

ARMIJN PANÉ

*

PRODUKSI FILM
TJERITA DI INDONESIA
PERKEMBANGANNJA SEBAGAI
ALAT MASJARAKAT

HAK PENGARANG PADA PENULIS

KATA PENGANTAR

Sebagai nomor Bali tahun dahulu, tahun ini djugapun kami ingin sekali-sekali menerbitkan nomor jang khusus membitjarakan salah suatu soal dalam lapangan kesenian, ilmu pengetahuan dan filsafat.

Karena itulah nomor bulan Djanuari dan Februari tahun 1953 ini kami sediakan untuk suatu soal jang sekarang termasuk salah satu masaalah jang actueel, jaitu soal produksi tjerita film. Sdr. Armijn Pané memandang soal itu integral dengan lapangan-lapangan kehidupan lainnja, karena menurut pendapatnja, film bukanlah sadja merupakan suatu hasil kesenian, melainkan djuga mendjadi hasil suatu industri.

Sebagai hasil kesenian, film itu mendjadi penggabung bermatjam-matjam kesenian lainnja, serta djuga usaha karang-mengarang. Dalam bentuknja sebagai hasil industri, film terpaut kepada soal-soal ekonomi dan keuangan, serta kepada soal perdagangan ataupun peredaran dan pertundjukan.

Lain dari pada itu, film dia pandang sebagai suatu tehnik jang diperoleh dari dunia Barat, karena itu seolah-olah tanaman asing jang ditumbuhkan kepada bumi Indonesia, sebab itu djuga tumbuhnja banjak bergantung kepada ketjintaan dan perhatian si punja kebun.

Mudah-mudahan karangan ini dapat mendjadi bahan untuk menggapangkan penjelesaian produksi film dinegeri kita ini.

Redaksi.

*Mengutjap terima kasih kepada
sekian banjak orang jang sudah
suka memberi bahan-bahan untuk
karangan ini.*

PRODUKSI FILM TJERITA DI INDONESIA

Perkembangannja sebagai alat masjarakat

PENDAHULUAN

Film bagi Indonesia dapat dipandang sebagai bibit kepandaian Barat jang tertanam dinegeri ini, mendjadi suatu tanda pertemuan Barat dan Timur, atau dengan istilah ilmu pengetahuan : suatu tanda proses acculturatie*) di Indonesia sekarang, sebagai dalam lapangan politik, „demokrasi” dapat pula diterima sematjam itu. Menurut pendapat saja, perfilman di Indonesia sekarang ini dapat dipahami dengan tegas, lalu mentjoba mentjari djalan memperkembangannja, hanjalah kalau riwayat lahirnja dan tumbuhnja ada

*) Menurut M. J. Herskowitz (A memorandum for the study of acculturation): Acculturation comprehends those phenomena, which result when groups of individuals having different cultures come into continuous first-hand contact, with subsequent changes in the original cultural patterns of either or both groups. Selanjutnja dalam karangan ini, sampai bagian penutup, kalau perkataan itu dipergunakan, maka tingkatan² proses acculturatie tidaklah dibedakan. Begitu pula dua tjara dalam lapangan acculturatie itu, ialah tjara assimilatie dan tjara adaptatie. Assimilatie, kita maksudkan tjara orang hendak membawa daerah-daerah Asia mendjadi sama rupanja dengan daerah² Eropah, dalam tataan masarakat dan tataan politik serta kebudajaannya, ataupun mendjadi tjetakan. Adaptatie, maksudnja tjara orang hendak melaraskan kebudayaan Barat, sehingga unsur-unsur kebudayaan sesuatu negeri Asia jang dianggap baik tetap terpelihara, sambil djuga membawa unsur-unsur jang baik itu selaras dengan keadaan² baru, sehingga mendapat kehidupan baru pula. Dengan kasarnja, assimilatie dapat dikatakan, memandang dari sudut kebudayaan Barat, hendak mengutamakan kebudayaan Barat itu, sedang adaptatie memandang dari sudut kebudayaan sesuatu negeri Asia, hendak mengutamakan kebudayaan sendiri itu.

pula diperhitungkan. Begitulah karangan ini mengambil sudut pemandangan (angle) acculturatie, mengemukakan riwayat, dengan maksud hendak memahami keadaan perfilman sekarang ini di Indonesia, sebab itu bagian pertama tentang riwayat perfilman itu, bukan sadja memandang dari sudut acculturatie umumnja, melainkan teristimewa dari sudut acculturatie jang berlaku di Indonesia. Dalam pada itu membatasi diri kepada film-film tjerita. Dari sudut memandang itu, riwayat perfilman tjerita dapatlah dibagi tiga masa, mulai tahun 1927 — achir tahun 1950.

Didalam fungsinja sebagai suatu alat perhubungan masjarakat, serta sebagai kesatuan bermatjam-matjam alat perhubungan masarakat lainnja, teristimewa dalam masarakat Indonesia jang ada dalam keadaan acculturatie, film tidaklah dapat dipisahkan dari keadaan dan perkembangan lapangan-lapangan lain dalam kehidupan masarakat, teristimewa dengan lapangan-lapangan jang langsung bersambungan kepada pembikinan film, jaitu karang-mengarang, seni lukis, tonil, bahasa. Khusus bagi Indonesia, tidaklah dapat dibitjarakan lepas dari perkembangan pergerakan nasional, jang tidaklah melulu berarti mengenai lapangan politik sadja, melainkan djuga lapangan sosial, kebudayaan, ekonomi.

Pengertian dan tjita-tjita nasionalisme memang bawaan orang Eropah, tetapi sebagai pengaruh-pengaruh Eropah lainnja, pengertian dan tjita-tjita nasionalisme itu berkembang dengan sendirinja didalam suasana Indonesia, sehingga mendapat pengertian jang lain dari pada dinegeri asalnja. Karena itu, arti nasionalisme dan nasional mengalami perubahan-perubahan dan pergantian dari satu masa kemasa lain. Sampai sekarang djuga, meskipun sudah njata lain dari pada dinegeri asalnja, pengertian itu belumlah dapat dibulatkan mendjadi suatu formulering jang umum diterima. Ada fihak jang antaranja berpendapat, nasional ialah barang apa jang berlaku disuatu daerah di Indonesia, sebelum kedatangan orang Belanda. Bagi saja sendiri, nasional artinja apa jang umum bagi seluruh daerah Indonesia dan bagi semua lapisan, sebagai hasil acculturatie antara pengaruh Barat dengan apa-apa jang berlaku disatu-satu daerah di Indonesia dan apa-apa jang sudah umum sebelum kedatangan Eropah, tertjampur pula oleh pengaruh tjita-tjita kesatuan Indonesia dan oleh apa-apa jang timbul dalam zaman baru oleh pergaulan dalam masarakat interinsulair, dan interlocaal.

Berhubung dengan hal itu, bagi saja, nasionalisme ialah merupakan tenaga atau djalan untuk reintegratie dari pada desintegratie jang ditimbulkan oleh kedatangan dunia Barat ke Indonesia.

Bagaimana djuga bedanja pendapat tentang formulering apa jang dimaksudkan sekarang dengan nasionalisme dan nasional di Indonesia ini, pastilah djuga dapat dikatakan, nasionalisme itu sedjak dari dulunja merupakan suatu tenaga jang positif, karena dari mulainja pergerakan kebangsaan jang berorganisasi modern disekitar tahun 1908, dipandang pada hakekatnja ialah usaha hen-

tidak mewujudkan diri sendiri dengan selaras dalam segala kehidupan ataupun dapat dikatakan usaha mewujudkan masyarakat yang lajak bagi rakyat dan bangsa Indonesia, dengan pengertian, „bangsa” mulanya berarti penduduk pulau, kemudian mendapat arti interinsular, lalu sedjak sekitar tahun 1930 dengan tegas berarti semua orang Indonesia dengan tidak pandang pulau, sehingga dari suatu pengertian yang terikat oleh geografie dan genealogie yang sempit, menjadi pengertian yang terikat oleh pengertian sosial, dan politik, sehingga mendapat arti yang sama dengan natie.

Memang diakui pula, sedjak lahirnya, pergerakan kebangsaan itu sudah mengandung sifat yang tampaknya bertentangan, yaitu pada mulanya sekali nasionalisme kebudayaan itu terutama insaf akan perlunya menuntut pendidikan Barat karena mengingat alasan-alasan ekonomi hendak menjamui orang-orang Belanda (Barat), tetapi dalam pada itu benteng pada pendidikan Barat itu, karena itu mengandjurkan pula kebudayaan lama. Begitulah dari mulanya sudah tampak tendens negatif dan positif itu dan terus berlaku baik pada masa pergerakan kebangsaan, maupun dalam masa revolusi sedjak tahun 1945, sampai pemulihan kedaulatan pada akhir tahun 1949, dengan membawa pengertian yang berubah-ubah kepada sifat negatif itu, ialah akhirnya menjadi merupakan anti penjajah asing, ataupun anti-imperialisme.

Tetapi usaha yang negatif dan anti itu pada hakekatnya karena hendak mewujudkan yang positif dan harmonis, ialah masyarakat yang lajak bagi rakyat dan bangsa yang kita sebut tadi, dan tidaklah mengenai lapangan materiel saja, melainkan juga, malahan terutama barangkali, ditentang lapangan rohani, pikiran dan jiwa-jiwa juga.

Dulunya dan sekarang juga masih, orang-orang asing, hanya melihat sifat negatif itu. Memang juga perlu dengan segera diakui, sifat negatif masih berdampingan dengan sifat positif, karena memang juga masyarakat Indonesia sekarang, baik dalam lapangan politik, maupun lapangan ekonomi, sosial dan kebudayaan masih dualistis, malahan dapat dikatakan heterogen, atau dengan pandangan dan istilah lain, masih dalam keadaan pengaruh-pengaruh desintegrasi sangat kuatnya disamping pengaruh-pengaruh reintegrasi yang kuat pula.

Difaham negeri asing perlu pula mengakui, masih terus juga berusaha menjadi pembawa negara dan masyarakat Indonesia kepada suatu aliran perkembangan tertentu, karena itu sifat negatif tadi tetap ada, bukan saja oleh karena langsung oleh adanya dualisme atau heterogeniteit, dan meskipun dengan sendirinya sifat negatif itu mendapat pengertian yang rada berbeda dengan dahulunya, sebagai reaksi kepada lainnya pula matjamnya dan tjarannya usaha orang asing mentjaba membawa tenaga positif orang Indonesia kedalam lingkungan aliran asing itu.

I. Riwayat. Th. 1927-1937.

Journalistik

Journalistik dan persurat-kabaran di Indonesia merupakan suatu proses acculturatie, mulai pertengahan abad j.l., tambah tegas sekitar peralihan keabad ke-20, waktu bahasa serta gaya bahasa sastra Melaju kuno berpadu dengan bahasa dan gaya bahasa pemberitaan setjara Barat, menimbulkan tjerita-tjerita setjara baru, antaranja *Tjerita Si Tjonat*, tentang seorang pemimpin bandit, karangan wartawan Indonesia F.D.J. Pangemanann dan *Tjerita Njai Dasima* oleh P. Francis, seorang turunan Belanda, tentang seorang njai Belanda jang kaya, seorang bandit, dan seorang pemuda jang ingin kenjaitu njai itu. Melihat perkataan njai itu menggambarkan suatu kehidupan akibat pertemuan Barat dan Timur.

Tonil

Achir abad j.l. djuga, bersamaan dengan apa jang kita katakan tentang timbulnja tjerita-tjerita acculturatie lahir sematjam tonil atas iniatif seorang peranakan Eropah, kemudian dibantu oleh seorang Inonesia dan seorang kapitalis Tionghoa. Dengan pendek, tonil dapat dikatakan merupakan acculturatie antara tehnik serta susunan tonil dan opera Eropah sekitar tahun 1900, dengan tehnik serta susunan tonil Melaju jang sudah ada dan jang mengambil pengaruh India dan Persia. Perpaduan keduanja itu disesuaikan oleh peranakan Eropah itu dengan publik umum di Indonesia zaman itu. Dalam lapangan muziknjapun dapat dilihat acculturatie itu, ditjotjokkan pula dengan maksud-maksud pertundjukan. Mula-mulanja mengambil tjerita-tjerita dari kumpulan *Seribu satu Malam*, rada disesuaikan dengan rasa dan pengertian di Indonesia, jaitu rasa dan pengertian bermatjam-matjam bangsa waktu itu jang sudah dapat merupakan suatu masarakat tjampuran, jang dapat dibandingkan dengan keadaan di Amerika dahulunya sebelum ada mulai kenjataan dengan tegas sematjam way of life jang didukung oleh beragam-ragam bangsa Amerika.

Tjotjok dengan sifatnja acculturatie itu, pemain-pemainnja tjampuran : ada orang Indonesia, ada pula peranakan Belanda, dan nama tonil jang kita bitjarakan itu mendapat nama komedie stambul, dari perkataan komedie dan sebutan Indonesia kepada Constantinopol. Kemudian dalam perkembangannja, namanja bermatjam-matjam, jaitu tooneel, stambul, opera, komedie bangsawan, dipendekkan mendjadi bangsawan sadja. Nama itu bergeser menurut geseran komponen jang mana mendjadi dikuatkan. Hal itu rupanja ditentukan djuga oleh siapa-siapa kebanjakannja pemainnja, jaitu apakah orang-orang peranakan, apakah orang-orang Indonesia.

Orang-orang peranakan akan lebih tjondong mempergunakan perkataan tooneel, opera, komedie, sedang orang-orang Indonesia memakai perkataan bangsawan. Tetapi pertjampuran dalam mempergunakan kedua matjam asal perkataan itu kedjadian pula, sebagai jang ternjata dari perusahaan Njonja M. Hoogeveen kelahiran Oord, disekitar tahun 1920, kadang-kadang mempergunakan nama komedie, opera, tooneel, dalam programanja, kadang-kadang pula bangsawan.

Tentang repertoire dapat dikatakan dengan umumnja, mengutamakan tjerita-tjerita jang dapat memberikan kemewahan warna, jang gaib-gaib, jang aneh-aneh, karena itu umumnja mengambil tjerita dari djaman dahulu dinegeri-negeri lain pula ataupun dari dongeng-dongeng sprookjes, sekali-sekali djuga tjerita Djawa lama. Jang kita tahu, sekitar tahun 1920, ada tjerita empat diantara repertoire jang begitu banjak, jaitu tjerita jang menggambarkan kehidupan dimasa sendiri. Dua dari kehidupan Indonesia, jaitu *Njai Dasima* dan *Si Tjonat*, serta dua dari kalangan Tionghoa peranakan. Dengan membawa *Njai Dasima* dan *Si Tjonat* kedalam repertoire, maka tonil acculturatie itupun bergandengan atau integratie dengan karangan acculturatie.

Empat tjerita itu dibanding dengan banjarknja tjerita jang romantis dan fantastis, memberi kesimpulan kepada kita, komedie stambul itu maksudnja hendak menjenangkan rasa penonton jang suka melajang kedunia chajal, melupakan kehidupan sehari-hari.

Akan menarik hati memberi sebuah daftar repertoir dimasa itu untuk memperlihatkan bermatjam-matjam sumber internasional dan inter-asiatic jang dipergunakan, tetapi dalam hubungan karangan kita ini, tjukuplah menundjukkan suatu sifat tjerita-tjerita itu, umumnja ada mengandung sesuatu moral disamping memberikan hiburan. Dalam hubungan maksud karangan ini, kita terpaksa melompat kepada tahun 1925, waktu tonil mendapat perubahan, melepaskan acting setjara opera, dan setjara Shakespeare, mengganti berbitjara bernjanji atau berdeklamasi mendjadi berbitjara biasa, sedang pembagian babak mendjadi berkurang, sedjalan dengan djalan tjerita lebih disingkatkan. Miss Ribut's Orion itu atas iniatif seorang Tionghoa peranakan, jaitu T.D. Tio jr. dengan peranan utama Miss Ribut, seorang Indonesia berasal dari kalangan panggung lama, tetapi oleh pimpinan suaminya tadi mendapat perubahan. Repertoirenja masih tjerita-tjerita kuno atau salinan dari buku-buku Barat, belumlah memberikan tjerita karangan aseli untuk tonil modern itu.

Waktu tonil acculturatie jang lebih meningkat itu bergandengan dengan journalistik ketika wartawan Tionghoa, Njoo Cheong Seng turut serta, timbullah tjerita-tjerita baru jang dapat dikatakan menggambarkan kehidupan pada masa itu. Tehnik tonilnja djuga berubah. Tudjuan pertundjukan tetap hendak memberi hiburan melulu.

Kemudian usaha baru itu disusul oleh rombongan tonil kedua, Darnanella Opera, dibawah pimpinan seorang Rus. Mula-mulanya mengambil tjerita-tjerita saduran jang penuh aksi sebagai „*The thief of Bagdad*”, *The three musketeers* serta saduran dari tjerita-tjerita film sebagai *Don Q* dan *Mark of Zorro*, dengan sengadja dikarang tjotjok dengan peranan utama. Kemudain repertoire berganti dengan karangan aseli, terutama sesudah seorang wartawan, jaitu Andjar Asmara turut serta dalam tahun 1930. Njoo Cheong Seng dan isterinja Fifi Young masuk pula dalam Dardanella, diikuti oleh Bachtiar Effendi. Diantara nama-nama artis lainnja perlu djuga disebut berhubungan dengan perkembangan film nantinja, jaitu Ratna Asmara, sekarang ini mendjadi regisseur wanita diperusahaan film Bintang Surabaya Film Co; Henry L. Duarte, peranakan Filipina berasal dari Guam, sekarang ini mendjadi regisseur dan scenarior-writer dalam Tan & Wong Brothers Film Co; Astaman, sekarang mendjadi salah seorang peranan dalam film *Djiwa Pemuda* dan dalam film berwarna bikinan di Filipina, *Rodrigo de Villa*.

Oleh terutama kedatangan Andjar Asmara dan Njoo Cheong Seng dalam Dardanella, serta kerdja sama jang baik dengan orang Rus A. Piedro, tonil baru Indonesia meningkat, baik melihat isi dan matjam tjerita, maupun melihat permainan dan berbagai-bagai tehnik tonil. Puntjaknja kemadjuan dimasa itu dapat ditetapkan tahun 1935 — 1937.

Kebudayaan dan politik

Didalam gerakan kebudayaan, chusus kesusasteraan, dapat kita lihat masa antara tahun 1910 — 1920, jaitu masa pendahuluan bagi kenjataan pertumbuhan sastra modern di Indonesia, ketika alam pengaruh batjaan Barat (Belanda) mulai terasa. Maka jang mula-mula diterbitkan kembali dari perpustakaan lama, ialah tjerita-tjerita jang penuh avontuur, begitu sebaliknya, tjerita-tjerita jang mula-mula disalin dari bahasa Belanda, ialah tjerita-tjerita jang menjerupai tjerita-tjerita avontuur Indonesia lama itu.

Kesusasteraan modern jang dapat disebutkan paling njata mulai tampak bentuknja ialah sekitar tahun 1922, antaranja oleh roman *Siti Nurbaja*, karangan Marah Rusli, menggambarkan pertentangan jang terdjadi dalam kehidupan seorang pemuda jang berpendidikan sekolah Barat, karena masih terikat kepada keluarga jang masih hidup dalam adat lama misalnja didalam hal memilih djodoh, jang menurut adat lama mesti dilakukan oleh keluarga, sedang menurut kehidupan baru, hal itu hendaknja dilakukan atas pilihan sendiri.

Dibanding dengan sastra lama, tjerita roman jang terbit sekitar tahun keluarnja *Siti Nurbaja* dan sesudahnja, semuanya ringkas, sedang mulainja dengan segera pada mulainja tjerita betul, tidak sebagai sastra lama, mulai dahulu dikajangan, lalu turun kepada nenek mojang mereka jang pegang peranan dalam tjerita. Watak seorang digambarkan. Milieunja bukanlah lagi dunia mimpi sastra lama, melainkan kehidupan masanja pengarang. Soal-soal masa

sendiri, dan dunia sendiri ialah mendjadi pokok tjerita-tjerita roman itu. Meskipun begitu, sifatnja ialah romantik, seolah-olah hidup sebenarnja serta soal-soal pertentangan Barat dan timur itu dibawa kepada lapangan tjita-tjita, bagaimana hendaknja, karena semua roman itu mengandung sesuatu tendens, biasanja sebagai *Siti Nurbaja* membawa pertentangan adat dengan pendidikan Barat mendjadi soal pokok, terutama dalam bentuk pertentangan kawin adat dengan kawin atas pilihan sendiri, pertentangan antara tua dan muda, antara kebangsawanan dengan kekajaan uang.

Sedjak tahun 1933, sastera modern tersebut mendapat consolidasi oleh penerbitan madjalah kebudayaan dan kesusasteraan *Pudjangga Baru*. Kemudiannja soal dan lapangan isi roman-roman meluas, tetapi sifatnja tetap romantik dan idealisme.

Dalam hal bahasa tampak pula perkembangan, dengan mendapat nama bahasa Indonesia dalam tahun 1928, dan jang pada prinsipnja dapat disebut sematjam hasil acculturatie pula.

Pada tahun 1928 pula, dalam kongres pemuda jang sama, lahirlah lagu kebangsaan Indonesia Raja, jang pada waktu itu sebetulnja bernama Indonesia Merdeka, tetapi oleh desakan P.I.D. (Politieke Inlichtingen Dienst) pemerintah Hindia-Belanda diganti namanja. Pada bentuknja dan iramanja, Indonesia Raja itu ialah sematjam hasil acculturatie. Dalam pergerakan nasionalisme jang berupa perdjuaan politik, sedjak P.N.I., partainja Ir. Soekarno, presiden Republik Indonesia sekarang, berdiri dalam tahun 1927, tampak kegiatan menghendaki kemerdekaan politik jang penuh.

Achir tahun 1930 membawa kongres jang meleburkan semua organisasi pemuda kedaerahan mendjadi satu perhimpunan Indonesia Muda, bersembojan satu bahasa, satu bangsa, satu tanah air, mengandjurkan renaissance kebudayaan Indonesia, jaitu dengan tegas, karena tanda-tandanja sebenarnja sudah kelihatan sekitar tahun 1920. Njata tegas disekitar dan sesudah tahun 1930 itu antaranja oleh pertundjukan-pertundjukan tonil bergandengan dengan semangat renaissance itu dan perkembangan sastera modern, ialah tonil jang diusahakan oleh gerakan pemuda, dengan mengolah kedjadian-kedjadian dari sesuatu kebesaran dari sedjarah Indonesia mendjadi tjerita tonil modern. Djuga pada pertundjukan-pertundjukan tonil sedjarah oleh para pemuda intelek itu, tampaklah semangat romantik dan idealisme, jaitu romantik, karena memandang zaman dahulu itu pada hakekatnja merupakan lari dari pada realitet kehidupan masa pendjadjanja; dan idealisme, karena bertjita-tjita hendak melahirkan apa jang baru.

Begitulah kenjataan pada kita, sekitar tahun 1928 ada suatu kegiatan dan pembangunan baru dalam bermatjam-matjam lapangan di Indonesia, ialah dekat tahun patokan pertama bagi riwayat perfilman di Indonesia. Tetapi berbeda dengan lapangan politik, sastera dan gerakan semangat muda, maka usaha film dan usaha tonil berup sudah lebih dahulu sedikit, bukanlah atas iniatif orang Indonesia.

Produksi Film.

Inisiatif itu dipegang oleh dua orang tokoh Eropah, melihat nanja orang asal Inggeris dan Djerman, jaitu F. Carli dan G. Krüger, dalam tahun 1927, di Bandung. Rupanja mereka bekerdja sendiri-sendiri. Ditempat ini perlu kita akui kesusahan-kesusahan jang kita hadapi dalam menjusun riwayat perfilman ini, karena bahan-bahan jang diperlukan harus dikumpulkan lebih dahulu terutama dan terpenting dari interview² dengan orang-orang jang langsung berhubungan dengan pembikinan film dahulunya ataupun tidak langsung, misalnja hanja karena ada anaknja pernah main. Menulis sedjarah atas dasar pemberitaan dari ingatan ada bahajanja. Hal itu kami alami, karena itu kami usahakan sedapat-dapatnja kami menghilangkan pengaruh-pengaruh itu, dengan djalan memadukan dan membanding sesuatu keterangan dari seseorang dengan keterangan orang lain jang tidak kenal-mengenal, ataupun dengan sendiri-sendiri ditanjai.

Begitulah dari produksi kedua orang itu, jang dapat ditetapkan menurut kemungkinan jang besar sekali, ialah *Eulis Atjih* (Carli atau Krüger) dan *Lutung Kasarung* (Krüger; nama perusahaannya „Halimun Film Co“) dalam tahun pertama, sedang dalam tahun 1928 rupanja mereka masih memberi produksi djuga, tetapi jang dapat kami sebut atas dasar mungkin benar, ialah *Bung Amat tangkap kodok* (Krüger *), *Sarina* dan/atau *Karina* (Carli).

Menurut film² tersebut, rupanja keduanja mendasarkan produksinja kepada kehidupan Indonesia, karena *Lutung Kasarung* ialah sebuah legende Sunda jang terkenal, sedang *Bung Amat tangkap kodok* memberikan kesan kehidupan didesa. *Eulis Atjih* membuka kemungkinan sebagai *Njai Dasima* menggambarkan kehidupan antara Indonesia dan Belanda.

Dapat dipastikan, dalam film bikinan Carli, pemain-pemainnja atau semuanja atau beberapa orang ialah orang peranakan, antaranja Annie Krohn dan Jan Kluit. Tentang orang peranakan turut main, tidaklah perlu mengherankan kita, karena hal itu sudah kita lihat djuga dalam kalangan tonil stambul. Krüger, berat dugaan kami, dia mempergunakan pemain-pemain Indonesia, terutama karena melihat titel produksinja, dan menurut ingatan kami sendiri tentang sesuatu tulisan dimasa itu tentang keadaan studio dan pemain-pemainnja.

Dapat pula dipastikan, studio Krüger itu sederhana sekali, jaitu sebuah bedeng (schuur), dan opnamenja bergantung kepada tjahaja matahari. Masa itu masa film bisu, karena itu masih dapat bekerdja dengan sederhana sadja, dan ditempat terbuka.

Tidak tegas tentang apa jang mendorong mereka membikin film, tetapi tentang Carli tinggal ingatan, dia „orang jang sangat kaja“, dan dia ada mendjadi pemilik toko perkakas foto, karena itu besar dugaan, dia membikin film lantaran kegemaran. Dalam kenangan tinggal suatu shot tentang Annie Krohn disuruh melompat dari

*) Menurut keterangan Wong.

bukit kelaut diteluk Wijnkoop, sehingga berat dugaan kita, didalam tenik cameranja, Carli ada mempergunakan chasiat camera jang mengherankan, sebagai barang jang baru. Krüger rupanja seorang tehnik, sehingga alat-alat jang dia perlukan, dia bikin sendiri, karena itu tentang dia berat djuga dugaan, dia terutama terdorong oleh kegemaran, meskipun didalam menilik tjeritanja, njata dia melihat kehidupan dan kesenangan orang-orang Indonesia lapisan rakjat djelata. Carli tiada lagi beritanja membikin film, sedang sebelum tahun 1930 Krüger masih ada membikin *Rampok Preanger* dan *Lari ke Arab*, buktinja tentang tjara bekerdjanja tjotjok dengan keadaan.

Teranglah, pembikinan film dinegeri ini dimulai oleh orang Eropah, tetapi bukanlah mereka jang melandjutkan dan memperluaskannja, serta membikinnja mendjadi barang jang komersiel. Karena itu bagi Indonesia mendjadi khusus, tehnik pembikinan film, jaitu kepandaian-kepandaian Barat, bukanlah seperti kepandaian-kepandaian Barat lainnja dihidupkan oleh orang-orang Barat sendiri dinegeri ini, melainkan oleh orang Asia lainnja, jaitu orang Tionghoa. Karena memang orang Tionghoalah jang memperluas pembikinan film. Merekalah jang melopori perfilman di Indonesia ini sebagai apa jang mempunjai harga komersiel.

Apa jang tampak pada masa kelahiran produksi film di Indonesia tersebut, akan kelihatan terus dalam perdjalanannja, jaitu adanya dua matjam pendorong dalam pembikinan film, jang dengan sendirinja melahirkan dua aliran pula.

