kelompok sandiwara profesional yang telah lama berkembang sejak zaman Hindia Belanda. Banyak di antara anggota Maya kemudian menjadi tokoh terkenal di bidang seni dan kebudayaan.²⁰ Melalui Maya, Usmar semakin berkembang sebagai tokoh teater/drama. Beberapa karya Usmar yang dipentaskan Maya antara lain *Insan Kamil*, *Liburan Seniman*, dan *Api*.²¹ Maya juga mementaskan beberapa karya penulis lain selain Usmar.²²

Usmar kemudian tertarik dengan dunia film setelah perkenalannya dengan Anjar Asmara²³ di sela-sela kesibukannya memimpin Maya. Ketertarikan tersebut nampak sebagai sebuah proses kebetulan yang membawa berkah bagi Usmar, setelah secara tidak sengaja menemukan sebuah lemari berisi banyak buku tentang film. Buku-buku tersebut membahas aspek teknis maupun artistik, yang

¹⁹ *Ibid*, hlm.12.

²⁰ Di antaranya yang turut mendirikan Maya bersama Usmar; DR Abu Hanifah—yang juga merupakan kakak kandung Usmar—, Cornel Simanjuntak, H.B. Jasin, dan Rosihan Anwar. Para pemain dalam Sandiwara Penggemar (Amatir) Maya antara lain H.B. Jasain, Purnomo alias Mang Udel, Tasrif SH, Hadjari, Tiene Mamahit, Dr. H. Ali Akbar, dan Masmimar.

²¹ *Log. Cit.* hlm. 13

²² Hal lain yang juga menjadikan Usmar sebagai tokoh penting dalam dunia teater adalah eksperimen Usmar yang menggunakan naskah skenario dalam setiap pementasan Maya. Sebelumnya, berbagai kelompok sandiwara/teater yang ada tidak biasa menggunakan naskah skenario. Aktif pemainnya lebih banyak mengandalkan improvisasi. Hal itu merupakan kelanjutan dari kebiasaan pementasan kelompok tonil sejak masih zaman Hindia-Belanda yang hanya bertumpu pada garis besar cerita yang dibawakan tanpa naskah.

²³ Anjar Asmara adalah orang panggung teter yang kemudian terjun menjadi sutradara film. Anjar lah yang mengajak Usmar untuk pertamakalinya membuat film.

membuat Usmar semakin tertarik pada media film. Ketertarikan tersebut tidak langsung membuat Usmar langsung terjun membuat film. Hal ini disebabkan ia tidak memiliki keterampilan teknis untuk membuatnya selain belum adanya kesempatan untuk membuat film.

Zaman Pendudukan Jepang merupakan masa yang penting bagi pemahaman Usmar tentang film. Jika sebelum kedatangan Jepang film hanya berupa cerita yang sering dianggap murahan oleh kalangan terpelajar, pada zaman Jepang film dimanfaatkan sebagai medium seni sekaligus informasi yang sangat efektif. Berbagai film propaganda yang dibuat Jepang membuktikannya. Hal itu menyadarkan Usmar tentang potensi yang dimiliki film sebagai medium berkesenian.

Jepang benar-benar menjadikan film sebagai media propaganda yang dikerjakan secara serius. Badan propaganda Jepang 'Sindenbu' mendirikan Perusahaan Film Jawa 'Jawa Eiga Kosha'. Kegiatan awalnya masih terbatas pada pemutaran film Jepang yang kemudian diberi teks terjemahan Indonesia.²⁴ Beberapa film awal yang diputar oleh lembaga tersebut antara lain *Penyerangan Umum di Singapura* 'Singapuro Soko Geki', dan *Saat Inggris Jatuh* 'Eikoku Kuzururu No Hi'. Film pertama berupa dokumenter mengenai begitu mudahnya tentara Jepang menghancurkan pertahanan Inggris di Malaya (Malaysia) dan Singapura, sedangkan yang kedua merupakan *dokudrama*²⁵ tentang jatuhnya hongkong ke tangan Jepang.

Film-film propaganda Jepang, dokumenter maupun cerita, sama-sama digarap secara serius. Dengan kata lain, secara artistik bernilai tinggi. Berbeda sekali dengan kecenderungan film yang dibuat di Hindia-Belanda sebelum kedatangan Jepang. Kenyataan itu menyadarkan banyak pemuda Indonesia yang bekerja pada Nippon Eigasha—sebuah studio bentukan Jepang setelah mengambil alih dari orang Belanda—bahwa pembuatan film adalah sebuah pekerjaan serius yang menuntut pemahaman yang tinggi.²⁶

²⁴ Misbach Yusa Biran, *Sejarah Film 1900—1950 Bikin Film di Jawa*, Komunitas Bambu, Jakarta: 2009. Hlm. 334.

²⁵ Gabungan antara film dokumenter dan film cerita.

²⁶ R.M. Soetarto dalam majalah Pandji Poestaka no.29/1943 mengatakan, “di dalam masyarakat baru, film akan menjadi alat pembangunan semangat rakyat; memberi penerangan sehari-hari; memberikan pendidikan bathin kepada si terpelajar maupun si buta huruf; memberikan kesenangan

3.2.1. Usmar Ismail Membuat Film

Setelah Belanda yang membonceng sekutu menguasai kembali Indonesia, pada 1946 ibukota Republik Indonesia dipindahkan dari Jakarta ke Yogyakarta. Rakyat yang memilih mendukung republik banyak yang kemudian pindah ke kota tersebut. Usmar termasuk di dalamnya. Di Yogyakarta Usmar kemudian masuk menjadi anggota TNI dan menyandang pangkat Mayor bidang Intel.²⁷ Menjadi tentara rupanya merupakan sebuah bentuk penyaluran semangat nasionalisme yang sedang berkobar di kalangan pemuda saat itu.

Walaupun telah menjadi tentara, aktivitas di bidang kesenian Usmar dan kawan-kawannya seperti D. Djayakusuma, S. Sumanto, Gayus Siagian dan lain-lain tetap berlangsung. Mereka yang pada masa pendudukan Jepang pernah bekerja di Pusat Kebudayaan dan Maya tetap bergiat di bidang seni secara serius. Di ibukota yang baru itu mereka kemudian berusaha mempelajari film secara serius. Dampak penguasaan Tentara Pendudukan Jepang bagi kesadaran para pemuda itu tentang pentingnya media film rupanya demikian kuat.

Upaya untuk mempelajari film di Yogyakarta yang dilakukan Usmar dan kawan-kawan sebenarnya masih jauh dari harapan untuk bisa memahami bagaimana cara membuat film yang benar. Selain karena kondisi yang serba darurat dan tidak tersedianya alat yang dibutuhkan, di Yogyakarta saat itu pun tidak banyak film yang tersedia untuk dipelajari. Hanya ada dua buah film Amerika yang tersedia di bioskop kota Yogyakarta, salah satunya film *Gone With the Wind*. Film itulah yang kemudian dijadikan sebagai bahan diskusi, dengan membahasnya dari berbagai aspek.

Kalaupun alat yang dibutuhkan tersedia, kemungkinan besar mereka masih kesulitan untuk bisa memahami bagaimana membuat film secara benar. Hal itu disebabkan tidak ada di antara mereka yang menguasai pembuatan film cerita. R.M. Soetarto yang pada masa Pendudukan Tentara Jepang pernah menjadi pimpinan Nippon Eigasha pun tidak benar-benar menguasai bagaimana membuat

dan hiburan yang bersih; anjuran untuk merapatkan dan mengekalkan persaudaraan antara bangsa-bangsa di Asia Timur Raya dan sebagainya... hendaknya si seniman menyesuaikan diri dengan kehendak dan panggilan zaman,," Lihat, H. Misbach Yusa Biran, *Perkenalan selintas..Op. Cit.* hlm.18

²⁷ "Usmar Ismail Si Bung .." *Log. Cit.* hlm13

film cerita. Ia hanya tahu bagaimana membuat film berita, karena walaupun Nippon Eigasha dimaksudkan untuk menghasilkan film-film cerita untuk kepentingan propaganda Jepang pada kenyataannya lembaga itu hanya menghasilkan sebuah film cerita saja dan selebihnya adalah film berita atau dokumenter saja. Walaupun demikian bukan berarti kegiatan Usmar dan kawan-kawan itu sia-sia. Kegiatan tersebut semakin menebalkan semangat mereka untuk semakin serius mempelajari film. Kelak di kemudian hari mereka yang terlibat dalam kegiatan itu akan dikenal sebagai seniman film yang disegani.

Pada 1947 saat menjalankan tugas meliput perundingan di kapal Renville antara pihak Republik Indonesia dan Kerajaan Belanda Usmar ditangkap Belanda dengan tuduhan melakukan kegiatan subversif²⁸. Rupanya identitas Usmar sebagai anggota TNI diketahui Belanda, sehingga ia ditangkap dan kemudian dipenjarakan di Cipinang. Selama empat bulan ia tidak bisa menjalankan aktivitasnya sebagai tentara maupun sebagai seniman. Baru setelah mendapat jaminan dari Mohammad Natsir ia dibebaskan.²⁹

Setelah bebas Usmar bekerja pada Film, sebuah studio film Belanda. Mengapa kemudian Usmar malah bekerja pada studio Belanda awalnya tidak begitu jelas. Kemungkinan hal itu merupakan syarat dari Pemerintah Belanda untuk kebebasan Usmar dari Cipinang. Hal itu tidak pernah diungkap Usmar secara jelas. Akan tetapi, pada 1960-an, saat terjadi polemik antara Usmar dan Sitor Situmorang di Koran *Bintang Timur*, Usmar membantah tuduhan Sitor yang mengatakan bahwa Usmar pernah bekerja pada Belanda. Ia mengatakan bahwa bergabungnya Usmar dengan Multi Film karena mendapat perintah untuk tetap di pos nya, bahkan ia diperbolehkan menyutradarai dua buah film di South Pacific

²⁸ Sebelum bergabung dengan TNI Usmar telah memimpin *Harian Rakyat*. Ketika ia telah menjadi anggota TNI aktivitas itu tidak ditinggalkannya. Bahkan ia menjadi wartawan Kantor Berita antara dan Pemimpin Redaksi Mingguan *Tentara*. Ia juga aktif sebagai wartawan di surat kabar lain seperti harian *Patriot* dan bulanan *Arena*. Antara 1946—1947 ia juga menjabat sebagai ketua PWI Pusat (Yogyakarta). Antara 1946—1948 ia juga menjabat sebagai ketua badan Permusyawaratan Kebudayaan Indonesia dan Serikat Artis sandiwara. Lihat “*Usmar Ismail Si Bung dalam ..*”, *Log.Cit.* hlm.13—14

²⁹ “*Usmar Ismail Si Bung dalam ..*” *Ibid*, hlm. 14. Biran berpendapat lain. Menurutnya, berdasarkan pernyataan Asrul sani, pembebasan Usmar dari penjara kemungkinan berkat banyuan Chairil Anwar melalui pertolongan seorang Belanda sahabat Chairil, Dolf Vespoor. Orang belanda tersebut menaruh minat besar pada kesusastraan dan kebetulan ia serumah dengan Dr. C.A.O. Niewenhuys, indoloog spesialis Islam dan tangan kanan Van der Plaas, anggota Kabinet Pemerintah Belanda. Lihat, Misbach Yusa Biran, *Sejarah Film 1900—1950 Bikin Film di Jawa*, Komunitas Bambu, Jakarta: 2009. Hlm. 362.

Film Corp.³⁰ South Pacific Film Corp (selanjutnya disebut SPFC) adalah perusahaan film yang merupakan bagian dari Multi Film. Oleh karena Multi Film dimaksudkan untuk membuat film-film dokumenter dan tidak boleh membuat film cerita, maka SPFC dibentuk dengan tujuan mencari keuntungan dengan membuat film cerita. Walaupun demikian, semua peralatan yang digunakan SPFC merupakan milik perusahaan Multi Film. Di studio SPFC Usmar menjadi asisten sutradara Anjas Asmara.

Dua buah film yang disutradarai Usmar tersebut adalah *Tjitra* (1949) dan *Harta Karun* (1949). Biran menyebutkan bahwa kedua film karya awal Usmar itu telah menunjukkan perbedaan yang jelas bila dibandingkan dengan film-film yang dibuat orang lain sebelumnya. Menurutnya, cerita film Usmar tersebut menyimpang dari model cerita sebelum perang.³¹ Mengapa cerita kedua film tersebut berbeda, tidak terlepas dari latar belakang Usmar sebagai seorang sastrawan yang berkembang dalam arus roman dan novel Balai Pustaka.³²

Sebagai contoh, dalam *Tjitra*, Usmar mencoba merefleksikan kesadaran kebangsaan. Permasalahan dalam filmnya mampu menghujam pada persoalan mendasar kehidupan manusia.³³ Hal seperti itu, saat itu, umumnya baru terdapat dalam karya-karya sastra. Tidak mengherankan, karena sastra sejak masih Hindia-Belanda telah jauh berkembang bila dibandingkan dengan film. Demikian pula dalam *Harta Karun*. Dalam film kedua dan terakhir yang digarap Usmar di SPFC itu terlihat upaya Usmar untuk mendekatkan karya besar sastra dengan film yang dibuatnya.³⁴

Kedua film Usmar tersebut, meskipun memiliki kelebihan berupa perbedaan dengan kecenderungan film saat itu, masih memiliki kekurangan secara teknis. Dapat dimaklumi, mengingat keduanya adalah karya perdana Usmar yang masih kuat unsur coba-coba. Namun demikian, Usmar telah memperlihatkan pilihannya untuk lebih mengikuti kecenderungan film-film Amerika dalam hal

³⁰ Misbach Yusa Biran, *Sejarah Film 1900—1950 Bikin Film di Jawa*, *Ibid.* Hlm.363.

³¹ *Ibid.*, hlm. 365.

³² *Ibid.*

³³ Mengenai gambaran jalan cerita *Tjitra*, lihat JB. Kristanto, *Katalog Film Indonesia 1926—2005*, Penerbit Nalar dan FFTV IKJ, Jakarta, 2005. Hlm. 13.

³⁴ Film tersebut mengadaptasi sebuah karya sastra Perancis, *L'Avare*, karya Moliere. Lihat Misbach Yusa Biran, *Sejarah Film.. Op. Cit.* mengenai synopsis *Harta Karun*, lihat JB. Kristanto, *Ibid.*

dramatisasi dan isi cerita yang lebih serius, bila dibandingkan pola film yang telah berkembang sebelumnya yang berorientasi film hiburan.

Setelah membuat kedua film tersebut Usmar memilih keluar dari SPFC. Sebagai seorang seniman yang telah matang Usmar tidak menyukai adanya intervensi dalam berkesenian. Rupanya pola kerja studio milik orang Cina juga terdapat dalam SPFC, meskipun studio tersebut milik Belanda. Peran pihak *Bos* yang dominan, hingga sering mengintervensi wilayah artistik yang merupakan urusan sutradara, tidak disukai Usmar. Dalam membuat dua film di atas, Usmar rupanya merasa akan adanya intervensi tersebut, sehingga kelak ia tidak mengakui kedua film itu sebagai karyanya. Menurut Usmar:

“..saja tak dapat mengatakan bahwa kedua film itu adalah film saja, karena pada waktu penulisan dan pembuatannya, saja banjak sekali harus menerima petundjuk2 jang tak selalu saja setudjuj dari pihak producer.”³⁵

3.2.2. Perfini (Perusahaan Film Nasional Indonesia) dan Produksinya

Pada 13 Maret 1950 Usmar bersama beberapa rekannya³⁶ mendirikan Perfini (Perusahaan Film Nasional Indonesia).³⁷ Langkah baru Usmar tersebut diambilnya setelah ia keluar dari TNI. Uang pesangonnya digunakan untuk mendirikan perusahaan barunya itu. Ketiadaan dana tidak menyurutkannya mendirikan Perfini, pemula bagi studio-studio film nasional, dalam arti semua orang yang terlibat maupun orientasi yang berkembang didalamnya dihidupi oleh orang-orang Indonesia asli. Melalui studio inilah Usmar meneguhkan pandangannya tentang pentingnya memperlakukan film secara serius. Dalam buku kecil *Memperingati Sewindu Perfini*, Usmar menulis bahwa cita cita Perfini adalah “menghasilkan film-film Indonesia yang nasional coraknya, tinggi mutu

³⁵ Usmar Ismail, “Film Saja jang Pertama”, *Intisari*, no. 1 th. 1, 17 Agustus 1963. Hlm. 121.

³⁶ Antara lain: Rosihan Anwar, D. Djayakusuma, Max Tera, Sjawal Mughtarrudin, Nairuddin Naim, Basuki Resobowo, dan Surjo Sumanto.

³⁷ Penyebutan kata “nasional” menyiratkan semangat Usmar yang menggebu-gebu untuk memulai sebuah “tradisi” pembuatan film yang berbeda dengan pola produksi film sebelumnya. Usmar menghendaki media film yang dimanfaatkan bagi pembinaan kebudayaan nasional Indonesia, bukan untuk mengumpulkan kekayaan untuk pendiri-pendirinya. Lihat, Asrul Sani, “Perfini, Pemula Film Nasional” *Sinema Indonesia*, no. 7-Mei 1987. Hlm.6. Lihat pula, H. Misbach Yusa Biran, *Op. Cit.* hlm 24.

*teknik dan nilai artistiknya dan dapat disejajarkan dengan film-film dari manapun di dunia ini.*³⁸

Perfini berusaha secara serius memberikan tontonan terbaik pada penontonnya. Walaupun yang disajikan hanya sebatas hiburan, namun disajikan dengan selera yang baik. Perfini, kata Usmar;

*“ada berusaha sekeras-kerasnya untuk menghindarkan pembuatan film-film yang “tolol”, memalsukan watak manusia, memberikan pelukisan-pelukisan keadaan secara tempang (false), atau berspekulasi dengan instink penonton yang terendah hanyalah untuk keuntungan materiil saja.”*³⁹

Tidak hanya itu, bahkan dalam salah satu butir akta pendirian Perfini ditegaskan visi Perfini yang bertujuan untuk *“mendirikan dan mengusahakan perusahaan pembikinan film dengan maksud ikut membina kebudayaan nasional Indonesia terutama kesenian film nasional bermutu internasional.”*⁴⁰

Sebagai upaya pertamanya, Usmar memproduksi film perdana Perfini, *Darah dan Doa*. Film tersebut mengisahkan hijrahnya prajurit Siliwangi dari Yogyakarta menuju Jawa Barat pada masa revolusi fisik pasca Agresi Militer Pertama Belanda.⁴¹

Film tersebut dibuat Perfini dengan susah payah. Dana yang sangat minim serta tempat *opname* yang sulit menyebabkan film ini diselesaikan dengan tersendat-sendat. Meskipun demikian, film ini akhirnya bisa diselesaikan, setelah persoalan dana mendapat dukungan dari seorang pemilik bioskop Cina⁴² dan dukungan personel Siliwangi di lapangan sebelum maupun saat syuting filmnya.

