

SELF-ORIENTALISM DALAM FILM PENDEK INDONESIA

Oleh: Theo Maulana (071211532004) - A

Email: Molanatheo@gmail.com**ABSTRAK**

Penelitian ini membahas mengenai diskursus *self-orientalism* dalam tiga film pendek Indonesia yang pernah mendapat penghargaan di festival film di Eropa: *Prenjak* (Wregas Bhanuteja, 2016), *Maryam* (Sidi Saleh, 2014), dan *Sepatu Baru* (Aditya Ahmad, 2013). *Self-orientalism*, selain sebagai perpanjangan tangan dan/atau dampak dari wacana orientalisme, dapat dilihat sebagai sebuah strategi yang kerap digunakan oleh sejumlah pembuat film dari negara-negara dunia ketiga, termasuk Indonesia, guna menarik perhatian para kurator serta juri dari festival-festival film di Eropa—Barat. Pada strategi ini, usaha menaikkan nilai jual karya film dilakukan dengan cara membingkai identitas dan gambaran mengenai “Dunia Timur” sesuai dengan selera-pandangan orang-orang Barat terhadap kehidupan di Timur sebagaimana yang sejak lama telah termanifestasi dalam wacana orientalisme. Dalam wacana orientalisme, singkatnya, Timur dibentuk sebagai bagian dunia yang serba terbelakang ketimbang Barat. Tujuannya: melanggengkan superioritas Barat atas Timur melalui dominasi kultural dan ideologis. Maka, dalam konteks yang demikian, festival film di Eropa pada akhirnya dapat dicurigai sebagai salah satu corong untuk kian menyirkulasikan atau melanggengkan wacana orientalisme melalui film-film yang disajikan dan dimenangkan. Dan sejumlah pembuat film dari negara-negara Dunia Ketiga beserta karya-karyanya yang lolos dalam festival-festival film di Eropa, bahkan menang, perlu dibaca secara kritis: apakah turut melanggengkan wacana tersebut atau tidak, baik secara sadar atau tidak. Penelitian ini menggunakan Analisis Wacana Kritis (*Critical Discourse Analysis*) model Norman Fairclough sebagai sarana untuk mendapatkan jawaban atas rumusan masalah, yakni: “Bagaimana diskursus *self-orientalism* dimunculkan dalam film *Prenjak*, *Maryam*, dan *Sepatu Baru*?”. Hasil dari analisis menunjukkan bahwa terdapat kecenderungan muatan diskursus *self-orientalism* dalam ketiga film pendek tersebut meski dengan bobot berbeda-beda. Dengan memanfaatkan kisah mengenai fenomena praktik prostitusi yang telah lama hilang, *Prenjak* menampilkan gambaran permasalahan yang dialami oleh sebagian perempuan di Indonesia dengan cara yang eksotis dan misoginistis. Sementara, meski *Maryam* lebih condong menggunakan strategi *auto-erasure*—hampir tidak menonjolkan identitas lokal sama sekali—namun tetap dapat diidentifikasi sebagai film yang berlatar di Indonesia dan mengangkat tema yang serupa dengan *Prenjak*, yaitu permasalahan perempuan kelas pekerja dengan bingkai penceritaan yang cenderung mengeksploitasi kelompok disabilitas, membuat absen sosok laki-laki, dan mendomestifikasi perempuan. Terakhir, *Sepatu Baru* merupakan film yang paling sarat dengan muatan

diskursus *self-orientalism* dengan menampilkan gambaran mengenai masyarakat dan kondisi di Indonesia yang serba terbelakang: percaya takhayul (mitos), keras kepala, dan kumuh.

Kata kunci: film pendek Indonesia, festival film Eropa, orientalisme, *self-orientalism*, studi postkolonial, analisis wacana kritis.

PENDAHULUAN

Pada tahun 2016, penggemar film di Indonesia digembirakan oleh kabar dari luar negeri. Film berjudul *Prenjak*, diproduksi tahun 2016, karya Wregas Bhanuteja dinobatkan sebagai film pendek terbaik di *Semaine de la Critique*¹—festival film yang diadakan secara bersamaan dan terintegrasi dengan *Cannes Film Festival*.² Dua tahun sebelumnya, meski tak seramai kabar kemenangan *Prenjak*, hal serupa juga pernah datang dari *Venice Film Festival*—festival film tertua di dunia—dan *Berlin International Film Festival*. *Maryam*, diproduksi tahun 2014, karya Sidi Saleh mendapat penghargaan sebagai film pendek terbaik *71st Venice Film Festival* dalam sesi kompetisi bernama *Orrizonti*³ dan film pendek *Sepatu Baru*, diproduksi tahun 2013, karya Aditya Ahmad mendapat penghargaan *Special Mention* dari para juri *64th Berlin International Film Festival* dalam kategori *Generation Kplus*.⁴

Dari data tersebut, tentu muncul kesan sekilas bahwa kualitas produksi film di Indonesia, khususnya film pendek, mengalami perkembangan yang signifikan dan tak lagi bisa dianggap sepele dalam arena perfilman global. Kesan tersebut kiranya wajar, sebab penghargaan dalam festival film seringkali dianggap sebagai salah satu acuan

¹ 'Prenjak' dari Yogyakarta Menang di Cannes, *Indonesia Catat Sejarah*, Bbc.com, diakses pada 16 September 2016 dari

https://www.bbc.com/indonesia/majalah/2016/05/160520_majalah_penjak_menang_cannes

