

**Memerkarakan Identitas Nasional:  
Representasi Identitas Kultural dalam  
Sinema Generasi Baru Indonesia dan Malaysia**

*Budi Irawanto*<sup>1</sup>

**Abstract**

*Cinema has been long seen as a trans-cultural phenomenon due to its cross-cultural ability. Cinema posits itself to entertain and to educate people from various backgrounds by using its "universal language" —embracing visual and aesthetic aspects. At the same time, cinema has potentials to bring the discourse of identity. The issue of identity will strongly emerge in cinemas, particularly when a country faces a crisis of identity. Many cases show that cinema plays a significant role in contesting the idea of national identity. Moreover, this article aims at highlighting the notion of identity attached in cinema production. By using comparative perspectives between Indonesia and Malaysia, this paper shows how creative spaces are constructed by new generation of Indonesian and Malaysian film makers. Creative spaces which are initiated by cineaste are intended to open the path for critical ideas on national identity. Instead of a fixed state, national identity is defined by young generation of filmmakers more as a contested idea.*

---

<sup>1</sup> *Budi Irawanto* adalah dosen Jurusan Ilmu Komunikasi Universitas Gadjah Mada Yogyakarta dan mahasiswa PhD pada *National University of Singapore*, Singapura. Ia bisa dihubungi melalui email: [budiirawanto@yahoo.com](mailto:budiirawanto@yahoo.com).

**Kata-kata kunci:** *sinema generasi baru; identitas nasional; representasi identitas cultural; Indonesia dan Malaysia*

*THERE IS NO SUCH THING AS A 'NATIONAL CINEMA'  
IF THE PHRASE IS USED TO DESIGNATE A SINGLE, UNITARY OBJECT.  
ALBERT MORAN-- AN EXPERT OF FILM POLICY (1996)*

*IT'S A CURSE, I KNOW, BUT I'VE ALWAYS FELT THE NEED TO BITE  
THE HAND THAT FED ME.  
AMIR MUHAMMAD-- A MALAYSIAN FILM DIRECTOR (2003)*

## **Pendahuluan**

Setahun silam, dalam sebuah diskusi di Yogyakarta bertajuk "Sinema Asia Tenggara," sutradara Malaysia Ho Yuhang menyampaikan pendapat yang menyentak ihwal identitas nasional. Bagi Yuhang, Malaysia sebagai identitas hanya penting saat ia mengisi borang (formulir) untuk mengikuti Festival Film Internasional. Tentu saja, Yuhang tidak tengah mengungkapkan sinisme terhadap negerinya. melainkan menyiratkan betapa peliknya merampatkan Malaysia ke dalam identitas nasional-tunggal yang sejatinya dipenuhi segala kompleksitas dan problematikanya.

Telah lama sinema terlanjur dianggap mewakili identitas nasional tempat ia diproduksi. Gagasan yang menautkan sinema dan identitas nasional tak hanya berasal dari kalangan rezim penguasa yang menjadikan sinema sebagai medium yang membentuk "kebudayaan dan kepribadian nasional," tetapi juga kalangan kritikus film kerap menjadikan identitas nasional itu sebagai parameter kritiknya. Di Indonesia, umpamanya, dalam kurun waktu yang lama sejumlah kritikus mengeluhkan hilangnya identitas itu dalam sinema Indonesia. Bagi para kritikus itu, sinema Indonesia bak berasal dari "negeri antah-berantah" dan membawa penonton pada dunia mimpi yang tak berpijak pada bumi Indonesia.

Berangkat dari latarbelakang di atas, tulisan ini hendak mengeksplorasi persoalan identitas kultural sebagaimana direpresentasikan secara sinematik dalam film-film generasi baru Indonesia dan Malaysia. Tanpa mengabaikan nuansa perbedaan dalam konteks produksi dan politik perfilman di antara kedua negara, tulisan ini lebih memfokuskan pada titik persamaan generasi baru sineas Indonesia dan Malaysia dalam merepresentasikan secara sinematik persoalan identitas dan implikasinya terhadap konsepsi "resmi" identitas nasional yang kerap disematkan pada sinema.

Tulisan ini berargumen bahwa melalui ruang kreatif (*creative space*) para sineas generasi baru Indonesia dan Malaysia justru menggugat versi nasionalistik identitas nasional, sebagaimana didaku oleh pemerintah masing-masing negara, seraya menunjukkan kompleksitas dan problematik identitas nasional itu. Dengan kata lain, identitas nasional lebih dimaknai bukan sebagai sesuatu yang secara arkaik bersifat abadi, melainkan senantiasa mengalami kontestasi secara politik serta terus berubah sepanjang sejarahnya.

### **Sinema dan Identitas Nasional**

Sejak sebermula, sinema merupakan fenomena "transkultural" mengingat kemampuannya melampaui budaya tertentu -- menciptakan sesuatu yang menyenangkan, gampang dimengerti serta melibatkan penonton yang memiliki kekhasan budaya dan linguistiknya sendiri (Chow, 1997). Aspek-aspek filmis yang sifatnya intrinsik sesungguhnya yang menjadi daya tariknya ketimbang identitas yang berasal dari tempat film itu diproduksi. Apalagi pada era film belum bersuara (bisu) nyaris tak ada kendala bahasa yang berarti untuk memahami film. Oleh karena itu, film bisa ditonton oleh pelbagai kalangan dan persebarannya mampu melintasi batas-batas negara.

