

Jurnal
Ilmu Sosial dan Ilmu Politik

Terbit tiga kali setahun pada bulan Maret, Juli dan November. Berisi tulisan yang diangkat dari hasil penelitian, kajian analitis kritis dan tinjauan buku dalam bidang sosial dan politik. ISSN 1410-4946

Pelindung:
Dekan FISIPOL UGM

Ketua Penyunting:
Purwo Santoso

Wakil Ketua Penyunting:
I Gusti Ngurah Putra

Penyunting Pelaksana:
Abdul Gaffar Karim (non aktif)
Riza Noer Arfani
Arie Sujito
S. Djuni Prihatin
Subando Agus Margono

Penyunting Ahli:
Abdul Munir Mul Khan (IAIN Sunan Kalijaga, Yogyakarta)
Abubakar Ebihara (Universitas Jember, Jember)
Ana Nadhya Abrar (Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta)
Andre Hardjana (Universitas Atma Jaya, Jakarta)
Ashadi Siregar (Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta)
Cornelis Lay (Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta)
Heru Nugroho (Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta)
Hotman Siahaan (Universitas Airlangga, Surabaya)
Muhajir Darwin (Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta)
Mohtar Mas'oe'd (Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta)
Rizal Mallarangeng (CSIS, Jakarta)
Pratikno (Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta)
Sunyoto Usman (Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta)
Susetiawan (Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta)

Pelaksana Tata Usaha:
Novi Kurnia, Subari, Mukhrobin

Alamat Penyunting dan Tata Usaha: Fakultas Ilmu Sosial dan Ilmu Politik, Universitas Gadjah Mada, Jl. Sosio-Justisia, Bulaksumur, Yogyakarta 55281. Telp./Fax: 0274 563362, e-mail: jsp@ugm.ac.id atau gnputra@ugm.ac.id

Penyunting menerima tulisan yang belum pernah diterbitkan dalam media lain. Naskah diketik di atas kertas HVS kuarto sekitar 3000-5000 kata dengan format seperti tercantum pada halaman kulit belakang (Persyaratan naskah untuk JSP). Naskah akan di'review' oleh penyunting ahli dengan sistem blind peer review. Hasil review bisa diketahui dalam jangka waktu 60 hari setelah naskah diterima.

DAFTAR ISI

Film Propaganda: Ikonografi Kekuasaan <i>Budi Irawanto</i>	1 - 16
Representasi Maskulinitas dalam Iklan <i>Novi Kurnia</i>	17 - 36
Terorisme dan Media Massa: Debat Keterlibatan Media <i>Nunung Prajarto</i>	37 - 52
Interaksi Politik dan Media: Dari Komunikasi Politik ke Politik Komunikasi <i>Effendi Gazali</i>	53 - 74
Jurnalisme Politik: Keberpihakan Media dalam Pemilu 2004 <i>Masduki</i>	75 - 90
Kinerja TV Publik: Analisis Isi Berita TVRI tentang Kampanye Pemilu Legislatif 2004 <i>A. Darmanto</i>	91 - 108

Berdasarkan SK Dirjen Dikti Depdiknas No. 23a/DIKTI/Kep/2004, tanggal 4 Juni 2004 tentang Hasil Akreditasi Jurnal Ilmiah Dirjen Dikti Penilaian bulan Juni 2004, *Jurnal Ilmu Sosial dan Ilmu Politik* (JSP) telah terakreditasi sebagai Jurnal Ilmiah Nasional.

Film Propaganda: Ikonografi Kekuasaan¹

Budi Irawanto^{*)}

Abstract

As a modern technological invention cinema has numerous potentialities such as economic, social and political power. Fascist regimes as well as film corporations have employed cinema as a tool of propaganda to control and mobilize the masses for the sake of their power longevity. Moreover, the character of film itself is a perfect fascist medium which came from the network of proto-fascism of the twentieth century civilization. By using various genres of Indonesian cinema from different eras as a case study, this article argues that Indonesian propaganda films have monolithic representation which can be described as a cult of "bapakisme" (patronism), "kultur komando" (command culture), marginalisation of women' role in Indonesian revolutionary movement and demonization of progressive women organisation, and glorification of the role of Soeharto in Indonesian revolutionary movement.

Kata-kata Kunci:

film; propaganda; kekuasaan; rezim fasis; bapakisme; kultur komando

¹ Tulisan ini semula adalah makalah yang dipresentasikan dalam Seminar "Mendekonstruksi Film Propaganda" dalam Jakarta International Film Festival 2001, Ruang Serba Guna PPHUI Jakarta, 10 November 2001 dan telah mengalami perluasan seperlunya untuk kepentingan pemuatan di jurnal ini.

^{*)} *Budi Irawanto* adalah dosen Jurusan Ilmu Komunikasi Fakultas Ilmu Sosial dan Ilmu Politik, Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta, menyelesaikan pendidikan S2 (MA) di *Curtin University of Technology*, Perth, Australia.