Darah dan Doa mendapat beragam reaksi dari berbagai kalangan. Kalangan pengamat film dan seniman umumnya memuji film tersebut meskipun kritik terhadapnya juga tidak sedikit. Yang menarik adalah respon dari kalangan militer, terutama yang bukan berasal dari Divisi Siliwangi. Mereka mengecam

³⁸ Memperingati Sewindu Perfini, hlm. 10.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.* hlm. 14

⁴¹ Secara lebih jelas cerita film ini, berikut analisisnya, akan diuraikan selanjutnya di bab 4.

⁴² Orang Cina (Tionghoa) tersebut adalah seorang pengusaha bioskop, bernama Tong Kim Mew. Ia bersedia meminjamkan uangnya pada Usmar setelah melihat sebagian hasil syuting *Darah dan Doa*, yang masih jauh dari selesai. Lihat, Salim Said, *Profil Dunia Film Indonesia*, Grafiti Pers, Jakarta: 1982. Hlm. 51.

penggambaran beberapa hal terkait cerita film tersebut, misalnya penggambaran adegan pertempuran, kisah personal komandan pasukan, hingga penggambaran konflik dengan DI/TII. Film tersebut kemudian beredar setelah melalui proses yang cukup rumit di lembaga sensor film.⁴³

Usmar belajar banyak dari pengalaman film pertamanya. Saat membuat produksi kedua Perfini, *Enam Djam di Jogja* (1951), Usmar lebih berhati-hati mengambil langkah. Film keduanya tersebut mencoba merekonstruksi peristiwa bersejarah yang baru dua tahun sebelumnya terjadi, serangan umum 1 Maret 1949, dengan tidak terlalu menonjolkan pandangan subjektifnya, melainkan mengikuti pendapat yang umum berkembang mengenai peristiwa itu. Pembuatan film tersebut sengaja menggunakan lokasi sesungguhnya tempat peristiwa tersebut terjadi. Film ini pun mendapat kritik yang cukup tajam dari sejumlah kritisi, termasuk juga lembaga sensor.⁴⁴ Setelah mengalami pemotongan di banyak bagian filmnya akhirnya film tersebut dapat diedarkan.⁴⁵

Film ketiga yang disutradarai Usmar di Perfini adalah *Dosa Tak Berampun* (1951).⁴⁶ Film ketiga ini—berbeda dengan dua film sebelumnya yang mengangkat kisah nyata masa revolusi—menceritakan kisah fiktif yang diilhami sebuah lakon sandiwara pada Zaman Jepang berjudul “*Ajahku Pulang*.”⁴⁷ Pilihan untuk mengangkat kisah tersebut rupanya didasari pengalaman dua film Usmar sebelumnya—berdasarkan kisah nyata—yang bermasalah dengan sensor yang amat ketat, sehingga Usmar mencoba cerita yang sepenuhnya rekaan. Meskipun demikian, film ketiga Usmar ini pun tetap menunjukkan visi Usmar dalam berkesenian. Disebutkan bahwa melalui *Dosa Tak Berampun* Usmar telah membawa suatu pola baru (dalam gaya bertutur sebuah film) dan karakter yang ada di dalamnya merefleksikan kehidupan saat itu. Tidak terlalu lama setelah menyelesaikan film ketiga Perfini itu Usmar mendapat kesempatan untuk belajar tentang film secara formal, setelah memperoleh beasiswa dari Rockefeller. Selama setahun ia belajar di University of California, Los Angeles, Amerika Serikat.

⁴³ Lebih jelasnya akan diuraikan di bab 4.

⁴⁴ Lebih lanjut akan dibahas di bab 4.

⁴⁵ Salim Said, *Profil... Op. Cit.*, hlm. 52

⁴⁶ Selain Usmar, yang juga menyutradarai film di Perfini adalah D. Djayakusuma. Pada tahun yang sama saat Usmar menyutradarai *Dosa Tak Berampun* sahabat Usmar itu menyutradarai film produksi Perfini yang keempat, *Embun*. Salim Said, *Ibid*, hlm54—55.

⁴⁷ JB. Kristanto, *Katalog.. Op. Cit.* Hlm.18.

Sepeninggal Usmar ke Amerika, Perfini mulai menghadapi kendala keuangan. Akibatnya tidak ada pilihan lain bagi rekan-rekan Usmar di Perfini, selain membuat film yang bisa laku di pasaran dan meninggalkan sementara idealisme yang dianut Perfini. D. Djajakusuma menyutradarai sebuah film musikal ringan, *Terimalah Laguku* (1952), dan skenarionya disusun oleh Asrul Sani. Dengan dibuatnya film tersebut Perfini terpaksa berkompromi dengan keadaan. Bagaimana pun, Perfini membutuhkan modal besar untuk bisa tetap memproduksi.

Sekembalinya dari Amerika, Usmar membuat *Kafedo* (1953). Kondisi Perfini yang belum pulih membuat Usmar—melalui *Kafedo*—terpaksa harus kembali berkompromi dengan keadaan. Film yang baik cerita maupun latarnya yang serba fiktif itu menyebabkan Usmar menuai banyak kecaman yang menuduhnya telah meninggalkan idealisme yang menjadi dasar didirikannya Perfini.

Karya Usmar berikutnya ternyata membuktikan bahwa Usmar tetap teguh memegang cita-citanya. *Krisis* (1953) mendapat banyak pujian sebagai film yang berhasil menghibur sekaligus sukses secara artistik. Keberhasilan itu mencoba diulang Usmar dengan membuat *Lagi-lagi Krisis*, dua tahun kemudian, namun tidak berhasil seperti yang pertama.

Pada 1954 Usmar menyutradarai *Lewat Djam Malam*, film yang sering disebut sebagai karya terbaik Usmar secara artistik maupun tematik. Film tersebut merupakan produksi kerjasama antara Perfini dan Persari (Perseroan Artis Indonesia) pimpinan Djamaluddin Malik. Film yang awalnya diniatkan untuk mengikuti sebuah festival film internasional ini memang berhasil membuktikan kepiawaian Usmar sebagai sutradara yang unggul dalam menolah karakter dan menyelipkan pandangannya lewat karyanya itu.

Berbagai respon yang pada umumnya memuji bermunculan. Kekurangan-kekurangan secara teknis yang ada di dalam *Lewat Djam Malam* tidak terlalu dipersoalkan kritisi, meskipun tetap disinggung pula. Sayangnya sekali, film yang penting bagi karir Usmar tersebut mengalami insiden yang cukup mengganggu dalam pemrosesan di laboratorium saat selesai produksinya. Filmnya mengalami

kerusakan walaupun masih bisa ditonton dengan relatif baik. Film tersebut meraih kesuksesan secara komersial.

Perkembangan dunia film Indonesia saat itu menunjukkan arah yang semakin suram. Film-film nasional yang semakin terpinggirkan—terutama film-film seperti produksi Perfini yang jauh dari selera penonton film kebanyakan—oleh film asing yang membanjir membuat orang-orang film terjebak pada situasi yang sulit. Film-film nasional sulit beredar karena tidak ada bioskop, terutama bioskop kelas atas, yang mau memutar. Bahan baku film pun sulit didapatkan. Dalam kondisi yang sangat sulit itu Usmar tidak mempunyai pilihan lain jika ingin tetap mempertahankan kelangsungan hidup Perfini. Ia harus mau berkompromi lagi dengan keadaan. Lahirlah kemudian film Perfini yang paling sukses secara komersial namun membuat Usmar justru malu dan kecewa dengan keadaan: *Tiga Dara*.⁴⁸

Setelah film yang mengecewakan Usmar tersebut film-film yang diproduksi Perfini selanjutnya lebih banyak berupa usaha untuk menyelamatkan Perfini dari kebangkrutan. Film-film tersebut di antaranya; *Delapan Pendjuru Angin dan Sengketa* (1957), *Asrama Dara* (1959), *Laruik Sanjo* (1960), *Amor dan Humor* (1961) *Bayangan di Waktu Fajar* (1962), *Anak-anak Revolusi* (1964) *Liburan Seniman* (1965), *Ya Mualim* (1969), serta *The Big Village* dan *Ananda* (1970).⁴⁹ Sebagai pengecualian adalah tiga film Usmar, yaitu *Pedjuang* (1959), *Toha Pahlawan Bandung Selatan* dan *Anak Perawan di Sarang Penyamun* (1962). Ketiganya, mengutip pandangan D. Djajakusuma, seolah mengingatkan bahwa Usmar masih memiliki idealismenya yang lama dan tidak semata-mata mencari keuntungan.⁵⁰

Saat filmnya yang terakhir, *Ananda*, belum selesai sepenuhnya—masih proses produksi—Usmar Ismail meninggal dunia pada 2 Januari 1971. Ia wafat karena mengalami pendarahan otak. Sepeninggal Usmar, Perfini perlahan-lahan

⁴⁸Saat masih dalam proses produksi Usmar sempat bermaksud menjual *Tiga Dara*. Namun akhirnya Perfini tetap mengedarkan sendiri film tersebut. Hasilnya, Perfini sedikit tertolong secara keuangan. Namun Usmar tetap merasa gundah karena film tersebut benar-benar jauh dari idealismenya. Lihat Salim Said, *Profil... Op.Cit.* hlm. 57.

⁴⁹Nusa Baskara, “Usmar Ismail: Tragedi Sang Seniman”, harian *Angkatan Bersenjata*, 9 Januari 1988. Tidak semua film-film itu merupakan karya Usmar langsung. Kebanyakan adalah karya rekan-rekannya di Perfini. Mengenai jalan cerita film-film tersebut, lihat JB. Kristanto, *Katalog... Op. Cit.*

⁵⁰Nusa Baskara, *Ibid.*

semakin mengalami kemunduran hingga akhirnya bubar karena tidak sanggup melunasi utang-utangnya.

3.2.3. Film dalam Pandangan Usmar Ismail

Dalam kata pengantar sebuah buku yang berisi tulisan-tulisan Usmar Ismail, Asrul Sani menyebut Usmar sebagai seorang seniman pemikir yang tidak merumuskan teori-teori dan bukan pula estetikus yang memikirkan soal-soal estetika film maupun masalah-masalah formal sebuah film seperti Eisenstein dan sebagainya.⁵¹ Usmar dipandang Asrul sebagai:

...Seseorang yang dekat pada zamannya dan seorang yang percaya bahwa ada suatu hubungan gonta-ganti antara realitas dan penggambaran realitas tersebut dalam film-filmnya. Ia tidak terkurung dalam suatu pergulatan dengan diri sendiri seperti yang biasa dilakukan oleh seorang seniman pur sang, tetapi ia memberikan reaksi terhadap kenyataan-kenyataan sezamannya.⁵²

Dengan kata lain, Asrul melihat keseniman Usmar bukanlah terletak pada penguasaannya terhadap persoalan-persoalan teknis produksi film, tetapi lebih pada pemaknaan Usmar terhadap seni sebagai medium untuk menuangkan pandangan-pandangannya terhadap realitas yang terjadi disekelilingnya. Itulah sebabnya mengapa dalam film-film Usmar jejak-jejaknya sebagai seorang sastrawan tetap terlihat. Latar belakang Usmar tersebut seakan dibiarkan saja melekat dalam film-filmnya, meskipun sesungguhnya film merupakan medium yang sangat berbeda dengan karya sastra. Hal itu pula yang menjadikan film-filmnya tidak populer di mata kebanyakan penonton film saat itu. Hanya mereka yang juga memiliki wawasan seni lain (sastra) yang mampu menangkap sisi artistik film-film Usmar.

Nampaknya, bagi Usmar sendiri hal itu bukanlah suatu persoalan. Dalam sebuah tulisannya ia menulis:

⁵¹ Asrul Sani dalam pengantar buku *Usmar Ismail Mengupas Film*, Penerbit Sinar harapan, Jakarta: 1983. Hlm. 11.

⁵² *Ibid.*

Seniman, terlebih lagi dari orang lain, pada fitrinya adalah individualis dalam manifestasinya yang paling murni. Karya-karyanya lahir dalam saat-saat dia terkunci dari dunia dan dalam kesunyian yang paling hening menghadapi hati nuraninya sendiri dan mengadakan perhitungan dengan tiada kompromi, pertama-tama dengan dirinya sendiri. ...

Karya seni adalah karya individu, meskipun kadang-kadang si seniman memerlukan bantuan banyak orang untuk mewujudkan karyanya itu dan menyempurnakannya.⁵³

Bagi Usmar, film tampaknya lebih dimaknai sebagai media komunikasi massa yang sangat efektif. Ia melihat film sebagai:

“alat yang ampuh sekali di tangan orang yang mempergunakannya secara efektif untuk sesuatu maksud terutama sekali terhadap rakyat banyak yang memang lebih banyak bicara dengan hati daripada dengan akal.”⁵⁴

Itulah sebabnya ia nampak lebih memberi porsi yang besar terhadap aspek cerita dibandingkan aspek artistik atau teknis filmnya. Bukan berarti ia tidak berupaya untuk memenuhi aspek artistik tersebut. Setelah mengerjakan *Darah dan Doa* Usmar menyadari bahwa film pertamanya di Perfini itu masih jauh dari sempurna. Kekurangan secara artistik terdapat hampir di semua bagian. Bahkan diakuinya sendiri bahwa film itu secara teknik lebih buruk dari dua filmnya sebelum ia mendirikan Perfini, yaitu *Tjitra* dan *Harta Karun*, saat masih di SPFC.⁵⁵ Hal itu disebabkan pengerjaannya yang menggunakan peralatan yang lebih kuno dan jumlah personel yang lebih sedikit dan hanya bermodal semangat yang meluap-luap⁵⁶

Semangat yang meluap-luap itu pula yang rupanya mendorongnya tetap membuat film dengan “nafas” yang sama dengan *Darah dan Doa*, yaitu *Enam Djam di Djokdja* (1951). Film kedua yang mendapat banyak kritik ini rupanya membuatnya sedikit berpikir berbeda. Terutama setelah lembaga sensor banyak

⁵³ Usmar Ismail, “Seniman dan karyanya”, stensilan, 24 Juni 1966. Dimuat pula dalam *Usmar Ismail Mengupas Film*, Penerbit Sinar harapan, Jakarta: 1983. Hlm.18.

⁵⁴ Usmar Ismail, “Film dan Revolusi Indonesia”, *Purnama*, no. 7. Th II, 1963. Hlm. 8.

⁵⁵ Usmar Ismail, “Film Saja Jang Pertama”, *Log. Cit.* hlm. 121.

⁵⁶ *Ibid.* hlm 121—122.

campur tangan sebelum filmnya itu beredar. Usmar sangat terganggu dengan peran sensor yang menurutnya terlalu ketat. Ia menulis:

*Seni yang berarti, adalah pertama-tama perasaan hati nurani si seniman yang tergerak dengan sendirinya dengan tiada suatu paksaan dari luar. Menilai karya seni berarti menilai karya itu secara keseluruhan, bukan secara fragmentaris terpotong-potong, karena yang harus dinilai adalah norma-norma pokok yang terkandung di dalamnya.*⁵⁷

Belajar dari kedua filmnya itu, pada produksinya yang ketiga, Usmar memilih untuk membuat kisah yang sepenuhnya fiksi, *Dosa tak Berampun*, sebagai upaya untuk menghindari gunting sensor yang terlalu tajam. Walaupun fiktif film tersebut tetap menampilkan ciri karya Usmar sebelumnya yang tetap berpijak pada realitas yang ada disekelilingnya.

Melalui film ketiganya tersebut, semakin jelas pula arah atau kecenderungan gaya penyutradaraan Usmar selanjutnya (yang juga telah nampak dalam kedua film sebelumnya) yaitu gaya penyutradaraan yang disebut Neo-realisme.⁵⁸ Neo-realisme adalah sebuah kecenderungan/gaya/aliran pembuatan film yang berkembang di Italia pada 1950-an yang memiliki ciri berbeda dengan gaya arus besar industri film seperti Holywood di Amerika. Para penganut aliran ini memiliki semboyan “bawa kamera ke jalan raya, pakai orang biasa, bukan bintang.”⁵⁹ Usmar dan rekan-rekannya di Perfini rupanya terpengaruh aliran ini, sehingga film-film yang dihasilkan perfini selalu dibintangi oleh aktor/aktris amatir tanpa pengalaman akting.⁶⁰

Pilihan terhadap aliran ini nampaknya bukanlah sesuatu yang tidak direncanakan. Film-film Neo-realis memang memiliki ciri khas tersendiri, secara teknis maupun non-teknis. Secara teknis, pola kerja yang lebih menekankan pada keaslian objek yang direkam—latar cerita maupun karakter-karakter/pemain di dalamnya—dimaksudkan untuk mendapatkan kesan *asli* seperti kisah yang

⁵⁷ Usmar Ismail *Mengupas... Ibid.* Hlm. 19

⁵⁸ Salim Said, *Profil... Op. Cit.*, hlm. 53—54.

⁵⁹ *Ibid.* hlm.54

⁶⁰ Sampai saat ini pengaruh Neo-realisme masih terasa di beberapa Negara selain Italia. Iran adalah salah satu Negara yang sangat menonjol dengan aliran ini. Sementara di Indonesia, sutradara Garin Nugroho adalah salah satu yang terpengaruh aliran ini. Misalnya melalui filmnya *Rindu Kami PadaMu*.

sesungguhnya. Secara non-teknis, motivasi yang melatarbelakangi aliran Neo-realis adalah untuk menghadirkan sudut pandang baru yang tidak umum seperti yang terdapat dalam arus besar industri film dunia—seperti, misalnya, Hollywood—termasuk juga film-film yang diproduksi di Indonesia saat itu.⁶¹

Sekembali dari Amerika dan membuat *Kafedo* memang nampak sedikit perubahan dalam diri Usmar. Ia jadi lebih memperhitungkan aspek yang menonjol dari film-film Hollywood yang merupakan kunci kesuksesan mereka, yaitu struktur dramatik yang baik.⁶² Meskipun demikian Usmar tetap kurang berhasil dalam aspek dramatik film-filmnya. Termasuk juga dalam filmnya yang dianggap terbaik, *Lewat Djam Malam*.⁶³ Hal itu nampaknya memang tidak terlalu dipedulikannya.

