

MEDAN IKONISITAS

*Pengantar Kuratorial
Retrospeksi Film Garin Nugroho
Madani Film Festival 2025*



Hikmat Darmawan

MADANI FEST 2025: MISYKAT

MEDAN IKONISITAS

Pengantar Kuratorial

Retrospeksi Film Garin Nugroho¹

Hikmat Darmawan

¹ Diambil dari pengantar untuk buku yang sedang saya tulis, *Medan Ikonisitas, Telisik Film-Film Garin Nugroho 1985-2025*.

Saya sedang menyusun buku tentang karya sinematik Garin Nugroho. Penulisan buku ini sederhana saja. Saya hendak menyusun keping-keping pengetahuan dan tanggapan kritis terhadap film-film ini jadi sebuah kumpulan kritik film yang disisipi oleh esai-esai pembedah. Tadinya, kumpulan mau disusun tidak secara kronologis mengikuti kronologi terbitnya film-film Garin Nugroho sejak masa awal hingga masa paling akhir saat buku ini ditulis, tapi disusun berdasarkan tema yang disimpulkan dari pembacaan semiotik atas film-film tersebut. .

Ternyata, pembedahan yang akhirnya terbangun menghasilkan struktur tiga bagian pemeriksan film-film Garin. Bagian *pertama*, tentang “Estetika Visual” yang menjadi pernyataan tentang watak gagasan sinematik film-film Garin Nugroho. Pernyataan ini mencuat dalam periode awal karya Garin, khususnya dalam perbincangan mengenai *Cinta Dalam Sepotong Roti* (1991) dan *Surat Untuk Bidadari* (1994). “Estetika Visual” adalah pernyataan untuk menawarkan sebuah jalan baru bagi estetika sinematik dalam perfilman Indonesia, karena sejak masa Hindia Belanda, sebagaimana dinyatakan oleh Salim Said², sinema Indonesia berakar pada teater.

Bagian *kedua*, tentang “Pergulatan dengan Realitas”, adalah watak gagasan sinematik film-film Garin terkait pergulatannya dengan sinema dokumenter dan neorealisme. Khususnya soal posisi Garin sebagai seniman sinema dokumenter mengharuskan sebuah pembahasan khusus bukan hanya karena Garin sejak pertengahan 1980-an menghasilkan karya dan praktik film dokumenter penting dalam perfilman Indonesia. Karya-karya dokumenter maupun fiksinya pun menampilkan pergulatan, ketegangan, sekaligus rekonstruksi dan rekonsiliasi antara dunia realitas yang ditangkap oleh sinema dokumenter dan dunia imajinatif yang ditangkap oleh sinema fiksi.

² Salim Said, *Shadows on the Silver Screen, A Social History of Indonesian Film*, The Lontar Foundation, 1991.

Pergulatan bentuk, ketegangan antara *realitas/kenyataan*, *propaganda* (atau penerangan), dan *fiksi* telah kelihatan dalam film pendek Garin, *Tepuk Tangan* (1985). Dalam menelaah pergulatan tersebut, saya mencoba memanfaatkan beberapa teori secara tak terlalu akademik, karena memang buku ini dirancang sebagai sebuah rangkaian esai kebudayaan tentang karya sinematik Garin Nugroho. Beberapa teori-teori film, teori-teori seni, maupun teori-teori kebudayaan merembeskan pengaruh mereka dalam penulisan buku ini, yang memosisikan kritik film sebagai tanggapan kritis atas film.

Termasuk, teori di bagian awal buku *Film dan Pascanasionalisme* (Seno Gumira Ajidarma, 2023). Seno memperlakukan film dalam analisisnya sebagai sebuah medan budaya tempat terjadinya pertarungan ideologis. Seno juga memfokuskan teknologi dan teknik film sebagai medan pertarungan budaya, dan menggarisbawahi bahwa teknologi dan teknik film tidaklah “netral”. Secara keseluruhan, pandangan ini juga bisa diterapkan dalam menganalisis film-film Garin yang kebanyakan mengandung kesadaran memilih teknologi dan teknik tertentu sebagai bagian yang lekat dari “estetika visual”-nya. Demikian juga dalam hal Garin menciptakan sekaligus mengelola ketegangan antara realitas dan fiksi. Dan Seno juga mengangkat persoalan percabangan ideologis antara dua tipe realisme dalam sinema.

Seno mengungkap, bahwa sepintas lalu, secara ideologis, ada “*konflik antara representasi realitas dan ilusi realitas*.” Seno lanjut mengorek,

...tetapi bukankah representasi realitas itu sendiri juga merupakan ilusi tentang apa yang dianggap sebagai realitas? Tepatnya, antara representasi dan ilusi, antara dokumenter dan film fiksional, keduanya adalah suatu konstruksi --dan dengan itu realisme tergugurkan. (Seno Gumira Ajidarma, *Film dan Pascanasionalisme*, 2023, halaman 12 & 15.)

Dari proposisi ini, Seno lanjut menekankan segi ideologi dalam penerapan konstruksi realitas dalam film: “*Namun ini tidak berarti*

realisme mati sebagai ideologi." Dalam konteks ideologi tersebut itu lah, Seno lantas menengarai dua tipe realisme dalam sinema, yakni (1) **realisme kibul** (*seamless realism*), dan (2) **realisme estetik** (*aesthetic realism*).³ Ringkasnya, "realisme kibul" adalah aliran realisme yang dimapankan di Hollywood, yang biasa dikenal sebagai "*make-believe*" (reka-percaya). Sementara "realisme estetik", atau realisme yang bermotif estetika, "*berusaha menggunakan kamera dengan cara non-manipulatif, dan mempertimbangkan kegunaan realisme dalam kemampuannya untuk melakukan suatu pembacaan atas realitas.*" (Seno Gumira Ajidarma, 2023, hal. 15).

Saya juga sangat tertarik dengan gagasan Hal Foster tentang kembalinya "yang nyata" ("*the real*") dalam senirupa kontemporer di Barat.⁴ Foster mencermati perkembangan praktik dan kritik senirupa di Amerika dan Eropa sejak 1960-an, khususnya. Menurut Foster, tren pada 1960-an adalah memperlakukan karya seni (rupa) sebagai teks dan pada 1970-an memperlakukan karya seni sebagai simulakrum. Tapi, pada 1980-an, mulai kembali tren yang mendasarkan teori dan kritik seni pada materialitas dari tubuh-tubuh aktual dan situs-situs sosial. Gagasan Foster dalam kasus senirupa *avant-garde* Eropa dan Amerika saya kira cukup memadai untuk diterapkan pada film-film Garin.

Film-film seperti *Surat untuk Bidadari* (1994), *Daun di Atas Bantal* (1997), *Opera Jawa* (2006), *Teak Leaves on The Temple* (2007), *Generasi Biru* (2009), *Mata Tertutup* (2011), *Setan Jawa* (2017), *Kucumbu Tubuh Indahku* (2019) adalah contoh bagaimana pergulatan antara realitas dan fiksi, juga pergulatan dengan materialitas seni, ketubuhan, serta lokalitas situs-situs sosial tempat film di-*shooting* hadir dan memerlukan pembacaan kritis yang sesuai. Pembacaan itu bisa dibantu dengan pendekatan Foster tersebut.

³ Seno Gumira Ajidarma, *Film dan Pascanasionalisme, 17 Esai dalam Dua Bagian*, Penerbit Diva Press, 2023, halaman 15)

⁴ Hal Foster, *The Return of The Real: The Avante-Garde at the End of Century*, The MIT Press, 1996.

Bagian *ketiga*, menelusuri ikonisasinya bangsa dalam film-film Garin, sembari menyadari bahwa film-film tersebut banyak yang berada dalam situasi paradigmatik “pasca-Nasional” di Indonesia. *Surat untuk Bidadari*, misalnya, dengan tegas dan cukup keras secara artistik, menggugat wacana Negara-Bangsa Indonesia yang telah mapan dalam bentuk diskursus totalistik tentang “NKRI” menurut rezim Orde Baru. Subversi atas Negara-Bangsa ini rupanya cukup konsisten hadir bahkan dalam film dokumenter “pesanan” seperti *Air dan Romi* (1993). Apalagi dalam dokumenter Garin yang relatif lebih mandiri dari segi pendanaan, seperti *Dongeng Kancil tentang Kemerdekaan* (1995).

Ikonisasinya bangsa semakin menebal dalam film-film Garin pasca-*Opera Jawa*⁵ yang sering dianggap sebagai trilogi, yakni *Soegija* (2012), *Tjokro: Guru Bangsa* (2013), dan *Nyai* (2016). Ketiganya mengangkat cerita di masa seputar akhir abad ke-19 dan awal abad ke-20 dan menawarkan bukan hanya subversi tetapi juga sebuah narasi alternatif (pasca-kolonial) terhadap situasi kolonial tersebut. Narasi alternatif yang bukan hanya menyanggah atau menampik narasi kolonial pemerintah Hindia-Belanda dan Belanda, tapi juga memiuh dan memilin narasi dari Orde Baru tentang periode sejarah tersebut.

Saya selalu terpengaruh oleh teori Homi K. Bhaba tentang “*narrating the Nation*” dalam novel dan karya sastra lain. Film, jelas, adalah salah satu medium yang juga sering, sengaja atau tidak, jadi wahana untuk menarasikan sebuah bangsa. Teori ini masih bisa dipakai untuk mengkaji film-film Indonesia secara umum dari masa Hindia Belanda (sebagian) hingga masa Reformasi 1998. Dan, dalam dinamika yang lebih kompleks, teori atau pendekatan *narrating the Nation* ini masih bisa diterapkan dalam situasi pasca-Nasional pada periode 2000-an hingga 2020-an ini. Film-film Garin bisa menjadi sebuah kasus pasang surut

⁵ *Opera Jawa* saya jadikan sebagai penanda karena saya masih menganut pandangan yang berkembang dari diskusi di Rumah Film (dengan Krisnadi Yuliawan, Eric Sasono, Ekky Imanjaya, Asmayani Kusri, dan Ifan Ismail) pada 2006-2009 yang memandang *Opera Jawa* sebagai puncak perjalanan estetika periode pertama Garin Nugroho sejak *Cinta dalam Sepotong Roti*.

dan dinamika perubahan narasi kebangsaan karena konsisten menghadirkan gagasan dan abstraksi masalah "bangsa", "negara", dan "warga".

Sebermula, saya menganggap ketiga bagian itu tak memungkinkan adanya penyusunan telaah film secara kronologis murni. Beberapa film, khususnya *Surat untuk Bidadari*, bisa dibicarakan dalam bagian satu, dua, dan tiga juga. Akhirnya, setelah membolak-balik naskah, saya kembali ke pembahasan film-film Garin secara kronologis. Sembari tetap mempertahankan kekhususan tematik, semiotik, dan ideologik dari karya-karya Garin yang diulas dalam buku ini. Alasan kembali ke pembahasan secara kronologis adalah hal yang bersifat pragmatik: saya kuatir para pembaca akan kesulitan mendapatkan gambaran runut karya Garin, dan pertumbuhannya sebagai seorang sutradara.

Esai-esai pengungkai masing-masing film tersebut akhirnya dibingkai dan dijembatani oleh dua esai yang menekankan matra ikonosititas dan gagasan yang juga menonjol dalam karya Garin, yakni gagasan tentang **ketubuhan** dan **keislaman**. Sejak *Cinta dalam Sepotong Roti* hingga *Kucumbu Tubuh Indahku* dan *Puisi Cinta Yang Tak Terkuburkan* (2022), gagasan ketubuhan cukup mencuat dalam film-film Garin. Yang sering luput dibicarakan secara khusus dalam kaitannya dengan gagasan sinematik Garin adalah tema tentang Islam yang sebetulnya menjadi sebuah segi tematik signifikan dalam beberapa filmnya.



Rindu Kami Padamu (2004) boleh dibilang film Garin yang pertama kali secara gamblang mengangkat tema Islam di Indonesia. Tapi,

sebelumnya, mau tak mau tema Islam (setidaknya “Islam kultural”) muncul dalam film *Puisi Yang Tak Terkuburkan* (2000). Tema Islam ini menjadi gagasan yang berjaln dengan gagasan kebangsaan, sehingga ia dengan sangat tebal muncul dalam *Tjokro: Guru Bangsa*. Jelajah tematik di wilayah ini sangat menarik, karena seakan jadi manifestasi artistik gagasan “Islam kultural” yang pernah menjadi wacana hangat di kalangan intelektual Islam Indonesia pada era 1980-an.

Mengapit serangkai esai tentang film dan tentang bingkai-bingkai gagasan film-film Garin adalah dua esai pembuka dan penutup. Esai pembuka adalah semacam payung gagasan bagi keseluruhan esai dan kajian film di buku ini, memberi keterangan akan motif sekaligus fondasi gagasan yang mendasari buku ini. Beberapa istilah kunci akan dibahas di situ. Esai penutup akan memberi semacam simpulan. Tapi, mungkin bagi saya, lebih menarik posisi esai tersebut untuk membuka pertanyaan-pertanyaan lebih jauh setelah memapar temuan-temuan sepanjang perjalanan meneroka karya Garin Nugroho hingga 2025.

Pelatak penulisan buku ini bukan “pemujaan” terhadap Garin Nugroho sebagai sutradara dan seniman. Ada semacam kegemasan karena sampai saat ini masih jarang sekali buku atau pengetahuan yang cukup terstruktur sekaligus populer (dalam arti, mampu jadi pengetahuan bersama) tentang banyak segi perfilman Indonesia. Misalkan kita ingin memasuki sejarah film Indonesia secara populer, atau bagaimana lanskap perfilman kita dari masa ke masa, masih jarang bacaan tentang, taruhlah, “100 Film Indonesia Terbaik”, atau “25 Sutradara Indonesia Terbaik”.

Ini bukan kehendak untuk membangun kanon dalam perfilman Indonesia –walau saya tak keberatan amat dengan gagasan membangun kanon dalam perfilman Indonesia sepanjang disadari wataknya yang relatif, diupayakan agar metodenya bisa “dipertanggungjawabkan”, dan ditegaskan fungsinya sekadar sebagai sebuah alat bantu pendidikan atau wahana pengetahuan dasar bersama tentang perfilman Indonesia. Lebih dari itu, kanon

perfilman Indonesia juga membuka jalan bagi akses lebih leluasa untuk menikmati dan kemudian memahami “film Indonesia”.

Lebih dari sekadar membangun pengetahuan kanonik yang akan selalu kontroversial di alam modern tahap lanjut (*late modernism*) ini, ada kebutuhan praktis untuk memiliki modalitas untuk terlibat dalam percakapan dunia tentang film/sinema. Seakan kita ini, baik sebagai masyarakat maupun sebagai negara, konsisten keberatan atas upaya menstrukturkan pemahaman kita sendiri tentang berbagai aspek kebudayaan kita dan tak merisaukan apakah kita bisa dengan baik melakukan dialog dan diplomasi kebudayaan di dunia global yang saling erat terjalin dan saling bergantung ini.