Akan tetapi, perkara identitas nasional, apa boleh buat, mencuat tatkala sebuah bangsa tengah mengalami krisis. Sebagaimana dinyatakan Kobena Mercer (1990:4), "Identitas menjadi isu ketika ia dalam kondisi 'krisis' tatkala yang diasumsikan menetap, koheren dan utuh digantikan oleh pengalaman keragu-raguan dan ketidakpastian." Krisis itu bisa dipicu oleh kondisi sosial dan ekonomi yang terus memburuk atau jika sebuah negara terlibat dalam kancah peperangan sehingga martabat sebuah

bangsa ada di tubir keruntuhannya. Di samping itu, seperti dinyatakan Joel S. Kahn (1998:7), "Partikularisme budaya yang kian mengakar kuat dalam legitimasi negara otoritarian modern, mengingatkan kita bahwa nasionalisme yang didasarkan pada karakteristik budaya yang khas dari konstituennya sejatinya melibatkan proses peng-liyanan (*othering*) dan pengiblisian mereka yang bukan warga negara (*non-nationals*)."

Tak aneh, jika rezim penguasa yang otoritarian dan totalitarian lazimnya sangat terobsesi dengan identitas nasional dengan menjadikan sinema sebagai medium yang mengukuhkan dan mendefinisikan identitas itu. Akibatnya, terjadi represi dan marginalisasi terhadap identitas lokal dan minoritas. Bahkan, pemerintah ultra-nasionalis dan fasistik tak jarang menggunakan perangkat teknologi, termasuk sinema, sebagai sarana untuk "mempertontonkan identitas" yang mampu menunggalkan dan mengontrol identitas yang beragam ke dalam identitas nasional yang bersifat ideal dan simetris. Simetri identitas nasional ini, menurut Gilroy (1997), memang terlihat seduktif ketika seluruh keberbedaan telah dikubur dan dilenyapkan. Inilah yang dirayakan dalam gaya militeristik, yakni berpadunya gerakan tubuh dengan seragam, latihan, pawai serta hirarki yang melahirkan pandangan: keseragaman adalah ketunggalan yang absolut. Misalnya, film *Triumph of the Will* karya Leni Reifenstahl tentang parade tentara Nazi di Nuremberg serta film-film lainnya yang diproduksi pada era pemerintahan Hitler sebagai bentuk pemujaan pada ideologi Naziisme.

Kalangan teroritisi telah lama mencandra problematika antara sinema dan identitas nasional, terutama pada apa yang kerap disebut sebagai "sinema nasional." Sebagaimana pendapat Albert Moran yang disitir di awal makalah ini, nyaris mustahil menyebut sinema yang secara kohe-sif, utuh dan monolitik memotret sebuah bangsa tatkala konsepsi tentang bangsa itu tengah dipertanyakan dalam dunia kontemporer yang kian mengglobal. Bahkan, seperti dinyatakan oleh Adrew Higson (2000:67), "Sinema yang dibangun di sebuah negara-bangsa tertentu sangat langka menjadi industri budaya yang otonom dan bisnis film telah lama beroperasi secara nasional, regional dan bahkan transnasional".

Sinema nasional -- yang secara konseptual juga dianggap mengu-sung identitas dan kebudayaan nasional -- lazimnya selama ini dianalisa dalam dua dataran saja: tekstual dan industrial (Dissanayake, 1994). Pada

dataran tekstual, sinema nasional dianalisa berdasarkan kekhasannya dalam isi, gaya dan estetikanya yang khas. Sementara pada dataran industrial, sinema nasional dianalisa berdasarkan relasi antara sinema dan aspek industrialnya (produksi, distribusi dan eksibisi). Dengan kata lain, analisa terhadap sinema nasional berkuat pada satu sisi wilayah representasi sinematik, di sisi lain ekonomi politik perfilman suatu negara.

Sementara itu, ikhtiar untuk merumuskan sinema nasional sesungguhnya berada dalam dua ketegangan: kecenderungan melihat ke dalam (*to look inward*) dan melihat ke luar batas-batasnya (*to look out across the border*). Menurut Andrew Higson (2000), upaya melihat ke dalam itu adalah ikhtiar melakukan refleksi terhadap dimensi kelampauan, kekinian dan keakanan sebuah bangsa beserta segenap warisan budayanya. Sedangkan upaya melihat ke luar melibatkan ikhtiar menyisipkan keberbedaan dan menyatakan apa yang disebut dengan yang lain (*otherness*).

Meski demikian, pandangan yang menautkan sinema dengan identitas nasional, tak pelak, menghadapi sejumlah persoalan. *Pertama*, sinema sesungguhnya bukanlah produk yang murni dan otentik. Dalam dirinya sendiri sinema adalah sebetuk hibrida baik secara ekonomi, diskursif, etnis dan seterusnya serta sebuah blasteran budaya (*cultural miscegenation*) (Hayward, 2000). *Kedua*, sinema justru memiliki kemampuan untuk menyingkap konsepsi bangsa itu sendiri yang kerap kali terlindung di balik keutuhan dan penyeragaman. Dalam kenyataannya sebuah bangsa senantiasa memiliki ketegangan dan keberbedaan yang bersifat inheren dan tak gampang didamaikan. *Ketiga*, pertautan antara sinema dan budaya tak memadai jika hanya dibatasi dalam lingkup bangsa kecuali mengabaikan keberadaan industri film global dan pergerakan modal, pembuat film dan film itu sendiri yang melintasi batas-batas nasionalitasnya.

