

## “KITA PUNYA BENDERA”: CHINESE ETHNIC AND NATIONALISM NARRATIVES

**Satrya Wibawa**

Curtin University, Australia  
E-mail: igaksatrya@fisip.unair.ac.id

### **ABSTRACT**

*This paper discusses Indonesian cinema's representation of children after the fall of the New Order and during the Reform era. Thus, I explore *Kita Punya Bendera*<sup>1</sup> (2008) that seemingly stands as the first children's film that places a Chinese ethnic background child as the main narrative which also focuses on the complicated situation of being a Chinese in Indonesia. Considering the state's overpowering political hegemony during the New Order, the key question with respect to the period of transition concerns that which remains the same amidst the change. The paper argues that, in spite of deep transformations, the cinematic representation of children remains as an ideological model for projecting Indonesia as an improved nation, which is done by featuring ethnic and racial diversity as it intersects with a changing idea of children and its significant relation with family culture and the education system in Indonesia.*

**Keywords:** *Children, cinema, nationalism, ethnicity, and Chinese*

### **ABSTRAK**

Artikel ini membahas representasi anak-anak dalam sinema Indonesia setelah jatuhnya Orde Baru, berjudul *Kita Punya Bendera* (2008). Film ini adalah film anak pertama yang menempatkan figure anak dengan latar belakang etnis Cina dalam narasi utama yang juga berfokus pada situasi rumit yang dialami etnis Cina di Indonesia. Mempertimbangkan hegemoni politik negara yang kuat selama masa Orde Baru, maka argumentasi utama pada artikel ini adalah masih bertahannya praktek ideologi Orde Baru walaupun secara politis sudah terjadi pergantian rezim. Artikel ini berpendapat bahwa, terlepas dari perubahan rezim, figure anak-anak dalam sinema Indonesia tetap diperlakukan sebagai model ideologis untuk memproyeksikan Indonesia sebagai bangsa yang lebih baik. Dalam konteks film ini ditampilkan dengan pemingkai nilai nasionalisme dengan keragaman etnisitas yang bersinggungan dengan budaya keluarga dan sistem pendidikan di Indonesia.

**Kata kunci:** Anak-anak, film, nasionalisme, etnisitas, dan Cina

---

<sup>1</sup> Literally translated as “We have a Flag.”

## 1. PENDAHULUAN

Figur anak-anak sudah dihadirkan dalam sinema Indonesia sejak 1950-an. Kristanto (2005) mencatat bahwa para pembuat film Indonesia telah menghadirkan anak pada situasi yang beragam: sebagai korban perang dalam film *Si Pintjang* (1951), kehidupan sehari-hari anak-anak dalam film *Lajang-lajangku Putus* (1958), sebagai korban dari kekerasan rumah tangga pada film *Arie Hanggara* (1989). Hanya saja, studi dan penelitian tentang anak-anak dalam sinema Indonesia tercatat tidak terlalu banyak. (Kitley, 1999; Strassler, 1999; Spyer, 2004; Wibawa, 2008, 2017; Allen, 2011; Noorman & Nafisah, 2016).

Sebagian besar penelitian ini menunjukkan bahwa pembuat film Indonesia menggunakan figur anak-anak untuk menyampaikan pesan-pesan politik. Philip Kitley (1999) yang meneliti program televisi anak-anak Indonesia, *Si Unyil*, menunjukkan bagaimana Orde Baru mengkonstruksi warga negara ideal melalui program serial ini<sup>2</sup>. Kitley berpendapat bahwa walaupun film *Si Unyil* menggambarkan keberagaman budaya di Indonesia, program ini secara politis sesungguhnya mereduksi keragaman dan keunikan budaya melalui penyeragaman

identitas nasional yang dibangun. Kitley juga menjelaskan bagaimana penggunaan representasi anak-anak pada serial ini menunjukkan strategi politik dan ideologi pemerintah Orde Baru.

## 2. TINJAUAN PUSTAKA

Karen Strassler (1999), yang meneliti seri dokudrama *Indonesia Children of a Thousand Islands* (1996), mengklaim bahwa seri film ini menggambarkan anak-anak sebagai subjek budaya yang mewakili proses usaha membangun kembali bangsa<sup>3</sup>. Meskipun mengakui adanya keberanian menyampaikan keragaman budaya Indonesia dibandingkan dengan pada masa rezim Orde Baru, Strassler berpendapat bahwa representasi anak-anak dalam seri film ini tetap digunakan untuk menyampaikan propaganda politik melalui narasi kebangsaan. Dia menggambarkan seri ini lebih kental nuansa fiksi daripada konten dokumenternya (Strassler, 1999:4), terutama ketika membahas isu-isu sensitif, seperti politik dan agama.

Demikian pula, Patricia Spyer (2004) yang meneliti film *Viva Indonesia!* menemukan bahwa karakter anak sering dihadirkan untuk mengkritik masalah terkini

<sup>2</sup> *Si Unyil* adalah serial televisi boneka terkenal dari perusahaan televisi pemerintah: TVRI (Televisi Republik Indonesia), yang disiarkan dari 1981 hingga 1993.

<sup>3</sup> Seri dokudrama ini menghadirkan anak-anak Indonesia dari berbagai latar belakang sosial, budaya, dan etnis.

di Indonesia<sup>4</sup>. Menurut Spyer, penggunaan figur anak dalam film menghilangkan kemungkinan ancaman politik karena mitos tentang figur anak tanpa dosa dan tanpa ada tendensi politis. Sementara ia menemukan bahwa anak-anak berada dalam posisi istimewa untuk membahas isu-isu sensitif dalam film ini, studi Spyer hanya mencakup periode terbatas dalam sejarah panjang sinema Indonesia.

Studi terbaru tentang representasi anak-anak di film-film Indonesia oleh Pamela Allen (2011) dan Safrina Noorman dan Nia Nafisah (2016) menggarisbawahi gagasan serupa. Allen, yang meneliti film *Laskar Pelangi* (2008) dan *Denias* (2006), menyatakan bahwa kedua film tersebut menggambarkan anak-anak sebagai metafora politik untuk menggagas model warga negara yang ideal bagi Indonesia sebagai bangsa. Dia berpendapat bahwa kedua film itu "menyajikan pentingnya pendidikan dan pembangunan bangsa yang esensial tetapi, terlalu ideal, dan terkesan sangat dipropagandakan" (Allen, 2011: 186). Sementara Allen berfokus pada penggambaran anak-anak sebagai warga negara yang diidealkan dalam film-film Indonesia, ia juga mengidentifikasi sumber-sumber identitas nasional penting lainnya di Indonesia, seperti sekolah dan keluarga.

Noorman dan Nafisah meneliti film

*Garuda di Dadaku* (2009), *Di Timur Matahari* (2011), *Serdadu Kumbang* (2011) dan *Tanah Surga ... Katanya* (2012) untuk membahas representasi nasionalisme di sinema. Mereka berpendapat bahwa gagasan nasionalisme Indonesia disampaikan melalui karakter anak dan narasi lokal. Anak-anak ditempatkan ke dalam narasi untuk menghasilkan Indonesia sebagai bangsa melalui interkoneksi dengan sosial politik dan mengekspos nasionalisme. Noorman & Nafisah (2016) menjelaskan bahwa film-film ini memberikan peran instrumental strategis bagi anak-anak untuk menyampaikan nasionalisme Indonesia di sinema.