Bagaimana sebenarnya Usmar memandang film? Untuk mendapat gambaran yang jelas kita harus menelusuri perkembangan pemikiran Usmar mengenai film sejak awal. Pengaruh yang didapatkan Usmar pada Zaman Pendudukan Jepang melalui film-film propaganda Jepang benar-benar membekas pada diri Usmar. Keseriusan Jepang mengemas film-film propagandanya secara teknis maupun cerita di dalamnya sangat mengesankan Usmar. Ia menjadi sadar akan kuatnya pengaruh film yang digarap dengan baik bagi penontonnya. Itulah sebabnya ia berusaha menggarap filmnya sebaik mungkin, terutama pada aspek dramatik filmnya, yang walaupun masih memiliki kekurangan seperti penggambaran karakter yang terlalu kompleks dan bertele-tele namun telah menunjukkan kecenderungan berbeda berupa kedekatannya pada realitas. Itulah yang menjadi pegangan utama Usmar; film sebagai media komunikasi yang efektif untuk menyampaikan gagasan, oleh karena itu harus disikapi lebih dari sekedar sebagai media hiburan tanpa isi. Bagi Usmar:

...menilai apakah sebuah karya mempunyai nilai-nilai kesenian ataukah hanya merupakan sekedar hiburan saja, dapat diteliti pada nama itu (niat) si pengarang atau seniman, apakah dia hanya mau sekedar menghibur atau memang ingin dengan sadar mengungkapkan persoalan-persoalan

⁶¹ Untuk lebih jelasnya, pada bab 4 akan diuraikan tiga film Usmar yang menggunakan pendekatan Neo-realis tersebut, baik secara teknis maupun non-teknis untuk mendapatkan gambaran lengkap mengenai pandangan Usmar terhadap relitas yang dihadirkan lewat ketiga filmnya itu.

⁶² Lihat pandangan Usmar mengenai hal ini dalam Usmar Ismail, "Film, Penonton dan Seniman", harian *Pedoman*, 13 Januari 1953.

⁶³ Lihat kritik film tersebut dalam bab 4.

*kehidupan secara bersungguh-sungguh. Meskipun dalam pada itu karyanya itu disuguhkan cukup menghibur dan mengasyikan.*⁶⁴

Pandangannya sebagai seorang nasionalis jelas tergambar dalam karyanya yang lebih mengedepankan idealisme, seperti yang juga diungkapkannya dalam tulisan yang sama:

*..yang pertama-tama harus dipastikan ialah orientasi pemikiran para seniman dan budayawan kita yang sekali-kali tidak boleh ada di luar yang hidup di antara rakyat Indonesia sendiri. Dengan demikian sampailah kita pada pembicaraan landasan berkarya bagi para seniman kita yang harus lahir dari nilai-nilai yang betul-betul hidup dalam hati sanubari rakyat, dalam bentuk rasa keagamaan yang mendalam, dalam keinginan yang sangat kepada kemerdekaan yang hakiki, rasa kemanusiaan, persamaan hak dan kesempatan bagi semua warga Negara, serta kedaulatan yang ada di tangan rakyat seluruhnya..*⁶⁵

...

*Karya seorang Indonesia mau tak mau haruslah bersumber pada pemikiran-pemikiran tentang kemerdekaan, tentang hak-hak asasi manusia, tentang amanat penderitaan rakyat, tentang keadilan dan kebenaran yang hakiki buat orang Indonesia dan buat seluruh umat manusia... hanyalah dengan demikian, si seniman akan dapat memenuhi darma baktinya sebagai penyuara hati nurani rakyat, sebagai pembela yang tertindas dan yang tidak mendapat keadilan, sebagai penentang kezaliman dalam segala bentuk dan dari mana pun datangnya.*⁶⁶

Rosihan Anwar menulis bahwa cita cita Usmar itu adalah:

1. *Bahwa film Indonesia adalah suatu media pengungkapan seni kreatif, suatu alat perjuangan bangsa dalam mencari kembali dan memantapkan identitasnya, dan oleh karena itu tidak selayaknya dijadikan objek barang dagang komersial semata-mata.*
2. *Film Indonesia adalah suatu wahana yang berisi cermin zaman, komentar sosial dan rintisan pengharapan, bukan dijadikan sebagai obat pembius dan candu menina-bobokan rakyat, dan oleh karena itu para cineas Indonesia yang serius sungguh-sungguh harus mempunyai ikatan jiwa, komitmen serta keterharuan kepada masyarakat dan rakyatnya yang masih dalam keadaan menderita itu, harus mempunyai kesadaran ideology kerakyatan dan kesejahteraan social, selanjutnya harus mempunyai pengertian terhadap nilai-nilai kemanusiaan*

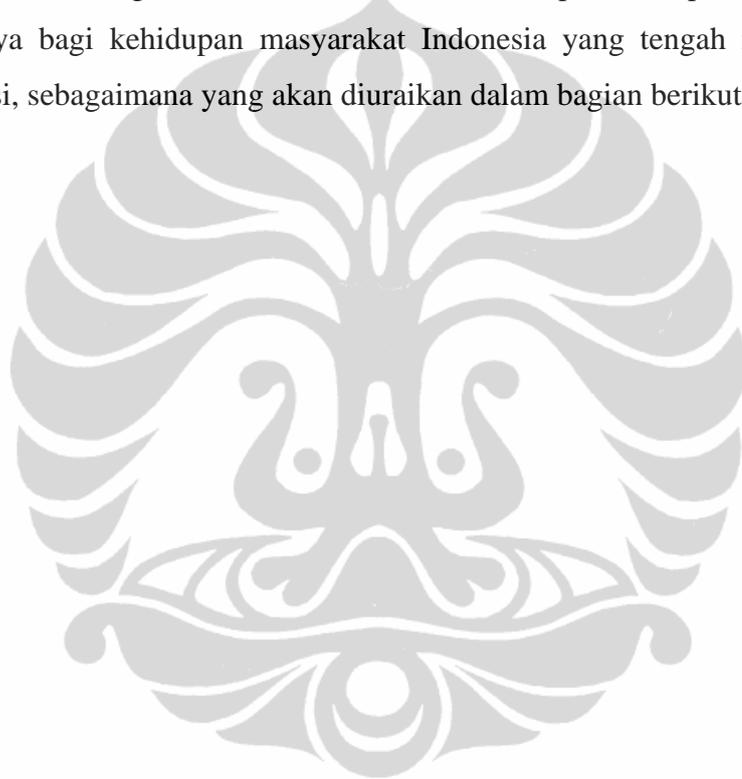
⁶⁴ Usmar Ismail, "Seniman dan Karyanya", *Log. Cit.* hlm. 22.

⁶⁵ *Ibid.* hlm.24

⁶⁶ *Ibid.* hlm 25.

*yang universal, dan akhirnya harus mempunyai keimanan terhadap Tuhan Pencipta segala makhluk alam.*⁶⁷

Idealisme Usmar itu, yang nampak dalam karya-karyanya, ternyata mampu menjadikannya sebagai sebuah gambaran mengenai pandangan seorang seniman memandang diri dan masyarakatnya dalam realitas kehidupan di sekelilingnya. Karya-karya tersebut, dalam batas-batas tertentu, dapat digunakan untuk memahami gambaran historis sebuah masyarakat. Dalam konteks karya-karya Usmar, gambaran mengenai masa revolusi fisik dan peristiwa-peristiwa yang ditimbulkannya bagi kehidupan masyarakat Indonesia yang tengah mengalami sebuah transisi, sebagaimana yang akan diuraikan dalam bagian berikutnya.



⁶⁷ H. Rosihan Anwar, "Usmar Ismail Yang Saya Kenal dan Cita- Cita Film Nasionalnya," Kata Pengantar pada "Pekan Film Karya Usmar Ismail" di Teater Tertutup TIM, Jakarta, 14 maret 1974. Dimuat pula dalam Budaja Djaja no 71. Tahun Ketujuh, April 1974. Hlm. 196—210.

BAB IV
POTRET REVOLUSI INDONESIA
DALAM TIGA FILM USMAR ISMAIL:
DARAH DAN DOA (THE LONG MARCH) (1950),
ENAM DJAM DI JOGJA (1951), LEWAT DJAM MALAM (1954)

Sebelum membahas ketiga film karya usmar Ismail yang bertema revolusi, terlebih dahulu harus kita pahami suasana zaman saat kelahiran ketiga film tersebut. Pasca pengakuan kedaulatan bangsa Indonesia dilanda euphoria kemerdekaan yang gegap gempita. Nasionalisme tumbuh seiring harapan yang berkembang setelah bangsa Indonesia memiliki kedudukan yang sama dengan bangsa lain di dunia. Kebanggaan sebagai sebuah Negara baru menyebabkan segala hal yang berbau dalam negeri menjadi populer, termasuk juga tontonan film. Masyarakat Indonesia haus akan hiburan, yang tentu saja salah satunya adalah film.¹

Setelah pendudukan Jepang menyebabkan banyak studio di Hindia-Belanda ditutup, memasuki tahun 50-an perusahaan film kembali bermunculan. Bukan hanya studio baru, studio film lama—yang mayoritas milik orang Cina—kembali dihidupkan. Bahkan, studio milik orang-orang cina itu langsung bisa beroperasi seperti masa sebelum perang karena kekuatan modal yang mereka miliki serta kesigapan orang-orangnya. Film-film yang dihasilkan oleh mereka tidak jauh beda dengan film-film yang mereka buat sebelumnya, penuh dengan cerita melodramatik dengan dramatisasi yang mengada-ada dan tema yang telah usang.² Masa pendudukan Jepang, perang kemerdekaan, hingga kemerdekaan penuh ternyata tidak membawa perubahan berarti bagi perkembangan artistik maupun tematik film-film yang mereka hasilkan

Beberapa studio film milik pribumi juga berdiri pada tahun awal 50-an, seperti Perfini, Persari, dan Stichting Hiburan Mataram pimpinan Dr. Huyung. Di antara ketiga studio tersebut Perfini pimpinan Usmar Ismail adalah yang paling menonjol dengan ciri khasnya, yaitu menghasilkan film-film dengan corak berbeda dari film-film yang dihasilkan studio lain sebelumnya. Film-film Perfini

¹ Misbach Yusa Biran, *Peran Pemuda dalam Kebangkitan Film Indonesia*, Jakarta: Kementerian Negara Pemuda dan Olahraga, 2009. Hlm. 120.

² *Ibid*, hlm. 121.

mengangkat tema yang aktual dan memiliki relevansi dengan kenyataan yang terjadi di Indonesia. Hal ini bisa dilihat dari karya-karya awal Usmar Ismail di studio Perfini, terutama yang bertema revolusi seperti *Darah dan Doa* (1950), *Enam Djam di Jogja* (1951), dan *Lewat Djam Malam* (1954).

Dua film pertama merupakan upaya Usmar untuk menghasilkan karya yang berbeda dengan kebanyakan film saat itu yang hanya berorientasi hiburan, selain karena semangat yang meluap-luap dari Usmar dan rekan-rekannya di Perfini. Nampaknya, saat itu Usmar memang tidak mengindahkan selera kebanyakan penonton—yang telah terbentuk selernya dengan film-film seperti yang dihasilkan oleh studio milik orang-orang Cina—dan lebih mengedepankan idealismenya tentang film yang menurutnya baik. Mengenai motivasi lain yang melandasi pembuatan kedua film tersebut akan diuraikan kemudian, sedangkan gambaran realita yang mendasari *Lewat Djam Malam* akan diuraikan di bagian akhir bab ini.

Ketiga film yang akan dibahas berikut ini merupakan film produksi Perfini (Perusahaan Film Nasional Indonesia) yang didirikan Usmar Ismail pada 1950. Ketiganya merupakan karya Usmar Ismail yang dapat dikategorikan sebagai karya awal Usmar yang masih sarat dengan idealisme. Idealisme dalam hal ini terkait dengan visi Usmar tentang film dan kondisi Perfini sejak didirikan, yang hingga ketiga film tersebut dibuat masih mampu menopang produksinya dari sisi finansial dengan relatif lancar—walaupun harus dengan berhutang.³ Idealisme Usmar dalam ketiga filmnya ini mampu menggambarkan pandangannya tentang jalannya revolusi Indonesia berikut harapan-harapannya akan masa depan Negara yang sedang bergolak ke arah sebuah perubahan besar.

Sumber yang digunakan untuk menganalisis ketiga film Usmar tersebut idealnya meliputi pula skenario ketiga filmnya, selain tentu saja filmnya sendiri beserta berbagai tanggapan atau kritik terhadap ketiganya yang termuat dalam beragam media yang ada. Sayangnya skenario ketiga film tersebut tidak bisa diperoleh, karena memang sudah tidak bisa ditemukan. *Darah dan Doa* sejak dalam produksinya dapat dikatakan dibuat tanpa skenario yang utuh, sebagaimana yang nanti akan dijelaskan. Demikian pula dengan *Enam Djam di Djokdja*.

³ Salim Said, *Profil Dunia Film Indonesia*, Grafiti Pers, Jakarta: 1982. Hlm. 51. Lihat pula Usmar Ismail, "Film Saja jang Pertama", *Intisari*, no. 1 th. 1, 17 Agustus 1963.

Penulis hanya memperoleh rangkaian dialog hasil transliterasi ke dalam bahasa Inggris koleksi Sinematek Indonesia.⁴ Film ketiga, *Lewat Djam Malam*, tak luput dari masalah yang sama. Walaupun tak ditemukan naskah skenarionya, penulis berhasil mendapatkan sinopsis atau ringkasan cerita film tersebut yang dibuat oleh orang yang sama dengan pembuat naskah skenario filmnya, yaitu Asrul Sani. Namun setelah dicocokkan dengan filmnya, ternyata sinopsis tersebut adalah draft awal skenario yang belum dikembangkan. Dengan demikian sinopsis tersebut tidak banyak membantu untuk “membaca” filmnya yang dibuat kemudian.

Ketiga film yang dijadikan penelitian berhasil penulis dapatkan dari Sinematek Indonesia. Sangat disayangkan, tidak semua dari ketiga film itu bisa dinikmati dengan utuh. Film *Darah dan Doa* telah mengalami pemotongan di banyak bagian karena sensor maupun kondisi film yang sudah rapuh, sehingga beberapa bagian dari film tersebut terpaksa dipotong oleh bagian perawatan film Sinematek Indonesia. Akibatnya beberapa adegan terasa “melompat” tanpa kesinambungan adegan secara jelas.⁵ Sementara itu kedua film yang lain relatif lebih baik walaupun ada beberapa bagian dari adegan film, terutama *Lewat Djam Malam*, yang kurang jelas (buram maupun suara tidak terdengar).

Jalan cerita ketiga film yang akan dipaparkan dibagian berikutnya merupakan pengamatan penulis berdasarkan kopi ketiga filmnya. Pemaparan jalan cerita ketiganya bertujuan untuk memberikan gambaran umum tentang isi ketiga film yang akan dibahas, supaya pada saat kritik dan tanggapan terhadap ketiga film tersebut dijelaskan akan bisa dipahami sesuai konteks cerita ketiga film. Dengan demikian, sinopsis atau jalan cerita ketiga film tersebut terpaksa ditulis cukup panjang untuk setiap bahasan filmnya.

⁴ *Six Hours In Jogja; English Dialogue Version of ENAM DJAM DI DJOGDJA*. Translation by David Hanan and Basoeki Koesasi. Koleksi Sinematek Indonesia, tidak diterbitkan.

⁵ Penulis mendapatkan kopi ketiga film tersebut dalam bentuk kopi digital cakram padat / DVD. Film *darah dan Doa* koleksi Sinematek pun ternyata merupakan kopi dari sebuah stasiun TV swasta nasional, yaitu SCTV. Hal ini bisa dilihat dari terpampang logo stasiun TV tersebut pada bagian pojok kanan atas layar.

4.1. *Darah dan Doa (The Long March)*(1950)

4.1.1. Proses Produksi

Film pertama produksi Perfini ini dibuat dengan bermodal semangat yang meluap-luap daripada perhitungan teknis dan finansial yang matang.⁶ Usmar menyebut film ini sebagai film pertamanya, walaupun sebelumnya pernah membuat dua buah film saat bekerja di South Pacific Film Corp. Walaupun salah satu dari dua film sebelumnya, yaitu *Tjitra*, mendapat sambutan yang positif dari pers, Usmar merasa bahwa film itu “*terlalu banyak mengingatkan kepada ikatan-ikatan yang dirasakan sebagai pengekanan terhadap daya kreasi.*”⁷ *Darah dan Doa* menurut Usmar adalah film pertamanya karena telah lepas dari kekangan seperti dua film sebelumnya dan “*seratus persen saya kerjakan sendiri.*”⁸

Perfini benar-benar kesulitan secara finansial dalam membuat produksi pertamanya itu. Sebagai perusahaan yang baru berdiri, fondasi keuangan Perfini saat itu benar-benar rapuh. Modal yang digunakan untuk pendirian perfini sebagian besar berasal dari Usmar sendiri, mengandalkan pesangon yang diperolehnya setelah keluar dari TNI. Modal sebesar 30.000 rupiah hasil patungan bersama teman-temannya itu, yang sangat kecil untuk ukuran pembuatan sebuah film, masih harus dikurangi untuk membayar uang sewa studio hingga hanya tersisa 12.500 rupiah saja. Itulah modal awal yang dimiliki Perfini untuk membuat film pertamanya.⁹

Kesulitan dana tidak menyurutkan Usmar dan kawan-kawannya di Perfini. *Darah dan Doa*, film perdana dengan niat merangkum banyak hal seperti yang diungkapkan Usmar itu tetap dibuat. *Darah dan Doa* dapat dikatakan film percobaan pertama dari Perfini yang berambisi besar. Naskah skenario film ini dibuat berdasarkan cerita yang dibuat oleh sastrawan Sitor Situmorang. Naskah skenarionya sendiri hingga saat produksi filmnya berlangsung tidak dapat dikatakan telah siap, karena setiap keesokan harinya akan dilakukan pengambilan

⁶Dalam bukul tipis terbitan Perfini, *Memperingati Sewindu Perfini dengan 8PA*, Usmar menulis bahwa semboyan yang dipegang teguh seniman-seniman perfini adalah “*Modal kami adalah bakat dan kesanggupan*”. Lihat, *Memperingati Sewindu Perfini dengan 8PA*, koleksi Sinematek Indonesia, hlm. 25.

⁷ Usmar Ismail, “film saya yang pertama”, majalah *Intisari* No.1 Th.1, 17 Agustus 1963. Tulisan ini dimuat pula dalam *Usmar Ismail Mengupas Film*, Penerbit Sinar Harapan, Jakarta: 1983. Hlm.164—171.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Memperingati Sewindu Perfini, Op.Cit.* hlm. 1.

gambar maka pada malam harinya baru dilakukan penyetikan naskah adegannya. Ada kesan terburu-buru atau tepatnya semangat yang terlalu besar dibandingkan kesiapan membuat sebuah film besar.

Pada 30 Maret 1950¹⁰ berangkatlah Usmar beserta tim nya untuk melakukan *opname* produksi perdana mereka. Tujuan mereka adalah daerah Subang, Jawa Barat, yang menjadi lokasi pengambilan gambar. Hanya sedikit orang yang terlibat sebagai kru film. Mereka adalah Usmar Ismail sendiri, Max Tera (kameramen) Syawal Muhtaruddin (penata suara), Basuki Resbowo (penata artistik). Dua orang yang disebut terakhir belum pernah punya pengalaman membuat film. Pengalaman mereka hanya sebatas penata suara di radio dan tata artistik panggung teater. Hanya Usmar dan Max Tera yang pernah terlibat dalam produksi sebuah film.

