

Nasionalisme Parsial dalam Film Nawis Ismail

Umi Lestari

Prodi Film, Universitas Multimedia Nusantara
E-mail: umi.lestari@umn.ac.id

Abstract

Artikel ini membahas isu nasionalisme parsial dalam karya-karya film Nawis Ismail. Penulis memeriksa bagaimana film Nawis Ismail membicarakan identitas kebangsaan dalam kerangka Lacanian. Tujuannya adalah untuk menjabarkan cara Nawis Ismail menunjukkan proses pembentukan identitas bangsa sekaligus menunjukkan batasannya. Ada tujuh film yang dianalisa dalam artikel ini. Pembahasan dalam artikel ini terbatas pada pembentukan tatanan simbolik, penjabaran fantasi, dan kehadiran *jouissance*. Tujuh film Nawis Ismail yang dibahas dalam artikel ini menyiratkan bahwa fantasi memiliki batasannya sendiri. Identitas bangsa yang total itu mustahil karena tatanan simbolik selalu memiliki *lack*.

Kata kunci: nasionalisme, film Nawis Ismail, tatanan simbolik, *lack*, *jouissance*

Dalam kajian nasionalisme, konsep komunitas terbayang dari Benedict Anderson menjadi pijakan untuk melihat konstruksi pembentukan identitas nasional di Indonesia, dan secara umum di negara ketiga. Menurut Anderson, media massa dan pendidikan modern memiliki andil yang besar selama periode pergerakan nasional. Media massa mampu menjadi cerminan pembaca Indonesia pada periode akhir penjajahan Belanda di awal abad 20.¹ Konstruksi pembentukan identitas kebangsaan melalui pembayangan suatu identitas bersama seperti yang ditawarkan oleh Anderson tersebut memang mampu digunakan untuk melihat film yang secara gamblang menunjukkan proses peliyanan, membangun kesadaran bahwa ada yang namanya “kita” dan “mereka” selaku musuh. Pembacaan demikian telah dilakukan oleh Khrisna Sen dalam *Indonesian Cinema: Framing the New Order* yang meli-

hat bahwa Orde Baru mengistimewakan film dengan konten anti-penjajahan dan anti-kiri sebagai jalan untuk menegaskan identitas Indonesia.²

Meskipun demikian, komunitas terbayang belumlah cukup untuk melihat tarik-ulur dalam pembentukan identitas nasional. Bila media massa sebagaimana dalam telaah Anderson lebih berperan sebagai cerminan, maka dalam perspektif pembentukan subjek Lacanian, konstruksi komunitas berbayang tersebut berlangsung di tataran imajiner. Negara dan aparatusnya, termasuk sinema, menjadi yang simbolik. Namun ada satu konsep penting dalam pembentukan identitas ini yang mampu mengobrak-abrik tatanan simbolik. Ia adalah tatanan *Real*, tempat *jouissance* bernaung. Menurut Yannis Stavrakakis, dalam pembentukan subjek Lacanian, *jouissance* adalah hal yang dikorbakan ketika subjek mema-

1 Benedict Anderson, *Imagined Communities* (London: Verso, 2006).

2 Khrisna Sen, *Indonesian Cinema: Framing the New Order* (London: Zed Books, 1995).

suki tatanan simbolik atau dunia bahasa.³ Dalam pembacaan pembentukan identitas nasional, *jouissance* yang terletak di tatanan *real* ini memiliki peran penting karena ia mampu menunjukkan batas-batas dari identitas kebangsaan yang diimajinasikan.

Jouissance yang meranah pada tubuh bisa menjadi penentu aksi politis. Inilah yang menjadi perdebatan sengit antara Yannis Stavrakakis dan Slavoj Zizek saat menjabarkan aksi politis. Meskipun Stavrakakis dan Zizek berpijak pada kritik ideologi yang dikembangkan oleh Laclau-Mouffe, tetapi ketika mereka berbeda pendapat dalam memberikan contoh dari subjek politik yang radikal. Zizek lebih memiliki pada aksi Antigone yang memiliki karakteristik merusak dan melumpuhkan tatanan simbolik, sedangkan Stavrakakis justru menekankan pada pencipta *Antigone* yakni Sophocles. Bagi Stavrakakis, penulis naskah memiliki asumsi dan ia mampu menuliskan kembali kritik-politik radikal, membuat kembali masyarakat demokratis melalui seri penindakan kembali sisi politik-estetis sebagai bagian dari premis politik-etis.

Berangkat dari gagasan Stavrakakis tersebut, dalam artikel ini saya hendak menjabarkan agensi Nawi Ismail, sutradara yang aktif dari masa kolonial hingga Orde Baru, untuk mencari tahu tarik-ulur identitas kebangsaan seperti apa yang ada di dalam filmnya. Pemilihan sosok Nawi Ismail dalam artikel ini menjadi kritik atas pembacaan nasionalisme dalam film Indonesia yang relatif sempit dan terhenti pada sosok Usmar Ismail selaku Bapak Perfilman Nasion-

al. Bila tertawa adalah jalan untuk menyadari bobroknya tatanan simbolik, sebagaimana yang diungkapkan oleh Todd McGowan,⁴ maka pemilihan film komedi Nawi Ismail, bisa menjadi jalan untuk memahami bagaimana *jouissance* itu bekerja. Sehingga artikel ini bertujuan untuk menjabarkan cara Nawi Ismail menunjukkan proses pembentukan identitas bangsa sekaligus menunjukkan batasannya.