Studi-studi ini menghasilkan temuan bahwa citra figur anak-anak lebih disukai untuk mengartikulasikan masalah sosial dan politik karena mereka dipersepsikan sebagai sosok yang polos. Imaji anak-anak yang tak berdosa dipergunakan sebagai bagian kampanye politik, dan digunakan oleh negara untuk membangun kekuasaan. Baik secara sengaja digunakan untuk menyampaikan kekuatan dominan, atau hanya mewakili praktik sosial yang sedang berlangsung. Gambaran tentang figur anak-anak dapat dipahami untuk mewakili anak-anak itu sendiri, atau, dalam banyak kasus, mewakili orang dewasa yang berbicara sebagai anak-anak. Sebagai anak-anak, mereka akan menyebarkan

---

<sup>4</sup> *Viva Indonesia!* adalah film yang terdiri dari empat cerita tentang anak-anak yang memiliki empat sutradara muda yang berbeda.

pesan-pesan itu kepada anak-anak lain sebagai penonton; namun, sebagai representasi orang dewasa, anak-anak akan mengedarkan wacana itu kepada orang dewasa lainnya. Dalam memperdebatkan peran penting anak-anak, Amal Treacher (2000) menyatakan bahwa "anak-anak adalah makhluk yang lebih tahu, aktif, perseptif, dan berfantasi daripada yang dipahami secara umum" (Treacher, 2000: 150). Penelitian Treacher menunjukkan bahwa anak-anak merasa sulit untuk membedakan identitas mereka sebagai orang yang mandiri dan sebagai bagian dari komunitas yang lebih besar, seperti keluarga. Dalam hal ini, beberapa ahli telah menjelaskan empat elemen penting yang biasanya digunakan dalam membangun identitas nasional, yaitu, keluarga, sekolah, masyarakat, dan negara (Parker, 1992; James, 1993; Wilkin, 2000; Scourfield, Dicks, Drakeford & Davies, 2006; dan Wyness, 2006).

Michael Wyness, Lisa Harrison, dan Ian Buchanan (2004) berpendapat bahwa sistem keluarga dan program sekolah mempengaruhi identitas anak-anak dalam masyarakat. Sistem keluarga dan sekolah menggunakan sebagian besar waktu anak-anak untuk mempersiapkan anak-anak untuk menjadi dewasa dan, secara politis, seorang warga negara. Anak-anak ditempatkan sebagai orang yang tidak kompeten sampai mereka mencapai usia

dewasa, sehingga orang tua mengambil peran mewakili anak-anak untuk setiap keputusan yang akan melibatkan mereka di masyarakat. Anak-anak diposisikan sebagai warga negara yang masih dalam proses magang dan mengembangkan kemampuan mereka sebagai warga negara yang sepenuhnya kompeten. Orang tua, selama masa itu, mengendalikan kehidupan anak-anak, dan membimbing mereka ke arah yang tepat sebagai warga negara.

Selain itu, sebuah studi oleh Jonathan Scourfield, Dicks Bella, Mark Drakeford dan Andrew Davies (2006) menunjukkan bahwa identitas nasional tidak diberikan secara alami. Mereka berpendapat bahwa negara membangun identitas anak-anak dalam dua tahap. Pada tahap pertama, masyarakat terdekat termasuk keluarga, yang memberikan identitas budaya kepada anak-anak. Identitas budaya mungkin termasuk agama, etnis, ras atau komunitas lokal. Dengan demikian, pada tahap kedua, negara akan melakukan pendidikan politik melalui proses sekolah. Dalam proses sekolah, negara membangun identitas anak-anak melalui buku teks, kurikulum akademis, dan guru. Namun, mereka juga menyimpulkan bahwa identitas nasional anak-anak adalah konstruksi "*gender*, kelas, dan rasial" oleh negara. (Scourfield, dkk, 2006:149).

Keith Darden dan Harris Mylonas (2016) berpendapat bahwa aturan sekolah mengambil bagian penting dalam menciptakan budaya politik kewarganegaraan. Sistem pendidikan pada dasarnya melakukan proses indoktrinasi “identitas nasional yang koheren, bersama, dan membentuk kesetiaan nasional yang awet dan abadi” (Darden, 2016:447). Darden dan Mylonas menggarisbawahi bahwa negara sengaja merancang kurikulum nasional untuk diterapkan ke sistem sekolah secara umum untuk mendorong identitas dan kesetiaan nasional. Aturan penting sekolah, terutama di negara yang menerapkan kurikulum pendidikan terpusat, sebagian besar untuk menciptakan kesamaan identitas. Mekanisme ini menirukan aturan yang berlaku juga pada sistem keluarga. Allison James (1993) dan Chris Wilkin (2000) menegaskan bahwa sistem keluarga berkontribusi terhadap nilai kebangsaan anak-anak dengan menyebarluaskan nilai-nilai nasionalisme. Wilkin menyarankan bahwa menjadi warga negara berarti kesetiaan dan rasa memiliki negara dengan menerima nilai-nilai umum dan mempraktekkan sistem kehidupan yang sesuai dengan identitas nasional untuk diidentifikasi sebagai bagian dari negara.

Dalam konteks Indonesia, saya menemukan sebagian besar penelitian telah mencoba untuk menjelaskan

bagaimana anak-anak telah dibangun untuk menjadi warga negara yang ideal dalam *framing* figur anak-anak sebagai figure tanpa dosa selama rezim Orde Baru (Leigh, 1991; Parker, 1992; Keane, 1997; Shiraishi, 1995, 1997; Vicker & Fisher, 1999). Studi-studi ini menunjukkan bahwa negara mengembangkan identitas kebangsaan anak melalui beberapa elemen: sistem keluarga, program sekolah, dan melalui media. Unsur-unsur ini saling terkait dan telah dibangun sebagai sistem berbasis ideologis holistik. Sistem keluarga menciptakan budaya keluarga yang ideal yang telah dibangun melalui sistem sekolah dan media, dengan proses sekolah yang dibuat dengan meniru lingkungan keluarga. Budaya patronase yang mewakili citra ayah sebagai anggota tertinggi diberlakukan juga di kelas dengan memposisikan guru sebagai pelindung. Pemanfaatan media mendukung gaya patronase ini dengan menyebarluaskan ideologi negara melalui media, seperti film dan televisi. Kebangsaan anak-anak sebagai warga negara sengaja dibangun melalui sistem dominan untuk mendukung tujuan politik rezim. Rezim ini membangun identitas nasional yang telah dipengaruhi oleh budaya etnis yang dominan dan identitas yang disebarluaskan melalui sistem pendidikan formal di sekolah. Di sekolah, sistem keluarga yang serupa menginspirasi ruang kelas yang menempatkan siswa

sebagai anggota bawahan dan guru sebagai kekuatan utama, sama seperti ayah dalam keluarga. Media mendukung politik budaya ini dengan melihat model peran keluarga yang sama dan mendiktekannya sebagai identitas nasional yang dapat diterima.

Sistem persekolahan massal Indonesia, menurut Barbara Leigh (1999), berfungsi sebagai alat politik fundamental negara yang "berfungsi terus-menerus menegaskan dan secara struktural membantu dalam pemeliharaan kesatuan negara-bangsa" (Leigh, 1999:37). Leigh menegaskan bahwa sistem sekolah mereproduksi sistem ala pabrik massal yang memaksa para siswa untuk berbicara dengan bahasa yang sama dan secara patuh menerima pengetahuan dan bimbingan standar tanpa tantangan. Para siswa adalah subjek selama rezim Orde Baru, dan gagasan tentang Indonesia sebagai negara bangsa, dan rasa ke-Indonesia-an secara paksa dikonstruksikan ke dalam pikiran dan persepsi siswa. Sistem pendidikan nasional diarahkan untuk melayani tujuan politik untuk mendukung pembangunan ekonomi negara. Para siswa dibangun sebagai pembelajar pasif yang melahirkan sistem yang tidak memberi kesempatan untuk diskusi di kelas. Pada akhirnya, siswa yang taat diharapkan untuk menjadi warga negara yang diharapkan.