Bukan hanya kru film yang kebanyakan amatir, para pemainnya pun demikian. Usmar memilih menggunakan pemain-pemain pemula daripada pemain film profesional. Memang ia pernah melakukan *casting* untuk memilih pemain yang melibatkan pemain profesional, namun Usmar tidak puas dengan hasilnya. Menurut Usmar “...Sebagai orang baru yang penuh ambisi saya belum puas dengan hasil tes itu. Saya ingin muka-muka baru dengan bakat-bakat yang segar.”¹¹

Kemudian setelah memasang iklan di koran untuk mencari pemain, terpilihlah sejumlah pemain baru beberapa puluh orang. Kebanyakan dari mereka masih duduk di bangku sekolah. Mereka selanjutnya mendapat pelatihan dasar peran selama beberapa minggu agar mampu memainkan perannya sesuai scenario. Beberapa di antara mereka kelak akan dikenal sebagai aktor terkenal yang juga akan bermain dalam film-film Usmar selanjutnya. Mereka antara lain Del Juzar, Sutjipto, Awaluddin, dan Aedy Moward.

Latar belakang Usmar yang juga pernah menjadi anggota TNI rupanya memudahkannya mendapatkan dukungan kalangan militer untuk keperluan filmnya. Ketika menghadap panglima Divisi Siliwangi ia memperoleh dukungan yang diharapkannya. Walaupun kemudian harus menyesuaikan kondisi dengan

¹⁰ Tanggal hari pertama pengambilan gambar film ini kelak akan dijadikan sebagai Hari Film Nasional.

¹¹ Usmar Ismail, “film saya yang pertama”, *Op.Cit.* hlm. 166

para penguasa militer setempat di wilayah lokasi pengambilan gambar ternyata tidak terdapat kesulitan berarti bagi Usmar untuk melanjutkan pengambilan gambar.

Dalam proses pengerjaan skenario film tersebut terlihat betapa masih banyaknya kekurangan secara teknis yang dihadapi Usmar beserta kru nya. Film yang dibuat berdasarkan cerita Sitor Situmorang itu hingga malam sebelum pengambilan gambar keesokan harinya masih belum memiliki skenario, suatu hal yang cukup ganjil dalam sebuah produksi film seambisius *Darah dan Doa*. Skenario diketik oleh Usmar pada malamnya dan pengambilan gambar langsung dilakukan keesokan harinya.

Dukungan penting terhadap Usmar kemudian datang secara tidak diduga. Di tengah kesulitan keuangan untuk biaya pengambilan gambar, seorang pengusaha Tionghoa bernama Tong Kim Mew. Pemilik salah satu bioskop di kota Subang itu tertarik setelah melihat rekaman hasil pengambilan gambar pada hari pertama. Walaupun bentuk dukungan berupa pinjaman uang untuk modal pengambilan gambar itu dirasa memberatkan, Usmar tidak punya pilihan lain, sehingga ia akhirnya menyetujui untuk memberikan hak edar setelah filmnya selesai. Jadilah hak edar *Darah dan Doa* dimiliki Spectra Film Exchange, perusahaan pengedar film yang juga milik Tong Kim Mew.

4.1.2. Sinopsis/Jalan Cerita

Darah dan Doa menceritakan tentang perjalanan pasukan Divisi Siliwangi yang melakukan hijrah dari Jawa Tengah ke Jawa Barat. Cerita berpusat pada kisah Kapten Sudarto, seorang bekas guru yang kemudian menjadi tentara. Ia merupakan karakter kalangan sipil terdidik yang kemudian terjebak dalam revolusi Indonesia sebagai seorang komandan batalion. Sudarto adalah gambaran seorang pimpinan militer yang tidak terlalu memiliki jiwa seorang tentara. Hal itu tentu saja terkait dengan latar belakangnya sebelum ia menjadi anggota TNI. Ia digambarkan sebagai seorang komandan yang tidak tegas, bahkan cenderung melankolis. Berlawanan dengan Sudarto, Adam adalah seorang tentara yang tegas dan sangat berjiwa militer. Baginya, tugas adalah segalanya. Itulah

sebabnya, dalam beberapa kesempatan, kawan baik Sudarto itu sempat berkonflik dengan sang komandan.

Pasukan yang dipimpin Sudarto itu hijrah setelah mendapat perintah dari pimpinan pusat militer. Sepanjang perjalanan inilah drama manusia dalam revolusi itu terjadi. Berbagai kejadian pahit mereka alami selama perjalanan, seperti bertempur dengan tentara Belanda, melawan saudara sebangsa sendiri yang berbeda ideology dan kepentingan seperti PKI Madiun, hingga konflik dengan DI/TII.

Dalam perjalanan panjang menuju Jawa Barat itu Sudarto jatuh cinta pada seorang gadis indo yang ditawan tentaranya. Hubungan sudarto, yang sebenarnya telah beristeri, dengan gadis itu mendapat tentangan dari Adam karena ia khawatir Sudarto akan melalaikan tugasnya sebagai seorang komandan. Selain itu, Adam juga khawatir anak buah Sudarto akan kehilangan rasa hormat terhadap komandannya. Meskipun Adam telah memperingatkannya, Sudarto tetap bersikeras. Akhirnya Adam membuat surat jalan untuk mengusir secara halus gadis indo yang di tawan itu agar jauh dari Sudarto. Pada awalnya Sudarto keberatan, namun ia tidak dapat menolak karena apa yang dilakukan Adam itu telah sesuai dengan aturan.

Ketika sempat terjadi konflik dengan rakyat yang memihak DI/TII, seorang rakyat pendukung DI/TII tertangkap oleh pasukan Sudarto. Setelah disidang yang dipimpin langsung oleh Sudarto, orang tersebut dijatuhi hukuman mati dengan cara di tembak. Eksekusi dilakukan keesokan harinya. Yang menarik, ternyata orang yang divonis mati tersebut adalah ayah salah satu anggota pasukan Sudarto. Bahkan, anaknya sendiri lah yang ditugaskan Sudarto untuk mengeksekusinya. Sudarto memang tidak mengetahui akan hubungan ayah-anak itu. Walaupun dilukiskan anak buah Sudarto yang ditugasi mengeksekusi itu sempat sedih, namun ternyata ia tetap melaksanakan perintah tanpa protes sedikitpun.

Di lain waktu, ketika Sudarto dan pasukannya tiba di sebuah kota, Sudarto bertemu kembali dengan gadis indo yang dicintainya. Ternyata hal itu membawa petaka terhadap Sudarto karena ia kemudian ditangkap setelah mengunjungi sang gadis. Setelah beberapa waktu ditawan ia dibebaskan kembali. Sudarto juga

sempat menjalin cinta dengan gadis lain, yaitu seorang petugas palang merah yang bergabung pula dengan pasukan Sudarto. Gadis itu kemudian tewas dalam sebuah pertempuran melawan tentara belanda saat perjalanan hijrah menuju Jawa Barat. Adam, kepala staf pasukan Sudarto itu, pun tewas. Sebelum tewas, dalam pelukan Sudarto, Adam sempat meminta maaf karena menjauhkan gadis indo tawanan mereka itu dari Sudarto. Ternyata Adam pula yang melaporkan Sudarto kepada pimpinan pusat tentara sehingga Sudarto ditangkap saat mengunjungi sang gadis indo. Sudarto ternyata berjiwa besar dan memaafkan kawan baiknya itu.

Dalam suasana damai setelah gencatan senjata dengan pihak Belanda, Sudarto didatangi oleh seseorang yang ternyata berasal dari kaum pemberontak yang pernah dihadapi Sudarto dan pasukannya. Orang tersebut bermaksud menuntut balas atas kematian teman-temannya. Sudarto tidak melawan, bahkan seperti menerima saja apapun yang akan terjadi. Maka tewaslah Sudarto, komandan yang humanis, patriotis, namun terkesan labil itu. Ia tewas bukan dalam pertempuran di tangan pasukan Belanda. Ia tewas di tangan saudara sebangsanya sendiri.

4.1.3. Kritik dalam *Darah dan Doa (The Long March)* dan Tanggapan

Usmar mengakui bahwa banyak sekali kelemahan dalam film perdana Perfini itu. Kata Usmar:

*“Ada saja kesalahan yang saya lihat. Teranglah teknis film itu lebih buruk dari film “Harta Karun” dan “Tjitra” karena dikerjakan dengan peralatan yang jauh lebih primitif dan dengan jumlah orang yang jauh lebih sedikit.”*¹²

Diakuinya pula bahwa film tersebut “*banyak maunya*”, yang bila memungkinkan “*hendak dirangkul seluruh kejadian-kejadian besar yang baru saja berlangsung itu dalam satu film yang sempurna.*”¹³ Yang ingin dikisahkan Usmar adalah sesuatu “*yang masih segar dalam ingatan, clash kedua, peristiwa Madiun, pemberontakan DI, penyerahan kedaulatan.*”¹⁴

¹² Usmar Ismail, “film saya yang pertama”, *Op. Cit.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

Beberapa peristiwa besar seperti yang digambarkan di atas ternyata bukanlah menu utama dari film ini. Peristiwa-peristiwa yang umumnya menjadi pusat perhatian dalam kajian tentang masa revolusi dalam literatur akademik itu hanya dijadikan *setting* atau latar belakang saja oleh Usmar bagi berlangsungnya drama kemanusiaan orang-orang yang mengalami masa revolusi. Yang ditampilkan oleh Usmar berupa kenyataan sehari-hari pada masa revolusi dengan fokus pada kejadian-kejadian kecil yang bersifat subjektif dan amat personal, misalnya romantisme para tokohnya, patriotisme yang meluap-luap akibat harapan besar akan adanya revolusi, hingga oportunisme orang-orang di dalamnya.

Kisah cinta seperti yang digambarkan melalui karakter Sudarto umumnya luput dari perhatian kajian-kajian seputar revolusi. Hal seperti ini justru umum terdapat dalam karya sastra maupun film dan sehingga keduanya (sastra dan film) digunakan untuk melengkapi pemahaman tentang revolusi.

Salim Said menyebut *Darah dan Doa* sebagai film yang termasuk kategori film tentang manusia dan Revolusi.¹⁵ Menurutny, melalui film itu Usmar hanya ingin berkisah tentang manusia yang terlibat dalam revolusi. Pendapat tersebut ada benarnya bila kita kaitkan dengan berbagai adegan yang ada di dalamnya. Salim mencontohkan konflik antara Sudarto, sang kapten yang menurut Salim terlalu lembut, dengan Adam yang terlalu militeristis. Laporan yang dibuat Adam terkait prilaku Sudarto disimpulkan Salim sebagai sebuah tindakan yang bertujuan untuk mempertahankan kepastian ditengah ketidakpastian dan menegakkan prinsip yang berlaku di militer. Tindakan Adam itu sama sekali tidak didasari sentimen pribadi, semata-mata sebagai upaya menegakkan aturan. Sudarto pun bisa menerima alasan Adam itu ketika kemudian Adam menjelaskannya sesaat sebelum ia menghembuskan nafas terakhirnya.¹⁶

Adegan lain yang dicontohkan Salim adalah adegan eksekusi terhadap seorang kolaborator dan mata-mata yang kemudian harus dieksekusi anaknya sendiri. Adegan yang digambarkan dengan datar tanpa dramatisasi itu menurut salim justru terasa sangat mencekam sebagaimana banyak tragedi yang terjadi karena revolusi.¹⁷ Anak mengeksekusi ayahnya dengan dingin tanpa ragu—

¹⁵ Salim Said, *Pantulan Layar Putih*. Penerbit Sinar Harapan. Jakarta: 1991. Hlm. 47.

¹⁶ *Ibid*, hlm.55.

¹⁷ *Ibid*.

walaupun pada saat mendapat perintah untuk mengeksekusi sempat terlihat sedih. Revolusi ternyata mampu mengatasi ikatan darah dan memunculkan ikatan-ikatan lain yang seakan terasa lebih kuat, seperti ideologi dan cita-cita kemerdekaan.

Kekuatan *Darah dan Doa*, menurut Salim, terletak pada kesederhanaan dan kejujurannya menggambarkan revolusi. Salim melihat bahwa melalui film ini Usmar sama sekali bebas mengemukakan apa yang dipikirkan dan dirasakannya mengenai jalannya revolusi.¹⁸ Berbagai kelemahan teknis film ini, sebagaimana yang diakui juga oleh Usmar, menurut Salim tidak lantas menjadikan film ini buruk. Kelemahan teknis tertutupi oleh kejujuran yang menyertainya.¹⁹

Pandangan personal Usmar tentang revolusi, menurut Salim, juga dapat dibaca melalui penggambaran nasib tokoh-tokohnya. Kedua tokoh utama, Sudarto dan Adam memang digambarkan tewas. Namun hal itu tidak lantas menunjukkan bahwa pandangan Usmar tentang revolusi bernada pesimis, karena anak-anak buah keduanya yang lebih muda tetap hidup. Salim menyimpulkan, bahwa dengan kematian kedua tokoh utama, Usmar melihat arah revolusi yang pada akhirnya akan dinikmati oleh generasi seperti anak buah Sudarto dan Adam yang cenderung oportunistik dan selalu berupaya mencari kesenangan dengan memanfaatkan keadaan. Tidak ada tempat untuk generasi seperti Sudarto yang intelektual maupud Adam yang militeristik.²⁰

Benarkah Usmar hanya bermaksud untuk berkisah sebagaimana diungkapkan Salim Said? Penulis melihat Usmar tidak hanya sebatas berkisah tentang kehidupan sehari-hari pada masa revolusi dengan segala romantika dan tragedinya. Terlihat pandangannya terhadap revolusi sebagai sebuah keadaan yang penuh ketidakpastian sekaligus munculnya harapan-harapan baru bagi Negara yang baru meraih kemerdekaan. Dalam sebuah narasi di dalam film tersebut Usmar mempertanyakan hakikat dari gerakan-gerakan perlawanan terhadap pemerintah pusat:

“Serbuan rakyat desa yang tiba-tiba itu bagi kebanyakan mereka datang sangat mendadak. Terutama bagi Sudarto. Waktu masih di Jawa Tengah ada mereka mendengar satu dan lain hal tentang gerakan-gerakan DI.

¹⁸ *Ibid.* hlm 55—56.

¹⁹ *Ibid.* hlm 56.

²⁰ *Ibid.*

Tetapi apa DI itu sebenarnya bagi mereka tak pernah jelas betul. Dimanakah letak salahnya? Bapak-bapak di Jogja kah yang kurang bijaksana? Ataukah mereka sendiri? Karena kelakuan-kjelakuan serta tindakan-tindakan selama ini yang tidak selalu diawasi. Ataukah memang ini sudah...(?)”²¹

Saat akan dilakukan eksekusi terhadap kolaborator dan mata-mata oleh salah seorang anggota pasukan Sudarto yang ternyata anak dari terhukum, Usmar kembali menyelipkan sebuah narasi:

“Itulah yang dinamakan Adam: Revolusi. Revolusi yang menyatukan makhluk manusia yang tadinya bermusuhan. Revolusi yang menceraikan mereka yang berkasih-kasih. Anak bunuh bapak, saudara bunuh saudara. Hal-hal inilah yang sukar diterima oleh Sudarto.”²²

Lebih lanjut narasi setelah adegan itu:

“Tetapi revolusi berjalan terus, tidak memberikan kesempatan untuk mengajukan pertanyaan-pertanyaan yang sentimentil. Sekejap pun tidak. Semboynannya ialah: hancur atau menghancurkan. Jalan lain tidak ada..”²³

Usmar pun mencoba menampilkan gambaran perasaan yang terdapat di kalangan tentara republik dalam situasi yang penuh dengan ketidakpastian saat itu. Harapan dan keinginan individu prajurit yang diketengahkan dalam film ini terasa menyentuh dan manusiawi. Sebuah gambaran perasaan orang kebanyakan yang memimpikan keadaan serba tenang dan damai tanpa ada konflik yang memakan begitu banyak korban lagi. Prajurit pun manusia biasa yang punya keinginan dan ambisi pribadi. Semua itu dicoba oleh Usmar untuk ditampilkan secara wajar dan tidak berlebihan.

²¹ Narasi dalam Darah dan Doa saat adegan gerombolan DI menyerang desa. Sayang sekali narasi itu tidak penulis dapatkan secara lengkap karena adegan tersebut terputus dan langsung melompat ke adegan sidang militer terhadap kolaborator dan mata-mata yang kemudian dieksekusi anaknya. Adegan ini terputus kemungkinan karena rusaknya pita seluloid film asli karena dimakan usia.

²² Narasi saat adegan menjelang eksekusi.

²³ Narasi saat tentara melanjutkan perjalanan hijrah.

Prajurit 1: “payah, payah... di gasak Belanda, dikejar-kejar bangsa sendiri... eh nyo,..kalau begini naga-naganya republik alamat gulung tikar. Rokok saja kertas Koran. Baju bau ngga’ ditukar-tukar. Tentara disuruh disiplin, disiplin, disipliiiiin melulu.”

Prajurit 2 (marah): “kadang-kadang aku eneg mendengar omongmu. Mengapa tidak memihak saja pada Belanda? Ada kapten, baju NICA, ada keju...”

Prajurit 1: “jadi usulmu itu? Itu baik, ... ku pikirkan nanti. Kau pikir aku senang diburu-buru macam babi hutan? Keadaan macam ini, macam-macam saja mau merdeka..”²⁴

Pada bagian akhir—saat Sudarto berhadapan dengan orang yang bermaksud menuntut balas kematian kawannya yang tewas dibunuh anak buah Sudarto—Usmar menyelipkan harapannya bagi jalannya revolusi. Melalui ucapan Sudarto, Usmar menegaskan pandangannya bahwa pertikaian antar saudara sebangsa adalah sia-sia dan tidak ada manfaatnya bagi cita cita revolusi. Tidak perlu lagi korban di kalangan rakyat Indonesia. “Cukup aku saja”, kata Sudarto. ”Jangan diulang lagi”. Sudarto pun tewas ditembus peluru orang yang menuntut balas itu. Menurut Usmar, Sudarto bukanlah pahlawan secara harfiah, tetapi lebih sebagai manusia yang terseret arus revolusi sebelum ia menilai segala yang terjadi disekelilingnya dengan sadar.²⁵

Terlepas dari berbagai kekurangan teknis yang terdapat dalam *Darah dan Doa*, film tersebut memiliki beberapa kelebihan selain yang diungkapkan Salim Said sebelumnya. HM Johan Tjasmadi menyebut film ini sebagai film yang secara tidak disengaja mencatat sejarah.²⁶ Johan melihat, menurut perhitungannya, *Darah dan Doa* pada masa itu kemungkinan kurang dapat diterima oleh masyarakat karena mayoritas penonton pasti bosan dengan kekerasan masa perang yang waktu itu mereka sendiri berada di dalamnya, selain tentu saja karena selera kebanyakan penonton waktu itu yang telah terbentuk sesuai pola film buatan pengusaha-pengusaha Tionghoa.