### **Munculnya Generasi "New Wave": Pergulatan Identitas**

Munculnya generasi "New Wave" (gelombang baru) di Indonesia sesungguhnya bisa dirunut tatkala Garin Nugroho memulai debut film layar lebarnya berjudul *Cinta Dalam Sepotong Roti* (1990) yang merebut piola Citra dalam Festival Film Indonesia dan penghargaan sebagai sutradara muda dalam Tokyo International Film Festival. Garin Nugroho adalah lulusan dari Institut Kesenian Jakarta yang belajar film secara akademis.

Film *Cinta Dalam Sepotong Roti* barangkali adalah film perjalanan (*road movie*) pertama di Indonesia yang mengisahkan perjalanan tiga orang sahabat yang melakukan pencarian dirinya serta seksualitas mereka. Kalangan kritikus memuji film Garin karena membawa cara bertutur baru ke dalam sinema Indonesia lewat penjelajahan bahasa visual dan simbol yang berbeda dengan umumnya sinema arus utama bahkan dengan para sineas pendahulunya.

Film Garin Nugroho *Surat Untuk Bidadari* (1992) yang mengambil latar Sumba (wilayah Indonesia bagian timur) banyak disebut-sebut oleh para kritikus sebagai sebetuk gugatan terhadap konsepsi Indonesia (juga sinema nasional Indonesia) yang berwatak Jakarta-sentris dan mengabaikan wilayah-wilayah pinggirannya akibat politik pembangunan yang sentralistik. Film *Surat Untuk Bidadari* barangkali film pertama di Indonesia yang menggunakan bahasa daerah (Bahasa Sumba) dan sedikit menggunakan Bahasa Indonesia maupun dialek Jakarta. Keunikan film ini tak hanya terbatas pada penggunaan bahasa Sumba dalam dialog tokoh-tokohnya (sebagian besar bukan aktor profesional), tetapi juga mengungkap persoalan yang dihadapi oleh masyarakat yang ada di wilayah pinggir Indonesia: masih kuatnya hukum adat ketimbang hukum nasional, bercokolnya kultur kekerasan, pendidikan dasar yang abai pada konteks lokal, hegemoni "kebudayaan nasional" terhadap kearifan lokal dan seterusnya.

Setelah melewati hampir dua tahun masa produksi, maka pada 1998 kwartet sutradara Mira Lesmana, Riri Riza, Nan T. Achnas dan Rizal Mantovani merilis film mereka *Kuldesak*. Judul film ini "Kuldesak" menyiratkan "kebuntuan" yang dihadapi oleh para sineas Indonesia menghadapi politik perfilman Indonesia yang amat birokratis dan sarat dengan kontrol (sensor). Diilhami oleh buku Roberto Rodriguez *Rebel Without a Crew*, *Kuldesak* merupakan film omnibus berbiaya rendah yang memiliki empat cerita yang berbeda. Keempat kisah itu berpusat pada dunia anak muda kelas menengah urban (Jakarta) dengan pelbagai problematikanya yang pedih: diskriminasi, keterasingan, penyalahgunaan kekuasaan dan seterusnya. Karena itu, tokoh-tokoh dalam film ini mewakili keragaman anak muda Jakarta: perempuan yang bekerja di biro iklan, penjaga bioskop yang mengidolakan selebritis dan teman *gay*-nya, dan anak orang kaya yang terobsesi pada Kurt Cobain. Format yang dipilih oleh keempat sutradara itu terinspirasi oleh film *The New York Stories*, yang disutradarai

Woody Allen, Martin Scorsese dan Francis Ford Coppola (*Tempo*, 27 Mei 2001). Akibatnya, *Kuldesak* dikritik sebagai produk "Sineas MTV", "terlalu Amerika" dan hanya mengekor sinema Barat. Akan tetapi, bagi para pembuatnya, *Kuldesak* merupakan bentuk pemberontakan terhadap cara produksi di Indonesia karena para pembuatnya tak mengantongi surat ijin produksi dan rekomendasi dari para sineas senior.

Meski demikian, salah satu dari kuartet sutradara itu, Nan T. Achnas, tak segera buru-buru mendaku telah lahir "generasi baru" sinema Indonesia. Menurut Achnas (2001), "Yang terjadi sekarang adalah sebuah sinema Indonesia yang berada dalam transisi, sebuah regenerasi dari kultur film Indonesia tetapi masih dalam bentuk embrio." Terlepas dari perdebatan soal label yang tepat terhadap mereka, jelas telah lahir generasi baru dalam sinema Indonesia yang berbeda dengan para sineas pendahulunya. Karakteristik dari sineas Indonesia generasi baru itu, antara lain: (1) merangkap sebagai produser sekaligus sutradara bagi karyanya; (2) mewakili generasi yang tak mengalami maupun menolak regulasi perfilman Indonesia yang amat protektif namun menghambat pertumbuhan film Indonesia; (3) memiliki keakraban dengan dunia multimedia (*games* lewat *console* seperti Playstation dan Nitendo, *video streaming* dari internet, dan seterusnya) sehingga memiliki gaya bertutur yang bersifat *hybrid*, kaya dari segi gaya dan secara visual amat dinamis; (4) memiliki pengetahuan yang minim tentang perfilman Indonesia karena mereka tumbuh dari video dan DVD bajakan serta program televisi multikanal di Indonesia, kecuali mereka yang pernah mengecap pendidikan di Institut Kesenian Jakarta.