Selanjutnya, Sarah Moser (2016) menjelaskan bagaimana sekolah Indonesia melakukan penyeragaman untuk membentuk siswa menjadi warga negara yang diidealkan. Sistem pendidikan dirancang untuk mengembangkan komitmen terhadap identitas nasional melalui "tujuan bersama, simbol dan asumsi tentang perilaku yang tepat" (Moser, 2016:249). Moser berpendapat bahwa negara mengindoktrinasi ke-Indonesia-an melalui beberapa simbol seperti seragam sekolah dan kegiatan luar kelas. Seragam sekolah merupakan kewajiban bagi semua siswa sebagai bagian dari praktik wajib untuk mengidentifikasi siswa Indonesia yang baik. Moser menjelaskan bahwa olahraga pagi wajib bagi siswa di sekolah mereproduksi praktik ketaatan untuk mengikuti perintah dan bekerja sama secara harmonis. Selain itu, upacara bendera siswa merepresentasikan "kegiatan nasionalis yang paling formal dan sadar nasional" yang mengindoktrinasi ekspektasi negara terhadap siswa Indonesia (Moser, 2016:255). Praktek berbasis sekolah ini menghasilkan pemahaman umum tentang posisi siswa terhadap negara. Praktek tersebut menunjukkan sistem sekolah membangun identitas nasional di luar buku teks dan proses pengajaran.

Shiraishi (1997) berpendapat bahwa

"faham kekeluargaan memberikan model alternatif untuk politik nasional" (Shiraishi, 1997:178). Rezim Orde Baru kemudian mengadopsi model ini untuk patron politik mereka. Faham kekeluargaan yang dulu dikembangkan sebagai gerakan nasionalis berubah menjadi representasi bias politik: rezim politik otoriter dan paternalistik. Pendidikan massal dan sistem pendidikan, yang didukung kuat oleh media, mereproduksi budaya keluarga ke dalam buku teks, kurikulum, dan cara hidup (Shiraishi, 1997:179). Faham kekeluargaan, kemudian dimanfaatkan sebagai alat politik oleh Orde Baru untuk mempertahankan kekuasaan mereka selama hampir tiga dekade. Budaya keluarga di Indonesia kemudian dapat dilihat sebagai hubungan penting antara pembangunan negara-bangsa dan keluarga, seperti yang didiskusikan oleh Hearst (1997): signifikansi keluarga ditandai oleh negara sebagai lembaga penting untuk menghasilkan warga negara yang tepat, dan sebagai mediator dalam mensosialisasikan masyarakat terhadap nilai-nilai negara.

Membaca film pasca rezim Orde Baru tergambarkan dalam penelitian Philip Kitley (1999) yang ekstensif tentang *Si Unyil* untuk memahami bagaimana sinema Indonesia menggambarkan anak-anak dalam narasinya. Konstruksi ini mendukung patronase sinema Indonesia yang berfokus

pada etnis tertentu, yaitu etnis Jawa (Sen, 2006), sebagai sebuah keluarga urban yang mapan (Kitley, 1999; Nugroho & Herlina, 2013). Kitley menjelaskan bahwa Orde Baru bermaksud untuk mengembangkan identitas anak-anak Indonesia yang homogen dengan memproyeksikan figur anak-anak yang diidealkan ke dalam narasi *Si Unyil*. Meskipun serial ini menampilkan beberapa karakter anak-anak yang digambarkan memiliki latar belakang dan etnis yang berbeda, narasi dominan adalah sosok Orde Baru yang sebagian besar diadopsi dari etnis tertentu. Untuk Kitley, serial ini mengembangkan karakter Orde Baru yang hegemonik yang menghapuskan keberagaman Indonesia (1991). Ideologi hegemonik ini disebarluaskan melalui sistem sekolah (Parker, 1992) dan dikritik dalam sebuah film, *Surat Untuk Bidadari* melalui perlawanan tokoh Lewa, karakter anak pada film yang disutradarai oleh Garin Nugroho (Hoskin, 1996; Sen, 2003; Hanan, 2004; Wibawa, 2008; Wibawa, 2017).

Narasi dari serial *Si Unyil* ini merefleksikan argumen Krishna Sen tentang narasi Orde Baru: *order-dis-order*, kemudian *re-order* (Sen, 1994, 2006). Tema stereotip ini menunjukkan bahwa sebagai politik sinema, sinema Orde Baru telah digunakan untuk membangun negara dengan mengabadikan sebuah kebijakan yang represif-otoriter. Ideologi hegemonik

Orde Baru juga menyingkirkan etnis Tionghoa dalam dinamika sosial dan politik Indonesia dengan memanfaatkan trauma politik pada tahun 1965. Peristiwa ini telah digunakan untuk melegitimasi rezim Orde Baru untuk menempatkan etnis Tionghoa dalam label terlarang (Sen, 1985, 1994; Heryanto, 2014; Hanan, 2017). Sementara itu, dalam diskursus sinematik, keragaman Indonesia telah ditempatkan sebagai kosmetik budaya dengan menghadirkan imaji stereotip pada tokoh anak-anak melalui dialek dan penampilan fisik. Dengan memfokuskan pembangunan utama di Jawa dan memusatkan birokrasi di Jakarta, hanya ada sedikit kemungkinan film yang dibuat di luar Jawa (Sen, 1994; Nugroho & Herlina, 2016), dan konsensus informal hanya memungkinkan film yang dibuat dalam bahasa resmi Indonesia, sehingga film yang dibuat dalam bahasa lokal sangat jarang (Sen, 1994; Wibawa, 2008; Nugroho & Herlina, 2016; Hanan, 2017).

Penelitian yang saya lakukan menemukan bahwa film yang dibuat oleh Garin Nugroho, seperti film *Surat untuk Bidadari* dan *Aku Ingin Menciummu Sekali Saja*<sup>5</sup> (2002) melakukan perlawanan terhadap konstruksi identitas Orde Baru dengan menggambarkan anak-anak Indonesia dalam identitas lokal mereka,

berbicara dialek lokal, dan memiliki masalah dengan posisi mereka sebagai orang Indonesia (Wibawa, 2008, 2017). *Surat untuk Bidadari* menampilkan anak-anak yang mempertanyakan budaya dominan yang telah digunakan untuk menyeragamkan kekayaan lokal (Hoskin, 1996; Sen, 2003; Hanan, 2004; Wibawa, 2008). Sementara film *Ijinkan Aku Menciummu Sekali Saja* menyajikan gambaran seorang bocah Papua yang menyampaikan pesan-pesan politik yang mengkritik penindasan politik dan militer yang mengorbankan jiwa orang Papua dan menjadi sebab perlawanan orang Papua. (Wibawa, 2008, 2017). Kekayaan lokal telah hilang selama Orde Baru atas nama pengembangan identitas nasional. Meskipun pada masa terakhir Orde Baru, sinema juga telah digunakan sebagai media perlawanan politik oleh para pembuat film, salah satunya oleh Garin Nugroho (Hanan, 1999; Wibawa, 2008), mantra ketertiban dan stabilitas politik tetap kuat sebagai nilai naratif sinema Indonesia. Pada tahun 1998, setelah protes mahasiswa besar-besaran dan juga kerusuhan rasial, rezim Orde Baru jatuh, ditandai dengan pengunduran diri Presiden Soeharto. Karena konteks politik mempengaruhi sinema Indonesia, bahkan sejak awalnya (Sen, 2006), maka perubahan rezim pada tahun 1998, bisa diartikan, mempengaruhi sinema Indonesia

---

<sup>5</sup> Terjemahan bahasa Inggris resmi dari film ini adalah *The Birdman's Tale*.

setelah masa itu.

