

AFRO-ASIAN FILM FESTIVAL III: WOMEN'S KNOWLEDGE AND IMAGINATION IN FILM SOVEREIGNITY

Bunga P. Siagian¹, Lilawati Kurnia²

^{1 2} Universitas Indonesia (UI), Depok, Jawa Barat, Indonesia
Correspondence: bunga.pratiwi11@ui.ac.id

ABSTRACT

This article examines the third edition of the Afro-Asian Film Festival (AAF), held in Jakarta in 1964. A series of film festivals that serve as a container of meetings between newly independent and still colonized nations to articulate the political expressions of the third world. The festival was studied with a qualitative-descriptive approach. Analysis of his research data through textual and contextual reading of available archival material, such as film plays, delegation speeches, communiques, and newspaper coverage, involving theoretical ideas of Peripheral Marxism. There are two findings, firstly, showing the ideological contribution of the left that makes FFAA III more radical than the previous two editions of the FFAA. Secondly, a textual analysis of the two winning films shows the role of FFAA III in giving space to issues and knowledge generated by women. FFAA III articulates anti-colonial third-world political expressions as well as anti-imperialist leftist thinking based on the objective everyday realities of third-world people, which in this paper appear in the percolation of women living in feudal cultures. The findings of this research are useful in enriching knowledge of the history of film in the era of independence and adding to the spirit of nationalism.

Keywords: *Afro-Asia Film Festival; Indonesian; women studies; leftist ideology*

ABSTRAK

Tulisan ini mengkaji Festival Film Asia Afrika edisi ketiga di Jakarta pada 1964. Sebuah rangkaian festival film yang menjadi wadah bertemunya negara-negara baru merdeka maupun yang masih dijajah untuk mengartikulasikan ekspresi politik dunia ketiga. Festival tersebut dikaji dengan pendekatan deskriptif kualitatif. Analisis data risetnya melalui pembacaan tekstual dan kontekstual terhadap material arsip yang tersedia, seperti film yang diputar, pidato delegasi, komunike, dan liputan di koran, dengan melibatkan gagasan teoritis Marxisme Periferal. Ada dua hal temuan, *pertama*, menunjukkan kontribusi ideologi kiri yang menjadikan FFAA III lebih radikal dibandingkan dua edisi FFAA sebelumnya. *Kedua*, analisis tekstual terhadap dua film pemenang menunjukkan peran FFAA III dalam memberi ruang bagi isu dan pengetahuan yang dihasilkan oleh perempuan. FFAA III mengartikulasikan ekspresi politik dunia ketiga yang anti-kolonial, sekaligus pemikiran kiri yang anti-imperialisme, dengan mendasarkan analisisnya pada kenyataan objektif sehari-hari rakyat dunia ketiga, yang dalam tulisan ini tampak pada pergulatan perempuan yang hidup dalam kultur feodal. Temuan penelitian ini berguna untuk memperkaya pengetahuan tentang sejarah perfilman pada era kemerdekaan dan menambah spirit nasionalisme.

Kata kunci: *festival film asia afrika; Indonesia; perempuan; pemikiran kiri.*

1. PENDAHULUAN

Festival Film Asia Afrika (FFAA) edisi ketiga, sekaligus yang terakhir, diadakan di Jakarta pada 1964. Festival yang merupakan jejaring negara-negara poskolonial dari Asia dan Afrika tersebut sebelumnya telah diselenggarakan dua kali di kota Tashkent, Uzbekistan, Kairo, dan Mesir. Misi utama dari penyelenggaraan FFAA III adalah memperkuat solidaritas politik antara negara-negara Asia-Afrika dalam perjuangan melawan kolonialisme dan imperialisme. FFAA III melanjutkan semangat Konferensi Asia Afrika tahun 1955 di Bandung dengan tema 'Film sebagai Alat Setiakawan Politik', dalam menciptakan dunia baru dengan meninggalkan nilai-nilai kehidupan yang lama. Hal ini sesuai dengan yang diungkapkan oleh Soekarno, Suryadarma, dan Suharjo dalam *Harian Rakjat*, 30 April 1964. Singkatnya, FFAA III adalah jejaring solidaritas internasional antara negara-negara baru merdeka dan yang sedang memperjuangkan kemerdekaan, yang menunjukkan dirinya sebagai kekuatan baru bernama Dunia Ketiga (*third world*). Secara bersama-sama, negara-negara Asia-Afrika dan masyarakatnya yang memiliki pengalaman sebagai bangsa terjajah tersebut, membayangkan sekaligus sedang mengupayakan sebuah dunia baru yang bebas dari imperialisme, kolonialisme, serta berbagai bentuk penindasan lainnya.

Demikian politisnya 'corak dan pendirian' yang menjadi motif utama festival film tersebut, Presiden Soekarno di pidato pembukaan FFAA III dengan tegas menyebut peristiwa tersebut sebagai peristiwa politik. Sebagaimana dalam *Harian Rakjat* tahun 1964, pada pidato yang sama, Soekarno juga menyebutkan bahwa begitu politis arti FFAA III, sehingga hanya orang-orang yang mengerti politik yang pantas menjadi penyelenggara festival yang merepresentasikan pendirian politik Indonesia sebagai bangsa tersebut. Tidak heran jika sebagian besar anggota Komite Nasional Untuk FFAA III yang dibentuk negara, didominasi oleh golongan orang film kiri yang berasal dari berbagai individu maupun kelompok seperti Lembaga Kebudayaan Rakyat (Lekra), Lembaga Kebudayaan Nasional (LKN), Organisasi Indonesia Untuk Kesetiakawanan Rakyat Asia Afrika (OISRAA) dan Partai Nasional Indonesia (PNI). Susunan komite yang menimbulkan polemik tersendiri dalam sejarah film Indonesia.

Ideologi yang sejalan dengan politik nasional dan internasional Soekarno tentu saja menjadi alasan kuat mengapa orang-orang tersebut yang dipilih. Namun, juga tidak bisa diabaikan bahwa di tengah situasi sosial politik nasional dan internasional, serta ragam ideologi dan kepentingan yang bersilangan pada periode pasca kemerdekaan kala itu,

golongan kiri di bidang kebudayaan adalah intelektual publik yang tidak hanya memproduksi produk artistik. Secara aktif, mereka menciptakan jaringan dengan negara-negara poskolonial dan turut pula mengembangkan dan memutuskan berbagai kebijakan publik terkait politik kebudayaan Indonesia, di mana film disadari memainkan peran penting di dalamnya. Tidak heran jika golongan kiri dipercaya sebagai penyelenggara Festival Film Asia Afrika III yang memang bersifat politis bagi Indonesia sebagai bangsa dan negara kala itu. Apalagi, kemampuan film untuk membangun kesadaran publik sangat efektif untuk melakukan indoktrinasi ideologi (Kartika et al., 2020).

Ada enam belas film cerita yang diputar dari sebelas negara peserta FFAA III mengutip dari *Harian Rakjat* tahun 1964 “Hari Ini FFAA Berakhir. Film-Film Mana Pemenang?”. Dari enam belas tersebut, empat film mendapat Piala Bandung yang merupakan hadiah tertinggi. Sitor Situmorang yang menjadi ketua dewan juri menyatakan bahwa film-film yang memenangkan penghargaan tertinggi dalam festival menunjukkan sebuah mutu artistik yang tinggi dan nilai semangat Nefos yang revolusioner (Situmorang, 19 April 1964). Dari empat film yang memenangkan Piala Bandung, hanya dua yang masih dapat diakses materialnya untuk dapat diamati filmnya, yaitu *Song of the Cart* (Jepang, 1959) atau *Kidung*

Penarik Gerobak (selanjutnya disebut KPG) dan *The Red Detachment of Women* (Cina, 1960) atau *Tentara Merah Perempuan* (selanjutnya disebut TMP). Sementara untuk dua film pemenang lain, tidak ditemukan lagi arsipnya, yaitu *A Red Flower* (Korea Utara, 1960) dan *Tangan-tangan Yang Kotor* (Indonesia, 1963).