Setahun setelah Reformasi 1998 yang memaksa turun Soeharto dan rezim Orde Baru roboh, pada Oktober 1999 sebanyak 13 orang sineas Indonesia (termasuk sutradara film iklan dan video musik) memproklamasikan dirinya sebagai kelompok "I Sinema" yang merupakan singkatan dari *Independent Cinema*. Dalam manifesto kelompok "I Sinema" tertulis, "Kami saling percaya dan memberi dukungan. Sinergi kreativitas, semangat eksplorasi, pencapaian estetis, keragaman tema dan cerita, semuanya untuk memberi warna baru pada perfilman. Lebih penting lagi, memberi pilihan, wawasan, serta pengalaman berbeda untuk penonton" (*Kompas*, 16 Juni 2002). Sepintas tak ada yang mengejutkan dari manifesto itu. Akan tetapi, di tengah kemarau produksi film Indonesia dan ketidakjelasan politik perfilman, maka manifesto itu adalah sebetulnya gugat-

an terhadap kondisi perfilman Indonesia yang tengah mengalami keterpurukan berkepanjangan.

Salah satu karya dari kelompok "I Sinema" yang layak dicatat adalah film Riri Riza *Eliana-Eliana* (2002). Kisah film itu berpusat pada penggalan hubungan antara Eliana dan Bunda (ibu Eliana). Suatu kali Bunda datang dari Padang (Sumatera Barat) menemui Eliana di Jakarta yang meninggalkan Padang lima tahun sebelumnya. Bunda mengajak Eliana pulang kembali ke Padang. Untuk membuktikan kemandiriannya Eliana mengajak Bunda berkeliling Jakarta dengan naik taksi carteran menemui sahabatnya Heni. Perjalanan Eliana dan Bunda pada malam hari mengelilingi wilayah Jakarta, dengan segala relung-relungnya, mengungkapkan kompleksitas hubungan ibu-anak. Penggambaran kota Jakarta yang jauh dari gaya melodramatis dan glamor serta didukung dengan tata kamera mengesankan kedekatan dengan objek telah menjadikan *Eliana-Eliana* berbeda dengan umumnya film Indonesia. Film yang disyut dengan memakai kamera digital itu memakan biaya 700 juta rupiah ditambah biaya promosi 200 juta rupiah. Agaknya yang hendak dibuktikan lewat gerakan "I Sinema" itu adalah keberanian membuat film tanpa terlalu diganduli oleh beban biaya produksi.

Sebelumnya, sutradara Nia Dinata (sedikit dari sutradara perempuan di Indonesia) memproduksi film bertajuk *Ca Bau Kan* (2001). Film ini diangkat dari novel laris karya Remy Sylado dengan judul yang sama dengan filmnya. Kisah film ini berpusat pada penelusuran asal-usul Giok Lian yang pernah dipungut oleh keluarga Belanda di zaman kolonial. Proses pencarian itu membawanya pada kilas balik kehidupan ibunya Tinung. Ibu Giok Lian ternyata adalah "cau bau kan" ("perempuan" dalam bahasa Cina dialek Hokkian) yang diperistri oleh Tan Peng Liang yang telah lama menaruh hati padanya. Tan Peng Liang seorang Tionghoa Semarang yang berhasil menguasai perdagangan di Jakarta dan ikut aktif terlibat dalam perjuangan kemerdekaan Indonesia. Keberanian Nia Dinata menakik kehidupan kelompok Tionghoa (Cina), termasuk proses silang-budaya yang kompleks, serta mengangkatnya ke dalam sinema nyaris sulit ditemui pada sinema Indonesia kecuali yang bermuatan propaganda.

Film Indonesia dari generasi baru lainnya yang patut diberi perhatian adalah karya Ravi Bharwani *The Rainmaker* (Impian Kemarau,

2004) dan karya Edwin Kara *Anak Sebatang Pohon* (2005). Kedua film ini menggunakan gaya yang cenderung ke arah surealisme yang nyaris sulit ditemukan dalam kebanyakan sinema Indonesia. *The Rainmaker*, yang proses produksinya memakan waktu empat tahun, mengisahkan kehidupan sebuah desa yang kering kerontang di tepi pantai. Johan dengan segala peralatannya mengirimkan data tentang cuaca agar desa itu segera dicurahi hujan buatan. Akan tetapi, pesawat yang semestinya menciptakan hujan buatan digunakan untuk berkampanye. Apalagi desa itu tak masuk dalam hitungan politik nasional. Di sisi lain, penduduk desa itu melakukan ritual untuk mendatangkan hujan. Ravi banyak menggunakan tembang-tembang (nyanyian) Jawa sebagai petunjuk memahami kisah dalam filmnya. Ia juga menyejajarkan modernitas dan tradisi nyaris tanpa banyak persoalan lewat visualisasi yang puitis. Kritikus film Indonesia JB Kristanto menyebut realitas sosial dalam film *The Rainmaker* "hadir tanpa realisme." Bagaimanapun, *The Rainmaker* menyodorkan bentuk gugatan terhadap kepentingan politik (politisi) nasional yang cenderung hanya memperlakukakan masyarakat kecil tanpa pernah peduli dengan nasib mereka.