...What is mortal in me will perish. But my spirit, which is immortal, will remain with you. And .. will show you the way.

— **Joseph Goebbels**

Kekuasaan bisa saja bermula dari moncong senjata, tetapi ia akan menjadi agung lewat bidikan kamera. Melalui kamera kekuasaan tak hanya punya daya paksa, tetapi sekaligus daya pukau. Ini karena, seperti didedahkan Bill Nichols (1982), menonton adalah mempercayai, tetapi tak semua yang tampak diperlakukan sama di mata kamera. “Kamera tak bisa berdusta. Tetapi ia mungkin bisa menjadi aksesori bagi ketidakbenaran,” ujar Harold Evans (*Encarta Book of Quotations*, 1999) seorang penerbit dan editor surat kabar terkemuka Amerika suatu kali. Sinema yang menuliskan realitas lewat mata kamera, tak luput dari kebenaran proposisi ini. Joseph Goebbels, sang arsitek propaganda Hitler, bahkan telah lama mempercayai sinema tak hanya memiliki fungsi hiburan semata, tetapi juga instrumen yang mampu menggerakkan massa.

Sejak kelahirannya film telah meledakkan kecemasan baru lantaran kehadirannya menyihir perhatian orang kebanyakan. Tatkala film pertama kali dipertontonkan secara komersial pada 28 Desember 1895 di Grand Café di Boulevard de Capucines No. 14 Perancis, penonton terkaget-kaget, kagum dan riuh. Bagaimanapun, terpaan film pertama kali pada penonton telah mengundang beragam respon, adonan antara kekaguman dan kecemasan. Luis Bunuel, sutradara Perancis terkemuka, dalam otobiografinya *My Sigh* pernah membandingkan film awal dengan taman hiburan:

Saya tak pernah lupa, misalnya, teror pada setiap orang saat kita menonton *zoom* yang pertama. Di atas layar sebuah kepala kian mendekat dan kian membesar. Kita semata-mata tidak mengerti bahwa kameralah yang kian mendekat ke kepala, atau barangkali karena trik fotografi (sebagaimana dalam film Milles), kepala hanya tampak membesar. Semua yang kita saksikan adalah kepala yang mendekati kita, yang melampaui proporsinya (hal. 33).

Sejak itu film melesat dari statusnya sebagai hiburan kaum pekerja kelas bawah perkotaan di saat senggang menjadi tontonan yang mampu merelatifkan batas-batas kelas. Akibatnya, film menjadi bisnis yang gampang menangguk keuntungan. Kemampuan film untuk menyedot perhatian massa dan sekaligus mendatangkan uang, tak pelak, mencuatkan potensi film yang lain: sebagai alat propaganda. Kita tentu tak lupa pada ungkapan Lenin yang tersohor, "Di antara berbagai kesenian, bagi kita, sinema adalah yang terpenting." Begitu pula Goebbels, yang telah disinggung di muka, menyebut film sebagai "salah satu dari media modern dan berjangkauan luas yang mampu mempengaruhi massa" (seperti disitir Chapman, 2000, hal.683).

Oleh karena itulah, tulisan ringkas ini hendak memaparkan argumen bahwa keberadaan film propaganda tidak hanya karena kekuasaan di luar film yang hendak memperalatnya tetapi karakter film itu sendiri merupakan medium propaganda yang sempurna. Dengan kata lain, film bisa menjadi medium untuk membangun kekuasaan dan lewat film pula sesungguhnya kekuasaan terukir dengan jelas. Menggunakan istilah dari khasanah semiotika (ilmu tentang tanda dan hubungan antartanda), film merupakan "ikonografi" kekuasaan. Ikonografi berasal dari kata "ikon" yang berarti penanda (*signifier*) yang mempunyai kemiripan dengan yang ditandai (*signified*). Dalam praktik keagamaan, misalnya, ikonografi lazimnya berujud benda-benda yang disakralkan atau disucikan yang mewakili keberadaan kekuatan Ilahiah. Sementara itu, kekuasaan dalam tulisan ini mengacu ada proses pengorganisasian wacana (*discourse*) dan kekuatan yang berperan dalam praktik pemaknaan (signifikasi) lewat beragam media representasi, termasuk film.

Tulisan ini dibagi menjadi tiga bagian. Bagian pertama membahas makna propaganda dan film propaganda. Bagian kedua melihat lebih jauh karakter medium film propaganda juga pertautannya dengan rejim fasistik (Nazi Jerman). Bagian terakhir merupakan pembacaan terhadap tiga film propaganda Indonesia yang berasal dari dua rejim politik yang berbeda (rejim Soekarno dan Soeharto).