Film yang saya ambil sebagai jalan untuk melihat nasionalisme dalam karya Nawi Ismail antara lain: *Si Pitung* (1970), *Mereka Kembali* (1970), *Ratu Amplop* (1974), *Samson Betawi* (1975), *Benyamin Tukang Ngibul* (1975), *3 Janggo* (1976), dan *Memble tapi Kece* (1986). Tahapan pertama untuk mengumpulkan data dalam film adalah mengidentifikasi *objet a*. Todd McGowan menjelaskan bahwa sinema mampu menghadirkan unsur traumatis, menutupi, menghindari, dan menundukkan *objet a*, sebuah objek yang berasal dari tatanan *Real*, dalam ranah visual.⁵ Tahapan terakhir adalah mengidentifikasi wacana nasionalisme yang hadir, sekaligus menunjukkan bagaimana Nawi Ismail menghadirkan nasionalisme yang parsial,

Adapun pembahasan dalam artikel ini terbatas pada pembentukan tatanan simbolik, penjabaran fantasi, dan kehadiran *jouissance*. Tatanan simbolik dalam proses pembentukan subjek adalah fase yang penting. Subjek memiliki pegangan yang dapat memberikan dukungan bagi identitasnya. Stavrakakis menjelaskan bahwa elemen utama pertama-tama dimulai dengan perbedaan

3 Yannis Stavrakakis, *The Lacanian Left, The Lacanian Left* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007), <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748619801.001.0001>.

4 Todd McGowan, "The Barriers to a Critical Comedy," *Crisis & Critique* 1, no. 3 (2014): 201–21.

5 Todd McGowan, *The Real Gaze: Film Theory After Lacan* (New York: State University of New York Press, 2008).

“kita” dan “mereka” sebagai basis pembentukan identitas individu dan kolektif.⁶ Kedua, fantasi nasionalisme merupakan sebuah afeksi yang membuat individu mau untuk meleburkan identitas kesukumannya ke dalam identitas berbangsa. Dalam fantasi, ada dimensi *passion*, sebuah hal irasional yang justru menjadi bukti bahwa yang simbolik berusaha untuk menjanjikan sesuatu ke individu. Bagi Stavrakakis, fantasi menjanjikan resolusi harmonis untuk menyelesaikan antagonisme sosial. Sedangkan yang terakhir adalah *jouissance*, sebuah pengalaman kesengsaraan dalam kenikmatan, kepuasan dalam ketidakpuasan.⁷ Ketika subjek memasuki masyarakat, mau tak mau ia harus menggunakan hukum yang ada. Hal ini membuat subjek tidak mungkin mendapatkan *jouissance* yang utuh. Ia hanya mendapatkan *jouissance* yang sifatnya parsial.

A. Tentang Nawi Ismail dan Filmnya

Nawi Ismail merupakan sutradara yang lahir pada tanggal 18 April 1918 di Batavia. Perjalanan karir Nawi Ismail di dunia film bermula ketika ia bekerja di perusahaan film buatan The Teng Chun, Java Industrial Film (JIF). Dalam film *Melati van Agam* (1940) dan *Matjan Berbisik* (1941), ia berperan sebagai figuran. Kemudian Nawi pindah ke Standard Film Company bekerja sebagai asisten di bidang kamera, pembantu editor, dan pembantu laboran sambil sesekali sebagai figuran. Sayangnya Standar Film Company hanya mampu memproduksi tiga buah film sepanjang tahun 1941, yakni *Ikan Doejoeng*, *Siti Noerbaja*, dan *Selendang Delima*.

6 Stavrakakis, *The Lacanian Left*.

7 Stavrakakis.

Meskipun Nawi Ismail hanya menjadi teknisi di studio film pada masa kolonial Belanda, namun kemampuannya dalam pembuatan film membuat pihak Jepang menariknya untuk bekerja di Nippon Eiga Sha. Saat Jepang menjajah Indonesia pada tahun 1942 – 1945, studio film terutama yang dimiliki oleh etnis Cina ditutup. Jepang hanya memperbolehkan impor film dari negara Jerman, Italia, dan Jepang. Selain itu militer Jepang juga menggunakan film untuk menyebarkan propaganda Perang Asia Timur Raya. Nawi Ismail mulanya bekerja sebagai editor Nanpo Hodo atau film berita. Ia mengedit *reels* yang kontennya lebih instruktif berisi laporan kegiatan, pidato pemimpin pemerintahan dan militer, pengajaran teknis dan moral, pidato pemimpin Indonesia dan kemenangan di medan pertempuran.⁸ Kemampuan Nawi Ismail dalam bidang editing membuat Dr. Huyung, seorang Korea yang memilih mendukung Jepang selama Perang Pasifik, mengajaknya dalam produksi *Calling Australia* (1943). Nawi Ismail menjadi *clapper boy* merangkap sebagai asisten penulis naskah dan asisten sutradara. Ia justru belajar mencuci dan menyambung roll film pada masa penjajahan Jepang ini.⁹

Kemampuan menguasai teknologi pembuatan film membuat Nawi yang mulanya tergabung dengan Divisi Siliwangi saat Perang Revolusi 1945 - 1949, memutuskan untuk bekerja di South Pacific Film Company (SPFC) sebagai editor film *Harta Karun* (Usmar Ismail, 1949). Saat negara memutuskan untuk menggabungkan SPFC dan Berita Film Indonesia (BFI) ke dalam Perusahaan

8 Kurosawa Aiko, *Mobilisasi Dan Kontrol: Studi Tentang Perubahan Sosial Di Pedesaan Jawa 1942 - 1945* (Jakarta: Grasindo, 1993).