Sebagai gerakan politik dan kebudayaan negara-bangsa poskolonial, festival-festival dengan label Asia-Afrika seperti Festival Film Asia Afrika, memang mengusung semangat Bandung yang anti kolonial. Namun, sebagai proyek negara, festival-festival tersebut juga mengusung agenda politik yang mengakar pada dinamika situasi sosial politik nasional negara tuan rumah penyelenggara, yang tentu saja juga bersilangan dengan politik perang dingin negara-negara adidaya. Pada edisi Kairo, misalnya, Pan Arabisme bersama politik anti-kolonial menjadi basis ideologi penyelenggaraan FFAA edisi ke-2 tersebut (Kossaifi, 2021). Sementara, FFAA edisi pertama di Tashkent yang kala itu masih merupakan wilayah jajahan Uni Soviet, disebut berperan sebagai mediator bagi dunia kedua (wilayah jajahan Uni Soviet) dengan dunia ketiga (Kirasirova, 2018), yang merupakan kepentingan politik internasional Soviet saat itu untuk berhadapan dengan Amerika. Secara singkat, Elena Razlogova menyebut bahwa edisi Jakarta menunjukkan sebuah militansi

yang disponsori negara. Dengan demikian ia menyimpulkan bahwa rangkaian FFAA di tiga negara tersebut tampil sebagai ruang kontestasi (*site of contest*) bagi negara-negara dunia ketiga yang terlibat untuk mendefinisikan apa itu sinema anti-kolonial (Razlogova, 2021).

Tulisan ini mencoba mempertimbangkan militansi yang sempat disinggung oleh Razlogova. Dasar ideologis yang bagaimana yang menyebabkan militansi tersebut mungkin? Bentuk militansi yang bagaimana yang diartikulasikan dalam festival? merepresentasikan sikap festival yang seperti apa film-film yang dimenangkan kala itu. Militansi tersebut tentu saja mempertimbangkan dan merujuk pada bagaimana agensi golongan kiri yang kala itu mendominasi susunan kepanitiaan festival. Selain itu, dalam merumuskan politik kebudayaan yang berbasis pada gagasan kiri sekaligus membayangkan estetika yang mengakar pada konteks geopolitik dunia Asia-Afrika tersebut.

2. TINJAUAN PUSTAKA

Edisi FFAA III di Jakarta yang secara tegas tidak melibatkan negara-negara yang terafiliasi dengan Amerika Serikat disebut 'menentang dominasi industri dan estetika Hollywood' (Sen, 2003). Jika ditelusuri dari tulisan-tulisan yang dihasilkan oleh para pemikir Lekra, sebenarnya cukup jelas bahwa dominasi kaum imperialis merujuk

pada mendominasinya peredaran film impor Amerika saat itu, yang tersebar melalui berbagai jenis; film-film gangster, film-film glamor, film-film Rock n' Roll, dan film-film cabul. Film-film yang disebut sebagai 'tidak menggambarkan kenyataan hidup rakyat Asia Afrika' (Suharjo, 1964) dan 'digunakan oleh kaum imperialis untuk menimbulkan dan meluaskan dekadensi, rasialisme dan pesimisme di kalangan rakyat yang sedang berjuang' seperti dikutip dalam (Yuliantri & Dahlan, 2008).

Sen juga menegaskan bahwa politik anti-Hollywood yang dipertunjukkan oleh FFAA III sejalan dengan skema politik Soekarno saat itu. Soekarno membagi dunia ke dalam dua golongan, yaitu tritunggal *New Emerging Forces* (nefos): negeri-negeri sosialis, negeri-negeri yang baru merdeka, dan negara yang belum merdeka, dengan *Old Established Forces* (oldefos) berupa kekuatan-kekuatan imperialisme, kolonialisme, dan neo-kolonialisme (Sen, 2003). Dengan menempatkan film dalam skema politik nasional Soekarno, Sen menunjukkan bagaimana ideologi negara-bangsa dengan retorikanya mengambil bagian besar dalam praktik sinema dunia ketiga pada masa itu, termasuk pada penyelenggaraan FFAA III.

Tulisan Sen tersebut memberikan landasan penting mengenai peran negara-bangsa dalam politik sinema dunia ketiga di Indonesia, yang secara eksplisit pula dapat ditemukan dalam narasi besar

yang diproduksi oleh FFAA III. Namun, jika merujuk FFAA sebagai 'ruang kontestasi' untuk mendefinisikan apa itu sinema anti-kolonial yang diajukan Razlogova sebelumnya, analisis Sen tersebut belum mengelaborasi aspek internasionalisme yang melingkupi hubungan transnasional dunia ketiga yang terjalin di FFAA III dengan gagasan kiri yang dibawa oleh kelompok kiri yang menjadi penyelenggara (termasuk juri-juri undangan).

Untuk melengkapi analisis Sen sebelumnya yang hanya mengusung peran negara pada artikulasi politis sinema dunia ketiga, tulisan ini akan mencoba melacak pengaruh hubungan transnasional antara negara-negara dunia ketiga dan gagasan kiri yang telah disinggung sebelumnya, yang membentuk politik penyelenggaraan FFAA III itu sendiri. Hal yang akan memberi kebaruan dalam analisis mengenai sinema dunia ketiga dan kajian terhadap rangkaian FFAA yang terjadi di tiga negara.

3. METODE

Sumber data utama dalam penelitian kualitatif deskriptif ini adalah dua film pemenang FFAA III peraih *Bandung Award* yang masih dapat diakses material filmnya, yaitu *Song of the Cart* (1959) dan *The Red Detachment of Women* (1960). Sumber data lain yang digunakan dalam tulisan ini adalah hal-hal seperti pernyataan dewan juri, pidato-pidato delegasi negara-negara Asia Afrika, pidato pembukaan dan

penutupan festival, ulasan-ulasan di koran terhadap film-film yang diputar maupun festivalnya itu sendiri, reportase harian festival di media massa, juga diskusi-diskusi yang terjadi selama festival.

Analisis tekstual, bentuk film, dan kontekstual akan digunakan untuk menganalisis kedua film pemenang yang mengangkat isu mengenai kehidupan perempuan dalam konteks revolusi dan perang dunia. Termasuk melibatkan wacana mengenai *gender* dan konsep persaudaraan dalam sinema Cina pada masa sosialis, serta studi mengenai karakter antagonis pada film sosialis. Konsep Tableau dan analisis terhadap pencahayaan akan digunakan untuk membaca pilihan bentuk film (*film form*). Untuk membaca politik festival secara keseluruhan, digunakan perangkat analisis mengenai 'Marxisme Periferal' dari penelitian terkini terhadap gerakan kiri yang dilakukan oleh Thiti Jamkajorneiat (2022). Penelitian tersebut adalah disertasi yang belum diterbitkan, namun penulisnya telah memberikan izin untuk menggunakan hasil analisisnya untuk kepentingan penulisan ini.