Memaknai Propaganda

Istilah "propaganda" semula tidak berasal dari kancah "politik praktis" melainkan dari lingkungan gereja Katolik. Istilah ini berasal

dari *Sacra Congregatio Christiano Nomini Propagando* (Kongregasi Suci Katolik Roma untuk Penyebaran Iman), yakni bagian (*department*) dari administrasi gereja yang mengurus penyebaran ajaran Katolik dan dengan regulasi tertentu untuk negara-negara yang bukan penganut agama Katolik. Dalam perjalanannya, istilah propaganda mengalami popularitas yang luar biasa selama berkecamuknya Perang Dunia Pertama dan Kedua, kendatipun di Amerika punya konotasi miring. Sebagaimana dinyatakan Leonard Doob, penulis buku klasik *Propaganda: Its Psychology and Technique* (1940), "Di Amerika kata propaganda mempunyai aroma yang tak sedap. Propaganda memiliki asosiasi dengan perang dan praktik-praktik jahat" (seperti disitir oleh Chapman, 2000, hal. 681).

Dalam pengertian yang paling longgar, propaganda acapkali dimaknai sebagai informasi – baik benar maupun palsu – yang mengabdikan pada tujuan tertentu. Jika informasi itu mengandung kebenaran, maka ia acapkali hanya bersifat sepihak dan gagal memberikan gambaran yang menyeluruh. Umpamanya, informasi yang disampaikan oleh korporasi besar atau dalam pengajaran sejarah nasional di sekolah. Dalam pengertian yang sempit dan lazim dipakai, propaganda berarti penyampaian secara sengaja informasi yang palsu atau menyesatkan untuk mendukung maksud politik atau kepentingan mereka yang mempunyai kuasa. Di titik ini, propaganda mempunyai tujuan yang nyaris serupa dengan sensor. Tujuan yang hendak direngkuh bukanlah mengisi tempurung kepala orang dengan informasi yang salah, tetapi mencegah orang untuk mengetahui informasi yang benar. Apa yang membedakan propaganda dengan bentuk advokasi adalah niatan sang propagandis untuk mengubah pemahaman seseorang melalui pengelabuan ketimbang persuasi.

Meski demikian, dalam pengertian yang jauh lebih sempit lagi propaganda acapkali hanya dimaknai secara terbatas sebagai informasi palsu yang dimaksudkan untuk memantapkan apa yang telah diyakini orang kebanyakan. Asumsinya, jika orang mempercayai sesuatu itu salah, maka mereka senantiasa didera keraguan. Karena keraguan itu menggelisahkan, orang lantas bersemangat untuk membuangnya, dan karena itu mereka menjadi terbuka terhadap apa yang disampaikan oleh mereka yang memiliki otoritas. Tak aneh, jika propaganda menggunakan teknik-teknik penyampaian pesan yang meyakinkan

meski palsu. Lazimnya pesan-pesan itu mengidap sesat logika karena sang propagandis hanya berusaha meyakinkan, tanpa mempedulikan kesahihan pesannya.

Sederet pertanyaan penting layak diajukan di sini ihwal pertautan antara propaganda dan film. Mengapa film bisa menjadi alat yang pas bagi propaganda? Potensi apa gerangan yang melekat dalam film sehingga ia menjadi alat propaganda yang ampuh? Apa yang membedakan film dengan medium lain sebagai alat propaganda? Sebagai sebuah medium memang “dari sononya” film mempunyai kelebihan dibandingkan dengan medium lain. Richard Taylor, penulis buku *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany* (1998), menyebut film sebagai “the only truly mass medium” (sebagaimana disitir Chapman, 2000, hal. 683). Karakter film sebagai medium audio visual nyaris tak menemui rintangan bahasa dan keberaksaraan. Malahan film mempunyai pengaruh pada media massa yang telah ada sebelumnya seperti pers dan radio. Film memiliki daya tarik sebagai medium yang populer. Lagi pula, pengalaman pergi ke luar nonton film mampu menciptakan *audience en masse* – penonton merupakan bagian kerumunan yang tak hanya dipengaruhi oleh apa yang ditontonnya tetapi juga interaksinya dengan penonton lain. Bahkan, yang banyak dilakukan, *montage* sebagai teknik dalam sinematografi yang ditemukan oleh Eissentein dan kemudian diperbarui oleh Vsevolod Pudovkin dan Dziga Vertov itu, semula dikembangkan dalam konteks kebijakan propaganda.