9 “Orang-Orang Di Belakang Layar: Nawi Ismail,” *Sinar Harapan*, 17 Juli 1972.

Film Negara (PFN), Nawi turut menjadi editor untuk film *Rakyat Memilih* dan *Sang Merah Putih*. Baru pada tahun 1951, ia menyutradarai film pertamanya *Inspektur Rahman*. Pada tahun 1952, Nawi memutuskan untuk bergabung dengan Persari, rumah produksi buatan Djameluddin Malik. Sebelumnya, ia menjadi editor untuk film pertama Persari yang disutradarai oleh sutradara perempuan pertama Indonesia, Ratna, yang berjudul *Sedap Malam* (1951). Saat Persari melakukan *joint production* dengan LVM Manila di Filipina, Nawi turut serta untuk mengerjakan 20 judul film.¹⁰ Beberapa judul film yang dibuat oleh Nawi Ismail pada tahun 1950-an hingga 1960-an diantaranya: *Akibat* (1951), *Solo di Waktu Malam* (1952), *Berabe* (1960), dan *Karena Daster* (1960).

Ketika industri film Indonesia bangkit paska Perang Revolusi (1945 – 1949), Nawi Ismail menjadi salah satu dari sedikit sutradara yang menguasai teknik editing dan kamera. Ia sutradara yang dekat dengan teknologi pembuatan film, tidak seperti sutradara dari Perfini seperti Usmar Ismail dan Djadoeg Djajakusuma yang berangkat dari tradisi seni pertunjukan. Sebagai “tangan kanan” Dr. Huyung, sutradara yang mengidam-idamkan pembuatan film hiburan dengan muatan politis dengan menggabungkan teknik montase, Nawi Ismail menjadi salah satu sutradara yang memahami film sebagai film. Film-filmnya tidak bertele-tele layaknya film Usmar Ismail yang seolah memindahkan panggung ke dalam kamera. Kemampuannya sebagai editor, membuatnya mampu menyusun montase untuk tujuan tertentu. Seperti dalam film *Inspektur Rahman* yang menunjukkan konsekuen-

si bahwa orang yang berkhianat pada bangsa akan berakhir tragis dengan penggunaan alur *flashback* dan adegan kemenangan militer Indonesia dalam menumpas pengkhianat paska Revolusi.

Selama Orde Baru, Nawi setidaknya memproduksi sekitar 20 judul film. Beberapa diantaranya *box office*. Nawi Ismail juga dikenal sebagai sutradara yang melambungkan nama Dicky Zulkarnaen dalam film *si Pitung* dan juga pertama kali membawa anak muda Warkop ke dalam film *Mana Tahaaan...* (1979). Meskipun Nawi Ismail cukup produktif, sempat membuat film dengan muatan propaganda seperti *si Pitung* dan *Mereka Kembali*, namun kritikus semasa Orde Baru menganggap, “tidak ada satu pun karyanya yang terpuji.”¹¹ Nawi Ismail memang condong untuk mengambil adegan yang tidak nyaman, kadang menggunakan *dutch angle* atau zoom in yang ekstrim disertai dengan dialog yang vulgar dan sarkastis seperti dalam film yang dibintangi oleh Benyamin Sueb dan Ratmi B29. Meskipun demikian, kekuatan Nawi terletak pada caranya membangun alur dan mengolah cerita sehari-hari, mengizinkan penonton untuk memiliki pahlawan yang mirip dengan dirinya seperti dalam film *Samson Betawi*, *Benyamin Kobo* *Ngungsi*, atau *3 Jango*., Nawi Ismail merupakan salah satu sutradara yang membuat genre Benyamin Sueb. David Hanan menyatakan bahwa sinema Indonesia memiliki genre tersendiri yang tidak dimiliki oleh sinema di wilayah lain. Genre tersebut adalah: Benyamin Sueb, Rhoma Irama, dan Ratu Pantai Selatan. Ketiga genre ini dicintai oleh penonton selama Orde Baru.¹² Sehingga kolaborasi Nawi Is-

10 Nawi Ismail, “Riwayat Hidup Nawi Ismail,” 1973.

11 “Pembalasan Si Pitung, Tantangan Bagi Nawi Ismail,” *Suara Karya Minggu*, 4 September 1977.

12 David Hanan dan Basoeki Koesasi, “Betawi

mail dengan aktor Benyamin Sueb menjadikannya sebagai sutradara yang turut aktif dalam memproduksi genre Benyamin Sueb.