² *La Semaine de la Critique*, *Semainedelacritique.com*, diakses pada 16 September 2016 dari <https://www.semainedelacritique.com/en/la-semaine-de-la-critique-and-its-missions>

³ Pasaribu, Haris Fadli, *Film Pendek 'Maryam Raih Penghargaan di Venice Film Festival*, *Flickmagazine.net*, diakses pada 16 September 2016 dari <http://flickmagazine.net/news/2614-film-pendek-maryam-raih-penghargaan-di-venice-film-festival.html>

⁴ *Film Sepatu Baru, Aditya Ahmad Menang di Berlin*, *Seleb.tempo.co*, diakses pada 16 September 2016 dari <https://seleb.tempo.co/read/554689/film-sepatu-baru-aditya-ahmad-menang-di-berlin/full&view=ok>

utama dalam melihat perkembangan produksi film dari sebuah wilayah tertentu. Bagi pembuat film, festival film beserta berbagai penghargaannya kerap dipasang sebagai target pencapaian dalam perjalanan karirnya. Asumsi ini salah satunya mendapatkan afirmasi dari pernyataan Wregas Bhanuteja ketika diwawancarai oleh tim Kompas.com sepulangnya menghadiri *Cannes Film Festival* pada tahun 2016. Bagi Wregas, *Cannes Film Festival* adalah festival film terbaik di dunia, dan sejak masih berstatus sebagai mahasiswa Institut Kesenian Jakarta, Ia telah memimpikan, suatu hari nanti, karya filmnya dapat lolos seleksi di festival tersebut.⁵

Namun, serta-merta memercayai festival film sebagai badan yang memiliki kompetensi dan otoritas penuh dalam memberikan penilaian pada sebuah karya serta pembuatnya tanpa mempertanyakan metode dan standar penilaian yang digunakan, pun kritis pada kepentingan-kepentingan di baliknya, adalah sebuah kenaifan belaka. Pasalnya, setiap festival film selalu memiliki kepentingan politisnya sendiri-sendiri, dan hal tersebut memengaruhi program-program acara yang dibuat serta film-film apa saja yang dipilih, disajikan, sampai kemudian diunggulkan di hadapan publik festival. Sebagai *platform*, festival film secara tidak langsung memengaruhi—jika tidak bisa dikatakan mendikte—sebagian pembuat film untuk memproduksi karya yang sesuai dengan selera atau standar-standar yang telah “dipatok” oleh berbagai festival

Kepentingan politis atau misi dari sebuah festival film dapat dibaca dari program-program acaranya serta benang merah dari film-film yang diputar dan dimenangkan. Sebagaimana diasumsikan sebelumnya, peneliti kemudian melihat *Semaine de la Critique*, *Venice Film Festival*, dan *Berlin International Film Festival* sebagai pergeleran yang juga sudah tentu tidak lepas dari kepentingan-kepentingan politis tertentu. Maka, terhadap fenomena kemenangan film pendek *Prenjak*, *Maryam*, dan *Sepatu Baru* di masing-masing ketiga festival tersebut, peneliti memilih menaruh kecurigaan lebih dahulu, alih-alih buru-buru ikut larut dalam perayaan tanpa pikiran

⁵ *Perspektif Wregas Bhanuteja tentang Prenjak dan Kota Yogyakarta*, Kompas.com, diakses pada 20 Maret 2017 dari <https://www.youtube.com/watch?v=fqiLUfRBbqU>

kritis sama sekali. Apalagi, film yang dinobatkan sebagai film terbaik secara tak langsung juga menjadi sebetulnya representasi dari puncak pernyataan festival, baik secara estetis maupun politis.

Secara umum, penelitian ini mengkaji relasi antara film pendek Indonesia dengan selera—baca: agenda politis serta estetis—festival film di Negara-negara Dunia Pertama. Pilihan ini menjadi penting sebab belum ada kajian yang memadai mengenai tema tersebut, padahal telah cukup banyak film Indonesia, baik panjang atau pendek, yang lolos di festival-festival bergengsi di luar negeri.⁶ Sementara, pada saat yang bersamaan, penelitian ini juga menjadi upaya kritik peneliti terhadap fenomena pengultusan berbagai festival film, terutama pengultusan terhadap festival-festival yang dianggap kelas wahid di dunia. Pengultusan yang peneliti maksud adalah anggapan buta bahwa festival film adalah tempat di mana karya-karya film dirayakan dengan cara pandang dan nuansa yang (jauh) berbeda dengan wilayah industri yang identik dengan kepentingan akumulasi modal semata. Menurut peneliti, anggapan buta tersebut musti dibongkar. Dan mengingat *Semaine de la Critique*, *Venice Film Festival*, dan *Berlin International Film Festival* merupakan festival film yang diselenggarakan di Negara-negara Dunia Pertama atau di Eropa, yang pada konteks bahasan tertentu bisa disebut sebagai “Barat”, peneliti tertarik melihat fenomena kemenangan tiga film pendek Indonesia itu dengan menggunakan pendekatan teori-teori postkolonial, terutama pandangan-kritis terhadap soal-soal postkolonialitas dari begawan kritikus sastra dunia, Edward Said: orientalisme.