Marxisme Periferal dari Jamkajorneiat adalah konsep yang menekankan bahwa posisi periferal dari negara-negara dunia ketiga di hadapan kapitalisme dan imperialisme membentuk praksis kiri di belahan dunia ketiga menjadi bersifat situasional dan inovatif

(Jamkajornkeiat, 2022). Kesamaan kondisi objektif tersebut, yang sebagian besar kala itu adalah negara-negara yang masih dijajah, menyebabkan praksis golongan kiri tersituasi dalam kenyataan sosial-politik konkrit dunia ketiga. Hal yang menyebabkan pula praksis kiri-dunia ketiga bersifat interseksional. Sebuah praktik dan gagasan yang berbicara persoalan kelas atau perlawanan terhadap kapitalisme, namun pada saat yang sama berbicara soal wacana *gender* dan perjuangan anti-kolonialisme yang menimpa negara-negara dunia ketiga yang berada di posisi periferi atau yang bernasib sama. Sebuah bentuk Marxisme yang berbeda dengan Marxisme arus utama yang diwakili oleh Rusia maupun Cina.

4. PEMBAHASAN

4.1. FFAA III Memunggungi *Peaceful Co-Existence*

Tiga edisi Festival Film Asia Afrika adalah satu jaringan festival yang mewarisi semangat Bandung yang anti-kolonial, namun tersituasi dalam konteks sosial politik kawasan yang berbeda-beda. Konteks tersebut mempengaruhi bagaimana festival-festival ini mengartikulasikan wacana dan praktiknya mengenai sinema anti-kolonial kawasan Asia-Afrika. Untuk itu, studi komparatif terhadap masing-masing festival diperlukan untuk menunjukkan kekhasan dari FFAA III ketika dibandingkan dengan dua edisi sebelumnya. Jika membaca pernyataan

resmi festival, atau yang disebut sebagai *komunike bersama*, dapat diamati bahwa ketiga festival tersebut menghasilkan *komunike* dengan landasan ideologi berbeda. *Komunike* edisi Jakarta yang merupakan hasil penggabungan marwah dari berbagai pidato dari masing-masing delegasi peserta FFAA III secara eksplisit memuat penggalan kalimat berikut sebagai penutup komunikanya:

"Kami berseteru kepada para seniman progresif dan pekerja-pekerja film di Amerika latin dan seluruh dunia, termasuk pula kekuatan-kekuatan baru yang sedang tumbuh di negeri-negeri dengan aturan lama, untuk bersama-sama dengan seniman-seniman dan pekerja-pekerja film Afrika-Asia mempererat kerjasama, untuk membangun dunia baru, dunia yang bebas dari imperialisme dan neokolonialisme; yang bebas dari penindasan atas manusia oleh manusia". ("Komunike FFAA-III," 1964)

Kalimat bebas dari penindasan atas manusia oleh manusia atau *exploitation of man by man* merupakan postulat terkenal dari Karl Marx dalam *Theory of The Economy of Capitalism*, kalimat yang juga menjadi dasar dari gagasan ekonomi sosialis rezim Soekarno pada masa itu. Jika dibandingkan, nuansa yang dihadirkan *komunike* versi Jakarta tersebut berbeda dengan *komunike* dua FFAA edisi Tashkent dan Kairo. FFAA III membedakan dirinya dengan edisi lain, sebab memilih pendekatan yang jauh lebih radikal dengan

memunculkan ideologi kiri sebagai basis dari praksisnya yang secara tegas bersikap anti-imperialisme, anti-kolonial dan anti-kapitalis. Sementara pada dua edisi sebelumnya, politik dunia ketiga yang anti-kolonial beriringan dengan wacana '*peacefull co-existence*' (Razlogova, 2021), dasar dari semangat Bandung yang sifatnya liberal.

Hal yang menarik, delegasi Cina sempat membuat catatan protes pada festival edisi Tashkent. Menurut mereka, pendekatan 'damai' festival edisi Tashkent dianggapnya kurang militan dan radikal, beberapa film bahkan tidak sesuai dengan cita-cita anti-kolonial. Bagi Cina, film anti-kolonial harus memperlihatkan kehidupan sehari-hari, dan apa yang disebut dengan perdamaian hanya dapat diraih dengan perjuangan bersenjata (Razlogova, 2021). Catatan Cina tersebut dapat dipahami dalam konteks perpecahan antara dua blok komunis besar dunia Soviet dan Cina, atau dalam sejarah dunia disebut sebagai *Sino-Soviet Split*. Masa itu Cina memilih kebijakan revolusioner sebagai kebijakan politik internasionalnya.

Soviet sendiri menggunakan '*peacefull co-existence*' sebagai kebijakan politik internasionalnya, yang telah digaungkan oleh Nikita S. Krushchev sejak tahun 1956 dalam pidatonya di kongres ke-20 Partai Komunis Soviet sepulang kunjungannya dari Amerika Serikat. Gagasan yang berisi pendekatan

non-agresi, atau dapat dibaca sebagai 'non-revolusi', serta tidak mencampuri urusan negara lain, bertolak belakang dengan pilihan Cina. Hal yang membuat Cina frustrasi, kebijakan '*peacefull co-existence*' Soviet tersebut membuka peluang kerjasama dengan Amerika, terutama melalui bidang budaya, salah satu bidang di mana Soviet merasa unggul dari Amerika yang dianggap tidak berbudaya (Jersild, 2018). Padahal, dalam konteks FFAA III, Amerika yang merupakan simbol kekuasaan dari negara-negara imperialis Barat justru menjadi musuh utama negara-negara dunia ketiga.

Dalam dua komunique festival edisi Tashkent dan Kairo sebelumnya tidak muncul kalimat anti-imperialisme, bahkan anti-kolonial yang menjadi dasar dari semangat Bandung itu sendiri. Tertuang dalam Komunique Kairo, apa yang diperlukan dalam melanjutkan semangat Bandung adalah menyadari 'perbedaan sistem sosial pada masing-masing bangsa Asia Afrika dan menghormati hal tersebut' (Joint Communique - Cairo 9 March 1960, n.d.). Sementara, pengertian anti-kolonial bagi edisi Tashkent adalah kedaulatan sinema (*cinematic sovereignty*) (Razlogova, 2021). Kedaulatan sinema yang menjadi fokus bagi pertemuan para pembuat film di dua FFAA sebelumnya diterjemahkan sebagai kerja sama damai (*peaceful cooperation*) untuk membangun kedaulatan industri film populer Asia-Afrika

yang independen dari Hollywood. Kerjasama dalam bentuk pertukaran sumber daya, seniman, pemain film, maupun ko-produksi yang disponsori oleh negara. Untuk itu, negara Mesir tidak segan-segan mendukung kerja sama pembiayaan film dengan mengeluarkan biaya tinggi. Razlogova (2021) menyebut edisi Kairo sebagai festival yang memiliki 'semangat sosialis, namun dieksekusi dengan cara kapitalis'.

Internasionalisme FFAA III tentu saja juga fokus dalam membangun industri sinema Asia-Afrika, seperti kerja sama ko-produksi dan pertukaran film antara negara-negara Asia-Afrika tersebut. Hanya saja, semangat, gagasan, dan praktik yang mengiringinya jauh lebih radikal. Mereka yang hadir dalam FFAA III menyadari bahwa perjuangan anti-kolonial tidak dapat dipisahkan dari perjuangan anti-imperialis dan anti-kapitalis, berbeda dengan gagasan intelektual dunia ketiga pada umumnya. Hal yang tampak pada, misalnya, di satu pidato yang diberikan seorang delegasi Pakistan dalam sidang pleno. Wakil dari Pakistan menyampaikan pentingnya kerja sama pertukaran film antara negara Asia Afrika yang tidak didasari pada kepentingan komersial saja. Berdasarkan analisisnya pada kemampuan ekonomi yang masih terbatas pada negara-negara yang baru merdeka, delegasi Pakistan mengusulkan sistem barter sebagai cara bertukar film untuk

membangun industri sinema Asia-Afrika yang berdaulat (Delegasi Pakistan, 1964). Hal ini berbeda dengan sistem pembiayaan oleh negara seperti yang terjadi pada Mesir seperti yang disinggung oleh Razlogova sebelumnya, yang mensyaratkan modal kapital di dalamnya.