Bila merujuk pada kategori sinema tawaran Todd McGowan, Nawi Ismail mampu membuat empat jenis film yang tergantung pada bagaimana *gaze* atau *objet a* dipresentasikan. Sinema jenis ini adalah sinema yang mengizinkan penonton untuk melihat *gaze* dalam posisi yang nyaman. *Objet a* dijinakkan. Lebih jauh Todd McGowan menambahkan, “film jenis inilah yang menjadi sinema yang mendominasi dunia sekarang”.¹³ Ia adalah jenis sinema mendukung tatanan ideologi. Sita Aripurnami saat menganalisis film *Zaman Edan* (1978), menyatakan bahwa film ini terkait dengan bagaimana sinema mendomestifikasi perempuan.¹⁴ Film ini mengisahkan seorang lelaki yang harus menjadi bapak rumah tangga. Istri lelaki tersebut memiliki karir yang bagus sebagai guru di sekolah. Permasalahan justru muncul saat gambaran rumah tangga yang tidak umum di masyarakat menjadi pemicu pertengkaran pasutri tersebut. Sehingga *ending* film ini akhirnya bergerak untuk menundukkan sang istri. Suami kembali bekerja sedangkan sang istri hamil dan kembali mengurus rumah tangga.

Sedangkan dalam *Mereka Kembali* dan *Si Pitung*, Nawi Ismail justru membuat sinema fantasi. Sinema jenis ini merujuk pada jenis film yang mampu

menunjukkan kenikmatan berlebih, baik melalui *mise-en-scene* maupun konstruksi editing.¹⁵ Film *Si Pitung* yang diangkat dari folklore masyarakat Betawi di Jakarta, juga menghadirkan hal serupa. *Pitung* dan komplotannya dianggap sebagai penolong rakyat yang tak mampu dan termarginalkan ketika Belanda menjajah Indonesia. *Pitung* adalah fantasi dari patriotisme itu sendiri. Sebagai figur di tengah masyarakat kecil yang kalut, ia mampu mengajak untuk menentukan pilihan. Misalnya seperti saat para petani menunjukkan gestur perlawanan terhadap tuan tanah.

Dalam *Mereka Kembali*, Nawi Ismail menekankan pada perjalanan Divisi Siliwangi untuk kembali ke Jawa Barat. Kemerdekaan atas tanah sebagai *gaze* hadir melalui patriotisme Divisi Siliwangi yang harus menghadapi dua musuh secara bersamaan yakni pasukan sekutu dan pasukan Darul Islam. Beberapa sekuen dalam film ini menghadirkan fantasi dan penonton bisa melihat kenikmatan tersembunyi melalui konstruksi montase. Misalnya dalam sekuen di Jawa Tengah dan di Jawa Barat. Kamera Nawi Ismail mengambil adegan sang antagonis Van de Klot yang menikmati penyiksaan prajurit Siliwangi sembari minum bir. Selanjutnya antagonis Darul Islam secara brutal tidak pandang bulu untuk menembaki perempuan dan anak-anak. Tragedi Siliwangi menjadi cara Nawi Ismail mengajak penonton mengamini bahwa kemerdekaan harus ditempuh dengan pengorbanan dan perang fisik, selayaknya ajuan Khrisna Sen ketika mengkategorisasikan film *Mereka Kembali* sebagai all president’s film.¹⁶ Untuk film komedi Nawi Ismail,

Moderen: Songs and Films of Benyamin S from Jakarta in the 1970s – Further Dimensions of Indonesian Popular Culture,” *Indonesia* 91 (2011).

13 McGowan, *The Real Gaze: Film Theory After Lacan*.

14 Sita Aripurnami, “Whiny, Finicky, Bitchy, Stupid, and ‘Revealing’: The Image of Women in Indonesian Films,” dalam *Indonesian Women The Journey Continues* (Canberra: RSPAS Publishing, 2000), 50–65.

15 McGowan, *The Real Gaze: Film Theory After Lacan*.

16 Sen, *Indonesian Cinema: Framing the New Order*.

ia justru lebih banyak membuat sinema hasrat. Menurut McGowan, sinema hasrat justru mengeliminasi *objet a* sehingga alur film bergerak untuk mencarinya. *Gaze* dalam *Ratu Amplop* adalah sebuah amplop yang justru hilang dan tidak bisa dikembalikan paska Ratmi mendapat gelar sebagai Ratu Sejagat. Dalam *Samson Betawi*, kota Jakarta menjadi *gaze* yang memantik hasrat Samson untuk menaklukkan tanah kelahirannya. *3 Janggo* justru menjadikan Don Lego sebagai *gaze* yang harus ditaklukkan para janggo dari luar Bero' City. Namun anehnya meskipun film *3 Janggo* memiliki latar sebuah kota fiktif, sheriff justru mempertanyakan "Surat Bebas G30S". Terakhir, dalam *Memble tapi Kece*, televisi menjadi *objet a* yang membuat Mirja terobsesi untuk menjadi penyanyi dangdut supaya bisa naik kelas dan menaklukkan perempuan terpelajar yang ia cintai.

