

Pemutaran dihadiri oleh Tinta, Pak Hadi, Prinka, Kuro, Faris, dan beberapa komikus yang kebetulan sedang berada di C₂O: Dimas, Benny. Erlin dan kat datang menyusul 15 menit kemudian, sementara Pundi dan Ayak setelah 1 jam kemudian. Kuro, Faris dan Prinka pergi keluar lebih dulu.

Selama film berlangsung, banyak orang-orang keluar masuk, merokok di luar, membicarakan hal-hal lain (gigs, komik, pameran, dll). Suara film sendiri banyak naik turun sehingga banyak dialog yang tidak terdengar. Setelah film selesai, Pundi menginisiasi diskusi dengan melontarkan beberapa pertanyaan kepada Pak Hadi.

Menurut Pak Hadi, *Tjoet Nja'Dhien* adalah film Indonesia terbaik, karena Eros Djarot serius melakukan risetnya. (Lihat artikel “Tjoet Nja'dhien Bukanlah Film Sejarah.”) Ini adalah film pertama dan terakhir Eros Djarot. Produksi film memakan biaya sangat besar, dengan banyak kerugian dari kantong produser/aktor sendiri. (Aktor-aktor tidak digaji untuk film ini, atau lebih tepatnya, gaji mereka habis untuk produksi. Lihat artikel “Christine Hakim: ‘Tjoet Nja'Dhien’ Perfilman Nasional.”) Pemutarannya sendiri, mengalami hambatan-hambatan (politik) dari “geng 21” / Cendana, sehingga pemutarannya sangat sebentar dan dihalang-halangi. (Berita ini berlawanan dengan data *Katalog Film Indonesia 1926-2005* (Kristanto 2005) yang menyatakan film ini sebagai “Film Terlaris V di Jakarta, 1988, dengan 214.458 penonton menurut data Perfin.”)

Kenapa Tjoet Nja'dhien yang dipilih untuk mewakili pemimpin Aceh? (Bukan, misalnya, Tjoet Meutia?) Padahal, di Aceh, tradisi literturnya kuat, cenderung lebih melek dulu daripada pulau lain. Seorang penyair kuat sekali menggambarkan rasa pengkhianatan di sinopsis. Tapi yang terjadi justru terbalik. Nilai-nilai chauvinistik seorang Aceh, digambarkan oleh Djarot di sini, sangat kental dengan konsep pengkhianatan.

Jika kita melihat media lain (dalam hal ini buku), di *Pacar Merah Indonesia*, yang ditulis oleh Matu Mona (1938) [Call No. F MON Pac], buku ini juga suatu rekonstruksi, sangat sarat dengan karakter seorang individu (Tan Malaka), yang bagaimanapun diberi kemampuan-kemampuan gaib seperti meramal, berpindah tempat atau berubah-ubah sosok. Kalau kita kembali ke film?

Menurut Pak Hadi, membuat film rekonstruksi sangat susah, karena bukan hanya bahasa, tapi fisik, profil-profilnya juga sebuah pengertian. Sebagai contoh, film *Merah Putih* yang baru saja dirilis. Dari iklan di TV saja terlihat, aktor-

aktornya “ABG-ABG mall” dengan “wajah indo,” “fashion model ngganteng-ngganteng.” Susah *dong?* Anggaran besar, cantik, tapi “tidak serius.”

Erlin menghargai usaha pembuatan film ini, rekonstruksi sejarahnya, tapi merasa film ini meloncat-loncat (“*disjointed*”), terlalu banyak event, tapi benang penyambungannya kurang ada. Dengan adanya event-event itu, apa yang sebenarnya ingin disampaikan, apa karakter Tjoet Nja’dhiennya, atau Belandanya? Banyak loncatan dalam skenarionya yang membuat penonton tidak bisa tenggelam (“*absorbed*”) di dalam filmnya.

Bandingkan dengan *1828* oleh Teguh Karya yang jauh lebih “*absorbing*.” Jika kita berdalih bahwa *1828* hanyalah sekedar fiksi, “fantasi” panggung teater Teguh yang difilmkan, bukankah *Tjoet Nja Dhien* sendiri juga rekonstruksi? Apa perbedaan fantasi dan rekonstruksi di sini?

Kembali lagi ke permasalahan loncatan-loncatan, ini sepertinya sesuatu (masalah) yang sering tampak di film-film epik Indonesia, misal *Gie* atau *Laskar Pelangi*, seolah-olah “eman untuk mengedit,” semua dimasukkan. (Dalam *Tjoet Nja’Dhien*, transisi event perang berlangsung begitu cepat, diindikasikan dengan teks tahun untuk menunjukkan transisi waktu. Terkesan maksa. Banyak parallel shot.) Apakah ini gaya? Atau kekurangan? Bukankah film itu harus selalu menarik perhatian penontonnya? Apa karena ingin meraih sebanyak mungkin penonton (tapi di sisi lain, bukannya malah capek nontonnya)? Apa karena itu tidak ada film panjang dialog, harus ada “action”-nya (aspek komersil, lagi-lagi)?