²⁴ Dialog antara dua prajurit dalam adegan sesaat setelah kapten Adam meninggal.

²⁵ Usmar Ismail, “film saya yang pertama”, *Op.Cit.*

²⁶ HM Johan Tjasmadi, *100 Tahun Bioskop Indonesia (1900-2000)*, Megindo Tunggal Sejahtera: 2008. Hlm. 60

Lalu mengapa Usmar dan kawan-kawannya di Perfini tetap membuatnya? Sumardjono²⁷ yang diwawancarai Johan mengatakan bahwa ketika para politisi dan pejuang menghadapi pilihan pelik antara meneruskan perjuangan secara fisik untuk melawan agresi kedua Belanda atau melawannya melalui diplomasi, pihak pejuang kalah suara. Pasca proklamasi kemerdekaan politik mulai tampak menjadi panglima sedangkan para pejuang mulai kehilangan peran dalam era itu. Melalui *Darah dan Doa*, Usmar ingin mengingatkan bahwa peran pejuang yang melakukan perlawanan fisik jangan diremehkan.²⁸ Usmar ingin menggambarkan bahwa akibat gagalnya perundingan Renville yang menjadi kemunduran bagi pemerintah republik serta adanya upaya pengkhianatan oleh kawan sendiri (PKI Madiun dan DI) tentara republik tetap teguh pada pendirian dan tetap menjadi penyokong republik.

Secara teknis sinematografi, film ini pun berhasil merekam suasana zaman saat itu terkait dengan suasana alam maupun masyarakat; meliputi pakaian atau penampilan, bahasa atau idiom yang populer saat itu, maupun pandangan dan perilaku masyarakatnya yang tercermin melalui sikap dan tindakan.²⁹ hal ini pula lah rupanya yang menjadi penyebab munculnya kritik terhadap *darah dan Doa* dari kalangan militer. Beberapa kalangan keberatan dengan penggambaran militer yang ada dalam film tersebut. Beberapa perwira Angkatan Darat menganggap penggambaran tentara dalam film itu tidak menunjukkan keperwiraan, namun justru menampilkan kelemahan seorang tentara. Beberapa komandan daerah melarang beredarnya film itu, suatu hal yang disayangkan Usmar dan dilihatnya sebagai sebuah kesempatan berpikir.

Reaksi seperti di atas dalam konteks saat itu memang dapat dimaklumi. Tentara sebagai kelompok yang dalam dirinya melekat sejumlah nilai seperti keperwiraan, patriotism dan nasionalisme pada waktu itu belum dapat menerima sebuah gambaran yang bertolak belakang dengan apa yang mereka anut, meskipun tentu saja hal itu terlalu berlebihan seperti yang diungkapkan Usmar. Namun demikian, dalam konteks sebuah Negara yang baru lepas dari perang dan

²⁷ Sumardjono adalah salah satu kru film di Perfini yang juga dekat dengan Usmar.

²⁸ HM Johan Tjasmadi, *Op.Cit.*

²⁹ Beberapa *still photo* dari adegan-adegan dalam film ini dapat dilihat di lampiran, berikut foto perbandingan yang bersumber dari buku yang telah diterbitkan.

sedang dilanda euphoria dan optimisme mengisi kemerdekaan, hal itu dapat dimengerti meski belum tentu diterima.

4.2. *Enam Djam di Jogja (1951)*

4.2.1. Proses Produksi dan Sinopsis/Jalan Cerita

Dalam film ini Usmar banyak memakai pemain yang sama dengan film *Darah dan Doa*. Pengalaman pada film sebelumnya terkait peran para pemain rupanya cukup mengesankan Usmar. Film ini dibuat karena dorongan patriotisme. Menurut Salim Said, Usmar juga didorong oleh perasaan tak ingin dilupakan oleh sejarah sekaligus melakukan apa yang disebutnya sebagai “pewarisan perjuangan”.³⁰

Pembuatan film kedua ini Perfini ternyata masih harus tergantung kepada bantuan pihak lain. Seperti halnya pada produksi *Darah dan Doa*, film ini juga mendapat sokongan dari Tong Kim Mew. Dukungan pengusaha Tionghoa itu bahkan berlanjut hingga film Perfini berikutnya, *Dosa Tak Berampun* (1951), film yang juga disutradarai Usmar namun bukan film yang bertema revolusi.

Enam Djam di Jogja berkisah tentang peristiwa bersejarah pendudukan kembali kota Yogyakarta oleh TNI, yang bergerilya pasca didudukinya kota tersebut oleh Belanda. Peristiwa yang dikenal dengan Serangan Umum 1 Maret 1949 itu telah beberapa kali di filmkan, namun film inilah yang pertama kali menuangkannya dalam pita seluloid. Pada umumnya film yang mengangkat peristiwa ini lebih memberi perhatian pada tokoh-tokoh besar yang terkenal dalam peristiwa tersebut, namun Usmar justru tidak melakukannya. Ia memilih untuk menggunakan karakter tokoh-tokoh fiktif, dengan pertimbangan tertentu yang akan dijelaskan kemudian.

Kisahny tentang sekelompok pejuang gerilya di sekitar kota Yogyakarta yang merencanakan untuk menyerang ibukota yang diduduki musuh. Muhtar adalah wartawan pro-republik yang berpura-pura pro-Belanda dan menjalin persahabatan dengan seorang indo opsir KNIL bernama Ted. Tujuan Muhtar berkawan dengan Ted adalah untuk mendapatkan informasi yang berguna bagi

³⁰ Salim said, “Revolusi Indonesia dalam film-film Indonesia” dalam *Pantulan Layar Putih*, Penerbit Sinar Harapan, Jakarta: 1991. Hlm. 74.

perjuangan, selain agar ia bisa bebas berkeliaran di dalam kota yang diduduki musuh. Kawan-kawan Muhtar yang lain di antaranya adalah Jon—seorang pemuda yang juga pejuang yang menyamar di dalam kota—, Wiwi—seorang gadis pejuang yang dicintai dan mencintai Jon—, Endang—gadis pejuang yang bertugas menyelundupkan informasi ke dalam dan ke luar kota—, dan Hadi—pimpinan pejuang sahabat baik Muhtar yang juga kakak dari Wiwi.

Kakak beradik pejuang Hadi dan Wiwi ternyata tidak mendapat dukungan dari sang ayah, yang digambarkan sebagai seorang yang membenci kelompok pejuang yang dianggapnya bertanggung jawab terhadap kekacauan-kekacauan yang terjadi. Sang ayah merupakan gambaran tipikal masyarakat yang merindukan “zaman normal”, zaman sebelum meletusnya perang, zaman yang membuatnya bisa tenang bekerja sebagai aparat pemerintah kolonial. Itulah sebabnya ia tidak suka kedua anaknya bergabung dengan para pejuang.

Ted ternyata menyukai Wiwi. Hal itu dimanfaatkan oleh Wiwi untuk mengorek informasi yang bisa dimanfaatkan untuk kepentingan perjuangan. Jon yang cemburu mendesak Wiwi untuk menjebak Ted dan bermaksud membunuh opsir Belanda yang kejam itu. Upaya itu berhasil, namun sebagai akibatnya Wiwi ditangkap polisi Belanda karena seperti yang Ted katakan, seluruh Jogja tahu jika Ted dekat dengan Wiwi.

Saat para pejuang melakukan serangan umum Jon beserta kawan-kawannya mencoba membebaskan wiwi dari penjara. Sayangnya Jon terluka karena tertembak. Meskipun demikian ia tidak tewas dan wiwi pun bisa keluar dari penjara meskipun bukan karena Jon.

Ketika para pejuang memasuki kota dan berhasil memukul mundur Belanda diperlihatkan betapa besarnya dukungan rakyat kepada para pejuang. Mereka memberikan makanan yang dimiliki dengan sukarela dan membantu pejuang-pejuang yang terluka. Jon bahkan sempat diberikan pertolongan di rumah Wiwi. Ibu Wiwi menolong dengan sigap, namun sang ayah terlihat muak dengan itu semua. Para pejuang kemudian meninggalkan rumah itu setelah secara tidak langsung diusir oleh ayah Wiwi.

Setelah berhasil kabur dari penjara Wiwi kembali ke rumah dan ia marah pada sang ayah setelah mendengar cerita dari sang ibu. Tiba-tiba datang

sekelompok tentara Belanda yang mencari Wiwi yang kabur dari penjara. Ternyata sang ayah malah melindungi Wiwi dengan berpura-pura tidak tahu dimana anaknya saat itu. Akhirnya ia yang justru dibawa tentara Belanda. Wiwi pun kemudian menyusul bergabung dengan para pejuang yang perlahan-lahan meninggalkan kota Yogyakarta kembali ke pedalaman.

4.2.2. Kritik dalam *Enam Djam di Jogja* dan Tanggapan

Film ini merupakan produksi kedua dari Perfini. Usmar rupanya telah belajar dari pengalaman film pertamanya yang menuai beragam reaksi (yang kemungkinan tidak diduganya), khususnya reaksi dari kalangan tentara. Usmar mengatakan:

“langkah yang sudah dimulai dengan darah dan Doa ternyata tak mungkin diteruskan disebabkan sikap pihak masyarakat yang seolah-olah tak ingin melihat kenyataan baik atau jelek yang berlaku dalam lingkungannya digambarkan dengan nyata-nyata dan rupanya sangat peka terhadap segala rupa kritik, meski konstruktif sekalipun.”³¹

Oleh karena itu dalam film ini Usmar memilih untuk tidak menggunakan cerita yang akan menuai kontroversi. Ia memilih tokoh-tokoh fiktif dan menghindari tafsir berbeda dari yang dipahami umum tentang peristiwa yang baru berlangsung dua tahun sebelumnya itu.

Yang sangat menarik, pada awal atau bagian pembuka dari film ini, Usmar membuat sebuah “kata pengantar” berupa teks singkat yang menegaskan alasannya membuat film itu. Melalui tes ini terkesan sekali betapa berhati-hatinya Usmar dengan film kedua produksi perfini tersebut. Berikut ini adalah “kata pengantar” yang dikutip dari *Enam Djam di Jogja*:

³¹ Usmar Ismail, “Sari Soal dalam Film Indonesia”, Majalah Konfrontasi no pertama. Koleksi Sinematek Indonesia. Tulisan ini juga termuat dalam buku *Usmar Ismail Mengupas Film. Op. Cit.* hlm. 59

“Kata pengantar

Riwajat pendudukan kota Jogja dan daerah sekitarnja masih djelas di depan mata kita. Dokumen2 jang mengenai perjuangan rakjat, tentara dan pemerintah masih saja mengalir. Isinja pun bermatjam-matjam. Jang akan menulis sedjarah masih sibuk dengan mengumpulkan naskah.untuk menghindari timbulnja sentimen2dan salah paham dari mereka jang merasa berdjuang dan sudah berdjasedang namanja tidak disebut-sebut atau padanja diberikan gambaran jang salah maka “Enam Djam di Jogja” iniditilis setjara fictief. Sedang nama2 pelaku dan laku tidak ada hubungannya dengan jang ada atau jang pernah ada.

Film ini hanja ingin menggambarkan perdjjuangan rakjat, tentara dan pemerintah, kerdja sama jang rapi antara ketiga mereka, jang memungkinkan diadakannya Serangan umum pada tanggal 1 Maret1949 dengan hasil dapat direbutnja dan didudukinja kembali kota Jogja, walau hanja selama setengah hari, tetapi tjukup menimbulkan akibat2 jang menguntungkan perdjjuangan kemerdekaan Bangsa Indonesia.

Walau tjeritanja disusun setjara chajal namun berdasarkan atas kedjadian2 jang njata. Sebagian besar pengambilan dilakukan ditempat-tempat asli dengan petundjuk dan nasehat dari merka jang benar2 aktif berdjjuang baik didalam maupun diluar kota, baik dari pihak militer maupun pihak sipil.

Film ini adalah untuk memperingati mereka jang telah berlalu lebih dahulu gugur dalam memenuhi panggilan Ibu Pertiwi dan untuk memperingatkan kepada mereka jang tinggal supaja jangan menjiaanjiakan hasil perdjjuangan jang ta’ ada lagi pada pengorbanan jang telah diberikan dengan keringat, darah dan njawa.....”³²

Meskipun kesan hati-hati tergambar dengan jelas pada bagian awal itu, bukan berarti Usmar tidak memasukan pandangan pribadinya yang kritis. Seperti halnya pada *Darah dan Doa*, Usmar mencoba untuk tidak hitam putih memotret jalannya revolusi. Misalnya dalam beberapa adegan ditampilkan beberapa prajurit republik yang bertingkah seperti halnya serdadu Belanda dalam memperlakukan rakyat. Mereka melakukan penggeledahan terhadap barang bawaan ibu-ibu yang lewat di jalan. Jika tujuan menggeledah bagi serdadu Belanda adalah mencari barang-barang ilegal seperti senjata api atau informasi yang dibawa mata-mata, maka

³² Termuat pada bagian pembuka film. Terkesan kuat kehati-hatian Usmar dalam mewujudkan film ini.

tujuan sekelompok pejuang itu adalah menjarah makanan yang dibawa para ibu yang lewat di jalan. Kejadian itu disajikan Usmar secara datar saja tanpa dramatisasi berlebihan. Seperti halnya adegan eksekusi seorang lelaki oleh anaknya dalam *Darah dan Doa*, melalui adegan ini Usmar bermaksud menyimbolkan bahwa dalam revolusi apapun bisa terjadi, termasuk semena-mena terhadap bangsa sendiri.

Persoalan pribadi yang dialami para tokohnya juga secara khusus juga diberi ruang oleh Usmar untuk dimunculkan dalam kaitannya dengan revolusi. Contohnya adalah dua kisah yang melibatkan tokoh Jon dan Wiwi. Ted, opsir Belanda yang tertarik pada Wiwi, kekasih Jon, membuat Jon cemburu dan membuatnya bernafsu untuk membunuh Ted. Namun karena kondisi penularannya ia tak mungkin melakukan keinginannya. Akhirnya ia mendesak Wiwi agar berpura-pura menaruh hati pula pada Ted, kemudian menjebaknya bersama Jon. Jon mengatakan pada Wiwi bahwa ia membenci Ted karena kekasaran dan kekejaman Ted pada orang-orang yang dianggap pro republik. Pada awalnya Wiwi ragu-ragu. Namun akhirnya ia bersedia mengikuti rencana Jon itu. Akhirnya tibalah saat itu. Ted berhasil dijebak Wiwi dan beberapa pejuang lain, termasuk Jon, di sebuah toko. Ted ditangkap.

Ted kemudian dibawa ke markas kaum pejuang. Di sana ted sempat terkejut, karena ia ternyata bertemu dengan Muhtar. Ted samasekali tidak mengira bahwa Muhtar yang telah dianggap sahabatnya itu adalah salah satu pemimpin kelompok pejuang. Walaupun kemudian ted memohon agar dirinya dibebaskan dan berjanji akan memberikan apa saja yang diinginkan Muhtar, Muhtar bergeming. Ia tetap memutuskan untuk melenyapkan Ted. Adegan itu pun ditampilkan Usmar secara datar bahkan terkesan dingin. Muhtar yang telah cukup lama bersahabat dengan Ted dalam penularannya ternyata tidak sedikitpun tergerak akan nasib yang akan dihadapi Ted.

Pada adegan lain setelah Wiwi dipenjara dan para pejuang sedang menyerbu kota, digambarkan Jon bersama beberapa kawannya berupaya menyerbu penjara tempat Wiwi ditahan. Padahal pada rencana sebelumnya

seharusnya Jon berada di tempat lain dalam penyerbuan itu. Nampak dengan jelas bahwa tujuan Jon menyerbu penjara adalah untuk membebaskan Wiwi, kekasihnya.

Persoalan menarik yang juga ditampilkan Usmar dalam film ini adalah benturan antar generasi dalam memandang zaman yang sedang berubah. Hal ini dimunculkan melalui karakter ayah Hadi dan Wiwi yang ternyata tidak bersimpati pada para pejuang dan membenci keadaan kacau yang menurutnya disebabkan oleh para pejuang seperti anaknya yang bertingkah macam-macam. Ia merindukan keadaan seperti “zaman normal” yang menurutnya lebih baik. Pandangan yang diwakili oleh ayah Hadi dan Wiwi itu saat itu merupakan sesuatu yang sensitif. Mereka yang berpandangan demikian sering menjadi sasaran kebencian mereka yang pro republic. Seperti yang juga pernah digambarkan Usmar dalam *Darah dan Doa* maupun dalam *Lewat Djam Malam* yang akan dibahas pada bagian selanjutnya.

Meskipun pada akhirnya sosok ayah itu memihak pejuang republik (ditampilkan dengan ditangkapnya sang ayah oleh tentara Belanda), nampak dengan jelas bahwa keberpihakannya itu karena keterpaksaan, untuk melindungi Wiwi, anak perempuannya, yang kabur dari penjara dan sedang dicari aparat. Keberpihakan itu, dengan demikian, bukan dilandasi ideology seperti nasionalisme dan patriotisme, namun lebih karena ikatan darah dan cinta kepada anak sendiri.

Bagi Usmar, hal-hal kecil, personal namun manusiawi itu justru perlu diberikan perhatian untuk ditampilkan dalam filmnya yang memotret peristiwa bersejarah itu. Gambaran yang didapat dengan pilihan itu justru membuat filmnya terkesan mengalir, wajar, dan jauh dari kesan propaganda ideologi.

Bukan berarti Usmar tidak memberi ruang bagi persoalan yang lebih serius dalam film ini. Pandangan terhadap pemimpin republik yang dianggap terlalu banyak bicara daripada bertindak disindir melalui ucapan seorang wanita pejuang dalam rapat sebelum penyerangan. Wanita pejuang itu mengatakan bahwa para pemimpin masih bersembunyi di bawah tempat

tidur dan di balik punggung isterinya. Dalam adegan lain secara eksplisit digambarkan pandangan Usmar terhadap pentingnya peristiwa Serangan Umum 1 Maret 1949. Misalnya dalam adegan rapat rahasia para pejuang dalam sebuah rumah di dalam kota Yogyakarta yang dipimpin oleh Muhtar.

Muhtar: *“Tujuan dari serangan umum yang akan kita lakukan ini ada tiga macam. Sebagai saudara ketahui, Belanda tidak patuh pada resolusi dewan keamanan tanggal 1 januari supaya tentara Belanda ditarik mundur dari kota Jogja.”*

Prajurit : *“ah, memang Belanda bandel..”*.