FFAA III tersebut menempatkan film mengemban tugas yang sangat penting. Film dibayangkan sebagai alat revolusi oleh Soekarno untuk menghancurkan imperialisme, kolonialisme, dan neokolonialisme (Soekarno, 1964). Hal yang diamini dan disepakati oleh para delegasi. Hal tersebut tampak dalam pidato-pidato yang diberikan seluruh delegasi negara Asia-Afrika yang hadir pada FFAA III. Semangat Bandung diterjemahkan dengan cara dan tujuan yang lebih radikal dibandingkan dua festival sebelumnya. Mengutip pidato delegasi Zanzibar, penerjemahan semangat dari semangat Bandung dalam FFAA III adalah sumber kekuatan yang dimiliki bersama oleh pekerja-pekerja film dan rakyat Asia Afrika 'untuk berjuang melawan musuh bersama, yaitu imperialisme, kolonialisme, dan neokolonialisme...". (Delegasi Zanzibar, 1964).

Semangat perjuangan melawan musuh bersama tersebut, bahkan diwujudkan secara serius dan konkrit. Dua minggu setelah FFAA III ditutup, ekosistem film golongan kiri melakukan aksi pemboikotan distributor film-film Amerika

AMPAI (*American Motion Pictures Association of Indonesia*). Utami Suryadarma yang merupakan pemimpin FFAA III menegaskan bahwa pemboikotan adalah aksi lanjutan FFAA III (Harian Rakjat, 1964). Dengan demikian, poin-poin komunike bersama yang dikeluarkan oleh festival, telah mempertimbangkan sebuah praksis konkret mengenai gerakan anti-imperialisme dan anti-kapitalisme bagi ekosistem film di Indonesia itu sendiri.

4.2. Karakter Tuan Tanah dan Kultur

Feodal sebagai Simbol Dunia Lama

Sikap radikal yang ditunjukkan, yaitu keberanian untuk dengan tegas melawan musuh ideologis, meninggalkan nilai-nilai dunia lama, dan membayangkan secara bersama sebuah dunia baru, adalah ekspresi penting yang membedakan FFAA III dengan FFAA edisi lainnya. Jika film adalah bagian dari misi kolektif tersebut, maka nilai tersebut adalah titik berangkat yang bisa digunakan untuk membaca film-film di FFAA III, terutama bagaimana film-film yang dimenangkan oleh sembilan dewan juri dari berbagai negara Asia-Afrika yang sebagian besar adalah tokoh kiri, mengartikulasikan sikap politis tersebut. Tokoh-tokoh kiri tersebut di antaranya Akira Iwasaki, Bimal Roy, Basuki Resobowo, dan Bachtiar Siagian. Bagian ini adalah analisis terhadap dua film pemenang piala Bandung yang dapat diakses material filmnya, yaitu *Perempuan Tentara Merah*

dari Cina dan *Kidung Penarik Gerobak* dari Jepang.

Perempuan Tentara Merah (PTM) yang disutradarai oleh Xie Jin berlatar kepulauan Hainan di Selatan Cina pada masa perang sipil kedua antara Partai Komunis Cina (CCP) dengan nasionalis Kuomintang periode 1927-1937. *Perempuan Tentara Merah* berkisah mengenai seorang gadis bernama Xiong Hua yang menjadi budak pada tuan tanah zalim bernama Baitan yang diperankan oleh aktor ternama bernama Chen Qiang. Di rumah Baitan, Xiong Hua mengalami rangkaian penyiksaan sehingga beberapa kali berusaha kabur, namun gagal. Xiong Hua kemudian diselamatkan oleh Hong ketika akan dijual oleh Baitan sebagai budak seks, seorang laki-laki komunis anggota CCP yang menyamar sebagai saudagar kaya dari Cina perantauan. Hong membeli Xiong Hua untuk dilepaskan. Setelah bebas, Xiong Hua memilih untuk pergi bergabung dengan kelompok tentara merah perempuan pertama dan ikut berjuang melawan milisi lokal dan tuan-tuan tanah aristokrat antek nasionalis Kuomintang.

PTM adalah film pesanan untuk merayakan sepuluh tahun terbentuknya RRC. Dengan bentuk melodrama yang memuat nilai-nilai sosialis, film ini sangat disukai oleh publik luas dan CCP kala itu. *Genre* yang sering disebut untuk film jenis ini adalah realisme revolusioner, yang

bercerita mengenai sejarah revolusioner dan mengangkat pahlawan-pahlawan revolusioner. Dalam konteks Cina, gagasan Revolusi Cina menjadi sebuah gerakan estetik yang mempengaruhi produksi visual pada masa tersebut. Salah satunya adalah personifikasi mengenai tuan tanah dalam budaya visual. Personifikasi tersebut memainkan fungsi penting dalam membentuk imajinasi historis (Wu, 2013), terutama dalam memunculkan rasa benci yang mendalam terhadap tuan tanah sebagai musuh kolektif. Terdapat beberapa nama tuan tanah yang menjadi legenda bagi masyarakat Cina, salah satunya Batian.

Mengikuti teori yang dikembangkan oleh Spinoza-Deleuzian mengenai *affect* (Teori Imbas) sebagai proses aksi reaksi alih-alih peristiwa psikologis, Xiaoning Lu menjelaskan rasa benci tersebut sebagai respon kinetik dan reaksi impulsif dari penonton terhadap penokohan tuan tanah yang dicitrakan sedemikian rupa. Penokohan tuan tanah dengan demikian berfungsi sebagai politik teknologi dari *affect* itu sendiri, yang memainkan peran penting dalam memediasi dan membenarkan penerimaan publik penonton terhadap ideologi yang ditawarkan oleh CCP (Lu, 2015).

Konteks dari kebutuhan memunculkan kebencian terhadap tuan tanah adalah membantu memperlancar agenda CCP khususnya menjalankan

reformasi agraria (*land reform*) yang diluncurkan pada 1947. Kala itu, sebagian besar petani tidak memahami siapa penyebab dari penderitaannya. Untuk itu, tim reformasi agraria mengedukasi publik melalui perjuangan terbuka (*open struggle*) melawan para borjuis dan metode 'suku', yaitu menyebarluaskan kisah penderitaan para petani yang disiksa, dieksploitasi, oleh tuan tanah yang zalim. Metode penceritaan suku menjadi dasar bagi berbagai bentuk seni visual, yang mempertegas bahwa masa-masa sebelum 1949 (sebelum dibentuknya Republik Rakyat Cina) atau periode masyarakat lama (*old society*) adalah masa yang kelam (Wu, 2013).

Dalam film TMP, masa-masa sebelum pembebasan tampak pada adegan-adegan di paruh pertama film, ketika Hua masih menjadi budak di rumah Batian. Bukan hanya dalam pengertian adegan-adegan penyiksaan yang dialami Hua, namun juga melalui teknik pencahayaan. Adegan-adegan di tempat Batian, hanya terpusat dalam ruangan dengan teknik pencahayaan yang mengandalkan kontras antara gelap dan terang untuk menghasilkan unsur dramatik. Seandainya ada adegan di luar ruangan, seperti kedatangan agen Hong ketika datang ke tempat Batian, terjadi pada malam hari. Setelah Hua bergabung dengan tentara merah, adegan-adegan berganti menjadi jauh lebih optimis dan menyenangkan. Seperti adegan

perempuan-perempuan saling tertawa, panen bersama, menari, dan hal-hal yang dikerjakan secara kolektif lainnya. Hal yang penting, bahwa adegan-adegan tersebut sebagian besar terjadi di luar ruangan dengan pencahayaan matahari yang penuh. Jelas bahwa teknik pencahayaan yang menjukstaposisikan nuansa gelap dan terang membawa pesan ideologis.