Film Kara, *Anak Sebatang Pohon* mengisahkan Kara yang hidup sebatang kara karena ibunya meninggal saat melahirkan dirinya. Dalam film ini muncul kritik terhadap restoran cepat saji McDonald yang menjadi penyebab kematian ibunya. Dengan kata lain, film Edwin menyentuh keberadaan bisnis transnasional, seperti restoran cepat saji itu yang beroperasi di Indonesia. Film karya Edwin ini berhasil lolos dalam seleksi untuk Director's Fortnight di Cannes Film Festival 2005.

Sementara itu, istilah generasi "*New Wave*" dalam sinema Malaysia sejatinya ditabalkan oleh kalangan kritikus film ketimbang pekik proklamasi yang dikumandangkan oleh para sineas. Kritikus film Amerika Christopher Bourne (2007) menyebut mereka sebagai '*Malaysia's New Wave*.' Sementara itu, kritikus film Malaysia Hassan Muthalib (2007) menyebut mereka sebagai "sinema kecil Malaysia." Generasi ini yang melahirkan karyanya sejak 1999 bekerja dengan format *digital video* (DV) dan film-filmnya mengusung semangat, meminjam istilah Hassan, "ikonoklastik." Ini karena sinema generasi itu membongkar konvensi dan tradisi yang telah menjadi kelaziman dalam sinema arus utama Malaysia sejak 1933. Menurut Hassan Muthalib (2007), "Sinema Kecil" itu menonjol karena keragamannya, yang tidak hanya terbatas pada keanggotaannya

(yang berasal dari latar belakang etnis (ras) yang ada di Malaysia), tetapi juga gagasan, isu serta kisah yang diangkat ke layar.

Salah satu karakteristik yang segera tampak dari sinema yang diusung generasi itu: tidak hanya menggunakan bahasa resmi Melayu sebagai *lingua franca* dan melulu berkisah etnis Melayu. Misalnya, film Deepak Kumaran Menon (*Chemman Chaalai, Chalanggai*) menggunakan bahasa Tamil, film Amir Muhammad (*Big Durian, Lelaki Komunis Terakhir, Apa Khabar Orang Kampong?*) dan Yasmin Ahmad (*Sepet, Gubra, Muksin*) memakai bahasa campuran Melayu, Inggris dan Cina, film James Lee (*The Beautiful Washing Machine, Before We Fall in Love Again*), Tan Chui Mui (*Love Conquers All*), Ho Yuhang (*Sanctuary, Rain Dogs*), Woo Ming Jin (*Monday Morning Glory, The Elephant and the Sea*) dan Liew Seng Tat (*Flower in the Pocket*) menggunakan bahasa Cina dengan beragam dialeknya.

Melalui film semi-dokumenternya *Big Durian* (2003), Amir Muhammad mengangkat isu yang sensitif: ras, agama dan kerajaan. Barangkali karena Amir berasal dari generasi yang tumbuh pasca peristiwa 13 Mei 1969. Film *Big Durian* mengisahkan peristiwa amuk pada 13 Mei 1987 yang dilakukan oleh seorang tentara bernama Private Adam di distrik Chow Kit di bilangan Kuala Lumpur. Peristiwa amuk 1987 itulah, bagi Amir Muhammad, yang memiliki pengaruh penting bagi generasinya (Gaik Cheng, 2006: 74).

Film Yasmin Ahmad *Sepet* (2004) mengisahkan seorang gadis muda Melayu bernama Orked yang tergila-gila pada aktor-aktor bermata sipit. Gadis itu sangat menyukai serial Taiwan, Korea dan film-film Cina. Ia kemudian jatuh cinta pada pemuda Cina penjual DVD bajakan. Jalinan cinta antara Melayu-Cina dan silang-budaya serta silang-bahasa mewarnai kisah sepanjang film ini. Di sini keragaman di Malaysia muncul dengan segala problematikanya dan berbagai bahasa (Melayu, Inggris, Cina) mengalir lancar dari tokoh-tokohnya. Oleh karena itu, Yasmin bisa dianggap memelopori ikhtiar sineas Melayu mengangkat persoalan ras Cina di Malaysia lewat sinema. Ia juga secara berani memperhadapkan ras Melayu-Cina tanpa terjatuh menjadi kampanye dangkal ihwal multikulturalisme Malaysia juga dalam film-film sesudahnya, *Gubra* dan *Muksin*.