Film terakhir yang dibahas dalam artikel ini, *Benyamin Tukang Ngibul*, justru mengizinkan penonton untuk menjumpai sepatu boot sebagai *gaze* yang traumatis. Ini adalah jenis sinema persimpangan. Menurut McGowan, sinema persimpangan mampu menunjukkan ketidaklengkapan fantasi, sehingga *gaze* justru muncul ketika fantasi terkoyak.¹⁷ Sepatu boot menjadi *real gaze* karena ia seperti pengingat. Meskipun ia dibuang atau bahkan dikubur, ia akan selalu kembali untuk meneror. Sehingga Benny selaku tokoh utama yang nasibnya semakin *apes* paska bertemu dengan sepatu boot, memutuskan untuk membawa sepatu ini ke desa.

B. Lahirnya Realitas Simbolik

Ketika masuk dalam realitas simbolik, subjek harus menggunakan hukum yang diterapkan oleh Sang Liyan. Realitas simbolik membuat subjek harus mengorbankan *jouissance*, semata-mata untuk mengikuti larangan yang telah dibuat oleh Nama-Sang-Ayah. Ketika negara menjadi pemegang otoritas simbolik, masyarakat yang mengidentifikasikan dirinya sebagai bagian dari negara tersebut mau tak mau harus tunduk. Subjek meleburkan identitas kesukuannya untuk bisa memiliki identitas bangsa, dan mengikuti aturan main yang diterapkan oleh negara. Nawi Ismail mampu menghadirkan perjalanan subjek untuk menjadi, merasakan, kemudian meninggalkan aturan-aturan main dalam tatanan simbolik melalui film-filmnya.

Si Pitung yang memiliki latar waktu saat kolonial Belanda bermain-main dengan mengontraskan orang Belanda, orang Cina, dan bumiputra dalam film. Orang Belanda digambarkan sebagai Liyan yang mengambil kenikmatan bumiputra. Misalnya saja melalui gestur para petani yang tidak bisa mengolah tanah mereka sendiri karena sistem tuan tanah semasa kolonial Belanda, atau keharusan untuk menyerahkan anak perempuan sebagai negosiasi antara kyai dan pihak Belanda. Nawi Ismail menghadirkan imajinasi adanya suatu bangsa yang bahagia dan sejahtera sebelum penjajahan datang.

Menurut Stavrakakis, propaganda nasionalis selalu didasari dengan kepercayaan adanya periode imajiner yang disebut sebagai "bangsa asli", periode sejahtera dan bahagia yang justru hancur oleh kehadiran Liyan yang mengambil kenikmatan tersebut.¹⁸ Sosok si Pitung

17 McGowan, *The Real Gaze: Film Theory After Lacan*.

18 Stavrakakis, *The Lacanian Left*.

dan komplotannya menjadi penyembuh secara metaforis, mengupayakan supaya rakyat bisa mendapatkan kenikmatan yang pernah diambil oleh Belanda. Hal ini serupa dengan konstruksi dalam *Mereka Kembali*. Belanda digambarkan sebagai Liyan yang sekali lagi ingin mengambil kenikmatan Indonesia yang telah merdeka, sedangkan Darul Islam justru menjadi musuh dari dalam. *Mereka Kembali* menampilkan negara tak berdaya yang digempur musuh dari luar dan dalam, sehingga sebagai penebus, patriotisme tentara Divisi Siliwangi digambarkan mampu untuk memberikan kelegaan.

Bila merujuk pada konsep komunitas terbayang dari Ben Anderson yang mengandaikan adanya suatu totalitas, identitas penuh dari suatu bangsa yang dimungkinkan oleh media massa sebagai cerminan, maka *si Pitung* dan *Mereka Kembali* bisa menunjukkan totalitas tersebut. Masyarakat baik di dalam *si Pitung* maupun *Mereka Kembali* tidak pernah mempertanyakan identitas mereka sebagai bangsa bukan Belanda. Baik Pitung maupun Divisi Siliwangi menjadi jaminan bahwa identitas sebagai Indonesia tersebut penuh, tanpa ada *lack*. Namun ketika membicarakan lima film lain yang dibahas dalam artikel ini, Nawi Ismail justru menunjukkan bahwa kemerdekaan Indonesia ternyata gagal untuk menjamin identitas karakter di dalam film. Kelima film yang mengambil latar kota Jakarta justru menunjukkan bagaimana agen negara bekerja membentuk realitas simbolik bagi rakyat namun *ending* film justru menunjukkan kegagalannya. Ada agen resmi negara seperti gambaran pemangku yang melakukan korupsi dalam *Ratu Amplop*, Satuan Polisi Pamong Praja (Satpol PP) dalam *Benyamin Tukang Ngibul*, *3 Jango*, dan *Memble tapi Kece*. Selain itu ada

pula agen tidak resmi seperti keluarga yang menanamkan nilai pernikahan seperti dalam *Ratu Amplop* dan *Memble tapi Kece*.