Deretan pertanyaan di atas, apa boleh buat, juga menyeret kita pada perdebatan tentang relasi sinema dan realitas. Ihwal pertautan sinema dengan realitas ini menarik menyimak baris-baris kalimat dalam novel Salman Rushdie *Midnight's Children* :

Realitas hanyalah pertanyaan tentang perspektif; kian jauh anda merengkuhnya dari masa lalu, kian tampak konkret dan meyakinkan – tapi begitu anda mendekatinya dari masa kini, ia tak pelak tampak sulit dipercaya. Anggaplah anda ada di sebuah gedung bioskop yang luas, duduk di deretan pertama kursi paling belakang, dan perlahan-lahan bergerak ke depan, deret demi deret, hingga hidung anda menyentuh layar. Perlahan-lahan wajah sang bintang film menghilang ke dalam titik-titik yang bergerak-gerak; detail lembut yang

mengandaikan proporsi yang buruk; ilusi melenyap – atau malah, ilusi itu sendiri adalah kenyataan .. (hal. 197).

Metafora yang yang dilukiskan Rushdie setidaknya menyugesti kita untuk menyoal seberapa jauh film memberi kita distansi dengan realitas. Persoalannya kini tak lagi apakah film mencerminkan secara persis realitas atau tidak, melainkan seberapa jauh kita dibawa film mengenali realitas. Meski kita tahu bahwa film hanyalah ilusi realitas yang bertumpu pada nalar kontinuitas gerak, agaknya itu hanya sebagian alasan yang memungkinkan film sebagai sarana propaganda. Ada baiknya kita tilik lebih jauh karakter generik film yang dinisbatkan sebagai film propaganda.

Menguak Karakter Film Propaganda

Dalam kanon sejarah sinema dunia lazimnya kita kenal beberapa film yang dicatat sebagai tonggak penting film propaganda, *Birth of Nations* (1916) karya D.W Griffith, *Battleship Potemkin* (1926) karya Sergei Eisenstein, *Triumph of the Will* (1934) karya Leni Reifenstahl dan *War Games* (1965) karya Peter Watkin. Film-film ini secara gamblang menunjukkan model propaganda sederhana yang bersifat hitam-putih. Yang hitam didefinisikan sebagai “masalah, kebingungan dan teror”, sedangkan yang putih didefinisikan sebagai “kesederhanaan, kejelasan dan repetisi.”

Film propaganda memang lazimnya mengambil bentuk dokumenter untuk meyakinkan penonton terhadap sudut pandang politik tertentu. Tentu saja, film propaganda tak hanya terbatas pada film non fiksional. Beberapa film drama perang pada era 1940-an di Amerika diproduksi untuk menggalang konsensus siapa yang disebut ‘musuh.’ Salah satu konvensi penting genre film pada periode itu adalah pelbagai bagian terpisah-pisah yang berhimpun bersama menyumbang bagi kebijakan negara. Tak aneh, jika film propaganda pertama pada periode itu adalah *The Birth of Nations* (1916) karya D.W Griffith.

Pada era pemerintahan Hitler, peran Joseph Goebbels sebagai menteri propaganda sangat menentukan. Di tangan Goebbles partai Nazi dan Hitler disulap dalam citra yang gemilang. Belajar dari pelbagai genre film-film Hollywood yang sukses, agaknya ambisi dasar rezim Nazi adalah menciptakan mesin impian ala Hollywood dalam versi Nazi.

Karena itu, seluruh bakat terbaik dengan tingkat keterampilan yang tinggi dalam sinema Jerman dihimpun untuk menghasilkan karya yang mampu memanipulasi dan memasung kesadaran penontonnya. Uniknyanya, tatkala sejumlah imigran dari Jerman mulai mempengaruhi Hollywood dengan semangat yang muram lewat tradisi sinema Weimar, rezim Nazi tetap meniru gaya Hollywood yang optimistik. Sinema gaya Weimar, umpamanya *Caligari* dan *Nosferatu*, lebih menekankan pada kekuatan aneh dan ancaman tersembunyi dalam hidup sehari-hari. Sebaliknya, sinema pada era Goebbels berpretensi seakan-akan hidup sehari-hari di bawah rezim Hitler normal-normal saja. Jika ada ancaman, maka selalu bisa dikenali dan diatasi dengan "kekuatan kehendak."

Akan tetapi, film propaganda tidak hanya tumbuh subur di tengah ketidakmenentuan politik seperti halnya Jerman pada era Perang Dunia Kedua. Pada era pemerintahan Ronald Reagan dalam dekade 1980-an, di Amerika tak kurang muncul genre film propaganda yang menyokong politik Reaganisme. Film-film yang mencuat pada periode ini umumnya menekankan nilai-nilai konservatif tentang keluarga, penggelembungan harga diri Amerika yang terluka akibat perang Vietnam serta pamer kecanggihan teknologi dalam konteks Perang Dingin dengan Uni Sovyet.