Mattias Frey, dalam bukunya yang berjudul *Extreme Cinema: The Transgressive Rhetoric of Today's Art Film Culture*, menyimpulkan, ada dua strategi yang kerap dipakai oleh pembuat film dari negara-negara terpinggirkan atau negara-negara dari Dunia Ketiga untuk meningkatkan daya tarik karya mereka di mata penonton internasional, khususnya para kurator festival film “bergengsi” di Negara-

⁶ Ageza, Gorivana dan Makbul Mubarak, *Agenda Politik Selera dalam Festival Film Dunia*, Cinemapoetica.com, diakses pada 30 September 2016 dari <https://cinemapoetica.com/agenda-politik-selera-dalam-festival-film-dunia/>

negara Dunia Pertama. Strategi pertama adalah *auto-erasure*, yakni ketika pembuat film memilih untuk tidak memasukkan segala penanda nasional ke dalam karya mereka sama sekali, melainkan menekankan elemen-elemen yang dapat dipahami secara universal. Pada strategi ini, pembuat film sengaja menghilangkan kekhasan identitas nasional dalam karya mereka sebagai siasat untuk menyasar pasar global, agar semua penonton di luar negeri dengan latar belakang yang jauh berbeda pun dapat mengerti dan menikmati cerita film yang mereka buat. Sebaliknya, pada strategi kedua, yaitu *self-orientalism* atau *auto-ethnography*, pembuat film malah melebih-lebihkan identitas lokal dalam karyanya sebagai bahan jualan paling utama kepada penonton di luar negeri—sebagai buah eksotisme.⁷ Dapat dipahami, dua strategi tersebut pada dasarnya sama-sama berkaitan dengan upaya pembungkaman identitas nasional atau tempat asal—meliputi budaya serta masyarakatnya—masing-masing pembuat film ke dalam kemasan-kemasan tertentu demi meningkatkan nilai jual karya.

Atas dasar itu, peneliti ingin mengeksplorasi apakah terdapat kecenderungan diskursus *self-orientalism* dalam film *Prenjak*, *Maryam*, dan *Sepatu Baru* sehingga hal tersebut menjadi sebagian alasan kenapa ketiga film itu disukai oleh festival-festival film di “Barat”. Selanjutnya, selain sebagai ajang apresiasi, festival film juga memiliki fungsi sebagai medan representasi atas kondisi-kondisi di berbagai wilayah di seluruh dunia melalui film-film yang disajikan. Dengan demikian, tidak menutup kemungkinan terdapat diskursus orientalisme yang diam-diam disirkulasikan dalam atau melalui pergelaran festival film-festival film di Eropa. Sebagaimana dikatakan Said, tujuan dari agenda ini adalah untuk menampilkan secara tak langsung bahwa kehidupan serta orang-orang di dunia “Barat” masih dan akan selalu lebih baik, lebih superior, ketimbang di dunia “Timur”. Meski tidak menyeluruh, agenda ini salah satunya dapat dilacak melalui materi-materi film yang diputar dan dimenangkan.

⁷ Frey, Mattias, *Extreme Cinema: The Transgressive Rhetoric of Today's Art Film Culture*, New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2016, hlm. 150.

Sampai sini, kiranya menjadi masuk akal jika peneliti menaruh kecurigaan terhadap fenomena kemenangan tiga film Indonesia tersebut di festival film-festival film di Eropa. Kecurigaan tersebut kemudian jadi meruncing kepada arah: bahwa kemenangan *Prenjak*, *Maryam*, dan *Sepatu Baru* ada kemungkinan tidak lepas dari kepentingan dan agenda politis para oknum orientalis melalui tiga festival ternama di Eropa tersebut. Dengan kata lain, bisa jadi, alih-alih berdasarkan penilaian murni di seputar kualitas estetika film, pemberian penghargaan tersebut juga melibatkan pertimbangan atas konten gagasan, nilai-nilai, dan ideologi dari pembuat film apakah sesuai dengan agenda politik festival atau tidak yang dalam hal ini adalah agenda politis “Barat” atas “Timur”.

Metode analisis yang akan digunakan dalam penelitian ini adalah *critical discourse analysis* atau analisis wacana kritis. Lebih khusus analisis wacana kritis model Norman Fairclough yang analisisnya terbagi dalam tiga dimensi: teks, praktik diskursif (*discourse practice*), dan praktik sosiokultural (*sociocultural practice*).⁸ Menurut Fairclough dan Wodak, analisis wacana kritis melihat wacana atau diskursus sebagai bentuk dari praktik sosial. Pandangan tersebut mengandaikan sebuah hubungan dialektis antara peristiwa diskursif tertentu dengan situasi, institusi, dan struktur sosial yang membentuknya.⁹ Maka, analisis wacana kritis akan mengantarkan peneliti kepada gambaran secara menyeluruh mengenai hubungan antara teks dengan konteks-konteks yang melingkupinya, termasuk jika di dalamnya terdapat praktik kekuasaan. Sebagaimana dikatakan Ida, metode ini digunakan untuk mendekonstruksi wacana yang sudah terbuat.¹⁰ Singkatnya, analisis wacana kritis memberi kesempatan bagi peneliti untuk memahami kondisi-kondisi di balik persoalan tertentu dengan lebih spesifik.

⁸ Eriyanto, *Analisis Wacana, Pengantar Analisis Isi Media*, Yogyakarta: Lkis, 2001, hlm. 286-287.

⁹ Fairclough, Norman dan Ruth Wodak, *Critical Discourse Analysis*, dalam Teun A. Van Dijk (ed.), *Discourse as Social Interaction: Discourse Studies A Multidisciplinary Introduction*, London: Sage Publication, 1997, vol. 2, hlm. 258.