Kalau kita memandang perfilman sekarang, lalu melihat orang-orang Tionghoa *) memegang pengaruh jang terbesar, maka keadaan itu tidak berapa mengherankan, karena melihat kedudukan mereka jang sudah kira-kira 25 tahun itu. Apalagi, kalau kita ingat, hubungan pembikinan film-film Tionghoa pertama dengan import film, sedang lama sebelum itu, orang-orang Tionghoa sudah serta didalam lapangan import. Disamping itu pula, gedung-gedung bioskop, merekalah jang terutama mendjadi pengusahaanja.

Dorongan bagi orang Tionghoa memulai film sendiri di Indonesia dapat diterima, ialah lakunja film import Amerika, serta tjontoh jang diberikan oleh kedua orang Eropah pelopor pembikinan film di Bandung tadi. Tetapi dorongan jang langsung ialah dari fihak pengaruh import film Tionghoa. Peristiwa itu pula turut serta menentukan perdjalan dan perkembangan film dinegeri ini, baik dilihat dari sudut tehnik pembikinnja, isi tjeritanja dan organisasinja, maupun dari sudut fungsinja film, distribusinja serta peredarannja (exhibitionnja).

*) Dalam karangan ini tiadalah kita bedakan Tionghoa totok dengan Tionghoa peranakan, begitu pula kemudiannja tentang Tionghoa bukan warganegara Indonesia dengan turunan Tionghoa warganegara Indonesia.

Karena itu, sekitar tahun 1924 dapat pula dipandang peristiwa yang penting dalam riwayat perfilman Indonesia, waktu film Tionghoa yang pertama diputar di Djakarta. Sudah tentulah film itu hasil tehnik Barat juga, jaitu yang dilaksanakan di Sjanghai oleh orang-orang Tionghoa.

Pembikinan film bagi Tiongkok pada masa itu barang baru pula, karena itu film pertama itu baru bersifat mentjari-tjari. Ditilik dari opname, film tersebut masih banjak yang perlu diperbaiki, begitu pula sifat-sifat khusus film belumlah dapat dilakukan, baik mengenai sifat visueelnja, artinja seimbangannja antara pertjakapan dan gambar, maupun mengenai sifat bergerak (*movement*), continuity dan montage. Kekurangan-kekurangan itu masih djuga kentara pada film-film bikinan sebelum beberapa tahun ini, sehingga film-film Tionghoa yang diimport disini tampak mentjari kekuatannja didalam hal panning, jaitu yang bagi kita terasa terlalu banjak, dan tidaklah berapa mempergunakan perubahan-perubahan angle, dengan akibat-akibatnja itu, jaitu banjak cut, dissolve dsb.nja.

Film Tionghoa yang pertama tampak di Indonesia itu sesuai dengan kerasnja kekeluargaan di Tiongkok atas pengaruh adjaran-adjaran Kung Fu-tze (Confucius), karena tjeritanja tentang seorang anak dapat menolong neneknja. Begitulah selandjutnja film-film Tionghoa itu semuanya berlaku terutama dalam kalangan keluarga, sebagai djuga di Indonesia dalam sastera modern disekitar tahun 1925 itu. Sebagai dalam sastera modern Indonesia itu djuga, maka dalam film-film Tionghoa tersebut, tampak konflik antara anak yang sudah mendapat pendidikan Barat dengan kalangan keluarganja yang memegang adat-adat kuno, misalnja hak orang tua memilih djodoh. Salah satu film Tionghoa itupun bertitel *Mengapa bertjerai?*

Sebagai djuga di Indonesia sastera modern memandang kezaman kebesaran dahulu, begitulah pula film-film Tionghoa yang diimport disini lambat laun membawa tjerita-tjerita kuno, yang njata disenangi oleh rakjat Tionghoa.

Tidak dapat kami ketahui, dalam memilih tjerita-tjerita kuno itu, apa produsen-produsen di Tiongkok terpengaruh djuga oleh sifat-sifat film Barat dan Amerika diwaktu itu, jaitu mengutamakan aksi dan avontuur, sehingga hendak membikin film meniru isi film-film Barat dan Amerika itu, sedang masa sendiri tiada memberi inspirasi mengarang tjerita yang banjak aksi dan avontuur, maka terbawa pula oleh semangat diseluruh Asia, jaitu lari kemasa lama, mereka-pun mentjari dan mendapat tjerita-tjerita avontuur diperbendaharaan pustakanja.

Tetapi bagaimana djuga, dengan memilih tjerita-tjerita kuno itu, oleh orang-orang Tionghoa di Tiongkok, tehnik Barat dipertemukan dengan tradisi kebudajaan sendiri, tetapi tidaklah dengan segera mendapat keselarasan antara pernjataan film dengan tjara berdongeng Tionghoa. Film-film itupun pandjang-pandjang, kalau

diputar dari pagi barulah selesai sorenja. Ada pula tjerita dongeng itu dibikin filmnja satu-satu episode.

Film-film Tionghoa itu menarik penonton Tionghoa dinegeri ini, bukan sadja kaum totok, melainkan djuga kaum peranakan, terketjuali mereka jang djauh berpendidikan sekolah-sekolah Barat. Sebagai umum diketahui, orang-orang Tionghoa diluar negerinja tetap merasa bersatu dengan negeri leluhurnja, bukan sadja didalam ikatan politik, melainkan terutama didalam hubungan kebudajaanja. Memang djuga riwayat Tiongkok memperlihatkan besarnya pengaruh ikatan kebudayaan jang sama. Bukanlah ikatan politik jang terpenting, melainkan ikatan kebudayaan itu.

Tidak mengherankan, kalau rasa nasionalisme dan rasa terikat oleh kebudayaan itu dengan negeri leluhur membuat mereka merasa bangga akan hasil film negeri leluhur itu, mendjadi film itu terasa suatu ikatan baru kepada negeri nenek moyangnja. Disamping itu, keterangan-keterangan (titles) bahasa Melaju mendjadi penarik pula bagi kaum peranakan Tionghoa. Film-film tjerita kuno tambah menarik orang-orang Tionghoa disini, karena tjerita-tjerita itu sudah dikenal mereka dari salinan-salinan dalam bahasa Melaju-Tionghoa. Dapat diterima, kalau produsen film itu di Tiongkok ada kalanja memilih tjerita kuno jang sudah dikenal dinegeri ini, malahan pasti djuga importeur-importeur dan orang-orang Tionghoa jang mempertunjukkan film itu, mereka kadang-kadang memberi andjuran kepada produsen di Tiongkok tentang tjerita kuno jang baik dibikin.

Waktu seorang Tionghoa, asal Djakarta, turut main dalam sebuah film tentang suatu bagian tjerita *Naik djadi Dewa*, banjak dibatja dinegeri ini, orang-orang Tionghoa jang ada perhatian terhadap film-film Tionghoa lantas terpikir tentang mereka djuga mungkin sanggup membikin film sendiri. Perkara keuntungan turut pula berbitjara, karena sudah kenjataan film-film import dari Tiongkok itu sangat menarik penonton Tionghoa, sehingga selamanya harga kartjis dinaikkan. Dapat dipastikan, alasan-alasan keuntungan itu pula membawa mereka menudjukan usahanja arah publik penonton film² Tionghoa itu. Karena itu, tjerita jang dipilihja ialah jang dapat menarik publik tersebut. Tidak mengherankan, kalau film jang pertama dibikin berlaku didalam kalangan orang-orang Tionghoa, namanja *Melatie van Java* (th. 1928), dengan pemain-pemain Tionghoa pula. Karena mengingat penonton Tionghoa totok djuga, maka film pertama dibubuhi teks Tionghoa disamping teks bahasa Melaju-Tionghoa.

Lebih tegas lagi tudjuan komersiel pembikinan film pertama itu, kalau diingat, produsennja ialah Liem Goan Lian, wakil di Djakarta, maskapai dagang Liem Goan Kwie. Tjara bekerdjanja terbawa pula oleh tudjuan tersebut. Karena itulah rupanja maka pemegang peranan ialah orang-orang jang sudah terkenal dalam kalangan publik, meskipun bukan publik film, melainkan orang-orang jang sudah terkenal dalam kalangan publik di Surabaja dalam kalangan sport dan pertunjukkan amal tari-tarian dan njanji.

Perusahaan² lain timbul, meluaskan tjara bekerdja itu didalam memilih tjerita-tjerita jang sudah dikenal publik Tionghoa-Melaju, karena sudah berupa buku lebih dahulu. *Setangan berlumur Darah*; *Si Tjonat* (1928), jang sudah kita sebut karangan seorang Indonesia, tetapi mulanja djumumkan dalam surat kabar Tionghoa-Melaju; *Njai Dasima* (1929). Alasan exhibition didalam memilih tjerita, lebih tegas lagi, waktu kemudian diproduser film-film tjerita Tionghoa kuno jang sudah berupa tjerita salinan Tionghoa-Melaju, antaranja *Delapan Wanita Djelita* (Pat Bie To), *Delapan Djago Pedang* (Pat Kiam Hiap), serta sebagian dari tjerita pengembaraan Kaisar Chien Lung.

Begitulah selanjutnja pembikinan film Tionghoa itu timbulnja dari kalangan saudagar, terketjual pembikinan film *Setangan Berlumur Darah*, ialah seorang wartawan, Tan Bun Soan. Kalau The Teng Chun serta saudara-saudaranja kemudian turut giat, bapak mereka, The Kim Ie sudah sedjak lama mendjadi importeur film-film Tionghoa.

Turut sertanja mereka itu didalam pembikinan film bukan sadja mendjadi peristiwa jang menentukan perdjalan pembikinan film, melainkan djuga mendjadi continue menentukan tudjuan² pembikinan film itu, serta tjara organisasinja, karena lain dari pengusaha-pengusaha lainnja, maka usaha keluarga The itu tidaklah berhenti sesudah mengadakan produksi jang pertama, melainkan terus djuga bekerdja, turut serta pula mengalami zaman sesudah th. 1937, kemudian sekarang djuga masih turut serta, meskipun nama maskapainja jang dahulu The Java Industrial Film Co. sekarang ini sudah berganti mendjadi Bintang Surabaya Film Co.

Dengan djalan begitu, tudjuan komersiel dari masa pertama terus terbawa kemasa sekarang djuga. Organisasi jang mula-mula, jaitu didalam tangan bersaudara, sesuai pula rupanja dengan sifat kekeluargaan didalam kalangan orang Tionghoa, sampai sekarang masih djuga berdjalan, sehingga sekarang djuga djabatan-djabatan pimpinan dan jang pokok, adalah tetap didalam tangan salah seorang anggota keluarga The. Kalau sekitar th. 1940, waktu pembikinan film meningkat nanti, keluarga The membentuk Jakarta Film Co. disamping organisasinja jang ada, begitu pula sekarang disamping Bintang Surabaya Film Co. ada Djakarta Film Co. Tan & Wong Brothers Film Co. sekarang ini pula mempunjai organisasi sematjam itu pula, lain dari sistem unit diluar negeri.

Dalam perkara lain, usaha The itu berpengaruh djuga, misalnja didalam hal mengurus scenario, tjara-tjara mempersiapkan opname, dan tjara bekerdja lainnja, bukan sadja langsung oleh produksi-produksinja sendiri, melainkan djuga dengan melalui orang-orang Indonesia jang mula-mulanja mengindjak pembikinan film ialah didalam studio keluarga The itu, baik sebagai penulis, regie, maupun sebagai pemain. Tentang hal itu akan mendjadi uraian kita lagi nanti didalam hubungan lain.

Sampai sekarang djuga masih mendjadi kebiasaan, seorang produsen film bukanlah melulu produsen, melainkan djuga memegang usaha-usaha paberik atau perdagangan diluar film-business. Memangnja djuga pada masa permulaannja import film Tionghoa berkembang, sebelum mulai produksi film sendiri dinegeri ini, import film Tionghoa itu mengembangkan pula import barang-barang bikinan Tiongkok. Tentang bergandengannja film dengan perdagangan lainnja. jang sematjam itu tampak djuga didalam usaha-usaha sandiwara besar sebelum perang dan dizaman Djepang, jaitu pemilik sandiwara-sandiwara itu terutama orang Tionghoa, bukanlah sandiwara itu melulu pegangannja, malahan dapat dipandang ialah usaha kedua. Lain dari pada perusahaan keluarga The itu, boleh didampingkan djuga Tan's Film Co., jang menghasilkan *Njai Dasima* tersebut tadi, regie Lie Tek Soei, kemudian menghasilkan film bitjara jang pertama berhasil baik, dalam th. 1930.

Begitulah mendjadi tegas kelihatan pengaruh kedudukan dan keadaan orang Tionghoa kepada perfilman di Indonesia ini sampai sekarang djuga. Sedjak dari dulu, oleh politik V.O.C., dilandjutkan oleh pemerintah Hindia-Belanda, orang Tionghoa dinegeri ini memegang kedudukan kaum tengah terutama. Mudah kita mengerti, perusahaan-perusahaan pembikinan film mereka ialah perusahaan-perusahaan kaum tengah.

Oleh kedudukan perusahaan-perusahaan itu, maka antara pemilik dan pemimpin-pemimpin dengan pegawai-pegawai (regie, penulis, pemain dsb.) dapatlah ada hubungan jang lebih persoonlijk, tetapi oleh karena itu pula maka dapat timbul perhubungan jang mengikat pegawai-pegawai itu oleh utang.

Dalam soal lain hendak kita tundjukkan pula pengaruh Tionghoa dalam pembikinan film di Indonesia ini, terbawa oleh sedjarah mulainja meluas film itu. Liem Goan Lian, tamatan universiteit di Sjanghai, waktu di Tiongkok, mengambil kesempatan pula mempeladjaru produksi film disana. Dengan djalan begitu dapat diterima dia membawa tjara bekerdja, organisasi, visie orang-orang dari negeri leluhur itu.

Pengaruh dari Tiongkok itu, terutama pengaruh suka memilih tjerita-tjerita jang kuno, membawa orang senang membikin film fantasi, banjak berisi ilmu sihir dan perang kuntau. begitulah *Resia Borobudur* (th. 1929), film mistis, sedang *Setangan berlumur darah* penuh dengan romance dan perkelahian, serta *Si Tjonat*, sudah kita tahu sifat tjeritanja. Serba sedikit sudah tentunja pengaruh film negeri-negeri lain pada tingkatan kemadjuannja pada masa itu ada pula membawa pengaruhnja didalam menentukan sifat-sifat tjerita jang dibikin dinegeri ini.

Djuga didalam pekerdjaan camera njata pengaruh itu, karena cameraman jang dipergunakan oleh pelopor film, menurut keterangan jang kita dapat, ialah dua orang jang dengan sengadja didatangkan dari Tiongkok, dua orang bersaudara Wong. Kedua

mereka itu mengalami taraf-taraf perdjalan pembikinan film, dan sampai sekarang masih aktif.

Membawa tjerita-tjerita kuno dalam film berarti membawa bermacam-macam sihir dan dunia kedewaan, berarti pula memerlukan bermacam-macam film-tricks, jang dalam film-film Tionghoa tjerita kuno zaman sekarang masih kelihatan. Tricks itu pula dibawa didalam pembikinan film di Indonesia.

Permulaannya pembikinan film, opnamenja memang dibikin di negeri ini, tetapi pekerdjaan laboratorium, montage dan membikin copie dilakukan di Tiongkok.

Didalam hal acting tidak dapat kita tegaskan pengaruh itu, tetapi dapat kita sebutkan tentang Nansing Film Co., berdiri sesudah Liem Goan Lian menghentikan usahanja jang pertama dan jang penghabisan. Maskapai baru itu mendatangkan seorang aktris dari Tiongkok, memegang peranan utama dalam film *Resia Borobudur*. Tetapi filmnja satu-satunya ialah itu sadja, mungkin sekali bukanlah lantaran kurang tjakap, melainkan karena pemimpin-pemimpin produksi itu masih kurang pengalaman, sehingga hasil jang pertama tidaklah memuaskan, lalu maskapai itupun bubar sebagai produsen film.

Seorang regisseur, Wu Tsun rupanja ada djuga pernah didatangkan. Apa Wu Tsun itu ialah Mr. Hu jang disebut-sebut oleh beberapa orang Indonesia dalam biografienja, tempat mereka mendapat pimpinan mula-mula dalam lapangan pembikinan film disekitar tahun 1937, perkara itu tidak dapat dipastikan.

Sementara itu, Krüger masih terus djuga membikin film, jaitu film berbitjara. Melihat titelnja dalam bahasa Belanda, *Tjok speelt voor de film* dan *Zuster Theresia*, rupanja dia hendak mempergunakan bahasa Belanda, tetapi film bitjara itu tidak atau kurang berhasil. Didalam pembikinan kedua film itu, antara orang Eropah dan orang Tionghoa ada kerdja sama, jaitu Krüger sebagai pemegang regie, dan keluarga Wong sebagai pengurus sound dan camera. Alat-alat sound rupanja dibikin sendiri oleh Krüger.

Rupanja tidak lama kemudian, perusahaan Krüger djatuh kedalam tangan keluarga Wong, jang masih terus dapat membikin film bisu, sehingga pembikinan film sama sekali ada didalam tangan orang Tionghoa, baik di Bandung, maupun di Djakarta.

Masa mula-mula pembikinan film meluas itu oleh turut sertanja orang Tionghoa, tidaklah merupakan masa jang continue didalam pembikinan film, artinja perusahaan-perusahaan djatuh sesudah film jang pertama, digantikan oleh perusahaan baru jang mentjoba pula sekali. Dalam hal itu, terketjualilah perusahaan keluarga The, dan dapat djuga disebut perusahaan Tan. Dalam hubungan itu, sudah tentulah tentang hasil produksi jang tetap tiap-tiap tahun tidak dapat dikatakan. Karena itu, masa pertama ini dapatlah kita sebut masa pertjobaan dalam segala tingkatan pembikinan film, dipengaruhi oleh orang-orang Tionghoa semata-mata dalam segala tingkatannya itu. Dapat pula kita tunjukkan, gedung-gedung bi-

oskop kebanyakan didalam tangan orang Tionghoa pula, sehingga produksi sendiri itu mudah mendapat kesempatan exhibition, lagi pula terletaklah dasar kerdja sama antara pembikinan film dengan exhibition.

Produksi *Terang Bulan* dimulai tahun 1936, selesai tahun 1937, membawa keadaan baru, tetapi sebagai dalam perjalanannya sedjarah, sesuatu peristiwa tidaklah sebenarnja dengan tiba-tiba kedjadian, melainkan sudah ada bibitnja lebih dahulu diantara peristiwa-peristiwa jang lain sama sekali sifatnja, sehingga sesuatu patokan riwayat selamatanja merupakan buatan manusia untuk menggampangkan pengertian tentang perkembangan sesuatu. Begitu pula dalam riwayat produksi film tjerita dinegeri ini, pada masa permulaan film bitjara sudah ada produksi film jang melopori *Terang Bulan*.

Film *Pareh*, dimulai tahun 1934, selesai tahun 1935, produksi kapitaal orang-orang Belanda di Indonesia, cineastnja orang Belanda, jaitu Mannus Franken dengan sengadja didatangkan dari negeri Belanda. Camera dipegang oleh Wong bersaudara jang sudah kita sebut namanja diatas ini. Oleh kedatangan film bitjara, mereka tidak dapat melandjutkan usahanja, lalu studionja jang primitif itu di Bandung dioper oleh kapital Belanda tersebut, jaitu South Pacific Film Co. *)

Scenario disusun oleh Mannus Franken dengan maksud memperkenalkan negeri ini lebih banjak kepada orang-orang dinegeri Belanda, karena itu tjerita itu dipokokkannja kepada adat-adat disekitar pertanian padi. Untuk menarik hati penonton, segala adat itu didjalinkannja kepada suatu tjerita, tetapi pokok-pokok jang documentair tetap menjadi pokok jang terpenting. Treatmentnja pula, Mannus Franken mendapat inspirasinja dari suatu adat kebiasaan jang berbeda antara sebuah desa pesisir, hidup dari tangkap ikan, dan sebuah desa jang hidup dari pertanian. Adat itu melarang perkawinan antara anggota kedua desa itu. Dengan mengambil dasar treatment itu, Mannus Franken-pun mendasarkan tjeritanja kepada suatu djalan tjerita jang sederhana, jaitu permusuhan jang timbul antara dua fihak jang bertentangan, lalu dapat dibubuhi atau diselangi (animation sequences) dengan romance antara dua asjik-maksjuk, serta dapat diselipkan perkelahian-perkelahian.

Tjerita itu tetap dapat sederhana didalam perkembangannja, karena Mannus Franken tidaklah mendalami psyche orang-orang Indonesia, tetapi dengan djalan begitu dia mentjoba supaya dengan pokok dan djalan tjerita jang sederhana, filmnja dapat disukai oleh penonton Belanda, dan djuga oleh penonton Indonesia, karena rupanja filmnja itu ditudjukan djuga kepada peredaran di Indonesia untuk publik anak negeri sendiri.

Beberapa perubahan tampaklah dalam usaha pembikinan film tersebut. Tjerita dikarang aseli, dengan sengadja untuk keperluan

*) Menurut J. Wong. Menurut ingatan Saeroen: Preanger Film Co, sedang R. Mochtar: Java Pacific Film Co.

film. Pokok dan milieu tjerita diambil dari kehidupan jang sebenarnya (reëel) dalam masa pembikinan film, dengan ditegaskan sifat documentair dari pada kehidupan itu. Kehidupan itu, ialah kehidupan orang Indonesia, penduduk aseli negeri tempat pembikinan film itu. Milieu tjerita ialah ditengah alam, bukan dikota, karena itu pula terbawa keindahan-keindahan alam Indonesia. Exhibitionnja ditudjukan djuga kepada orang Indonesia. Bahasanja bahasa Melaju, bukanlah Melaju-Tionghoa. Menurut rentjana, muzieknja akan mengambil beberapa motif dari gamelan, tetapi waktu sound-recording, semua suara tidak baik, oleh karena alat-alat jang sederhana sekali, sehingga muzik dan pertjakapan terpaksa diambil dinegeri Belanda. Muziknja mendjadi muzik Eropah.

Produsen, regie dan scenario bangsa lain dari Tionghoa, jaitu bangsa Eropah, turut tjampur kembali sebagai pemimpin pembikinan film. Memang ada kita lihat Krüger turut serta sebagai pengurus sound dalam pembikinan film Tan's Film Co., *Njai Dasima* tahun 1930, tetapi sudah dalam kedudukan jang tiada memimpin. Kalau tahun 1932 ditjobanja membikin *Terpaksa menikah* atas iniatif sendiri, sesudah selesai, film itu terpaksa djuga diserahkanja kepada Tan's Film Co. Dengan usaha Carli dan Krüger dimasa sebelum tahun 1930, usaha Mannus Franken berlainan pula. Mannus Franken ialah seorang ahli, lagi pula membawa kepandaian pembikinan film langsung dari Eropah. Bersamaan dengan orang Tionghoa, pembikinan filmnja mengandung maksud komersiel pula. Tetapi berbeda dengan mereka, dan berbeda pula dengan kedua orang Eropah pelopornja, Mannus Franken membawa tugas baru bagi pembikinan film, jaitu bukanlah memberi hiburan melulu, melainkan terutama hendak mempergunakannja sebagai alat perhubungan jang bersifat pendidikan ataupun penerangan.

Sifat-sifat mengenai lapangan kebudajaan memang djuga ada terbawa oleh pengusaha-pengusaha Tionghoa, tetapi dalam lapangan kebudajaan Tionghoa dan Tionghoa-Melaju, tetapi tidak mendjadi tugas, karena pembikinan film itu terutama ditudjukan kepada maksud-maksud komersiel. Begitu pula sesuatu moral ada pula dalam film-film bikinan Tionghoa, tetapi terbawa oleh tjerita-tjerita jang dalam bentuknja jang terkenal sudah mengandung moral itu, lagi pula terbawa oleh sifat orang Tionghoa jang oleh pengaruh adjaran-adjaran Kung Fu-tze sudah dengan sendirinja mengandung moral, karena itu tidaklah dengan maksud sengadja dan sistematis.

Ada lagi barang baru dibawa oleh film *Pareh* tersebut, jaitu pemain-pemainnja terdjadi dari orang Indonesia melulu. Krüger memang sudah mempergunakan pemain Indonesia, tetapi dalam perkembangan kemudian, orang Tionghoa kita lihat mengutamakan pemain Tionghoa, dan kalau memakai orang Indonesia djuga, maka ialah jang namanja sudah tidak begitu harum. Dapat kita mengerti, betapa susahnja mentjari orang dari kalangan baik-baik dalam permulaan perkembangan film, artinja tampil didepan mata umum, terutama bagi seorang wanita. Dalam hal itu, dapatlah kita pandang

sangat terketjuali tentang Bachtiar Effendi jang dari kalangan baik-baik, dan berpendidikan sekolah menengah, sudah berani turut dalam tahun 1929, dalam sebuah film Tan's Film Co., *Pembalasan Nancy*, meskipun sebagai figurant.

Mannus Franken berhasil mengambil pemain dari kalangan jang baik-baik, dan sudah berpendidikan sekolah, meskipun sekolah rendah. Hal itu membawa deradjat pembikinan film dinegeri ini setingkat lebih tinggi, karena itu tambah memberi tjap pelopor kepada film *Pareh* tersebut. Begitulah kita lihat R. Mochtar, Effendi dan Sukarsih pertama kali mengindjak film, lalu terus mengambil bagian dalam perkembangan film dan tonil sampai sekarang djuga. Karena itu, riwayat perkembangan film di Indonesia dapat djuga selanjutnja kita lukiskan dengan mengemukakan peristiwa-peristiwa disekitar acteur Mochtar, atau disekitar Effendi, ataupun jang berhubungan dengan Sukarsih.

Orang Tionghoa dan orang Eropah kerdja sama dalam pembikinan film sudah kita lihat kedjadian antara Krüger dan Wong, kemudian orang-orang Tan's Film Co. dengan Krüger pula, tetapi kerdja sama sematjam itu tegas berlaku antara Wong dan Mannus Franken. Bertemulah tehnik dan tjara bekerdja orang Tionghoa jang dapat memberi hasil dengan alat perkakas dan studio jang sederhana sekali, dengan tehnik dan tjara bekerdja orang Belanda jang biasa dengan alat perkakas jang lengkap dan dengan teratur dengan teliti. Kerdja sama itu dibantu oleh orang Indonesia sebagai pemain, berdasarkan suatu pokok tjerita negeri ini sendiri, dipandang dari sudut mata orang Belanda memandang.

Dibandingkan dengan film-film bikinan orang Tionghoa sendiri, sekarang djuga, film *Pareh* itu memperlihatkan dengan baik sifat-sifat visueel film serta dynamiknja. Pemandangan berpindah-pindah dengan tjepat, oleh cut jang banjak dan pendek, menjatakan kerdja camera jang mengerti akan sifat-sifat camera dan dapatnja camera itu dipindah-pindah, menurut sudut, djarak, dan dari suatu tempat ketempat lain. Tampak pula orangnja melaksanakan perbedaan mata manusia dengan camera, jaitu dapat memusatkan perhatian kepada sesuatu dengan membuangkan apa jang tidak diperlukan untuk djalan tjerita, suasana dsb. Close-up sering dipergunakan, bukan sadja kepada muka manusia, melainkan djuga kepada tangan seseorang dan kepada sesuatu benda. Berhubung dengan hal-hal itu, beeld satu-satunja shot tampak sederhana, beraccentuatie, serta mempergunakan sesuatu komposisi jang dengan sengadja. Continuity film litjin.

Menurut dugaan kita, opnamenja sendiri dilakukan oleh Wong serta printing dan editingnja, sedang menetapkan angle, komposisi beeld, dan montage ialah kerdja Mannus Franken.

Menurut pendapat saja, dipandang dari sudut tehnik film di Indonesia, film *Pareh* itu masih dapat didjadjarkan dengan film-film bikinan sekarang di Indonesia, tetapi visie Mannus Franken sebagai

pengarang scenario dan pemegang regie ialah berdasarkan ethnologie, lagi pula mungkin oleh latar kebudajaannya sebagai orang Barat, film *Pareh* seluruhnja dengan tidak sengadja terbawa kedalam suatu suasana jang bukan suasana kita orang Indonesia. Mungkin keadaan itulah salah satu tjontoh jang dapat kita sebut tjara assimilatif, meskipun tidak dengan sengadja, malahan mungkin dengan maksud jang baik.