Gambar 1. Adegan dengan pencahayaan redup
(Sumber: Film *Tentara Merah Perempuan*, 1961,
timecode: 00:05:18)



Gambar 2. Adegan di luar ruangan yang terang
(Sumber: Film *Tentara Merah Perempuan*, 1961,
Timecode: 00:37:27)

Meskipun dengan pendekatan yang berbeda, dapat diamati dan dirasakan bahwa pada film *Kidung Penarik Gerobak (KPG)*, perempuan secara jelas sangat menderita hidup di tengah kultur feodal. Film ini mengisahkan seorang perempuan dari keluarga kelas bawah bernama Seki, yang disunting oleh seorang lelaki bernama Moichi dari kelas borjuis kecil yang jatuh miskin akibat ayahnya yang sering berjudi.

Kegetiran demi kegetiran tidak pernah hilang dari hidup Seki. Selain karena hidup miskin sebagai buruh dan petani, hal lain yang membuat hidup Seki semakin memilukan adalah bahwa Ibu mertuanya tidak pernah bisa menerima Seki akibat latar belakangnya yang miskin. Sementara, sang mertua masih berharap dapat menjadi keluarga borjuis kecil kembali.

Sepanjang film KPG, penonton disuguhi pergulatan keluarga pasangan Seki dan Moichi yang bekerja dengan sangat keras untuk hidup bersama keluarga kecilnya. Adegan-adegan bidikan dekat (*close up*) wajah Seki dan Moichi mendorong gerobak berisi jerami dengan jarak tempuh 40 kilo sekali jalan setiap harinya, berlanjut dengan kehidupan sebagai petani miskin di pedesaan yang menjadi penggarap lahan milik tuan tanah. Hidup mereka yang melewati tiga periode bersejarah dari masa Meiji akhir, kerusuhan beras (*Taisho rice*), hingga perang pasifik, terus berada dalam kerentanan seiring munculnya teknologi baru. Adegan Seki menatap dengan getir kereta yang ditarik kuda hingga munculnya mobil pengangkut barang, yang hanya bisa dimiliki oleh mereka yang memiliki modal kapital, menunjukkan ketidakberdayaan pasangan Seki dan Moichi, sekeras apapun mereka bekerja.

Film KPG diambil dari novel karya seorang aktivis agraria Tomoe Yamashiro. Novel tersebut ditulisnya pada 1955

sebagai bentuk advokasi terhadap petani dan perempuan di wilayah rural. Pembuatan filmnya dibiayai oleh empat juta anggota kelompok-kelompok perempuan tani (*agricultural co-ops*), yang ketika itu menjadi strategi bisnis baru di tengah kebangkrutan produksi film (Yamamoto, 2017). Sinopsisnya sendiri dicetak dan dikirim ke para petani untuk dibaca sebelum difilmkan. *Kidung Penarik Gerobak* dengan demikian memang dibuat untuk kebutuhan para petani perempuan dalam mengisahkan kehidupan dan pergulatannya.

Film dengan latar kehidupan sehari-hari buruh tani di wilayah rural yang mengalami ketimpangan sosial dan ekonomi, persoalan distribusi tanah, dan okupasi lahan untuk kepentingan perang memang menjadi salah satu topik yang banyak diangkat ke film-film pada masa pascaperang di Jepang. Para pembuat filmnya, kebanyakan merupakan intelektual kiri maupun yang bersimpati pada pemikiran kiri. Dalam konteks perang dingin, mereka menunjukkan sikap politik berseberangan dengan para pemilik perusahaan film yang biasanya merupakan sayap kanan dan pendukung propaganda politik anti-komunis yang dilancarkan kebanyakan elit politik Jepang dan didanai oleh Amerika (Raine, 2020).

Meskipun film ini bercerita mengenai kehidupan buruh petani, pergulatan yang begitu tampak secara intens dalam film ini

melalui keseharian Seki adalah posisi perempuan dalam kultur feodal. Hal ini membedakannya dengan film TMP yang secara jelas mengekspresikan sebuah kemarahan terhadap kelas tertentu dengan menunjukkan antagonisme kelas. Lihat saja adegan Moichi di sebuah pertemuan buruh dan petani di sebuah kedai, yang berujung pada kerusuhan di kota Miyoshi akibat protes terhadap penimbunan beras oleh para tengkulak. Adegan puitik beras-beras berhamburan dan wajah para petani yang rebutan beras dengan riang setelah mengalami minggu-minggu kelaparan, seharusnya dapat men-transformasi sosok Moichi menjadi seorang petani yang memahami penyebab penderitaannya. Tidak seperti petani lain yang melakukan protes melawan para tengkulak, Moichi tidak melakukan apapun dan melanjutkan hidup seperti biasanya.

Selain bahwa pada masa tua mereka, Moichi dengan tega mengambil perempuan lain sebagai gundik di rumah mereka, kultur feodal tampak jelas pada hubungan antagonis ibu mertua dan Seki. Salah satu adegan tampak Moichi bercerita bahwa ia akan membelikan Seki krim kecantikan, sang Ibu begitu marah dan menunjukkan sikap iri yang hebat terhadap menantunya. Sambil membandingkan nasibnya yang tidak pernah dibelikan krim kecantikan oleh siapapun, Ibu mertua memanggil ingatannya mengenai masa mudanya yang hancur. Ibu mertua Seki

telah menjadi janda pada umur yang masih sangat muda. “Dalam kultur Jepang, seorang perempuan janda tidak boleh terlihat senang di hadapan masyarakat...”, ujar Ibu mertua dengan getir dalam film. Selain itu, ditambah status sosialnya yang turun, dari keluarga borjuis kecil menjadi keluarga petani miskin akibat ulah suaminya yang gemar berjudi.

Sepanjang film memang akan dapat disaksikan adegan-adegan ketus, penuh amarah, kebencian dan iri dengki, oleh ibu mertua terhadap Seki. Sikap yang meletakkan sang Ibu mertua sebagai sosok antagonis dalam cerita. Alih-alih melihatnya sebagai persoalan psikologis dan moral, sikap ibu mertua terhadap Seki perlu dilihat sebagai persoalan budaya dalam masyarakat. Sebagai perempuan yang menjanda, Ibu mertua Seki mengalami tuntutan dan tekanan hebat dari masyarakat feodal Jepang sejak usia yang sangat muda. Sikapnya terhadap Seki kemungkinan besar adalah sikap yang sama, yang ia terima dari mertuanya dahulu. Dalam studi terkini, hal ini disebut trauma lintas generasi (*intergenerational trauma*), atau trauma yang ditransmisikan ke generasi selanjutnya.

Seperti Seki, ibu mertuanya juga adalah korban budaya feodal, alih-alih sebagai pelaku kejahatan (*perpetrator*) semata. Dalam budaya feodal yang patriarkis, perempuan yang adalah korban dapat melahirkan korban-pelaku baru

dengan menurunkan secara turun-temurun kegetiran atau trauma yang dialaminya dalam berbagai bentuk. Hubungan ibu mertua dan menantu yang buruk dalam film ini adalah salah satu contoh nyata trauma lintas generasi. *Kidung Penarik Gerobak* ingin berbicara bahwa tantangan yang dihadapi perempuan petani dalam kesehariannya begitu kompleks. Ada faktor eksternal berupa kemiskinan akibat imperialisme (perang), dan pengisapan kelas bawah oleh tengkulak-tengkulak curang. Juga pada ranah internal masyarakatnya sendiri yang tak kalah berat, yaitu sikap diskriminatif terhadap perempuan yang didorong oleh kultur feodal.