¹⁰ Ida, Rachmah, *Metode Penelitian Studi Media dan Kajian Budaya*, Jakarta: Kencana Prenada Media Group, 2014, hlm. 89.

PEMBAHASAN

Melalui premis cerita film *Prenjak*, serta pembacaan yang seksama atas segala elemen dalam *Prenjak*, peneliti menemukan beberapa hal di dalam film *Prenjak* yang berkaitan dengan diskursus *self-orientalism*. Pertama, artikulasi atas diskursus tersebut dapat peneliti temukan pada premis film itu sendiri dan telah tampil dengan begitu jelas, secara denotatif, melalui adegan-adegan hampir di sepanjang film. Dalam mengisahkan perjuangan seorang perempuan untuk bertahan di tengah kesulitan ekonomi, yang direpresentasikan oleh karakter Diah, Wregas memilih sebuah kemasam cerita, atau lebih tepatnya solusi bagi permasalahan dalam cerita, melalui wujud yang unik—eksotis, asing—bahkan bagi penonton Indonesia sendiri. Di Indonesia, atau tepatnya di Yogyakarta, praktik prostitusi seperti yang dilakukan Diah dikenal dengan sebutan *ciblek korek*. Praktik-praktik semacam itu populer di tahun 1980-an.¹¹ Menurut interpretasi peneliti, sebenarnya tujuan utama dari film *Prenjak* adalah sekedar ingin menunjukkan kepada penonton tentang keberadaan—yang kini telah tidak ada—fenomena *ciblek* yang direkonstruksi ulang dalam latar waktu kekinian, alih-alih perjuangan seorang perempuan *per se*. Sebab, durasi film yang sepanjang 12 menit, 42 detik itu hampir seluruhnya hanya diisi dengan adegan yang menggambarkan fenomena *ciblek korek* tersebut.

Kedua, dalam *Prenjak*, semua karakter laki-laki, baik yang tampak maupun tidak, digambarkan sebagai sosok yang oportunis. Kesimpulan ini paling utama dapat ditemui melalui karakter Jarwo. Ia bersedia menolong Diah namun dengan pamrih. Terbukti, ketika tahu bahwa dengan membeli batang-batang korek api milik Diah ia akan mendapatkan keuntungan seksual, Jarwo sontak bersedia “menolong”. Selain karakter Jarwo, karakter laki-laki lain yang ada dalam *Prenjak* adalah suami Diah dan pemilik rumah kontrakan Diah.

¹¹ Kisah Kelam Prostitusi Pakai Korek Api di Yogyakarta Era 1980-an Melenggang ke Perancis, *Tribunnews.com*, diakses pada 17 Maret 2019 dari <http://www.tribunnews.com/seleb/2016/11/07/kisah-kelam-prostitusi-pakai-korek-api-di-yogyakarta-era-1980-an-melenggang-ke-perancis>

Ketiga, dalam film ini, representasi perempuan dihadirkan dengan nada yang klise. Secara tak langsung, film *Prenjak* mengatakan bahwa seorang perempuan (di Indonesia) baru akan bekerja ketika kondisinya memang mendesak. Dengan kata lain, perempuan yang memutuskan untuk bekerja atau berkarir itu bukan karena atas dasar keinginannya, melainkan karena keterpaksaan. Pada poin ketiga ini, film ini menggambarkan bahwa perempuan “Timur”, atau tepatnya di Indonesia, akan selalu hidup di bawah bayang-bayang laki-laki. Hal ini salah satunya diperkuat dengan makna yang dibawa oleh simbol-adean ketika Diah berhadapan dengan dua buah penis, yakni penis Jarwo dan penis anaknya.



Gambar 1: Diah melihat kelamin Jarwo; Sumber: *Prenjak* (2016)

Terlebih, pada bagian hampir akhir film, ketika Diah berada di dalam kolong meja melihat kelamin Jarwo, ada satu hal yang kian menyudutkan representasi perempuan dalam film tersebut. Awalnya Diah memilih untuk tidak menatap kelamin Jarwo yang perlahan ereksi. Namun selanjutnya Diah membuka matanya dan menatap penis itu dengan pandangan yang menyiratkan kesan bahwa ada hasrat untuk memegangnya. Pilihan ini, selain klise, juga misogynistis—sikap yang merendahkan perempuan. Bagaimana mungkin seorang perempuan yang ditinggal pergi oleh suaminya sehingga harus menghidupi anaknya sendiri—*single mother*—dan hanya setuju masuk ke dalam kolong meja untuk berhadapan dengan penis orang lain jika dibayar sebanyak yang ia inginkan demi mendapatkan uang untuk melunasi hutang biaya listrik rumah kontrakannya, begitu melihat penis lelaki pelanggannya tersebut tiba-tiba menjadi

gampang terpesona. Dan selanjutnya dengan gampang pula bersedia diantar pulang oleh lelaki oportunistis itu. Atas dasar temuan-temuan di atas, peneliti menyimpulkan bahwa *Prenjak* merupakan sebuah film yang berniat melakukan advokasi terhadap perempuan (di Indonesia) namun salah arah.