Hal itu tampak lebih tegas, oleh karena tjara bekerdjanja dibawanja lebih konsekwen, ialah dalam *Tanah Sabrang* (1937) jang dapat dikatakan suatu feature jang bersifat documentair dan penerangan tentang usaha kolonisasi. Treatment tentang usaha kolonisasi tersebut, jaitu usaha jang reel dan actueel, dipadukannja kepada apa jang dikenal oleh orang-orang desa Indonesia dalam kehidupan kebudajaannya, sehingga gampanglah kiranja perkara bojong itu ditangkap oleh orang-orang desa itu. Mannus Franken memanglah terdorong oleh alasan-alasan paedagogis-aesthetis, tetapi treatment tentang keadaan jang reel tadi dan peranan² dari wajang, tidaklah membawa perpaduan jang selaras, sehingga komposisi seluruhnja film tidaklah menjadi gampang, melainkan katjau. Rupanja kekuatan orang Tionghoa didalam mempergunakan kedewaan dalam film, serta tehnik trick mereka itu, tidaklah ada pada Mannus Franken, serta dengan tidak sadar, dia masih bekerdja setjara assimilatif.

Meskipun begitu, usaha Mannus Franken itu dapat dipudji sebagai usaha pelopor hendak membawa tehnik film berpadu kepada suasana Indonesia, artinja sematjam usaha acculturatie. Dapat pula dinjatakan disini, usahanja tentang membawa lagu gamelan dalam film, dapat berhasil dalam filmnja *Tanah Sabrang* tersebut.

Tetapi waktu itu kita sudah masuk masa kedua dalam riwayat perfilman di Indonesia.

II. Riwayat. Tahun 1937 — tengah tahun 1950.

Muzik.

Waktu orang Eropah datang kenegeri ini, daerah-daerah Indonesia sudah punja muzik sendiri. Jang paling terkenal bagi orang asing, ialah gamelan. Djuga dalam lapangan muzik itu terdjadi sematjam pertumbuhan baru, setelah negeri ini didatangi orang Eropah. Misalnja didaerah timur, di Maluku, lahirlah lagu-lagu dan njanjian, jang kalau diteliti sekarang, berasal dari lagu-lagu jang

sekarang sudah hilang dinegeri Belanda, tetapi dahulunya hidup dinegeri itu. Oleh pengaruh Geredja, misalnja ditanah Tapanuli, lahir muzik jang lain dari muzik Batak dahulunya. Sebaliknya kita lihat pula De Bussy mengambil inspirasi dari lagu gamelan.

Orang Portugis membawa suatu alat muzik kenegeri ini, jang disini diberi nama kerontjong, serta njanjian jang diberi nama lagu kerontjong. Tjotjok dengan sifatnja, permainan itu banjak dilakukan dalam kalangan tjampuran. Ada suatu masa, njanjian-njanjian romance itu dipandang rendah, hanja untuk buaja-buaja sadsja. Dalam perkembangan komedie stambul, kerontjong terbawa pula keatas panggung, disamping lagu-lagu Eropah, lagu-lagu dari Djohor dan Penang, serta India dan Persia.

Kerontjong itu dapat dipandang sematjam tanaman asing jang tumbuh, lalu mulai berkembang dinegeri ini, dapat kita sebut sematjam bibit acculturatie. Perkembangannja dan meningkatnja kedalam kalangan jang baik-baik, dipertjepat oleh perkembangan radio dinegeri ini, dengan memasukkannja kedalam siarannja.

Sembojan jang dikemukakan oleh pergerakan pemuda disekitar tahun 1930 tentang satu bahasa, satu bangsa, satu tanah air, bergema pula dalam lapangan kebudajaan, sehingga dalam tahun 1941 ramai pula para pemuda membitjarakan seni persatuan. Pembitjaraan itu terbawa pula kedalam lapangan muzik, mulanja berhubungan dengan pertundjukan volksconcert jang diadakan oleh fihak perkumpulan radio Indonesia di Djakarta, dengan membawa lagu-lagu kerontjong melulu, terutama oleh perkumpulan „Lief Java” jang dimasa itu sangat terkenal.

Ada timbul tiga pendapat. Satu pendapat menghendaki gamelan sebagai muzik kesatuan Indonesia. Saja sendiri berpaham, muzik itu hendaknja berpangkal kepada kerontjong, karena dapat diterima diseluruh Indonesia; tentang dapatnja berkembang mentjapai nilai kebudajaan, saja tundjukkan, bukanlah sekali itu sadsja suatu kesenian rakjat djelata sebagai kerontjong itu mentjapai tingkatan jang lebih tinggi, malahan dapat dilihat di Eropah, disitu djuga asal mulanja muzik klassik ialah dari lagu-lagu sederhana, malahan pada mulanja berpangkal kepada muzik jang djuga melahirkan kerontjong itu dengan melewati Spanjol dan Portugis. Fihak ketiga, dari kalangan peranakan Belanda, menghendaki muzik Eropahlah jang dikemukakan.

Dalam zaman Djepang tampak perkembangan muzik oleh kerdja sama antara pengarang muzik dan pengarang sadsjak, artinja lapangan perlaguan dengan lapangan sastera. Pada umumnja perkembangan itu, dipandang dari sudut acculturatie, dapat dibagi atas tiga tjorak atau aliran. Koesbini, dari mulanja dia bergerak dalam lapangan muzik, ialah orang lagu kerontjong, antaranja dengan saja, dari kalangan sastera modern, dapat menghasilkan antaranja *Padi Menguning*. Mendengar lagu itu, terasa lagu-lagu Sunda, dan sedikit lagu-lagu Djawa serta pengaruh kerontjong, semuanya itu dibentuk dengan tehnik muzik Barat. C. Simandjuntak pada

mulanja melagukan sadjak-sadjak Sanusi Pané, menghasilkan *O, Angin* dan *Kemuning diwaktu dahulu*, kemudian sadjak-sadjak Usmar Ismail, antaranya *Tjitra*, semuanya dengan bersuasana lagu-lagu Geredja, yaitu Greoriaans, dengan tehnik Barat pula. C. Sinsu memberikan lagu-lagu baru jang lebih banjak dari Simandjuntak masih dalam lingkungan njanjian Geredja semata.

Sedjak achir zaman Djepang tampak perkembangan jang antaranja memperbaru lagu-lagu Melaju serta menjempurnakan aliran-aliran jang banjak terpengaruh oleh kerontjong. Disamping itu kerontjong sendiri hidup terus, dengan nama kerontjong, sedang tjiptaan-tjiptaan bertambah djuga jang lahir lebih banjak mendekati muzik Barat. Utjapan kita tentang „lebih banjak mendekati muzik Barat”, tidaklah berarti pentjipta muzik tersebut meniru Barat, melainkan dia mentjuraahkan rasanja, yaitu rasanja sebagai individu kreatif jang ada dalam proses acculturatie.

Tjiptaan-tjiptaan itu oleh fihak asing umumnja salah diberi ukuran, sebagai ternjata dari pertukaran fikiran saja dengan seorang-orang muzik Belanda jang sudah lama tinggal di Indonesia ini, tentang lagu *Kemuning*. Katanja, tehniknja salah, karena menurut harmonie Eropah mesti lain, dan menurut harmonie gamelan-pun tidak tjotjok, karena itu bukan Eropah, bukan djuga gamelan. Kata saja, djusteru sebab itulah. maka lagu itu lagu Indonesia, dan harmonienja benar. Tidak boleh diukur menurut harmonie gamelan, tidak boleh diukur berdasarkan harmonie Eropah. Begitulah kami, orang Indonesia, bukan timur, bukan barat, dan kami mentjiptakan sesuatu menurut keadaan rasa kami itu!

Orang muzik Belanda itu rupanja tidak dapat mengambil sudut memandang jang semestinja, ialah sudut acculturatie.

Bahasa dan sastra.

Dalam tahun 1938, yaitu pada permulaan masa sedjarah perfilman jang kita bitjarakan ini, diadakan kongres bahasa Indonesia jang pertama. Sebelum itu, bahasa itu hanja disambungkan dengan kongres umum dalam lapangan pergerakan pemuda teristimewa, sebagai salah satu pernyataan tjita-tjita persatuan dan kebangunan.

Dalam lapangan bahasa Indonesia sendiri ditetapkan oleh kongres bahasa tersebut akan kehendaknja, supaya terbentuk istilah-istilah, diadakan edjaan jang lebih sempurna, serta tatabahasa jang lebih selaras, dan untuk penjelidikan dan penjempurnaan bahasa itu, supaya diadakan sesuatu lembaga bahasa. Dalam lapangan fungsi sosialnja, diminta supaya bahasa Indonesia mendjadi bahasa resmi dalam dewan-dewan pemerintahan.

Sikap pemerintahan Djepang terhadap bahasa Indonesia itu lain sekali dengan sikap pemerintahan Hindia-Belanda. Fihak Djepang hendak membawa orang Indonesia memusuhi kekuasaan Belanda, sekurang-kurangnya menjauhkan diri dari pada kekuasaan itu dalam wujud politik bahasa, sedang dari fihak Indonesia hendak memperkembangkan bahasa Indonesia sebagai akibat langsung dari

pada kongres bahasa Indonesia tahun 1938 tadi, jang sudah menetapkan pengurus, antaranja tiga orang sekretaris, termasuk saja sebagai sekretaris pertama.

Usaha jang sedjalan itu, meskipun dengan maksud-maksud lain, dapat berwujud dengan perantaraan Mr. Soedjono, orang Indonesia jang datang serta dari Djepang dengan tentara Djepang, waktu itu bekerdja dalam salah satu organisasi pemerintahan militer, sehingga terbentuklah suatu organisasi Komisi Bahasa Indonesia. Tidak dapat disangkal, organisasi bahasa dan perkembangan bahasa Indonesia antara tahun 1938 — 1942 tidak mendapat perhatian dari pemerintah Hindia-Belanda, malahan menimbulkan perdjungan politik bahasa dalam dewan rakjat, tetapi dalam zaman Djepang dapat berkembang, sehingga memberi dasar jang kuat bagi pertumbuhan bahasa Indonesia itu selandjutnja sampai sekarang, lagi pula membawa pengakuan bahasa itu sebagai bahasa resmi disamping bahasa Djepang, sedang diantara orang Indonesia sendiri, bahasa itu meningkat menjadi bahasa pergaulan. Melihat fungsinja pada masa itu, sudah dapat dikatakan, bahasa Indonesia itu sudah mendekati bahasa nasional, sesuai pula dengan pengakuan pemerintah Djepang akan „bangsa Indonesia”, ialah sebutan jang dulunja bagi pemerintah Hindia-Belanda merupakan kain merah.

Dalam undang-undang dasar Republik Indonesia, kemudian dalam undang-undang dasar Republik Indonesia Serikat serta Republik Indonesia baru pertengahan tahun 1950, bahasa Indonesia itu diakui berturut-turut sebagai bahasa negara, bahasa resmi negara. Sebagai bahasa pergaulan dan bahasa sastera, bahasa itu-pun berkembang pula.

Dalam lapangan sastera, sedjak tahun 1937 kita lihat roman tidaklah lagi hanja mengenai kehidupan adat disesuatu daerah benterok dengan jang terpengaruh Barat, melainkan mengenai kehidupan masarakat kesatuan, serta orang sebagai manusia, sedang soal jang dihadapinja ialah soal sikap hidup kuno dan baru. Roman *Belenggu*, bersifat realisme, dapat dikatakan mengarah impressio-nisme, karangan saja, terbit tahun 1940.

Dalam zaman Djepang, dalam hal publikasi dan pemberitaan, oleh orang Djepang dihapuskan surat-surat kabar dalam bahasa Belanda, maka tempat jang lowong itu diisi dengan surat-surat kabar bahasa Indonesia, membawa perusahaan surat kabar serta para wartawan naik deradjat, djauh dengan deradjatnja dizaman Hindia-Belanda. Jang saja alami dengan langsung ialah penerbitan madjalah Pandji Pustaka kembali, jang sebagai pemimpin redaksinja dapat saja pergunakan kesempatan itu untuk membawa isinja kedalam lapangan kebudayaan, khusus sastera, melandjutkan usaha „Pudjangga Baru” sebelum perang dan jang dizaman Djepang itu tidak diizinkan terbit lagi, karena pada achir-achir pemerintahan Hindia-Belanda sudah terlalu dekat lingkungan R.V.D. Madjalah Pandji Pustaka itu, menurut keterangan fihak Djepang sendiri, satu-satunja madjalah dalam lingkungan daerah kekuasaannja di

Asia, jang masih terus boleh memakai namanja jang sedjak sebelum perang. Dalam madjalah itulah pengarang-pengarang muda mendapat kesempatan mulai mengumumkan karangan sadjaknja atau tjerita pendeknja, maupun essaynja, misalnja dalam hubungan tentang perfilman ini, boleh disebut nama Usmar Ismail.

Politik dan sosial.

Sesudah permulaan decennium 1930 — 1940, jaitu dimasa malese mulai memuntjak, pemerintah Hindia-Belanda mengadakan tindakan-tindakan jang mentjegah berkembangnja pergerakan nasional „kiri”, sambil membiarkan gerakan jang moderate, maka sekitar tahun 1938, gerakan nasional „kiri” itu muntjul kembali, ketika negeri Belanda menghadapi bahaya perang, sehingga di Indonesia memerlukan kepertjajaan rakjat Indonesia jang lebih luas. Didalam menghadapi perlawanan ideologie demokrasi lawan nazi dan fascisme, gerakan „kiri” itu melunakkan tuntutannja mendjadi ingin turut tjampur lebih banjak dalam pemerintahan, antaranja dengan adanya sebuah parlemen dan lebih banjak memegang pimpinan dikantor² pemerintahan. Tangan jang diulurkan oleh Gapi, persatuan-persatuan partai, tidak disambut oleh fihak Belanda dengan tangan jang berdjabatan, sehingga mengetjewakan pergerakan kebangsaan umumnja.

Tentang masa pemerintahan tentara Djepang terpaksa djuga kita bitjarakan dahulu bagaimana hendaknja sudut memandang (angle) zaman itu dalam hubungan riwayat perfilman ini. Masih terlalu dekat kepada kita, sehingga masih susah mendapat angle jang sama. Kedatangan Djepang ke Indonesia dapat dipandang didalam hubungan politik dunia serta pertentangan ideologie didunia pada waktu itu, sebagai pertentangan dua sistem pemerintahan. Tetapi dapat pula ditinjau dari sudut perkembangan nasionalisme, artinja jang umum, dan jang sudah kita kemukakan didepan ini, ialah hendak mewudjudkan diri sendiri dengan selaras dalam segala kehidupan ataupun hendak mewudjudkan masarakat jang lajak bagi rakjat dan bangsa Indonesia. Menurut pendapat kami, didalam hubungan riwayat perfilman ini, sudut memandang akan zaman pemerintahan Djepang itulah jang dapat dipakai. Dengan mempergunakan sudut memandang itu, maka zaman Djepang itu tidaklah merupakan suatu masa tersendiri, begitu pula pergeseran politik sesudah zaman pemerintahan Djepang tersebut, oleh kembalinja pemerintahan Hindia-Belanda. Menurut sudut memandang itu, kedatangan tentara Djepang hanjalah meluaskan kesempatan bagi nasionalisme itu berkembang sewadjarnja, sedang kembalinja pemerintahan Hindia-Belanda dan tentaranja merupakan perintang (reaksi) sementara bagi pertumbuhan itu, karena ditilik dari sudut kita memandang, kembali tersebut merupakan usaha reaksioner, hendak membawa perkembangan orang Indonesia kembali kebawah

lindungan, pedoman dan saluran pemerintahan dan pimpinan orang Belanda, sebagai yang dilakukan sedjak dari dulu, terutama sedjak lahirnja pergerakan kebangsaan yang berorganisasi setjara modern. Tetapi berbeda, karena organisasi pergerakan kebangsaan itu sudah merupakan negara yang berpemerintah, bertentara, berpolisi, dan berakjat yang bersatu tudjuan massaal.

Karena itu pula, politik yang didjalankan oleh fihak Belanda bukan lagi membawa segolongan-segolongan orang yang moderate, melainkan membawa daerah-daerah serta bangsa-bangsa turunan asing kebawah perlindungan, pimpinan dan salurannya. Dia berbitjara dengan istilah negara bagian, federalisme dan minoriteit, jaitu istilah baru, sedang terhadap fihak Republik Indonesia, dia mempergunakan istilah *extremis*, kadang-kadang djuga istilah *komunis*, sehingga pada fihaknja tampak sikap yang dualistis, jaitu pemandangan yang *progressief* bertjampur pemandangan yang *conservatief*.

Pergerakan kebangsaan sudah meningkat kepada tingkatan revolusi, tetapi pula merupakan pertahanan negara terhadap serangan negeri lain, karena itu didalam sikap dan tindakannya dualistis pula. Fihak Belanda mengadakan tindakan *militair-operatif* tahun 1947 dan kedua kalinja tahun 1948, tetapi dalam suasana dualisme pada kedua belah fihak, gerakan itu disebut aksi *polisionil*. Pertentangan yang njata tegas dalam lapangan politik dan ketenteraan itu, dapat berachir pada penutup tahun 1949, dengan menghasilkan suatu negara *federatief* yang penuh berdaulat, tetapi masih dualistis pada batinnja, sehingga melahirkan dua istilah politik yang dualistis pula, jaitu „mendapat kemerdekaan dan kedaulatan“, dan „kedaulatan sudah pulih.“

Dalam sudut memandang riwayat perfilman ini, jaitu dari lapangan *acculturatie*, perpaduan Barat dan Asia, maka masa Djepang dan masa sesudah itu menimbulkan tenaga-tenaga *desintegratie* yang bertambah memuntjak, tetapi dalam pada itu djuga melahirkan tenaga-tenaga *reintegratie* yang tambah kuat dan tambah banjak pula, merupakan *nasionalisme* yang tambah sadar dan bulat, tambah dia mendapat rintangan reaksi, karena Barat dan Indonesia itu, tidak boleh tidak, hendaknja dipandang dari sudut dialektikanja perkembangan sesuatu bangsa, supaja dapat memahaminja dalam keadaan yang sebenarnya.

Pertengahan tahun 1950 membawa negara federasi mendjadi negara kesatuan. Karena itu, dalam riwayat perfilman, masa sesudah tahun 1937 berlaku bagi kita sampai tengah tahun 1950, kalau terlaksana tudjuan perdjuaan politik sedjak tahun 1927 Ir. Soekarno dengan partainja dengan tegas menghendaki pemerintahan bangsa sendiri, yang berarti hendak mewudjudkan *masarakat kenegaraan* supaja tjita-tjita nasional dapat berkembang dan berwudjud selajaknja. Didalam pada itu, kedaulatan, kemerdekaan dan kesatuan yang berwudjud dalam lapangan politik, tidaklah membawa kemerdekaan dalam lapangan *prekonomian* dan *kebudajaan*, artinja ialah teristimewa dalam lapangan itu orang Indonesia masih dalam keadaan

perjuangan yang sama sifatnja dan tudjuannja dengan pergerakan kebangsaan dalam segi politiknja, sebelum dan pada masa Djepang.

Kebudajaan seumumnja.

Dipandang dari sudut nasionalisme, sebagai djuga urusan politik, maka dalam masa pemerintahan tentara Djepang, dilapangan kebudajaanpun mendapat kesempatan berkembang, sudah pasti karena kepentingan orang Djepang sendiri didalam lingkungan siasat dan tudjuan perangnja, antaranja karena hendak memupuk semangat anti Barat, sekurang-kurangnja anti Belanda.

Apa yang tampak dalam lapangan bahasa Indonesia, dan pada permulaan pemerintahan Djepang dalam lapangan sastera, kelihatan pula dalam lapangan kebudajaan seumumnja, terutama sedjak permulaan tahun 1934 berdiri suatu organisasi kebudajaan yang disebut Pusat Kebudajaan, yang memberi dorongan mentjipta, dan memertemukan tenaga-tenaga orang kebudajaan, terutama kesenian dan sastera. Sesuai dengan sistem yang didjalankan djuga dalam lapangan politik, disamping seorang ketua orang Indonesia, ada seorang penasihat, pemimpin atau perantara dengan pembesar Djepang yang lebih tinggi, bergantung kepada pribadi, ketjakaan dan keahlian orang Indonesia yang tersangkut. Dengan djalan begitu, orang Indonesia lebih banyak mendapat kesempatan turut memimpin dan bertanggung djawab dan mendjalankan iniatif dibanding dengan dizaman pemerintahan Hindia-Belanda sebelum itu.

Memang mulanja djuga Pusat Kebudajaan itu berdiri atas pertemuan maksud nasionalisme dari fihak orang Indonesia, dan maksud fihak Djepang hendak memperteguhkan ke-asia-an sebagai alat siasat perangnja, tetapi makin perang memuntjak, fihak Djepang makin hendak membawa orang Indonesia kealam kebudajaan Djepang dan lebih tegas hendak memperalat kebudajaan dan kesenian sebagai alat propaganda, tetapi dari fihak Indonesia berusaha pula dengan segala daja upaja supaya perkembangan kebudajaan menurut djalan-djalan perkembangan sebelum perang dan pada permulaan zaman Djepang dapat landjut sebanjak-banjaknja.

Karena memang, bagaimana djuga maksud-maksud Djepang diwaktu mendirikan Pusat Kebudajaan itu, menurut pendapat saja, orang-orang yang tertua-tua dalam organisasi itu ada pula maksud-maksud mereka sendiri melandjutkan dan mengembangkan kebudajaan, chususnja kesenian sedjalan dengan perkembangan sebelum Djepang. Dalam lingkungan organisasi Pusat Kebudajaan tersebut dapat diadakan sebuah organisasi Angkatan Muda, tempat pemudapemuda sastera bertukar fikiran, mengadakan eksperimen dan mendjalankan iniatif dibawah pimpinan mereka sendiri.

Sesudah zaman Djepang, di masa Republik Indonesia, masih diusahakan sematjam pusat kebudajaan tersebut, tetapi tidak hidup, karena perhatian sangat tertudju kepada soal politik, ekonomi dan pertahanan, sehingga kebudajaan mendjadi soal yang dirasa belum perlu digiatkan benar. Meskipun tidak dapat lagi berpusat satu,

usaha-usaha kebudayaan ada djuga, sampai memuntjak kepada kongres kebudayaan pada pertengahan tahun 1948, sesudah aksi polisionil pertama pihak Belanda dan sebelum aksi kedua. Pada hakekatnja, kongres itu berhasil mempertemukan berbagai paham dan aliran dalam kalangan kebudayaan, sehingga dapat dikatakan menjatakan suatu kehendak reintegratie, jang berarti tingkatan lebih djauh dalam suatu proses acculturatie, dan dalam pada itu menundjukkan pula suatu tenaga expansif jang tjuma dapat timbul dari pribadi jang sadar akan harga dirinja. Diantara pernyataan-pernyataan kongres, dapatlah dikemukakan dalam hubungan karangan ini :

1. Bahwasanja di Indonesia ada kekatjauan kebudayaan, terutama akibat pendjadjahan dan kapitalisme dizaman jang lalu, beserta peralihan sosial jang tjepat sekali diwaktu jang akhir-akhir ini.
2. Bahwasanja perlu dalam pokoknja diperbaharui jiwa manusia Indonesia guna mentjiptakan manusia, masjarakat dan kebudayaan baru, dengan mewedjukkan dan memperkembangkan nilai-nilai kebudayaan (cultuurwaarden) jang telah dapat kita „sublimeer” (resapkan) dalam pantjasila negara kita.
3. Bahwasanja kebudayaan itu pada pokok sendinja bersifat „universeel” dan kebudayaan tiap-tiap bangsa mempunjai tjoraknja sendiri (Nasional).
4. Bahwasanja berhubung dengan adanya krisis kebudayaan barat diseluruh dunia maka berkembangnja kebudayaan Indonesia baru itu akan memberikan bantuan jang berharga guna pembangunan dunia dalam lapangan batin dan kebudayaan.

Dalam seksi kesenian, kita bertemu pula pernyataan sematjam itu, sambil pula mengemukakan : „memelihara segala hasil seni serta mengembangkannja dengan memakai segala anasir jang bernilai dari semua zaman dan tempat”.

Pernyataan² itu mendjadi khusus, kalau diingat, kongres itu diadakan dikota Magelang tidak djauh dari batas daerah pendudukan Belanda, jang kemudian ternjata sedang menjiapkan aksinja jang kedua. Dengan djalan begitu, pernyataan² itu lebih tegas lagi menjatakan suatu perasaan dan tudjuan nasionalisme kebudayaan jang primair positif membangun, ataupun hendak menjari ketetapan reintegratie, dengan tidak à priori mengandung permusuhan terhadap pengaruh kebudayaan negeri manapun dan zaman mana djuga, karena itu berlainan dari pengertian nasionalisme jang semulanja dinegeri asal pengertian itu, jaitu di Eropah nasionalisme itu tidaklah bersifat chauvinisme, dan tidaklah berarti hendak melulu mengutamakan dan membanggakan kebudajaannya jang „aseli”, jaitu kebudajaannya sebelum kedatangan orang Eropah. Disitulah chususnja nasionalisme di Indonesia, dan mungkin djuga diseluruh Asia, bahwa nasionalisme itu tidaklah menjauhkan diri dari kerdja sama dalam lapangan internasional jang luas, melainkan membuka diri sebanjak-banjaknja untuk itu.

Tonil.

Sesudah tahun 1937 tonil berkeliling menurun, mungkin sekali; karena publiknja ialah kalangan intelek atau setengah intelek, artinya kalangan jang sudah berpeladjaran Barat, terbawa oleh politik pengadjaran setjara asimilasi atau setengah asimilasi jang dilakukan oleh pemerintah Hindia-Belanda sedjak pertengahan decennium kedua abad ini. Apa jang dipertundjukkan sesudah tahun 1937 oleh kalangan tonil ialah dihadapkan kepada penonton jang berpeladjaran Barat itu. Mungkin sekali matjamnja penonton itu terbawa pula oleh perkembangan tonil sesudah tahun 1925, jaitu lebih bersifat assimilatif kearah Barat dan kearah proses acculturatie, baik melihat tonil tehniknja, acting, dekor, isi tjerita dan susunan matjam pemimpin-pemimpinnya, lain dari pada tjara jang dilakukan oleh komedie stambul, opera dan bangsawan dahulunja. Oleh karena perkembangan itu, mungkin sekali tonil modern itu mendapat topangan kepada kalangan jang berpeladjaran Barat setjara assimilatif, maka dengan sendirinja tidak dapat lagi menarik penonton banjak. Akan menarik hatilah menghubungkan perubahan dalam masarakat pula, oleh pengaruh politik dan peradaban Barat, dalam kalangan Indonesia terpetjah dua, antara golongan ketjil jang hidup dalam dunia kebaratan, dan massa rakjat jang hidup dalam dunia lama, antara kehidupan dikota dengan kehidupan perekonomian didesa-desa.

Menghadapi keadaan jang menurun itu, maka orang-orang kalangan tonil dengan senang hati masuk dunia pembikinain film, jang bagaimana djuga merupakan lapangan jang bersamaan, dan pada masa itu merupakan satu-satu pertundjukan massa jang tjotjok dengan kehidupan orang-orang tonil jang ada pada kehidupan masarakat jang bersifat dalam proses acculturatie. Ada djuga mereka jang kembali kepada tjara opera dan bangsawan, misalnja Orpheus Revue, artinya tjara jang menguatkan tjara opera dan bangsawan itu, dengan berubah menurut perkembangan tonil sesudah tahun 1925. Karena itu, sekitar tahun 1937 — 1938 kita lihat pula pembagian jang tampak pada masa sekitar tahun 1925, waktu tenaga-tenaga lama masuk tonil modern, tetapi ada pula jang lebih banjak meneruskan perkembangan jang lebih continue dari pada komedie stambul, sebagai djuga pada waktu komedie stambul berdiri mula-mula, ada pula jang meneruskan perkembangan tonil jang continue dari pada tonil Melaju.

Mengadakan perbandingan dengan tonil wajang orang Djawa dengan ketoprak akan djauh diluar rangkai karangan kita ini.

Tentang persandiwaraan modern berapa djauh mundur oleh pengaruh pertundjukan film bitjara luar negeri dan dalam negeri diwaktu itu tidak dapat dikatakan.