Muhtar: *“karena itu,... bukan serangan umum yang sungguh-sungguh. Pertama, kita harus dapat menunjukan kepada dunia internasional bahwa tentara kita tidak hancur seperti kata provokator Belanda. Kedua jika kita dapat menduduki kota jogja, meskipun untuk satu—dua jam saja diplomasi yang sedang dilakukan oleh wakil-wakil kita di lake success akan mendapat backing yang kuat.ketiga, kepercayaan rakyat terhadap tentara dan pemudanya yang berjuang, akan kembali. Itulah, serangan Umum yang ditilik dari segi militer, politik, dan psikologis...”³³*

Melalui ucapan Muhtar itu Usmar ingin menegaskan, bahwa disamping diplomasi yang dilakukan para pemimpin republik bersama Belanda, perjuangan bersenjata tetap penting—bahkan sangat penting—mengingat posisi republik yang begitu terpojok di meja perundingan. Anggapan matinya TNI semakin mengurangi posisi tawar di meja perundingan.

HM. Johan Tjasmadi mengatakan *Enam Djam di Jogja* dibuat untuk memberikan pencerahan kepada masyarakat bahwa infomasi itu penting. Pemerintah Indonesia semakin terjepit oleh pasukan sekutu yang didominasi NICA, apalagi wakil RI di PBB, AN. Palar terdesak karena pihak Belanda dapat membuktikan bahwa satu per satu wilayah RI jatuh ke dalam kekuasaan Belanda. Bahkan Belanda menguasai ibukota dan menahan pimpinan nasional. Masyarakat pesimis dan pejuang kehilangan semangat. Sultan Hamengkubuwono IX yang

³³ Kutipan dialog dalam *Enam Djam di Jogja* saat adegan Muhtar memimpin rapat rahasia bersama kaum pejuang.

rajin mendengarkan siaran BBC semakin tegang menghadapi situasi tersebut. Perjuangan diplomasi dalam kondisi tidak menguntungkan dan perjuangan fisik juga mulai surut. Ruang gerak sultan hanya terbatas di wilayah keraton. Hanya ada satu cara, yakni dengan membuat kejutan bagi dunia internasional dengan sebuah *shock therapy*.³⁴

Dalam catatannya Johan menyebutkan bahwa tanpa disadari Usmar Ismail juga telah membuat catatan sejarah—kendatipun fiksi—tetapi situasi masyarakat, termasuk cara berpakaian mereka dengan tepat digambarkan Usmar Ismail dalam *Enam Djam di Jogja* bila dibandingkan dengan *Janur Kuning* (1979) yang digarap Alam Suryawijaya yang menceritakan kejadian yang sama, tetapi dengan titik berat pada peran Letkol Suharto, maka yang ini lebih kental nuansa subyektivitasnya. Sedang *Serangan Fajar* (1981) yang ditangani ArifinC Noer, lebih terasa *artificially arranged scene* dengan menampilkan Romo (Seorang keluarga bangsawan Jogja), Temon (anak lelaki kecil yang kehilangan ayahnya), bersama Suparmi (neneknya) dan seorang pejuang muda yang menjad figur ayah buat Temon. Menurut banyak orang yang berperan dalam perjuangan, Usmar jauh lebih mampu mengekspekasikan suasana batin masyarakat waktu itu, bahkan cara berpakaian yang lebih pas. Jadi, berlalunya masa membuat jarak yang menyebabkan sutradara kurang mampu menggambarkan nuansa kehidupan dan kebiasaan berpakaian pada zamannya.³⁵

Meskipun memiliki beberapa kelebihan seperti yang diungkap di atas, film ini tak luput dari berbagai kekurangan. yang paling menonjol adalah peran para pemainnya yang sangat terkesan amatir. Seorang pengamat menulis bahwa beberapa lelucon yang bermaksud menyegarkan suasana malah terkesan menjadi adegan konyol. Misalnya saat adegan pertempuran saat Serangan Umum berlangsung. Saat para pejuang berhasil memukul mundur tank-tank Belanda digambarkan para pejuang bersorak kegirangan seperti anak-anak yang bermain perang-perangan.³⁶ Beberapa adegan lain menunjukkan kelemahan akting serupa. Meskipun demikian hal itu tidak mengurangi nilai penting film ini, terutama bila

³⁴ HM Johan Tjasmadi, *100 Tahun Bioskop Indonesia (1900-2000)*, Megindo Tunggal Sejahtera: 2008. Hlm. 60.

³⁵ *Ibid.* lihat catatan kaki yang dibuat Johan.

³⁶ A.A.K. “Enam Djam di Djokdja, Sudah Menampakkan Kemadjuan”, *Aneka*, No. 3 Thn II. 20 Maret 1951

kita lihat dari sisi tema maupun pilihan alur yang diambil Usmar untuk memotret peristiwa bersejarah itu.

4.3. *Lewat Djam Malam* (1954)

4.3.1. Proses Produksi dan Sinopsis/Jalan Cerita

Lewat Djam Malam adalah film kerjasama antara dua studio besar, Perfini dan Persari pimpinan Jamaluddin Malik. Pada awalnya film ini dimaksudkan untuk diikutsertakan dalam festival film yang akan diadakan di Jepang. Namun karena hubungan Indonesia—Jepang sedang mengalami ketegangan akibat pembicaraan-pembicaraan menyangkut persoalan pasca perang antara pemerintah kedua Negara, keikutsertaan film ini dibatalkan.

Hal itu disayangkan oleh kalangan seniman mengingat film karya Usmar ini mendapat apresiasi yang tinggi dari para seniman di Indonesia. Hilanglah kesempatan untuk menampilkan sebuah film karya asli Indonesia di mata dunia internasional. Sebagai upaya menutup kekecewaan, Jamaluddin Malik menggagas Festival Film Indonesia pada 1955. *Lewat Djam Malam* memperoleh banyak penghargaan dalam penyelenggaraan FFI pertama itu.

Film ini mengisahkan seorang pejuang kemerdekaan bernama Iskandar turun gunung dan menuju kota Bandung. Tujuannya adalah rumah kekasihnya, Norma. Iskandar adalah seorang pejuang idealis yang mempunyai harapan besar akan kehidupannya yang lebih baik pasca revolusi fisik. Dengan pergi ke kota Bandung ia berharap akan menjalani hidup yang normal di masa damai bersama Norma. Iskandar selalu gelisah, karena dihantui perasaan bersalah telah membunuh banyak orang yang salah satu di antaranya sebuah keluarga yang dituduh pengkhianat, atas perintah atasannya, Gunawan. Ia terus bertanya-tanya apakah benar orang-orang yang dibunuhnya itu memang bersalah.

Ayah Norma kemudian memperkenalkannya dengan kawan baiknya, agar Iskandar bisa memperoleh pekerjaan. Iskandar yang sebelumnya ingin beternak ayam atau penjual kambing atau sapi itu tidak menolak ajakan ayah Norma. Ia mengikuti saja kemauan Ayah Norma yang mendorongnya untuk bekerja kantoran.

Hari pertama bekerja Iskandar langsung dipecat karena berkonflik dengan atasannya yang menyebutnya tidak bisa bekerja. Atasan itu juga menghina sebagai seorang bekas pejuang yang tidak berguna. Merasa tersinggung Iskandar memukul atasannya itu dan akibatnya ia langsung dipecat.

Iskandar kemudian menemui kawannya, Gafar. Gafar adalah kawan seperjuangannya saat masih bergerilya dahulu. Gafar yang seorang arsitek menawarinya bekerja, namun tidak langsung diterimanya, karena Iskandar ingin mendapatkan pekerjaan yang benar-benar cocok baginya. Ia kemudian menanyakan kabar Gunawan, atasan Iskandar dan Gafar dahulu. Gafar seperti keberatan jika Iskandar bermaksud menemui Gunawan. Sepertinya ia menyimpan sebuah rahasia yang tidak boleh diketahui Iskandar. Karena Iskandar mendesaknya Gafar pun member alamat Gunawan dengan berat hati.

Iskandar langsung menuju tempat Gunawan yang ternyata telah menjadi seorang pengusaha. Di sana ia disambut baik. Namun hal itu tidak berlangsung lama. Iskandar marah kepada Gunawan karena saat ia meminta diberi pekerjaan pada Gunawan, bekas atasannya itu menyuruhnya untuk mengintimidasi saingan Gunawan. Iskandar marah karena menganggap hal itu salah. Ia kemudian pergi meninggalkan Gunawan.

Tujuan Iskandar adalah Pudja, kawan seperjuangannya yang lain. Pudja ternyata telah menjadi seorang tukang pukul (*centeng*, kata Pudja) dan tinggal bersama seorang wanita penghibur bernama Laila. Dari Pudja itulah Iskandar mendapat informasi bahwa Gunawan bisa menjadi pengusaha karena mencuri harta keluarga yang dulu dibunuh Iskandar. Rupanya Iskandar hanya diperalat saja oleh Gunawan. Mendengar itu Iskandar sangat marah, namun tidak bisa berbuat apa-apa.

Sementara itu di rumah Norma sedang diadakan persiapan untuk pesta pada malam harinya, merayakan kedatangan Iskandar. Pesta itu sebenarnya tidak diharapkan oleh Iskandar yang sedang galau pikirannya. Ia kemudian malah pergi meninggalkan pesta tanpa setahu Norma dan tamu-tamunya. Ia menemui Gafar kembali dan meminta ketegasan dari Gafar tentang apa yang didengarnya dari Pudja tentang Gunawan. Gafar kemudian menjelaskan semuanya. Semua yang didengarnya itu semakin membuat Iskandar membenci bekas atasannya itu.

Iskandar kemudian menemui Pudja kembali dan mengajaknya menemui Gunawan setelah sempat pulang ke rumah Norma untuk mengambil pistol. Pudja yang tidak mengetahui niat Iskandar sesungguhnya menyambut ajakan Iskandar dengan antusias. Berdua mereka menemui Gunawan dan Iskandar membunuh bekas atasannya itu untuk melampiaskan dendam dan sakit hatinya. Bersama Pudja ia kemudian melarikan diri dan kembali ke tempat tinggal Pudja. Pudja ternyata tidak setuju Iskandar membunuh Gunawan karena menganggap Gunawan masih berguna untuk orang seperti dirinya dan Iskandar. Hal itu membuat Iskandar menjadi muak pula pada Pudja karena melihatnya tidak ada bedanya dengan Gunawan. Iskandar kemudian pergi meninggalkan Pudja dan wanita penghibur yang diam-diam menyukainya.

Ia kemudian menuju rumah Norma kembali. Norma yang sedari siang mencari Iskandar merasa bahagia atas kembalinya Iskandar. Di tengah pesta yang masih berlangsung datang seorang polisi yang bermaksud menemui isterinya yang juga menjadi salah satu tamu pesta di rumah Norma. Iskandar yang melihat kedatangan polisi itu salah sangka. Ia mengira polisi itu mencarinya karena ia telah membunuh Gunawan. Diam-diam ia menyelina pergi menuju kediaman Gafar.

Di rumah Gafar, Iskandar menangis mencurahkan perasaannya pada Gafar. Ia meminta bantuan Gafar agar dirinya bisa hidup normal seperti Gafar. Upaya Gafar untuk meyakinkan Iskandar agar ia bisa melupakan masa lalunya dan bersikap seperti umumnya pejuang yang telah kembali ke masyarakat malah membuat Iskandar marah dan mengatakan bahwa Gafar pun tidak ada bedanya dengan Gunawan.

Iskandar kemudian berpikir bahwa satu-satunya orang yang masih bisa ia percaya dan memahami dirinya hanyalah Norma. Ia kemudian bergegas meninggalkan Gafar menuju rumah Norma. Gafar berupaya mencegah karena saat itu telah melewati jam malam yang diberlakukan oleh aparat keamanan kota Bandung. Namun Iskandar tidak bisa dicegah. Di perjalanan Iskandar dipergoki oleh petugas jam malam. Ia diperintahkan berhenti namun tidak diindahkannya. Ia terus berlari menuju rumah Norma. Karena curiga, petugas menembaknya.

Iskandar tertembus peluru dan tersungkur didepan rumah Norma. Norma dan para tamu pestanya berhamburan keluar merubungi Iskandar, namun semua terlambat, Iskandar tewas dalam pelukan Norma, kekasih yang sangat dicintainya.

4.3.2. Kritik dalam *Lewat Djam Malam* dan Tanggapan

Sitor Situmorang, seperti di kutip oleh Krishna Sen, menyebut bahwa *Lewat Djam Malam* merupakan sebuah film drama psikologi modern dan bukan film yang berkisah tentang mantan-mantan pejuang.³⁷ Persoalan para mantan pejuang hanya dijadikan latar saja. Lebih lanjut Sitor memuji film itu mampu menggunakan bentuk filmis yang berbeda (dari kebanyakan film saat itu) dalam menjelajahi aspek-aspek psikologis dan perasaan-perasaan terkini manusia. Menurutnya film itu adalah film Indonesia pertama yang telah mencapai tarap sebagaimana karya sastra dan puisi Indonesia modern dan seni lukis.³⁸

Apa yang terakhir diungkapkan Sitor memang benar. Film ini berbeda dengan film-film Usmar sebelumnya yang secara teknis masih sangat kurang. *Lewat Djam malam* membuktikan bahwa Usmar telah lebih berkembang selepas belajar dari Amerika. Kepekaannya semakin terasah, yang terlihat dalam pengelolaan karakter-karakter tokohnya dalam film ini.

Namun Sitor nampaknya terlalu memberi perhatian pada karakter Iskandar, sehingga ia kemudian mengatakan film tersebut lebih bercorak drama psikologis modern daripada persoalan mantan-mantan pejuang. Sitor melupakan karakter lain sesama bekas pejuang seperti Iskandar, yang pada dasarnya memiliki persoalan yang serupa dengan Iskandar. Hanya saja kondisi mereka berbeda karena secara personal karakter masing-masing memang berbeda sebelum dan pada masa revolusi.

Iskandar adalah seorang mahasiswa sebelum bergabung dengan tentara. Latar belakang itu seharusnya menjadikannya lebih mudah menyesuaikan diri saat ia kembali ke tengah-tengah masyarakat. Ia memiliki intelektualitas yang cukup

³⁷ Krishna Sen, *Kuasa Dalam Sinema; Negara Masyarakat dan Sinema Orde baru*, Yogyakarta: Penerbit Ombak, 2009. Hlm. 68. Lihat pula Salim Said, "Revolusi Indonesia dalam film-film Indonesia" *Op. Cit*

³⁸ Krishna Sen, *Ibid.*

untuk bisa dimanfaatkan dalam mencari penghidupan di masa setelah perang dan sedang-giat-giatnya pemerintah mengadakan pembangunan fisik. Namun yang terjadi justru ia kesulitan menyesuaikan diri. Nampak sekali hal itu bukan karena ia tidak mampu bekerja. Pengalaman pahit yang terus menghantuinya saat harus membunuh keluarga yang dituduh pengkhianat oleh Gunawan, komandannya, membuatnya tidak bisa dilupakannya. Ia tidak bisa berkonsentrasi untuk bekerja apapun. Kemungkinan hal itu yang menjadi alasan Sitor dalam mengemukakan pandangannya.

Pudja adalah bawahan Iskandar saat revolusi. Saat masa damai ia tidak mempunyai pekerjaan yang pasti. Ia hanya bermain bilyar dan membeli lotere untuk mengisi hari-harinya. Ia juga tinggal bersama seorang wanita penghibur, Laila, yang menganggapnya sebagai pelindung. Dengan kata lain Pudja adalah seorang Germo, walaupun ia mengaku sebagai centeng saat ditanya Iskandar tentang pekerjaannya. Latar belakang Pudja tidak terlalu jelas sebelum ia menjadi pejuang. Dari penggambaran karakter Pudja tersirat latar belakangnya sebagai orang kebanyakan dan bukan intelektual seperti Iskandar. Itulah sebabnya tidak banyak lapangan kerja yang terhormat untuk orang sepertinya saat memasuki masa damai.

Gafar dapat dikatakan sebagai tokoh yang paling beruntung. Ia seorang arsitek, sehingga ketika memasuki masa damai ia bisa berbaur dengan mudah dengan masyarakat dan tersedia pekerjaan terhormat baginya. Ditambah lagi dengan kehadiran seorang isteri yang baik dan mencintainya. Selain itu ia beruntung menolak perintah Gunawan untuk membunuh keluarga yang akhirnya dilakukan oleh Iskandar, sehingga ia tidak merasa bersalah membunuh orang yang tidak berdosa.

Sosok Gunawan digambarkan sebagai seorang pemimpin yang tegas dan revolusioner. Ia sangat disegani anak buahnya. Setelah peristiwa pembunuhan keluarga yang dituduh pengkhianat itu ia pindah ke kota Bandung dan menjadi pengusaha. Ternyata ia menggunakan harta yang dirampasnya dari keluarga yang dibunuh Iskandar sebagai modal usahanya.

Dari gambaran beberapa karakter di atas terlihat bahwa apa yang diungkap sitor tidak sepenuhnya tepat. Film ketiga Usmar yang bertema revolusi ini jelas berkisah tentang persoalan yang dihadapi para pejuang setelah memasuki masa damai dan harus kembali berbaur dengan masyarakat, jadi bukan hanya sekedar latar belakang seperti yang diungkap sitor.

Melalui film ini Usmar mencoba memberi gambaran betapa sulitnya bagi mantan pejuang untuk berbaur dengan masyarakat kebanyakan. Mereka yang sebelumnya hanya tahu mengangkat senjata, bertempur melawan musuh, tiba-tiba harus memasuki kehidupan yang sudah lama mereka tinggalkan atau bahkan tidak mereka kenal.

Film ini memang tidak menceritakan masa revolusi fisik. Namun demikian kisahnya diceritakan terjadi pada tahun-tahun awal setelah revolusi fisik usai. Keadaan sudah relatif aman dan damai. Namun ternyata apa yang nampak dipermukaan tidak mencerminkan sepenuhnya yang terjadi di dalam diri manusia-manusianya, seperti yang digambarkan melalui karakter Iskandar. Ia adalah gambaran manusia yang tidak siap dengan perubahan besar yang terjadi di sekitarnya. Ia tidak siap berbaur dengan masyarakat yang aman tenteram. Ia hanya tahu menyerang musuh dan bertempur. Lain tidak. Bahkan sekedar tidur di kasur pun janggal baginya karena sebagai pejuang gerilya ia terbiasa tidur beralas tanah atau kayu. Ranjang yang empuk merupakan sesuatu yang asing baginya.³⁹

Pandangan masyarakat tentang mereka yang kembali ke masyarakat setelah perjuangan bersenjata ditampilkan Usmar secara datar sebagaimana cara usmar menampilkan kejadian-kejadian masa revolusi dalam dua film sebelumnya. Misalnya ucapan kawan dari ayah Norma yang dimintai pekerjaan untuk Iskandar. Ia menyambut baik permintaan ayah Norma. Katanya:

“Ah, tidak apa-apa. Ini hanya satu kewajiban saja. Pemuda-pemuda yang kembali dari perjuangan ini harus kita bantu. Kalau tidak, mereka bisa tersesat ke jalan yang salah”⁴⁰

³⁹ Seperti yang diucapkan Iskandar kepada Norma pada bagian awal film.

⁴⁰ Kutipan dialog saat ayah Norma meminta pekerjaan pada sahabatnya untuk Iskandar.