Pertanyaan yang tetap mengusik, mengapa film propaganda bisa muncul dari setting politik yang berbeda? Tidakkah ada sesuatu yang intrinsik sifatnya dalam medium film sehingga ia cocok sebagai alat propaganda? Melissa Goldman dalam tulisannya *Entrapped Agency: An Exploration of the Link Between Cinema and Fascism* (SEHR, 1996) mengemukakan tesis yang ganjil dan provokatif. Menurutnya, medium film melakukan proses internalisasi dan simbolisasi yang luar biasa terhadap ideologi fasisme yang muncul pada awal abad kedua puluh. Proliferasi ideologi fasisme ke seluruh daratan Eropa, bagi Goldman, sejatinya berpusat dan bersandar pada bidang teoritis yang lebih luas, seperti kesehatan, efisiensi, ritme, gerak dan kecepatan. Goldman mengasumsikan bahwa sebelum ideologi fasisme mengalami kristalisasi, terjadi proses saling pengaruh antara budaya, sains dan teknologi yang memuncak pada penemuan film. Karena itu, tatkala rezim fasis menggunakan film untuk tujuan-tujuan yang bersifat propagandistik, mereka sekadar menggunakan jaringan proto-fasisme yang telah terbentuk.

Praktik-praktik yang fasistis, kita tahu, memang bersandar sepenuhnya pada ritual-ritual, simbol-simbol dan mitos-mitos nasionalistik. Dalam jagat simbolik fasisme, bentuk representasi tubuh yang diidealkan atau yang ditampik dideterminasi secara rasial, misalnya ras Aria dan Yahudi dalam fasisme Jerman. Kode-kode film memungkinkan kohesi sosial yang semu yang didasarkan pada citraan tubuh dan stereotip yang diterima secara umum.

Penemuan film memungkinkan penyimpanan gerak secara mekanis serta lahirnya kemampuan mereproduksi tubuh dan objek ke dalam gerak. Melalui modus baru representasi inilah, terjadi perkembangan dalam pendisiplinan tubuh dan peragaan kekuasaan. Di satu sisi, pengungkapan tubuh bersama-sama dengan bahasa representasi filmis memberikan kemungkinan terciptanya makna bentuk dan gestur. Tubuh yang sejatinya bersifat material lantas bisa dimanipulasi secara mekanis, bahkan bisa didistorsi. Maka, lahirlah tubuh yang telah mengalami penyuntingan demi kenikmatan visual — atau barangkali — demi eksperimentasi ilmiah. Di sisi lain, melalui kerja sains, keunggulan manusia diberdayakan untuk memastikan mobilitas dan hidup yang semula menjadi objek tersembunyi menjadi gerakan yang dinamis.

Menyadari bahwa film bisa menjadi medium yang terbuka bagi propaganda fasisme, Hitler menunjuk Leni Reinfenstahl memfilmkan parade Partai Nazi di Nuremberg pada 1934 dalam *Triumph of the Will*. Ini agaknya menegaskan tesis Hugo Munsterberg dalam bukunya *Photoplay: A Psychological Study* (1916) bahwa film bisa merengkuh tujuan-tujuan politik dengan melakukan perubahan sosial. Dalam pandangan yang tak jauh berbeda, Sergei Eisentein dan Walter Benjamin mengimajinasikan reformasi sosial melalui film. Melalui reproduksi mekanis (Benjamin) dan *montage* (Eisentein), apparatus filmis karena bentuknya yang unik memungkinkan praktik artistik baru yang berdekatan dengan agenda politik tertentu.

Munsterberg memberikan perhatian pada kekuatan film melalui konstruksi formalnya, terutama cara film berinteraksi dengan dan mencerminkan kerja pikiran manusia. Dalam bahasa Munsterberg, teknik tertentu dalam film seperti *close-up*, *flashback*, *parallel editing* memungkinkan film melakukan peniruan terhadap cara kerja pikiran.

Munsterberg menyebut *flashback* (kilas balik) sebagai “objektifikasi fungsi memori” yang dibimbing oleh pikiran sendiri, bukan oleh kekuatan luar. Maka, film memungkinkan citraan propagandistik berdasarkan kode kultural yang diproyeksikan di atas layar serta dikonstruksi oleh penonton sendiri. Ringkasnya, pandangan dunia yang bersifat eksterior tak hanya diimposisikan ke dalam pikiran publik, tetapi juga citraannya dibentuk oleh pikiran publik sendiri.

Membaca Film Propaganda Kita

Untuk mengenali corak film propaganda negeri sendiri, tiga film *Images of Soekarno* (1950-an dan 1960-an) dari Produksi Film Negara, *Serangan Fajar* (1981) karya Arifin C. Noer dan *Pengkhianatan G30S PKI* (1984) karya Arifin C. Noer dipilih sebagai eksemplar. Pilihan atas tiga film itu, tentu saja, dapat dipertanyakan kesahihan dan keterwakilannya. Alasan yang kira-kira bisa dikemukakan adalah ketiga film itu merekam tiga kurun sejarah Indonesia yang berbeda serta diproduksi di bawah dua rezim kekuasaan yang berbeda (Era Soekarno dan Era Soeharto). Lagipula, ketiganya berasal dari genre yang berbeda pula: dokumenter (*Images of Soekarno*) dan dokudrama (*Serangan Fajar* dan *Pengkhianatan G30S PKI*).