Dalam zaman Djepang berkembang kembali dengan tenaga² lama, baik jang sudah berpengalaman dalam film, maupun jang tidak, serta tenaga-tenaga baru sama sekali. Perkembangan itu

memuntjak sekali pada achir tahun 1944 dan permulaan tahun 1945, ketika achir tahun 1944, produksi film diberhentikan karena kekurangan bahan, lalu para artis film memperkuat rombongan² sandiwara berkeliling, ataupun turut serta dengan usaha Persafi mengadakan pertunjukan² tonil dengan maksud nilai kebudayaan, terutama tjerita sedjarah jang menggambarkan tindakan-tindakan orang Belanda, ataupun menundukkan kedjajaan bangsa Indonesia zaman dahulu. Dengan begitu usaha itu meneruskan pertunjukan² tonil sedjarah jang masih dilakukan kaum pemuda antara 1937 — 1942. Disamping itu organisasi propaganda pemerintahan tentara Djepang memperlakukan persandiwaraan beroep dan berkeliling sebagai alat hiburan enteng dan sebagai alat propaganda jang massaal. Untuk itu, disamping Pusat Kebudayaan diadakan Pusat usaha sandiwara tersendiri.

Sekali-sekali semua rombongan besar tonil serentak memainkan suatu tjerita jang sama, sehingga bagi fihak Djepang merupakan suatu propaganda jang serentak melalui pertunjukan tonil, sebagai suatu djalan sesuatu' campagne propaganda jang meliputi djalan-djalan lain, misalnja radio dan pers djuga. Bagi fihak orang-orang tonil sendiri berarti mengembangkan permainannja dan mengangkat deradjatnja, serta bagi penulis-penulis tjerita membawa kesempatan mempertunjukkan karangannja, sehingga ada dorongan baginja mempergiat menulis tjerita tonil. Oleh kekurangan kertas atau oleh peraturan jang keras jang hanja membolehkan penerbitan jang perlu sekali, maka orang-orang sastera menundukkan usahanja kearah publikasi tidak uengan kertas disamping mempergunakan surat-surat kabar dan madjalah jang hanja dapat memuat sadjak dan tjerita pendek sadja. Lain dari itu, oleh adanja censeur, sandiwara-sandiwara terpaksa berlatih dan bermain atas teks tjerita sandiwara jang tertulis lebih dahulu, sedang untuk rombongan² jang besar diwadjabkan pula memasukkannja dengan berbentuk tjerita tonil, sehingga pemain-pemain tidaklah dapat bebas lagi menambah utjapan-utjapan diatas panggung semaunja. Oleh karena itu, permainan dapat lebih teratur oleh pemimpin permainan, lagi pula menimbulkan keinginan mempergunakan teks tjerita sandiwara jang dikarang diluar rombongan-rombongan itu. Begitulah mengarang tjerita tonil untuk panggung dan mengarang sandiwara radio mendjadi berkembang dizaman Djepang itu, sehingga kegiatan tonil dan kegiatan sastera dapat bertemu, karena itu tonil modern mendapat pikiran-pikiran dan dorongan² baru, menaikkan deradjat isi tjerita dan tehnik pertunjukannja dibanding dengan zaman sebelum 1937.

Tonil mendjadi lebih luas publiknja, djuga oleh suasana kema-djuan dan mendjadi umumnja bahasa Indonesia mendjadi bahasa pergaulan mengarah bahasa nasional.

Salah satu sebabnja jang terbesar, maka persandiwaraan memuntjak dizaman Djepang, menurut saja, bukan sadja oleh karena Djepang memerlukan tonil sebagai alat propaganda, sebab tjerita

jang dipertunjukkan oleh sandiwara keliling itu, kebanjakannya dapat dipertunjukkan diatas panggung dan dibikin film sekarang ini djuga, tjuma dengan mengubah beberapa perkataan. Pendorong jang pokok, ialah adanja Pusat Kebudayaan sebagai sentrum kebudayaan dan adanja Pusat Sandiwara sebagai sematjam impressario jang lalu dapat menimbulkan milieu dan kesempatan jang baik bagi tonil berkeliling itu berkembang. Didalam pada itu mesti diakui pula suatu factor lain, jaitu dimasa itu ada import film Djepang, dan ada pembikinan film dinegeri ini, tetapi semuanya itu tidak dapat mentjukupi kebutuhan orang akan hiburan, apalagi dalam masa sempit jang begitu. Karena itu ada alasan bagi pemerintahan tentara Djepang membiarkan tonil itu berkembang, dan djuga mengusahakan sandiwara rakjat, artinja rombongan ketjil jang membawa tjerita satu babak, njanjian, muzik dan pidato kedesa-desa, paberik-paberik dsb., sehingga memperluas semangat tonil, jaitu alat kesenian acculturatie. Disamping itu pula membiarkan tonil amateur mengadakan eksperimen.

Dalam kalangan persandiwaraan berkeliling, dalam pimpinan dan karang-mengarang tampak nama lama, antaranja Andjar Asmara dan Njoo Cheong Seng. Nama baru (meskipun tidak langsung dikemukakan). ialah Fred Young, turunan Tionghoa; Kamadjaja. Sebagai orang diluar tonil berkeliling itu, tetapi karangannya dimaikan, ialah penulis karangan ini sendiri, bekas wartawan, kemudian pendiri dan memegang redaksi madjalah kebudayaan dan sastera *Pudjangga Baru*. Lain dari pada sadjak, tjerita pendek, berbagai essay, dia djuga sudah disebut tadi mengarang roman *Belenggu* dan beberapa tjerita tonil. Dalam gerakan bahasa sebelum dan dalam zaman Djepang sudah dikatakan, dia berusaha pula, sebagai djuga dalam lapangan madjalah pada permulaan zaman Djepang itu. Sedjak tahun 1943 mendjadi ketua bagian kesusasteraan Pusat Kebudayaan.

Sebagai ketua tersebutlah dia dapat membantu antaranja perkembangan tonil dengan menjumbangkan karangan, sebagai djuga Kotot Sukardi dari bagian sandiwara organisasi kebudayaan tersebut. Kotot Sukardi sebelum itu mendjadi guru perguruan nasional Taman Siswa di Bali, lalu pada permulaan zaman pemerintahan Djepang sudah berpengalaman sebagai pemain dalam salah satu tonil berkeliling.

Sebagai pengarang tjerita sandiwara disebut djuga nama Usmar Ismail, sesudah mendapat kesempatan mengemukakan hasilnya dalam madjalah Pandji Pustaka, kemudian mendapat kesempatan terus berusaha dan berkembang dalam bagian kesusasteraan Pusat Kebudayaan, dan sebagai anggota Angkatan Muda. Karangan tonilnja jang pertama, tjerita sedjarah, *Nusa Laut*, diumumkan pertama kali dalam madjalah kebudayaan jang diurus redaksinja oleh bagian kesusasteraan itu, lalu tjerita itu kemudian dimainkan oleh orang-orang film Persafi, sebagai usahanja pertama dalam lapangan tonil.

Pada masa itu pula tenaga muda itu mulai beladjar regie tjerita tonil ketjil-ketjil mula-mula dalam kalangan ketjil pula, antaranja mentjokban *Ajahku pulang*, saduran tonil satu babak Djepang, kemudian meningkat memimpin perkumpulan amateur tonil untuk umum, tetapi sebagai djuga usaha Persafi, terbatas kepada penonton jang terpilih.

Pengarang lagu jang timbul dan berkembang djuga oleh milieu jang diadakan oleh Pusat Kebudayaan, dapat disebut nama Cornel Simandjuntak, serta nama Kusbini jang sudah dikemukakan dalam bab muzik, serta dalam lapangan organisasi dan produksi tonil dan pertundjukan untuk rakjat banjak, timbul nama Sumanto dari bagian sandiwara organisasi kebudayaan tersebut. Dari bagian seni lukis dapat disebut nama Basuki Resobowo, sedang dari bagian kesusasteraan, nama Djokokusumo, waktu itu sudah suka pula mendjadi pemain amateur tonil. R. Arifin dan Inu Perbatasari jang berusaha dalam Persafi, mula-mulanja ialah pimpinan bagian sandiwara dan film Pusat Kebudayaan itu pula.

Nama-nama dan hal-hal jang kami ambil dari perkembangan kebudayaan, chusunsja kesenian dalam zaman Djepang, semuanja hanjalah jang nantinja ada berhubungan dengan perkembangan perfilman di Indonesia.

Setelah pemerintahan Djepang menjerah dalam bulan Agustus 1945, usaha persandiwaraan berkeliling masih dapat berdjalan sampai tahun 1949, begitu pula tonil amateur, tetapi sebagai hidup atas gerak dorongan jang masih terasa dari zaman Djepang. Repertoirenja tiada jang baru, terketjual *Tjitra* dan *Api* (Usmar Ismail) serta *Antara Bumi dan Langit* (Armijn Pané), *Baron Soebroto* (Fred Young). Tonil tidaklah bangun lagi sampai sekarang djuga. Orang-orang jang bekas bergerak dalam lapangan itu dan peminat-peminatnja menjalahkan hal itu terutama kepada kembalinja film-film luar negeri beredar, malahan lebih banjak dari dahulu, sehingga penonton dapat sepuasnja memenuhi hasratnja jang selama ini tidak dapat dipenuhinja, apalagi dengan uang masuk jang lebih murah dari pada kartjis pertundjukan tonil.

Menurut pendapat saja, keadaan tonil itu terutama terbawa oleh keadaan jang sama dengan waktu sesudah tahun 1935, jaitu tonil modern putus lagi integratienja dengan masarakat, jang sementara itu sudah tambah desintegratie lagi, sehingga menimbulkan masarakat jang terpetjah-petjah atas golongan ketjil-ketjil, partai, perkumpulan, sampai-sampai kepada egoisme individu jang sangat, masih terikat oleh suatu tudjuan jang sama seperti antara 1942—1945 (meskipun ialah tudjuan perang orang Djepang berpadu dengan nasionalisme orang Indonesia), ialah suatu tudjuan revolusi antara tahun 1945 — permulaan tahun 1950 : anti didjadjah kembali, terkandung dalam pekik „Merdeka”! Film import dan pembikinan film dinegeri ini sendiri menurut penglihatan saja ialah merupakan sebab jang sekundair.

Film.

Tahun 1936 mulai diproduksi, selesai tahun 1937, ialah *Terang Bulan*, film Albert Balink, seorang Belanda, sebagai pemegang regie, bekerdja untuk maskapai kapital Belanda, jaitu Anif. Albert Balink pernah membikin *Gunung Merapi* sebagai usaha South Pacific Film Co, dengan keluarga Wong sebagai cameramen, dan „penasihat“, kemudian turut membantu Mannus Franken dalam membikin *Pareh*, mungkin dalam urusan-urusan produsen. Tetapi berat dugaan saja, mengingat pengalaman Albert Balink dalam lapangan film dibanding dengan Mannus Franken, „penasihat“ artinja didalam regie itu banjak turut berbitjara Wong bersaudara, ialah jang resminja memegang camera. Kita tidak djuga heran, kalau mereka berdua itu pula banjak menentukan tehnik scenario, meskipun pengarang tjerita disebut nama orang lain. Tjara bekerdja sematjam itu, cameraman memegang rol utama didalam pembikinan film bukanlah aneh didalam zaman sekarang djuga. Memang djuga dapat kita mengerti, karena keluarga Wong itu sudah dari mulanja orang-orang film, sedang pekerdja-pekerdja film lainja datang umumnja dari luar lapangan film dengan tiada pengertian jang dalam, apalagi prakteknja film. Kemudian harinja akan datang lagi cameramen dari Tiongkok atau Hongkong, didatangkan dengan sengadja mendjadi pokok pembikinan film itu, kemudian dibantu oleh seorang regisseur Indonesia, serta oleh tjerita karangan orang Indonesia.

Dengan melalui keluarga Wong itu dapatlah kita terima, pengalaman jang diperoleh pada masa mereka di Tiongkok, pada masa pertama pembikinan film di Indonesia ini serta pengalaman dengan pembikinan film *Pareh* dibawa mereka didalam pembikinan film *Terang Bulan*. Menurut ingatan kita, djalan tjerita (plot) sama dengan *Pareh*, jaitu berpusat kepada dua desa, serta kepada triangle, tetapi berbeda dengan Mannus Franken, visie pembikinan film *Terang Bulan* tidaklah documentair, melainkan romantis, jang sudah kenjataan dari perbedaan nama kedua film itu. Karena itu, dalam film *Terang Bulan* memang tampak sematjam usaha Mannus Franken hendak menggambarkan kehidupan orang Indonesia, tetapi kehidupan itu dibawa oleh tudjuan romantik didalam lingkungan dua desa jang tjuma ada dalam fantasi. Sepintas lalu kita tidak dapat melepaskan kesan, seolah-olah kehidupan tjara di Hawaii, itupun tjara jang dilihat melalui film Amerika, di-superimposed kepada kehidupan Indonesia, atau sebaliknya kehidupan Indonesia dischabloner kepada gambaran jang diperoleh tentang orang Hawaii. Mungkin djuga hal itu timbul associatief, tetapi berat dugaan kita, ialah disebabkan semangat hendak meng-copier hasil bangsa tempat memindjam tehnik film itu, serta oleh semangat romantik dan fantastis jang dibawa melalui film-film Tionghoa bikinan lebih dahulu, dengan terdorong oleh tudjuan komersiel. Dugaan itu diperkuat oleh adanya keterangan pada scenario

dibawah titel tjerita, mengatakan tjerita berlaku disuatu pulau Samboa, didaerah kepulauan Indonesia, sedang titel tambahan berbunyi : „Het eiland der droomen" (Pulau Mimpi).

Romantik Hawaii-Indonesia itu njata sekali kelihatan dari pada tjara berpakaian. Tjotjok pula dengan suasana itu, musik jang dipergunakan ialah lagu krontjong jang dipermodern. Maka dengan djalan tersebut, film *Terang Bulan* itu bersifat romantik, dan memang djuga sesuai dengan namanja dan titel tambahan, film itu banjak mengandung romance. Meskipun pada pokoknja mengingatkan kita kepada tjara romance *Pareh*, tetapi berbeda, karena romance Mannus Franken dilakukan sebanjak-banjaknja setjara didesa, artinja berusaha kearah sifat documentair, sedang romance Albert Balink ialah lebih mengarah sensasi. Kalau tjorak-tjorak lagu gamelan menurut rentjananja akan mendjadi pembantu dalam film Albert Balink, maka muzik kerontjong jang tersebut tadi mendjadi sangat dikemukakan, sesuai pula dengan film-film Hawaii.

Kalau Mannus Franken tampak insaf tentang fungsi camera berlainan dari pada mata manusia, jaitu kekuatan camera itu terletak kepada memilih apa jang diperlukan untuk continuity, suasana dsb., dan membuang apa jang berlebihan, sehingga lukisan satu-satu shotnja sederhana dan memusatkan perhatian, maka dalam satu-satu shot *Terang Bulan* njata pembikin filmnja tidak sadar akan fungsi camera itu, sehingga lukisannja ramai, terlalu memetjah-metjah perhatian. Dalam keadaan satu-satu shot jang sematjam itu, susah pula dikatakan tentang sesuatu komposisi jang tertentu, malahan dapat dikatakan, rupanja tentang komposisi tidaklah diindahkan, lain dengan opname dibawah pimpinan Mannus Franken. Meskipun begitu, satu-satu shot *Terang Bulan* ada memperingatkan *Pareh*, mungkin oleh pemilihan angle dan tjara belichting.

Begitulah film *Terang Bulan* memperlihatkan beberapa persamaan dan continuity dengan film *Pareh* serta film-film bikiinan Tionghoa sendiri. Dalam hal pemain, tampak pula continuity itu, karena R. Mochtar dari film Mannus Franken pegang peranan fihak laki-laki, sedang Effendi mendjadi lawannja sebagai peranan djahat pula sebagai dalam *Pareh*. Soekarsih ada pula mengambil bagian. Bagi unit Albert Balink, mereka itu dipilih rupanja karena sudah terkenal kepada publik, lain dari pada Mannus Franken jang memilih pemainnja dari orang-orang jang belum pernah dikenal penonton sama sekali. Landjutan dari pada tjara orang Tionghoa bekerdja jang terdapat pada Albert Balink, lebih tegas lagi oleh karena untuk peranan utama ditentukan seorang jang terkenal diatas panggung dan djuga sebagai penjanji jang menarik dimasa itu, ialah Miss Roekiah.

Sebagai dalam film *Pareh*, njata *Terang Bulan* djuga mempergunakan pemain² Indonesia. Dalam lapangan scenario, memang dalam pembikiinan film *Njai Dasima* tahun 1930 sudah kita lihat

Bachtiar Effendi ada mendjadi pengarang tjerita, tetapi sebagai djuga dia ada turut main dimasa itu, perkara orang Indonesia mengarang itu termasuk terketjuali. Karena itu, dapatlah mendjadi barang baru dalam pembikinan *Terang Bulan* itu dibanding dengan film *Pareh* ialah tentang tjerita disusun oleh seorang Indonesia, meskipun berat dugaan kita, tjeritanja, maksudnja tjerita pendeknja, sedang idea dan treatmentnja bukanlah melulu pekerdjaannja. Tidak djauh dari kebenaran, kalau jang terutama diperlukan ialah namanja penulis itu, Saeroen, diwaktu itu wartawan Indonesia jang terkenal. Hal itu samalah dengan tjara memilih pemain, sehingga maksud membikin film *Terang Bulan* teranglah hendak membikin film komersiel, dan politik pembikinnja ialah landjutan politik produksi pengusaha film orang² Tionghoa.

Lain dari dahulunjua, maka *Terang Bulan* sebagai *Pareh* ditudjukan kepada penonton jang berbahasa Melaju, djadi tidak melulu kepada penonton Tionghoa, sedang dibanding dengan *Pareh* pula, *Terang Bulan* sudah melulu menudju pasar di Indonesia sadja. Karena menurut direksi Anif film itu tidak memuaskan, maka sebagai produsen *Pareh* Anif djuga tidak lagi membikin film tjerita, tetapi studionja di Djatinegara (Djakarta) akan selandjutnja merupakan aliran jang berbeda dengan aliran jang dipegang oleh studio keluarga The di Prinsenlaan, Djakarta-kota, jang dapat djuga tahan gelombang perubahan jang dibawa oleh kedatangan film bitjara. Perusahaan itulah perusahaan orang Tionghoa jang terus bisa hidup, karena itu dapat dianggap mendjadi proto-type perusahaan produksi film Tionghoa. Kedua aliran itu, jaitu aliran jang dibawa oleh Mannus Franken dan aliran film-film Tionghoa, diwakili oleh perusahaan The Java Industrial Film Co., serta oleh kedua orang bersaudara Wong.

Kedua aliran itu ada kita lihat bertemu dalam film *Pareh*, disitu aliran Mannus Franken jang njata lebih berpengaruh, sehingga membawa produksi film dinegeri ini melompat kedepan. Pertemuan itu berwujud djuga dalam film *Terang Bulan*, tetapi dengan visie Wong utama, atau dapat djuga dikatakan, aliran Tionghoa menuruti kemadjuan jang dibawa oleh *Pareh*, tetapi tidak hendak begitu progressief atau revolusioner, karena sikap komersiel.

Produksi *Terang Bulan*, meskipun tidak disusul oleh jang kedua, besar pengaruhnja kepada perkembangan film selandjutnja. Tiba-tiba pengusaha-pengusaha Tionghoa melihat arah penonton Indonesia, kehidupan Indonesia, pemain dan penulis Indonesia. Keluarga The, antara tahun 1930-1936 masih membikin film dengan tjerita jang ditudjukan kepada penonton Tionghoa, dalam tahun 1937 mulai mengarahkan produksinja kepada penonton Indonesia. Pengaruh jang lebih langsung dan continue setjara *Terang Bulan* tampak pada perusahaan Tan's Film Co., oleh keluarga Wong jang turut serta mendjadi pemegang camera, serta dengan Saeroen sebagai penulis tjerita, dan Roekiah sebagai

peranan wanita. Dalam film *Fatimah* (1938), susunan tadi disertai pula oleh R. Mochtar.

Pengaruh *Terang Bulan* dapat diterima oleh Tan's Film Co. dengan lantjar, karena dari produksinya th. 1929-1930 sudah kelihatan juga bedanya dengan produksi keluarga The, yaitu Tan mengutamakan cerita kejadian di Indonesia, antaranya juga sudah membikin film yang berlaku dalam kalangan Indonesia, dan sudah kita lihat ada sudah mempergunakan tenaga Indonesia sebagai penjunas cerita, tetapi antara th. 1930-1938 berhenti produksi.

Djumlah perusahaan film dengan tjepat bertambah, sehingga dalam beberapa tahun sadja sampai tentara Djepang masuk pada permulaan tahun 1942, djumlah perusahaan ada tudjuh, diantaranya satu di Malang. Didua tempat lain sedang diadakan persiapan, semuanya kepunjaan orang Tionghoa. Juga kepada perusahaan-perusahaan baru itu terasa pengaruh film *Terang Bulan*. Film *Impian di Bali* yang masih mengenai kehidupan dalam kalangan orang Tionghoa peranakan dapat dianggap suatu hal yang terke-tjuali, diproduser oleh seorang saudagar Tionghoa. Mendjadi tanda (typisch) bagi masa itu, usaha tersebut sampai pada cerita yang sangat mengandung fantasi itu sadja.

Tjerita film sematjam *Pareh*, diteruskan dan diubah oleh *Terang Bulan*, kemudian dioper oleh perusahaan-perusahaan film Tionghoa itu, ada yang lebih mengarah *Pareh*, ada yang lebih banjak mentjontoh *Terang Bulan*.

Begitulah cerita-cerita itu banjak yang berpokok kepada kehidupan orang Indonesia, maksudnya hendak memberikan kehidupan yang sesungguhnya, melepaskan sifat ethnologis yang tampak pada film Mannus Franken, yaitu sudah hendak berpokok kepada kehidupan dimasa itu. Tetapi visie pembikinan film itu tetap sebagai film-film Tionghoa dahulunya, yaitu romantis, dan maksudnya tetap hendak memberi hiburan dan sensasi. Tjerita-cerita yang lebih banjak mentjontoh *Terang Bulan* hendak juga menggambarkan kehidupan orang Indonesia, tetapi dalam lingkungan ethnologie yang berdasarkan fantasi, dalam pada itu mentjampurkan juga serba sedikit kehidupan yang ada pada masa itu.

Spesialisasi dalam satu matjam cerita itu tidak ada, sehingga satu-satu perusahaan film itu membikin kedua matjam cerita itu. Menurut pendapat saja, keadaan itu terbawa oleh maksud-maksud komersiel yang tetap mendjadi dasar perusahaan² Tionghoa itu.

Dalam hubungan uraian ini, dapatlah kita pandang film *Si Tjонат* dan *Njai Dasima* sebagai pelopor pula bagi film-film matjam yang pertama tadi dalam kalangan produsen Tionghoa, meskipun sudah kita lihat membikinnja itu karena alasan lain. Tetapi pengaruh yang langsung dan continue ialah melalui film *Pareh* dan film *Terang Bulan*, sehingga dapatlah dikatakan, politik pembikinan film oleh kedua orang Eropah sebelum tahun 1930, kembali lagi

dengan lebih baik. Tentang pengaruh jang langsung dari film bikinan Amerika sudah tentunja ada, melihat banjarknja film Amerika jang dipertunjukkan. Begitulah film *Alang-alang*, produksi keluarga The merupakan film jungle jang pertama, serta *Rentjong Atjeh* dan film *Putera Rimba*, njata terpengaruh oleh film Tarzan dan film-film Dorothy Lamour, meskipun dapat diterima, pikiran arah pembikinan sematjam itu terbawa djuga oleh sukses film *Terang Bulan* didalam tjoraknja tentang kehidupan ditengah-tengah alam.

Sebagai segala tiruan, dalam film *Rentjong Atjeh* tampak Tarzan Indonesia menggelikan bermain-main dengan matjan-matjanan dan naik gajah-gadjahan, sedang dalam film *Putera Rimba*, Aisa jang meniru Dorothy Lamour merupakan tjetakan tiruan Amerika jang meleset. Pengaruh film *Drakula*, dapat disebut *Tengkorak Hidup*, produksi keluarga The, dan *Kedok Ketawa*, produksi Union Film Co. Pengaruh tjerita-tjerita detektif, lawak Charley Chaplin dan Laurel-Hardy serta tjerita-tjerita cowboy dapat djatakan.

Dalam lapangan muzik kita lihat muzik krontjong jang dimulai oleh *Terang Bulan*, diperbesar dengan membawa dalam film *Fatihmah* perkumpulan *Lief Java* jang sudah kita sebut dalam bab muzik, terkenal sekali dalam tahun 1939 itu. Dengan begitu pula diteruskan dan dikembangkan dua sifat jang tampak pada film *Terang Bulan*, jaitu mengemukakan lagu, artinja sifat hiburan film, dan mentjari bantuan kepada apa jang sudah terkenal, jaitu perkumpulan *Lief Java* jang dimasa itu terkenal sekali.

Mannus Franken, mungkin terbawa oleh tudjuan-tudjuan perusahaan jang mendatangkan dia ke Indonesia, membuat film jang bersifat documentair dengan mempergunakan sifat hiburan film, lalu tjotjok dengan visienja jang ethnologis, maka dia rentjanakan mempergunakan muzik gamelan. Film *Terang Bulan* dan film-film kemudiannja mengutamakan sifat hiburan film, lalu terbawa oleh tudjuan komersiel, dengan tidak sengadja membawa suatu matjam muzik kedalam film, jaitu jang sudah kita sebut dalam bab muzik ialah sematjam bibit acculturatie. Kerontjong itu dimasukkan dalam film pada masa gerakan pemuda memikirkan soal kesenian kesatuan. Lagu *Terang Bulan* jang mendjadi penarik dalam film Albert Balink, Wong dan Saeroen, lagu itu lagu kerontjong jang diberi kata-kata baru.

Lain dari muzik, film djuga berpadu dengan hasil acculturatie journalistik, sebagai djuga tonil modern sudah lebih dahulu berpadu dengan persuratkabaran. Jang mulai dengan turut serta film itu sudah kita sebut Saeroen. Bahasa jang dipakai Saeroen dalam *Terang Bulan* dapatlah dianggap hasil acculturatie sebagai jang ternjata dalam riwayat journalistik di Indonesia, dan memang djuga berlainan dengan bahasa Melaju jang dipakai dalam *Pareh* dan berbeda pula dengan bahasa Melaju-Tionghoa film-film bikinan produsen Tionghoa. Menarik hati, sadar tidak sadar, film

sebagai hasil Barat mentjari bantuan kepada orang wartawan, tidaklah pada waktu itu berusaha sesuai sekiranya dengan tjara Mannus Franken, mentjari topangan kepada sastera kuno Indonesia.

Perpaduan dengan journalistik itu akan bertambah lagi oleh perpaduan dengan tonil, karena dengan sendirinja membawa pengarang² tonil bekas wartawan turut serta dalam pembikinan film, karena oleh keinginan hendak membuat film jang berlaku dalam kalangan Indonesia, perusahaan-perusahaan film Tionghoa memandang kepada kalangan tonil modern jang sudah kita lihat perkembangannya sudah meningkat lebih dahulu kepada repertoire jang tjotjek dengan keinginan baru itu dan sudah pula lebih dahulu dari *Terang Bulan* mempergunakan penulis serta pemain-pemain Indonesia. Rasanya produsen-predusen film itu terdorong djuga oleh alasan jang dahulu, jaitu mentjari bantuan kepada apa jang sudah ternama dan njata ada menarik hati penonton jang hendak dijadikan pasar baru oleh produksi film itu. Pada hakekatnja hal itu berarti pula suatu hasil proses acculturatie berpadu dengan hasil proses acculturatie jang lain. Sebetylnja antara stambul dan film sudah ada persambungan, ketika disekitar tahun 1920 sudah diadakan pertunjukan film disambung dengan pertunjukan stambul, serta waktu tonil modern mengambil tjerita-tjerita film.

Kebetulan pada masa itu orang tonil mengalami kemunduran, karena sudah tidak menarik publik banjak, sebagai sudah kita lihat dalam riwayat tonil modern. Sedang bagi film sebaliknja disekitar tahun 1938 itu, penonton bioskop bukanlah lagi kalangan rendah sadja, melainkan djuga sudah meningkat, dan bukan sadja lagi dikota-kota besar sadja, jaitu tempat pengaruh Barat sangat kentara. Keadaan itu dapat dianggap terbawa djuga oleh perkembangan film umumnya, makin lama makin mendapat penonton dikalangan jang lebih atas diseluruh dunia ini, dengan tidak melepaskan sifat dan tudjuannya semula, jaitu tontonan massa.