Praktisnya, begini: orang di luar Indonesia (malah, orang Indonesia sendiri) akan kesulitan mengetahui produk-produk budaya kita karena dua hal –*pertama*, produk-produknya sendiri seringkali tak ada lagi dalam arti tidak diproduksi, direproduksi, atau diarsipkan/dikoleksi/dipreservasi dengan baik; *kedua*, pengetahuan tentang produk-produk budaya kita tidak banyak diproduksi, direproduksi, atau didata dengan baik, agar bisa diakses siapa saja.

Alangkah mudahnya, misalnya, kita menemukan bacaan, dan juga arsip visual atau bahkan hasil restorasi atas pemilihan film-film terbaik Amerika, Prancis, Jerman, Belanda, Jepang, Hong Kong, Korea Selatan, Argentina, Brazil, dan sebagainya. Sebagian besar film-film mereka juga bisa dengan mudah ditemukan di *platform* multimedia atau media baru saat ini. Selalu ada kontekstualisasi dan rekontekstualisasi dari masa ke masa atas materi-materi kebudayaan tersebut. Percakapan saling silang budaya terjadi di dunia kini, dan kita seakan masih sulit sekali terlibat dalam percakapan itu.

Kalau lah kita tak menghitung dunia yang sedang sibuk di luar sana, bagaimana dengan pengetahuan bersama kita sendiri? (Ah, siapakah “kita” di sini?) Bahkan daftar-daftar banal saja tentang film kita (atau tentang puisi, cerpen, dan novel kita) seringkali tak ada atau sama sekali tak memadai. Salah satu akibatnya, kita

seringkali terjatuh pada lubang-lubang hitam kebudayaan, yang antara lain berdampak seringnya muncul dakuan bahwa seorang seniman melakukan sebuah pembaharuan, yang *jebulnya* sudah pernah dilakukan seniman lain puluhan tahun sebelumnya. Kita sering seakan selalu mulai dari nol melulu. Tidak sedang dalam sebuah sinambung sejarah dan pertumbuhan kebudayaan.



Garin sendiri, dalam sebuah percakapan pribadi suatu ketika, mengatakan pada saya, bahwa di Indonesia tidak ada kritikus film yang mengikuti pertumbuhan seorang (atau, tentu, beberapa orang) sutradara dalam kekaryaan mereka. “Kalau di Jepang,” kata Garin, “Tadao Sato, misalnya, itu *ngikutin* karya-karya saya sejak awal. Jadi, ia selalu punya perspektif yang tajam setiap kali karya baru saya muncul.” Kegemasan saya mengerucut menjadi sebuah ide, kenapa tidak memulai sebuah teroka kekaryaan seorang sutradara film Indonesia?

Dan kenapa tidak saya memulai upaya ini dengan menelaah film-film Garin Nugroho? Saya kini sedang memiliki akses terhadap arsip film-film Garin dan tulisan-tulisannya maupun bisa mewawancara

serta mengorek pengalamannya ketika membuat film-film tersebut. Lagipula, saya sedang mengalami ketertarikan baru terhadap film-filmnya sebagai bagian penting sejarah film Indonesia.

Tentu saja, jika dipandang dari sudut penulisan sejarah film Indonesia yang mendalam, memulai upaya ini dari Garin adalah seperti melompat secara kronologikal dalam penyusunan sejarah film Indonesia. Garin tidak hadir dalam sebuah ruang kosong. Di samping sejarah perfilman dan sejarah media film (atau, lebih khusus lagi, sejarah yang dibangun dari arkeologi media –dalam

hal ini, media film) yang mencakup artefak teknologi film yang jadi latar karya Garin, kita juga bisa melihat pengaruh-pengaruh para pembuat film terdahulu dalam penciptaan film-film Garin.

Misalnya, pengaruh Djaduk Djajakusuma, jelas tampak dalam karya Garin. Djaduk (nama penanya seringkali ditulis sebagai D. Djajakusuma) adalah seorang sineas angkatan Usmar Ismail, telah berkiprah bersama Usmar, Asrul Sani, Basuki Resobowo, Bachtiar Siagian, Nawi Ismail, dan Sofia WD, serta para sineas yang lebih muda saat itu seperti Nja' Abbas Akup. Angkatan tersebut adalah kelompok pembuat film yang sekaligus angkatan modernis baru dalam kebudayaan Indonesia. Asrul Sani jadi penghubung modernisme baru selepas kolonialisme Belanda antara dunia sastra dengan di dunia film.

Djaduk pun punya posisi serupa Asrul. Ia juga seorang yang berkarya dengan medium film, sekaligus mumpuni dalam sastra. Rubrik cerita wayang di majalah *Zaman* selama periode 1980-an, misalnya, menampakkan keterampilan Djaduk menulis prosa yang memikat sekaligus unik. Tapi, Djaduk punya alur kerja dan karya yang berbeda. Jika Asrul mengulik dunia kemodernan bercorak urban dan kosmopolit secara gamblang dan kasat mata, Djaduk seringkali mewujudkan kemodernan karya-karyanya dalam bentuk upaya merevitalisasi tradisi dan produk-produk budaya tradisional agar lebih kontekstual dalam dunia modern. Djaduk seringkali mengangkat lokasi dan lokalitas non-kota, dan non-Jawa.

Misalnya, film *Harimau Tjampa* (1953) adalah sebuah upaya memadukan (atau, mensintesis?) pola dan pakem naratif tradisional Sumatera Barat, lengkap dengan segala perangkat bebunyian, musik, silat, dan susastra serta kelisanan Minang dengan medium dan logika teknologi modern. Garin berulang kali menulis⁶, juga berucap dalam percakapan pribadi dengan saya, tentang betapa mengagumkannya *Harimau Tjampa*. Kekaguman

⁶ Antara lain, dalam Garin Nugroho & Dyna Herlina S., *Krisis dan Paradoks Film Indonesia*, FFTV-IKJ Press, Jakarta, 2013.

yang masuk akal, karena Garin sendiri praktis menempuh jalur serupa Djaduk dalam film-filmnya yang bercorak etnografis kuat seperti *Aku Ingin Menciummu Sekali Saja* (2002) dan *Under the Tree* (2008) hingga *Kucumbu Tubuh Indahku* (2019).

Salah satu yang jarang diangkat adalah capaian Djaduk dalam penggunaan *special effect* dan *visual effect* serta teknologi film secara umum. Pada 1960, *Lahirnja Gatot Katja* tayang dan menjadi film yang memadukan teknologi mutakhir efek spesial dan cerita tradisional dari cerita wayang orang. Ini jelas sangat menampakkan corak modernisme sekaligus kepengarangan⁷ Djaduk dalam film. Ketertarikannya untuk merevitalisasi dan memodernisasi seni tradisi tanpa menghilangkan unsur-unsur tradisional sama sekali, malah ia berupaya merelevankan dan menghadirkan kembali unsur-unsur tradisional, tampak jelas dalam film ini.

Sisi penerapan inovasi teknologi film muncul juga dalam film-film Garin. *Puisi Tak Terkubur*, misalnya, adalah film layar lebar Indonesia pertama yang menggunakan teknologi *blow up* dari rekaman kamera video digital. Tadao Sato sempat menguatiri hasil film ini pada saat mendengar bagaimana film ini diproduksi.⁸ Walau teknik ini bisa jadi karena desakan dana, tapi sekaligus teknik ini membuka kemungkinan-kemungkinan sinematik yang pada pertengahan 2000-an tampak banyak digali dalam sinema Filipina, Thailand, Afrika, dan Amerika Selatan.

Mengapa saya tak meneroka kekaryaan Djaduk Djajakusuma? Hambatan utama, adalah akses terhadap keseluruhan karya Djaduk. Masalah pengarsipan film di Indonesia jelas masih penuh onak dan duri. Beberapa peneliti muda telah melakukan upaya-upaya mulia untuk menggali arsip-arsip film dan menyusun-ulang

⁷ Istilah ini adalah terjemahan dari *authorship* atau *auteurship*, yang diturunkan dari teori *auteur* dalam film, sebagaimana yang digunakan, misalnya, oleh Marselli Sumarno dalam bukunya, *Andre Bazin dan Kepengarangan Film Digital*, FFTV-IKJ Press, 2023.

⁸ Dalam terjemahan tulisannya yang dimuat di Philip Cheah, *et. al, Membaca Film Garin*, SET Film Workshop dan Pustaka Pelajar, 2002.

sejarah serta pengetahuan estetika film Indonesia. Penelitian-penelitian Ummi Lestari, misalnya, mampu memikat kita untuk menaruh perhatian lebih jauh pada karya Nawal Ismail⁹ dan Basuki Resobowo¹⁰. Bunga Siagian, peneliti muda lain dari lingkaran kurang lebih sama (Forum Lenteng), juga menggali makna dari penemuan arsip film ayahnya, Bachtiar Siagian, yakni *Violetta* (1962).¹¹

Bersama Lisabona Rahman, seorang restorator dan arsiparis film sekaligus aktivis seni sejak 1990-an, Umami bergabung dengan para perempuan peneliti dalam kolektif Liarsip dan memusatkan perhatian pada penemuan, penyusunan, dan restorasi arsip-arsip perempuan sutradara di Indonesia. Hasil penelitian dan pengarsipan pertama mereka adalah tentang Ratna Asmara, perempuan sutradara pertama Indonesia.¹²

⁹ Misalnya, Umami Lestari, *Nasionalisme Parsial dalam Film Nawal Ismail*, Jurnal *Retorik*, Vol. 9 (2), 2021. Pada saat saya menulis buku ini, Umami Lestari sedang menunggu penerbitan bukunya, *Biang Kerok Kenikmatan, Nawal Ismail dalam Sinema Indonesia*, oleh penerbit Footnote.

¹⁰ Misalnya: Umami Lestari, *Basuki Resobowo as a Jack of All Trades: The Intersectionality of Arts and Films in Perfini's Films and Resobowo's Legacy in Indonesian Cinema*, dalam *Journal South East of Now: Directions in Contemporary and Modern Arts in Indonesia*, Volume 4, Number 2, Oktober 2022. Hasil penelitian Umami juga menjadi pameran Basuki Resobowo di Galeri Nasional pada Oktober 2021.

¹¹ *Violetta* ditabal sebagai satu dari hanya dua film yang masih bisa ditemukan dari para sutradara yang bernaung di bawah organisasi Lembaga Kesenian Rakyat (LEKRA). Satu lagi, *Si Pintjang* (1951) karya Kotot Sukardi, yang kemudian direstorasi oleh Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan RI. Kaleng positif film *Violetta* ditemukan tanpa sengaja di sebuah gudang seorang pengusaha bioskop keliling pada 2013, nyaris jadi korban banjir. Karya-karya seniman LEKRA dilarang dan dimusnahkan oleh rezim Soeharto/Orde Baru pasca-1966. Tercatat ada 58 film karya seniman LEKRA dari periode 1950-1965, dan yang baru ditemukan di Indonesia saat penulisan buku ini hanya dua film ini.

¹² Hasil penelitian Liarsip tentang Ratna Asmara dibukukan menjadi *Ratna Asmara, Perempuan di Dua Sisi Kamera* (2022). Hasil penelitian tersebut juga mendorong restorasi film Ratna Asmara, *Dr. Samsi* (1952).

Saat memulai menulis buku ini, saya tak punya cukup sumber daya untuk menulis teroka karya Djaduk Djajakusuma, misalnya. Saya bukan seorang akademisi yang memiliki sumberdaya akademik untuk meneliti sebuah subjek dan mengakses arsip-arsip yang bisa jadi historiografi utama bagi kajian semacam itu. Saya terbiasa melakukan penelitian yang condong bersifat jurnalistik, namun saya terbatas posisi saya yang tidak bernaung (bekerja) di sebuah media resmi. Saya "jurnalis lepas", jika saya sedang melakukan penelitian jurnalistik. Atau, saya memosisikan diri sebagai "peneliti independen".

Metode saya dalam mengkaji sesuatu, khususnya di bidang budaya populer seperti film dan komik, sudah saya katakan, tidak akademik sepenuhnya (atau, bagi para akademisi, mungkin ditegaskan: "tidak akademik sama sekali"). Saya memilih penulisan dalam bentuk esai, bahkan ketika menyusun sebuah monograf, dan itu turut membentuk metode kerja penelitian dan penulisan serta cara berpikir saya dalam mendekati sebuah objek penelitian. Dan pilihan objek atau tema penelitian yang saya lakukan adalah hasil dari sebuah tanggapan atas situasi + minat atas objek tersebut.

Walau begitu, saya juga punya pertanggungjawaban dalam pilihan untuk menyelami film-film Garin. Seperti telah saya sebutkan juga, ada ketertarikan baru dalam diri saya terhadap karya Garin. Ini berjaln dengan pertumbuhan saya sendiri dalam memahami film/sinema. Salah satu indikator pertumbuhan tersebut adalah jika saya iseng membuat daftar "film terbaik dunia"¹³

Dua puluh tahun lalu¹⁴, walau saya cukup terpapar film-film non-Hollywood atau non-AS (atau, dalam sebuah istilah yang populer sekaligus problematik, "sinema dunia"), pastilah daftar tersebut akan didominasi film-film "klasik" dari AS dan UK plus di sana-sini Prancis, Italia, Iran, Cina, Swedia, dan Jepang (biasanya, "sinema

¹³ Sampai di sini, Anda bisa menebak, bahwa saya gemar bikin daftar semacam ini. Di samping ini ternyata itu cara yang menyenangkan untuk menstrukturkan banjir data dan informasi yang saya dapati.

¹⁴ Saya mulai menulis kritik dan esai tentang film pada 1996 di koran *Republika*, *Media Indonesia*, dan lain-lain.

dunia" yang telah dikanonkan juga oleh para kritikus, pembuat film, atau akademisi film dari Amerika). Pada 1990-an hingga awal 2000-an, saya menikmati film-film dari acara-acara semacam Kineklub, festival film seperti JIFFEST, penyewaan *laser disc* di Jalan Guntur, Manggarai Jakarta. Di samping, tentu saja, VCD dan video VHS bajakan yang dibeli di Glodok, Ratu Plaza, atau jalan akses UI dari Margonda.

Dalam tahun-tahun saya mengembangkan penikmatan dan pengetahuan tentang film di (almarhum) situs Rumah Film antara 2007-2011, saya mendapat akses lebih luas dalam menonton film dunia. Festival JAFF meruak jadi salah satu akses penting sinema Asia, di samping berbagai ragam festival film di Jakarta yang berafiliasi dengan pusat-pusat kebudayaan Prancis, Jerman, Italia, dsb. VCD dan DVD bajakan masih jadi pilihan, dan semakin menarik karena menguatnya genre "film festival" di kalangan penjual film bajakan tersebut. Saya juga sempat menikmati tiga festival film internasional di Jepang, selama menjalani program Asian Public Intellectuals dari Nippon Foundation pada 2010-2011. Di samping, meluasnya akses terhadap kajian, manuskrip, diskursus film di dunia melalui internet.