4.3. Perempuan sebagai Sebuah Pengetahuan

Dua film pemenang yang telah dibahas sebelumnya memusatkan ceritanya pada sosok dan pengalaman perempuan yang dihadapkan dengan simbol atau elemen dari masyarakat dunia lama (*old society*), yaitu tuan tanah dan kultur feodal yang patriarkis. Posisi sebagai pencerita ini penting, seperti yang dikatakan Xie Jin sutradara TMP, dalam kultur feodal yang opresif, penderitaan yang dialami laki-laki tidak dapat dibandingkan dengan apa yang dialami oleh perempuan (Huo'er, 1989). Pengalamannya melihat bagaimana tantenya yang menjanda pada umur 19

tahun dilarang menikah lagi, sementara laki-laki dalam masyarakat Cina dapat memiliki beberapa istri, menjadi ingatan kuat Xie Jin untuk membuat film-film bertema perempuan.



Gambar 3. Bidikan dekat wajah Seki menarik gerobak
(Sumber: Film *Kidung Penarik Gerobak*, 1959,
timecode: 00:20:30)



Gambar 4. Bidikan dekat wajah Hua saat disiksa
(Sumber: Film *Tentara Merah Perempuan*, 1961,
timecode: 00:20:30)

Pendekatan melodrama yang dipilih sebagai bentuk film yang menekankan artikulasi naratif melalui ekspresi wajah, ditambah dengan teknik pencahayaan *chiaroscuro*, *mise en scene*, telah memfasilitasi tubuh perempuan sebagai 'situs penyampai pesan emosional yang intens, yang tidak mungkin tertulis di tempat (tubuh) lain' (Li, 2010). Teknik rekam melalui bidikan dekat atau *close-up* terhadap wajah tokoh perempuan yang digunakan dalam film, baik Seki maupun Xiong Hua, berperan besar dalam menangkap penderitaan perempuan.

Lihatlah adegan-adegan Seki yang berjuang mendorong gerobak atau Hua yang menahan rasa nyeri siksaan dari Batian. Dengan bidikan yang dekat tersebut, kamera mampu menangkap kompleksitas sifat manusia, pergulatan lahir maupun batiniah, dan sejarah individu (Han, 2021).

Sejarah individu ini adalah bagian yang penting bagi diskusi kritis mengenai agenda pembebasan perempuan (*women's liberation*) yang disponsori negara. Seorang akademisi yang fokus pada studi perempuan (*women studies*) pada masa revolusi bernama Xiao Liu mengajukan sebuah alternatif bacaan terhadap analisis umum para akademisi yang menyatakan bahwa pada masa revolusi di era Mao, wacana gender mengalami depolitisasi. Dalam kata lain, akibat mengutamakan kelas, perempuan sering kali tidak dihadirkan sebagai individu. Meskipun Mao mengumumkan wacana kesetaraan gender sebagai bagian dari revolusi, namun pada praktiknya, kesetaraan gender diappropriasi justru untuk menjadi instrumen negara dalam mencapai tujuan politiknya. Perempuan dilibatkan dalam revolusi, tanpa boleh memunculkan identitas dan kesadarannya sebagai perempuan (Yang & Yan, 2017). Selama masa revolusi kultural, perempuan didorong memakai pakaian dengan gaya dan warna seperti laki-laki, dilarang atraktif dan menunjukkan sisi feminin. Film TMP versi balet, yang

diproduksi pada periode revolusi kultural (1966-1976) adalah contohnya, yang menghilangkan adegan-adegan romansa dan identitas keperempuanan (*genderless*).

Bagi Xiao Liu, pembacaan seperti itu tidak bisa diaplikasikan kepada seluruh produk kultural yang hadir pada era Mao. Dengan menekankan adanya berbagai macam eksperimentasi praktik sosialis pada rentang yang panjang tersebut, Liu mengajak untuk melihat ulang imajinasi sosialis terkait wacana *gender* dan probabilitasnya. Liu menyarankan untuk melihat keluarga sosialis (*socialist family*) dalam film-film melodrama revolusioner sebelum revolusi kultural, yang menjadi kritik penting atas konsep keluarga konvensional (yang sering terdapat pada tema melodrama keluarga Hollywood) maupun pemisahan pembagian kerja domestik-publik dan produksi-reproduksi khas kapitalisme industrial. Film TMP memperlihatkan adegan Xing Hua dan teman-teman perempuan tentara merah yang melakukan kerja-kerja kolektif produksi maupun reproduksi secara bersama-sama. Para perempuan dalam kelompok tersebut memainkan kerja-kerja berbasis *gender* yang cair. Pada saat yang sama mereka adalah tentara, pelajar, petani, pendidik, dan saudara perempuan yang saling merawat satu sama lain atau persaudarian (*sisterhood*) (Liu, 2015).

Kerja perawatan berbasis persaudarian ini perlu dilihat sebagai

sumbangan penting dari pengetahuan yang dihasilkan oleh subjek pencerita perempuan. Selain adegan-adegan kolektivitas berbasis *gender* yang cair sebagai keluarga sosialis dalam film, adegan ketika Xi Hua bertemu dengan Honglian, seorang perempuan yang dibeli hanya untuk menikah dengan sebuah patung kayu adalah bagian penting. Bertahun-tahun Honglian melewati penderitaannya sendirian tanpa bisa melakukan apa-apa, hingga kemudian bertemu dengan Xi Hua yang hendak bergabung dengan tentara merah perempuan.

Setelah berbagi penderitaan yang sama, kemudian saling menguatkan dan sama-sama bertekad untuk bergabung menjadi tentara untuk melakukan perlawanan terhadap tuan tanah dalam konteks Xi Hua dan kultur feodal dalam sejarah hidup Honglian, seketika menjadikan mereka sebagai saudara perempuan yang saling merawat melampaui hubungan darah. Proses pembentukan kesadaran dan pemupukan tekad yang terjadi antara perempuan dan perempuan ini mampu menunda kritik terhadap anggapan bahwa perempuan dalam realisme revolusioner hanyalah subjek pasif yang menunggu diselamatkan oleh laki-laki komunis untuk disadarkan.

Film KPG menunjukkan persahabatan antara dua perempuan menentukan bagaimana seorang

perempuan merespon kenyataan pahit yang menerpanya. Berbeda dengan pengalaman Hua yang ditindas dan direpresi oleh kelas tuan tanah, sehingga cukup jelas bagi Hua untuk mengidentifikasi siapa musuhnya. Dalam konteks Seki, pelakunya adalah orang terdekatnya, yaitu suami dan Ibu mertuanya. Untuk itu, yang dirasakan oleh Seki adalah pergulatan batiniah menghadapi budaya masyarakatnya sendiri. Siapa pun dari kelas mana pun berpotensi menjadi pelaku. Bahkan Seki sendiri dapat berpotensi menjadi pelaku di kemudian hari. Dengan demikian, cara menyelesaikan masalah dalam konteks Seki berbeda dengan cara-cara revolusioner yang ditempuh Hua, yang menekankan perlawanan kolektif kelas antar kelas.

Momen krusial bersama sahabat perempuannya, menyelamatkan Seki dari posisi korban-pelaku. Seki yang tidak tahu harus bagaimana menghadapi mertuanya yang begitu benci terhadapnya, mengalami sebuah momen pembebasan bersama teman perempuannya Natsuno di sela-sela menyelesaikan pekerjaan di ladang. Natsuno menguatkan Seki untuk tidak menjauhi atau membalas apa yang dilakukan Ibu mertuanya. Berdasarkan pengalaman Natsuno, apa yang perlu adalah memberikan perawatan dan kasih yang tulus kepada Ibu mertua. Pada momen itu, Seki menyadari bahwa Ibu

mertuanya tidak pernah merasakan kasih sayang seumur hidupnya. Rasa marahnya berubah menjadi rasa kasihan. Sejak itu, ia semakin mencurahkan kasih sayangnya kepada sang Ibu mertua, yang membuat mertuanya menyadari kesalahannya dan meninggal dengan tenang tak lama setelahnya.