Sebagian dari penonton film itu di Indonesia, dapat ditentukan sudah biasa pula dengan menonton tonil modern, sedjak perkembangan tonil itu disekitar tahun 1925. Hal itu menjadi alasan djuga jang mungkin disadarkan oleh pengusaha-pengusaha produksi film diwaktu menerima orang-orang dari panggung.

Mula-mulanya peranan Tionghoa jang tertarik, jaitu Njoo Cheong Seng serta isterinja Fifi Young memegang peranan utama. Sematjam tradisi jang kelihatan diatas panggung terbawalah pula kedalam pembikinan film, jaitu penulis atau regisseur biasanja djuga kawin dengan peranan utama wanita, sebagai djuga kelihatan waktu Andjar Asmara dan isterinja Ratna Asmara pindah dari panggung tonil kedalam film, tidak lama sesudah Njoo suami isteri. The Java Industrial Film Co. djuga mempergunakan artis-artis panggung berasal dari didikan *Dardanella* dalam film *Rentjong Atjeh*. Begitulah banjak orang panggung masuk film terlalu

banjak untuk disebut. Jang perlu dikemukakan ialah Andjar Asmara dan Ratna Asmara tersebut tadi, ditarik oleh The Java Industrial Film Co., membikin tjerita *Ratna Mutu Manikam*, sebuah tjerita kuno Melaju, serta tjerita Andjar Asmara sendiri, *Nusa Penida*, berlaku di Bali dizaman dahulu. Dalam kedua film itu turut main Astaman jang sudah kita sebut namanja dalam hubungan *Dardanella*, dan waktu itu sedang memuntjak ketjakkapannja. R. Arifin, seorang wartawan, dalam tahun 1935 masuk tonil modern, kemudian masuk Union Film Co. dalam tahun 1940, bekerdja dengan Saeroen dan seorang ahli Tionghoa, Hu. R. Inoe Perbatasari seorang wartawan, sesudah tahun 1935 masuk tonil, kemudian serta sebagai pemain dalam tjerita-tjerita kuno sematjam *Seribu satu malam*, dalam perusahaan The Java Industrial Film Co., dan ada memegang pimpinan permainan *Putri Rimba*, produksi Jacatra Film Co., organisasi tjabang keluarga The tersebut. S. Waldy merupakan suatu typ tersendiri dalam hubungan ini, dapat dikemukakan sebagai tjontoh pengaruh tonil komidi stambul (komidi bangsawan), tonil modern kepada film di Indonesia. Dia lahir diatas panggung komidi stambul dari ibu jang mendjadi aktris, dan bapa jang mendjadi pemilik rombongan itu. Baik bapanja, maupun ibunja itu turunan Eropah. Kemudian mendjadi pemain tonil, jang waktu itu mendjadi umum disebut opera, lalu sesudah tahun 1938 masuk film reklame serta dengan Saeroen, barulah turut serta dengan Star Film Co.. Suska, seorang wartawan dapat diketjualikan dari nama-nama ini, memang mengikuti Dardanella sedjak tahun 1935 waktu berkeliling diluar negeri, sebagai publicity manager, lalu dalam tahun 1936 dapat pengalaman membuat film waktu djadi assistent-director dalam membikin film sebuah tjerita Dardanella disebuah studio di Calcutta; sesudah kembali djadi wartawan di Indonesia, dalam tahun 1941 sebagai pengarang dan regisseur Oriental Film Co. membuat film *Panggilan Darah*, dan pada maskapai The Java Industrial Film Co., dia turut membuat *Ratna Mutu Manikam*, dan menasihati dalam pembikinan *Putri Rimba*, serta menasihati Majestic Film Co. dalam membuat *Seribu satu malam*. Tahun 1950 sebagai pegawai Kementerian Penerangan pernah memegang pimpinan bagian produksi film Kementerian itu.

Begitulah kita lihat oleh akibat *Terang Bulan*, diperkuat oleh perkembangan tonil modern, baik tjeritanja maupun penulisanja serta pemain-pemain, film-film pengusaha-pengusaha Tionghoa itu dihubungkan dengan kehidupan orang Indonesia, serta ditunjukkan kepada penonton orang Indonesia, pasar jang lebih banjak dari pada kalangan orang Tionghoa sadja. Sudah tentunja waktu itu orang Indonesia sudah suka menonton film, jaitu film import. Bagi produsen-produsen Tionghoa itu, membikin film untuk penonton Indonesia berarti serba sedikit mentjoba bersaing dengan film import itu, sebagai djuga mereka dahulunja membikin film untuk kalangan Tionghoa, mulainja karena melihat untungnja, kemudian

dengan sendirinja serba sedikit berarti persaingan kepada film import Tionghoa itu, meskipun tidaklah dengan sengadja ditunjukkan kepada maksud itu.

Kalau zaman Djepang tiba, jaitu permulaan tahun 1942, dapatlah kita lihat keadaan dalam susunan organisasi produksi film, jaitu kapital, djadi usaha serta iniatief, ada didalam tangan orang Tionghoa, begitu djuga pekerdjaan keahlian film, misalnja camera, sound, lampu, editing, sedang regie ada dipegang oleh orang Indonesia, tetapi sebagai dalam *Terang Bulan* terpimpin oleh djuru camera, dan terikat oleh tudjuan-tudjuan komersiel pengusaha. Dapatlah dikatakan, tjerita-tjerita jang dibawa oleh penulis-penulis dan pemain-pemain tonil diubah oleh atau atas petundjuk produsen dan djuru camera, diselaraskan dengan tudjuan massaal film, artinja dapat djuga dikatakan, karangan-karangan itu disederhanakan, apalagi perubahan itu terbawa oleh tudjuan komersiel.

Karena tudjuan komersiel tetap, artinja pula sifat hiburan film tetap. Dalam hal itu bersesuaianlah pengusaha-pengusaha produksi film dengan orang-orang dari panggung, tidak terketjuali orang-orang dari Dardanella, jang sudah kita lihat mengutamakan hiburan djuga. Kalau ada djuga bajangan moral dalam tjerita-tjerita panggung dan tjerita-tjerita film itu, maka ialah dengan tidak sadar terbawa oleh tjerita-tjerita kuno jang dimainkan. Karena menarik hati, oleh dunia film diambil djuga tjerita-tjerita dari repertoire opera dan bangsawan, misalnja *Djula-djuli bintang tudjuh*, *Mustika dari Djelar*, *Ratna Mutu Manikam*. Menurut penglihatan kami, karena masih terbawa oleh sifat romantik, karena hendak memberi chajal kepada penonton. Kalau mula-mulannya pengusaha film orang Tionghoa mentjontoh pembikinan film di Tiongkok, lalu membikin tjerita kuno Tionghoa dalam perkembangannja kemudian, dapatlah diterima, mereka membikin tjerita kuno ialah dengan maksud lain, jaitu tjotjok dengan maksud hendak memberi hiburan atas dasar tudjuan komersiel, mereka membawa penonton kedunia mimpi.

Begitulah kita lihat mereka djuga membikin tjerita dari sedjarah atau dongeng Indonesia, misalnja *Nusa Penida* (pengarang Andjar Asmara), *Tjung Wanara* (pengarang R. Arifin), tudjuan dan sifat romantik bertemu dengan rasa romantik penulis-penulis Indonesia, meskipun dorongan romantik itu berlainan. Difihak orang Indonesia, mereka antaranja terdorong oleh rasa renaissance jang membawa mereka memandang kezaman lampau, lewat zaman mulainja Belanda datang mendjadjah, sebagai djuga orang Tionghoa di Tiongkok melihat arah perbendaharaannja jang lama. Karena itu *Nusa Penida* bersifat romantik, tetapi tiadalah fantastis.

Maka produsen film itu tidaklah melalui membikin film tjerita kehidupan modern, meskipun aksennja sudah mulai djatuh kesana. Menarik hati sekali tentang tjara adaptatie jang dilakukan kepada tjerita lama dari panggung opera dan bangsawan, ialah tjerita

dari perbendaharaan perpustakaan lama, jang merupakan pula adaptatie dari perpustakaan Hindu. Tjerita opera itu diselaraskan dengan kehidupan modern dan dengan sarat-sarat film massaal jang tampak pada film-film import. Dapatlah dikatakan, tenaga menjadur tampak sekali. Meskipun barangkali termasuk terke-tjuali diwaktu itu, tetapi saja rasa ada baiknja saja kemukakan sebagai salah satu tjontoh ilustrasi tentang acculturatie jang ber-laku disekitar dunia pembikinan film. *Tengkorak Hidup* (th. 1941), produksi The Java Industrial Film Co., ichtisar tjeritanja begini bunjinja :

Raden Darmadji dengan pengikutnja, Bakri, sekretarisnja, Rumiati, anak perempuannja, dan Amat, djongsnja, bikin per-djalanan kepulau Mustika. Dekat pulau ini, 10 tahun j.l. kapal saudaranja, bersama anaknja jang masih ketjil telah karam. Sedari itu ia tidak dengar kabar-kabar apa lagi.

Dalam pulau ini, Darmadji dalam sebuah gua telah ketemu sebuah kuburan dari Maha Daru jang 2000 tahun j.l. telah men-inggal sesudahnja bertempur dengan Dewi Gumba. Sedangkan Darmadji meneruskan penjelidikannja, tiba-tiba hudjan besar turun. Kuburannja Maha Daru terpetjah belah dan Maha Daru keluar dari kuburannja. Waktu Darmadji keluar dari gua, ia djatuh dalam tangannja orang-orang liar, lantaran ia dianggap telah langgar kesutjian gua itu. Darmadji telah dimerdekakan oleh seorang muda jang hidup dalam hutan itu.

Rumiati jang telah terpisah dari ajahnja, lari kedalam gua itu. Orang-orang liar itu menguber dan menangkapnja. Maha Daru datang sama tengah dan menerangkan kepada penduduk, bahwa Rumiati adalah reinkarnasi dari Dewi Gumba. Maha Daru djuga mempunjai maksud-maksud tidak baik terhadap Rumiati. Pemuda dari hutan tjoba merdekakannja, akan tètapi ia sendiri kena tertangkap dan dilempar kelaut. Dengan berenang ia dapat menolong dirinja dan datang pada waktu jang tepat untuk menolong Darmadji.

Sesudahnja mengalami beberapa kedjadian-kedjadian, film tamat dengan „happy end”, karena Rumiati telah djatuh tjinta pada pemuda jang hidup dalam hutan itu.

Sepintas lalu sadja kelihatan pengaruh jungle-film, istimewa film Tarzan, disesuaikan dengan kehidupan Indonesia. Kalau dalam ideanja tampak pengaruh Tarzan itu, maka dalam treat-mentnja ada dibawa tentang kedewaan dan reinkarnasi, meski-pun kepertjajaan itu dilakukan dengan tjara jang adjaib, mem-peringatkan kita kepada tjara dipanggung bangsawan, kalau djin lampu Aladin tiba-tiba berwujud kepada mata manusia, sebagai jang kelihatan djuga dalam film-film luar negeri masa sekarang. Didalam hal jang gaib itu tampaklah pula ketinggalan pengaruh dari tjerita-tjerita film kuno Tionghoa.

Tentang hal dewa-dewa itu, kuburan dalam gua, melanggar kesutjian dan tentang nama film membawa tengkorak hidup,

hal itu baru kita mengerti asalnja, kalau kita ingat repertoire komedi stambul, salah satu jang terkenal ialah *Murid Iskandar serta Radja Tengkorak*, sebuah tjerita Hindustan.

Tjerita itu tentang seorang pemuda Iskandar habis mendengarkan sebuah fabel dari gurunja tentang seorang dewa mengutuki seorang radja jang lalim, jang suka memotong kepala rakjatnja, lalu menjimpan tengkorak-tengkorak itu, sehingga dia mendapat nama djulukan Radja Tengkorak. Oleh kutuk dewa tadi, sukma radja menjadi terpisah dari tubuhnja 50 tahun lamanja, lalu tubuh itupun tersimpan pada suatu tempat sunji, Iskandar jang mendengar tjerita itu tidak djuga pertjaja tjerita itu hanja fabel sadja, lalu diapun mentjari tempat tubuh radja tengkorak itu. Dewa mentjoba, supaja Iskandar djangan melakukan maksudnja itu, tetapi sia-sia. Iskandarpun mengalami bermatjam-matjam bahaya dan kesukaran, tetapi dia sampai djuga ketempat tubuh radja tengkorak. Oleh tindakannja jang melanggar perintah dewa itu, Dewapun mengutuki Iskandar pula, sehingga Iskandar hilang sama sekali dari bumi ini.

Diperhatikan djugalah adanja djongos dalam versie film itu, jang mengingatkan kita kepada stambul jang selamanja membawa seorang chadam.

Membandingkan tjerita Tarzan dengan tjerita dari komedi stambul itu akan kelihatanlah apa-apa jang disadurkan dari kedua tjerita itu, menjadi tjerita film. Apa ada lagi tjerita bangsawan lain disadurkan, tidaklah dapat saja katakan, meskipun hal sematjam itu tidak mengherankan, melihat gampangnja pemain-pemain atau pemimpin-pemimpin tonil membawa tjerita dari salah satu rombongan tonil, lalu mengubahnja dipanggung jang lain, sebagai jang masih kenjataan sampai kepada masa sekarang djuga. Kedjadian sematjam itu tidaklah mengherankan, karena dalam lapangan fabel tampak djuga hal itu dinegeri-negeri lain, sebagai djuga dinegeri ini sendiri. Sebetulnja tidak mengherankan, kalau film sebagai alat massaal mendjangkau kepada perbendaharaan pertundjukan jang massaal pula, dan lagi pula sudah njata disukai oleh bermatjam-matjam bangsa, artinja sudah njata selaras dengan susunan masarakat di Indonesia jang mengenal bermatjam-matjam bangsa itu.

Kalau produsen tidak khusus kepada tjerita kuno atau tjerita kehidupan baru sadja, begitu pula penulis-penulis tidaklah satu matjam sadja karangannja.

Begitulah Njoo Cheong Seng dahulunja sebagai wartawan jang mula-mula masuk tonil modern, dia pula jang mula-mula masuk dari tonil modern itu kelapangan pembikinan film, bersama isterinja Fifi Young turut serta membikin karangannja *Kris Mataam*, tjerita kehidupan modern, lalu lebih tegas lagi sifat hiburan karangannja dan pimpinan permainannja dalam tjeritanja kedua *Zoebaida*. Tjerita itu sematjam *Terang Bulan*, tetapi jang pertama lebih lagi berdasarkan fantasi dari pada jang kedua, dimisalkan berlaku pada sebuah pulau lautan Teduh, karena itu mengingatkan kepada kehidupan di Hawai, tetapi tidak djauh dari Ambon dan Timor, karena itu mengingatkan kehidupan orang Indonesia.

Andjar Asmara dan isterinja Ratna Asmara mulai dalam tahun 1941 membikin *Kartinah*, tjerita kehidupan dalam zaman itu, lalu tjerita sedjarah *Nusa Penida*, ketiga-tiganja produksi perusahaan keluarga The. Tjerita *Nusa Penida* terdjadi dipulau Bali, dengan djalan begitu mengambil suasana film *Terang Bulan*, tetapi berbeda, karena lebih mengarah kepada keethnologian *Pareh*, artinja fantasi milieu *Terang Bulan* djauh kurang. Dapat kita anggap tjerita itu hendak menjatukan rasa romantik dengan kehendak memberikan tjerita jang menggambarkan kehidupan orang Indonesia disuatu masa. Kalau kita tidak salah, Andjar Asmara turut pula didalam persiapan film *Ratna Mutu Manikam* jang membawa Ratna Asmara, dan jang sebagai *Kartinah*, produksi keluarga The djuga, ialah tjerita Melaju kuno, kalau saja tidak salah dahulunja djuga mendjadi repertoire opera Indonesia sebelum meningkat mendjadi tonil modern. Dekorasi dan mewahnja pakaian rasanja mendjadi alat penarik penonton, sebagai djuga dalam film *Nusa Penida*, karena hendak menarik rasa romantik.

Film *Kartinah* ada membawa sifat penerangan serba sedikit, tetapi menurut pendapat kami, tidaklah dengan sengaja hendak mengutamakan fungsi film sebagai alat pendidikan dan penerangan, melainkan karena terbawa oleh keinginan hendak sesuai kepada semangat penonton diwaktu itu. Masa itu di Indonesia masa mengadakan organisasi perlindungan kepada bahaya udara, maka film *Kartinah* membawa mesin-mesin terbang, pemboman-pemboman dan rumah-rumah terbakar. Dengan djalan begitu, dapatlah pula film itu mengandung aksi dan keanehan, sehingga dapat menarik penonton banjak. Dalam pada itu, film itu dengan sendirinja menegaskan apa jang sudah dimulai oleh *Pareh*, dilanjutkan lewat *Terang Bulan*, jaitu dalam *Kartinah* isi tjerita film mendjadi lebih tegas mengambil pokok kehidupan dimasa membikin film jang tersangkut. Tetapi waktu itu belumlah berarti ada aliran realisme, karena visie pembikinan film itu masih bersifat romantik, sebagai djuga ternjata dari tjerita Andjar Asmara permulaan tahun 1942, *Nusa Penida* tadi.

Baik Njoo, maupun Andjar Asmara sama-sama mentjari hiburan jang bersifat romantik, meskipun Njoo lebih banjak mentjari kekuatan kepada pakaian jang mewah atau aneh, serta kepada apa jang fantantis dan ada sensasi, kepada njanji dan tari, mungkin terbawa oleh pengalaman Fifi Young lebih dahulu sebagai penari cabaret di Singapura sebelum masuk panggung tonil modern, sedang Ratna Asmara lebih membawa permainan tonil. Lebih reeel, ialah Saeroen, dibantu oleh Arifin pada perusahaan Union Film Co., mentjari kekuatannya pada pertjintaan antara perempuan dan laki-laki atau kepada banjak aksi: *Kedok Ketawa*, *Harta berdarah*, *Bajar dengan Djiwa* dan *Asmara Murni*.

Tahun 1941 rupanja tjerita mulai mengandung maksud, dapat dikatakan maksud sosial, sebagai *Kartinah* tadi, *Pendekar Budiman Pak Wongso*, produksi Star Film Co. jang dalam pada itu

lebih tegas pula menjatakan taktik pengusaha Tionghoa didalam membikin film, karena Pak Wongso jang terkandung dalam nama film itu dan djuga pegang peranan utama, dia sangat terkenal dalam kalangan Tionghoa dan Indonesia sebagai orang jang budiman sosial. Berhubung dengan film ini, dapat dikemukakan, Star Film Co. dengan sengadja mendatangkan ahli-ahli tehnik pembikinan film dari Sjanghai, serta perlengkapannja. Dengan djalan begitu, membawa pengaruh lagi dari Tiongkok kepada perkembangan film.

Dua buah film. jang terang berpokok kepada kehidupan jang reel djuga serta membawa sesuatu soal sosial, ialah *Siti Nurbaja* (th. 1940, Standard Film Co.), dan *Melati van Agam* (th. 1939, The Java Industrial). Pokok tjerita jang kedua sama dengan jang pertama, ialah sudah disebut dalam sedjarah sastra modern. Dengan djalan begitu, terbawa sesuatu persoalan sosial kedalam film, tetapi tidak oleh karena dengan sengadja hendak mengubah sifat produksinja, sebab pengusaha filmnja terutama tertarik membikinnja oleh karena tjeritanja sudah terkenal, dan oleh romantik pertjintaan jang terkandung didalam tjerita itu. Mungkin djuga karena mengingat persoalan sematjam itu dalam tjerita-tjerita Tionghoa jang diimport dahulunjua kesini. Kedua tjerita itu, sebagai *Si Tjonat*, sudah dibukukan, dan sudah terkenal disukai orang. *Melati van Agam* itu ialah jang kedua kalinya dibikin film. Jang pertama, film bisu. Pembikinan film *Siti Nurbaja* dapat dipandang sebagai persambungan film dengan sastra, keduanja hasil sematjam acculturatie.

Film *Panggilan Darah*, tjerita Suska, produksi Oriental Film Co., pembikin *Zoebaida*, sebagai *Siti Nurbaja* dan *Melati van Agam* berdasarkan suatu adat jang oleh kehidupan baru mendjadi susah didjalankan, tetapi oleh karena adat itu belum dapat dilepaskan sama sekali, maka mendjadi soal djuga. Adat jang didjadian oleh Suska mendjadi pangkal tjeritanja ialah perhubungan mamak dan kemanakannja di Minangkabau, karena itulah djuga namanja *Panggilan Darah*.

Begitulah kita lihat suatu aliran dalam pembikinan film diwaktu tahun 1941 itu, ialah hendak membuat tjerita jang tidak mentjari kekuatan kepada tjinta, tindju dan njanji sadja. Dalam keadaan *Panggilan Darah* dapat dipastikan pembikinan tjerita sematjam aliran itu didorongkan oleh fihak orang Indonesia jaitu pengarangnja.

Tentang pembikinan film tersebut sendiri dapat kita tundjukkan tentang bagian cameranja dipegang oleh seorang Belanda, ialah hal jang khusus pada masa itu, lain dari pada film-film tjerita lainnja. Film tersebut memangnja djuga dibikin distudio jang dahulunjua membikin *Terang Bulan* karena itu *Panggilan Darah* itu dapat dipandang sebagai permulaan jang apa akan kita lihat nanti sesudah tahun 1945.

Dengan menjebut film-film berhubungan dengan pengaruh Amerika dan film-film jang bersambungan dengan kedatangan orang-orang tonil kedunia film, dapatlah dikatakan semua matjam film jang dibikin dimasa kedua riwayat perfilman itu sudah dikemukakan. Kalau kita typeer film-film itu, dapatlah dikatakan semuanya hendak memberi hiburan jang berupa sensasi, bermimpi atas unsur-unsur: fantasi, keadjaiban, perkelahian (action), avontuur, njanjian, dan romance pertjintaan, diseling dengan jang lutju-lutju.

Oleh kedatangan orang-orang tonil dapat kita mengerti, dengan tidak ada pengalaman dalam perfilman, dan tergantung kepada terutama djuru camera, itupun djuru camera jang biasa dengan tjerita-tjerita kuno Tionghoa terutama, film-film bikinan diwaktu itu merupakan tonil jang dibikin film. Kalau film *Pareh* membawa cut jang tjepat, artinja perubahan angle jang sering djuga, maka *Terang Bulan* sudah berkurang cut dan anglenja, sedang dalam *Zoebaida* dan *Nusa Penida* misalnja, untuk satu scene atau sequence, camera seolah-olah dipantjangkan sadja, lalu pemain dibiarkan acting didepan camera seolah-olah diatas panggung, dengan masuk keluar (**entrance and exit**) setjara diatas panggung pula. Fungsi camera masih kurang sekali diingat, jaitu dapat berpindah-pindah, baik didalam hal tempat, maupun didalam hal waktu, artinja belum diinsafi tentang film-sense. Karena itu djalan tjerita film masih terlalu diikat kepada kesatuan tempat dan waktu.

Bagi produsen jang hendak menghematkan ongkos produksinja. tjara bekerdja itu lebih murah. Begitu pula, close up boleh dikatakan tidak ada, atau tidak dipergunakan sebaiknja, tidak diinsafi kekuatan camera didalam hal meng-accentuer sesuatu, dibedakan dengan mata manusia. Paling banjak sampai kepada midshot, kalau tidak kebanyakan long shot, sesuai dengan tjara bekerdja memantjangkan camera sadja.

Satu-satu shot jang merupakan scene atau sequence itu memberi lukisan jang penuh dengan barang-barang (prop), sehingga disinipun dilupakan kekuatan meng-accentuatie camera, artinja tugas penulis scenario dan tugas regie memilih apa jang perlu diperlihatkan didalam satu-satu shot, untuk lebih menjadarkan penonton bagi continuity, suasana dsb. tjerita. Perkara komposisi boleh dikatakan tidaklah mendjadi soal. Keadaan-keadaan itu, terketjual langsung karena kurang keinsafan akan film-technik, djuga dengan tidak langsung terbawa oleh opname tjara tooneel-technisch tadi. Begitulah tidak djarang kita lihat suatu scene didalam sebuah kamar, beeld memperlihatkan kamar jang penuh barang, didepan sekali tampak sebuah sandaran kerosi, sedang permainan berlaku dibelakang, sehingga kerosi tadi bukan sadja tidak perlu untuk permainan, melainkan djuga mengganggu sekali.

Kurangnja close-up djuga lantaran primitiefnja alat-alat, sehingga membuat close-up berarti membawa suara motor kedalam film. Perkara belighting, terutama seimbangannja tidak menjadi soal. Biasanya produsen berkata, tidak apa, penonton djuga akan lihat. Memanglah begitu, penonton film buatan di Indonesia masih kurang kritis. Hal itu akan menjadi lain sesudah perang.

Dalam hal acting, kita mengerti kalau umumnja terdapat over-acting, oleh karena acting jang tooneel technis dibawa kedalam film. Didalam hal berbitjara, terbawa djuga oleh microphone jang kurang baik, dan tjuma satu, dan oleh alat-alat bioskop jang kurang baik, berbitjara itu seolah-olah diatas panggung. Tjontoh jang terdjitu ialah acting komiek S. Waldy jang sekarang main dalam Tan & Wong Brothers Film Co. dan sebagai sudah kita lihat, lahirnja memang diatas panggung tonil lama.

Dapat kita mengerti, kalau pembikinan film terikat oleh tehnik tonil, dan kurang menjadari sifat visueel dan bergerak (movement) tehnik film, tjerita-tjerita film itu disiapkan pula dengan mengingatkan tehnik masuk keluar panggung serta tehnik mendjelaskan dengan pertjakapan-pertjakapan apa-apa jang sudah terdjadi lebih dahulu dan apa jang akan terdjadi. Karena itu, pertjakapan menjadi penting dan pandjang.

Berhubung dengan hal-hal itu, kalau shooting hendak dimulai, tidaklah dapat dikatakan pekerdjaan itu didasarkan kepada suatu shooting-script jang sudah direntjanakan sampai kepada satu-satu acting dan satu-satu suasana, artinja sudah direntjanakan dengan memandang dari sudut camera, bukan dari sudut seorang penonton waktu pertundjukan sesuatu tonil, tetap duduknja disatu tempat dan memandang dari satu arah, dan dari satu jarak jang sama sadja. Paling djauh pegangan kerdja shooting itu merupakan treatment jang sudah merupakan continuity jang kasar dan diberi penempatan camera jang pokok sadja. Dengan sendirinja djuga didalam hal setting tidak dapat kelihatan petunjuk-petunjuk dalam script itu tentang pembagian atas satu-satu bagian ketjil, melainkan petunjuk jang tidak djauh bedanja dengan script tonil.

Dengan sendirinja regie jang dilakukan samalah dengan regie diatas panggung tonil, begitu pula permainan (acting) merupakan permainan jang lama continue. Dengan sendirinja pula hasilnja ialah film jang terasa lambat djalannja, lebih banjak memberi kesan tonil jang dibikin film.

Karena tidak tjukup direntjanakan itu setjara film, banjak diserahkan kepada pikiran-pikiran jang timbul waktu opname, sama sadja keadaannja dengan latihan-latihan tjerita tonil dimasa itu, ketika regie lebih banjak merupakan pengatur, bukanlah pemimpin permainan. Waktu itu pula (sekarang masih djuga, meskipun sudah berkurang), opname digantungkan kepada adanja tjahaja matahari, biarpun shooting distudio, sehingga rentjana produksi tambah bergantung lagi kepada keadaan.

Tidak heran, kalau dalam keadaan-keadaan dan tjara-tjara bekerdja tersebut, djadinja film ialah tjerita jang berliku-liku, dan terlepas-lepas, tidak ada djalan tjerita setjara film. Karena itu, perkara montage belum dapat djuga disebut. Memang djuga jang hendak diutamakan ialah sensasi, ketutjuan dsb. satu-satu, tidak didalam suatu continuity jang mengikat, jang merupakan perwujudan dan pernyataan sebuah idea jang tegas bulat.

Karena itu, meskipun penulis tjerita orang Indonesia, hasilnja sebagai film tidaklah dikatakan hasil tjiptaan semangat, tjita-tjita orang Indonesia. Tetapi didalam memilih pokok tjerita dari kehidupan jang reeel satu kali, lalu lain kali dari alam lama, baik riwayat, maupun tjerita kuno, didalam hal itu tampak djuga semangat orang Indonesia pada masa itu. Dapatnja kedua matjam tjerita itu dibikinkan film, ialah rasanja karena pembikin film itu sebagai orang Asia sama sadja semangatnja dengan orang Indonesia itu, sebagai djuga kita lihat didalam hal import film dari Tiongkok, ada tjerita kuno, ada tjerita kehidupan pada masa membikin film itu.