Opera Jawa (2006)

Dalam periode pengembangan itulah saya semakin tertarik memerhatikan sisi ideologis, unsur-unsur bentuk, aspek-aspek formalistik, dan berbagai hal di luar sekadar "cerita", "teknik", "kriya" atau penilaian "bagus tak bagus" dari sebuah film. Dalam

situasi demikian, saya berjumpa dengan *Opera Jawa* (saya menonton di CGV) dan *Teak Leaves at The Temple* di JAFF pada 2007 dan merasakan pengalaman sinematik yang sangat menyegarkan. Sebelumnya, saya juga menikmati oleh-oleh Krisnadi (*Rumah Film*) dari Thailand, yakni DVD *Tropical Malady* (Apichatpong Weerasethakul, 2004). Lalu, nonton bareng *Stories from The North* (Uruphong Raksasad, 2005) di rumah Eric Sasono. Dalam menonton film-film itu, saya merasakan kesegaran sinematik serupa.

Waktu itu saya merasakan adanya gerak kembali pada "kenyataan" (realitas) justru antara lain dengan metode "*pure cinema*". Secara sahaja, waktu itu saya maknai istilah "*pure cinema*" sebagai metode sinematik yang begitu sadar bentuk sebagai medium khusus yang dirancang untuk menjauhi tradisi "reka-percaya" (*make-believe*) Hollywood justru agar mencapai "kenyataan sebenarnya" atau bisa juga untuk menggapai "kebenaran kenyataan". Salah satu yang terkuat dalam gerakan sinematik kembali pada "kenyataan" tersebut adalah Asia Tenggara. Dan memang, gerakan sinematik itu rupanya bikin tidak nyaman banyak orang di Asia Tenggara.¹⁵

Di tengah suasana kebangkitan tersebut, film-film Garin tampak selangkah atau dua langkah mendahului di perfilman Asia Tenggara. Pergulatan antara jelajah *gagasan sinematik* dan kehendak untuk menampilkan *kenyataan* telah tampak pada film-film Garin sejak *Surat untuk Bidadari*. Malah, dalam telaah yang saya lakukan untuk buku ini, saya bisa simpulkan pergulatan tersebut telah tampak dalam film pendek Garin yang jadi tugas akhirnya di Institut Kesenian Jakarta (IKJ), *Gerbong Satu, Dua... .*

Pada saat dunia sinema di Eropa dan Asia Timur perlahan menerima karya-karya "sinema murni" dari Apitchapong (Thailand), Tan Cui Mui (Malaysia), Lav Diaz dan Briliante

¹⁵ Saya mencatat kesan ini dalam sebuah tulisan panjang di majalah *Visual Art* dan kini saya arsipkan di blog saya, *nontondenganhikmat.wordpress.com*, bertajuk "Realitas yang Tak Membuat Nyaman, Kebangkitan Kembali Film Asia", <https://nontondenganhikmat.wordpress.com/2016/08/12/realitas-yang-tak-membuat-nyaman-kebangkitan-kembali-film-asia/>.

Mendoza (Filipina), dan sebagainya, Garin menawarkan *Opera Jawa* dan *Teak Leaves on The Temple*. Dalam kedua film itu, pergulatan antara *yang nyata* dan *yang sinematik* terdedah dalam banyak lapis yang juga berfungsi sebagai subversi bentuk terhadap konvensi film "Barat" atau Hollywood sekaligus terhadap *status quo* sinema "alternatif" di Eropa Barat.

Lebih penting dari itu, boleh dibilang, Garin, lewat kedua film tersebut, memberi watak "Jawa" yang "tradisional-kontemporer" dan mengakar pada seni pertunjukan dan seni rupa kontemporer yang bergejolak di Yogyakarta sejak 1990-an. Yang juga secara subjektif terasa asyik bagi saya dalam kedua film itu, kebermainan atas bentuk dan gagasan dari Garin, di tengah keseriusan karya-karya sinematik angkatan baru di Asia Tenggara tersebut.

Dalam semangat kebermainan itu, ada yang perlahan menjadi jelas bagi saya dalam "membaca" film-film Garin. Seno Gumira pernah menandai Garin sebagai generasi sineas "anak sekolahan" yang merupakan generasi baru sineas Indonesia 1990-an, generasi sineas yang bukan lahir dari rahim dunia Teater atau Sastra, tapi dari sekolah film. Rujukan sinematiknyanya adalah yang ada dalam kurikulum sekolah film (dalam hal ini, Institut Kesenian Jakarta) dan diskursus (percakapan-percakapan) sesama peserta sekolah film serta dosen-dosen baik di lingkaran kampus, kineklub, atau pun festival-festival film dalam dan luar negeri. Rujukan sinematik yang melimpah dan serbaneka, dan mudah mengundang pada pendekatan "maksimalis" dalam karya.

Saya memandang ulang film-film Garin, dan mendapat kesan bahwa rujukan sinematik dari sinema dunia serta kepekaan terhadap khasanah budaya populer maupun budaya tradisional menjadi lahan bermain Garin yang memungkinkannya mengubah pendekatan sinematiknyanya, secara mendasar atau hanya permukaan, dari film ke film. Dan demikian pula, agaknya, ia memperlakukan kesadaran politik dan ideologi dalam film-filmnya: bermain-main, untuk bisa menyampaikan isunya yang serius.

Kebermainan di sini bukan dalam arti "lawan dari serius", tapi semacam etos melenturkan diri dalam bentuk (*form*) untuk menegaskan gagasan-gagasannya di setiap film. Dari situlah saya tertarik menonton ulang dan menuliskan kesan-kesan kritis saya terhadap film-film Garin.

Di sini saya, tentu saja, terbentur pada persoalan arsip dan akses. Saya beruntung bahwa saya pernah menonton beberapa film Garin di bioskop. Yakni, film *Cinta dalam Sepotong Roti*, *Daun di Atas Bantal*, *Opera Jawa*, *Teak Leaves at the Temple*, *Generasi Biru*, *Under the Tree*, *Soegija*, *Mata Tertutup*, *Tjokro: Guru Bangsa*, *Ach... Aku Jatuh Cinta*, *Kucumbu Tubuh Indahku*, *Setan Jawa*, *Sepeda Presiden*, dan *Puisi Cinta yang Membunuh*. Selebihnya, saya tonton di ruang-ruang komunitas seperti Teater Utan Kayu atau Paramadina, VCD, OTT, dan *file-file* yang saya dapatkan dari meminta pada Garin untuk buku ini.



Soegija
(2012)

Keberuntungan menonton beberapa film Garin di bioskop tentu saja adalah mendapatkan pengalaman sinematik sepenuhnya sebagaimana yang dirancang oleh sang sutradara saat membuat sebuah film untuk layar lebar.

Tapi, pengalaman sinematik demikian, dalam ekosistem perfilman kita yang jarang memiliki festival dan bioskop terprogram, adalah momen-momen peristiwa sinematik yang tidak atau jarang berulang. Beberapa memang bisa saya tonton berulang kali di OTT, dan saya tonton di *laptop* atau ponsel saya. Ada pengalaman sinematik yang tak bisa saya gapai, tapi ada pengalaman sinematik lain yang terbentuk, ketika saya menonton film-film layar lebar di gawai saya.

Di samping itu, saya dengan sadar menganalisis film-film Garin dalam buku ini sebagai sebuah "medan ikonisitas".¹⁶ Hal ini saya jelaskan pada esai pembuka di bagian pertama buku ini. Akibatnya, segi ketenggelaman indrawi (*immersive experience*) dalam menikmati atau mencerna film-film tersebut bukan variabel utama. Di sisi lain, saya juga tak hendak menjadikan film-film Garin sepenuhnya sebagai korpus "teks". Di samping melekatkan kesadaran akan "konteks" sebagai bagian tak terpisahkan dari "teks", saya juga sebisa mungkin menerapkan kepekaan pada aspek media dan pengalaman inderawi sampai titik tertentu dalam penikmatan setiap gawai.

Dengan kata lain, saya mempertahankan istilah "pengalaman sinematik" dengan kepercayaan bahwa ada "pengalaman sinematik majemuk" yang mencakup historisitas, konteks media, dan momen sinematik yang tidak terbatas pada tindakan menonton di dalam bioskop. Untuk bisa mencapai niatan tersebut, saya harus menggugurkan hirarki dalam pengalaman sinematik. Menonton film layar lebar di layar lebar bioskop tidak secara mutlak menghasilkan pengalaman sinematik lebih sempurna atau lebih baik dari menonton film layar lebar di layar ponsel. Keberbedaan *platform* hanyalah menghasilkan keberbedaan pengalaman menonton, bukan hirarki.

Satu-satunya hal yang relevan dan harus diperhitungkan dari perbedaan *platform* itu adalah intensionalitas seniman film ketika membuat film untuk ditayangkan di layar lebar. Jadi, walau pun saya menonton film layar lebar di gawai, saya harus mengasah kepekaan (plus wawancara seniman secara langsung) juga untuk memahami intensi apa dalam pilihan-pilihan bentuk, estetik, dan etik, dari seniman film yang memaksudkan filmnya untuk ditonton di layar lebar. Di sini, saya harus memperhitungkan aspek

¹⁶ Saya menimba ilham pengertian tentang "ikonisitas" antara lain dari buku kecil Kris Budiman, *ikonisitas: Semiotika Sastra dan Seni Visual*, Penerbit BukuBaik, Yogyakarta, 2005. Tapi, dalam penggunaannya, saya juga mengoperasikan pemahaman saya sendiri atas kata tersebut, khususnya dalam hal penggunaan "bahasa film" untuk menganalisis film-film Garin Nugroho.

pengalaman yang berbeda dalam menonton film di layar lebar dan di gawai. Saya harus mengandalkan *kenangan* akan pengalaman sinematik menonton film-film Garin di bioskop. Di sisi lain, saya harus mengandalkan *imajinasi* akan intensi Garin untuk film-film bioskopnya yang saya tonton di gawai.

Di titik ini, pengalaman sinematik majemuk adalah bagian dari pembacaan/penangkapan saya akan ikonitas dalam film-film Garin. Menonton film-film Garin sebagai medan ikonitas adalah bukan sekadar upaya memecahkan kode-kode semiotik di layar, tapi juga upaya memecahkan kode-kode sinematik yang sering tak melulu soal mendapatkan *makna* tapi juga soal mendapatkan *rasa*. Menonton film-film Garin bukan hanya *membaca* teks sinematik, tapi juga *mengalami* medium sinematik.

Dalam buku ini, saya sebisa mungkin mengulas film-film Garin secara lengkap. Persisnya, mengulas film-film Garin yang bisa saya akses, dalam upaya menggambarkan secara cukup lengkap rentang karya Garin Nugroho sejak 1980-an hingga 2025. Seleksi tetap terjadi atau harus dilakukan. Ada "seleksi alam" (yang sebetulnya, struktural): beberapa film tidak dapat saya akses. Ini film-film yang Garin sendiri tak punya *file* atau tak memiliki hak untuk menyimpan. Film-film yang berada di tangan produser dan tidak bisa diakses karena satu dan lain hal, atau yang belum sempat diarsipkan secara digital. Misalnya, film *Mooncake Story* (2017).

Juga beberapa film pendeknya. Film pertama Garin semasa mahasiswa IKJ, *Saat Cinta Lewat di Depan Rumah* (1981, 8 mm, Garin mengaku filmnya telah hilang). Juga film kedua, *Bidadari Mencari Sayap* (1984, 16 mm, hilang sebelum ditayangkan). Film untuk televisi, *Rembulan di Ujung Dahan* (produksi SET, 2002) belum diarsipkan secara digital dan pada saat penulisan belum ketemu arsip videonya di SET.

Ada beberapa film dokumenternya yang ingin saya tonton tapi juga tidak berjumpa dengan arsipnya. Misalnya, *Catatan Kecil Bumiharjo* (1986), *Tanah Tantaran* (1988), *Menyuling Masa Depan* (1989), *Apa Kabar?* (1992), *Walter Spies (Paradise)* (1996),

Sunaryo (1998), Pak Naim dan Impian Rumahnya (1998), Sarung (2021), dan Daeng Manda (2021).

Dalam daftar filmografi yang terlampir di buku *Membaca Film Garin*, tercantum sebuah film cerita berjudul *Viva Indonesia* (2001) produksi SET dan di situ Garin berperan sebagai produser. Saya memutuskan untuk tidak mengulas film-film dengan Garin sebagai produser dan sineas lain jadi sutradara. Misalnya, *99 Nama Cinta* (Sutradara: Danial Rifki, 2019) dan *A Perfect Fit* (Sutradara: Hadrah Daeng Ratu, 2021). Demikian juga film yang berdasarkan cerita dari Garin Nugroho tapi disutradarai Mouly Surya, *Marlina: Si Pembunuh dalam Empat Babak* (2017). Film-film tersebut tidak secara khusus dan kuat menampilkan "tanda tangan" kepengarangan Garin, dan hanya akan disebut secara sekilas.

Film *Setan Jawa* secara salah kaprah dianggap sebagian pengamat sebagai "bukan film sepenuhnya". Memang, Garin sendiri menyebutkan *Setan Jawa* sebagai *expanded cinema* (sinema yang diluaskan) karena mencakup juga seni pertunjukan musik dalam penayangannya. Tapi, *Setan Jawa* mengandung unsur retrospekti pada sejarah sinema sebelum adanya teknologi suara, ketika film-film bisu hitam putih diputar dengan proyektor dengan iringan musik yang dimainkan langsung di hadapan penonton. Jadi, saya memasukkan film ini dalam susunan penerokaan karya sinematik Garin. Sementara, *Lament: Planet*, walau juga disebut sebagai sebuah *expanded cinema* oleh Garin, saya anggap lebih merupakan sebuah seni pertunjukan teater dan musik, dan tidak saya ulas di sini.

Demikian juga serangkaian klip video dan iklan layanan masyarakat yang sifatnya melengkapi karya visual Garin, tidak akan saya bahas kecuali saya sentuh sekilas-sekilas. Memang, di satu sisi, estetika visual dan pengalaman Garin bergulat dengan dunia dokumenter menempatkannya sebagai salah satu tonggak dalam perkembangan klip video musik (misalnya, klip lagu Katon Bagaskara, *Negeri di Awan*) dan iklan layanan masyarakat ("*Inga'! Inga'!*") di Indonesia. Tapi, klip dan iklan layanan masyarakat mungkin butuh kajian tersendiri. Fokus buku ini pada film-film

fiksi dan dokumenter karya Garin, dengan sesekali ada analisis terhadap film pendeknya yang relevan bagi telaah kekaryaan sinematik Garin.