Dari hasil pembacaannya atas *Prenjak*, Marie Pauline Mollaret—kurator Cannes Film Festival 2016—menganggap film *Prenjak* bukanlah sebuah tontonan yang bersifat pornografi, tetapi sebuah film yang memiliki kesan puitis sekaligus lucu.¹² Tidak ada penjelasan lebih lanjut tentang apa yang ia sebut sebagai puitis itu. Pada porsi lain, Charles Tesson, selaku pimpinan komite seleksi, juga menyampaikan sebuah pernyataan mengenai pengalamannya setelah menonton *Prenjak*. Menurut Tesson, *Prenjak* merupakan film yang gelap dan nakal (*dark and mischievous*).¹³ Alih-alih membahas mengenai isu permasalahan sosial-ekonomi yang diangkat atau direpresentasikan dalam film, dua pernyataan yang disampaikan oleh juru program *Semaine de la Critique* tersebut sama-sama berada di tataran impresi atau kesan semata. Baik Mollaret maupun Tesson tidak ada yang berusaha, atau setidaknya berniat, menawarkan hasil pembacaan mereka atas film *Prenjak* ke hadapan publik festival melalui sebuah premis yang berisi pengenalan atas masalah sosial dan ekonomi yang dialami (dan direpresentasikan) oleh karakter utama bernama Diah.

Dari fakta tersebut dapat dikatakan bahwa siasat yang dilakukan Diah agar dapat segera keluar dari permasalahan sosial dan ekonominya sebagai seorang ibu yang harus menghidupi seorang anak sendirian, tanpa suami, yakni dengan cara menjajakan kelaminnya sebagai bahan tontontan orang lain, nyatanya, oleh juru program festival sekedar dirayakan sebagai tontonan yang puitis, lucu, nakal, dan gelap. Kesan yang disampaikan tersebut, menurut peneliti, dapat dirangkum dalam

¹² Mollaret, Marie-Pauline, *About Prenjak (In The Year of Monkey)*, *Semainedelacritique.com*, diakses pada 20 April 2019 dari <https://www.semainedelacritique.com/en/articles/about-in-the-year-of-monkey-prenjak>

¹³ *2016 Selection – La Semaine de la Critique*, diakses pada 20 April 2019 dari <https://www.youtube.com/watch?v=UXZj4N0ST0E&t=4s>

satu kata sifat: unik-eksotis. Maka, kemasan inilah yang kemudian membuat orang-orang atau para penonton, yang sebelumnya tidak pernah tau dengan fenomena praktik prostitusi sebagaimana yang dilakukan Diah kepada Jarwo, penasaran. Terutama bagi penonton di Eropa yang merupakan target penonton paling dekat untuk dijangkau sebagai bagian dari publik festival.

Sebenarnya, menurut dugaan peneliti, eksotisme yang disirkulasikan oleh film *Prenjak* telah ada jauh-jauh hari dalam pikiran si pembuat film itu sendiri. Pada satu kesempatan wawancara yang dilakukan oleh tim media *Semaine de la Critique*, Wregas bercerita mengenai latar belakang munculnya ide filmnya tersebut. Ide itu bermula ketika ia mendengarkan cerita dari seorang teman masa kecilnya mengenai perempuan penjual korek api (sebagai modus untuk menjajakan kelaminnya) yang ditemui oleh temannya di alun-alun Yogyakarta.¹⁴ Jadi, bagi Wregas sendiri, fenomena *ciblek* adalah hal yang sebenarnya asing. Ia tidak pernah mengetahuinya secara langsung dan sekedar tahu dari cerita pengalaman teman kecilnya yang baru disampaikan kepada Wregas ketika keduanya telah dewasa.¹⁵

Rasa penasarannya atas fenomena *ciblek*, yang pada akhirnya mendorongnya untuk membuat bayangan sendiri lalu merekonstruksinya dalam medium film, bukan merupakan sebuah bentuk simpati atau bahkan empati. Ia sekedar bermain-main dengan hal yang menurutnya unik yang kemudian ia manfaatkan sebagai bahan cerita film. Pada akhirnya, pembacaan peneliti sejak di dimensi teks, yakni pemaknaan yang mengarah pada diskursus *self-orientalism* dalam wujud eksotisme di film *Prenjak*, semakin menemukan afirmasinya, baik dari sisi festival film, yakni para juru program atau kurator *Semaine de la Critique*, maupun dari sisi pembuat film. Bahkan, pada sisi

¹⁴ *Interview Wregas Bhanuteja Prenjak*, La Semaine de la Critique, diakses pada 1 Januari 2019 dari <https://www.youtube.com/watch?v=14ai1BIS3vc>

¹⁵ “..dia itu teman sekolah dasar. Tapi dia baru cerita pengalaman ini itu setelah kuliah.” *Eksklusif Bersama Wregas Bhanuteja*, Polka.id, diakses pada 1 Januari 2019 dari <https://www.youtube.com/watch?v=IHahK0ljwTw>

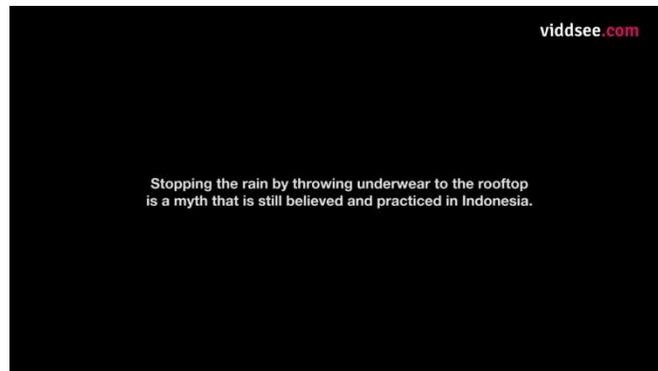
pembuat film, pada akhirnya hal tersebut diakui sendiri oleh Wregas secara terang-terangan, pun spesifik, dalam wawancaranya dengan media *Whiteboardjournal*.¹⁶