Film propaganda “Indonesia” pertama sesungguhnya diproduksi pada tahun 1936 oleh ANIF (*Algemeen Nederlandsch-Indisch Film*) berjudul *Tanah Seberang* (Sen, 1994, hal.16). Film yang disutradarai oleh dokumentaris berkebangsaan Belanda Magnus Franken ini memuji-muji kebijakan transmigrasi pemerintah kolonial Belanda yang memindahkan penduduk dari tanah Jawa ke Sumatra. Film ini diproduksi bagi keperluan Komite Pusat untuk Emigrasi dan Kolonisasi Penduduk Pribumi dan dibiayai oleh berbagai jawatan pemerintah kolonial seperti jawatan kepolisian, kereta api dan badan penerbitan pemerintah jajahan Balai Pustaka (Sen, 1994, hal.16). ANIF sendiri sebagai perusahaan yang memproduksinya merupakan cikal bakal dari Produksi Film Negara (PFN) yang berdiri pada 1950. Pemanfaatan film sepenuhnya sebagai alat propaganda terjadi pada masa pendudukan Jepang (1942-1945) melalui penutupan perusahaan film swasta dan pemusatan produksi film di tangan pemerintah pendudukan Jepang.

Sebagai bagian cara pengelabuan massa, film propaganda bekerja lewat representasi yang bersifat monolitik dan sepihak. Dalam tiga film,

The Images of Soekarno, Serangan Fajar dan Pengkhianatan G30S PKI, umpamanya, tampak representasi “bapak” sebagai sosok yang berada di pucuk hirarki kekuasaan. Soekarno dalam *Images of Soekarno*, umpamanya, secara eksplisit mengklaim dirinya sebagai “Bapak Rakyat.” Pada pidato pembebasan Irian Barat di Yogyakarta pada 19 Desember 1963, ia dengan lantang menyatakan bahwa pembebasan Irian Barat dari kekuasaan Belanda bukan karena kepentingan pribadinya, melainkan kepentingan seluruh rakyat Indonesia. Menurutnya, ia sekadar menyuarakan apa yang menjadi gejolak di hati rakyat: Irian musti dibebaskan dari kaum imperialis dan kolonialis Belanda.

Sementara itu, bagian narasi penting dalam *Serangan Fajar* adalah pencarian sosok “Bapak” oleh tokoh Temon. Dalam film ini, kita tahu, tokoh Temon menjadi personifikasi “revolusi Indonesia” yang tengah mencari pemimpin dan pelindungnya. Pencarian sosok Bapak mencapai puncaknya dalam adegan ketika ia berlari-lari membawa bambu runcing dan topi baja yang kebesaran yang dirangkai dengan adegan pemuda Soeharto dan pasukannya tengah naik truk terbuka melintas di depannya. Saat Temon berteriak ‘Pak-e (Bapak),’ Soeharto menoleh setengah detik sebelum truk itu lenyap dari pandangan. Ini merupakan adegan terakhir Temon berteriak keras memanggil bapaknya. Soeharto pun dikukuhkan menjadi bapak bagi bocah miskin – metafora bagi “revolusi Indonesia.”

Sosok “Bapak” dalam film *Pengkhianatan G30S PKI* merupakan representasi otoritas politik penting di kalangan militer. Bagi angkatan darat, Soeharto agaknya merupakan sosok bapak yang mampu menjadi sang pemandu dan penegak “ketertiban” di tengah galau politik akibat terbunuhnya para jenderal. Dalam salah satu adegan Leo Watimena bertanya pada Soeharto perihal latar belakang peristiwa 30 September. Lewat sikap dan penuturan yang penuh kewibawaan sang Bapak (Soeharto) menjelaskan otak kekacauan politik saat itu adalah Partai Komunis Indonesia. Akan tetapi, pada momen yang berbeda sang Bapak ini ternyata musti berhadapan sosok “Bapak” yang lain (Soekarno). Sosok bapak yang terakhir ini agaknya telah merosot legitimasi kekuasaannya, sebagaimana tampak dalam adegan dialog antara Soeharto dan Soekarno, sehingga dengan mudah takluk dalam pengaruh sang Bapak pertama.

Images of Soekarno, *Serangan Fajar* dan *Pengkhianatan G30S PKI* dengan jelas membentangkan corak representasi yang patriarkis. Dalam *Images of Soekarno*, istri Soekarno (Fatmawati) hanya menjadi penonton pasif yang duduk di deretan kursi kehormatan menyaksikan sang suami (Soekarno) tengah berpidato ihwal Pembebasan Irian Barat. Di atas podium Soekarno menjadi sumber kekaguman dan pemujaan. Peran perempuan yang lain dalam *Images of Soekarno* paling jauh hanya menjadi bagian dari kelompok yang mengelu-elukan kedatangan Soekarno. Ringkasnya, perempuan secara marginal direpresentasikan dalam peran domestiknya sebagai istri yang setia menyertai sang suami di kancah publik.