Telaah masing-masing film dalam buku ini beragam panjangnya, sesuai kebutuhan. Film pendek *Gerbong Satu, Dua.....*, misalnya, saya ungkai cukup panjang karena film tersebut seakan sebuah *blue print* atau "kolam genetik" bagi film-film Garin selanjutnya. ***

Gerbong Satu, Dua.... (1985):

Montase dan Estetika Visual yang Verbal

*Anggap saja film ini sedang menjual mimpi.
Ya, realitas dalam mimpi.*

Film yang dibuat sebagai tugas akhir di Institut Kesenian Jakarta (IKJ) pada 1985 ini adalah film pendek ketiga karya Garin. Film pertamanya, *Saat Cinta Lewat di Depan Rumah*, dibuat pada 1981 dengan kamera 8 mm. Film kedua, *Bidadari Mencari Sayap*, dibuat pada 1984 dengan kamera 16 mm. Film kedua tersebut hilang sebelum sempat diputar kepada publik/penonton. Sedangkan film pertama, sempat dipertontonkan, tapi kini juga telah hilang. Keduanya merupakan produksi IKJ.

Film ini bisa dipandang sebagai semacam “cetak biru” bagi kekaryaannya Garin Nugroho kemudian. Di dalamnya segera terlihat watak “estetika visual” film Garin yang di kemudian hari sempat ia sebutkan sebagai dasarnya membuat film ketika menuliskan tentang *Cinta Dalam Sepotong Roti* (1991). Ada relasi erat dengan medium seni lain. Ada relasi dan pergulatan antara medium film, seni, dan realitas. Juga kecenderungan menjadikan baik imaji maupun kata-kata dalam filmnya sebagai abstraksi masalah kemodernan dan ke-Indonesia-an.

Gerbong Satu, Dua.... Sering juga dituliskan dalam katalog karya-karyanya sebagai berjudul *Gerbong 1, 2, 3....* Dalam *credit title* yang dituliskan tangan di awal film, masih tercantum nomor mahasiswa Garin di IKJ: 12.51.51.80. *Credit title* tersebut bagian dari gambar-gambar bertema kereta menggunakan kuas, pena serta tinta hitam dan spidol di atas kertas putih. Gambar-gambar dengan garis-garis yang ekspresif, sekaligus mencuatkan rasa puitik melalui gabungan

dengan suara *voice over* (VO) yang membacakan kata-kata puitis tentang gerbong, film, dan realitas. Sejak pembukaan, telah tampak ciri pembauran berbagai medium dan latar seni dalam film ini.

Film berdurasi 13 menit ini bisa menjadi bahan kajian “pergulatan dengan realitas” di Bab Kedua buku ini, karena film dibuka dengan abstraksi persoalan “film”, “mimpi”, dan “realitas”. Tapi, film ini jelas berfungsi sebagai sebuah pintu masuk penguraian tentang film-film Garin sebagai medan ikonisasinya melalui penguraian tentang “estetika visual” yang menjadi fokus Bab Pertama ini. Hal ini karena wataknya sebagai film yang menyadari kelaziman dan potensi bahasa visual film di dalam khasanah sejarah film Indonesia dan menerapkan pembongkaran atas kelaziman tersebut.

Yang segera kelihatan, *Gerbong Satu, Dua....* memberdayakan bahasa visual sebagai tumpuan utama film, dan menempatkan bahasa verbal atau penggunaan kata-kata sebagai pendukung imaji-imaji yang tersusun di layar. Ini merupakan kebalikan dari penempatan kata yang lazim dalam film-film Indonesia sejak masa kolonial Belanda dan Jepang, hingga saat *Gerbong Satu, Dua....* dibuat. Pada kelaziman tersebut, imaji-imaji dan berbagai unsur filmis biasanya ditempatkan sebagai pendukung atau ilustrasi bagi plot dan adegan yang bertumpu pada pertukaran kata (dialog) para tokoh atau narasi yang mendorong laju cerita dalam adegan demi adegan. Kata-kata, baik sebagai petunjuk adegan yang tertulis dalam skenario maupun dalam dialog-dialog, menjadi tumpuan utama sebuah film.

Penegasan Salim Said bahwa *film Indonesia mengakar pada teater* adalah pernyataan yang menggambarkan kelaziman tersebut. Teater yang dimaksud adalah teater hiburan modern, khususnya Stamboel yang merupakan hiburan rakyat. Bentuk Stamboel tersebut masih memengaruhi Usmar Ismail, sebelum ia mendalami gaya musikal dan film hiburan Hollywood pada akhir 1950-an hingga 1960-an. Jika kita melihat film-film Teguh Karya, maka tampak akarnya pada teater modern seperti *The Glass Menagerie* dan *A Streetcar Named Desire* karya Tennessee Williams.

Sedangkan bentuk-bentuk teater rakyat dan dialektikanya dengan bentuk-bentuk teater modern tampak digali oleh Djajakusuma, lalu oleh Arifin C. Noer.

Jika kita tilik karya-karya mayoritas sutradara sejak masa Hindia-Belanda hingga masa Orba, estetika teater tampak lebih banyak digunakan sebagai tumpuan utama film-film di Indonesia. Walau, memang, sutradara-sutradara seperti Nawi Ismail, Njak Abbas Akup, Sjumandjaja, dan banyak lagi, tumbuh sebagai pembuat film yang mendalami (secara formal maupun secara otodidak) dunia perfilman saja tanpa persilangan langsung dengan dunia teater. Tapi, akar teater itu tetap tampak dalam unsur-unsur dramatik film-film mereka.

Patut dicatat juga bahwa Usmar Ismail, D. Djajakusuma, Teguh Karya maupun Arifin C. Noer adalah sutradara teater terkemuka. Unsur estetika teater yang penting dalam film-film mereka mencakup: dramaturgi, metode akting, *blocking*, olah tubuh dan olah vokal, dan penulisan dialog yang dirancang untuk mendapatkan efek dramatik atau emosional yang optimal pada penonton.

Pada *Gerbong Satu, Dua....*, kita lihat Garin melucuti unsur-unsur teatral tersebut. *Blocking* tidak terlalu diperlukan, karena tokoh-tokoh cerita tidak berinteraksi satu sama lain dengan sepenuh alat komunikasi mereka seperti wicara dan tubuh yang mengobrol (mencakup gestur, dan nada bicara). Dialog antar-tokoh terjadi dalam bentuk narasi yang diungkapkan lewat VO. Narasi dengan VO itu kebanyakan bersifat monolog yang berisi abstraksi dunia yang dicerap oleh narator, bukan keterangan tentang adegan atau plot yang tergambar di layar. Hanya ada satu adegan antara lelaki dan perempuan di bagian awal film. Adegan itu disorot dari jauh. Suara mereka tidak diperdengarkan secara diegetik¹⁷.

¹⁷ Suara diegetik adalah semua suara yang muncul dari dalam dunia cerita film. Misalnya, suara dialog tokoh yang tampak dalam layar, atau suara-suara dari berbagai objek yang ada dalam layar film. Suara non-diegetik adalah suara-suara yang tidak dikonstruksikan sebagai berasal dari dunia cerita sebuah film. Misalnya, suara ilustrasi musik atau suara *voice over*.

Dalam pendekatan visual film ini, dramaturgi tak terlalu diperlukan atau hanya diterapkan secara minimal. Seorang lelaki mengejar kereta, dan kita menonton ekspresi mukanya yang menampilkan emosi tertentu yang kurang jelas apa (bingung? Cemas?). Tapi yang segera terasa di situ bukanlah keadaan emosi si tokoh, tapi sensasi gerak majemuk. Si tokoh berlari, gerbong yang dikejar berlari, dan kamera di atas gerbong pun bergerak sesuai gerbong yang sedang berlari. Kamera yang berlama-lama menatap si lelaki berlari mengejar gerbong pun telah menerbitkan kesan filmis dan efek bahwa gambar itu sedang bercerita tentang “sesuatu”. Narasi dengan suara dari luar kamera memberi bingkai konseptual terhadap imaji yang telah dibingkai secara visual oleh batasan bingkai kamera.

Dalam percakapan pribadi tentang film ini, Garin memberi keterangan lebih jelas apa unsur visual dan sinematik utama yang jadi tumpuan film ini. Yakni, konsep penyuntingan (*editing*). Saya bertanya, apa reaksi para dosen IKJ dalam menilai film tugas penciptaan akhir ini? Garin menceritakan bahwa film tersebut sempat jadi kontroversi di kalangan dosen. Ada pro dan kontra terhadap film tersebut, katanya. Kelompok dosen (aliran) “klasik” menganggap penyuntingan itu harus mengandung *continuity* (kesinambungan, keberlanjutan) dalam rumusan: $A + B = C$. Penyuntingan bertujuan untuk mengkonstruksi cerita. Akibatnya, setiap *shot* harus merupakan *frame* terbuka, yang harus disambungkan dengan *shot* lain.

Garin menyatakan bahwa untuk film *Gerbong Satu, Dua....* menggunakan teknik penyuntingan *frame* tertutup, ketika A sudah dengan sendirinya bermakna. Hubungan antar-*shot* bukanlah *continuity*, tapi asosiatif. Sambungan asosiatif menghasilkan tafsir asosiatif. “Hampir seluruh film saya seperti itu,” kata Garin. Hubungan asosiatif antar-gambar atau antar-*shot*, bagi Garin, akan menghasilkan kualitas esai pada film, dan bukan kualitas cerita. Bagi yang tak terbiasa, kata Garin, teknik penyuntingan ini membuat penonton merasa ada yang melompat dalam “cerita”. Hal itu karena memang tidak ada *continuity*. Jadi ada kesan pada

penonton, ujar Garin, filmnya “lompat-lompat”, “perlu tafsir”, “perlu panduan”, “cerita tak mengalir jelas”, dan lain-lain. Garin melanjutkan bahwa sangat sedikit yang menggunakan teknik dan gaya penyuntingan asosiatif ini. “Salah satunya,” kata Garin, “Werner Herzog”.

Di masa awal kajian film, ujar Garin, gaya dan teknik penyuntingan ini disebut “*intellectual montage*”. Ungkapan Garin tentu merujuk pada teori penyuntingan yang biasanya terkait dengan gagasan Sergei Eisenstein. Teori *montage* atau montase dalam penyuntingan film adalah teori yang sebetulnya dikembangkan oleh Eisenstein bersama para pembuat film Uni Soviet pada 1920-an, khususnya Lev Kuleshov, Dziga Vertov, dan Pudovkin. Sebetulnya, Kuleshov lah yang pertama kali melontarkan makna penting *montage* atau montase sebagai unsur sinema, ketika ia mendirikan dan menjalankan Moscow Film School. Secara ringkas, ia berpendapat bahwa penonton akan menerima makna lebih banyak apabila melihat dua *shot* berjajar daripada satu *shot*. Hal ini kemudian dikenal sebagai *Kuleshov Effect*.

Efek Kuleshov adalah istilah terkait berbagai eksperimen Kuleshov terhadap penonton dalam *workshop*-nya, seperti bagaimana pengurutan gambar dan berbagai perubahan urutan gambar dalam film bisa memengaruhi pemahaman atau pemaknaan penonton atas sebuah adegan. Unsur-unsur seperti panjangnya *shot*, gerakan, potongan-potongan, dan penjajaran (juxtaposisi) dapat memengaruhi emosi penonton. Gagasan ini, disangga oleh percobaan-percobaan “empiris” Kuleshov, menjadi fondasi bagi pemikiran bahwa “film = editing”.

Kemudian, Eisenstein mungkin paling dikenal sebagai pemikir teori montase, karena uraiannya tentang montase sebagai “*urat syaraf sinema*” banyak dikutip dan dianut sineas berbagai penjuru dunia. Uraian tersebut ia tuliskan dalam *A Dialectical Approach to Film Form* (1917). Film-filmnya juga menjadi faktor pendorong penting pengenalan teori montase ke kalangan pembuat film dunia, khususnya *Battleship Potemkin* (1925) dan *Strike* (1925). Kita bisa melihat, dengan penggunaan kata “dialektikal” untuk

merumuskan pemikirannya tentang penyuntingan film atau tentang film secara umum, Eisenstein sedang menerapkan gagasan-gagasan Marxis ke dalam estetika sinemanya.

Eisenstein mengakarkan diri pada gagasan Marx dan Marxisme sebagaimana diungkap oleh Lenin, bahwa berbagai rangkaian konflik adalah perwujudan kekuatan dinamis yang menggerakkan seni –termasuk seni film. Eisenstein menuliskan bahwa rangkaian konflik dalam sinema tersebut adalah: *konflik tersebut sebab misi sosial*, *konflik tersebut sebab alam*, dan *konflik tersebut sebab metodologi*.

Konflik tersebut sebab misi sosial, menurut Eisenstein, adalah perwujudan watak seni sebagai (1) wahana untuk mewujudkan kontradiksi Keberadaan manusia, (2) wahana menghasilkan pandangan-pandangan yang lebih adil dan berjarak dengan cara menghadirkan/memancing berbagai kontradiksi dalam pikiran penonton, dan (3) wahana untuk membentuk konsep-konsep intelektual yang akurat dari kehadiran dinamika perbenturan hasrat-hasrat yang bertentangan.

Sedangkan konflik tersebut sebab alam adalah memunculkan hal ini: sifat dasar seni memang merupakan konflik antara keberadaan alamiah (*natural existence*) vs. kecenderungan kreatif (*creative tendency*). Dalam sejarah film, gagasan ini bisa ditautkan dengan gagasan kelompok Moskow era tersebut tentang “Kino-Eye” (“Mata-Kino”). Istilah ini dipopularkan pertama kali oleh Dziga Vertov, baik sebagai teknik film yang ia kembangkan dalam karyanya seperti *Man with a Movie Camera* (1929), maupun sebagai sebuah kolektif pembuat film.

Vertov meyakini bahwa mata kamera mampu menangkap hal yang tak dapat ditangkap oleh mata manusia. Salah satu konsekuensinya, Vertov meyakini bahwa kamera tak semestinya meniru mata manusia. Baginya, medium film berpeluang untuk menciptakan persepsi baru pada manusia dengan cara menyusun fragmen-fragmen film dan memadukan mereka melalui penyuntingan dan membentuk montase. Berbeda dari bentuk-bentuk sinema hiburan naratif, atau film-film yang “diperankan”

("acted"), Vertov melalui kamera ingin menangkap "hidup yang tak disadari" lalu menyunting tangkapan itu jadi satu sehingga mampu membentuk sebuah kebenaran (*truth*) baru yang sebelumnya tak terlihat.

Di sini, kita bisa melihat bagaimana film, sebagaimana seni pada umumnya, mengedepankan watak *artifice* (artifisial, dibuat-buat) di hadapan kapasitasnya untuk merekam atau mencipta-ulang alam dan segala yang terjadi di dalamnya secara apa adanya. Tentu, makna "apa adanya" di sini mustahil diharapkan bermakna harfiah. Kamera itu sendiri adalah teknologi yang dengan sendirinya meniadakan makna "apa adanya". Hasil rekaman kamera (baik yang bergerak/film atau tak bergerak/fotografi) selalu menghasilkan citraan atau imaji atau gambar yang hadir/terbentuk dalam bingkai. Ia mencipta sebuah "realitas kedua", atau lebih tepat "realitas *n*", yakni kenyataan yang dipilih dan diseleksi, yang telah terbelah jadi segala yang ada dalam bingkai/bidang tangkapan kamera dan segala yang di luar bingkai. Sebuah, selalu, realitas terbingkai.