Sesuai dengan nasionalisme jang bersifat dualistis, begitulah djuga kita lihat tonil modern, pengarang tonil modern, kemudian penulis itu didalam dunia film, mereka disatu fihak hendak melukiskan kehidupan jang terpengaruh setjara Barat, disamping itu merasa terdorong djuga berpokok kepada apa jang lama. Semangat sematjam itu ada pula pada publik, ialah jang pada kalangan-kalangan jang lebih sadar, kalangan pemuda, sudah kita sebut merupakan andjuran-andjuran renaissance, karena itu penulis dan pengusaha film itu rupanja merasa terdorong pula mentjukupi semangat itu, tetapi dengan hiburan enteng.

Dapat kita mengerti, pada masa itu belum dapat dikatakan tentang sesuatu usaha hendak membawa tehnik film itu mendjadi sesuatu gaja jang khusus orang Tionghoa, maupun jang khusus Indonesia, kalau kita ingat, masarakat masih masarakat kolonial jang dualistis, sedang pengandjur-pengandjur Indonesia dalam segala lapangan kehidupan, baik materieel, maupun rohani dan pikiran masih dalam proses des-integratie, meskipun unsur-unsur reintegratie sudah kenjataan, misalnja perfilman itu sendiri, suatu tempat perpaduan berbagai kegiatan baru jang merupakan unsur-unsur acculturatie. Tehnik film diwaktu itu barulah mentjontoh melulu, dengan tidak merasakan sifat dan kechususan tehnik itu. Dengan ringkas dapat dikatakan, semangat dan daja mentjipta setjara film belum njata.

Bagi daja mentjipta orang Indonesia mendjadi alangan pula tentang perusahaan-perusahaan film ialah milik orang Tionghoa, bukanlah milik orang Indonesia sendiri. Tentang keadaan jang bersifat ekonomi itu, hal itu tjotjok dengan akibat politik jang didjalankan oleh V. O. C., diteruskan oleh pemerintahan Hindia-Belanda, jaitu hilangnya kekuasaan orang Indonesia dalam lapangan ekonomi, dan berkembangnja kedudukan orang Tionghoa sebagai

kaum tengah. Sampai kepada permulaan tahun 1942, perusahaan-perusahaan orang Tionghoa itu belumlah djuga merupakan industri kapitalisme penuh setjara Barat, melainkan masih perusahaan keluarga, meskipun tjara-tjara perusahaan kapitalisme Barat itu dipergunakan djuga disamping tjara-tjara perusahaan berkeluarga. Tjara bekerdja dan organisasi terbawalah oleh perekonomian tjampuran, sehingga perusahaan-perusahaan film itu dalam dirinja sendiri mengandung konflik, sebagai akibat perpaduan dua tjara perekonomian jang berlainan, sehingga konflik jang tidak diinsafi itu berakibat pula didalam tjara-tjara dan tudjuan bekerdja.

Mengingat sifat perusahaan tersebut, dapat kita mengerti, kalau belum dapat dikatakan ada publiciteit, artinja jang sistematis menurut rentjana. Pada masa itu sudah ada sebuah madjalah film dibawah pimpinan B.M. Diah, sekarang pemimpin perusahaan persurat kabaran „Merdeka“, dan Kamadjaja jang sudah disebut namanja dalam bab sedjarah sandiwara dalam zaman pemerintahan Djepang. Tetapi madjalah itu terutama memuat hal-hal film import Amerika. Saja rasa, melihat anteseden dan riwayat kedua pemimpin madjalah itu kemudian, maka isinja begitu, bukanlah karena Diah dan Kamadjaja kurang perhatian kepada film-film bikinan disini. Reklame serba sedikit barulah ada pada tingkatan exhibition, oleh pengusaha-pengusaha bioskop, belumlah dirasa perlu pada tingkatan produksi. Hal itu mungkin sesuai pula dengan perhatian publik jang dimasa itu belum tertarik kepada tingkatan tersebut, bertekjtuali orang-orang jang langsung berhubungan dengan pembikinan film itu.

Dalam masa pemerintahan Djepang, perusahaan-perusahaan Tionghoa ditutup semuanja, lalu kegiatan membikin film dipusatkan disatu tempat sadja, sesuai dengan politik militer dalam lapangan perekonomian, dan propaganda. Pimpinan usaha serta pimpinan tehnik ada didalam tangan orang-orang Djepang, dan sebagai dalam perusahaan-perusahaan Tionghoa tadinja, pemainnja, serta penulisnja ialah orang Indonesia. Tetapi karena orang Djepang itu kurang mengerti bahasa Indonesia, didalam regie diapun dibantu oleh orang Indonesia, terutama didalam hal dialogue. Karena film-film jang dibikin itu djuga berhubungan dengan kehidupan Indonesia, dan mengingat keasiaan jang dipropagandakan oleh orang Djepang itu, orang Indonesia pembantu regie itu mendapat kesempatan pula turut bitjara didalam hal acting jang berhubungan dengan peri kehidupan Indonesia.

Lalu dia bukan sadja mendjadi pembantu, melainkan mendapat kesempatan pula memegang regie sendiri, meskipun dengan pengawasan orang Djepang, sésuai dengan sistem jang didjalankan diwaktu itu, baik dalam lapangan politik, maupun dalam lapangan kebudayaan, jaitu disamping seorang ketua orang Indonesia ditaruh seorang Djepang. Dengan djalan begitu, djuga dalam lapangan film, orang Indonesia lebih banjak mendapat kesempatan turut memimpin dan bertanggung djawab dan mendjalankan iniatif

dibanding dengan dizaman pemerintahan Hindia-Belanda sebelum itu.

Begitulah djuga dalam dunia perfilman, orang Indonesia dalam zaman pemerintahan Djepang itu mendjadi naik atau mulai timbul, bukan sadja dalam bagian mengarang, pemain dan pimpinan permainan, tetapi djuga dalam pimpinan produksi, serta didalam bagian tehniknja mereka mendapat kesempatan beladjar dan mendapat pengalaman. Sebab itulah dalam lapangan film djuga sebagai dalam lapangan politik, ekonomi dan sastera, tonil serta kesenian, masa perkembangan dalam zaman Djepang berarti landjutan jang lebih meningkat dan jang lebih meluas serta massaal, jaitu landjutan perkembangan usaha² nasionalisme sebelum itu.

Oleh adanya orang-orang Djepang aktif dalam pembikinan film, terbawalah pengaruh bangsa Asia kedua, disamping pengaruh orang Tionghoa. Dari perkembangan kedua bangsa itu, kita tahu, orang Djepang lebih tjakap dapat menerima tehnik dan kepandaian Barat, sedang djiwa kebudajaannja tetap terpelihara. Dalam pembikinan film Djepang dapat kita mengerti, kalau pengaruh kebudajaannja itu lebih tegas berwujud dibanding dengan orang Tionghoa, bukan sadja didalam pemilihan tjerita. Karena itu, dipandang dari sudut acculturatie, pengaruh Djepang tersebut dapatlah merupakan tingkat jang lebih djauh dari pengaruh perfilman Tionghoa, sehingga dapat bertemu dengan perkembangan fihak orang Indonesia sendiri.

Kebenaran itu lebih tegas njata dan berwujud dalam lapangan politik, dan pasti akan berwujud pula dalam lapangan kebudayaan, istimewa dalam lapangan film, djika keadaan-keadaan sesudah tahun 1945 tidak membawa perhatian terutama kepada lapangan politik, pertahanan, dan keamanan, serta timbulnja suatu tafsiran tentang zaman Djepang jang melulu dari sudut pertentangan ideologie dalam lapangan internasional, sehingga kedjadian-kedjadian dizaman Djepang itu tidaklah dapat dipandang dari sudut perkembangan riwayat pergerakan kebangsaan sendiri sedjak tahun 1908.

Karena film itu sebagai politik dan kebudayaan semuanja djuga, jaitu ada mendjadi alat propaganda bagi pemerintahan Djepang, film-film bikinannja dapat dibandingkan lebih dekat kepada *Pareh*, kalau melihat matjamnja sebagai alat perhubungan, tetapi berbeda, karena sifat *Pareh* lebih banjak documentair, sedang film-film bikinan dizaman Djepang itu bersifat mengadjak. Lain dari pada itu, pokok dan milieu tjerita ialah kehidupan pada masa itu, karena itu dalam hal tersebut djuga film-film zaman Djepang itu merupakan landjutan apa jang sudah berlaku sebelum itu. Sebab sifat, pokok dan milieu tjerita-tjerita itu, dapatlah dikatakan orang-orang Indonesia jang turut bekerdja membikin film-film itu mendapat pengertian jang lebih tegas tentang fungsi film jang lain dari pada hiburan sadja, lebih tegas dari pada apa jang sudah dimulai pada tahun 1941.

Dalam pembikinan film sedjarah *Mimpiku* (tjerita oleh Roestam St. Palindih), maksud memasukkan tendens itupun berlaku pula, sehingga bahan jang dizaman dahulunya akan pasti dikerdjakan untuk memuaskan angan-angan dan rasa suka bermimpi (*fiction*), oleh fihak Indonesia dialami sendiri dapat dipergunakan dengan tjara lain. Kalau film tjerita satu-satunya jang dibikin pada masa itu, ialah *Berdjuang* dan film pendek *Keseberang* (keduanya pimpinan R. Arifin), dapat dikatakan film propaganda, maka *Djatuh Berkait* (tjerita dan regie Roestam St. Palindih), tentang mengandjurkan menabung, dapat dikatakan ialah film pendidikan, meskipun dalam lingkungan politik perekonomian Djepang pada masa itu dapat pula dipandang propaganda.

Ditentang bentuk film, sebelum perang, antara th. 1937—1942, sudah ada feature film *Tanah Sabrang* (Mannus Franken), tetapi fihak orang Indonesia baru dalam zaman Djepang dapat berkenalan dengan bentuk itu. *Didesa, Dimenara, Hudjan*, sehingga mereka alami sendiri, sesuatu tendens sosial tidak perlu selamanya didukungkan kepada tjerita *fiction*, sebagai jang sudah dimulai dalam tahun 1941 itu. Disamping itu pula mereka melihat gunanja factor suasana dan milieu.

Begitulah kita lihat, oleh maksud propaganda Djepang serta siasatnja perang dimasa itu, maka pembikinan film ditudjukan kepada kehidupan dimasa itu, tetapi lain dari dulunja, karena berdasarkan realisme jang diberi semangat tudjuan propaganda, dengan sendirinja memberi kesan impressionisme. Pokok tjerita, serta treatmentnja umumnja berdasarkan kehidupan dimasa itu pula, dipandang dengan suatu tudjuan sosial dan politik, sehingga dengan djalan begitu manusia terutama dipandang erat dengan keadaan masarakat, ataupun manusia sebagai makhluk masarakat. Oleh karena itu dilupakanlah manusia sebagai makhluk alam, artinja djuga manusia Indonesia jang dikelilingi oleh keindahan alam Indonesia.

Pemimpin-pemimpin Djepang dalam perfilman itu rupanja ahli, terketjuali rupanja dengan lapangan-lapangan lain jang disitu sering kenjataan orang-orang sebangsanja kurang mengerti pekerdjaannya. Mereka rupanja kuat atau mengutamakan dalam hal gaja feature, bukan dalam hal gaja tjerita. Karena itu rupanja dalam persiapan mereka ditentang script mereka lebih mendekati tjara hendak membikin film documentair, artinja apa jang dapat dituliskan, semuanja sering-sering hanja merupakan petundjuk kasar, terutama bergantung kepada keadaan, tempat dan waktu hendak membikin opname satu-satu scene, karena itu satu² scene hanja diberikan garis besarnja apa jang hendak diopname, serta tudjuan opname itu.

Begitulah djuga script dalam zaman Djepang itu hanja memberikan keterangan aksi, dekorasi dan entourage garis besarnja sadja, disusun dalam beberapa babak besar. Diwaktu hendak opname, barulah ketika itu diadakan pembagian scene dan ditentukan tegak camera.

Orang-orang film Djepang itu bekerdja dengan sistematis, baik dalam persiapan, maupun dalam pembikinan filmnja sendiri. Dibanding dengan tjara bekerdja dalam perusahaan orang Tionghoa, orang Indonesiapun beladjar jang sungguh-sungguh; tidak terikat oleh ingatan akan harga pokok jang rendah. Tjara bekerdja jang baru itu menguntungkan bagi mereka jang dahulunya dari perusahaan² Tionghoa. Bagi mereka jang sudah ada lebih dahulu dalam perusahaan studio jang membikin *Terang Bulan* dan *Panggilan Dara*, jaitu aliran disamping aliran keluarga The dan Wong bersaudara, bagi mereka itu berarti menegaskan tjara bekerdja jang sudah dibiasakan, karena studio jang dipakai mendjadi pusat pembikinan film ialah studio Multifilm, jang kalau tidak salah, didirikan dengan bantuan Mannus Franken, waktu sehabis membikin *Pareh* dia mendapat tugas dari perusahaan lain membuat journal untuk dipertunjukkan dibioskop di Indonesia dan dinegeri Belanda. Mengingat studio itu jang dipakai serta orang-orangnja djuga, dapat dikatakan, usaha-usaha jang teratur itu bukan sadja terbawa oleh orang² Djepang itu sadja. Mungkin djuga, waktu orang-orang Djepang datang, mereka memilih studio itu mendjadi pusat pembikinan film bukan sadja lantaran milik Belanda, melainkan djuga karena melihat alat-alat jang lebih lengkap dan tjara bekerdja jang lebih teratur.

Acting, dipersiapkan dahulu latihan dialoguenja, sehingga tjara mengutjapkan bahasa mendjadi lebih teratur, sedang bahasa jang dipakai bukanlah lagi bahasa Melaju-Tionghoa terutama, ataupun bahasa surat-kabar, melainkan bahasa jang lebih baik. Perkara pemeliharaan bahasa Indonesia itu sesuai dengan semangat hendak mengatur dan mengembangkan bahasa Indonesia sebagai bahasa resmi, bahasa pergaulan dan bahasa nasional.

Persiapan satu-satu shooting dengan teratur dan seksama, sedang retake untuk mentjapai hasil shooting jang terbaik tidak dibatasi karena hendak terlalu mendjaga ongkos sebagai dalam perusahaan Tionghoa. Detail dan komposisi diperhatikan. Acting pemain didepan camera didjaga setjara tehnik film.

Dengan djalan begitu, kalau melihat dari sudut orang Indonesia-nja, jaitu dari sudut nasionalisme menurut pengertian jang sudah kita berikan, serta dari lapangan acculturatie, maka pembikinan film dengan pimpinan, bantuan, nasihat ataupun bimbingan orang-orang Djepang itu ialah landjutan tjara bekerdja dan visie jang sudah dibiasakan lewat *Pareh*, *Terang Bulan*, film-film tahun 1941, dan film-film journal dan propaganda dimasa pemerintahan Hindia-Belanda. Berarti pula lebih landjut perpaduan antara pengalaman dalam kalangan aliran-aliran perusahaan-perusahaan Tionghoa dengan aliran *Pareh*, karena dalam zaman Djepang itu, R. Arifin terutama, dan Inoe Perbatasari serba sedikit ada turut didalam pimpinan dan regie, serta banjak pemain-pemain berasal dari perusahaan-perusahaan Tionghoa itu. Dalam pada itu kita bertemu pula diantara pemain itu nama Roekiah dari *Terang Bulan*, dan Effendi dari *Pareh*, keduanya sesudah djuga melewati perusahaan Tionghoa. Sebaliknya pula sudah kita tunjukkan orang-

orang dari *Terang Bulan* dan *Panggitan Darah*, terutama dari kalangan tehnik, jang turut serta dalam perfilman dalam zaman Djepang itu, mereka merupakan pengaruh pula dalam perpaduan tersebut dari sudut pengalamannya selama itu, disamping orang-orang tehnik dari kalangan perusahaan-perusahaan Tionghoa.

Didalam perpaduan itu, pengaruh Djepang menurut penglihatan kami merupakan factor jang menentukan dan merikat, terketjuai dalam hal tjara bekerdja, bentuk film, fungsi, tudjuan dan matjam film, merekapun membawa pengaruh didalam hal komposisi satu-satu shot, perimbangan terang gelap dan tjara berpindah dari satu scene kepada scene lain, serta tjara berpindah continue dari satu sequence kepada sequence lain.

Dalam suasana perpaduan itu, sebagai djuga dalam kalangan lain-lain dalam zaman Djepang itu, timbul pula tenaga-tenaga baru jang dahulunya tidak turut serta dengan perfilman dan kesandiwaan, ataupun jang dalam kalangan tonil tidak terkemuka, sehingga pengalamannya jang pertama ialah dalam suasana pengaruh jang berpadu-padu itu. Dari kalangan pimpinan regie dan scenario ialah Roestam St. Palindih, bekas wartawan, serta ada menjalin beberapa buku dan mengarang tjerita batjaan, jang meskipun belum dapat dikatakan termasuk sastera, tetapi dapat dipastikan bukanlah pekerdjaan kewartawanan. Dengan djalan begitu, ada diteruskan perkembangan jang sudah kita lihat waktu *Melati van Agam* sebelum tahun 1930, *Njai Dasima*, *Si Tjonat* dibikin film, kemudian lebih tegas, waktu disusul oleh *Siti Nurbaja*, serta *Melati van Agam* dan *Njai Dasima* sekali lagi, serta usaha jang dilakukan dengan membawa Njoo Cheong Seng, Andjar Asmara dan Suska kedalam lapangan pembikinan film. Tetapi dalam meneruskan perkembangan itu, kita lihat pula, sudah ada tandanja tjorak pengarang terbawa lebih tegas turut serta dengan pembikinan film itu, dengan masuknja Roestam St. Palindih tersebut.

Karena itu, sifat jang terutama ditudjukan kepada hiburan: action, sensasi, suspense, dan fiction, dan kepada soal pertentangan adat, oleh para bekas wartawan dahulunya, sehingga kurang memberi watak kepada seseorang serta kurang memperhatikan gambaran milieu dan suasana, sifat itu mendjadi berkurang dibawah pegangan Palindih, sesuai pula dengan kechususan pemimpin Djepang jang terkemuka diwaktu itu, ialah Kurata Bunjin.

Sebelum zaman Djepang, Palindih sudah mempeladjadi tjara mengarang scenario dari diktat-diktat cursus studio di Hollywood, jang dipindjamkan oleh seorang keluarga The, dan dari buku-buku, tetapi dibawah asuhan Kurata dia melepaskan tjara menjusun scenario jang dia peladjadi dengan teoretis itu, sehingga mendapat pengalaman mengarang scenario jang lebih dekat kepada documentair, dan feature. Dalam hal tjara regie, Palindih sama sekali mendapat pengalaman dari tjara regie Kurata, karena sebelum itu belum pernah mendjalankan pekerdjaan sematjam tersebut. Menurut keterangan Palindih sendiri kepada saja, dia mendapat bimbingan „untuk melukiskan manusia didalam kesenangan dan

kesukaran hidupnja, jang pada pokoknja sama pada bangsa apapun djuga". Saja kira, pengusaha-pengusaha Tionghoa djuga mewudjudkan jang sematjam itu, tetapi menurut penglihatan saja, tidaklah atau kurang mempergunakannja sebagai pangkal pekerdjaan jang sadar, melainkan terwujud dengan sendirinja serba sedikit, oleh karena pangkalnja bekerdja jaitu mentjontoh produksi-produksi Amerika, artinja assimiatif, sedang produsen-produsen Amerika sudah mewudjudkan prinsip jang dipeladjarai Palindih dari Kurata, setelah film-film Amerika itu mendjadi barang dagangan untuk semua negeri dan semua matjam bangsa, sehingga perlu mendasarkan tjeriteranja kepada apa jang sama dan apa jang disukai oleh semua negeri dan semua bangsa itu.

Pengaruh-pengaruh jang baik dari zaman Djepang, terutama didalam tjara bekerdja jang berentjana dan teliti didalam detail, dapat kita bertemu dalam diri Palindih.

Salah seorang pemain diwaktu itu masih muda, dan berbakat, turunan dari ibu jang dahulunya ternama dipanggung opera sekitar tahun 1925, ialah Dhalia, sekitar tahun 1938, kalau tidak salah baru berumur 17 tahun, turut main dalam rol-rol ketjil, itupun rol njanji, kemudian dalam tahun 1941 pertama kali memegang leading role dalam *Panggilan Darah*, permulaan zaman Djepang turut dengan rombongan sandiwara keliling Bintang Surabaya, barulah menggabungkan diri dengan pembikinan film. Oleh umurnja dan bakatnja, Dhalia dapat menerima perbaikan-perbaikan jang berlaku didalam perfilman dimasa itu. Chatir Harro dan Sofiah perlu disebut pula berhubungan dengan perkembangan nantinja. Nama Astaman jang terkenal itu dalam tonil modern Dardanella, kemudian masuk film, kelihatan turut serta, tetapi rupanja sudah mentjapai puntjak kemadjuannja, sehingga sudah berat mengikuti perkembangan jang baru. Effendi dari *Pareh, Terang Bulan* dan film lain-lain bikinan Tan's Film Co., tidak terkemuka dalam film-film bikinan zaman Djepang itu. Dalam lapangan lain, jaitu urusan setting, dapat kita sebut nama H.B. Angin, sudah lebih dahulu mendapat pengalaman dalam usaha-usaha orang Tionghoa.

Badan Produksi film dizaman Djepang itu bernama Persafi (Persatuan Artis Film Indonesia), mendjadi bagian produksi film tjerita perusahaan perfilman Djepang jang memegang djuga distribusi, dan kuat pengaruhnja kepada pengusaha-pengusaha bioskop, serta memegang import film Djepang. Tidak semua artis film sebelum zaman Djepang bergabung kepada perfilman. Antaranja R. Mochtar dan Soekarsih, Andjar Asmara dan Ratna Asmara, Njoo Cheong Seng dan Fifi Young giat dalam lapangan tonil.

Sesudah bulan Agustus 1945, djuga dalam perfilman perlu kita berbitjara atas dua matjam daerah, jaitu daerah Republik Indonesia jang merupakan landjutan dan perkembangan pergerakan nasional, dan daerah Hindia-Belanda jang berusaha mengembalikan kekuaasaannya dahulunya.

Didaerah Republik, kegiatan ditudjukan kepada membuat film berita dan dokumentair, karena itu ada diluar maksud karangan ini. Pada bulan November 1948 di Jogjakarta didirikan usaha pendidikan kedjurusan film, jaitu Cinè Drama Instituut dengan dasar teori jang luas. Lain usaha sematjam itu, berdiri pada waktu jang hampir bersamaan, ialah Hiburan Stichting Mataram jang terus mengadakan praktek bermain diatas panggung dengan sedikit teori. Keduanja atas iniatif langsung tidak langsung dari fihak Kementerian Penerangan. Melihat banjarknja perhatian kepada kedua usaha itu, ternjatalah perhatian jang hidup kepada persandiwaraan dan perfilman, dan keinginan hendak mengadakan kader jang terdidik, sehingga persandiwaraan dan perfilman dapat meningkat.

Setelah tentara Inggeris menarik diri dari Indonesia, dan pemerintahan Hindia-Belanda mulai tersusun kembali dan makin meluas daerahnja, maka fihak Belanda djuga lebih dahulu memperhatikan film berita dan documentair. Sebagai djuga dalam lapangan politik dan kepegawaian pemerintahan, maka ditjobjanja menarik tenaga-tenaga film jang ada didaerahnja dan didaerah Republik.

Sebagai sekitar tahun 1937, maka dunia film menjambut kedjantuan tonil pula achir tahun 1948, waktu dimulai pula pekerdjaan produksi oleh Tan & Wong Brothers Film Co. dan South Pasific Film Corporation, kemudian disusul oleh Bintang Surabaya Film Co. tahun 1949. Jang pertama dan ketiga ialah pelaksanaan „historisch recht” studio sebelum perang, jaitu Tan's Film Co., sekarang dengan membawa cameramennja didalam pimpinan, serta studio keluarga The, The Java Industrial Film Co., sedang jang kedua melandjutkan usaha studio pembikin *Panggilan Darah* dan *Terang Bulan*, feature *Tanah Sabrang* dan film-film jurnaal di zaman sebelum perang.

Dengan djalan begitu, timbullah lagi kedua aliran sebelum perang. Timbulnja itu didalam masa jang dikuasai oleh politik dan ketentaraan, jaitu jang hendak mengembalikan keadaan masa sebelum kedatangan Djepang, baik dalam susunan pemerintahan, maupun dalam kehidupan ekonomi, sosial dan kebudayaan. Tujuan itu tampak pula dalam produksi film didaerah kekuasaan Hindia-Belanda jang baru mengembalikan perusahaan-perusahaan jang sebelum perang itu, serta pula mengembalikan pimpinan atas aliran studio Anif kepada pimpinan Belanda pula, tetapi perkembangan sedjak tahun 1942 tidaklah dapat dibatalkan sama sekali, sebagai djuga ternjata dalam lapangan politik. Didalam perusahaan Tan & Wong Brothers, turutlah serta Roestam St. Palindih sebagai pengarang scenario dan regie produksi jang pertama: *Air mata mengalir di Tjitarum*, sedang dalam studio bekas Anif jang sudah diberi nama South Pasific Film Co. dibawa serta Andjar Asmara sebagai pengarang tjerita dan pemegang regie, dan Ratna Asmara sebagai pemain, didampingi oleh Is. Soecarno jang timbul dalam zaman Djepang dalam rombongan sandiwara Andjar Asmara. Tjerita pertama bernama *Djauh dimata*.

Sebagai dalam lapangan politik, djuga dalam lapangan perfilman

didaerah kekuasaan Hindia-Belanda baru itu, tampak perpaduan antara tjara bekerdja dan tudjuan dari sebelum perang dengan tjara bekerdja dan tudjuan dari zaman Djepang. Palindih hanja dapat bertindak sebagai pengarang scenario-continuity dan pelatih pemain. Sistem jang lama dilakukan kembali, jaitu jang dianggap kurang sungguh², terlalu terikat kepada ingatan akan harga pokok jang rendah, akan tjepat siap, dan terpaksa bekerdja dengan sebagian besar artis jang tidak dapat lagi membuang gaja panggung sandiwara didalam aksi, pertjakapan, didalam paham bermain umumnja. Perhubungan jang langsung antara Palindih dan Tan & Wong Brothers hanja sampai kepada produksi pertama itu.

Djuga Andjar Asmara pada realitetnja hanja mendjadi memegang pimpinan permainannja sadja, sedang regie sebenarnja dipegang oleh fihak djuru camera, merangkap pemimpin produksi, jaitu orang Belanda.

Dalam hal tjerita, tampak dalam karangan Palindih pokok tjerita jang bersifat soal sosial, jaitu perhubungan desa dan kota, tetapi dalam treatment kelihatan tudjuan dan sifat romantik zaman sebelum perang, sebagai ternjata djuga dari memilih titel. Dan rupanja djuga treatment itu betjermin kepada film Tionghoa: *Tears on the Yangtze*. Begitu pula lukisan satu-satu shot sangat ramai, sehingga njatalah maksud accentuatie dari pada camera kembali lagi kepada perkembangan zaman sebelum perang.

Dalam produksi aliran kedua, tampak lebih sederhana dan kemauan accentuatie dalam tjara dan tudjuan pengambilan, tetapi lebih tegas dari pada aliran pertama tadi, camera masih dipantjangkan sadja, sehingga film mendjadi tonil jang dibikin film, meskipun panning kekiri dan kekanan banjak dipakai. Romantik terasa pula pada nama film.