Gambar 5. Adegan *tableau* Natsuno dan Seki
(Sumber: Film *Kidung Penarik Gerobak*, 1959,
timecode: 01:11:28)

Adegan pertemuan antara Seki dan Natsuno ditangkap oleh sebuah momen *tableau*, ketika Seki menyandarkan badannya ke Natsuno yang berada lebih tinggi di atasnya dengan posisi badan agak membungkuk ke arah Seki. Teknik *tableau* yang merupakan turunan langsung dari tradisi lukisan, secara efektif memperlihatkan sebuah keintiman antara dua perempuan pekerja sekaligus menegaskan posisi Natsuno sebagai pelindung bagi Seki. *Tableau* memungkinkan sebuah makna mengenai persahabatan yang biasanya perlu dibangun oleh banyak adegan-adegan dalam sekuens yang panjang ke dalam sebuah gambar otonom yang lepas dari dramaturgi naratif (Pethő, 2015). Adegan Natsuno dan Seki tersebut adalah satu-satunya adegan yang menangkap

kebersamaan di antara mereka berdua. Natsuno sendiri tidak pernah muncul sebelumnya. Ia hanya muncul dua kali dalam film. Adegan kedua adalah ketika Natsuno meninggal karena terjatuh di tebing ketika mencari kayu. Kematian yang menyebabkan kesedihan mendalam bagi Seki.

Adegan tersebut mungkin tampak sederhana, namun memberikan makna mendalam bagi seorang perempuan yang hidup menderita di bawah kultur feodal-patriarki. Seki memutuskan untuk memutus potensi trauma yang diwariskan kepadanya oleh sang Ibu mertua melalui tindakan afektif. Seki membebaskan dirinya dari rantai trauma (*cycle breaker*), dengan bantuan teman perempuannya.

Dua film tersebut mengakhiri narasi di film dengan cara yang sangat berbeda. TMP menunjukkan sebuah imajinasi persaudarian sosialis yang menekankan upaya kolektif, sedangkan KPG menunjukkan pentingnya agensi individu dalam struktur yang diskriminatif terhadap perempuan. Namun, kedua film sama-sama tidak memposisikan perempuan hanya sebagai subjek pencerita yang menjadi korban semata. Subjek yang sering disebut sebagai subjek pasif, representasi dari kelas yang selama ini direpresif oleh berbagai faktor eksternal yang melingkupinya. Para perempuan di dua film tersebut pada saat yang sama menghasilkan sebuah

pengetahuan, yang meletakkan perempuan sebagai sebuah kategori subjek yang legitimasinya jelas.

4.4. Agenda Pembebasan Yang

Interseksional

Hadirnya tubuh perempuan sebagai situs utama naratif di berbagai film Asia dan Afrika, memang menggambarkan bahwa agenda pembebasan perempuan (*women's liberation*) atau kesetaraan gender telah menjadi salah satu penanda dari praktik modernitas yang umum dari negara-negara di awal abad ke-20 untuk menampilkan dirinya sebagai bangsa progresif. Salah satu film pemenang FFAA III kategori pemeran perempuan terbaik asal Mesir berjudul *The Open Door* (Henry Barakat, 1963) juga mengangkat isu perempuan sebagai simbol operasi sekaligus pembebasan. Tentu saja tidak menampik bahwa di banyak penelitian telah banyak kritik terhadap proyek negara terkait pembebasan perempuan tersebut, seperti yang terjadi pada masa revolusi kultural dan telah disinggung sebelumnya. Dalam konteks FFAA III, ekspresi *gender* dan pengetahuan alternatif yang dihasilkan, divalidasi dalam festival ini. Meskipun memang, dari susunan juri yang berjumlah sembilan orang, tidak ada satupun seorang perempuan.

Dalam retorika yang dihasilkan oleh festival melalui teks-teks pidato dan komunikasi akhir, isu perempuan juga tidak

disebut secara eksplisit. Namun, yang pasti, wacana anti-feodal memang disebut menjadi salah satu kualitas utama bagi film-film Asia-Afrika, bersama dengan 'upaya pembebasan negeri-negeri terjajah dan pernyataan kehidupan serta semangat bangsa yang baru merdeka' (Situmorang, 1964b). Di sebuah artikel lain di *Harian Rakyat*, Sitor menyebut bahwa perjuangan anti-kolonial dan anti-imperialisme mencakup seluruh perjuangan masyarakat untuk membebaskan diri dari pengisapan dan penindasan (Situmorang, 1964a), atau segala yang lapuk dan terbelakang (Suryadarma, 1964). Hal ini menunjukkan bahwa agenda pembebasan dalam konteks saat itu dapat diadopsi ke dalam berbagai konteks perjuangan dan berlaku universal, termasuk terkait dengan perjuangan dalam isu pembebasan perempuan.

Sebagai festival, FFAA III memiliki tugas untuk menghadirkan kenyataan dan pergulatan sehari-hari masyarakat Asia-Afrika yang objektif (Situmorang, 1964). Senada dengan Sitor, Kolonel Suharjo yang menjadi wakil delegasi Indonesia untuk FFAA III mengungkapkan pentingnya menghadirkan kehidupan buruh dan tani dalam sinema Asia-Afrika sebagai cara memupuk rasa solidaritas dan pengertian antara negara-negara Asia dan Afrika untuk bersama melawan imperialisme (Suharjo, 1964). Festival dengan demikian memiliki peran sebagai ruang 'berbagi kondisi material yang sama

antara Indonesia dan negara-negara yang berada di pinggiran kapitalisme global' atau disebut sebagai periferalti (*peripherality*) (Jamkajornkeiat, 2022)

Lebih jauh, periferalti tersebut menjadi satu posisi penting dalam analisis marxisme. Periferalti dalam konteks dunia ketiga ini, yang berdasar pada kondisi material historis yang sama, yang memungkinkan analisis kiri bersifat situasional dan inovatif (Jamkajornkeiat, 2022). Kualitas tersebut memungkinkan gerakan dan pemikiran kiri tidak terjebak pada sifat deterministik yang hanya menerapkan dogma-dogma. Hal ini yang juga dapat menjelaskan mengapa perjuangan golongan kiri yang tersituasi di kenyataan dunia ketiga, dapat bersifat interseksional dan menyeluruh.

Di tengah panasnya perpecahan antara Cina dan Soviet, komposisi juri FFAA III yang sebagian besar adalah tokoh kiri dari negara-negara Asia dan Afrika, memberi ruang bagi ekspresi bentuk realisme revolusioner melalui TMP untuk memenangkan penghargaan tertinggi. Penghargaan terhadap realisme revolusioner sekaligus mengafirmasi radikalitas sikap FFAA III untuk tidak mengakomodir wacana '*peacefull co-existence*'. Di samping kenyataan bahwa film-film dari Soviet memang mendapat banyak kritik dalam FFAA III. Film-film yang dalam resensi sebuah koran lokal disebut berhaluan humanisme

universal (Harian Rakjat, 1964), dan di beberapa film menghina kepercayaan lokal masyarakat Afrika (Razlogova, 2021).

Di sisi lain, menangnya film KPG menunda asumsi keberpihakan penuh dunia ketiga terhadap cara Cina, atau anggapan bahwa estetika revolusioner ala Maois adalah bentuk artikulasi tunggal bagi sinema anti-imperialisme, anti-kolonial, dan anti-kapitalisme.