Belum lagi penerapan segala unsur sinematik yang lain. Komposisi, gerak-gerik kamera, segala hal yang terjadi pada proses *post-production* (pasca-produksi). Film adalah karya seni –adalah antitesa terhadap alam.¹⁸ Dalam pengertian ini lah, film

¹⁸ Seni di sini tentu saja dalam pengertian *sesuatu yang dibuat manusia*, bukan *sesuatu yang dibuat alam, hadir di hadapan manusia apa adanya tanpa campur tangan manusia*. Itulah sebab, dalam penggunaan di masa Yunani Kuno, sebagai akar pengertian "seni"/"art" di Barat, kata dan konsep ini terkait dengan "*techne*", istilah filosofis Yunani Kuno yang bermakna *membuat* atau *melakukan*. Tentu saja, dalam perkembangan pemikiran dan sains tentang alam, khususnya dalam perkembangan fisika kuantum maupun ilmu ekologi terkini, alam pun tidak sepenuhnya "apa adanya" dalam pengertian tradisional. Alam pun bisa terpengaruh oleh tindakan manusia. Contoh terkenal dalam fisika kuantum adalah pengamatan manusia bisa mengubah yang diamati seperti kasus partikel dan gelombang, atau dalam percobaan teoritik Kucing Schrödinger. Tapi, itu diskusi lain. Yang penting di sini adalah pengertian seni mengandaikan adanya campur tangan tindakan dan pikiran manusia untuk membentuk sesuatu yang "tidak alamiah".

mengandung unsur “*artifice*” atau “dibuat-buat” yang khas. Mencakup dalam pengertian ini, unsur gagasan dan unsur teknik dalam mewujudkan sebuah karya seni. Dalam konteks film aliran Moskow 1920-an, unsur gagasannya adalah rasionalisme berbasis ideologi, dan unsur tekniknya adalah penekanan pada *editing*.

Eisenstein lebih lanjut menaja bahwa ada lima tipe penyuntingan montase di dalam perfilman Soviet:

- *Montase Intelektual (Intellectual Montage)*, yakni ketika kita menyunting dua *shot* dengan mengaitkan pada suatu konsep intelektual.
- *Montase Metrik*, yakni ketika kita mencipta derap visual dengan cara menyambungkan ke *shot* lain berdasarkan jumlah *frame* tertentu, tanpa hirau pada isi dari *frame* dalam suatu *shot*.
- *Montase Tonal*, yakni ketika kita menyambungkan dua *shot* berdasarkan kesamaan elemen tematik atau nada (*tone*) emosional mereka. Elemen yang dipakai bisa berupa unsur visual maupun unsur suara (*auditory*).
- *Montase Ritmik*, yang juga dikenal sebagai penyuntingan kontinuitas (*continuity editing*) yang bertujuan utama mempertahankan kebersambungan sebuah adegan lewat persambungan setiap *shot*. Isi dari setiap bingkai hasil sebuah *shot* adalah pijakan utama penyuntingan ini.
- *Montase Overtonal*, juga dikenal sebagai *associational montage*, adalah ketika kita menggunakan keempat tipe penyuntingan lain untuk menciptakan sebuah efek yang lebih rumit dan abstrak pada penonton. Tipe penyuntingan ini dianggap sebagai metode penyuntingan yang

menempatkan *mood* atau puitika di atas logika dan cerita.¹⁹

- Gagasan montase intelektual perlu ditekankan di sini dalam memeriksa film pendek ini, karena pernyataan Garin di atas tentang penggunaan konsep dan teknik tersebut. Montase intelektual mengupayakan penggunaan imaji yang tak banyak tapi mengandung kekayaan budaya, simbolik, dan sejarah politik. Pada 1929, Eisenstein mengembangkan gagasan untuk menjauhkan pembuatan film dari kelekatan dengan realisme positivis.

Menilik lebih jauh konsep dan gagasan montase Eisenstein dalam kerangka memahami film *Gerbong Satu, Dua...* dan pernyataan Garin tentang filmnya 38 tahun kemudian tentang film ini dalam percakapan pribadi saya dengan Garin, saya juga tertarik dengan konsep Eisenstein tentang *montase vertikal*. Fokus teknik ini adalah pada *shot* atau momen tunggal, ketimbang pada keseluruhan *shot* yang majemuk dan berbagai-bagai. Akibatnya, teknik ini memberikan pembacaan lebih dekat pada setiap imaji serta *isi* dari setiap imaji.

Pembacaan lebih dekat tersebut, dan juga kesadaran lebih besar dalam menerapkan properti imaji berupa *pergerakan kamera*, memberi watak montase. Kamera yang dinamis terutama digunakan dalam film-film aliran ini dalam fungsi menjadi wahana mencapai efek seperti penyuntingan. Kamera yang bergerak bisa menangkap gerak objek dan karakter di seujur ruang yang ditatap kamera. Perpaduan antara pergerakan kamera dengan *mise en scene* akan mengerucut pada apa yang disebut sebagai *inner montage*.

Tapi, Pudovkin dalam *Film Technique* (1929) mencatat bahwa kamera bergerak jarang digunakan dalam film-film Soviet aliran montase karena imaji-imaji hasil tangkapan kamera bergerak memunculkan sebuah kontinuitas yang lajak, atau berlebihan. Hal

¹⁹ Dalam artikel Wikipedia lema *Soviet Montage Theory*, disebutkan bahwa Eisenstein menaja tujuh metode penyuntingan montase, dengan dua tambahan selain kelima hal di atas: *Montase Atraksi* dan *Montase Vertikal*.

ini, menurut Pudovkin, akan menghambat kehadiran diskontinuitas, yang merupakan prasyarat bagi metode dialektis dari montase.

Di samping fokus perhatian pada imaji dan momen yang tercipta dalam sebuah bingkai hasil *shot*, teknik montase vertikal ini juga menaruh perhatian pada gejala-gejala non-visual sebagai pendamping properti imaji. Khususnya, suara. Dengan moda sinestetika, yang memiliki watak analitis secara total atas semua indera manusia, termungkinkan pergeseran dalam teori montase dari kategori visual murni menjadi sebuah konsep yang menyediakan ruang bagi kepaduan antara suara dan visual. Metode ini bisa dibaca pada esai Eisenstein, *The Fourth Dimension in Cinema* (1929), yang menganalisis teater Kabuki dan puisi Haiku menggunakan metode analisis indrawi.

Gagasan sinematik montase intelektual dan hubungan asosiatif antar-*shot* diterapkan cukup konsisten oleh Garin dalam *Gerbong Satu, Dua....* Sejak *shot* pertama setelah bagian *credit title*, Garin menerapkan konsep *shot* tertutup, *shot* yang tak membutuhkan penyambungan ke *shot* lain untuk bisa bermakna. *Shot* yang cukup pada dirinya sendiri, tak membutuhkan kontinuitas.

Adegan awal dalam sebuah *shot* dari kamera yang berada di dalam sebuah ruang bergerak, kita bisa menyimpulkan itu adalah sebuah gerbong kereta, menyorot seorang lelaki membawa bunga, dengan baju berselendang etnik berlari di sebuah peron stasiun kereta, mengikuti kereta. Ditingkah oleh VO. monolog seorang lelaki, yang merupakan kelanjutan dari VO. percakapan seorang perempuan dengan seorang lelaki pada bagian akhir *credit title* yang berhias gambar-gambar.

Atau, lebih tepat, persis setelah *credit title* dengan gambar-gambar usai, muncul *shot* yang sepenuhnya menampilkan sebuah gambar jendela yang dilihat dari sudut pandang di dalam gerbong, dengan pemandangan di jendela berupa stasiun dan rel kereta. Lalu, percakapan:

Perempuan (VO.): Rasanya saya ingat waktu gerbong terakhir lewat.

Lelaki (VO.): Iya.

Perempuan (VO.): Lalu, apa yang kurasakan?

Lelaki (VO.): Hm. Lucu.

Cut to: Seorang lelaki terlihat dari jendela gerbong, berlari mengejar kereta, membawa bunga.

Lelaki (VO.): Sebuah realitas dalam impian. Seperti dalam film-film. Coba tengok. Ada bayangan-bayangan yang tak sampai pada pertemuan. Tiba-tiba aku bingung. Mana realitas? Mana mimpi? Seolah antara mimpi dan realitas, batasannya tak jelas.

Dalam *shot-shot* pertama ini, masing-masing berdiri sendiri, tapi terkait oleh alur gagasan yang terutama diungkapkan oleh VO. Sejak awal, monolog sang lelaki menjadi pintu masuk bagi sebuah persoalan gagasan yang hendak diangkat oleh Garin, mengenai pergulatan antara Yang Nyata dan "Mimpi". Ini sebuah gagasan yang dengan segera dikaitkan dengan pergulatan gagasan dalam medium film. Garin membuka percakapan dengan gagasan bahwa film adalah "*sebuah realitas dalam impian*".

Gagasan ini merupakan salah satu bibit gagasan sinematik yang muncul berulang kali dan mewarnai karya Garin Nugroho selanjutnya, bahwa film adalah sebuah wahana untuk menyampaikan realitas dalam berbagai komplikasinya. Atau, setidaknya, film merupakan wahana untuk "membaca realitas". Komplikasi atau kerumitannya tentu pada pemahaman bahwa realitas (misalnya yang direpresentasikan dalam film dokumenter) adalah sebuah konstruksi, sehingga, seperti yang ditulis oleh Seno Gumira²⁰, "realisme tergugurkan".

Terbaca pula dari gagasan bahwa "film adalah sebuah realitas dalam impian" bahwa bahkan dalam pemfungsian medium film

²⁰ Seno Gumira Ajidarma, *Film dan Pascanasionalisme, 17 Esai dalam Dua Bagian*, penerbit Diva Press, Februari 2023, halaman 11-16.

sebagai wahana cerita fiksi, termasuk pula pendekatan *make-believe* yang dominan dalam film-film Hollywood, sebuah produk "impian" (dalam arti: produk yang dimaksudkan sebagai eskapisme bagi para penonton dari kenyataan sehari-hari di luar film), tetaplah terkandung di dalamnya sebuah "realitas".

Shot lelaki mengejar kereta dengan membawa bunga itu terpotong ke *shot* berikut, tatapan dari jendela kereta ke peron, dan ada lelaki bersandar di tiang juga sebuah stasiun yang ditinggalkan dengan beberapa orang berjalan. Orang-orang itu tak punya makna, agaknya, selain sebagai bagian dari sebuah lanskap stasiun kereta. Properti visual yang (kebetulan?) tertangkap kamera.

Lelaki (VO.): Sering aku berlatih bertanya, aku ditinggal realitas? Atau mungkin realitas itu membuat aku tak ingin melihat? Atau aku meninggalkan realitas itu?

Cut to: Lelaki yang membawa bunga mengejar kereta, ia menghapus peluh di dahinya, sembari tetap berlari mengejar kereta.

Lelaki (VO.): Atau... mungkin realitas yang tak melihatku? Ah.... anggap saja ini sebuah film yang menjual mimpi. Realitas dalam mimpi. Yah... anggap saja semua itu begitu. Tetapi, mana yang harus kukejar? Mana yang harus kukejar? Semuanya tak pernah jelas.

Ini seakan sebuah kredo seorang sutradara muda. Ia bergerak, membuat film, dalam sebuah kesadaran bahwa film adalah sebuah lakon "menjual mimpi". Ini adalah sebuah gagasan yang bisa kita baca sebagai bagian dari situasi perfilman lokal maupun dunia yang didominasi oleh ideologi dan paradigma industri yang saya sebut sebagai "Hollywoodisme".²¹ Pembacaan ini karena saya menempatkan kata "menjual mimpi" sebagai sebuah tanda semiotika Piercean sederhana dari jenis "indeks". Kata tersebut

²¹ Hikmat Darmawan, "Kondisi Global: Holywoodisme dan Kita", dalam Eric Sasono, et. al. *Menjegal Film Indonesia, Pemetaan Ekonomi Politik Industri Film Indonesia*, Perkumpulan Rumah Film Indonesia dan Yayasan Tifa, 2011, halaman 13-54.

merupakan indeks terhadap kata lain yang cukup populer dalam menggambarkan para pembuat film di Hollywood sebagai "*dream merchant*" atau "pedagang mimpi".

Menurut Collins Dictionary, "*dream merchant*" adalah kata benda yang bermakna seseorang yang bekerja sebagai pembuat film atau pengiklan, yang menjadi calo atau mencari cara agar publik merasa butuh akan kemewahan, romansa, atau eskapisme:

a person, as a moviemaker or advertiser, who panders to or seeks to develop the public's craving for luxury, romance, or escapism.

Istilah ini dipakai oleh Harold Robbins menjadi judul sebuah novelnya, *The Dream Merchants*, yang terbit pertama kali pada 1949. Novel ini mengisahkan seorang lelaki miskin yang pergi ke Hollywood dan membangun sebuah studio film besar. Harold pernah bekerja di Studio Universal, dan novelnya ia dasarkan pada pendiri Universal, Carl Laemmle. Novel ini kemudian dialihwahanakan jadi mini seri dua bagian pada 1980 dengan bintang Mark Harmon. Mini seri tersebut pernah ditayangkan oleh TVRI.

Pergulatan Garin, atau tepatnya film-film Garin, dengan "realitas" akan dialami dalam Bagian kedua buku ini. Saya memasukkan film ini dalam bagian tentang "Estetika Visual" karena saya menganggap yang dominan dalam film ini adalah bibit gagasan sinematik Garin yang ia sebut sebagai "Estetika Visual".

Setelah *shot* lelaki membawa bunga mengejar kereta yang kedua berakhir dengan kereta semakin laju menjauh dari si lelaki yang membawa bunga, masuk sebuah *shot* yang menggambarkan seorang perempuan sedang menatap ke luar jendela kereta dalam diam. Ini adalah sebuah *shot* tertutup, tetapi memiliki fungsi melanjutkan adegan dalam *shot* sebelumnya. Keberlanjutan ini tidak didapati dari penyuntingan *shot* berbeda untuk adegan yang sama, tapi dari sebuah penyambungan *shot* dengan isyarat akan keberlanjutan muncul secara konseptual.

Jika dalam *shot* sebelumnya, lelaki membawa bunga mengejar kereta menatap ke arah jendela kamera (yang diwakili tatapan kamera ke luar kereta), maka dalam *shot* di dalam kereta itu tampak perempuan yang menatap keluar jendela kereta. Seakan kamera surut ke belakang, setelah dalam *shot* sebelumnya kamera mewakili pandangan perempuan, dan menjadi tatapan memandang perempuan --perempuan yang sedang memandang ke luar kereta. Pikiran kita yang menyambungkan *shot* sebelumnya dengan *shot* ini harus dengan cara menyimpulkan sesuatu yang bisa dianggap "bersambung" tapi pada saat yang sama kesimpulan ini pun tidak mutlak dan masing-masing *shot* bisa dipandang sebagai berdiri sendiri. Maka, di titik sambung/tak sambung semacam inilah kita memahami kesan melompat yang didapati oleh penonton terhadap film ini dan film-film karya Garin kemudian.