Representasi serupa bisa kita temukan dalam *Serangan Fajar* yang memposisikan perempuan sekadar menjadi pemeran pembantu dalam kemelut perang kemerdekaan. Sebagaimana lazimnya dalam film-film dengan genre sejenis di Indonesia, perempuan tidak memiliki peran yang menentukan selain sebagai anggota palang merah, bekerja di dapur umum, menjadi kekasih pejuang atau menjadi "umpan" untuk mengorek informasi rahasia dari musuh. Dalam *Serangan Fajar* representasi perempuan muncul dari kalangan ningrat (Darun, istri Handoyodiningrat) dan rakyat kebanyakan (Simbok dan Sibuh) yang terkungkung dalam ruang domestik.

Di samping representasi perempuan dalam peran domestiknya sebagai istri para jenderal yang terbunuh, kita temukan dalam *Pengkhianatan G30S PKI* representasi perempuan dalam orgi kekerasan sebagai anggota Gerwani. Tentu, representasi ini tak hanya bagian dari upaya Orde Baru mengkonstruksi peran PKI dalam Peristiwa 30 September 1965. Yang jauh lebih penting adalah upaya demonisasi yang dilakukan Orde Baru terhadap organisasi perempuan progresif yang pernah muncul dalam lanskap perpolitikan Indonesia.

Watak paternalistik dari tiga film kian kental tatkala kita juga menemukan betapa kuat kultur "komando" yang hakikatnya militeristik dan fasistik itu dalam masyarakat Indonesia. Dari *Images of Soekarno* kita bisa menyimak bagaimana Soekarno mengangkat dirinya sebagai pemberi Komando pembebasan Irian Barat. Dalam pandangan Soekarno, rakyat tak lebih dari gerombolan massa yang tengah menunggu titahnya. Begitu pula, dalam *footage-footage* dokumenter

dalam *Images of Soekarno*, Soekarno seakan ada di barisan terdepan yang mengomando rakyat dengan gagasan-gagasannya. Apalagi dengan politik Manipol Usdek— yang sejatinya bersumber pada pemikiran Soekarno sendiri—watak “komando” dalam perpolitikan Indonesia terlihat. Dalam pidato tentang Pancasila, Soekarno menegaskan pentingnya tetap berpegang pada Manipol Usdek untuk mengatasi “subversi mental.”

Dalam *Serangan Fajar* tampak bagaimana seluruh inisiatif penyerangan terhadap Belanda ada sepenuhnya di bawah komando pemuda Soeharto. Nyaris tak ada debat, diskusi yang menimbang risiko dari aksi militer yang dikomando Soeharto. Bagaimanapun, tabiat komando memang meniadakan dialog dan hanya menuntut kesetiaan penuh untuk melakukan apa yang dikatakan pemimpin. Ini tampak jelas jika kita lihat dalam *Pengkhianatan G30S PKI* tampak kekuatan komando Soeharto dalam mengendalikan situasi politik saat itu dan gerakan penumpasan PKI. Maka, jelas bukan kebetulan semata jika dalam tiga film propaganda itu bertaburan pidato atau *briefing* dari para pemimpin. Ini karena hanya pada pidato terjadi pemusatan dan pengendalian wacana.

Tak pelak, aroma heroisme juga merebak dari *Images of Soekarno*, *Serangan Fajar* dan *Pengkhianatan G30S PKI*. Kita tahu, heroisme tak lebih dari fantasi maskulinitas. Dalam *Images of Soekarno* heroisme dibangun dengan penegasan sikap anti imperialisme, kolonialisme dan Barat. Sementara dalam *Serangan Fajar*, heroisme dibangun lewat patriotisme pemuda yang mengangkat senjata melawan Belanda. Heroisme dalam *Pengkhianatan G30S PKI* dibangun lewat ketegasan sikap Soeharto dan Kostrad (Komando Strategis Angkatan Darat) untuk menumpas kelompok “kontra-revolusioner” yang didalangi PKI dan hendak menggulingkan Soekarno.

Di titik inilah, tak aneh jika film propaganda senantiasa mengambil bentuk “film perang.” Hanya dalam film peranglah maskulinitas terepresentasikan secara nyata dan melaluinya patriotisme terukir dengan jelas. Dalam film perang siapa yang disebut musuh atau pengkhianat dan pahlawan bisa ditarik jelas batasnya. Sementara itu, rangkaian adegan kekerasan yang mengiringi film perang, seperti ledakan, penyiksaan dan meloloskan diri dari kamp tawanan musuh,

tak hanya penting untuk membangun narasi cerita tetapi juga membangun subjek yang maskulin.