Realitas simbolik yang memiliki celah seperti dalam lima film ini justru membuat film Nawi Ismail bergerak ke arah yang berbeda dari *si Pitung* dan *Mereka Kembali*. Dalam dua film yang mengandaikan adanya identitas yang total tersebut, patriotisme menjadi pendukung nasionalisme. Namun dalam lima film berikutnya justru Nawi menekankan bahwa patriotisme menjadi cara untuk menggugat kemerdekaan. Justru setelah negara terbentuk, subjek tidak merasa utuh karena mereka tidak bisa menikmati apa yang telah dijanjikan ketika negara telah merdeka. Dalam peleburan identitas kesukuan menjadi identitas nasional, justru negara tidak bisa menanggung letupan dari tatanan *real* saat subjek justru digerakkan oleh *jouissance*. Orang-orang Betawi dalam film Nawi Ismail justru bergerak untuk kembali menduduki tanah mereka yang telah digusur atas nama modernisasi. Inilah antagonisme yang muncul ketika tatanan simbolik justru tak mampu lagi menjawab desakan *jouissance*.

C. Lahirnya Fantasi untuk Menopang Realitas Simbolik

Jabaran sebelumnya menjelaskan bahwa realitas simbolik memiliki durasinya sendiri. Untuk menambal sisi *lack* atau ketidakmampuan simbolik dalam menjawab kegelisahan subjek, fantasi diciptakan untuk menjadi penyeimbang. Stavrakakis menjelaskan bahwa fantasi seperti janji manis yang memberikan resolusi harmonis bagi antagonisme sosial.¹⁹ Resolusi yang manis ini

¹⁹ Stavrakakis.

ditampilkan stabil dalam film *si Pitung* dan *Mereka Kembali*. Dalam *si Pitung* misalnya, Nawī Ismail menyodorkan fantasi dengan hadirnya sosok *si Pitung* yang mampu memberikan hal-hal yang telah diambil oleh Belanda. *Si Pitung* menjadi sosok yang membentuk solidaritas kolektif di masyarakat. Sementara itu, meskipun letupan *real* dalam *Mereka Kembali* dari pihak Belanda dan Darul Islam, namun realitas tetap stabil. Divisi Siliwangi menjadi pemenang dan digambarkan berhasil kembali ke Jawa Barat. Kematian anggota Siliwangi menjadi kematin yang suci, contoh pengorbanan demi negara.

Namun kelima film selanjutnya justru menunjukkan suatu momen kritis. Stavrakakis menyebut bahwa situasi kritis ini ditandai dengan identitas yang perlahan runtuh dan kehilangan daya magisnya.²⁰ Situasi semacam ini mendorong negara untuk tetap menjamin status hegemoninya dengan cara mencari kambing hitam yang telah mengambil kenikmatan subjek. Ketika akses atas tanah maupun akses pendidikan tak setara seperti dalam *Samson Betawi*, kontras antara kelas bawah dan kelas menengah ditampilkan secara gamblang melalui keinginan karakter Samson untuk bisa menaklukkan si kaya Duile. *Memble tapi Kece* pun demikian. Karakter utama yang berasal dari kelas bawah, dan suku Betawi, tampak mendambakan untuk bisa menjadi gedongan dengan jalan pintas menjadi penyanyi dangdut di televisi nasional. Kelas menengah atas dalam film Nawī Ismail selalu digambarkan memiliki hidup yang menyenangkan, necis, berpendidikan, dan tinggal di rumah yang besar. Sedangkan karakter kelas bawah selalu digambarkan untuk bisa mencicipi sejenak

bagaimana rasanya menjadi gedongan atau lebih jauh mengakali, menipu kelas menengah atas seperti dalam film *Benyamin Tukang Ngibul*. Musuh di dalam film Nawī Ismail meliputi Belanda dalam *Si Pitung* dan *Mereka Kembali*, kemudian peristiwa G30 S yang dianggap mendestabilkan kondisi masyarakat dalam G30S, dan kelas gedongan dalam film lainnya. Nawī Ismail menunjukkan bahwa selalu ada pencuri kenikmatan kita, sang pengkhianat yang kadang ada dalam lingkaran kita sendiri.

Kelima film Nawī justru mampu menertawakan negara sebagai Liyan, menunjukkan ketidakmampuannya dalam memberikan pemenuhan identitas pada subjek. Gap kelas muncul, misalnya saat Duile mengatakan Samson adalah orang udik dalam *Samson Betawi*; Hetty mencibir kebohongan Mirja yang mengaku belajar musik di Eropa dalam *Memble tapi Kece*; atau adegan saat Ratmi berhadapan dengan cukong di kantor dalam *Ratu Amplop*. Ketika gap semacam ini mengusik, membuat karakter dalam film bergerak untuk mampu menutupi luka karena kesenjangan sosial, adegan selanjutnya justru menampilkan bagaimana agen-agen negara mampu memberikan afeksi. Tawaran tersebut seperti mengajak karakter dalam film untuk memasuki dunia profesi, meskipun posisinya ada di paling bawah. Dalam profesi, identitas etnis dilebur. Samson menjadi pegulat amatir. Ratmi menjadi ratu sejagat. Mirja menjadi penyanyi dangdut. Benny menjadi tukang obat. Karakter yang tidak puas dengan keadaan dipaksa untuk bisa menduduki lini terkecil yang membuat perekonomian bergerak.