Setelah itu *shot* pendek perempuan menatap ke luar jendela kereta itu, monolog dan *shot-shot* bergerak terasa semakin cepat. Setelah semacam metafiksi untuk mengungkapkan gagasan sinematik apa yang mendasari Garin dalam membuat film ini (dan bisa dibaca juga sebagai gagasannya membuat film-filmnya kemudian), kita dipapar serangkaian monolog dan gambar-gambar berpotensi semiotik berhubungan dengan "gerbong". Dalam cara pikir khas Garin, ikon "gerbong" bisa dibawa ke arah gagasan tentang "wanita", lalu ke sebuah narasi kebangsaan.

Adegan pertama setelah *shot* perempuan menatap ke luar jendela kereta, adalah adegan dua orang lelaki dan perempuan yang tadinya berdiri saling berjauhan sambil masing-masing membaca majalah dan sesekali terhalangi kereta yang lewat, dan kemudian mereka berdiri berdekatan. Adegan ini dibangun oleh serangkaian *shot* yang diisyaratkan memiliki keberlanjutan (*continuity*) berdasarkan VO. percakapan keduanya, tetapi dibangun oleh *shot-shot* tertutup.

Perempuan (VO.): Masih kuingat saat gerbong dua lewat. Sesuatu yang berarti.
Lelaki (VO.): Yah, mungkin tanpa arti.

Perempuan (VO.): Persinggahan?
Lelaki (VO.): Mungkin.
Perempuan (VO.): Tanpa arti.
Lelaki (VO.): Ya.
Perempuan (VO.): Apa yang sedang kaupikirkan?
Lelaki (VO.): Mm... Wanita.
Perempuan (VO.): Wanita... maksudmu?
Lelaki (VO.): Ya, wanita....

Lalu, lelaki itu, masih dalam VO., mengeja: "*W-A-N-I-T-A... Wanita*". Saat mengeja kata "Wanita", layar menggambarkan potongan-potongan gambar dari sebuah majalah wanita era 1980-an, halaman mode. Pertama, potongan foto kaki perempuan memakai *stocking* dan sepatu hak tinggi. Kedua, potongan foto aksesoris pakaian perempuan berupa tas kulit, perempuan bergincu dan lipstiknya, bibir perempuan bergincu, mata dengan *eyelash* dan *eye-liner*, dan ketika ejaan itu dibaca semua, "*Wanita*", gambar model berkonde, ber-*make up* lengkap, dan berkebaya pesta sedang memegang kotak tempat bedak yang terbuka.

Tak ada penjelasan lebih jauh tentang ini. Langsung *cut to* sebuah *shot* jarak dekat perempuan yang tadi menatap ke luar jendela kereta dan berdiri di peron bersama lelaki sembari membolak-balik majalah. Ini juga sebuah montase intelektual, ketika ikon perempuan dalam sebuah foto majalah berganti dengan seorang perempuan yang sedang membaca majalah di stasiun kereta. Dialog berlanjut, masih dalam bentuk VO.

Perempuan (VO.): Yah, aku mengerti.

Cut to perempuan yang sama, tempat yang sama, posisi yang sama, kamera menjauh dan menatap perempuan kali ini hingga wilayah torso tubuh perempuan tertatap. Dialog dalam bentuk VO. berlanjut.

Lelaki (VO.): Mengerti? Ya. Perempuan memang cepat mengerti. Iya, cepat mengerti, *kan*. Kapan kau mengerti aku?

Perempuan (VO.): Saat kau bercerita tentang gerbong maut.

Lelaki (VO.): Ayahku di antara 118 orang...

Perempuan (VO.): ...mati dalam gerbong maut?

Lelaki (VO.): Tak ada cahaya. Tak ada nafas. Hanya ada bayang kemerdekaan.

Perempuan (VO.): Ayahmu selalu berkata, hidup untuk siapa?

Lelaki (VO.): Kematian menjadi tidak berarti.

Dialog ini dengan segera terasa ganjil dan tidak sehari-hari. Pertanyaan dan jawaban tampak berjalan ke arah berbeda. Tapi, karena sejak awal memang film ini menghadirkan situasi-situasi yang terasa ganjil, keganjilan dialog ini tampak seperti sebuah kontinuitas juga. Yang berlanjut adalah alur gagasan, serangkaian abstraksi-abstraksi yang disusun seakan berurutan dalam sebuah kronologi waktu-film yang bergerak entah ke mana.

Sepanjang dialog yang sepenuhnya secara VO., gambar-gambar berselang-seling, antara lelaki dan perempuan di stasiun kereta, gambar-gambar ilustrasi tangan dengan gaya sama dengan gambar-gambar pembuka di awal film, juga kereta melintas dengan suaranya yang intrusif. Hal ini adalah sebuah penegasan lebih jauh setelah rangkaian gambar iklan ketika VO. lelaki mengeja W-A-N-I-T-A, bahwa yang visual --dalam kapasitas mereka bukan hanya sebagai wahana adegan tapi lebih dari itu juga sebagai medan bagi citraan berpotensi sebagai tanda-tanda semiotik-- adalah sebuah bagian esensial dari film ini.

Dan secara tiba-tiba, gambar berbelok ke arah yang tak punya preseden dalam rangkaian *shot* sebelumnya: foto Ronald Reagan. Ini bersamaan kelokan pertanyaan perempuan dalam VO., dari perbincangan ganjil tentang gerbong kematian, kepada pertanyaan:

Perempuan (VO.): Ayahmu ganteng?

Percakapan semakin ganjil, ditingkahi potret-potret Ronald Reagan dan gambar karikatur suasana gerbong maut.

Lelaki (VO.): Ganteng.
Perempuan (VO.): Seperti apa?
Lelaki (VO.): Seperti ayah Indonesia.
Perempuan (VO.): Kamu persis seperti ayahmu.
Lelaki (VO.): Tidak! Aku lahir di negeri seribu dongeng.
Yang kutahu cuma dongeng.
Perempuan (VO.): Indah penuh warna-warni?
Lelaki (VO.): Ya, semuanya hanya ada dalam dongeng.

"Gerbong maut" yang berulang kali disebut itu bisa ditempatkan sebagai sebuah ikon yang mengacu pada suatu peristiwa sejarah. Telusur saya menemukan istilah "gerbong maut" dalam kaitan dengan perang kemerdekaan Indonesia adalah "Gerbong Maut" yang berangkat menuju Stasiun Bondowoso pada 23 November 1947. Ada tiga gerbong membawa sekitar 100-an tawanan Tentara Sekutu dan Belanda, yakni para pejuang kemerdekaan yang tertangkap. Gerbong itu ditutup rapat, tanpa jendela, ventilasi minimal, dan para tawanan dipadatkan dalam gerbong, sehingga terjadi situasi maut saat siang para tawanan kehabisan oksigen dan kepanasan luar biasa. Pada akhirnya, setelah 16 jam menempuh 240 km., kereta tiba. Teriakan panik dan permintaan tolong serta meminta pintu dibuka serta diberi air di paruh jalan telah tidak terdengar saat tiba di stasiun Bangil dan Sidoarjo. Pada saat tiba di tujuan akhir, stasiun Wonokromo, pk. 20.00 WIB, total tercatat 46 tentara pejuang Indonesia tewas kehabisan oksigen.

Saat saya bertanya pada Garin, apakah memang tragedi "gerbong maut" itulah yang dimaksud, Garin menyebutkan peristiwa gerbong maut Ambarawa, di mana seluruh pejuang dalam gerbong tewas.

Ini tentu bukan film sejarah, tapi abstraksi tentang sebuah trauma sejarah. Bukan akurasi yang utama, tapi abstraksi. Bahwa ini adalah sebuah trauma, terbaca dalam dialog VO. lanjutan antara lelaki dan perempuan itu.

Lelaki (VO.): Gerbong maut itu hanya bisa membuatku mendongeng. Dan aku tidak bisa pulih, selama masih ada dongeng di sekitar gerbong.

Trauma adalah salah satu kata kunci yang berulang pada film-film Garin kemudian. Maut dan kelahiran bangsa Indonesia menjadi sebuah unsur tematik yang penting dalam film-film Garin. Dalam *Gerbong Satu, Dua,....*, Garin mengangkat sebuah tema menarik terkait dengan ketegangan antara "realitas" dan "dongeng". Kita bisa dengan mudah menjajarkan kata dan pengertian "dongeng" dengan "fiksi". Jadi, kita bisa membaca sebuah ketegangan antara "realitas" dan "fiksi". Dengan adanya sebuah trauma, Garin menyuarakan lewat VO. tokohnya, si lelaki, adanya keterperangkapan hanya bisa mengisahkan dongeng dan tidak lebih dari itu.

Ini adalah sebuah permasalahan yang bersifat tematik dan berbentuk abstraksi, bukan sebuah wilayah faktual. Garin sejak awal karirnya di pertengahan 1980-an telah menapaki jalur karya dokumenter dan fiksi. Film ini pun, walau memang adalah sebuah fiksi, sebuah "dongeng", tapi juga mengandung unsur realitas yang khas dalam dokumenter.

Dialog tentang "dongeng" dan "tak bisa pulih selama masih ada dongeng di sekitar gerbong" didampingi gambar si perempuan dan lelaki di dalam sebuah mobil dan mereka menyusuri malam Jakarta. Adegan itu menjadi sebuah pintu masuk, pertama lewat musik yang bersambung langsung dengan *intro* lagu Rhoma Irama, *Pengabdian* (dari OST. *Pengabdian*, Naviri Records, 1984) yang tampil bersama gambar-gambar orang pinggiran di jalanan Jakarta yang bersifat *candid* dan dengan pendekatan dokumenter.

Apakah penyuntingan yang memadukan lagu dangdut dari Rhoma Irama dengan rangkaian *shot* bergaya *vérité* merekam kehidupan malam yang otentik di jalanan Jakarta adalah semacam tanda semiotik *simbol* masyarakat pinggiran Jakarta? Pemaduan seperti juga akan berulang dalam film-film Garin selanjutnya, di samping

dalam film ini yang akan berulang dengan *setting* stasiun kereta di Jakarta siang hari menjelang akhir film.

Di luar masalah pergulatan realitas dan fiksi, Yang Nyata dan Yang Tak-Nyata (ilusi, mimpi), bagian yang menampilkan *footage* orang-orang kebanyakan dalam kehidupan sehari-hari di Jakarta itu menampakkan kepekaan visual Garin dalam menangkap wajah dan polah tingkah orang kebanyakan Indonesia. Ini mungkin sebuah jejak pengaruh neorealisme Italia, yang banyak dibincang oleh para senior Garin di IKJ sebagai lanjutan perbincangan hangat soal film neorealisme Italia di Pasar Senen, tempat para seniman *ngumpul* pada 1940-an hingga 1960-an. Yang jelas, kepekaan ini membuat Garin punya posisi unik di dalam perfilman Indonesia sebagai salah satu "suara baru" dalam sinema dunia pada 1990-an.

Setelah sekuens Jakarta di waktu malam, masuk sekuens Jakarta di waktu siang. Muncul satu elemen sinematik lagi, semakin menegaskan watak estetika visual yang jadi pilihan Garin dalam membuat film. Kamera bergerak dari kiri ke kanan mengikuti dari samping (*crab shot*) si lelaki dan si perempuan berlari. Didampingi VO. si lelaki dan dilatari musik Pink Floyd dari album *The Wall*.

Lelaki (VO.): Kupikir, kuingin melihat diriku dari jauh.
Aku dan kamu, bermain di layar. Dan kita penontonnya.

Cut to sebuah *long shot* dengan kamera statis, sebuah jembatan kereta dan si lelaki dan si perempuan berjalan di jauh, di bawah langit yang tampak membentang biru dengan awan-awan.

Lelaki (VO.): Lalu, banyak yang bisa kita lakukan. Aku menghamili kamu. Kau berontak ayahmu. Lalu ayahmu marah! Ibumu bisa memaafkan. Lalu, kita berdua bekerja. Hidup dalam gubuk. Lalu kita buktikan pada dunia, kita bisa berdiri. Namun, Oh, coba lihat diri sendiri. Tantang dunia! Ketika kita melihat diri sendiri. Keseharian tidak bisa kita ciptakan. Pertemuan, kadang tak bisa kita katakan. Persinggahan, kadang membingungkan. Kegelisahan, kadang tak kentara. Sorak sorai, kadang menenggelamkan.

Pada saat film ini dibuat, Rezim Soeharto sedang berada pada puncak kekuasaan. Setelah Peristiwa Tanjung Priok, rezim menetapkan Pancasila sebagai Asas Tunggal. Profesor Saya Shiraishi dalam buku *Pahlawan-Pahlawan Belia, Keluarga Indonesia dalam Politik* (KPG, 1997) menuliskan sebuah monograf yang baik sekali tentang konsep keluarga dalam paradigma politik Indonesia, terutama tentang "bapakisme". Pemberontakan yang dimimpikan dalam sebuah film khayali oleh si lelaki dan akan dilakukan oleh si perempuan kepada "bapak" apabila telah dihamili si lelaki dalam mimpi itu, adalah semacam subversi terhadap "bapakisme" tersebut oleh Garin.

Cut to sekuens orang-orang dalam keseharian di sebuah stasiun. Kali ini, dunia keseharian orang kebanyakan itu ditingkahi oleh sebuah lagu balada berbahasa Inggris. Dan kemudian, Garin kembali memasuki dunia dongengnya. Si lelaki, kali ini tanpa bunga dan tanpa selendang etnik, berjalan sedikit terpinang di rel, sambil merokok dan kancing bajunya di bagian dada dibuka. Kereta menjauh, dan di sinilah watak visual ini ditegaskan. Tiba-tiba saja, perlahan, kamera terpuntir 180°, dan tanah, rel, serta si lelaki yang berjalan berada dalam posisi terbalik di layar, seakan menggantung. Ditingkah dengan lagu psikedelik Pink Floyd, *shot* ini jadi sebuah entitas visual murni. Walau, ada monolog dari si perempuan kepada si lelaki.

Perempuan (VO.): Realitasmu membuatku tak mengerti.
Ada sesuatu yang tidak bisa aku pahami. Namun aku
bisa merasakan.

Perempuan, di awal film, dipadatkan menjadi sebuah medan ikonisas: W-A-N-I-T-A, yang dicoba-pahami si lelaki lewat medan ikonisas iklan di majalah cetak. Pada saat yang sama, si perempuan ditempatkan dalam bingkai makhluk yang "mudah mengerti". Ini bisa dibaca sebagai sebuah indeks semiotik terhadap nilai tradisi yang masih dianut masyarakat modern di Indonesia pada 1980-an (mungkin sampai sekarang, oleh sebagian besar

masyarakat), bahwa perempuan adalah makhluk yang *selalu mengerti*, tempat lelaki *dimengerti*.