Ariel Heryanto dalam bukunya *Identity and Pleasure: The Politics of Indonesian Screen Culture* berpendapat bahwa Indonesia pasca-1998 mencoba merekonstruksi Indonesia baru untuk mengakhiri memori traumatis Orde Baru (2014:3). Heryanto berpendapat bahwa pasca-1998 Indonesia perlu “menghadapi tantangan yang lebih sulit dalam mempertahankan persatuan dalam konteks negara Indonesia untuk maju dan menikmati hasil kemerdekaan mereka” (Heryanto, 2014:3). Seperti negara yang baru didirikan, setelah tiga dekade di bawah sistem otoriter, Indonesia bermaksud untuk meninggalkan sejarah traumatis, tetapi pada titik tertentu, mengaburkan ide-ide yang mengidentifikasi Indonesia sebagai sebuah bangsa. Situasi rumit ini bercampur dengan kenyataan bahwa sistem politik Orde Baru pada dasarnya tetap berjalan pada tataran sosial masyarakat (Douglas, 2006; Heryanto, 2014; Poczter & Pepinsky, 2016). Namun, selama transformasi sistem otoriter menjadi sistem yang lebih demokratis, beberapa hal yang dulu dibatasi atau dilarang dalam narasi film, kini lebih leluasa ditampilkan (Sen, 1999; Heryanto, 2014; Hanan; 2017).

Sinema Indonesia pasca Orde Baru menyediakan ide-ide untuk membaca kembali Indonesia sebagai sebuah bangsa melalui ide-ide yang menampilkan

keanekaragaman etnis yang telah dilarang selama Orde Baru (Sen, 2006; Heryanto, 2016), membahas subjek tabu dalam konteks agama (Hoestery & Clark, 2012, Huda, 2012; Izharuddin, 2015), dan juga menceritakan isu-isu sensitif tentang *gender* dan seksualitas (Clark, 2004; Murtagh, 2007; Murtagh 2011). Namun, mengingat penyebaran politik Orde Baru yang kuat, pengaruh Orde Baru tetap ada, seperti narasi *order-disorder* dalam film horor Indonesia (Van Heeren, 2006). Melihat perfilman pasca Orde Baru, juga dapat digunakan untuk melihat perubahan estetika dan artistik melalui pilihan lanskap, tampilan geografis dan juga penggambaran kota dan ruang (Sasono, 2008; Imanjaya, 2010; Paramaditha, 2011). Anak-anak digunakan untuk menyampaikan pesan orang dewasa tentang keragaman bahasa Indonesia (Spyer, 2004). Anak-anak juga digambarkan untuk membahas isu-isu sensitif pada Indonesia kontemporer (Strassler, 1999; Wibawa, 2008; Wibawa, 2017), atau menyarankan perubahan peran sekolah dan budaya keluarga dalam masyarakat (Allen, 2011; Wibawa, 2016). Sementara perubahan ini juga secara umum terlihat di sinema Indonesia, penggunaan anak-anak di sinema pasca-Orde Baru dapat diartikulasikan untuk menghindari ketegangan atas masalah sensitif seperti konflik Papua Barat (Wibawa, 2008, 2017), dan

mempromosikan nasionalisme (Norman & Nafisah, 2016), dan, pada beberapa tahap, membangun model untuk warga negara Indonesia (Allen, 2011). Heider (1991) mengklaim bahwa, sejak pertengahan abad ini, sinema Indonesia telah memaparkan wacana nasionalis dalam narasinya; oleh karena itu Masak (2016) juga menunjukkan bahwa sinema Indonesia pasca kemerdekaan 1945 juga menghadirkan nasionalisme sebagai tema utama mereka untuk mendukung semangat Indonesia yang baru didirikan sebagai bangsa yang merdeka. Demikian pula, setelah mengalami beberapa gejolak politik dan sebagai bagian dari penciptaan Indonesia baru pasca-1998, beberapa film menampilkan semangat pembangunan bangsa (Allen, 2011), identitas nasionalis melalui keragaman baru Indonesia (Heryanto, 2014), serta lebih banyak wacana pada kekayaan lokal untuk mengurangi ingatan traumatis dari identitas politik Indonesia yang homogen (Sen, 1999).

Wacana akademik yang disebutkan sebelumnya menunjukkan bahwa ketika Orde Baru telah runtuh, ide-ide untuk memanfaatkan anak-anak sebagai agen bangsa masih tetap menjadi narasi utama. Anak-anak tetap menjadi model untuk memproyeksikan Indonesia sebagai bangsa yang lebih baik dengan menampilkan keberagaman etnis dan ras.

Saya berpendapat bahwa film-film kontemporer Indonesia lebih menyukai keragaman dalam representasi anak-anak untuk mengkonfrontasi warisan politik ideologi Orde Baru selama transisi politik Indonesia. Tetapi, mengingat kuatnya pengaruh politik identitas Orde Baru, besar kemungkinan nilai-nilai ideologis dan nasionalisme yang disampaikan dalam film anak pasca Orde Baru masih menyampaikan narasi yang serupa. Untuk menguraikan hal itu, saya menganalisis film *Kita Punya Bendera* (2008) yang merupakan film anak pertama yang menempatkan latar belakang etnis Tionghoa sebagai narasi utama yang juga berfokus pada situasi rumit sebagai orang Tionghoa di Indonesia.

### 3. METODE

Makna, menurut Brannigan (1984), tidak secara jelas akan muncul, karena interpretasi bergantung pada pengakuan terhadap suatu sistem, termasuk elemen-elemen di dalamnya seperti; "*origin, vision, time, frame, object, and mind*" (Brannigan, 1984:57). Istilah-istilah ini mengacu pada aplikasi spesifik yang dipertimbangkan sebagai elemen-elemen klasik mengenai representasi dalam suatu film. *Origin*, menurut Brannigan, mengacu pada "*a general, structural description of narration and is more than its manifestation in any particular case*" (Brannigan, 1984:61), dan

juga melibatkan beberapa elemen yang membangun narasi film, seperti pergerakan kamera dan karakter. Lebih lanjut, Brannigan mendeskripsikan kemampuan melihat sebagai simbolisasi dari kemampuan mata “*to generate images and space by glance, look, sight, and gaze*” (Brannigan, 1984:63) untuk menganalisis representasi dalam film. Sebagai tambahan, waktu menurut Brannigan memiliki dua tipe: *the time of the representation and the time of the represented* (Brannigan, 1984:64). Secara lebih lanjut ia menekankan bahwa melalui narasi, waktu menjadi ada dan dikonstruksikan oleh teks dalam film. Yang terakhir, *frame*, seperti yang dijelaskan Brannigan, merupakan seperangkat batasan diskursif pada sebuah teks film dengan menyeleksi dan mengorganisasikan elemen-elemennya; *object* adalah “*what is represented*”, dan *mind* adalah *subjectivity at the level of narration* (Brannigan, 1984:65). Istilah-istilah Brannigan mengenai elemen-elemen film dapat digunakan untuk menginterpretasi makna pada film *Kita Punya Bendera*.

Interpretasi terhadap makna dalam film melibatkan elemen-elemen film yang biasanya dipahami sebagai sebuah bahasa, seperti sebuah tanda dan simbol-simbol yang mengkonstruksi makna di dalam sebuah sistem representasional

(Hall, 2003). Hall juga mengidentifikasi tiga pendekatan representasi yang berbeda: pertama, pendekatan reflektif, yang mengacu pada refleksi makna yang hadir pada realita di luar bahasa; kedua, pendekatan kesengajaan, yang mengacu pada konstruksi makna secara personal melalui pembicara; dan ketiga, pendekatan konstruktif, yang mengacu pada pemahaman bahwa makna dikonstruksi di dalam bahasa. Sehingga, dalam menganalisis film ini, saya akan mengelaborasi pada konstruksi makna dalam teks film yang dibuat di dalam konteks sosial, politik, dan kultural dalam kondisi kontemporer Indonesia.