Sementara itu, film Deepak Kumaran Menon *Chalanggai* (*Dancing Bell*) mengambil latar Beckerfield, yang merupakan tempat tinggal komunitas Tamil India di Kuala Lumpur. Kisah film itu berpusat pada kehi-

dupan sebuah keluarga yang tengah mengalami ancaman penggusuran akibat projek pembangunan kota. Uma, tokoh utama dalam film ini, memimpikan menjadi penari sebagai cara ia keluar dari kondisi yang menghimpitnya. Ia tinggal bersama ibunya Muniammah dan saudara laki-lakinya Siva, sedangkan ayahnya hanya sesekali datang dan memberikan uang pada mereka. Hingga suatu ketika ayah Uma harus nekat mengumpulkan sedikit uang untuk mengganti mobil yang dititipkan padanya. Menon lewat *Challengai* telah memotret nyaris secara subtil sebuah komunitas yang jarang ditemui dalam sinema Malaysia pada umumnya. *Challengai* sendiri digambarkan Menon sebagai "seruan yang diharapkan melahirkan kesadaran akan kesejarahan, penemuan-diri dan inspirasi bagi seluruh warga Malaysia" (seperti disitir Bourne, 2007).

Harus diakui, memang telah ada upaya para sineas sebelumnya untuk mengangkat keragaman ras (etnis) di Malaysia, seperti dalam film Othman Hafsham *Mekanik* (1983) dan film Rahim Razali *Tsu Feh Sofiah* (1986). Lazimnya dalam sinema Malaysia jika aktor non-Melayu tampil di layar, mereka digambarkan secara karikatural atau stereotipikal. Misalnya, etnis India digambarkan sebagai preman atau penjahat, sedangkan etnis Cina sebagai pemilik toko atau tuan tanah (Gaik Cheng, 2006:103). Keengganan merepresentasikan etnis non-Melayu dalam sinema agaknya juga didasari pertimbangan pragmatis para produser film yang tak ingin kehilangan penonton dari etnis Melayu serta risiko tak akan diterima oleh etnis non-Melayu. Setidaknya preseden itu muncul dari film L. Krishnan *Selamat Tinggal Kekasih* (1955) yang berisi kisah asmara yang tragis antara pemuda Melayu dan gadis muda Cina. Tatkala film itu dipertunjukkan di Kota Bahru (Kelantan) muncul kehebohan bahkan sang pemilik bioskop menerima ancaman hendak dibakar gedungnya jika terus mempertunjukkan film itu.

### **Menuju Krisis Sinema Nasional?**

Tentu saja, seluruh ikhtiar yang dilakukan oleh generasi "*New Wave*" di Malaysia itu bukan tanpa rintangan. Film Amir Muhammad *Lelaki Komunis Terakhir* (*The Last Communist*, 2006) mengalami nasib pelarangan beberapa hari sebelum diputar di seluruh bioskop digital (*e-cinema*) di Malaysia, meski telah mengantongi surat lulus sensor dari Lembaga Penapis Filem Malaysia (LPFM). Pelarangan itu dipicu oleh tulisan di sebuah

harian Malaysia yang menuduh film Amir mengagungkan tokoh komunis Chin Peng, yang hingga kini masih tinggal di perbatasan Thailand-Malaysia. Jauh sebelumnya, jurnalis yang menulis di harian itu menyerang Yasmin Ahmad, sutradara film *Gubra*, sebagai “merusak adat dan moral Malaysia.” Pendeknya, generasi baru itu berhadapan dengan kelompok yang mengagungkan dan membela identitas-tunggal Malaysia.

Di sisi lain, kendatipun kecenderungan melek film mulai menaik, jumlah khalayak film generasi baru masih sangat terbatas. Seperti diakui oleh Tan Chui Mui dalam sebuah wawancara, “Alasannya bukan melulu karena cerita, tapi karena bahasa. Selama ini orang berbahasa Melayu di Malaysia hanya menonton film Melayu. Begitu pun orang Cina di Malaysia lebih memilih film dari negara berbahasa Mandarin seperti Taiwan, Hongkong atau Cina” (*Tempo*, 18 Februari 2007). Begitu pula, tidak ada dukungan finansial yang memadai dari pemerintah Malaysia terhadap mereka. Akibatnya, mereka melakukan gerilya penggalangan dana dari pelbagai lembaga donor, seperti Hubert Bals (Belanda), Global Film Initiative (New York-Amerika), Festival Film Locarno dan Berlinale (Berlin-Jerman) serta First Cuts (Hongkong).

Pola produksi yang dilakukan oleh generasi baru Malaysia terbi-lang unik karena disemangati oleh keinginan saling bergiliran membantu serta berganti peran di setiap produksi. Misalnya, James Lee, sutradara *Before We Fall In Love Again* bertindak sebagai juru kamera dalam film Tan Chui Mui, *Love Conquers All*, sedangkan Mui bermain dalam film James Lee, *Sometime Love is Beautiful*. Begitu pula Yasmin Ahmad bermain dalam film Ho Yuhang, *Rain Dogs*, sedangkan Yuhang yang mengisi ilustrasi musik dan bermain dalam film Yasmin, *Muksin*. Yasmin Sutradara terkemuka Indonesia Garin Nugroho (2007) menyebut pola produksi semacam itu dengan “jurus gerilya” dan “ekonomi arisan.” Ini karena yang dilakukan jauh dari obral jargon dan menghindari kesan mewah dengan kru dan biaya produksi yang minimal. Di Indonesia, semangat semacam ini juga tampak dalam produksi film *Kuldesak* dan semangat para peng-gagas “*I Sinema*” yang menempatkan karya dan kreativitas di atas persoalan ekonomi produksi.