Di bagian jelang akhir film, si perempuan mengomentari interaksinya dengan "realitas" si lelaki dengan pengakuan bahwa ia "tak mengerti" dan "tak bisa paham". Tapi, Garin dalam film ini, masih menyematkan sebuah pengakuan yang bisa ditafsir sebagai reliq dari bias gender lama, bahwa perempuan "*bisa merasakan*". Tentu saja, ini hanya salah satu tafsir. Bisa saja, kapasitas "bisa merasakan" tersebut tidak terlekat pada gender, hanya pada posisi relasi dengan lawan bicara yang sedang bergulat dengan "realitas" dan "mimpi" + "dongeng".

Ungkapan "tak mengerti" tapi "bisa merasakan" itu diucap dalam VO., dengan *shot* siluet si perempuan di dalam gerbong, menatap ke luar jendela, tampak perkampungan kumuh di pinggir rel. *Shot* ini diselingi oleh *shot-shot* pemandangan kampung kota di pinggir kereta dari kereta yang melintas cepat, sehingga kampung-kampung kumuh itu tampak baur, *blur*. Lalu, beberapa *shot* di dalam kereta yang kosong dan penuh lamunan. Dan setelah itu, sekali lagi film ini memberi kelok tanpa tanda. Kamera diletakkan di bawah, di pinggir rel kereta. Seorang bocah masuk dari luar *frame* (bingkai kamera), sebelah kiri. Ia mengejar seorang Pak Guru. Ia minta diuji menyanyi lagu wajib sembari berjalan di pinggir rel, menjauh dari kamera. Sebuah kereta datang dari arah berlawanan, menuju (pinggir) kamera.

Pak Guru meminta si bocah menyanyi *Padamu Negeri*. Si bocah menyanyi:

Bocah (VO.): *Padamu negeri, kami berjanji. Padamu negeri, jangan lupa kami.*

Pak Guru langsung mengoreksi. Meminta si bocah mengikutinya. Ini sebuah kritik sosial sekaligus sebuah simbol ikonik tentang dunia pendidikan modern di masa Orba yang memaksa peserta-didik untuk mengikuti "yang benar" di dalam kurikulum yang ditentukan oleh Pusat, tanpa hirau pada pertumbuhan individu

maupun lokalitas. Topik ini akan muncul lagi terutama dalam film *Surat untuk Bidadari*: pelajaran sekolah sebagai agen kekuasaan, di samping sebagai agen modernisasi.

Kritik sosial yang lebih jelas juga tampak pada *plesetan* lirik, "*Padamu negeri, jangan lupa kami*." Siapa "kami", tidak terlalu jelas. Tapi, adegan di layar mengindikasikan bahwa si kanak bersekolah di sekolah negeri (ia berlari mengejar Pak Guru di pinggir rel mengenakan seragam coklat Pramuka), dan dari keluarga tidak makmur (ia tak ikut tes menyanyikan lagu wajib karena "disuruh Ibu beli minyak"). Jadi, ada semacam titipan suara dari Garin lewat "kekeliruan" lirik lagu wajib tentang pengabdian warga/pada negeri pada negeri, seruan meminta negeri tidak melupakan rakyat. "Kekeliruan" ini lantas dikoreksi --lagu wajib, ungkapan patriotisme, tidaklah boleh melenceng dari teks resminya.

Seusai adegan disruptif yang muncul tanpa musabab (kecuali pertalian dengan kereta melintas di atas rel, dan mungkin tautan samar antara sebuah lagu wajib di masa perjuangan dengan kisah gerbong maut yang mematikan para pejuang di dalamnya), kita kembali ke *shot* si lelaki yang berjalan di atas rel, kali ini direkam oleh kamera dalam gerbong yang mendekat. Kali ini, dari posisi terpuntir sebelumnya, berputar kembali 180° ke posisi "normal". Musik kembali psikedelik (Pink Floyd). Sebuah kereta melintas layar lagi. Lalu si lelaki berada di sebuah gerbong terbuka, menatap pinggir kali, dan rel yang melintasi genangan air.

Film ditutup dengan dialog VO. antara si perempuan dan si lelaki, dan gambar pintu kereta dan lanskap di luar gerbong.

Perempuan (VO.): Ini gerbong ke berapa?

Lelaki (VO.): Aku tidak suka menghitung.

Perempuan (VO.): Menghapal?

Lelaki (VO.): Tidak. Cuma mencoba mengerti.

Perempuan (VO.): Banyak yang tak kau mengerti?

Lelaki (VO.): Iya.

Perempuan (VO.): Lalu? Memaki?

Lelaki (VO.): Tidak. Cukup mencoba mengerti.

Pada saat percakapan akhir itu baru mulai, gambar di layar tampak hablur, kabur, *out of focus*. Pada saat kalimat terakhir diucapkan, "*Cukup mencoba mengerti*.", kamera *in focus*, dan gambar pun menjadi jelas. Termasuk, tulisan "Selesai" pada gambar. Ini lagi-lagi sebuah siasat visual khas medium artistik menggunakan kamera. Dan sinematik, justru karena unsur visual yang dimainkan itu, tak sekadar sebuah capaian fotografis tapi juga dilengkapi suara (dialog) *off screen* dan non-diegetik (bukan dari adegan yang direkam kamera, tapi diimbuhkan dengan maksud artistik tertentu).

Dialog VO. tersebut juga jadi sebuah pernyataan, credo, kekaryaannya Garin muda. Ia membuat film bukan untuk memaki, tapi untuk *mencoba mengerti*. Dan itu adalah jalan keluar dari persoalan yang ia dudukkan dalam dialog sebelumnya, mengenai trauma dan keterkungkungan dirinya tak bisa keluar dari dunia dongeng yang menjadi watak negerinya. Kamera dan segala perangkat sinematik di tangannya adalah sebuah upaya untuk mengerti realitas. Ada asumsi bahwa film bisa menjadi alat yang objektif, sekaligus terbuka menjadi alat untuk menafsir, kenyataan yang masuk ke dalam bingkai kamera.

Catatan akhir: Film pendek ini menjadi semacam *blue print* bagi karya-karya sinematik Garin selanjutnya, dalam arti bahwa di dalamnya telah tertanam bibit-bibit gagasan sinematik yang menjadi corak film-filmnya kemudian. Tampak bahwa Garin muda telah dengan sadar menjadikan filmnya sebagai sebuah medan semiotik atau medan ikonitas. Dengan pendekatan teknik pengambilan gambar *shot* tertutup dan penyuntingan montase intelektual, yang menyusun hubungan antar *shot* secara asosiatif. Persambungan terjadi karena asosiasi antar gagasan, yang dalam praktik seringkali berupa asosiasi antar tanda-tanda visual dan verbal yang mengandung potensi semiotik atau bersifat ikonik.

Dalam film pendek ini, terlihat beberapa tanda semiotik yang akan muncul di beberapa film Garin kemudian hari: gerbong dan rel, baju etnik (hanya selendang di sini, muncul sekali saja), pelajaran

sekolah, poster dan foto iklan, lagu populer sebagai latar, *footage* berwatak dokumenter yang dibaurkan dalam penyuntingan menjadi bagian dari cerita, gambar-gambar atau senirupa modern/kontemporer, suara non-diegetik, dan dialog verbal yang ganjil atau tak bersifat keseharian tapi lebih terasa alamiah jika ditempatkan sebagai tuturan puitis-filosofis.

Karena lebih banyak bersifat abstraksi singkat dan ditempatkan sebagai hanya salah satu elemen sinematik, dialog-dialog verbal tersebut tidaklah dalam kapasitas mengungkapkan sebuah pandangan atau analisis filosofis yang koheren dan terstruktur dengan rapi. Hanya lompatan-lompatan kesan dan pikiran. Dalam konteks perfilman Indonesia, pendekatan dialog seperti ini pada masa film ini dibuat, yakni 1985, hampir tak pernah dilakukan di Indonesia. Garin membuat film dalam sebuah dominasi estetika film yang mengakar pada teater modern yang terutama mengacu pada Stamboel (hiburan rakyat) dan berhasrat pada, meminjam istilah Seno Gumira, "realisme kibul".

Hasrat pada "realisme estetik" seperti tampak dalam film ini adalah sebuah sempalan dalam perfilman Indonesia saat itu, walau tidak sangat baharu karena itulah juga alur yang dijalani D. Djajakusuma, Asrul Sani, Sjumandjaja, Nja' Abbas Akup, Teguh Karya, dan Arifin C. Noer, untuk menyebut beberapa. Yang mungkin membuat karya Garin ini terasa unik, adalah pemaduan hasrat akan "realisme estetik" ini dengan "estetika visual" dan kesadaran penuh mengarahkan potensi semiotik dalam sebuah film.

Pemaduan "realisme estetik" dan "estetika visual" itu sendiri telah dirintis dan dieksplorasi oleh D. Djajakusuma, dan juga oleh serangkaian film dokumenter eksperimen dari Sardono W. Kusumo. Jelajah eksperimentasi ini juga dilakukan oleh teman segenerasi Garin di IKJ, Gatot Prakosa, dengan fokus lebih jauh pada eksperimentasi teknologi dan perkakas teknis sinema.

Garin dalam film ini tampak telah menetapkan watak kekaryaannya yang menjadikan filmnya sebagai sebuah *medan*

*estetika visual, medan pergulatan dengan realitas, dan medan
ikonisitas kebangsaan + budaya populer. ****

Air dan Romi (1991):

Dunia Sungai dan Kemiskinan Struktural

Garin mendaku dalam sebuah percakapan pribadi, bahwa gara-gara dokumenter ini, ia diawasi oleh para intel selama dua tahun. Benar atau tidak dakuan itu adalah wilayah biografis. Buku ini tidak terlalu mengulik wilayah biografis Garin, dan lebih memerhatikan pembacaan atas film-filmnya. Tapi, dakuan itu memberi konteks dalam pembacaan film ini. Konteks Orba, persisnya, yakni sebuah sistem dan rezim totaliter yang sedang di puncak kekuasaan pada awal 1990-an. Uniknya, pada masa itu pula, mulai tampak gejala meluruhnya kuasa totaliter itu.

Air dan Romi dianggap sebuah dokumenter yang menyempal dalam hal menampilkan gambaran dunia orang miskin di Jakarta secara otentik, dan karenanya mengejutkan para penonton²² pada saat diputar di Jakarta. Sempalan pertama adalah narasi diucapkan oleh tokoh yang jadi subjek dokumenter, yakni tiga warga Jakarta Utara yang hidup di pinggir sungai kotor yang jadi fokus dokumenter ini. Mereka adalah Tarmin (tukang air bersih), Romi (pembersih kali), dan Kodir (tukang es campur). Narasi dari subjek dokumenter semacam ini adalah sesuatu yang jarang pada periode tersebut, baik dalam lanskap dokumenter Indonesia maupun Asia.

²² Kesan ini saya dapatkan berulang kali saat mengobrol dengan kawan-kawan yang menonton film ini pada 1990-an, dan beberapa kali saya temui, mereka lebih terkejut lagi saat menonton film dokumenter Garin tentang anak jalanan, yakni *Dongeng Kancil Tentang Kemerdekaan* (1995). Kedua dokumenter ini praktis menempatkan Garin sebagai sutradara yang diperhitungkan secara nasional, dan juga mengukuhkan sebuah wacana yang berlanjut mungkin hingga kini di media Indonesia yang telah mengikuti Garin sejak lama: Garin adalah seorang pembuat dokumenter yang mumpuni, tapi seorang pembuat film fiksi ruwet dan tak jelas mau bicara apa.

Sempalan kedua, khususnya dalam konteks perfilman Indonesia, adalah penampilan apa adanya kekumuhan sungai Jakarta dan pemukiman rakyat miskin di Jakarta Utara. Nyaris tidak ada siasat visual yang dengan tegas mewujudkan gagasan sinematik Garin yang ia sebut dalam periode ini sebagai "estetika visual" dalam film ini. Tidak tampak dengan segera atau secara langsung gagasan bahwa film adalah sebuah medan ikonisitas, kesadaran untuk membangun tanda-tanda semiotik secara artistik dalam film ini.

Shot tertutup dan non-kontinuitas masih jadi basis penyuntingan dalam membangun cerita. Malah, dari menonton ulang film ini, saya menyimpulkan bahwa posisi dua kaki Garin di film fiksi dan film dokumenter yang menyebabkan pilihan pada *shot* tertutup sebagai penyangga utama film-filmnya adalah pilihan alamiah baginya: dalam dokumenter, tentu tidak logis mengandalkan pada *shot* terbuka dan kontinuitas, mengingat dokumenter lazimnya²³ berupaya merekam situasi dan adegan yang berjalan apa adanya, tanpa pemanggungan. Kecuali, tentu, apabila di dalam film tersebut ada rencana ketat (skenario) atau rekonstruksi adegan dari "dunia nyata". Adalah alamiah juga apabila pendekatan ini diterapkan dalam film-film fiksi Garin. Karena, antara lain, film-film fiksi Garin nyaris seluruhnya juga bergulat dengan tema realitas dan *the real* (Yang Nyata).

Film ini adalah sebuah proyek dari International Seminar on Water yang diselenggarakan di Jakarta pada Desember 1991 dalam pengampunan Goethe Institute Jakarta. Berbeda dengan film *Tepuk Tangan* yang merupakan proyek dari Departemen Pertanian, sebuah badan pemerintah, dengan sasaran menerangkan program pemerintah kepada masyarakat, *Air dan Romi* merupakan film yang memang memiliki sasaran memotret secara kritis *kenyataan*

²³ Ada perdebatan panjang mengenai hakikat dokumenter dan kemusykilan menghadirkan realitas dalam medium film yang pada dasarnya, dengan penggunaan kamera, adalah intervensi artistik dalam Stella Bruzzi, *New Documentary: a Critical Introduction*, Routledge, London & New York, 2000. Perdebatan ini akan sesekali saya angkat jadi pijakan di sepanjang bagian dua ini.

hidup di sungai Jakarta yang merupakan kondisi ekstrem rendahnya taraf hidup masyarakat.

Seperti dalam *Tepuk Tangan*, Garin mendalami dunia sungai dalam *Air dan Romi*. Keberbedaan sasaran, yang terkait dua institusi pemesan film yang berbeda, jadi salah satu alasan keberbedaan pendekatan visual dan artistik antara kedua film yang mendalami dunia sungai tersebut. Tapi, perbedaan lokasi dunia sungai dan karakter keduanya, yang jelas memengaruhi corak realitas dan masalah pada kedua dunia sungai itu, jelas memengaruhi juga pendekatan visual dan artistik di kedua film tersebut.