Serupa dengan film *Prenjak*, karakter utama dalam *Maryam* adalah seorang perempuan kelas pekerja. Temuan pertama terkait diskursus *self-orientalism* dalam film ini, serupa dengan bagaimana laki-laki mendapatkan porsi representasi di film *Prenjak*. Karakter utama laki-laki dalam film *Maryam*, dan satu-satunya sosok laki-laki yang dihadirkan secara fisik dalam film, dibentuk sebagai seorang “pesakitan”. Selanjutnya, hal kedua yang peneliti tangkap sebagai bagian dari diskursus *self-orientalism* dalam film *Maryam* adalah penggambaran dari perempuan itu sendiri. Yakni melalui karakter Maryam yang ditampilkan secara pasif dan negatif. Kemudian, ada persoalan lain yang peneliti temui pada bagian dialog “saya memang harus kerja tua, saya kan gak punya suami.” yang disampaikan oleh karakter Maryam. Dialog itu secara tersirat mengatakan, jika Maryam memiliki suami, sudah tentu Maryam akan berdiam diri di rumah, mengurus anak, dan tidak perlu repot-repot bekerja. Hal tersebut kian menegaskan pandangan umum bahwa perempuan memang sudah semestinya tidak bekerja, tidak perlu membangun karir, kecuali dalam kondisi yang terpaksa.

Film terakhir, *Sepatu Baru*, berbeda dengan dua film sebelumnya. *Sepatu Baru* menghadirkan sosok anak-anak sebagai karakter utama dalam cerita, yakni seorang anak perempuan bernama Isfira yang mengalami permasalahan khas anak-anak. Dan dibanding dua film sebelumnya, menurut pembacaan peneliti, *Sepatu Baru* adalah film yang paling kental dalam mengartikulasikan diskursus *self-orientalism*. Pertama, dan sebagai yang paling utama, film ini dengan jelas menceritakan sebuah masyarakat yang memiliki pikiran irasional serta kerap melakukan cara-cara tak masuk akal untuk menyelesaikan sebuah permasalahan. Hal itu ditampilkan melalui karakter Isfira yang berusaha menghentikan hujan dengan cara melemparkan celana dalam bekas

¹⁶ Hilmi, Muhammad, dalam Febrina Anindita (ed.), *Sinema dan Cerita bersama Wregas Bhanuteja*, Whiteboardjournal.com, diakses pada 3 Maret 2019 dari <https://www.whiteboardjournal.com/interview/ideas/sinema-dan-cerita-bersama-wregas-bhanuteja/>

sebanyak-banyaknya ke atas atap. Bahkan, tak cukup hanya melalui jalan cerita yang sudah cukup jelas dalam menyampaikan informasi perihal mitos tersebut, oleh pembuat film, hal tersebut kian diperjelas melalui sebuah tulisan yang muncul di bagian penutup film sebelum *credit title*.



Gambar 2: Teks penutup *Sepatu Baru*, Sumber: *Sepatu Baru* (2013)

Kedua, Aditya Ahmad selaku penulis dan sutradara film sengaja mengambil latar lokasi cerita di pemukiman yang tampak padat, kumuh, serta rawan banjir. Dengan kata lain, dunia Timur, selain irasional juga digambarkan sebagai sebuah tempat yang menjijikkan. Dan pada akhirnya, terkait dengan teks kalimat yang menerangkan konteks mitos menghentikan hujan yang muncul di penutup film, penonton—terutama penonton luar negeri—tentu akan mengidentifikasi secara buru-buru bahwa kawasan tersebut merupakan representasi atas kondisi di Indonesia secara keseluruhan yang terbelakang. Ketiga, karakter Isfira secara tersirat ditampilkan sebagai manusia—tepatnya anak-anak—yang gemar mencuri, ambisius, dan tidak bisa berpikir panjang, jika tidak bisa dikatakan bodoh. Karakteristik-karakteristik itu dihadirkan secara sejajar dengan sifat irasional yang telah dimunculkan sejak awal film—peneliti sengaja tidak mempertimbangkan pemaknaan lain yang mengatakan bahwa sifat-sifat negatif tersebut menjadi wajar karena anak-anak adalah manusia yang imajinatif. Keempat, ada satu *shot* yang menampilkan bekas baliho kampanye dari seorang calon gubernur yang dihadirkan secara paradoksal dengan kondisi pemukiman yang menjadi latar cerita. Di bekas baliho kampanye itu, si calon gubernur

mengatakan sebuah jaminan: jika terpilih, ia akan menciptakan sebuah kawasan yang bebas dari banjir. Namun, kenyataannya, sebagaimana pemandangan yang hadir di sepanjang film, janji itu hanyalah omong kosong. Maka, bekas baliho kampanye untuk pemilihan umum kepala daerah tersebut menjadi sebetuk kritik sekaligus representasi dari sosok pemerintah Indonesia yang digambarkan secara antagonis oleh si pembuat film. Maka, sampai sini menjadi kian jelas bahwa *Sepatu Baru* menyajikan gambaran atas “Indonesia”, “Timur”, yang sesuai dengan citarasa Eropa—“Barat”.