Itulah rupanya premis utama Usmar dalam film ini. Agar para pemuda yang telah lama berjuang bisa berbaur dengan masyarakat dengan baik, mereka membutuhkan bantuan. Dalam kasus Iskandar pekerjaan saja tidak cukup. Demikian pula cinta dari gadis seperti Norma. Untuk Iskandar belum cukup. Ia masih memiliki masalah yaitu masa lalu kelam yang ingin dilipakannya namun tidak bisa. Ia harus menuntaskannya. Itulah sebabnya ia harus membunuh Gunawan.

Tidak semua bernada positif dalam memandang bekas pejuang seperti kawan baik ayah Norma. Misalnya perlakuan atasan Iskandar saat ia mendapatkan pekerjaan. Karena Iskandar kesulitan dengan pekerjaan barunya ia dihina oleh sang atasan:

“Katanya bekas letnan, bekas mahasiswa.. mahasiswa apa? Mahasiswa sekolah desa? Biar bekas pejuang, biar bakal mantu tuan kepala, biar setan sekalipun, kalau kerjanya begini saja ya sudah!”⁴¹

Tidak ada simpati ditunjukkan bagi bekas pejuang yang baru beberapa hari kembali ke kehidupan normal. Hal itu rupanya tidak disadari Iskandar. Berbeda dengan Gafar yang telah menyadari hal itu. Pada saat Iskandar menemuinya sehabis dipecat dari pekerjaan, Gafar menasehati Iskandar agar ia menyesuaikan diri dulu untuk sementara agar bisa memahami keadaannya yang baru.

Dapat disimpulkan, melalui *Lewat Djam Malam*, Usmar melihat bahwa masa setelah revolusi fisik bukanlah era bagi kaum pejuang revolusi. Era baru membutuhkan manusia baru, manusia yang mampu mengisinya dengan pembangunan fisik dan cara pandang yang baru pula. Negara tidak memiliki waktu untuk mengurus persoalan seperti yang dialami Iskandar dan Gunawan. Negara—menurut Gafar—hanya mempunyai waktu untuk perkara yang lebih besar.

Bagi para pejuang yang ingin terlibat harus terlebih dulu melupakan masa lalu, seperti yang dikatakan Gafar, dan menerimanya sebagai bagian dari pahit getir kehidupan. Tidak semua bekas pejuang siap dengan keadaan yang serba baru

⁴¹ Kutipan dialog saat Iskandar dimaki-maki atasannya.

itu. Oleh karena itu—seperti yang dikatakan kawan ayah Norma—mereka harus dibantu agar tidak tersesat, seperti yang dialami Pudja dan jangan sampai mengalami nasib tragis seperti Iskandar.

Di luar gambaran tokoh-tokoh dalam *Lewat Djam Malam* seperti yang dipaparkan di atas, film tersebut mampu merekam realita yang terjadi saat Indonesia memasuki alam kemerdekaan. Sebagai masyarakat sebuah Negara yang baru, masyarakat Indonesia menghadapi berbagai persoalan mengisi hari-hari awal dalam suasana merdeka. Indonesia diliputi kemiskinan, pendidikan yang rendah, hingga tradisi-tradisi otoriter.⁴² Pasca perang, berbagai industri dan perkebunan yang banyak tersebar mengalami rusak parah. Laju pertumbuhan penduduk meningkat tajam dan pengangguran merajalela. Pekerjaan menjadi sesuatu yang sulit diperoleh. Mereka yang berebut memasuki dunia kerja berasal dari lembaga-lembaga pendidikan yang semakin banyak, mantan pejuang gerilya, hingga para mantan pejabat federal dan republik.⁴³ Banyak mantan pejuang gerilya diberi pekerjaan kantoran. Gaji sangat rendah, terutama setelah inflasi, dan praktek korupsi mulai muncul.⁴⁴

Inilah rupanya yang menjadi perhatian Usmar melalui *Lewat Djam Malam*. Usmar terlihat pesimis dengan hasil perjuangan pada masa revolusi yang dilihatnya penuh dengan kemunafikan, intrik, dan hanya menguntungkan pihak tertentu saja. Karakter Iskandar menjadi simbol idealisme yang diperjuangkan semasa revolusi, namun menemui kenyataan pahit setelah kemerdekaan dapat di raih. Gunawan mewakili mereka yang menjadikan revolusi sebagai alat untuk mendapatkan keinginannya saja tanpa memikirkan orang lain sekalipun saudara sebangsa sendiri.

Pesimisme Usmar tersebut nampaknya juga ditujukan pada elit politik yang saat itu lebih sibuk dengan berbagai konflik antar kelompok, seperti yang disimbolkan melalui dialog saat Iskandar mempertanyakan kepada Gafar mengapa perbuatan Gunawan yang telah memerintahkan Iskandar membunuh keluarga yang dituduh Gunawan sebagai mata-mata tidak dilaporkan kepada yang

⁴² M.C. Ricklefs, *Sejarah Indonesia Modern*, Yogyakarta: Gajah Mada University Press, 1995. Hlm. 355.

⁴³ *Ibid.* hlm 358

⁴⁴ *Ibid*

berwenang, Gafar menjawab bahwa Negara terlalu sibuk dengan urusan yang lebih besar dan tak ada waktu untuk urusan seperti yang dialami Iskandar. Agar para mantan pejuang seperti Iskandar bisa bertahan dalam suasana yang telah berubah itu lebih baik mereka melupakan masa lalu, dan—seperti kata Gafar—lebih memperhatikan masyarakat dengan berpartisipasi dalam pembangunan berbagai sarana yang dibutuhkan masyarakat seperti gedung-gedung sekolah dan sebagainya yang masih sangat banyak yang perlu dibangun. Dengan ucapan gafar tersebut Usmar bermaksud mengatakan bahwa para mantan pejuang tidak bisa mengharapkan Negara akan memberikan perhatian akan persoalan yang mereka hadapi, mereka harus berjuang sendiri agar bisa bertahan di zaman yang baru.



BAB V KESIMPULAN

Kehadiran film di Indonesia yang telah ada jauh sebelum republik ini lahir—sudah sejak awal abad ke-20—ternyata tidak menjadikannya sebuah cabang seni maupun hiburan yang berkembang dengan baik, secara artistik maupun tematik. Bila dibandingkan dengan, misalnya, kesusasteran, film di Indonesia—sejak masih zaman Hindia-Belanda sekalipun—tidak banyak mengalami perkembangan, meskipun usia kedua bidang itu di Indonesia tidak terpaut jauh.

Persoalan yang membelit film sebagai sebuah bidang yang sejak awal telah memukau banyak orang itu bukanlah terletak pada jumlahnya yang sedikit atau tidak adanya faktor-faktor yang bisa membuatnya maju, melainkan keengganan para pembuatnya sendiri untuk menjadikannya sebagai sebuah media seni, hiburan, dan—tentusaja—barang dagangan yang modern. Orientasi yang sejak awal memperlakukannya semata-mata hanya sebagai barang dagangan, tanpa usaha yang sungguh-sungguh untuk mengembangkannya sebagai sebuah media ekspresi dan pencapaian artistik tertentu, menjadikannya tak lebih dari barang dagangan seperti, misalnya, pisang goreng belaka.

Akibatnya film berkembang tidak lebih sebagai kelanjutan tradisi yang telah ada dalam seni hiburan rakyat yang telah populer pada tahun-tahun awal berkembangnya film di Hindia-Belanda, seperti berbagai kelompok tonil yang terkenal saat itu; *Opera Dardanela*, *Miss Riboet Orion*, dan sebagainya. Seni hiburan rakyat populer itu yang pada awal hadirnya film merupakan pesaing, memasuki tahun 30-an justru menjadi pendukung utama bagi dunia film di Hindia-Belanda. Seiring dengan munculnya kebutuhan tenaga pendukung produksi film, yang secara massif mengalami lonjakan produksi pasca Kruger cs membuat *Loetoeng Kasaroeng* pada 1926 dan pengusaha-pengusaha Tionghoa yang merajai bisnis baru ini pada tahun 30-an, semakin lengkaplah wadah bagi hijrah besar-besaran “anak-anak wayang” ke dunia film dengan membawa segala tradisi, kebiasaan dan cara berpikir serta pola tindakannya. Semua itu tercermin dalam film-film yang mereka hasilkan kemudian. Menyaksikan film-film yang

diproduksi saat itu hampir tak ada bedanya dengan menyaksikan pertunjukan tonil yang di filmkan.

Kebiasaan atau tradisi yang telah terbentuk untuk memberikan hiburan sesuai selera orang kebanyakan itulah yang kemudian berkembang di dalam film-film yang dihasilkan saat itu, bahkan hingga bertahun-tahun kemudian. Orang-orang film menjadi terjebak dalam dunianya sendiri dan kesulitan untuk dapat keluar dari kondisi yang mereka ciptakan sendiri, hanya berorientasi membuat film hiburan dan kurang memperhatikan fungsi yang lain dari film sebagai media komunikasi dan ekspresi seni pembuatnya. Hingga saat ini sekalipun, kondisi demikian masih terasa pengaruhnya.

Film saat ini memang telah berkembang dengan pesat menyesuaikan dengan perkembangan zaman, khususnya perkembangan teknologi perfilman, namun perkembangan itu hanya terbatas pada sisi artistik yang terkait dengan teknologi yang digunakan, belum banyak menyentuh wilayah pemikiran, orientasi, dan upaya menjadikan film sebagai medium seni dengan gaya ucapnya yang khas.

Tentu saja akan selalu ada pengecualian. Bila tahun 50-an nama-nama seperti Usmar Ismail, D. Djajakusuma, atau Bachtiar Siagian dikenal sebagai seniman film yang memiliki kecenderungan berbeda dari seniman film saat itu, tahun 60-an hingga sekarang tercatat nama-nama seperti Nya' Abbas Akup, Misbach Yusa Biran, Teguh Karya, Arifin C. Noor, Sjuman Jaya, Slamet Rahardjo, hingga Garin Nugroho dan Riri Riza, yang juga memiliki kecenderungan berbeda dengan kalangan seprofesinya dalam memandang dan memperlakukan film sebagai medium seni dan ekspresi.

Dalam konteks itulah sosok Usmar Ismail menjadi penting. Ia menjadi pemula dari sederet nama seniman film yang melihat dan memperlakukan film sebagai media seni dan hiburan yang juga berpotensi untuk dimaknai sebagai media komunikasi yang efektif.

Latar belakangnya sebagai orang terdidik—yang jarang dimiliki oleh orang seprofesinya saat itu—serta pengalamannya sebagai anggota tentara dan sastrawan membentuknya sebagai seniman film secara berbeda dengan kalangan seprofesinya. Pengalamannya pada masa Pendudukan Jepang menjadi titik balik

yang akan merubah hidupnya dari sastrawan menjadi sutradara yang menyempal dari kebiasaan zamannya.

Pilihan Usmar dalam orientasi, tema, serta gaya ungkap filmnya menjadi sesuatu yang penting dan meletakkan fondasi berbeda bagi perkembangan dunia film di Indonesia selanjutnya. Apa yang dilakukan Usmar membuktikan bahwa film ternyata memiliki potensi lain lebih dari sekedar hiburan dan sarana mencari keuntungan belaka. Film dalam pemahaman Usmar merupakan media komunikasi efektif, sarana edukasi dan ekspresi yang memberikan ruang yang luas tanpa batas—walaupun untuk yang terakhir itu Usmar harus berbenturan dengan sensor film. Dengan kata lain, Usmar melihat film bisa dimanfaatkan sebagai alat untuk mendidik masyarakat. Film bisa menjadi alat untuk melihat cerminan realitas. Film yang mampu menghadirkan cermin realitas disekeliling manusianya akan memberikan pengaruh positif bagi pemahaman terhadap realitas itu sendiri.

Pertanyaannya, apakah dengan demikian Usmar dapat disebut sebagai pelopor film nasional yang idealis? Sebelum Usmar memang telah ada upaya untuk menghadirkan film-film bermutu seperti film-film asing—khususnya film-film Amerika—buatan orang Indonesia. Anjar Asmara, yang telah dianggap guru oleh Usmar, pernah mencobanya namun tidak berhasil. Ia yang relatif lebih terdidik dibandingkan dengan sesama seniman film saat itu ternyata tidak mampu melawan arus besar yang berkembang dalam seni film. Bahkan ia larut dalam arus besar itu, tidak nampak ciri khas berbeda dari film-film yang dihasilkannya bila dibandingkan dengan film-film lain yang beredar saat itu.

Berbeda dengan Usmar. Ia berhasil mewujudkan visinya melalui Perfini dan film-film yang dibuatnya kemudian. Film-filmnya mendapat pengakuan sebagai film-film bermutu, walau bukan berarti tanpa kritik. Walaupun demikian, keberhasilan Usmar secara artistik melalui film-filmnya ternyata tidak berbanding lurus dengan keberhasilan film-film Perfini secara komersial. Film-film Usmar tidak mudah diterima penonton yang selernya telah terbina dengan film-film hiburan ala Cina, India, maupun Amerika yang telah membanjiri Indonesia sejak masih sebagai Hindia Belanda. Usmar menang secara visi namun kalah dari sisi komersial.

Itulah sebabnya memasuki pertengahan tahun 50-an dan selanjutnya Usmar bersama Perfini harus berkompromi dengan keadaan agar Perfini bisa bertahan memproduksi film. Lahirlah film-film yang lebih menghibur, walau dicoba untuk mempertahankan idealisme yang diperjuangkan Perfini di dalamnya. Film-film seperti *Krisis* dan *Tiga Dara* laris dan sedikit memberikan kelonggaran finansial bagi Perfini, suatu hal yang disyukuri Usmar di satu sisi namun di sisi lain membuatnya gundah. Usmar dan Perfini memang seakan mendahului zamannya, namun masyarakat belum siap menerima film-film seperti yang dicita-citakan Usmar.

Usmar Ismail memang bukan seorang seniman pemikir yang merumuskan teori-teori dan bukan pula estetikus yang memikirkan soal-soal estetika film maupun masalah-masalah formal sebuah film seperti Eisenstein dan sebagainya. Usmar Ismail adalah seseorang seniman yang memahami zamannya dan percaya bahwa ada suatu hubungan timbal balik antara realitas dan penggambaran realitas tersebut dalam film-filmnya. Ia tidak terkurung dalam suatu pergulatan dengan diri sendiri seperti yang biasa dilakukan oleh seorang seniman pemikir lainnya, tetapi ia memberikan respon yang kongkrit terhadap kenyataan-kenyataan yang ada disekelilingnya.

Dengan demikian kesenimanan Usmar bukanlah terletak pada penguasaannya terhadap persoalan-persoalan teknis produksi sebuah film, tetapi lebih pada pemaknaan Usmar terhadap seni sebagai medium untuk menuangkan pandangan-pandangannya terhadap realitas yang terjadi disekelilingnya. Itulah sebabnya mengapa dalam film-film Usmar jejak-jejaknya sebagai seorang sastrawan tetap terlihat. Latar belakang Usmar tersebut seakan dibiarkan saja melekat dalam film-filmnya, meskipun sesungguhnya film merupakan medium yang sangat berbeda dengan karya sastra. Hal itu pula yang menjadikan film-filmnya tidak populer di mata kebanyakan penonton film saat itu. Hanya mereka yang juga memiliki wawasan seni lain (sastra) yang mampu menangkap sisi artistik film-film Usmar. Itulah sebabnya ia nampak lebih memberi porsi yang besar terhadap aspek dramatik cerita dibandingkan aspek artistik atau teknis filmnya walau bukan berarti ia tidak berupaya untuk memenuhi aspek artistik tersebut.

Lalu apakah relevansi film-film Usmar Ismail, khususnya pada ketiga karya yang dibahas dalam tulisan ini? Film-film Usmar Ismail membuktikan bahwa medium film memiliki potensi yang tidak terbatas untuk dimanfaatkan sebagai media ekspresi dan komunikasi yang sangat efektif. Dalam *Darah dan Doa*, Usmar mengemukakan pandangannya tentang jalannya revolusi yang penuh dengan ketidakpastian sekaligus penuh dengan harapan. Revolusi benar-benar merubah berbagai tatanan yang ada, bahkan yang paling pribadi sifatnya seperti perasaan cinta ataupun ikatan keluarga. Ikatan kuat darah pun tidak dapat menahan arus revolusi, seperti yang disimbolkan dalam adegan eksekusi seorang pria oleh anaknya sendiri.

Enam Djam di Jogja menunjukkan bahwa film dapat dimanfaatkan untuk “mengawetkan sejarah”, khususnya untuk peristiwa-peristiwa yang memiliki makna penting bagi perjalanan sejarah bangsa. Kritik sosial juga dapat disampaikan melalui film. *Lewat Djam Malam* merupakan sebuah contoh bagaimana Usmar Ismail memberikan kritiknya terhadap masyarakat terkait dengan nasib para mantan pejuang setelah Negara dalam keadaan damai. Film itu menunjukkan sekaligus tiga hal; kritik terhadap masyarakat, pesan kepada para bekas pejuang agar tidak mengharap pamrih atas apa yang telah diperjuangkan serta mampu beradaptasi dengan masyarakat kebanyakan, dan kritik terhadap pemerintah yang lebih sibuk dengan pertikaian politik dan melupakan persoalan-persoalan yang dihadapi oleh para pejuang seperti Iskandar dan kawan-kawannya.

Ketiga film Usmar di atas dapat dimanfaatkan sebagai sumber untuk memahami jalannya revolusi Indonesia yang berlangsung singkat namun penuh gejolak itu. Ketiganya mampu memberikan gambaran mengenai semangat zaman saat itu berikut apa yang dipikirkan oleh masyarakatnya tentang perubahan besar yang sedang terjadi.

Melalui *Darah dan Doa*, *Enam Djam di Jogja*, dan *Lewat Djam Malam* kita bisa melihat bagaimana keadaan masyarakat Indonesia pada masa seperti yang digambarkan dalam ketiganya. Penggambaran yang detail tentang pakaian dan penampilan, gaya bahasa atau idiom yang populer saat itu, hingga apa yang dirasakan dan dipikirkan orang-orangnya mampu dilukiskan Usmar dengan baik.

Ketiga film Usmar itu—walaupun merupakan karya fiksi—dengan demikian, dapat dilihat sebagai sumber sekunder untuk penelitian mengenai revolusi Indonesia. Cita-cita Usmar, yang diyakini dan dipegang teguh hingga ia berpulang, tetap penting untuk dipikirkan dan dikembangkan generasi penerusnya.



BIBLIOGRAFI

Sumber tak diterbitkan:

Grafik Produksi Film Cerita Indonesia. Sinematek Indonesia.

Koleksi Guntingan Berita Perfilman di Indonesia tahun 1900-1977. Sinematek Indonesia: 1977.

Sejarah perfilman Nasional. RM Soetarto. Koleksi Sinematek

Six Hours In Jogja; English Dialogue Version of ENAM DJAM DI DJOGDJA. Translation by David Hanan and Basoeki Koesasi. Koleksi Sinematek Indonesia, tidak diterbitkan.