5. SIMPULAN

Ada dua hal penting yang bisa disimpulkan dari rangkaian penjelasan di atas. *Pertama*, jelas bahwa radikalitas FFAA III yang dipengaruhi oleh praksis kiri membedakan dirinya dengan dua FFAA sebelumnya. FFAA sebagai bentuk internasionalisme menjadi ruang bagi pertukaran pengalaman dan kondisi objektif rakyat Asia Afrika melalui sinema, sambil pada saat yang sama mengartikulasikan sebuah imajinasi kolektif sekaligus subjektif atas dunia yang bebas dari imperialisme, kolonialisme dan kapitalisme. Misalnya, tampak pada keseriusan untuk mengkonkretkan isi komunike FFAA III melalui aksi pemboikotan AMPAI oleh golongan kiri. Hal yang begitu penting ketika membayangkan sebuah kedaulatan atas sinema dunia ketiga.

Kedua, FFAA III mengakomodir isu dan pengetahuan yang dihasilkan perempuan, terutama terkait dengan agensi perempuan dalam isu pemisahan

kerja-kerja produksi-reproduksi sistem kapitalisme, dengan menawarkan persaudaraan dan perawatan sebagai pengetahuan dan daya tawar. Dengan demikian, kategori perempuan yang muncul dalam FFAA III membuktikan bahwa pemikiran kiri yang menjangkarkan analisisnya dalam kenyataan sehari-hari dunia ketiga tidak hanya berbicara perjuangan kelas. Pandangan kiri di FFAA III mengartikulasikan perjuangan melawan imperialisme, kolonialisme, kapitalisme, dan segala bentuk penjajahan, yang kategorinya dapat sangat luas, menyeluruh, dan bersifat interseksional. Selain itu, wacana pembebasan perempuan dan pengetahuan yang dihasilkannya.

6. PENGHARGAAN

Penulis menyampaikan terima kasih kepada Badan Pendidikan Indonesia (BPI) – Kemendikbudristek yang telah membiayai secara penuh proses penelitian dan penulisan tulisan ini.

7. DAFTAR ACUAN

- Delegasi Zanzibar. (26 April 1964). Naskah pidato "Imperialisme AS Musuh No. 1". *Harian Rakjat*.
- Delegasi Pakistan. (Mei 1964). Naskah pidato "Ganjang Imperialisme Jang Dikepalai AS". *Harian Rakjat Minggu*.
- Guneratne, A. R., & Dissanayake, W. (n.d.). *Rethinking Third Cinema*.
- Han, C. (2021). *Modernity Mythology*:

- Reconstruction of Female's Narrative Associated with The Red Detachment of Women. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 594.
- Harian Rakjat. (1964). Hari Ini FFAA Berakhir. Film-Film Mana Pemenang?. *Harian Rakjat*, 30 April 1964.
- Huo'er, D. (1989). Interview With Xie-Jin. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 3, 107–109.
- Jamkajornkeiat, T. (2022). *Peripheral Dialectics: History and Theory of Left Internationalism in Postcolonial Indonesia (1943-1966)* [Doctoral Dissertation]. Berkeley University of California.
- Jersild, A. (2018). Socialist exhibits and Sino-Soviet relations, 1950–60. *Cold War History*, 18(3), 275–289.
- Joint Communique—Cairo 9 March 1960.* (n.d.). ANRI.
- Kartika, B A., Prihatini, N S., Hastanto, S., Dharsono. (2020). Soegijabiopic Film, Political Affirmation, and Political Identity: Deconstruction of Indonesian Historiography. *CAPTURE : Jurnal Seni Media Rekam*, 12(1), 28-47.
- Kirasirova, M. (2018). Building Anti-Colonial Utopia: The Politics of Space in Soviet Tashkent in the “long 1960’s.” In *The Routledge Handbook of the Global Sixties: Between Protest and Nation-Building* (pp. 53–66). Routledge.
- Komunike FFAA-III. (1964, Mei). *Harian Rakjat*, 1.
- Kossaifi, C. (2021). *Cairo's First International Film Festival: African-Asian Solidarity, Modernity and Counter-Cultural Projects in the Age of Nasser*. [Theses Dissertation, AMERICAN University of Beirut]. <http://hdl.handle.net/10938/23019>
- Li, L. (2010). Desires, Bodily Rhetoric and Melodramatic Imagination: Women In The Making of Revolutionary Myth In Three Chinese Films of The Seventeen Years. *New Zealand Journal of Asian Studies*, 12(1), Article 1.
- Liu, X. (2015). *Red Detachment of Women: Revolutionary Melodrama and Alternative Socialist Imaginations. Differences*, 26(3), 116–141. <https://doi.org/10.1215/10407391-3340396>
- Lu, X. (2015). Villain Stardom in Socialist China: Chen Qiang and The Cultural Politics of Affect. *Journal of Chinese Cinemas*, 9:3, 223–238. <https://doi.org/10.1080/17508061.2015.1040287>
- Pethő, Á. (2015). The Image, Alone: Photography, Painting and the Tableau Aesthetic in Post-Cinema. *Cinéma & Cie: International Film Studies Journal*, XV, 25, 97–112.
- Harian Rakjat. (1964). PWI dan PWAA menjokong aksi memboikot film2 AS. *Harian Rakjat*, Mei 1964.
- Raine, M. (2020). The Cold War as Media Environment in 1960s Japanese Cinema. In *The Cold War and Asian Cinema* (pp. 119–138). Routledge.
- Razlogova, E. (2021). Cinema in The Spirit of Bandung: The Afro-Asian Film Festival Circuit, 1957–1964. In K. Bystrom, M. Popescu, & K. Zien, *The Cultural Cold War and the Global South* (1st ed., pp. 111–128). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003133438-6-9>
- Sen, K. (2003). What's 'Oppositional' in Indonesian Cinema? In *Rethinking Third Cinema* (pp. 147–165). Routledge.
- Situmorang, S. (1964a, April 19). Masih Ada Jang Tidak Mengerti Dasar FFAA. *Harian Rakjat*.

- Situmorang, S. (1964b, April 29). Film Harus Digunakan sebagai Alat Perjuangan. *Harian Rakjat*.
- Soekarno, Ir. (1964). *Film Untuk Solidaritas, Anti Imperialisme, Kolonialisme, dan Neo Kolonialisme*. Merdeka.
- Suharjo, K. (1964, April 30). Boikot Film-Film AS secara Positif. *Harian Rakyat*.
- Suryadarma, Ny. U. (1964). *Dengan Film Baru Membangun Dunia Baru*. *Harian Rakjat*.
- Wu, G. (2013). The Social Construction and Deconstruction of Evil Landlords in Contemporary Chinese Fiction, Art, and Collective Memory. *Modern Chinese Literature and Culture*, 25, 131–164.
- Yamamoto, S. (2017). *My Life as a Filmmaker*. University of Michigan Press.
- Yang, W., & Yan, F. (2017). The Annihilation of Femininity in Mao's China: Gender Inequality of Sent-down Youth During the Cultural Revolution. *China Information*, 31(1), 63–83. <https://doi.org/10.1177/0920203X17691743>

Publisher:
Jurusan Seni Media Rekam
Fakultas Seni Rupa dan Desain
Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta

Available online at:
<https://jurnal.isi-ska.ac.id/index.php/capture>

How to Cite:
Siagian, B.P., Kurnia, L. (2023). Afro-Asian Film Festival III: Women's Knowledge and Imagination in Film Sovereignty. *CAPTURE: Jurnal Seni Media Rekam*, 14(3) 292-312, DOI: 10.33153/capture.v14i3.5014