Dalam rilisan pers di situs festival, para juri *Berlin International Film Festival* menyampaikan kesan mereka terhadap film *Sepatu Baru*. “*We saw a touching story about a girl who wishes with all her heart that it stops raining. Through its wonderful imagery, this film gave us an understanding of the tradition of a faraway country,*” tutur mereka.¹⁷ Selain bersimpati pada karakter Isfira, hanya dengan menonton sebuah film berjudul *Sepatu Baru*, mereka serta-merta menjadi merasa paham dengan dengan “suatu tradisi dari suatu negeri nun jauh di sana.” Hal ini sesuai dengan kritik yang disampaikan oleh Edward Said dalam buku *Orientalism*-nya, bahwa yang dilihat, diperbincangkan, serta dinikmati oleh orang-orang di Eropa bukanlah Timur yang sebenarnya, melainkan sekedar “panggung representasi Timur” yang dibuat sesuai dengan citarasa “Barat”. Dengan mengetahui bahwa “Indonesia” ternyata begitu keadannya, para anak-anak Eropa itu akan bersimpati sekaligus merasa bersyukur sebagai orang Eropa, bahwa mereka lebih baik ketimbang anak-anak Indonesia yang direpresentasikan oleh karakter Isfira.

¹⁷ *Berlinale 2014: Crystal Bears and Deutsches Kinderhilfswerk Prizes in Generation Kplus*, diakses pada 4 Februari 2019 dari https://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2014/pressemitteilungen_2014/08_pressemitteilungen_2014detail_22935.html?openedFromSearch=true

KESIMPULAN

Terdapat kecenderungan penggunaan strategi *self-orientalism* dalam tiga film pendek Indonesia yang pernah mendapatkan penghargaan dari sejumlah festival film di Eropa, yakni *Prenjak*, *Maryam*, dan *Sepatu Baru*. Hal ini sesuai dengan dengan pernyataan Mattias Frey yang menyatakan bahwa sebagian pembuat film dari negara-negara terpinggirkan atau berkembang atau dari dunia ketiga kerap menggunakan strategi tersebut sebagai salah satu cara untuk menarik perhatian para kurator dan juri dari festival film di negara dunia pertama, tepatnya Eropa—“Barat”. Namun, menurut pembacaan peneliti, ketiga film pendek tersebut memiliki muatan diskursus *self-orientalism* yang berbeda-beda.

Dalam film *Prenjak*, diskursus *self-orientalism*, paling utama, diartikulasikan dalam wujud eksotisme. Eksotisme yang peneliti maksud merujuk pada fenomena praktik prostitusi dalam bentuk “menjual pemandangan kelamin dari dalam kolong meja dan menjadikan batang-batang korek api sebagai ‘tiket’ bagi orang lain untuk menikmatinya”, praktik ini umum diketahui dengan sebutan *ciblek*. Tidak ada rujukan yang bersifat studi serius, akademis, mengenai fenomena ini. Namun, sejauh penelusuran peneliti—dan kemudian mendapatkan afirmasi dari pernyataan Wregas Bhanuteja sendiri, praktik itu kini telah tidak ada. Tetapi, meski sudah menghilang dan tak bisa ditemui lagi, fenomena ini coba direkonstruksi oleh Wregas melalui *Prenjak*. Bagi Wregas, upaya rekonstruksi itu bukan berdasar pada pengalaman langsung, melainkan hanya dari “cerita temannya”. Dan hasil rekonstruksi itu lah yang menjadi menu utama yang disajikan Wregas kepada para penonton, utamanya bagi penonton di luar negeri. Sedangkan, kisah mengenai perjuangan perempuan untuk keluar atau setidaknya bertahan di tengah berbagai kesulitan sosial dan ekonomi, yang direpresentasikan oleh Diah, sekedar muncul sebagai sub-teks atau ‘baju pelengkap’ saja. Sebagaimana dijelaskan oleh Arjun Appadurai, “*exoticism is an “aesthetics of decontextualization. It always implies a (mis) translation, a process of interpretive displacement. These are qualities not necessarily endemic to peoples or works*

themselves, but ascribed to them by the ego- and ethnocentric observer.”¹⁸ Eksotisme selalu mengandung salah pengertian. Bagi peneliti, apa yang dilakukan oleh Wregas terhadap fenomena *ciblek* dalam *Prenjak* merupakan sebetuk eksotisme, sebab, satu, fenomena itu sudah tidak relevan lagi pada hari ini; dua, Wregas sendiri tidak pernah mengetahui atau bahkan mengalaminya secara langsung.

Selanjutnya, dalam film *Maryam*, perempuan “Timur” didomestifikasi. Kesimpulan ini peneliti dapat dari pernyataan, juga sikap, Maryam atau Iyam yang menyatakan bahwa ia harus bekerja lantaran tidak punya suami. Pada pernyataan itu, kita tidak akan menemui sebagian kenyataan bahwa perempuan yang bekerja itu atas dasar keinginan-idealnya sendiri. Tetapi hanya pesan klise bahwa perempuan baru akan bekerja ketika mengalami kondisi yang memaksanya untuk bekerja. Jika tidak, maka perempuan sebaiknya, atau bahkan semestinya, berada di rumah saja untuk mengurus anak. Selain gejala simplikasinya pada perempuan, peneliti juga menemui representasi laki-laki Indonesia yang, jika tidak absen, berarti “pesakitan”. Sedangkan, pada *Sepatu Baru*, diskursus *self-orientalism* terartikulasi dalam wujud gambaran atas masyarakat “Indonesia” yang irasional, “Indonesia” yang kumuh, dan “Indonesia” yang ditunggangi oleh pemerintah yang antagonis.