Andjar Asmara masih terus bekerdja sampai tahun 1949, turut membikin dua film lagi, lalu digantikan oleh Usmar Ismail, jang untuk maksud itu dikeluarkan dari pendjara, tempat dia disimpan tidak lama sesudah dia masuk daerah Belanda datang dari daerah Republik. Sesudah dua produksi, dia merasa tidak bebas dalam melaksanakan tjita-tjitannya dan visienja sebagai pengarang tjerita dan terutama sebagai pemimpin permainan. Tjeritanja pertama merupakan saduran dan selarasan kepada milieu Indonesia, sebuah karangan Moliere: *L'Avare*, diberi nama *Harta Karun. Tjitra*, karangannja asli berdasarkan karangan tonilnja jang dibuat dalam zaman Djepang, dengan perubahan-perubahan tehnik sudah beberapa kali dimainkan di Jogjakarta, dengan berthema kepada sebuah lagu temannja bekerdja dalam zaman Djepang dalam lingkungan Pusat Kebudayaan, jaitu C. Simandjuntak. Dengan djalan begitu, oleh Usmar Ismail dimasukkan unsur lagu tjiptaan baru kedalam produksi film, jaitu lagu jang bukan gamelan, bukan pula keron-tjong, melainkan jang lahir dari pada djiwa jang berada dalam proses acculturatie.

Meskipun Usmar Ismail tidak puas tentang pelaksanaan visienja sendiri sebagai pribadi Indonesia baru, tetapi dia sudah dapat

merintis djalan jang njata bagi perkembangan film jang bersifat nasional. Dalam pekerdjaan camera tampak perbaikan, mendekati kechususan film. Usmar Ismail beruntung, teori-teori jang dipeladjarinja sebelum itu tentang persandiwaraan dan perfilman, dan pengalamannja dalam kalangan sandiwarawan amateurn, semuanya itu dapat dipadukannja dalam praktek membikin film, djusteru dalam studio jang teratur tjara bekerdjanja, dan sebagai usaha dalam lingkungan kegiatan penerangan Belanda, tidak mengutamakan tudjuan komersiel.

Film-film bikinan Belanda itu dapatlah dipandang djuga sebagai landjutan *Terang Bulan* didalam hal tidak ethnologisnja visie, tetapi dalam hal tugas film sebagai alat penerangan dan pendidikan seolah-olah terusan dari pada *Pareh*, tetapi rasanja sebenarnja ialah oleh keinsafan jang timbul terutama dalam zaman perang difihak Sekutu, tentang gunanja film diluar hiburan semata, karena usaha pertama dalam pembangunan film didaerah Hindia-Belanda, sebagai djuga dalam lapangan politik ialah datangnja dari tempat pengungsian Belanda di Australia.

Tempat Usmar Ismail dalam produksi aliran Anif dan *Panggilan Darah* tersebut digantikan oleh Mh. Said H.J., seorang jang berpengalaman sebagai pemain dalam kalangan sandiwarawan keliling, baik sebelum Djepang, maupun dimasa itu.

Produksi South Pacific Corporation sudah mulai memikirkan tudjuan komersiel, karena itu tjerita kedua jang dipegang oleh Said, jaitu *Menanti Kasih* sudah mengutamakan romantik pertjintaan dan rasa suspense, meskipun berdasarkan suatu soal adat sebagai jang kita bertemu dalam *Siti Noerbaja* dan sematjamnja sebelum perang. Pokok tjerita memangnja djuga berdasarkan tjerita jang dikarang sekitar tahun 1920, sehingga terang kelihatan tendens produksi film itu hendak menjdauhkan diri dari soal-soal kemasarakatan jang sedang berlaku. Tetapi dalam memegang camera, tampak lebih chusus setjara film.

Tjerita jang ketiga dibawah pimpinan Said dan pimpinan fihak ahli-ahli Belanda dimulai pada masa negara federasi, belum dapat selesai ketika negara kesatuan berwujud. *Untuk sang Merah Putih* itu hendak kembali kepada keadaan jang reel dan actueel, dan hendak bersifat rada documentair, diangkat kepada semangat propaganda, seperti dizaman Djepang, jaitu perdjjuangan guerilla, tetapi djadinja merupakan tjontoh desintegratie jang sangat dimasa itu. Treatmentnja merupakan tjita-tjita para pekerdja Indonesia dari zaman federal dibawah pimpinan Belanda berpadu dengan visie orang-orang dari daerah Republik. Dimasa itu pula sedang beredar film *The best years of our live*, sehingga ketiga pengaruh itu membawa treatment tjerita mendjadi berliku-liku, seolah-olah tidak tahu tudjuan jang bulat, karena bermatjam-matjam soal hendak dimasukkan sekali gus. Sebagai pemain utama, membawa permainan jang baik, ialah Chatir Harro jang namanja sudah kita bertemu dalam perfilman dan tonil jang bernilai didalam zaman Djepang.

Sementara itu, landjutan The Java Industrial Film Co., dengan nama baru Bintang Surabaja, mengingatkan nama sandiwara berkeliling dizaman Djepang kepunjaan Fred Young, jang memang djuga turut serta dengan perusahaan film tersebut. Tidak heran djuga, kalau tjara bekerdja sebelum perang diteruskan pula, jaitu membawa tjerita sandiwara jang terkenal mendjadi film. Lima produksinja tahun 1950, jaitu empat berdasarkan tjerita sandiwara dari zaman Djepang, dan satu merupakan film njanjian berdasarkan terutama lagu-lagu dari atas panggung dahulunya.

Tjerita-tjerita Bintang Surabaja itu khusus pula, karena Fred Young sebelum perang (dalam zaman Djepang dan sekarang djuga), ada memiliki bioskop di Malang, waktu zaman Djepang mendjadi pemilik sandiwara berkeliling jang terkenal, umumnya membawa repertoire jang berdasarkan pokok dan djalan tjerita dari film-film Amerika, satu-satu ataupun disatukan beberapa buah. Tjerita tonilnja *Baron Soebroto* (tahun 1949) ialah djuga adoptatie tjerita Amerika. Dalam perusahaan film baru itu, kelihatanlah tjerita-tjerita jang berasal dari tjerita-tjerita Amerika, melalui panggung tonil modern Indonesia, kembali kelajar putih, tetapi lajar putih Indonesia. Hal itu menundjukkan bagaimana sesuatu pengaruh asing dapat melalui djalan jang aneh mendjadi milik sendiri.

Pada bagian kedua tahun 1950 tersebut Tan & Wong menghasilkan tjerita jang berdasarkan tjerita sandiwara pula, meskipun dengan diperbaru dan diperbaiki, sedang sebelum itu, *Terang Bulan* banjak sekali mengingatkan *Terang Bulan* sebelum perang, 13 tahun jang lalu, meskipun milieu tjerita maksudnja milieu kehidupan mahasiswa masa 1950 itu, tetapi djadinja ialah milieu mahasiswa jang fantastis; meskipun penulis scenario-continuity-nja ialah Roestam St. Palindih; meskipun pula membawa Sofia pegang peranan wanita, ialah jang timbul dipanggung tonil modern dizaman Djepang. Tetapi ada membawa R. Mochtar jang dulunja disuruh Hawaii-hawaian, tahun 1950 mahasiswa-mahasiswaan. Begitulah kita lihat lambat laun, keadaan sebelum perang kembali pada perusahaan-perusahaan Tionghoa.

Studio bekas Anif, bekas Djepang, bekas zaman federal, berdjalan djuga terus dalam tahun 1950, dengan nama Perusahaan Film Negara (P.F.N.), tetapi dengan pimpinan sama sekali didalam tangan orang Indonesia, dengan satu dua ahli-ahli Belanda, maka dengan begitu pulih kembali, berkait langsung kepada masa achir zaman Djepang.

Difihak perusahaan Tionghoa lahir perusahaan jang baru dalam pertengahan tahun 1950, jaitu Golden Arrow, jang dibanding dengan Tan & Wong dan Bintang Surabaja, masih dekat kepada negeri leluhur. Sementara itu timbul suatu figuur baru, jaitu sebuah studio di Bandung, dibawah pimpinan orang Tionghoa djuga, mendapat didikan di Londen, jaitu Indonesia Film Co. Produksinja jang pertama membawa perfilman djauh kembali kezaman sebelum perang, sehingga terpaksa menghentikan produksi.

III. Riwayat. Pertengahan th. 1950 — sekarang.

Politik, sosial dan ekonomi.

Sebagai ternjata dari riwayat pergerakan kebangsaan dalam kedua bab jang lalu, pergerakan itu mengandung sifat reaksi terhadap kepada pengaruh kedatangan Barat, sambil menerima pengaruh itu. Disamping itu pula, didalam mentjari keselarasan ataupun reintegratie, pergerakan nasional itu melalui perjuangan sedita-sedita, lalu sedjak sekitar tahun 1925, pergerakan itu bersifat interinsulair, kemudian bersifat kesatuan seluruh Indonesia. Karena itu, menurut pendapat kami, pengertian „Indonesia“ jang mendjadi umum dipakai, didalam pengertian politiknya berarti dua, jaitu reaksi terhadap pendjadjahan Belanda, dan mentjari kesatuan kepulauan, kemudian mentjapai kesatuan seantero Indonesia.

Tanggal 17 Agustus 1950 tertjapailah kemerdekaan politik, bukan sadja, melainkan djuga kesatuan politik, sehingga merdekalah dari pada ichtiar-ichtiar fihak Belanda dalam lapangan politik hendak membawa tjita-tjita kebangsaan kedalam lingkungan dan alirannya, dan terbawalah kesatuan daerah-daerah Indonesia dibawah pemerintahan bangsa sendiri.

Dengan djalan begitu tertjapailah dalam lapangan politik dua segi pergerakan kebangsaan didalam bentuk negara (Republik Indonesia), tetapi disamping kedua sifat tersebut, timbul pula dalam sedjarah pergerakan sifat jang bernama kerakjatan, marhaenisme, gerakan massa, banjak sedikit berpegang kepada Marxisme, sebenarnja mengenai lapangan sosial dan ekonomi, tetapi karena masanja perjuangan berpusat kepada perjuangan politik, maka mengandung makna politik. Menurut pendapat kami, kerakjatan, marhaenisme dan pergerakan massa itu sebenarnja bermaksud hendak mentjari seimbangan atau reintegratie didalam perhubungan antara lapisan dan lapisan ataupun kasta dengan kasta jang timbul oleh pengaruh² kedatangan Barat, sehingga antaranja menimbulkan lapisan atau kasta kaum intelek ataupun jang djauh berpendjajaran Barat, terpisah dengan rakjat jang kebanyakannya masih sedikit atau tidak mendapat pendjajaran dan tjara hidup Barat tersebut.

Serikat Islam, pada mulanja lahir pada permulaan decennium kedua abad ini, mengandung perjuangan ekonomi, maka kemudiannya pergerakan kebangsaan kurang sekali bergerak dalam lapangan itu. Kalau sekitar tahun 1925 ada timbul gerakan koperasi dan sematjamnja, maka gerakan itu ialah terutama bersifat politik, sebagai satu facet dari pada gerakan politik non-cooperatie.

Djika bulan Agustus 1950 berwujud Republik Indonesia baru, kelihatannya seolah-olah memulihkan Republik Indonesia 17 Agustus 1945, maka sebenarnya ialah hanja kedaulatan, kemerdekaan dan kesatuan politik, tidaklah membawa kemerdekaan dalam lapangan sosial, ekonomi dan kebudajaan, artinja ialah teristimewa dalam lapangan-lapangan itu, orang Indonesia masih dalam keadaan perjuangan jang sama sifatnja dan tudjuannya dengan pergerakan kebangsaan dalam segi politiknya sebelum dan pada masa Djepang.

Dalam lapangan politik sebagai negara, orang Indonesia menghadapi pertentangan dua blok jang terasa diseluruh dunia dan jang hendak djuga mempengaruhi kedaulatan Republik Indonesia, sedang orang Indonesia umumnya hendak menentukan nasibnja sendiri, jaitu landjutan dari pada semangat nasionalisme jang sudah kita bentangkan, dan sekarang berbentuk dan melalui negara. Lepas sama sekali dari pada pertentangan kedua blok itu tidak dapat, karena djusteru bentuk negara itu membawa orang Indonesia hidup dalam kehidupan internasional. Keadaan itu membawa sikap dualisme dalam politik kenegaraan terhadap dunia luar, sehingga djuga sebagai negara, pergerakan nasional masih djuga tidak dapat melepaskan sifatnja jang dualistis, jaitu dipandang dari salah satu sudut blok, sehingga politik luar negeri itu dapat dianggap oleh fihak asing sebagai tiada bertjorak dan opportunist. Tetapi dipandang dari sudut nasionalisme, sikap kita terhadap luar negeri berarti hendak mengadakan stabilisasi lebih dahulu didalam negeri dengan tidak mengindahkan adanya blok-blok, tetapi kedudukan negeri membawanja djuga kedalam arus pertentangan politik internasional.

Karena itu, politik didalam negeri dan politik luar negeri merupakan politik jang tidak selaras. Keadaan itu terbawa pula oleh struktur ekonomi jang sedjak pemerintahan Belanda berdasarkan produksi dan export bahan² mentah, terutama export beberapa bahan jang sangat tergantung kepada keadaan pasar dunia. Sedang didalam keperluan barang-barang industri tergantung kepada import. Oleh keadaan import dan export itu, Indonesia sangat gampang terpengaruh oleh keadaan-keadaan diluar negeri.

Melepaskan diri dari pada pengaruh-pengaruh itu jang melewati perekonomian, artinja membawa stabilitet dan konsolidasi didalam negeri, usaha itu banjak bergantung kepada dapat tidaknja usaha pertanian terutama ditudjukan kepada pasar didalam negeri. Untuk itu antaranja perlu menambah kekuatan membeli rakjat dan menimbulkan perindustrian jang luas, tetapi untuk maksud itu perlu kapital, sedang kita termasuk bangsa jang miskin modal, berarti perlu mendatangkan atau membiarkan kapital asing dinegeri ini. Tetapi kapital asing kurang suka masuk, kalau belum stabil. Kalau ada jang suka, maka kapital itu ialah gamble-capital, bukanlah terutama membawa stabilitet.

Disamping itu ada semangat hendak memegang kekuasaan import dan export jang dahulunya melulu ditangan orang asing,

berarti mengalihkan perhatian dari tenaga-tenaga produksi ke arah perdagangan besar, sehingga memajukan perindustrian berarti merugikan usaha-usaha import bangsa Indonesia, berarti mengurangi kemampuan timbulnja perindustrian jang baru dan berkembangnja keradjinan jang sudah ada. Satu-satu lapangan produksi keradjinan dalam negeri sendiri pula sering-sering sekali kepentingannya terlalu bertentangan. Sementara itu, memegang import bagi orang Indonesia membawa kesusahannya pula, karena kaum tengah Indonesia belum tersusun.

Begitulah ternyata dalam kalangan perekonomian tampak tudjuan-tudjuan jang heterogeen dan perhubungan jang tidak functioneel satu lapangan dengan lapangan jang lain. Sebagai dalam lapangan lain-lain, djuga dalam perekonomian itu, terutama dalam dagang besar tampak keinginan hendak menduduki tempat jang dahulu dipegang orang asing, samalah keadaannya dengan semangat diwaktu permulaan pergerakan kebangsaan, orang hendak menjamai orang Belanda. Menurut pendapat saja, kurang diinsafi, tudjuan pergerakan kebangsaan waktu itu pada hakekatnja ialah hendak mentjari integratie baru bagi masarakat dengan berpegang kepada tjita-tjita baru jang dibawa oleh dunia Barat.

Karena itu bagi exporteur Indonesia menghadapi realiteit, bahwa barang jang hendak dikirim keluar negeri, bukanlah kepunjaan orang Indonesia, melainkan orang asing, sehingga kepentingan pemilik perusahaan-perusahaan penghasil dan exporteur asing tidaklah sedjalan dengan kepentingan para exporteur Indonesia itu. Kepentingan jang bertentangan itu berpengaruh kepada politik luar negeri Indonesia, dan sebaliknya politik luar negeri tersebut tidak selamanya dapat sedjalan dengan arah tudjuan export dan import itu, karena itu tidak heran, kalau pemilik bahan-bahan, dan exporteur asing hendak mengarahkan perdagangannya sesuai dengan politik negerinya sendiri, sehingga serba sedikit mempengaruhi atau dapat membelokkan politik luar negeri Indonesia, maka dengan sendirinya pula mempengaruhi politik import. Importeur dan exporteur Indonesia jang melulu mementingkan perdagangan, dengan sendirinya pula mengurangi ketegasan politik luar negeri tanahnya, dan dengan djalan begitu djuga politik didalam negeri, sehingga membawa desintegratie dalam kalangan politik dan perekonomian, dan dimasa keadaan sekarang, dengan segera terasa djuga dalam kehidupan sosial.

Maka kita lihat, djuga dalam lapangan perekonomian jang luas masih terasa pengaruh jang terasa bagi orang Indonesia merintangi perkembangan nasionalismenja dalam lingkungan kenegaraan. Makin terasa hal itu, karena ekonomi jang berdasarkan uang, makin luas sehingga usaha² rakjat jang sedjak sebelum perang menghasilkan barang² jang untuk export sebagai perusahaan² perkebunan asing, usaha² itu tidak dapat atau susah berkembang, sehingga tidak dapat menjaingi produk perusahaan² asing. Karena itu pula, exporteur Indonesia tetap terutama tergantung kepada

hasil-hasil perusahaan² asing, sedang produsen rakjat terikat kepada perantara² bangsa asing, sehingga antara penghasil Indonesia dan exporteur Indonesia itu tiada perhubungan fungsional.

Dalam hal itu dapatlah dilihat soalnya, apakah perdagangan jang mesti diperhatikan lebih dahulu, apakah produksi, atautah kedua-duanja sekali gus? Memperhatikan keduaja sekali gus memerlukan kapital dan tenaga jang tjakap, sedang dalam kedua perkara itu ada kekurangan, sehingga perlu memilih salah satu. Tetapi kedua lapangan itu masing-masing mendesak bergilir-gilir, sehingga perhatian jang berpusat lama-lama mendjadi sulit, terba-wa pula oleh suatu semangat dan pikiran jang belum dapat seimbang, sehingga antaranja belum atau kurang dapat membedakan apa dan mana jang essentieel, apa dan mana jang masuk kemewahan dan „perhiasan.“*)

Kabinet sekarang mulai permulaan April 1952 ini memilih mem-pertinggi produksi nasional, serta memilih memajukan tingkat penghidupan rakjat, tetapi didalam melaksanakan politik kemak-muran itu dengan principieel dengan sendirinja masih mengalami factor-factor jang bertentangan.

Oleh karena tiadanja persambungan integral antara perdagangan export dan import dengan produksi rakjat sendiri, maka uang mendjadi terkumpul didalam satu golongan sadja, lalu tidak dapat dipergunakan dengan produktif untuk kegunaan keseluruhan masarakat, sehingga menimbulkan golongan atau lapisan jang tersendiri makmur, tetapi tidak berbahagia, karena kemakmurannya itu tiada berdasar. Sedang untuk kebanyakan penduduk merasa miliknya kurang berharga, karena naiknja kebutuhan, terutama beras.

Menurut pendapat kami, keinginan jang hanja terdorong oleh karena hendak menggantikan kedudukan orang asing, baik sebagai individu, maupun sebagai lapisan, keinginan itu membesarkan rasa individualisme, egoisme dan materialisme karena tidak terdorong oleh rasa dan tjita-tjita dalam perikatan ataupun integratie tenaga-tenaga sosial. Akibatnja mendjadi menambah desintegratie masarakat dan memperbesar pertentangan golongan (sociale tegenstelling), dan perbedaan kota dan desa, kalau bukan tetap memper-tahankan perekonomian, kehidupan sosial dan politik jang dualistis, malahan jang heterogeen.

Tampaklah keinginan disuatu pihak hendak mengutamakan lapisan rakjat jang sudah dalam keadaan jang acculturatie jang sangat, jaitu hidup dalam kota dan dalam perhubungan interinsulair dan internasional, dilain pihak, dalam lapangan kehidupan itu djuga, hendak mengutamakan kehidupan didesa-desa, ataupun rakjat banjak.

*) Peraturan Pemerintah tentang pembajaran Bukti Indusemen untuk barang-barang import, Ag. 1952, hakekatnja akan berarti mempergunakan djalan ekonomi untuk menimbulkan kesadaran tentang apa-apa jang pokok, apa jang tidak. Peraturan perubahan mulai tg. 23 Djan. '53, berartilah pula tambahnja dan lebih tegasnja usaha hendak menimbulkan kesadaran itu.

Sikap kedua berarti pula hendak bekerja dahulu dari keadaan yang sederhana, tidak perlu sudah bernilai internasional, misalnya dalam hal pelajaran mulai dahulu mengembangkan pelajaran kapal-kapal ketjil yang sudah ada sedjak dari dahulu, setjara interinsulair. Sikap kedua berarti djuga hendak terus bertindak sempurna dan bernilai internasional, misalnya dalam pelajaran hendak terus sanggup memegang pelajaran besar.

Begitulah pula sedjak pertengahan tahun 1950 kentara sekali kurang kita berpikir setjara functioneel satu lapangan dengan lain, bahwa bukanlah memegang sesuatu kedudukan dan kepentingan Belanda dahulu yang terutama bagi nasionalisme, melainkan membawa segala sesuatu dalam keadaan integratie oleh sesuatu tjita-tjita masarakat yang dianut seumumnja. Berarti tidaklah penting siapa memegang kedudukan dan kepentingan itu, asal dapat bekerja dalam saluran tjita-tjita itu, sehingga functioneel dengan kedudukan dan kepentingan nasional seumumnja. Yang terutama diperhatikan dan mendjadi norm, menurut pendapat saja, bukanlah orangnja bangsa asing, melainkan apakah ideologie atau keadaan orang asing itu dapat tjotjok dengan usaha-usaha, tjita-tjita yang kita tetapkan sendiri.

Berpikir setjara functioneel dan dari sudut integratie itu tidak dapat timbul, meskipun dengan pikiran yang tenang dapat sebenarnya diterima, kalau fihak kita orang Indonesia mulai lebih dahulu dengan sistematis mentjurahkan perhatian kepada perdagangan ketjil dan menengah, dengan membiarkan lebih dahulu import export kepada kapital asing. Tetapi dalam segala soal tidaklah dapat diabaikan perkara sentimen nasional bangsa yang baru lepas dari pendjadjahan. Sentimen itu merupakan tidak atau kurang pertjaja kepada kapital asing dalam urusan import export itu, terbawa oleh zaman pendjadjahan yang lampau dan oleh bentrokan sendjata dan politik dimasa yang belum djauh. Disamping itu sentimen nasional itu merupakan kehendak yang kita sebut hendak berkuasa dinegeri sendiri, djuga dalam lapangan import export itu. Fihak tersebut sendiri menjatakan dalam lapangan ekonomi dan kebudayaan, dan dalam politik yang bersangkutan dengan Unie, dia masih tetap djuga berusaha membawa Indonesia kepada satu saluran yang dalam lapangan internasional dapat dikuasai olehnja, serta kepentingan-kepentingannja didalam negeri Indonesia masih functioneel dengan kepentingan negerinja di Eropah Barat. Oleh keadaan itu, reintegratie masarakat Indonesia sendiri mendjadi teralang, karena merintangji tudjuan-tudjuan kemasarakatan mendjadi bulat bersatu, artinja mengalami reintegratie sendiri.

Integratie tudjuan-tudjuan itu mendapat alangan pula, karena tudjuan besar yang mengikat semua aliran dalam masarakat sudah terlepas sedjak pertengahan tahun 1950 itu. Sedjak tahun 1945 ada tudjuan melawan kembalinja pendjadjahan Belanda mendjadi tudjuan semua aliran, maka sedjak Republik Indonesia baru berwujud, tiada berlaku lagi sepenuhnya. Pantja Sila yang mendjadi dasar undang-undang dasar diterima oleh kebanyakan aliran politik,

... tetapi ada juga fihak yang tidak dapat menerimanja, sedang pantja sila itu dapat merupakan suatu tudjuan besar mendjadi pembawa reintegratie masarakat selandjutnja, meskipun untuk sementara, sampai masarakat mendjadi lebih kuat teguh integratienja, oleh karena berpegang kepada satu tudjuan itu. Dengan tibanja keadaan itu, maka akan dengan sendirinja timbul orang-orang ahli pikir dan filsafat yang akan memberi dasar tudjuan yang lebih selaras dan bulat. Dengan tiadanja tudjuan pengikat yang umum diterima itu, maka yang umum ialah semangat kompromi, terpengaruh oleh semangat kompromi permusjawaratan Medja Bundar dengan fihak Belanda, achir tahun 1949, sehingga perkembangan pergerakan nasional kehilangan pertumbuhannja setjara organisch.

Achir tahun 1945, adanja satu partai sadja dilepaskan karena mengingat sikap luar negeri memandang hal itu sisa fascisme Djepang, maka timbulnja bermatjam-matjam partai dan perkumpulan semi-politik tidaklah mendjadi rintangan, karena oleh tudjuan besar tersebut tadi terhadap maksud-maksud Belanda. Tetapi sedjak pertengahan tahun 1950 tadi, banjakknja partai politik dan semi politik merupakan tenaga-tenaga desintegratie yang sangat, karena tudjuan-tudjuannja berlainan, sedjalan pula dengan dislokasi golongan-golongan masarakat, serta orang-seorang, yang diperkeras pula oleh keinginan yang hanja terdorong hendak menduduki kekuasaan orang asing dahulu dan sekarang. Oleh revolusi memang lahir golongan-golongan yang tidak terikat oleh darah keturunan, dan tidak selamanya oleh sesuatu ideologie, melainkan terutama oleh rasa sepenanggungan dimasa revolusi itu, dan masing-masing masih terlalu mementingkan ikatan itu sebagai satu-satunja ikatan, belumlah dapat dihubungkan dengan suatu ikatan besar, ikatan seluruh masarakat negara. Karena itu dapat dikatakan, ikatan kekeluargaan berpindah kepada ikatan golongan sosial, sehingga rasa kekeluargaan kuat disamping tudjuan yang zakeljik, sikap formeel disamping sikap berkeluarga. Jang mana dituruti, tergantung incidenteel kepada kepentingan sendiri, sehingga batas-batas ukuran corruptie atau tidak, mendjadi kabur. Oleh hal-hal itu, masarakat seluruhnja mengalami desintegratie yang luas, merupakan golongan-golongan, partai-partai, perkumpulan-perkumpulan, malahan djuga individualisme disamping keinginan gotong rojong, semuanja menuruti kepentingannja sendiri-sendiri, tidak terbawa oleh satu tudjuan yang besar bersama.

Keadaan masarakat yang bergolongan-bergolongan terlepas-lepas itu tambah lagi oleh adanja golongan-golongan yang oleh fihak Belanda disebutkan dengan istilah minoriteit, dan didalam bentuk Republik Indonesia terus dianggap begitu pula, lalu achir tahun 1950 sudah tegas mana yang tetap warganegara asing, mana yang mendjadi warganegara Indonesia. Tetapi sesudah tanggal itu, oleh fihak warganegara aseli mereka masih terasa orang asing djuga, meskipun sudah masuk warganegara, sehingga sikap terhadap war-

ganegara turunan asing itu merupakan sikap jang dualistis pula. Disatu pihak diakui sebagai warganegara, tetapi dilain pihak masih dipandang tidak penuh berhak. Warganegara turunan asing itu sendiri memperlihatkan sikap jang dualistis pula. Disatu pihak hendak disamakan penuh, sedang dilain pihak ingin disediakan kedudukan jang khusus dan tetap berkebudajaan sendiri, sehingga tetap merupakan suatu golongan bangsa tersendiri, karena itu menimbulkan kekhawatiran warganegara aseli, bahwa warganegara baru itu masih mengutamakan perhubungannya dengan negeri asal. Memang djuga masih ada pengaruh bekas masa pendjadjahan, sehingga masih ada tiga istilah jang berhubungan dengan soal warganegara, jaitu kaula negara (onderdaan), warganegara dan bangsa.

Sikap terhadap pemerintahan masih mengandung dualisme pula, karena disatu pihak masih ada ketinggalan pandangan terhadap suatu pemerintahan jang tetap continue, sedang dilain pihak ada tjita-tjita sebagai bangsa jang berdaulat dan jang hendak memegang teguh demokrasi, artinja menghendaki pemerintahan sebagai wakil rakyat, ialah wakil kita masing-masing sendiri, dan dapat diganti sewaktu-waktu menurut keinginan rakyat jang ternjata melalui sebuah parlemen. Dualisme atau heterogeniteit itu tampak misalnya didalam kedudukan pembesar daerah, jang dalam satu orang menggambarkan kedudukan pegawai pemerintahan setjara dahulu, pemimpin jang dipilih oleh rakyat ditempat itu dimasa revolusi dan peralihan dari negara federal kepada negara kesatuan, dan sebagai hasil tjita-tjita autonomie bagi satu-satu daerah-daerah.