Film Nawī Ismail yang condong memberikan akhir berupa gugatan terhadap tatanan simbolik seperti *Samson Betawi*, *Ratu Amplop*, *3 Janggo*, dan

20 Stavrakakis.

Memble tapi Kece memang tidak memberikan gambaran tentang bagaimana pembentukan identitas itu berproses selanjutnya. Film ini mampu menunjukkan kebrobrokan dari fantasi nasionalisme, namun ia tidak menjamin. Ketika tatanan simbolik disingkirkan, justru inilah tahapan yang berbahaya. Kecemasan akan muncul ketika subjek tidak mengetahui apa yang harus dilakukan ketika gugatan terhadap negara dilakukan.

Namun ketika saya melihat akhir dari *Benyamin Tukang Ngibul*, justru Nawi menunjukkan jenis fantasi yang lain, fantasi yang menyeramkan dan traumatis. Film ini memang menghadirkan negara dan militer melalui metafora sepatu boot, sebuah objek yang memiliki karakter merepresi. Ia selalu muncul di hadapan Benny dan membuat karakter utama mengalami kemalangan yang beruntun seperti dirundung warga atau ditangkap pihak berwajib. Nawi Ismail memang mampu meramu sekuen dengan sepatu boot, menghadirkan adegan komikal, namun pada saat bersamaan justru kengerian yang muncul. Ketika Benny membawa sepatu boot untuk pulang ke kampung halamannya. Ia memeluk sepatu boot tersebut supaya tak membawa masalah. Adegan ini menyimbolkan suatu negosiasi terhadap kehadiran militer sebagai wajah negara: ia mampu masuk kampung, tetapi warga tetap yang memegang kendali.

D. *Jouissance* Sebagai Batas Fantasi Nasionalisme

Dalam diskusi *Usmar Ismail dan Aliran Realisme Sosialis*, Dag Yngvesson menjelaskan terbatasnya konsep nasionalisme yang berdasarkan pada komunitas berbayang. Yngvesson melihat bahwa batas ini sudah terjelaskan lewat narasi film Usmar Ismail, *Tamu Agung*

(1954). Batasan tersebut bisa terlihat dari kehadiran *goro-goro*, sebuah situasi *chaotic* yang muncul karena masalah sosial atau politik, hingga bahkan bencana alam. *Goro-goro* dalam *Tamu Agung*, menurut Yvengsoon justru muncul ketika tukang obat berpura-pura menjadi tamu agung dari kota yang menyebabkan masyarakat desa di bawah gunung Jawa Timur bertingkah tanpa ada kendali, memastikan kebutuhan mereka dapat dipenuhi oleh sang tamu agung.²¹

Melalui kacamata psikoanalisis, proses *goro-goro* yang ditekankan oleh Yngvesson tersebut menjadi penggambaran proses perjalanan subjek Lacanian ketika subjek berhadapan dengan ketidakmampuan Liyan Simbolik dalam memenuhi kebutuhan (*needs*). Dalam perjalanan subjek Lacanian, Liyan sebagai yang total adalah sebuah kemustahilan. *Jouissance* yang terletak pada tatanan *Real* memiliki potensi untuk menunjukkan kemustahilan, atau batasan dari Liyan. Menurut Stavrakakis, batas-batas wacana sendiri sering diasosiasikan dengan ketidaklengkapan identitas seperti gambaran post-strukturalis, atau merujuk pada Laclau, “kemustahilan masyarakat”, atau “lack pada Liyan” seperti ujaran Lacan.²² Ketika menganalisis nasionalisme dan menekankan pada tatanan imajiner, sebuah fase sebelum subjek memasuki dunia berbahasa, penekannya selalu merujuk pada yang kini dan yang lampau. Inilah *imaginarised jouissance*. Contohnya adalah film *si Pitung* dan *Mereka Kembali* yang bermain-main dengan mitos bahwa di masa lalu keadaan lebih baik daripada dijajah Belanda.

21 Diskusi dilaksanakan pada 27 Maret 2021 pukul 16.00 – 18.00 WIB. Link diskusi Usmar Ismail dan Realisme Sosialis: <https://www.youtube.com/watch?v=kHzYzz5E3N4>. Diakses 16 September 2021.

22 Stavrakakis, *The Lacanian Left*.

Ketika kemerdekaan menjadi *nodal point* pada periode kolonial maupun Revolusi, peluruhan identitas kesukuan berjalan mulus dan tanpa konflik. Namun adapula *limited jouissance*, sebuah kenikmatan yang memiliki batas. Batas dari *jouissance* ini terletak pada kesadaran bahwa Liyan tak mampu memenuhi hasrat subjek. Ketika fantasi dirasa semu, subjek akan berkata bahwa fantasi semacam ini yang tidak aku inginkan. Kelima film *Nawi* yang menunjukkan ketidakpuasan karakter menekankan adanya batasan dari fantasi.

Selain kedua jenis *jouissance* tersebut, adapula *jouissance of the body* yang berasal dari pengalaman subjek. Inilah *jouissance* yang mampu bernegosiasi dengan fantasi yang ditawarkan oleh negara. Namun sifatnya tentu parsial, karena sekali lagi, nasionalisme itu terbatas dan tidak bisa total. Akan ada letupan *real* yang menunjukkan kemustahilan nasionalisme. Menjadi Indonesia di dalam film *Nawi Ismail* ditunjukkan melalui adegan seperti dalam *Samson Betawi* saat Sutan menggandaikan KTP sebagai jaminan di restoran Padang. Dalam film *3 Janggo*, penonton bisa menjumpai kobo yang makan jengkol. Sedangkan dalam *Ratu Amplop*, kebanggaan menjadi perwakilan Indonesia muncul ketika Ratmi tukang jamu menang sebagai ratu sejagat. Pengalaman semacam inilah yang membedakan orang Indonesia dengan orang dari Amerika misalnya.