*Paper* ini menggunakan pendekatan analisis naratif dan tekstual untuk mendiskusikan representasi anak-anak dalam teks film. Analisis naratif digunakan untuk melihat cara penggambaran anak-anak dalam film, melakukan analisis melalui beberapa elemen seperti garis besar cerita, struktur plot, sudut pandang, dan narasi (Stam, et all, 1992). Stam mengutip Victor Shklovsky (1981), mendefinisikan garis besar cerita sebagai “*pattern of relationships between characters and the pattern of actions as they unfold in chronological order*” (Stam, et all, 1992:71). Mereka menekankan garis besar cerita sebagai sebuah situs komprehensif yang dibuat dari berbagai macam tanda dan petunjuk dan diikuti oleh

sebuah runtutan kejadian, untuk khalayak yang menontonnya. Garis besar cerita membangun sebuah struktur naratif yang kompleks dan kronologis, yang dikenal sebagai struktur plot. Stam mendeskripsikan hal tersebut sebagai:

*The basic armature of fabula events is refashioned into an aesthetically satisfying form through the use of artistic devices such as in medias res construction, retardation, parallel plots, ellipsis, and others (Stam, et all, 1992:71)*

Sudut pandang, menurut Stam. (1992), adalah sebuah cara pandang umum yang dominan milik narator yang diekspresikan melalui karakter dan adegan kejadian dalam film. Hal ini mengarah pada pentingnya narasi sebagai elemen yang harus dianalisis, seperti yang didefinisikan Stam sebagai:

*The act of communicating a story to a spectator through images, editing, verbal commentary, and point of view, as distinct from the narrative world itself in which the characters perform (Stam, et all, 1992:84)*

Dengan menganalisis elemen-elemen tersebut, seperti yang telah divisualisasikan oleh karakter anak-anak dalam film ini, saya menggunakan lima level kode konotasi milik Barthes, yaitu: *the hermeneutic code, the proairetic code, the semic code, the symbolic code, and the referential code* (Barthes, 1974).

Untuk menjelaskan proses pembacaan film, meminjam deskripsi

Barthes, *the hermeneutic code* adalah langkah pertama dalam mengidentifikasi persetujuan untuk mengembangkan pertanyaan-pertanyaan dalam cerita film; menempatkan pertanyaan tersebut sebagai tekanan, dan mencari jawabannya pada akhir cerita. *The hermeneutic code*, yang didasarkan pada “*a simple articulation: that of question and answer*”, mempergunakan sebuah pertanyaan, jawabannya, dan variasi kemungkinan untuk menciptakan sebuah pertanyaan lebih lanjut atau menunda jawabannya (Barthes dikutip dari Mayne, 1976). Elemen-elemen standar dari struktur plot yang sudah disepakati seperti *exposition, climax and denouement*, seperti yang dinyatakan Barthes, dapat digunakan sebagai *hermeneutic codes*. Mayne menegaskan bahwa “*the most basic effect of the hermeneutic code is expectation*” (dikutip dari Mayne, 1976:12). Menurut Barthes:

*Expectation thus becomes the basic condition for truth: truth, these narratives tell us, is what is at the end of expectation (dikutip dari Mayne, 1976:12)*

Untuk menghubungkan antara pertanyaan dan jawaban dalam *hermeneutic code*, sutradara harus menciptakan sebuah narasi film. Narasi film harus menghadirkan sebuah rangkaian cerita secara logis ditentukan oleh wacana dari film tersebut. Hal ini mengacu pada seperti yang dinyatakan Barthes sebagai *proairetic*

code: “*In narrative ... the discourse, rather than the characters, determines the action*” (dikutip dari Mayne, 1976:12). Kode ini dapat digunakan untuk membagi alur cerita secara kronologis sesuai dengan bagian logis, yang dapat dibangun dengan “*scriptwriting, directing actors, deciding where to cut,*” (dikutip dari Mayne, 1976:13).

*The code of semes* dijelaskan oleh Mayne sebagai “*units spread throughout the text which regroup concepts and elements fundamental to the narrative*” (dikutip dari Mayne, 1976:12). Barthes mendeskripsikan *the seme* sebagai:

*a connotator of persons, places, objects, of which the signified is a character. Character is an adjective, an attribute; a predicative ... The seme is only a departure, an avenue of meaning* (dikutip dari Mayne, 1976:12)

Kode ini mengatur sebuah pengumpulan elemen-elemen film yang nyata: seperti yang telah dijelaskan sebelumnya orang-orang, tempat, dan objeknya yang mengindikasikan karakter atau tema tertentu dalam film.

Dua yang terakhir dalam *level of coding* milik Barthes adalah *the symbolic code* dan *the cultural code*. *The symbolic code* mengacu pada makna konotatif yang dapat diinterpretasi melalui tanda-tanda dan simbol-simbol tertentu dalam teks film (Mayne, 1976). Maka dari itu, simbolisme adalah suatu cara untuk membangun nilai-

nilai representatif dari tanda-tanda semacam itu dalam teks film. Akhirnya, *the cultural atau referential code*, mengikuti Barthes, mengacu pada “*a science or a body of knowledge*” (Mayne, 1976:20). Hal ini mengimplikasikan sebuah cara untuk memahami elemen dalam

#### 4. PEMBAHASAN

##### 4.1 Etnis Cina dan Politik Identitas Orde Baru

Isu-isu tentang orang Cina maupun budayanya dianggap terlarang selama Orde Baru; namun, setelah Orde Baru, beberapa film memfokuskan narasi mereka tentang posisi sosial dan politik orang Cina di Indonesia (Sen, 2006). *Kita Punya Bendera* adalah film satu-satunya film yang dibuat dengan *genre* anak-anak dan menempatkan seorang anak Cina dalam narasi utama. Film *Kita Punya Bendera* menampilkan Timmy, seorang etnis Cina, yang selalu memiliki masalah dengan upacara pengibaran bendera Senin pagi. Dia selalu jatuh pingsan saat upacara. Tapi suatu hari dia menemukan masalah lain. Saat di kelas, guru meminta semua siswa untuk mengisi formulir yang salah satunya mengharuskan siswa untuk mengisi asal etnis mereka. Timmy, setelah menanyakan sahabatnya, mengisi asal-usulnya dari Jawa. Ia lahir di Jawa dan tinggal di Pulau Jawa, mirip dengan anak-anak lain. Dengan logika itu, Timmy yakin dia adalah

orang Jawa. Anehnya, gurunya tidak setuju dengan jawaban Timmy. Untuk guru, Timmy adalah orang keturunan Cina, bukan orang Jawa. Pertanyaan tentang asalnya ini memicu Timmy untuk mencari identitasnya sebagai orang Indonesia. Dia tidak bisa memutuskan asalnya, dan saran dari guru itu membuat Timmy bertanya mengapa dia harus diperlakukan berbeda dari anak-anak lain. Dia memutuskan untuk mencari jawaban dan mendapatkan bantuan dari sahabatnya yang memiliki latar belakang etnis yang berbeda. Setelah perjalanannya dengan teman-teman, Timmy menunjukkan kesetiiaannya kepada negaranya dengan mendaftar sebagai siswa yang bertanggung jawab atas upacara bendera.

Timmy, tokoh utama dalam film ini, mencerminkan gagasan betapa rumitnya menjadi orang Indonesia. Dia secara fisik diidentifikasi sebagai orang Cina, tetapi dia tidak bisa berbahasa Mandarin, tidak memiliki nama Cina, dan jarang mempraktekkan budaya Cina seperti merayakan Tahun Baru Cina. Sosok Timmy merefleksikan bagaimana rezim Orde Baru "berhasil" menerapkan program asimilasi politik yang memaksa orang keturunan Cina untuk mengubah nama atau identitas bisnis mereka menjadi lebih "terdengar Indonesia" (Chua, 2004; Hoon, 2006; Aguilar, 2001; Heryanto, 1998). Di bawah kepresidenannya, Soeharto

menerapkan interpretasi politiknya tentang Pancasila sebagai ideologi nasional untuk mencapai tujuan politik Orde Baru. Istilah Pancasila dari Orde Baru tidak mengakomodasi etnis minoritas dalam identitas homogenitas yang dibangun secara politik dari Pancasila. Etnis minoritas, termasuk etnis Cina dan minoritas lainnya, ditempatkan "*significant others*", yang telah dipaksa, dimasukkan atau dengan cara apapun, melawan identitas nasional yang dibangun (Rosaldo, 2003; Hoon, 2006; Lloyd, 2001). Orang keturunan Cina di Indonesia berasimilasi dengan identitas Orde Baru dengan mengubah nama mereka, dan menutupi kebiasaan adat mereka. Setelah beberapa dekade melalui pembatasan politik ini, Timmy, dalam film ini, mewakili generasi yang secara fisik mencirikan etnis China, tetapi tidak dalam ciri budaya.