Apa pun soalnya, sinema yang diusung oleh generasi *New Wave* ini menyodorkan potret wajah Malaysia yang berbeda dengan sinema arus utama selama ini. Memang potret itu tak sepenuhnya cocok dengan

yang dikampanyekan pemerintah. Bahkan, gambaran yang diangkat oleh sinema generasi baru itu acap terasa muram, nyaris tak menyodor-kan penghiburan dan justru lebih banyak mendedahkan sejumlah pertanyaan pada penonton. Lanskap sosial dan mental dari sinema yang dibesut oleh para sineas etnis Cina, seperti Tan Chui Mui, Ho Yuhang, James Lee, terasa menyodorkan pertanyaan ihwal ketidakpastian posisi mereka sebagai generasi muda (etnis Cina) di Malaysia yang telah dianggap sebagai negeri sendiri. Akan tetapi, sinema generasi itu, bagi Hassan Muthalib, justru patut disebut sebagai "sinema sejati" karena "sungguh-sungguh mencerminkan realitas sosial dan keragaman budaya Malaysia" (Muthalib, 1990: 74).

Meskipun sinema generasi baru itu kerap dianggap berada di posisi "pinggiran" dalam pasar utama film Malaysia, keberhasilannya menembus festival film internasional dan bahkan memenangi sejumlah penghargaan, tak urung, menjadikan sinema arus utama gagal menjadi "wakil sah" sinema nasional Malaysia. Di sinilah terjadi paradoks yang menarik: dunia internasional mengenal sinema Malaysia justru dari sinema yang dianggap tak merepresentasikan "Kemalaysiaan." Bahkan, direktur Festival Film Rotterdam, Sandra Den Hammer dengan berani menyatakan, "Saya bisa memastikan, masa depan sinema Asia akan dipimpin sineas-sineas Malaysia" (*Tempo*, 18 Februari 2007).

Sebagai sebuah tindak diskursif, "sinema nasional" (termasuk dengan segala atribut kultural yang dilekatkan padanya), apa boleh buat, masih tetap hidup. Ini karena sinema senantiasa bertautan erat dengan narasi tentang bangsa dan hasrat untuk terus menceritakan kisah-kisah itu. Apalagi film adalah medium yang menjangkau khalayak yang luas dan menarik mereka yang melek maupun buta huruf. Tentu saja, narasi itu tak bisa lagi sepenuhnya ditunggalkan sebagaimana selama ini terus-menerus dilakukan oleh pemerintah. Melainkan menuntut adanya pengakuan terhadap fragmentasi, pluralitas dalam tubuh bangsa seraya terus melakukan negosiasi melalui tekanan serta pengaruh kekuatan global.

### Catatan akhir

Kemunculan generasi "New Wave" dalam jagat perfilman Indonesia dan Malaysia, tanpa mengabaikan persoalan khas di setiap negara, sesungguhnya dipicu oleh kondisi yang kurang lebih serupa. Kebijakan

perfilman di Indonesia dan Malaysia yang cenderung protektif, namun tidak menumbuhkan bakat-bakat baru, hanya melahirkan film yang melulu berorientasi komersial dan cenderung afirmatif dengan garis politik yang dominan. Inilah yang mendorong kalangan sineas generasi baru di kedua negara melakukan gugatan, seraya terus melakukan terobosan, terhadap politik perfilman yang telah mengalami kejumudan dan kebuntuan. Di sisi lain, perkembangan teknologi digital memberi ruang yang lebih leluasa bagi para sineas generasi baru itu untuk melakukan eksplorasi tematik dan artistik serta melepas beban biaya produksi dalam berkarya.

Ketika para sineas generasi baru itu mengangkat persoalan sosial lewat perspektif generasinya, tak urung, memiliki implikasi pada konstruksi resmi identitas nasional. Kecenderungan proses konstruksi identitas nasional untuk menunggalkan dan menyeragamkan keragaman yang melekat pada masyarakat bangsa, mengalami gugatan serius dari sineas generasi baru yang memiliki kepekaan pada kelompok minoritas dan penghargaan pada pluralitas. Di samping itu, visi mereka yang lebih kosmopolitan telah mendorong mereka meletakkan proses produksi film tidak lagi dalam cangkang nasionalisme yang sempit.