Erlin melihat paralel yang lucu dalam isu moralitas mengenai pengkhianatan yang digambarkan secara berimbang: tiap pengkhianat selalu dibunuh oleh Tjoet Nja Dhien, sementara pemimpin Belanda malah berusaha menahan pembunuhan seorang pengkhianat. Apakah membunuh pengkhianat adalah suatu tindakan heroik dan benar, atau tidak manusiawi? Belanda seolah jadi lebih “manusiawi.” (Namun perlu juga kita ingat, bahwa Tjoet Nja’dhien-lah yang melepas pengkhianat Belanda itu sendiri.) Menyorot tema moralitas (perang), jika kita lihat, Tjoet Nja’ pun menanyakan, apakah perang hanya bertukar darah?

Jika kita melihat konteks film-film tahun 80’an di mana *Tjoet* (1986) diproduksi, ada keunikan dalam pilihan Eros Djarot yang saat itu marak dengan film-film remaja. (Meski lebih dulu film-film Suzanna dengan genre “hantu-hantu”an.) Lalu untuk apa film ini dibuat?

Menurut Pak Hadi, dalam konteks perfilman Indonesia saat itu, ada dua kubu: 1) Teguh Karya yang lebih “Indo”, romantis, sentimentil, dan 2) Eros Djarot yang lebih “nasionalis”, “Jawa.” Karya Teguh semuanya manis (*Usia 18, Di Balik Kelambu*), kecuali mungkin *Wajah Seorang Laki-laki* dan *1828*.

Pak Hadi menceritakan bagaimana dia, Teguh Karya dan Slamet Rahardjo “menemukan” Christine, saat itu mereka mencari pemeran Ade untuk film *Cinta Pertama* (karya pertama Teguh Karya, 1973). Mereka kebetulan melihat Christine

di siaran perploncoan, kemudian melacaknya: mendatangi rumahnya, melalui sekolahnya, mengejar ke Bandung, melacak dari majalah (GADIS). “Mbois banget,” di-“teror” dengan kamera, diceletukin, Christine cuek. “Pas banget.” Kemudian dia dilatih di sanggar teater.

Bagaimana mencari film-film Indonesia lama? Karl Heider (1991) juga mengatakan susahnya melacak film-film lama Indonesia, terutama sebelum 1960. Untuk menonton film di Sinematek (besar dengan koleksi banyak), Jakarta, ada banyak proses birokrasi yang harus dilalui: mengajukan surat, itupun harus dengan ongkos.

Dalam beberapa kasus, pembuatan film-film lama diproses di Tokyo (seperti Suzanna) atau Hong Kong (jarang Australia karena mahal). Setelah film selesai, sudah dicetak dll., positifnya dibawa ke Indonesia. Negatifnya ditinggal sebagai jaminan karena masih hutang. Diputar di Indonesia, tidak laku, laboratoriumnya rugi, pembuat filmnya rugi. Jadi ada banyak negatif film Indonesia tertinggal di Tokyo dan Hong Kong, seperti film-film Usmar. Ada bangsa Indonesia yang “gila” memburu dan membeli film-film tersebut. Salah satu tokoh itu, membuat film-film dokumenter seperti konflik Aceh, pergantian Suharto. Semua projek pribadi, bukan pemerintah. Untuk menyimpan film-film tersebut, disewa ruang ber-AC 24 jam di Sinematek, dikunci.

Dunia politik dan dunia film kental berhubungan, menurut Pak Hadi, kira-kira semenjak Usmar Ismail dengan *Enam Jam di Jogja* (1950) tentang revolusi (Serangan Umum). Rekonstruksi, aktingnya kaya dan dieksplorasi. (Bandingkan dengan *Serangan Fajar* oleh Arifin C. Noer. Lihat Heider [1991] dan Said [1982] untuk informasi lebih lanjut.) Jika kita melihat perfilman jaman itu, sebagai sutradara, Usmar, dengan dana pribadi, sangat produktif. Lain dengan Djamaluddin Malik (PERSARI), “hanya ngumpulin bintang film doang,” dan “anaknya banyak, nggak ketauan . . . abis di situ.”

Pak Hadi menyebutkan beberapa film Indonesia yang menurutnya patut ditonton:

Si Mamat (Sjumandjaja) (“Sangat *Russian*, sangat Tan Malaka.”)

Anjing-anjing Geladak

Si Pincang (Usmar Ismail, 1952)

Perempuan dalam Pasungan (Ismail Soebardjo, 1981)

Tiga Dara (Usmar Ismail, musikal, 1956)

Anak Seribu Pulau (Garin Nugroho)