Menjadi etnis Indonesia-Cina telah digambarkan secara stereotip sebagai identitas banal seperti memiliki aksen yang kental, memiliki ciri khas fisik (mata sipit dan gaya rambut unik), atau mengenakan pakaian khas Cina setiap hari. Charles Coppel (1983), sebagaimana dikutip dalam Krishna Sen (2006), menguraikan hal itu

Cina Indonesia adalah leluhur Cina yang baik berfungsi sebagai bagian, dan mengidentifikasi dengan, masyarakat Cina atau dianggap sebagai Cina oleh orang Indonesia asli (setidaknya dalam beberapa keadaan) dan diberikan perlakuan

khusus sebagai konsekuensinya (Sen (2006:172).

Dalam serial televisi *Si Unyil* pada masa Orde Baru, tiga karakter Cina diperkenalkan dalam narasi yang memiliki karakteristik stereotip yang serupa; mereka adalah: *Engkong* (istilah Cina, secara harfiah berarti kakek); Mei Lan; dan Bunbun. *Kong* adalah karakter yang disajikan sebagai orang yang baik tetapi tidak sepenuhnya berasimilasi dengan masyarakat Indonesia; oleh karena itu, ia hanya berfokus pada uang, dan mempertahankan mimpinya tentang tanah air Cina-nya (Kitley, 2000). Lebih jauh lagi, Mei Lan dan Bunbun adalah anak-anak protagonis tetapi juga stereotip dengan klaim Orde Baru terhadap Cina: permisif tetapi punya banyak uang. Oleh karena itu, karakter Bunbun digambarkan di bawah tekanan bandit-bandit lokal yang membutuhkan uang. Semua karakter ini berbicara dengan aksen yang kental, yang dalam paradigma Orde Baru ditandai sebagai ciri lainnya. Kitley (2000) menjelaskan bahwa politik identitas yang diterapkan Orde Baru mengkonstruksi bahwa aksen bahasa Indonesia non-standar yang diucapkan oleh karakter Cina membentuk mereka sebagai warga negara yang tidak memiliki kompetensi dibanding mereka yang berbicara dalam bahasa Indonesia resmi. Rezim Orde Baru menempatkan bahasa daerah dan lokal

atau aksen tertentu sebagai ancaman identitas nasional yang homogen yang membutuhkan kemampuan untuk berbicara Bahasa Indonesia sebagai bahasa resmi dan nasional (Kitley, 2000).

#### 4.2. Identitas dan Nasionalisme

Perjalanan Timmy dalam menemukan identitasnya didukung oleh teman-temannya yang berasal dari berbagai etnis; Batak, Bali, dan Jawa. Menempatkan protagonis dengan variasi latar belakang budaya, bagaimanapun, tampaknya hanya mengulangi ide-ide serupa yang telah digunakan sebagai cara untuk mendukung keragaman. *Si Unyil*, misalnya, menampilkan beberapa karakter protagonis dari latar belakang budaya Tionghoa, Jawa, dan Batak dan meninggalkan karakter utama, *Si Unyil* karena tidak memiliki afiliasi etnis. *Si Unyil* berdiri sebagai teladan bagi identitas nasional Indonesia yang mengurangi pluralisme dan keragaman identitas Indonesia (Kitley, 2000). Juga, di era pasca Orde Baru, beberapa film lain juga menghadirkan protagonis dengan berbagai latar belakang budaya dalam narasi mereka seperti *Brandal Ciliwung* (2012). Pasaribu (2012) berpendapat bahwa keanekaragaman budaya anak-anak di film *Brandal Ciliwung* dimaksudkan untuk menyampaikan narasi pembangunan bangsa melalui

penggambaran khas etnis tertentu.

Jadi, film seperti *Si Unyil* dan *Brandal Ciliwung, Kita Punya Bendera* juga menempatkan latar belakang budaya ini sebagai simbol keberagaman yang dangkal. Guru memicu masalah tetapi Timmy dan temannya yang menguraikan wacana identitas dan nasionalisme. Untuk teman-temannya, identitas dapat dikenali melalui kemampuan orang yang menunjukkan banalitas latar belakang budayanya, seperti berbicara dalam bahasa etnis mereka. Dengan demikian, setiap anak menunjukkan bahwa mereka dapat berbicara dalam bahasa etnis mereka kecuali Timmy. Adegan ini menjadi paradoks keragaman Indonesia. Pada titik ini, mengingatkan saya pada ide khas dari cara Orde Baru untuk membingkai budaya nasional dengan menunjukkan etnis dan keragaman agama dalam parade mode etnik selama Hari Kemerdekaan. Dengan demikian, anak-anak ini memutuskan bahwa satu cara untuk membantu Timmy mengembangkan identitasnya adalah dengan merayakan Tahun Baru Cina. Kipp & Rodgers (1987) mencatat bahwa rezim Orde Baru terutama mengembangkan ide-ide politik bahwa pluralitas etnis tidak diakui secara alami dan cenderung mengembangkan identitas homogen sebagai bangsa ke dalam istilah spesifik: asimilasi (Foulcher, 1990; Taylor, 1994; Hoon, 2008).

Parker (2003) berpendapat bahwa cara Orde Baru untuk mengembangkan budaya keragaman bangsa gagal mengembangkan multikulturalisme inklusif. Namun, di sisi lain, Orde Baru juga membatasi penggunaan bahasa lokal dalam acara formal atau nasional. Politik Orde Baru juga mengkonstruksi stereotip bahwa penggunaan bahasa lokal sebagai bentuk warga negara yang tidak kompeten (Kitley, 1991). Keragaman anak-anak tampaknya menyiratkan lapisan kedua nasionalisme dalam film yang menampilkan simbol-simbol yang mengacu pada rasa kepemilikan dan kepemilikan budaya, seperti seragam dan bendera merah-putih. (Verhoeff, 2006) Simbol-simbol ini digunakan untuk mengidentifikasi protagonis anak-anak dalam narasi nasionalisme. Narasi nasionalisme dalam film ini dimulai dengan upacara bendera di mana Timmy jatuh tanpa sadar. Timmy tampaknya tidak menempatkan upacara bendera sebagai acara penting. Dengan demikian, orang di sekitarnya mempertanyakan asal-usulnya sebagai warga negara. Setelah dia menemukan jawabannya, film berakhir dengan upacara bendera tetapi sekarang dengan Timmy sebagai peserta aktif. Timmy percaya bahwa dia adalah orang Cina yang lahir di Indonesia yang mencintai dan memberikan kesetiiaannya kepada negaranya. Dengan demikian, dia

sangat senang saat gurunya memilih dia untuk menjadi salah satu pembawa bendera di upacara. Dia menunjukkan bahwa dia bangga menjadi orang Cina yang aktif berpartisipasi dalam upacara bendera ini. Teman-temannya menghibur Timmy dengan sukses dan merayakan Timmy sebagai "Cina beneran" (orang Cina asli).