Filmografi:

1. *Darah dan Doa (The long March)* (1950)

Produksi: Perfini.

Sutradara: Usmar Ismail

Skenario: Usmar Ismail (berdasarkan cerita Sitor Situmorang)

Fotografi : Max Tera

Artistik: Basuki Resobowo

Pemain: Del Juzar, Awalluddin, Aedy Moward, Sutjipto, Rd. Ismail, Muradi, Ella Bergen, A. Rachman, Johanna, Farida, Muhsjirsani, Suzana.

2. *Enam Djam di Jogja* (1951)

Produksi: Perfini.

Sutradara: Usmar Ismail

Skenario: Usmar Ismail

Fotografi : Max Tera

Artistik: Basuki Resobowo

Pemain: Del Juzar, Awalluddin, Aedy Moward, Rd. Ismail, Titi Savitri, Suzana. Laksmi, A.N. Alcaff, Cassim Abbas, Eva Miranda, Eka Budhaya, Budhi Darmawan. Bambang Hermanto.

3. *Lewat Djam Malam* (1954)

Produksi: Perfini

Sutradara: Usmar Ismail

Skenario: Asrul Sani

Fotografi : Max Tera

Artistik: Abdul Chalid

Pemain: A.N. Alcaff, Netty Herawati, Dhalia, Bambang Hermanto, Rd. Ismail, Awaluddin, Titin Sumarni, Aedy Moward, Astaman, Wahid Chan, S. Taharnunu, Lukman Jusuf.

4. *Kafedo* (1953)

Produksi: Perfini

Sutradara: Usmar Ismail

Skenario: Usmar Ismail

Fotografi : Max Tera

Pemain: Del Juzar, Rd. Sukarno, Aedy Moward, Ismail Saleh, Tina Melinda, Wahid Chan, Cassim Abbas.

5. *Janur Kuning* (1979)

Produksi: PT Metro 77

Sutradara: Alam Suryawidjaya

Skenario: Syafnizal Durab, Arto Hardy

Fotografi : Kasdulah

Artistik: Fred Wetik

Pemain: Kaharuddin Syah, Deddy Sutomo, Dicky Zulkarnaen, Dian Anggraenie D., Pong Harjatmo, Azwar AN, Any Kusuma.

6. *Serangan Fajar* (1981)

Produksi: PPFN

Sutradara: Arifin C. Noer

Skenario: Arifin C. Noer

Fotografi : M. Soleh Ruslani

Artistik: Fred Wetik

Pemain: Dani Marsuni, Antonius Yacobus, Amoroso Katamsi, Rani Satiti, Susanto Antonius, Jajang C. Noer, Suparmi, Nunuk Chaerul Umam, Bagong Kusudiardjo.

Buku dan artikel:

- A.A.K. “Enam Djam di Djokdja, Sudah Menampakkan Kemadjuan”, *Aneka*, No. 3 Thn II. 20 Maret 1951
- Abdullah, Taufik, *et al. Film Indonesia Bagian I (1900-1950)*. Jakarta: Dewan Film Nasional, 1993.
- Adi, Wicaksono. “ ‘Dosa Asal’ Film Indonesia “. *Harian Kompas*, 7 Maret 2002.
- Anderson, Ben. *Revolusi Pemuda*, Jakarta: Sinar Harapan, 1988.
- Anwar ,H. Rosihan. “Usmar Ismail Yang Saya Kenal dan Cita- Cita Film Nasionalnya,” Kata Pengantar pada “Pekan Film Karya Usmar Ismail” di Teater Tertutup TIM, Jakarta, 14 maret 1974. Dimuat pula dalam *Budaja Djaja* no 71. Tahun Ketujuh, April 1974. Hlm. 196—210.
- , *Sebelum Prahara Pergolakan Politik Indonesia 1961-1965*. Jakarta: Sinar Harapan, 1981.
- Baskara, Nusa, “Usmar Ismail: Tragedi Sang Seniman”, *Harian Angkatan Bersenjata*, 9 Januari 1988
- Biran, Misbach Yusa. ...*Oh, Film*. Jakarta: Pustaka Jaya: 1973 (cetakan pertama).
- , *Kenang-kenangan Orang Bandel*. Jakarta: Komunitas Bambu, 2008
- , *Sejarah Film 1900-1950: Bikin Film di Jawa*. Jakarta: Komunitas Bambu, 2009.
- , *Perkenalan Selintas Mengenai Perkembangan Film di Indonesia*. Koleksi Sinematek Indonesia, bahan untuk penerbitan Asia University, Tokyo-Jakarta, 1990.
- , *Peran Pemuda dalam Kebangkitan Film Indonesia*, Jakarta: Kementerian Negara Pemuda dan Olahraga, 2009.
- Effendy, Heru. *Industri Perfilman Indonesia; Sebuah Kajian*. Jakarta: Penerbit Erlangga, 2008.
- Eneste, Pamusuk. *Novel dan Film*. Flores: Penerbit Nusa Indah, 1991.
- Farid, Hilmar. ”Pramoedya dan Historiografi Indonesia”, dalam *Perspektif Baru Penulisan Sejarah Indonesia*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia, KITLV Jakarta, Pustaka Larasan. 2008.

- Irawanto, Budi. *Film, Ideologi, dan Militer; Hegemoni Militer dalam Sinema Indonesia*. Yogyakarta: Penerbi Media Pressindo, 1999.
- Iskandar, Eddy D.. *Mengenal Perfilman Nasional*. Bandung: CV. Rosda, 1987.
- Ismail, Taufiq dan D.S. Moeljanto. *Prahara Budaya*. Jakarta: Institute for Policy Studies, 2008.
- Ismail , Usmar, “Film Saja jang Pertama”, *Intisari*, no. 1 th. 1, 17 Agustus 1963.
- , “Seniman dan karyanya”, stensilan, 24 Juni 1966. Dimuat pula dalam *Usmar Ismail Mengupas Film*, Penerbit Sinar harapan, Jakarta: 1983.
- , “Film dan Revolusi Indonesia”, *Purnama*, no. 7. Th II, 1963.
- , “Sari Soal dalam Film Indonesia”, Majalah Konfrontasi no pertama. Koleksi Sinematek Indonesia. Tulisan ini juga termuat dalam buku *Usmar Ismail Mengupas Film*.
- Jauhari, Haris (ed). *Layar Perak: 90 Tahun Bioskop di Indonesia*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama, 1992.
- Kahin , George McTurnan, *Nasionalisme dan Revolusi di Indonesia*. Sebelas Maret University Press dan Pustaka Sinar Harapan, 1995
- Kristanto, JB. *Nonton Film Nonton Indonesia*. Jakarta: Penerbit Kompas, 2004.
-, *Katalog Film Indonesia 1926-2005*. Jakarta: Penerbit Nalar & Fakultas Film dan Televisi IKJ, 2005.
- Krevolin, Richard. *Rahasia Sukses Skenario Film-film Box Office*. Bandung, Kaifa, 2003.
- Kuntowijoyo. *Metodologi Sejarah*. Yogyakarta: Tiara Wacana, edisi kedua, 2003
- Lucas, Anton E., *Peristiwa Tiga Daerah*. Jakarta: Pustaka Utama Grafiti, 1989.
- Mohamad, Gunawan. *Kata, Waktu: Esai-esai Gunawan Mohamad 1960-2001*. Jakarta: Pusat Data dan Analisa TEMPO, 2001.
- Nugroho, Garin. *Kekuasaan dan Hiburan*. Yogyakarta: Bentang, 1998.
- Notosusanto, Nugroho . *Hujan Kepagian*. Cetakan ke IV, diterbitkan oleh PN Balai Pustaka 1983. Cetakan pertama tahun 1958.

- . *Tiga Kota*, Cetakan ke V, diterbitkan oleh PN Balai Pustaka 1989. Cetakan pertama tahun 1959.
- . *Hidjau Tanahku Hidjau Badjuku*, diterbitkan oleh PN Balai Pustaka, 1963.
- Onghokham, “Pemberontakan Madiun 1948: Drama Manusia Dalam Revolusi”, dalam *Rakyat dan Negara*. Jakarta: Pustaka Sinar Harapan, 1991.
- Perfini. *Memperingati Sewindu Perfini dengan 8PA*, koleksi Sinematek Indonesia
- Poesponegoro, Marwati Djoened dan Nugroho Notosusanto, *Sejarah Nasional Indonesia VI*. Jakarta: PN Balai Pustaka, 1993
- Ricklefs, M.C., *Sejarah Indonesia Modern*, Yogyakarta: Gajah Mada University Press, 1995.
- Rosidi, Ajip. *Hidup Tanpa Ijasah yang Terekam dalam Kenangan*. Jakarta: Pustaka Jaya, 2008.
- Said, Salim. *Profil Dunia Film Indonesia*. Jakarta: Grafiti Pers, 1982
- *Pantulan Layar Putih: Film Indonesia Dalam Kritik dan Komentar*. Jakarta: Sinar Harapan, 1991.
- *Dari Festival ke Festival: Film-film Mancanegara Dalam Pembicaraan*. Jakarta: Sinar Harapan, 1994.
- Sani , Asrul, “Perfini, Pemula Film Nasional” *Sinema Indonesia*, no. 7-Mei 1987.
- Siagian, Gayus. *Menilai Film*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 2006
- Siahaan, J.E.. *Usmar Ismail Mengupas Film*. Jakarta: Sinar Harapan, 1983
- Sedyawati, Edi & Sapardi Joko Damono. *Seni dalam Masyarakat Indonesia*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama, 1991.
- Sen, Krishna. *Indonesian Cinema*. Zed Books Ltd., London and New Jersey, 1994. terjemahan dalam bahasa Indonesia *Kuasa Dalam Sinema; Negara Masyarakat dan Sinema Orde baru*, Yogyakarta: Penerbit Ombak, 2009.
- Sen, Krishna & David T. Hill. *Media, Budaya dan Politik di Indonesia*. Jakarta, ISAI, 2001.
- Sumarno, Marselli. *Dasar-dasar Apresiasi Film*. Jakarta, Grasindo, 1996.

Sutanto, Irzanti dan Ari Anggari Harapan. *Prancis dan Kita*. Wedatama Widya Sastra, 2003.

Sutanto, Himawan, *Madiun Dari Republik ke Republik*. Jakarta: Kata Hasta Pustaka, 2006.

Surjomihardjo, Abdurrachman, “Dinamika Revolusi Indonesia”, dalam *Sejarah Indonesia: Penilaian Kembali Karya Utama Sejarawan Asing*. Depok: Pusat Penelitian Kemasyarakatan dan Budaya Lembaga Penelitian Universitas Indonesia, 1997.

Tjasmadi, HM Johan, *100 Tahun Bioskop Indonesia (1900-2000)*, Megindo Tunggal Sejahtera: 2008.

Trisnojuwono. *Pagar Kawat Berduri*. Djakarta: Penerbit Djembatan, 1963

----- . *Peristiwa-peristiwa Ibukota Pendudukan*. Djakarta: PN Balai Pustaka, 1970

Usmar Ismail Si Bung dalam Layar Film Kita?, Matra, Desember 1990

LAMPIRAN



Lampiran 1: Foto beberapa adegan dalam *Darah dan Doa*

Gambar 1.1 Kapten Sudarto yang humanis dan Kapten Adam yang Militeristis



Gambar 1.2 Kapten Sudarto dan gadis Indo yang dicintainya disela-sela perjalanan hijrah.

(Lanjutan)



Gambar 1.3 Tentara Siliwangi melintasi Candi Borobudur dalam perjalanan hijrah kembali ke Jawa Barat.



Gambar 1.4 Anggota keluarga pasukan Siliwangi yang turut dalam *long march*.

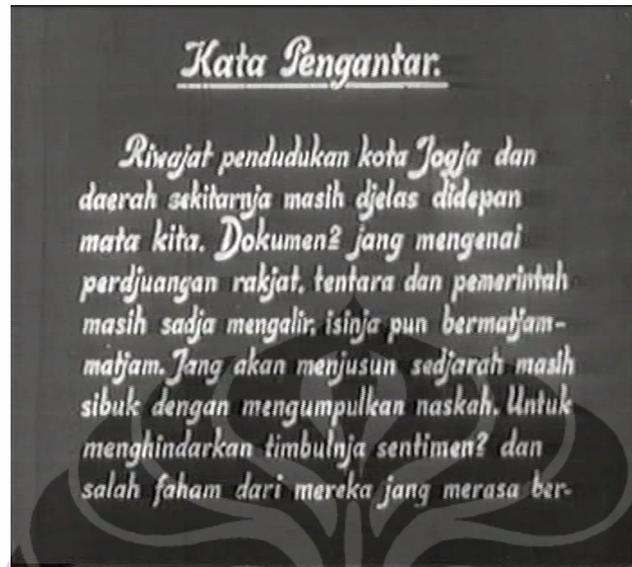
(Lanjutan)



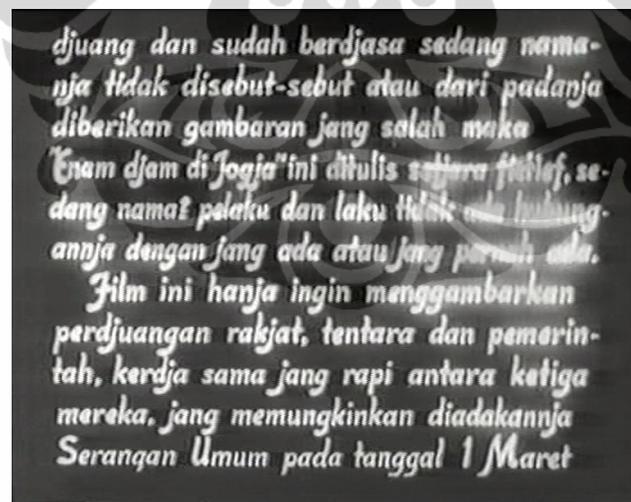
Gambar 1.5 Eksekusi seorang pria yang memihak musuh yang tertangkap oleh Pasukan Siliwangi. Eksekutor ternyata adalah anak dari pria yang dieksekusi. Adegan ini digambarkan datar namun mencekam.



Gambar 1.6 Pasukan Siliwangi yang sedang dalam perjalanan hijrah disergap serangan udara tentara Belanda.

Lampiran 2: Foto beberapa adegan dalam *Enam Djam di Jogja*

Gambar2.1—2.4 “Kata Pengantar” dalam film *Enam Djam Di Jogja*, cermin kehati-hatian Usmar Ismail dalam membuat film keduanya.



Gambar 2.2

(Lanjutan)

1949 dengan hasil dapat direbutnja dan didudukinja kembali kota Jogja, walau hanya selama setengah hari, tetapi tjukup menimbulkan akibat² jang menguntungkan perjuangan kemerdekaan Bangsa Indonesia.

Walau tjeriteranja disusun sejara ehojal namun berdasarkan atas kedjadian² jang njata. Sebagian besar pengambilan dilakukan ditempat-tempat asli dengan patundjuk dan nasehat dari mereka jang benar² aktif berjuang baik didalam maupun diluar kota, baik dari pihak militer maupun pihak sipil.

Gambar 2.3

Film ini adalah untuk memperingati mereka jang telah berlalu lebih dahulu, gugur dalam memenuhi panggilan Ibu Pertiwi dan untuk memperingatkan kepada mereka jang tinggal supaya djangan menjia-njiakan hasil perjuangan jang ta' ada lagi pada pengorbanan jang telah diberikan dengan keringat, darah dan njawa.....

Gambar 2.4

(Lanjutan)



Gambar 2.5 Suasana stasiun di Jogja sebelum Serangan Umum



Gambar 2.6 Tentara Belanda memeriksa bawaan ibu-ibu yang melintas di jalan

(Lanjutan)



Gambar 2.7 Pejuang republik menjarah makanan yang dibawa ibu-ibu di jalan

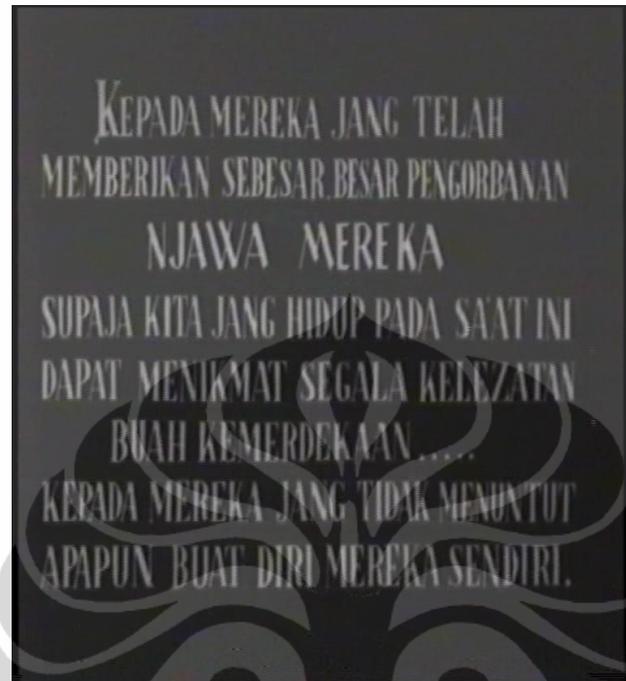


Gambar 2.8 Tank-tank Belanda melawan serbuan gerilyawan

(Lanjutan)



Gambar 2.9 Rakyat Yogyakarta memberikan dukungan kepada gerilyawan dengan memberikan makanan yang mereka miliki.

Lampiran 3: Foto beberapa adegan dalam *Lewat Djam Malam*

Gambar 3.1 Teks pada bagian akhir *Lewat Djam Malam*. Menyiratkan pesan Usmar Ismail bagi para mantan pejuang yang harus berjuang kembali agar bisa beradaptasi dengan keadaan baru di masa damai.



Gambar 3.2 Jalan Braga di Bandung tahun 50-an dalam *Lewat Djam Malam*.

(Lanjutan)



Gambar 3.3 Iskandar, mantan pejuang yang galau, dan Norma kekasihnya.



Gambar 3.4 Iskandar dimaki-maki atasannya pada hari pertama bekerja

(Lanjutan)



Gambar 3.5 Gunawan, mantan pemimpin pejuang telah menjadi pengusaha sukses dengan membangun perusahaan dari harta yang dirampas dari pengungsi yang dibunuh Iskandar atas perintahnya



Gambar 3.6 Iskandar (tengah) menemui Gafar (bertopi), kawan seperjuangannya, di proyek kerja Gafar. Gafar adalah mantan pejuang yang juga seorang arsitek. Ia menyimbolkan mantan pejuang yang mampu beradaptasi dengan mulus di tengah masyarakat pasca revolusi.

(Lanjutan)



Gambar 3.7 Iskandar tewas setelah ditembak petugas jam malam akibat tidak mengindahkan peringatan petugas.