Penutup: Akhir Film Propaganda?

Apa yang bisa kita timbang dari tiga film propaganda negeri sendiri? *Pertama*, rekonstruksi historis melalui sinema — di bawah pengaruh otoritas kekuasaan — senantiasa membuka peluang bagi propaganda kekuasaan. Ketika sejarah hanya ditulis oleh mereka yang telah menghabisi sang pecundang, maka ia tak lebih dari glorifikasi dan puja-puji pada sang pemenang. Film pun terbukti menjadi instrumen yang menjadikan sejarah bak “lubang hitam” yang mencegah orang untuk menemukan kejelasan fakta-fakta historis yang masih diselimuti misteri. Sutradara Perancis Jean Luc Godard pernah berujar, “Fotografi adalah kebenaran dan film adalah kebenaran dua puluh empat kali dalam satu detik” (*Encarta Book of Quotations*, 1999). Agaknya kita mesti berhati-hati dengan kata “kebenaran” itu. Ini karena kebenaran bisa berarti informasi sepihak yang menyesatkan kita untuk merengkuh pemahaman sejati. Ringkasnya, kita tak pernah bisa beroleh hikmah masa lalu dari film propaganda, betapapun ia melakukan klaim historis.

Kedua, film propaganda dengan mudah bisa dikenali dari modus representasinya yang kontras dan cenderung hitam-putih. Film non-propaganda senantiasa memberi kita multiplisitas representasi. Representasi yang monolitik, seperti representasi yang patriarkis dan maskulin cenderung melakukan distorsi yang kelewatan. Barangkali ini tidak hanya berlaku pada film yang disponsori oleh penguasa tetapi juga film yang dibuat oleh kalangan yang justru ingin melawan penguasa. Godaan untuk menciptakan representasi yang gampang dan kelewatan menyederhanakan akan mudah terjatuh pada bentuk propaganda baru.

Ketiga, sebuah film menjadi sebetuk propaganda tak hanya bersumber dari kekuasaan yang ada di baliknya, melainkan sebagai medium ia memiliki tendensi untuk menjadi fasistis. Ini agaknya bertautan dengan watak budaya abad keduapuluh yang ditandai pemujaan nilai kecepatan, efisiensi dan seterusnya yang juga dimuliakan oleh rezim Orde Baru. Kini nilai-nilai itu tengah memperoleh tantangan

karena terbukti juga menciptakan piramida korban manusia. Akan tetapi, apakah ini berarti alam tamatnya film propaganda? Sepanjang relasi politik ditandai oleh upaya penaklukan dan pengelabuan massa, film tetap terbuka sebagai alat propaganda. Bahkan, ketika praktik ekonomi kian kental diwarnai nilai neoliberalisme, bukan mustahil film kian mengabdikan pada kepentingan korporasi besar sebagai jantung dari industri hiburan. Era baru propaganda melalui film sesungguhnya tengah dimulai. Karena itu, studi akademis tentang propaganda tak pernah kehilangan relevansinya, seperti ditulis oleh Robert Taylor (1998):

Sebagaimana Goebbels sendiri mengetahuinya, penangkal terbaik dari pengaruh propaganda adalah kesadaran: kesadaran terhadap diri kita sendiri, kesadaran terhadap kekuatan dan keterbatasan kita, serta kesadaran terhadap metode dan tujuan pihak lain yang mungkin memanipulasi opini kita demi tujuan mereka. Kesadaran ini bahkan kian penting dalam masyarakat liberal ketimbang dalam sistem politik yang otoritarian, di mana pada yang pertama (masyarakat liberal) peran propaganda kurang terlihat dominan dan teknik-tekniknya tak terlampaui kentara, karena itu, setidaknya secara potensial, jauh lebih efektif (seperti disitir dalam Chapman, 2000, hal.688).***

Daftar Pustaka

- Bunuel, Luis (1983). *My Last Sigh*. Alih bahasa Abigail Israel. New York: Alfred Knopf.
- Chapman, James (2000). 'Review Article: The Power of Propaganda.' *Journal of Contemporary History*, Vol 35(4), hal. 679-688.
- Encarta Book of Quotations* (1999). *Manual Disk*. Bloomsbury: Microsoft and Bloomsbury Publishing.

- Goldman, Melissa (1996). 'Entrapped Agency: An Exploration of the Link Between Cinema and Fascism.' *SEHR. Supplement: Cultural and Technological Incubations of Facism*. Volume 5. Desember.
- Mustenberg, Hugo (1916). *Photoplay: A Psychological Study*. New York: Appleton and Company.
- Nichols, Bill (1982). *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana University Press.
- Rushdie, Salman (1991). *Midnight's Children*. New York: Penguin Books.
- Sen, Krishna (1994). *Indonesian Cinema: Framing the New Order*. London: Zed Books.