Wacana identitas Timmy terutama dibawa oleh protagonis anak-anak yang menjadi teman sepermainan Timmy. Anak-anak ini digambarkan selalu bermain bersama, di sekolah atau di luar sekolah, mengenakan seragam merah-putih. Simbol-simbol ini menyatakan gagasan Timmy menjadi warga negara yang setara selama pencarian identitasnya. Seragam merah-putih adalah seragam wajib formal untuk pelajar Indonesia, terutama di sekolah dasar. Jennifer Craik (2003) berpendapat bahwa, secara politis, seragam menandakan kontrol diri, sosial serta mengkomunikasikan aturan. Seragam adalah bentuk wacana identitas, norma, serta perilaku wajib. Dalam konteks Indonesia, Sarah Mosser (2016) berpendapat bahwa seragam dan upacara bendera merepresentasikan signifikansi kegiatan sekolah dimanfaatkan untuk membangun rasa kebangsaan. Dengan menampilkan anak-anak protagonis di sekolah mengenakan seragam mereka dan secara aktif terlibat dalam upacara

bendera, film ini menunjukkan bahwa sekolah melakukan perannya sebagai lembaga yang sungguh-sungguh mengubah siswa menjadi bagian negara Indonesia (Ramirez & Rubinson, 1979) yang mengabdikan Pendidikan untuk simbol dan tujuan nasional (Goffman, 1961). Film ini mencerminkan gagasan bahwa anak-anak memperoleh rasa nasionalisme tidak hanya melalui guru mereka tetapi juga melalui pertunjukan berulang-ulang (Woronov, 2007), seperti upacara bendera, dan penampilan tubuh dalam seragam mereka (Moser, 2016). Saya berpendapat bahwa upacara bendera dan seragam merah-putih dalam film ini menandakan banalitas nasionalisme yang mewakili wacana nasionalisme menjadi simbol atau kebiasaan umum (Billig, 1995). Banalitas ini yang mengidentifikasi siswa ke dalam identitas nasional Indonesia yang dibangun.

## 5. SIMPULAN

Sinema Indonesia pasca Orde Baru diasumsikan lebih memilih keberagaman dalam representasi anak-anak mereka untuk menantang warisan ideologi Orde Baru selama transisi politik Indonesia. Anak-anak digambarkan dalam perbedaan identitas ras melalui berbagai isu sosial politik. Penggambaran mereka tumpang tindih dengan kebiasaan tradisional yang

sudah terkonstruksi dalam sistem keluarga dan sekolah Orde Baru Namun, ketika menggambarkan wacana kontemporer tentang Indonesia, tokoh anak-anak dipergunakan untuk mencerminkan ide-ide fundamental dari politik ideologi negara.

Film *Kita Punya Bendera* juga menandakan pendidikan sebagai unsur kelangsungan hidup dalam masyarakat. Film ini membahas posisi rumit Timmy, etnis Cina, untuk diakui sebagai orang Indonesia. Menjadi orang Cina Indonesia, setelah didiskriminasikan secara politik selama bertahun-tahun, tidak sesederhana anak-anak Indonesia lainnya. Orang Cina Indonesia tidak boleh diakui sebagai orang Indonesia karena mereka dianggap sebagai "yang lain."

Membaca film ini, sulit untuk tidak mengatakan bahwa karakter anak-anak dalam film ini membawa tanggung jawab penyematan rasa nasionalisme melalui perannya. Tokoh anak-anak dalam film ini mempertahankan kepolosannya sebagai individu dalam masyarakat tetapi mempromosikan identitas nasional melalui simbol nasional, seperti seragam sekolah dan bendera nasional. Seragam sekolah membentuk batas antara anak-anak ini dengan rekan-rekan mereka dan masyarakat. Dalam konteks yang berbeda, kebingungan identitas tercermin dalam diri Timmy meskipun ia

mengenakan seragam yang sama dengan teman-temannya. Setelah ia menemukannya, ia merayakan identitas nasionalnya sebagai orang Indonesia dengan berpartisipasi dalam upacara pengibaran bendera. Jennifer Craik (2003) menekankan bahwa "Seragam adalah semua tentang kontrol, bukan hanya dari diri sosial tetapi juga dari bagian dalam diri dan pembentukannya" (Craik (2003:128). Kemudian, melalui seragam, negara mengontrol anak-anak ini, mengubahnya menjadi wakil bangsa. Melalui seragam mereka, seorang anak yang mencari asalnya sehingga ia dapat menunjukkan kesetiaannya. Seragam itu sejajar dengan simbol nasional lainnya, menandakan peran negara untuk menjadikan anak-anak sebagai warga negara yang belum siap di masyarakat.

## 6. DAFTAR ACUAN

- Aguilar, F. V. 2001. Citizenship, Inheritance, and the Indigenizing of "Orang Chinese" in Indonesia. *Positions: East Asia Cultures Critique*, 9(3), 501-533.
- Bazalgette, C., & Buckingham, D. (Eds.). 1995. *In Front of the Children: Screen Entertainment and Young Audiences*. London: British Film Institute.
- Benei, V. 2008. *Schooling Passions: Nation, History, and Language in Contemporary Western India*. Stanford University Press.
- Billig, M. 1995. *Banal Nationalism*. London: Sage.

- Benninga, J. A. 1997. Schools, Character Development, and Citizenship. In A. Molnar (Ed.), *The Construction of Children's Character*. Chicago: National Society for the Study of Education.
- Benporath, S. R. 2003. Autonomy and Vulnerability: On Just Relations Between Adults and Children. *Journal of Philosophy of Education*, 37(1), 127-145.
- Berger, M. T. 1997. Old State and New Empire in Indonesia: Debating the Rise and Decline of Suharto's New Order. *Third World Quarterly*, 18(2), 321-362.
- Bey, A. 1990. *The Role of Mass Media in Educating the People in the Process of General Election in Republic of Indonesia*.
- Boettiger, E. F. 1998. Families and the World Outside. In H. Jenkins (Ed.), *The Children's Culture Reader* (pp. 499-500). New York & London: New York University Press.
- Biran, M. Y. 2009. *Sejarah Film 1900-1950: Bikin Film di Jawa*. Jakarta: Komunitas Bambu.
- Bordwell, D., & Thompson, K. 2003. *Film History: An Introduction* (2<sup>nd</sup> ed.). New York, New York: McGraw-Hill
- Burman, E. 2008. *Developments: Child, Image, Nation*. Abingdon: Routledge.
- Carpenter, Barry. 2002. "Inside the Portrait of a Family: The Importance of Fatherhood." *Early Child Development and Care* 172 (2):195-202.
- Chua, C. 2004. Defining Indonesian Chineseness under the New Order. *Journal of Contemporary Asia*, 34(4), 465-479. Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/194234011?accountid=10382>
- Coppel, C. A. 1983. *Indonesian Chinese in Crisis* (Vol. 8). Oxford University Press.
- Dahlquist, M. 2008. Teaching Citizenship via Celluloid. In Abel, R, Bertellini, G & King, R (ed) (2008). *Early Cinema and the "National"*. United Kingdom, John Libbey Publishing, Ltd
- Darden, Keith & Haris Mylonas. 2016. *Threats to Territorial Integrity, National Mass Schooling, and Linguistic Commonality*. *Comparative Political Studies*, Vol.49 (11), 1446-1479 Retrieved from <http://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0010414015606735>
- Hanan, D. 2004. Garin Nugroho: Refusing the Stereotype, Challenges Posed by Indonesia's Filmmaker of the 1990s. In P. Cheah, T. Rahzen, O. H. Wahyu & T. Trimasanto (Eds.), *And the Moon Dances: The Films of Garin* (pp. 144-180). Yogyakarta: Bentang.
- Hanan, D. 2017. *Cultural Specificity in Indonesian Film: Diversity in Unity*., Palgrave Macmillan
- Heryanto, A. 2014. *Identity and Pleasure: The Politics of Indonesian Screen Culture*. NUS Press.
- Heeren, K. V. 2007. Return of the Kyai: Representations of Horror, Commerce, and Censorship in post-Suharto Indonesian Film and Television 1. *Inter-Asia Cultural Studies*, 8(2), 211-226.
- Heider, K. G. 1991. *Indonesian Cinema: National Culture on Screen*. Honolulu: University of Hawaii.
- Hoesterey, J. B., & Clark, M. 2012. Film Islami: Gender, Piety and Pop Culture in Post-Authoritarian Indonesia. *Asian Studies Review*, 36 (2), 207-226.
- Hoon, C. Y. 2006. Assimilation, Multiculturalism, Hybridity: The Dilemmas of the Ethnic Chinese in post-Suharto Indonesia. *Asian Ethnicity*, 7(2), 149-166.