Pada keduanya, Garin menerapkan sentuhan atau visi personalnya berdasarkan gagasan sinematik yang ia anut. Bedanya, pada *Tepuk Tangan*, ia lebih leluasa menerapkan visi artistik pada materi dari dunia nyata yang ia olah. Sementara pada *Air dan Romi*, ia lebih leluasa menampilkan kenyataan tanpa perlu siasat visual dan semiotik terlalu banyak. Bukan berarti tidak ada visi artistik personal yang kuat di dalam *Air dan Romi*.

Dengan kamera video, Garin dan awaknya leluasa memasuki relung dunia sungai dan sudut-sudut terdalamnya. Kamera seluloid 8 mm atau 16 mm mungkin saja bisa dibawa masuk ke sudut-sudut gelap dan sempit rumah orang miskin di Jakarta, tapi sulit menjaga kualitas pencahayaan, misalnya, dalam ruang-ruang gelap dan sempit itu. Kamera 35 mm apalagi 70 mm bisa menghasilkan gambar rekaman yang tajam, tapi ukurannya sangat besar dan membutuhkan penataan cahaya cukup rumit. Mustahil bisa masuk ke dalam kamar-kamar Tarmin, Romi, dan Kodir.

Dengan kamera video, interior sempit dalam rumah-rumah bilik dan kayu di pinggir kali mereka masuki dan rekam sembari mengobrol dengan para penghuninya. Pusaran sampah kali pun direkam secara intim agar dapat menangkap keseharian kerja Romi membersihkan sampah di sungai, dan para penduduk berinteraksi dengan air. Warung dan gang sempit yang padat tempat Tarmin berjualan air, atau Kodir berjualan es campur dengan gerobak sepedanya, tampil nyaris apa adanya. Dalam

menghadirkan gambar-gambar keseharian orang miskin kota di Jakarta Utara ini, Garin tak perlu menyusun medan ikonisitas secara berlebihan. Gambaran kemiskinan dan keseharian itu sendiri yang telah jadi medan ikonisitas di film ini.

Romi yang membenam di sampah-sampah yang menutupi sungai sembari narasinya mengiringi dalam bentuk VO., berkisah secara selintas tentang pengalaman menemukan mayat dan bangkai-bangkai binatang di tumpukan sampah itu, telah jadi indeks semiotik tentang adanya sesuatu yang bisa kita sebut sebagai "kemiskinan struktural". Begitu juga gambaran sehari-hari warga pinggir kali yang mandi, mencuci pakaian, beras, hingga buang air, adalah indeks dari "kemiskinan struktural" yang sama. Tidak perlu ada tanda-tanda simbolik yang terlalu canggih untuk membangun tanda-tanda indeksikal adanya "kemiskinan struktural" tersebut.

"Kemiskinan struktural" yang saya maksud di sini adalah kondisi kemiskinan yang terkait dengan sistem. Berulangkali, Romi berucap tentang betapa ia "tak punya pilihan lain". Ia "terpaksa" mengambil pekerjaan setiap hari menenggelamkan diri pada benaman sampah di kali dan dengan tangan dan tubuhnya menggiring sampah-sampah itu ke tepian untuk diangkat ke darat dan dimasukkan ke dalam truk sampah. Walau, menurut ceritanya, ia sempat sakit-sakit mau muntah, atau juga kakinya terkena beling dan membuatnya hampir pingsan.

Kata "terpaksa" dan "tak punya pilihan lain" mengindikasikan situasi yang mengatasi daya individualnya. Sesuatu yang mengatasi kapasitas individu, dan bersifat abstrak dalam wujud (tapi kongkret dalam dampak), adalah sesuatu yang bersifat sistemik. Entah sistem sosial yang berlaku, atau birokrasi yang berjalan dan menentukan apa yang bisa dan tak bisa dilakukan oleh Romi. Cara bicara Roni hanya menutur, memapar hidup kesehariannya, semacam penerimaan, walau menggunakan kata "terpaksa". Artinya, itulah *kenyataan* Roni.

Cara bicara yang sama juga tampak pada Tarmin, Kodir, para ibu, bapak, anak-anak yang diwawancara sekilas (*boom mic* beberapa

kali dibiarkan "bocor" tertangkap kamera) tentang apa saja yang mereka lakukan dengan air kali. Itulah *kenyataan* warga pinggir kali di Jakarta Utara pada 1991-1992 saat film ini dibuat. Kamera menangkap *kenyataan* itu, menyusun menjadi sebuah *pernyataan* tentang air kali, manusia Jakarta, dan kemiskinan yang mengatasi sekadar motivasi individu.

Tapi, kamera juga memilih untuk tidak menampilkan banyak hal. Dalam *Tepuk Tangan*, ada agen modernisasi berwujud guru sekolah dan program pemerintah yang dihadirkan sebagai akselerator "kemajuan" hidup warga pinggir sungai. Ada karakter otoritatif/berwenang (baik atas pengetahuan modern maupun atas pengetahuan resmi berupa program pemerintah) yang mengintervensi dunia pinggir sungai warga Pontianak. Karakter otoritatif yang juga muncul di *Gerbong Satu, Dua...* ketika di ujung film ada karakter Pak Guru mengajar seorang bocah berseragam pramuka menyanyikan *Bagimu Negeri* secara "benar".

Dalam *Air dan Romi*, modernisasi adalah situasi terberi, dan agen-agen modernisasi tidak hadir secara langsung. Romi menyebutkan dirinya sebagai "petugas kebersihan" --ini mengindikasikan adanya pihak berwenang, Negara, di belakang kenyataannya. Tentu saja sebagai bagian yang secara resmi berstatus bagian dari Negara, Romi berada di bagian bawah piramida birokrasi. Tapi, Garin juga tidak menampilkan satu pun pihak berwenang di atas Romi untuk menyampaikan suara resmi/otoritatif mereka.

Ketidakhadiran pihak berwenang dan suara resmi dalam film ini mengindikasikan keberpihakan Garin dalam masalah sosial yang ia sorot. Dituliskan dalam bahasa semiotik, ini berarti ketiadaan sebuah tanda adalah sebuah tanda sendiri. Dalam film ini, Garin bahkan menegaskan keberpihakannya dengan memberi ruang narasi film dokumenter pada suara Tarmin, Romi, dan Kodir dalam VO. mengiringi gambar-gambar keseharian dunia pinggir sungai Jakarta Utara atau mengantar wawancara dengan warga lain.

Keputusan etik dan artistik untuk hanya memberi ruang bagi sudut pandang warga miskin itulah yang rupanya mengganggu pihak-

pihak berwenang di luar film seperti yang disampaikan oleh Garin pada saya ("*diawasi para intel*"). Atau, jika kita hanya berpijak pada tanggapan penonton, pilihan untuk berpihak hanya pada warga yang sehari-hari hidup dalam dunia sungai penuh kekotoran itulah dengan menampilkan secara sepihak sudut pandang warga terdampak masalah air sungai di Jakarta Utara itu lah yang menjejalkan para penonton.

Saya ingat bahwa saya sering berjalan luntang-lantung sendirian di pelosok Jakarta pada sekitar periode awal hingga pertengahan 1990-an.²⁴ Pada waktu SMU, antara 1987-1989, saya sering main ke rumah kawan yang tinggal di pinggir kali Ciliwung di daerah Tebet, Bukit Duri, Tongtek, dan Kampung Melayu. Setelah 1991-an, saya sering main ke daerah-daerah kumuh, antara lain di daerah Jakarta Utara. Bahkan dalam keterpaparan saya pada kehidupan kumuh kampung-kampung Jakarta masa itu, saya hanya melihat dunia pinggir kali kumuh Jakarta itu sambil lalu dan sambil lewat saja.

Sehingga walau saya *tahu* ada kehidupan seperti yang direkam oleh *Air dan Romi*, saya tetap terkejut ketika film ini masuk agak lebih jauh ke "dalam" dunia kumuh itu. Ada manusia, ada cerita, ada *hidup*, di balik setiap pintu dan setiap wajah di dunia kumuh dan berbau busuk itu. Sementara saya sejauh-jauh melintasi gang dan *numpang* sholat di musholla kampung kota atau makan di warung di atas got bau itu, hanya melihat sebuah lanskap, atau "ilustrasi hidup", kemiskinan "negara berkembang".²⁵ Bahkan kawan-kawan saya yang hidup sehari-hari sebagai warga gang

²⁴ Setelah Jokowi kampanye dan menang Pilpres 2014, istilah yang populer untuk menyebut perilaku yang kurang lebih serupa itu adalah "*blusukan*".

²⁵ "Negara berkembang" ("*developing country*") adalah istilah yang masih banyak digunakan pada periode 1990-an, sebagai pemerian negara-negara yang belum maju, dalam arti mengalami kelambanan pertumbuhan industri dan pendapatan per kapita yang rendah. Adapun "negara maju" ("*developed country*") adalah negara yang memiliki laju pertumbuhan industri dan pendapatan per kapita yang efektif. Pada 2000-an, istilah ini tak lagi dianggap memadai dalam kajian-kajian ekonomi, sosial, dan budaya. Alternatif yang dianggap lebih memuaskan antara lain adalah istilah "*global south*" vs. "*global north*".

kumuh pinggir kali dan setiap tahun mengalami banjir setiap pun lebih dominan saya pahami sebagai bagian dari hidup di luar kekumuhan itu, yakni kehidupan di sekolah atau tempat main kami jalanan raya.

Suara Tarmin, Romi, dan Kodir dalam narasi VO. film ini adalah tanda-tanda indeks individu-individu yang hidup terperangkap dalam sebuah sistem seakan tanpa jalan keluar. Sang pembuat film beserta awaknya hanyalah perekam dan penyampai suara mereka.

Pola meniadakan tanda-tanda kehadiran negara atau pihak berwenang, atau setidaknya menempatkan pihak berwenang di latar belakang dan sering tanpa kelihatan atau sedikit saja terlihat, akan berulang dalam film-film Garin lain. Dalam pola peniadaan kehadiran pihak berwenang, jika pun muncul, pihak berwenang itu (biasanya aparat hukum, entah polisi atau petugas di pengadilan) digambarkan sebagai pihak yang mengancam atau menghukum. Kecuali karakter guru atau lembaga sekolah (termasuk buku pelajaran), yang hadir lebih lengkap dan biasanya lebih ditempatkan sebagai agen modernisasi yang problematik.

Dalam *Surat untuk Bidadari*, misalnya, aparat hukum hanya hadir di bagian akhir film untuk menangkap dan menghukum Lewa. Dalam *Bulan Tertusuk Ilalang*, walau ada kebakaran yang mematikan salah satu tokoh penting dalam cerita serta ada peristiwa penusukan di jalanan umum dan pada siang hari, tidak ada kehadiran polisi. Kematian dan kekerasan berhenti pada diri mereka sendiri di layar. Tidak ada penyelesaian hukum, hanya ada akibat dari kekerasan itu yang disambungkan dengan metode montase intelektual. Dalam *Nyai*, negara kolonial dihadirkan dalam percakapan dan di balik dinding, tidak hadir di beranda rumah yang jadi *setting* satu-satunya film dengan metode *one take* atau *shot* tunggal ini.

Dalam dokumenter *Ikon* dan film fiksi *Aku Ingin Menciummu Sekali Saja*, rekaman kongres kemerdekaan Papua tidak menyorot adanya aparat resmi pemerintah RI, atau reaksi aparat terhadap kongres tersebut. Dalam *Aku Ingin Menciummu Sekali Saja*, ada

intel yang memburu si manusia burung Kasuari, Berthold. "Intel" di sini hanyalah sebuah kesimpulan²⁶, karena kehadiran mereka dalam film ini tanpa tanda-tanda ikonik aparat hukum apa pun, berpakaian sipil. Perilaku mereka yang intimidatif, mengancam, serta memburu Berthold lah yang mengindikasikan bahwa mereka adalah "intel" atau polisi sipil, atau anggota organisasi yang mewakili kepentingan Negara RI yang menganggap keinginan dan upaya Papua merdeka sebagai pelanggaran hukum.

Aparat hukum yang membawa ancaman dan intimidasi juga hadir di akhir film *Under The Tree*, kali ini lebih jelas dihadirkan sebagai aparat hukum. Walau digambarkan sedang menjalankan tugas mereka, yakni menangkap jejaring *trafficking* atau perdagangan manusia, tapi tampak bahwa mereka malah berlaku penuh ancaman kepada para korban.

Metode peniadaan kehadiran pihak berwenang, dalam cara yang nyaris serupa dengan metode *Air dan Romi*, hadir kembali secara lebih signifikan dalam *Dongeng Kancil tentang Kemerdekaan*. Dalam dokumenter ini Garin lebih gamblang lagi menampilkan kekerasan hidup kaum miskin kota, kali ini anak jalanan di Yogyakarta. Karena subjek yang lebih gamblang dan seringkali langsung menampilkan kekerasan dalam keseharian hidup anak-anak jalanan tersebut, termasuk dalam berkomunikasi (bahasa penuh makian, vulgar), ketakhadiran tokoh otoritatif seperti polisi atau petugas departemen sosial, menjadi lebih terasa menohok. Dan dengan materi yang sama, Garin mengembangkan film fiksi *Daun di Atas Bantal*.***

²⁶ Lebih dalam tentang hal ini ada dalam ulasan film ini di bagian lain buku ini.

FILMOGRAFI

GARIN NUGROHO

Gerbong Satu, Dua... (1985)
Tepuk Tangan (1985)
Cinta Dalam Sepotong Roti (1991)
Surat Untuk Bidadari (1994)
Air dan Romi (1992)
Bulan Tertusuk Ilalang (1995)
Dongeng Kancil Tentang Kemerdekaan (1995)
Angin Rumput Savana (1997)
Daun Di Atas Bantal (1997)
Puisi Yang Tak Terkuburkan (2000)
Aku Ingin Menciummu Sekali Saja (2002)
Rindu Kami Padamu (2004)
Serambi (2005, bersama Tonny Trimarsanto, Lianto Susanto, Viva Westi)
Trilogi Politik (2005)
Opera Jawa (2006)
Teak Leaves on The Temple (2007)
Under the Tree (2008)
Generasi Biru (2009)
Mata Tertutup (2011)
Soegija (2012)
Tjokro: Guru Bangsa (2013)
Aach... Aku Jatuh Cinta (2016)
Nyai (2016)
Setan Jawa (2017)
Kucumbu Tubuh Indahku (2019)
Sarung (2021)
Sepeda Presiden (2021)

Siklus (2021)
Puisi Cinta Yang Membunuh (2022)
Kejarlah Janji (2023)
Badrun & Loundri (2023)
Samsara (2024)
Nyanyi Sunyi dalam Rantang (2025)
Siapa Dia (2025)



Retrospeksi film-film Garin Nugroho pada Madani Festival 2025: *Misykat*, adalah upaya menelisik gagasan sinematik Madani dalam rangkaian karya salah satu sutradara terbaik Indonesia yang masih bekerja dan rata-rata menghasilkan 1-2 film panjang per tahun, hingga kini. Retrospeksi ini menampilkan beberapa film Garin yang bersilang-gagasan dengan wacana sinema Madani.