Pada akhirnya, mesti diakui, tak ada makna yang sungguh-sungguh objektif mengenai apa yang disebut dengan "Keindonesiaan" maupun "Kemalaysiaan." Kedua istilah itu hanya bersifat imajiner. Ini bukan karena kedua istilah itu keliru atau ilusif, melainkan karena keduanya merupakan produk dari wacana yang dikonstruksi dan diciptakan lewat proses sosial serta sejarah yang konkret.\*\*\*\*\*

## Daftar Pustaka

- Achnas, Nan T. (2001). 'Lahirnya Sebuah Gerakan dalam Film.' *Tempo*, 27 Mei.
- Bourne, Christopher. (2007). 'Malaysia's New New Wave: Redefining a National Cinema.' Diunduh dari ([http://www.aaiff.org/cine-vue/2007/07/malysias\\_new\\_new\\_wave\\_redefin.html](http://www.aaiff.org/cine-vue/2007/07/malysias_new_new_wave_redefin.html)). Diakses pada 15 Mei 2008.
- Ciecko, Anne Tereska. (2006). 'Theorizing Asian Cinema(s).' Dalam Anne Tereska Ciecko (ed.), *Contemporary Asian Cinema: Popular Culture in Global Frame*. Oxford & New York: Berg. Hal. 13-31
- Chow, Rey. (1998). 'Film and Cultural Identity.' Dalam John Hill & Pamela Church Gibson (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press. Hal. 169-175.
- Dissanayake, Wimal. (1994). 'Introduction: Nationhood, History and Cinema, Reflections on the Asian Scene.' Dalam Wimal Dissanayake (ed.), *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press. Hal.ix-xxix.
- Gaik Cheng, Khoo. (2006). *Reclaiming Adat: Contemporary Malaysian Film and Literature*. Toronto: UBC Press.
- Gaik Cheng, Khoo. (2007). 'Just-Do-It-(Yourself): Independent Filmmaking in Malaysia.' *Inter-Asia Cultural Studies*. 8 (2). Hal. 22-247.
- Gilroy, Paul. (1997). 'Diaspora and the Detours of Identity.' Dalam Kathryn Woodward (ed.), *Identity and Difference*. London: Sage bekerjasama dengan Open University. Hal.301-343.
- Hayward, Susan. (2000). 'Framing National Cinemas.' Dalam Mette Hjort & Scott MacKenzie (eds.), *Cinema and Nation*. London & New York: Routledge. Hal.88-102.
- Heider, Karl G. (1994). 'National Cinema, National Culture: The Indonesian Case.' Dalam Wimal Dissanayake (ed.), *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press. Hal.162-173.

- Higson, Andrew. (2000). 'Limiting Imagination of National Cinema.' Dalam Mette Hjort & Scott MacKenzie (eds.), *Cinema and Nation*. London & New York: Routledge. Hal.63-73.
- '1 Sinema, Berawal dari Obrolan.' *Kompas*, 16 Juni 2002.
- Jarvie, Ian. (2000). 'National Cinema: A Theoretical Assessment.' Dalam Mette Hjort & Scott MacKenzie (eds.), *Cinema and Nation*. London & New York: Routledge. Hal.75-87.
- Kahn, Joel S. (1998). 'Southeast Asian Identities: Introduction.' Dalam Joel S. Kahn (ed.), *Southeast Asian Identities: Culture and Politics of Representation in Indonesia, Malaysia, Singapore and Thailand*. Singapore: Institute of Southeast Asian Studies. Hal. 1-27.
- Mercer, Kobena. (1990). 'Welcome to the Jungle.' Dalam Jonathan Rutherford (ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart.
- Muthalib, Hassan & Thuck Cheong, Wong. (2002). 'Malaysia: Gentle Winds of Change.' Dalam Aruna Vasudev Latika Padgaonkar & Rashmi Doraiswamy (eds.), *Being and Becoming: The Cinemas of Asia*. Delhi: MacMillan India. Hal. 301-328.
- Munthalib, Hassan. (2007). 'Sinema Kecil Malaysia: Yang Tua Masuk Kandang Yang Muda Masuk Gelanggang.' Dalam Eric Sasono (ed.), *Kandang dan Gelanggang: Sinema Asia Tenggara Kontemporer*. Jakarta: Kalam. Hal.59-74.
- Nugroho, Garin. (2007). 'Jurus Gerilya, Ekonomi Arisan.' *Tempo*, 18 Februari.
- Schlesinger, Philip. (2000). 'The Sociological Scope of "National Cinema."' Dalam Mette Hjort & Scott MacKenzie (eds.), *Cinema and Nation*. London & New York: Routledge. Hal.19-33.
- 'Serbuan Film Malaysia di Festival Dunia.' *Tempo*, 18 Februari 2007.
- 'Sinema Indonesia, Menggeliat Setelah Mati Suri.' *Tempo*, 27 Mei 2001.
- Roberts, Martin. (2000). 'Indonesia: The Movie.' Dalam Mette Hjort & Scott MacKenzie (eds.), *Cinema and Nation*. London & New York: Routledge. Hal.173-188.
- Sen, Krishna. (1994). *Framing the New Order*. London: Zed.

- Sen, Krishna. (2006a). 'Indonesia: Screening a Nation in the Post-New Order.' Dalam Anne Tereska Ciecko (ed.). *Contemporary Asian Cinema: Popular Culture in Global Frame*. Oxford & New York: Berg. Hal. 96-107.
- Sen, Krishna. (2006b). 'Chinese Indonesians in National Cinema.' *Inter-Asia Cultural Studies*. (7) 1. Hal.171-184.
- Van Der Heide, William. (2006). 'Malaysia: Melodramatic Drive, Rural Discord, Urban Heartaches.' Dalam Anne Tereska Ciecko (ed.), *Contemporary Asian Cinema: Popular Culture in Global Frame*. Oxford & New York: Berg. Hal. 83-95.