Tujuh film *Nawi Ismail* yang dibahas dalam artikel ini menyiratkan bahwa fantasi memiliki batasannya sendiri. Identitas bangsa yang total itu mustahil karena tatanan simbolik selalu memiliki *lack*. Lima film *Nawi Ismail* yang menghadirkan kemustahilan Liyan dalam memberikan apa yang dibutuhkan oleh subjek di dalam film. Upaya Benyamin misalnya dalam *Samson Betawi*,

Benyamin Tukang Ngibul, atau *3 Janggo* bisa dilihat sebagai upaya subjek untuk menagih janji akan modernisasi maupun hak atas kemerdekaan. Sayangnya janji tersebut tak bisa dipenuhi. Sehingga keputusan Benyamin untuk meninggalkan kota sebagai representasi dari negara dengan aspek modernitasnya menunjukkan kegagalan negara dalam memberikan pemenuhan kebutuhan bagi rakyatnya. Subjek dalam film *Nawi Ismail* selalu mempertanyakan apa yang Liyan berikan pada mereka.

Nawi Ismail menghadirkan bagaimana pengalaman masyarakat Betawi yang meninggalkan identitas kesukuannya untuk merasakan identitas nasional melalui beragam strategi. Pengalaman untuk menjadi bangsa Indonesia seperti pengalaman yang menyenangkan tetapi juga menyakitkan. *Jouissance* sendiri lahir ketika subjek melakukan perjalanan untuk meninggalkan egonya untuk menjadi subjek. Namun, ketika subjek menyadari bahwa Liyan ternyata tidak sempurna, tidak sesuai dengan apa yang diimajinasikan, *jouissance* justru mendorong tindakan yang radikal: menyadari ketidakmampuan Liyan kemudian menegosiasi identitas.

E. Kesimpulan

Analisis film menggunakan perspektif Lacanian mampu memberikan kontribusi untuk melihat komunitas berbayang bukan sebagai sesuatu yang total. *Jouissance* atau kenikmatan yang hilang ketika subjek meninggalkan identitas kesukuannya untuk menjadi identitas berbangsa, justru menunjukkan kemustahilan identitas berbangsa. Narasi yang ada dalam film *Nawi Ismail* menjadi contoh untuk melihat dinamika nasionalisme, melihat subjek menegosiasikan identitas berbangsa. Sehingga,

aspek politis dari film Nawi Ismail adalah bagaimana ia mampu menghadirkan kerja Liyan, fantasi, dan *jouissance* ke dalam layar. Pilihan Nawi Ismail untuk memasukkan narasi orang-orang biasa, bukan pahlawan atau tokoh besar, bisa dilihat sebagai proses dialektika antara yang resmi dan tak resmi dari hegemoni bangsa. •

REFERENSI

- Aiko, Kurosawa. *Mobilisasi Dan Kontrol: Studi Tentang Perubahan Sosial Di Pedesaan Jawa 1942 - 1945*. Jakarta: Grasindo, 1993.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London: Verso, 2006.
- Aripurnami, Sita. "Whiny, Finicky, Bitchy, Stupid, and 'Revealing': The Image of Women in Indonesian Films." Dalam *Indonesian Women The Journey Continues*, 50–65. Canberra: RSPAS Publishing, 2000.
- Hanan, David, dan Basoeki Koesasi. "Betawi Moderen: Songs and Films of Benyamin S from Jakarta in the 1970s – Further Dimensions of Indonesian Popular Culture." *Indonesia* 91 (2011).
- Ismail, Nawi. "Riwayat Hidup Nawi Ismail," 1973.
- McGowan, Todd. "The Barriers to a Critical Comedy." *Crisis & Critique* 1, no. 3 (2014): 201–21.
- . *The Real Gaze: Film Theory After Lacan*. New York: State University of New York Press, 2008.
- "Orang-Orang Di Belakang Layar: Nawi Ismail." *Sinar Harapan*, 17 Juli 1972.
- "Pembalasan Si Pitung, Tantangan Bagi Nawi Ismail." *Suara Karya Minggu*, 4 September 1977.
- Sen, Khrisna. *Indonesian Cinema: Framing the New Order*. London: Zed Books, 1995.
- Stavrakakis, Yannis. *The Lacanian Left. The Lacanian Left*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748619801.001.0001>.

Umi Lestari merupakan kurator, kritikus, dan peneliti sejarah film. Umi tertarik untuk mengeksplorasi sejarah film Indonesia dan persinggungannya dengan seni lain seperti sastra, teater, dan seni rupa. Alumni dari Program Magister Kajian Budaya Universitas Sanata Dharma ini sekarang mengajar di Prodi Film, Universitas Multimedia Nusantara. Perjalanan penulisan Umi baik untuk kritik film maupun penulisan sejarah film Indonesia bisa dilihat di blog pribadinya: umilestari.com.