Pada akhirnya, artikulasi-artikulasi dari diskursus *self-orientalism* pada tiga film pendek itu disukai oleh masing-masing kurator, juru program, serta juri dari festival-festival film di Eropa, dalam hal ini adalah *Semaine de la Critique-Cannes*, *Venice Film Festival*, dan *Berlin International Film Festival*. Sebagaimana dinyatakan oleh Said, sejak lama, “Barat” memang menyukai serta membentuk gambaran mengenai dunia “Timur” yang terbelakang, dekaden. Barangkali, terlepas dari kualitas estetik atau aspek eksperimenasi atas bahasa sinema, hal ini lah yang menjadi sebagian alasan kenapa tiga film tersebut diberi penghargaan sebagai film terbaik.

¹⁸ Appadurai, Arjun, Introduction: Commodities and the Politics of Value, dalam Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986, hlm. 3.

DAFTAR PUSTAKA

- Appadurai, Arjun, Introduction: Commodities and the Politics of Value, dalam Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Eriyanto, *Analisis Wacana, Pengantar Analisis Isi Media*, Yogyakarta: Lkis, 2001.
- Fairclough, Norman dan Ruth Wodak, Critical Discourse Analysis, dalam Teun A. Van Dijk (ed.), *Discourse as Social Interaction: Discourse Studies A Multidisciplinary Introduction*, London: Sage Publication, 1997 vol. 2.
- Frey, Mattias, *Extreme Cinema: The Transgressive Rhetoric of Today's Art Film Culture*, New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2016.
- Ida, Rachmah, *Metode Penelitian Studi Media dan Kajian Budaya*, Jakarta: Kencana Prenada Media Group, 2014.
- 2016 Selection – *La Semaine de la Critique*, diakses pada 20 April 2019 dari <https://www.youtube.com/watch?v=UXZj4N0ST0E&t=4s>
- Ageza, Gorivana dan Makbul Mubarak, *Agenda Politik Selera dalam Festival Film Dunia*, Cinemapoetica.com, diakses pada 30 September 2016 dari <https://cinemapoetica.com/agenda-politik-selera-dalam-festival-film-dunia/>
- Berlinale 2014: Crystal Bears and Deutsches Kinderhilfswerk Prizes in Generation Kplus*, diakses pada 4 Februari 2019 dari https://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2014/pressemitteilungen_2014/08_pressemitteilungen_2014detail_22935.html?openedFromSearch=true
- Ekklusif Bersama Wregas Bhanuteja*, Polka.id, diakses pada 1 Januari 2019 dari <https://www.youtube.com/watch?v=IHahK0ljwTw>
- Film Sepatu Baru, Aditya Ahmad Menang di Berlin*, seleb.tempo.co, diakses pada 16 September 2016 dari <https://seleb.tempo.co/read/554689/film-sepatu-baru-aditya-ahmad-menang-di-berlin/full&view=ok>
- Hilmi, Muhammad, dalam Febrina Anindita (ed.), *Sinema dan Cerita bersama Wregas Bhanuteja*, Whiteboardjournal.com, diakses pada 3 Maret 2019 dari <https://www.whiteboardjournal.com/interview/ideas/sinema-dan-cerita-bersama-wregas-bhanuteja/>
- Interview Wregas Bhanuteja Prenjak*, La Semaine de la Critique, diakses pada 1 Januari 2019 dari <https://www.youtube.com/watch?v=14ai1BIS3vc>
- Kisah Kelam Prostitusi Pakai Korek Api di Yogyakarta Era 1980-an Melenggang ke Perancis*, Tribunnews.com, diakses pada 17 Maret 2019 dari <http://www.tribunnews.com/seleb/2016/11/07/kisah-kelam-prostitusi-pakai-korek-api-di-yogyakarta-era-1980-an-melenggang-ke-perancis>
- La Semaine de la Critique*, semainedelacritique.com, diakses pada 16 September 2016 dari <https://www.semainedelacritique.com/en/la-semaine-de-la-critique-and-its-missions>
- Mollaret, Marie-Pauline, *About Prenjak (In The Year of Monkey)*, Semainedelacritique.com, diakses pada 20 April 2019 dari

<https://www.semainedelacritique.com/en/articles/about-in-the-year-of-monkey-prenjak>

Pasaribu, Haris Fadli, *Film Pendek 'Maryam Raih Penghargaan di Venice Film Festival*, flickmagazine.net, diakses pada 16 September 2016 dari

<http://flickmagazine.net/news/2614-film-pendek-maryam-raih-penghargaan-di-venice-film-festival.html>

Perspektif Wregas Bhanuteja tentang Prenjak dan Kota Yogyakarta, Kompas.com, diakses pada 20 Maret 2017 dari <https://www.youtube.com/watch?v=fqiLUfRBbqU>

Prenjak dari Yogyakarta Menang di Cannes, Indonesia Catat Sejarah, bbc.com, diakses pada 16 September 2016 dari

https://www.bbc.com/indonesia/majalah/2016/05/160520_majalah_prenjak_menang_cannes