- Hoskin, J. 2004. Letter to an Angel: An Indonesian Film on the Ironies of Modernity in Marginal Areas. In P. Cheah, T. Rahzen, O. H. Wahyu & T. Trimasanto (Eds.), *And the Moon Dances: The Films of Garin* (pp. 124-140). Yogyakarta: Bentang.
- Hoskin, J. 2004. Letter to an Angel: An Indonesian Film on the Ironies of Modernity in Marginal Areas. In P. Cheah, T. Rahzen, O. H. Wahyu & T. Trimasanto (Eds.), *And the Moon Dances: The Films of Garin* (pp. 124-140). Yogyakarta: Bentang.
- Hanan, D. 2017. *Cultural Specificity in Indonesian Film: Diversity in Unity.*, Palgrave Macmillan
- Hearst, A. 1997. Domesticating Reason: Children, Families and Good Citizenship. In A. McGillivray (Ed.), *Governing Childhood*. Sydney: Dartmouth.
- Heider, K. G. 1991. *Indonesian Cinema: National Culture on Screen*. Honolulu: University of Hawaii.
- Heryanto, A. 2014. *Identity and Pleasure: the Politics of Indonesian Screen Culture*. Singapore: NUS Press, National University of Singapore.
- Kitley, P. 1999. Pancasila in the Minor Key: TVRI's "Si Unyil" Models the Child. *Indonesia*, (68), 129-152.
- Kitley, P. 2000. *Television, Nation, and Culture in Indonesia*. The Ohio University Center for International Studies.
- Kitley, P. 2014. *Television, Nation, and Culture in Indonesia*. Ohio University Press.
- Kristanto, J. (1995). *Katalog Film Indonesia 1926-1995*. Jakarta: PT Grafiasri Mukti.
- Kristanto, J. 2005. *Katalog Film Indonesia, 1926 - 2005*. Jakarta: Penerbit Nalar, FTV-IKJ Jakarta, and Sinematek Indonesia.
- Kristanto, J., & Ardan, S. 2007. *Katalog film Indonesia, 1926-2007*: Penerbit Nalar bekerja sama dengan Direktorat Perfilman, Departemen Kebudayaan dan Pariwisata, [dan] Gabungan Pengusaha Bioskop Seluruh Indonesia.
- Masak, T.P. 2016. "Sinema pada Masa Soekarno". Jakarta, Fakultas Film dan Televisi Institut Kesenian Jakarta.
- Moser, S. 2016. Educating the Nation: Shaping Student-Citizens in Indonesian Schools. *Children's Geographies*, 14(3), 247-262. Retrieved from <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14733285.2015.1033614>
- Noorman, Safrina & Nafisah, Nia. 2016. Contesting Indonesia in Children's Films: An Analysis of Language Use and Mise-en-scene. *Indonesian Journal of Applied Linguistic*. 5 (2), 296-306 Retrieved from <http://ejournal.upi.edu/index.php/IJAL/article/viewFile/1353/950>
- Nugroho, G., & Herlina, D. 2013. *Krisis dan Paradoks Film Indonesia*. Fakultas Film dan Televisi, Institut Kesenian Jakarta (FFTV-IKJ) Press.
- Paramaditha, I. 2014. *The Wild Child's Desire: Cinema, Sexual Politics, and the Experimental Nation in Post-Authoritarian Indonesia*. (PhD thesis), New York University, New York.
- Parker, L. 1992. The Creation of Indonesian Citizens in Balinese Primary Schools. *Review of Indonesian and Malaysian Affairs*, 26(1), 42-70.
- Parker, L. 2002. The Subjectification of Citizenship: Student Interpretations of School Teachings in Bali. *Asian Studies Review*, 26(1), 3-37.

- Parker, L. 2003. *From Subjects to Citizens: Balinese Villagers in the Indonesian Nation-State*. Copenhagen: Nias Press.
- Pollard, L. 2005. *Nurturing the Nation: The Family Politics of Modernizing, Colonizing, and Liberating Egypt, 1805-1923*. California: Univ of California Press.
- Scourfield, J., Dicks, B., Drakeford, M., & Davies, A. 2006. *Children, Place and Identity: Nation and Locality in Middle Childhood*. London & New York.
- Schulte Nordholt, H. G. C. 1997. Outward Appearances, Dressing State and Society in Indonesia.
- Stephens, S. 1995. Introduction: Children and the Politics of Culture in "Late Capitalism". In S. Stephens (Ed.), *Children and the Politics of Culture* (pp. 3 - 50). New Jersey: Princeton University Press.
- Said, S. 1991. *Shadows on the Silver Screen: A Social History of Indonesian Film* (T. P. Siagian, Trans. J. H. McGlynn & J. P. Boileau Eds.). Jakarta: Lontar Foundation.
- Sen, K. 1985. Hidden from History: Aspects of Indonesian Cinema 1955-65. *Review of Indonesian and Malaysian Affairs*, 19(2), 1-50.
- Sen, K. 1994. *Indonesian Cinema: Framing the New Order*. London: Zed Book Ltd.
- Spyer, P. 2004. Belum Stabil: Some Signs of the Post-Soeharto Indonesia, in Samuel, H., Schulte Nordholt, H. (eds.), *Indonesia in Transition, Rethinking Civil Society, Region, and Crisis*, (pp. 235-252). Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Strassler, K. 1999. *Stories of Culture: Difference, Nation and Childhood in 'Children of a Thousand Islands', an Indonesian Television Series*. Paper presented at the Sights—Visual Anthropology Forum 2006.
- Sunindyo, S. 1998. When the Earth is Female and the Nation is Mother: Gender, The Armed Forces and Nationalism in Indonesia. *Feminist Review*, 58 (Spring 1998), 1-21.
- Shiraishi, S. S. 1995. Children's Stories and the State in New Order Indonesia. In S. Stephens (Ed.), *Children and The Politics of Culture* (pp. 169-183). Princeton New Jersey: Princeton University Press.
- Shiraishi, S. S. 1997. *Young Heroes: The Indonesian Family in Politics*. New York: Southeast Asia Program Cornell University.
- Steinberg, S. R., & Kincheloe, J. L. (Eds.). 2004. *Kinderculture : the Corporate Construction of Childhood* (2nd ed.. ed.). Boulder, Colorado: Westview Press.
- Stephens, S. 1997. Children and Nationalism - Introduction. *Child.-Glob. J. Child Res.*, 4(1), 5-17. Retrieved from <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0907568297004001001>
- Wibawa, I. G. A. K. S. 2008. *The Representation of Children in Garin Nugroho's Films*. (Master of Creative Arts thesis), Curtin University of Technology, Perth, Australia.
- Wibawa, IGAK Satrya. 2017. *Anak-anak dalam Layar Garin Nugroho*. Surabaya Indonesia. Dewan Kesenian Surabaya
- Woodrich, Christopher A. 2014. Between the Village and the City; Representing Colonial Indonesia in the Films of Suroen" International Indonesia Forum, Working Paper Series 1. Retrieved from <http://iif.or.id/wp-content/uploads/2015/01/01-Between-the-Village-and-the-City.pdf>