Dalam lapangan hubungan susunan pemerintahan itu, kenyataan dalam tahun 1951 keinginan dari daerah-daerah hendak lebih banjak mengurus urusannya sendiri-sendiri, sebab memandang pemerintah pusat terlalu memikirkan kepentingan dipusat saja. Autonomie jang luas akan diserahkan kepada daerah-daerah, sehingga dalam susunan pemerintahan itu tampak pula suatu tendens dualisme, jaitu disamping tjita-tjita centralisatie ada tjita-tjita decentralisatie jang luas. Seimbangan antara kedua tjita-tjita sedang ditjari, sambil menjederhanakan organisasi Pemerintah Pusat. Kesukaran dalam hal itu bertambah oleh tjita-tjita demokrasi jang hendak dilaksanakan pula.

Dalam masarakat jang dalam keadaan desintegratie jang hebat, dapat kita mengerti, kalau ada kehendak, supaya ada pimpinan jang tegas dan kuat, ialah tentunya pemerintah, tetapi dilain pihak, rasa kebebasan sebagai individu, terbawa oleh tjita-tjita demokrasi dan keadaan desintegratie, menghendaki pula, supaya pemerintah jangan banjak turut tjampur, sehingga disatu pihak menghendaki pelaksanaan tjita-tjita sosialisme ataupun jang mendekati communisme ialah gotong rojong (communalisme), dan dilain pihak menghendaki sematjam liberalisme.

Kedua matjam kehendak itu terasa dalam segala lapangan, baik politik, maupun ekonomi, sosial dan kebudayaan, sehingga dalam

satu bagian lapangan itu mungkin dilakukan tjita-tjita pemerintah dan negara turut tjampur banjak, dan dibagian lain dalam lapangan itu djuga dilaksanakan kebebasan. Oleh karena itu, tampak teori dan praktek sering bertentangan, terbawa pula oleh rasa emotioneel lebih utama dari pada rationalisme, dan tjita-tjita lebih utama dari realisme.

Oleh karena keadaan desintegratie, keadaan tjepat berlaku dan berubah, soal-soal timbul terlepas-lepas sendiri-sendiri, tetapi serentak, sehingga terpaksa mengadakan tindakan-tindakan jang incidenteel dan tidak funksioneel, sedang tindakan-tindakan itu terbawa pula oleh tjara berpikir jang emotioneel. Karena itu pula, dan oleh matjam-matjamnya partai, jang sering terpetjah pula, bukan lantaran sesuatu perbedaan ideologie, sedang partai-partai jang bersamaan atau hampir bersamaan ideologie tidak hendak terlebur mendjadi satu, maka tindakan-tindakan jang incidenteel itu, disatu kali memberi kesan sosialis, dilain kali memberi kesan communistis ataupun sebenarnya communalistis, dilain kali pula memberi kesan liberal, dilain kali lagi seolah-olah nationalistis-chauvenistis, kadang-kadang seolah-olah terdorong oleh tjita-tjita nasionalisme dan tjita-tjita jang bersifat internasional setjara marx, ataupun berdasarkan keagamaan, sedang nasionalisme itu ada kalanja pula bersifat internasional, sedang tjita-tjita setjara marx ataupun keagamaan itu bersifat atau bertjorak nasional pula. Karena itu, tjara berpikir dan bekerdja jang berentjana (planning) dan principiueel belumlah tampak, meskipun ada daja upaja kearah sana, tetapi daja upaja itu untuk sementara masih kalah kepada aksi pengaruh-pengaruh desintegratie.

Sebab itu, menurut penglihatan saja, dalam keadaan orang Indonesia sekarang, baginja tidaklah primair, soal communisme atau kapitalisme, melainkan bagaimana djalannya dan tjaranya jang sebaik-baiknya, supaya masarakat Indonesia mendjadi dalam keadaan integratie lagi. Didalam mentjari djalan dan tjara itu, dia tidaklah terikat oleh pertentangan ideologie, karena perbedaan ideologie itu bagi kita terutama dan urgent ialah perbedaan tjara sosial. Dalam memandang hal itu, perlu diingat akan keadaan orang Indonesia belum memiliki kapital uang, karena itu perlu tjita-tjita jang kelihatannya seolah-olah kapitalisme, serta diingat keadaan rakjat umumnya jang masih terikat oleh perekonomian jang tertutup (gesloten huihouding) dan masih buta huruf, karena itu perlu sematjam communalisme modern, sehingga kelihatannya seolah-olah communisme. Perlu pula diingat akan masarakat jang penuh pertentangan, sehingga untuk memandangnya dan membereskannya perlu setjara marxisme. Lagi pula diingat pengaruh-pengaruh asing jang masih djuga hendak **menjalurkan** tindakan-tindakan bangsa dan negara Indonesia kesuatu djurusan tertentu, karena itu memerlukan tindakan jang bersifat nasional.

Dapat kita mengerti, kalau salah satu blok memandang tindakan-tindakan orang Indonesia itu sebagai memihak salah satu ideologie, karena satu-satu blok itu memandang dari suatu kepentingan ideologie tertentu, tetapi turut tjampurnja salah satu blok didalam tindakan-tindakan orang Indonesia, akan dipandang oleh orang Indonesia sendiri sebagai sikap bangsa asing hendak sebagai dahulu djuga hendak menjatakan sikap superieur, sehingga menimbulkan reaksi jang berupa nasionalisme jang sempit, ataupun hendak mengutamakan urusan dalam negeri terpisah dari kehidupan internasional.

Didalam mentjari djalan didalam keadaan-keadaan dan soal-soal jang bertentangan dilapangan lahir, dan dilapangan batin, dapat kita mengerti, kalau ada tendens hendak mempertjajakan nasib kepada seseorang jang dianggapnja integrèr, artinja berlindung kepada persoonlijk gezag, bukan kepada zakelijk gezag, atau mentjari pegangan kepada mystiek, kebatinan atau tjampuran keagamaan, lari dari pada dunia realiteit.*) Keinginan belakangan itu terbawa pula oleh disposisi jang lantaran pengaruh-pengaruh jang sedjak dari dahulu datang dari bermatjam-matjam keagamaan dan agama dari luar negeri.

Dapat kita mengerti, kalau dalam kalangan moral dengan sendirinja ada pula kekatjauan, karena sebagai dalam lapangan-lapangan lain, djuga dalam perkara tersebut belumlah ada norm-norm jang dapat diterima umum. Mana baik, mana buruk masih terlalu banjak ditentukan oleh subjectiviteit orang-seorang atau segolongan.

Tentang alat-alat pemberitaan, dapat pula kita mengerti, kalau alat-alat itu terutama merupakan alat pembawa pendapat, dan perasaan, bukanlah terutama pembawa berita peristiwa (facts). Tidak heran, bagi orang asing masarakat Indonesia sekarang memberi kesan jang labiel. Memang sebenarnya begitu, tetapi labiliteit itu berarti gerakan jang tjepat dan bersilang siur karena hendak mentjapai ketenangan dan keselarasan, artinja labiliteit itu ialah tenaga jang positif.

Hal itu sering tidak terpendang oleh negeri luar, sehingga politik bebas tidak dapat diartikannja dengan sebenarnya, lalu hendak membantu mendorong kesalah satu arah. Sedang sikap politik bebas itu berdasarkan suatu pemandangan dan kebidjaksanaan orang dalam keadaan labiel, jaitu biarkan penjelesaiannja kepada tenaga-tenaga sosial didalam negeri sendiri mentjari ketenangannja dan seimbangannja.

Sikap jang demikian terasa sikap liberal, tetapi sebenarnya pula dapat dianggap sikap seorang marxist jang pertjaja kepada dialectica kemadjuan sesuatu masarakat. Karena itu pula, menurut pendapat saja susah mengukurkan sesuatu ideologie jang umum didunia internasional kepada sikap, tjara dan kebidjaksanaan orang

*) Batjalah misalnja keterangan fihak Kantor Urusan Agama provinsi Djawa Barat tentang matjam-matjam aliran mystik baru, diumumkan „Antara” tgl. 21 Jan. 1953.

Indonesia didalam menghadapi labiliteit masarakat Indonesia, baik dalam lapangan politiknya, maupun dalam lapangan ekonominya dan kebudajaannya.

Menurut penglihatan saja, masarakat Indonesia hanya dapat dipandang dari sudut acculturatie, reintegratie dan desintegratie, sebagai hasil pertemuan barat dan timur. Karena itu pula therapienja hanya pula dapat dengan tjara desintegratie dan reintegratie pula, jaitu dalam sesuatu lapangan mungkin dipergunakan tjara keagamaan, dalam lapangan lain dapat dipergunakan dengan sebaik-baiknya tjara dan kehendak marxisme, sedang dalam lapangan lain dapat dipakai tjara demokrasi burdjuis dan kapitalis, asal semuanya itu merupakan usaha jang adaptief hendak mentjari tali besar sosial, jaitu merupakan tenaga integratie jang kuat.

Keadaan-keadaan jang kita gambarkan itu dipandang actueel, tetapi sebenarnya tumbuh sedjak pertengahan tahun 1950, lalu pada masa kita menulis karangan ini mendjadi tegas sekali, sebagai ternjata misalnja dalam pengertian dan pelaksanaan demokrasi. Tidak aneh, kalau didalam menghadapi penyelesaian soal demokrasi tersebut, ada aliran jang hendak kembali kepada „ketimuran” sebagai pegangan jang terasa stabiell, tidaklah dengan segera terpandang penyelesaian setjara reintegratie sebagai aspek dari pada keadaan acculturatie.

Kebudayaan

Atas putusan kongres kebudayaan pertengahan tahun 1948 di Magelang, 1 Januari 1949 akan didirikan sebuah organisasi kebudayaan jang permanent jang merupakan kesatuan pengalaman-pengalaman organisatie kebudayaan dalam zaman Belanda, zaman Djepang dan dalam zaman sesudah itu sampai kongres tersebut. Tetapi organisatie itu tidak dapat langsung, karena serangan aksi polisionil Belanda. Barulah dapat berdiri permulaan tahun 1950 diibu kota jang baru, Djakarta, bermaksud mendjadi pusat gerakan kebudayaan, dengan membatasi diri kepada sifat hendak mengembangkan daja pentjipta, daja mentjoba (experiment) dan mendjadi pendorong. Itupun dilapangan kebudayaan Indonesia, bukanlah lapangan kebudayaan daerah, karena sebagai ternjata dalam kata pembuka bagi nomor pertama madjalah organisasi kebudayaan tersebut, berdasar atas pembagian pekerdjaan jang tegas, tiap-tiap daerah sebaiknja mengusahakan kebudajaannya, tetap didalam daerahnja. Didalam lingkungan itu diusahakan, supaja ada lagi kerdja sama antara bermatjam-matjam lapangan kebudayaan, teristimewa kesenian dan sastera.

Tetapi integratie antara bermatjam-matjam lapangan itu rupanja tidak mungkin, karena djuga tiap-tiap lapangan itu sudah hendak tumbuh sendiri-sendiri, sedang individu tiap-tiap lapangan itu hendak pula berkembang sendiri-sendiri. Kenyataan adanja kecha-watiran, kalau-kalau kegiatannya mentjipta akan terikat oleh karena

bergabung didalam sesuatu organisasi, apalagi organisasi jang semi-officieel. Njata djuga dalam kalangan kebudajaan tampak akibat-akibat tjita-tjita pergerakan nasional hendak mewujudkan diri sendiri, jang mendjadi terlalu, sehingga merupakan individualisme.

Pertengahan tahun 1952 ini, organisasi kebudajaan itu, ialah Lembaga Kebudajaan Indonesia, sudah dibubarkan, diganti dengan organisasi baru jang merupakan permusjawaratan, karena mengadakan organisasi jang bebas sama sekali jang hanja merupakan sebuah kongres pada waktu tertentu, organisasi sematjam itu dirasa terlalu bebas pula. Tetapi sebelum berdiri organisasi baru itu, dalam kalangan para artis dan sastera terasa perlunja organisasi bagi mereka, sehingga baru-baru ini mendirikan perkumpulan jang akan berusaha memperjuangkan nasib mereka dan kedudukan sosial mereka.

Kalau memang sudah tegas Lembaga Kebudajaan Indonesia tidak akan merupakan sematjam impressario bagi satu-satu lapangan kebudajaan, teristimewa kesenian dan sastera, jaitu jang tidak bersifat tjiptaan baru dan experiment, tetapi dalam prakteknja, organisasi kebudajaan tersebut mendjadi pembawa kesenian jang traditioneel, dan dengan sendirinja kesenian daerah.

Kenjataanlah, dalam lapangan kebudajaan djuga terdapat semangat individualisme; labiliteit antara hendak mempertahankan kemerdekaan diri dan kehendak berorganisasi; labiliteit antara tjita-tjita kebudajaan baru dan kebudajaan traditioneel, jaitu antara usaha-usaha jang progressif dan usaha-usaha jang merupakan cultural lag; labiliteit tentang sikap terhadap pemerintahan; labiliteit teori dan praktek.

Masih djuga perlu diadakan usaha-usaha mempertemukan dan memadu pendapat-pendapat, sehingga Lembaga Kebudajaan mengadakan sebuah konferensi kebudajaan pada permulaan Agustus 1950 di Djakarta, dalam suasana politik negara kesatuan, sebagai landjutan pula dari pada kongres kebudajaan tahun 1948. Konferensi menjatakan :

1. bahwa pada umumnja tiap-tiap kebudajaan sesuatu bangsa itu merupakan suatu kesatuan jang organis;
2. bahwa teristimewa semendjak bangsa Indonesia telah bernegara jang merdeka dan berdaulat, maka masyarakat Indonesia sedang menjtari isi dan bentuk kebudajaan jang sesuai dengan keinginan masyarakat dan zaman baru;
3. bahwa terhadap perhubungan dengan kebudajaan luar negeri dalam hal menjempurnakan perkembangan Kebudajaan Indonesia, bangsa Indonesia membuka diri setjara aktif dan kritis terhadap pengaruh Kebudajaan asing itu;

Didalam keputusan konferensi kebudajaan itu masih tampak kelihatan perkembangan gerakan kebangsaan sebelum perang didalam segi kebudajaanja, malahan masih dapat dekat dipadukan kepada tjita-tjita nasionalisme pada waktu pertama kali merupakan organisasi modern, terutama putusan fasal kedua, meskipun perkataan-perkataan jang dipakai berlainan, karena tempat memandang bukanlah lagi bangsa sebagai suatu keturunan darah jang sama, melainkan kesatuan masarakat dan semangat baru.

Dalam ajat ketiga tampak sikap positif dan negatif bergandengan, tetapi dalam memakai perkataan aktif dan kritis kenyataanlah perkembangan yang lebih lanjut sedjak lahirnya pergerakan kebangsaan, karena kedua perkataan itu menundukkan suatu sikap hendak mengadakan pilihan sendiri dan interpretasi sendiri, menjatakan suatu semangat yang hendak membedakan mana yang essentieel, mana yang tidak. Perkataan „membuka diri” menjatakan pula suatu perbedaan, karena dahulunya pergerakan kebangsaan menerima pengaruh Barat (melalui Belanda) dengan terpaksa, tetapi dengan rasa melawan, sedang konferensi tadi dengan sengadja hendak membuka diri atas kemauan sendiri.

Pasal 2 dan 3 dibatja berhubungan, maka njatalah kehendak akan adanya kebudajaan yang tidak hendak mentjontoh bentuk dan isi Barat, dan djuga tidak hendak membanggakan kebudajaan sendiri yang traditioneel, melainkan hendak mentjapai tujuannya dengan tjara adaptief, jaitu berdasarkan „keinginan masyarakat dan zaman baru” bangsa Indonesia, yang ada dalam kenegaraan yang merdeka dan berdaulat.

Dipandang dari fihak asing, sikap hendak pilih dan tafsir sendiri itu, dan hendak setjara adaptief itu, pasti menimbulkan kesan, seolah-olah ada semangat nasionalisme kebudajaan yang sempit, tidak senang kepada pengaruh-pengaruh kebudajaan asing, tetapi hendaknja dipandang pulalah sikap hendak dengan sengadja membuka diri itu, yang tegas menjatakan nasionalisme yang luas, dan hendak kerdja sama dalam kalangan internasional lapangan kebudayaan.

Salah pandang fihak luar negeri itu tambah mungkin karena tjara adaptief hendak dilakukan berpegang kepada keinginan masyarakat dan zaman baru, artinja kepada suasana acculturatie, itupun suasana yang lebih kentara aspek-aspeknya yang merupakan desintegratie didalam bentuk-bentuk labiliteit dan incidentaliteit, sehingga membuka diri kepada pengaruh-pengaruh luar memberi kesan akan sikap yang berubah-ubah, atau sebagai dalam kalangan politik, sosial dan ekonomi, sikap opportunistis. Tetapi keinsafan akan perlunya integratie, ternjata pada fasal satu putusan konferensi tersebut, didalam pandangannya terhadap kesatuannya segi-segi kebudayaan hidup-menghidupkan.

Tjara adaptief dengan tegas dikemukakan oleh wakil presiden drs. Moh. Hatta, dalam kongres kebudayaan yang diorganiser oleh Lembaga **Kebudayaan Indonesia**, permulaan Oktober 1951. Kata beliau, sikap terhadap kebudayaan asing yang datang, tidak mesti adopteren, melainkan adapteren, artinja tidak menelan bulat-bulat, melainkan menjesuaikannya. Tetapi dalam hal apa yang mendjadi tempat berdiri didalam mendjalankan adaptatie itu, wakil presiden Hatta menjebut dasar-dasar kebudayaan orang **Indonesia sendiri**, ialah rumpun kebudayaan sendiri, yang menurut beliau masih dapat tersimpan dan terpelihara dibawah tindisan kebudayaan asing, bagaimana **djuga orang** Indonesia dikuasai dan dipengaruhi oleh bangsa

asing dimasa jang lampau. Menurut beliau, jang terutama patut ditiru dari bangsa Barat, ialah aktivitennja dalam berpikir dan berbuat, lalu dalam menjangring dan mempeladjadi buah pikiran mereka untuk keperluan kebudajaan orang Indonesia, hendaklah terutama diperhatikan metodik mereka, tjara mereka berpikir dan mengupas masaal-masaalah masarakat dan lain-lainnja ; begitu pula misalnja dalam lapangan sastera, perlu diperhatikan pula dasar jang mereka pakai untuk menggambarkan berbagai tjorak pergaulan hidup dalam sastera mereka itu. Berbagai pandangan orang Barat dalam buku² kesusasteraan bukanlah ditiru sadja dan dijadikan edjaan untuk mengarang roman, karena kupasan dari pergaulan hidup Indonesia dalam kesusasteraan mestilah sesuai dengan djiwa masarakat Indonesia kita jang sebenarnja, sesuai dengan realitet disini.

Dalam utjapan terachir itu, maka wakil presiden njatalah bersamaan pula dengan pendirian konferensi kebudajaan setahun lebih dahulu, malahan lebih tegas hendak berpegang kepada masarakat jang dikemukakan oleh konferensi tersebut, karena beliau djuga hendak berpegang kepada realitetnja dalam masarakat Indonesia.

Djuga beliau mengingatkan, orang Indonesia tak perlu takut-takut melihat masuknja kebudajaan asing, asal kita pandai menjangring dengan kritis, karena dimasa sekarang djuga masih banjak jang perlu dipeladjadi dan diambil dari dunia Barat. Njatalah kiranja, nasionalisme kebudajaan jang ternjata dalam putusan konferensi hendak membuka diri, bukanlah sadja terdapat dalam kalangan gerakan kebudajaan sendiri, melainkan djuga dalam pimpinan pemerintahan tertinggi.

Didalam djalan keterangan wakil presiden tersebut ternjata pula penglihatan beliau tentang perlunja memperhitungkan soal reintegratie atau integratie dalam perkembangan dan pembangunan berbagai segi dan sendi kehidupan dalam masarakat. Teristimewa dikemukakan beliau integratienja lapangan ekonomi dan lapangan kebudajaan.

Tentang integratie berbagai-bagai kebudajaan daerah, beliau kemukakan tentang perlunja mentjari hubungan harmoni antara berbagai tjorak kedaerahan dalam kebudajaan Indonesia dengan tiada menindas individualitet masing-masing, artinja dengan tiada memaksakan persatuan, terdapatlah hendaknja suatu gambaran jang mendjadi karakteristik dari pada kebudajaan Indonesia. Menurut beliau, kesitulah kiranja arah kebudajaan Indonesia dibawa.

Bagi kongres kebudajaan tersebut khusus pula, pembitjaraan-pembitjaraan lain dari konferensi setahun dahulunja dan kongres kebudajaan tiga tahun lebih dahulu, pembitjaraan-pembitjaraan itu mengenai soal-soal jang praktis.

Untuk mewudjudkan salah satu putusan kongres itu mengenai pembubaran Lembaga Kebudajaan Indonesia, lalu membentuk organisasi kebudajaan jang lain, maka permulaan April tahun 1952 ini diadakan sebuah konferensi kebudajaan, melulu untuk memastikan soal tersebut. Lain dari sifat organisasi baru itu sebagai sudah

ditundjukkan pada permulaan bab kebudayaan ini, maka Badan Musjawarat Kebudayaan Nasional tersebut dengan tegas mewudjukkan prinsip jang ditetapkan dalam konferensi, jaitu aktivitet kebudayaan hendaknja terletak didaerah-daerah, sehingga organisasi dipusat hanja merupakan koordinator dan pembawa kebudayaan-kebudayaan daerah itu berbanding.

Maka dengan djalan begitu, konferensi dan organisasi baru tersebut menetapkan sikap jang tegas terhadap perkembangan kebudayaan-kebudayaan daerah, hendak memberi kesempatan sebanjak-banjaknja kepada kebudayaan-kebudayaan itu, disamping putusannja hendak memberi kebebasan berkembang kepada satu-satu perkumpulan kebudayaan dan kesenian jang berpusat diibu kota negara dan mempunjai tjabang-tjabang didaerah-daerah. Artinja, organisasi baru itu bersikap liberaal, baik terhadap keinginan-keinginan regionaal, maupun terhadap organisasi kebudayaan, sesuai dengan keadaan realitetnja tentang ikatan kepentingan kedaerahan, masih ada disamping ikatan organisasi modern.

Dibanding dengan kedjadian-kedjadian dalam lapangan politik belakangan ini, tampaklah perkembangan jang sedjalan dalam lapangan kebudayaan.

Didalam suasana kehidupan kebudayaan sebagai jang ternjata dari pernyataan-pernyataan kongres dan konferensi kebudayaan itu, tampak dalam lapangan seni lukis kegiatan jang positif, terutama terbawa oleh gunanja jang langsung didalam perdjuaan, sedang dalam lapangan sastra kelihatan pula perkembangan, mula-mulannya diwujudkan oleh pengarang-pengarang muda jang mulai tumbuhnja dizaman Djepang, antaranja oleh Utuy Sontani jang antaranja menghasilkan tjerita tonil *Bunga Rumah Makan*.

Lapangan muzik menjatakan kegiatan pula. Dalam hubungan film dapatlah kita tundjukkan perkembangan kerontjong jang mendjadi bahan pertukar fikiran sebelum perang. Makin lama makin mempergunakan perkakas-perkakas muzik Barat dengan lebih lengkap, sedang sairnja makin terpelihara bahasanja, serta isinja bukan sadja lagi melulu pertjintaan, melainkan djuga memudja pahlawan, tanah air, keindahan negeri sendiri dsb. Perkembangan itu menimbulkan muzik jang sekarang ini disebut langgam, jang melihat bentuk, sama dengan kerontjong, tetapi memainkannja lebih terikat, menurut not tertulis, sedang kerontjong memberi kebebasan dalam melodie mengadakan variasi-variasi sesukanja. Disamping langgam itu dan kerontjong aseli jang masih djuga hidup, muzik setjara C. Simandjuntak dan Koesbini berkembang pula, disebut Lagu Indonesia Baru. Lagu Indonesia Baru itu disebut djuga semi-klassik, mungkin karena mempergunakan unsur-unsur hukum muzik Barat jang seriosa, sedang langgam memakai unsur-unsur genre populair didalam perkembangannja, sambil djuga berpegang kepada lagu-lagu Melaju, karena itu dapat dianggap muzik populer Indonesia, djuga karena melihat lebih menarik kalangan jang lebih luas.

Film.

Dengan segera sesudah negara kesatuan berdiri, tampaklah figur baru dalam perfilman di Indonesia, karena disamping ketiga aliran yang dahulu, berdirilah perusahaan produksi film partikelir orang Indonesia sendiri, sehingga merupakan landjutan perkembangan yang sudah tampak dari zaman sebelum perang, lewat zaman Djepang, jaitu makin tambahnja bagian orang Indonesia sendiri didalam bagian-bagian pembikinan film. Disamping P.F.N. sebagai perusahaan negara, dapatlah perusahaan-perusahaan Indonesia itu dipandang sebagai pernajaan tjita-tjita orang Indonesia dalam gerakan kebudayaan, chusus gerakan persandiwaraan dan lapangan-lapangan yang langsung berhubungan dengan tonil itu. Begitu pula merupakan hasil tjita-tjita orang Indonesia hendak mendapat kedudukan pula dalam dunia perusahaan mana djugapun, jaitu yang dapat kita sebut nasionalisme ekonomi. Dapatlah diharapkan, mereka berhubungan langsung dengan tjita-tjita perkembangan masarakatnja, karena itu mereka akan menjatakan tjita-tjita itu. Mereka sendiri mengakui hendak mempertinggi kesenian dan tehnik film Indonesia, supaja mendapat penghargaan dari masarakat. Njatalah tudjuan mereka lain dari tudjuan pengusaha-pengusaha Tionghoa. Dapat kita mengerti, kalau pengusaha-pengusaha Indonesia itu lebih dekat kepada pembikinan film-film yang „berisi”, sekurang-kurangnya mereka menganggap film bukanlah melulu hiburan, melainkan ada fungsinya dalam masarakat Indonesia. Merekalah dengan sendirinja memegang tenaga pendorong menggantikan kedudukan pelopor-pelopor Belanda dahulu. Artinja djuga mereka tiada akan lepas dari pada pergolakan dalam masarakatnja, jaitu masarakat yang penuh dengan pertentangan, terbawa oleh pengaruh desintegratie dan integratie bersilang siur, pengaruh sisa-sisa kolonial disamping pengaruh-pengaruh yang progressif, ditengah-tengah pergolakan matjam-matjam pikiran, ideologie politik, keagamaan, sosial.

Sudah tentunja ada perbedaan tingkatan dalam hal itu, jaitu yang satu lebih dengan sadar menghubungkan diri dengan pergolakan itu, sedang yang lain bersandar lebih djauh. Sekali gus berdirilah Perfini (Perusahaan Film Nasional) dengan pimpinan Usmar Ismail, disertai Soemanto dan Djojokoesoemo yang sudah kita lihat namanja dalam hubungan Pusat Kebudayaan zaman Djepang; Stichting Hiburan Mataram dari Jogjakarta mewudjudkan usahanja dalam pembikinan film; Persari (Persatuan Artis Republik Indonesia) dibawah pimpinan Djamaloeidin Malik, di daerah Republik dan dizaman Djepang sudah mendjadi pengusaha sandiwara keliling. Tahun 1952 ini membawa satu lagi, jaitu Surya Film Trading, sedang difihak pengusaha Tionghoa tambah Ksatria Dharma Film. Banteng Film yang mulai berdiri tahun 1952 ini djuga, merupakan perusahaan tjampuran Tionghoa dan orang Indonesia.

Sampai kita menulis karangan ini, bulan November, djumlah produsen film seluruhnja, terhitung P.F.N., ialah 11, sedang ada kabar-kabarnja di Sumatera akan didirikan dua buah studio, sedang dua tiga perusahaan Indonesia jang baru lagi mulai membikin produksinja jang pertama. Dari jang 11 itu, 5 perusahaan orang Indonesia (terhitung P.F.N.), 5 perusahaan Tionghoa (sebagai sudah kita sebutkan dalam permulaan karangan ini, berhubungan dengan aliran-perfilman jang kita maksudkan, tidak kita bedakan warganegara apa tidak), 1 tjampuran, sedang sekali-sekali ada produksi liar.

Studio djumlahnja 5, jaitu 1 studio P.F.N., 1 Persari, sedang ketiga lainnja ialah kepunjaan Tionghoa : Bintang Surabaja, Tan & Wong Brothers, Golden Arrow, sedang studio Indonesian Film Co. di Bandung kita tidak tahu dengan pasti, apa kepunjaan orang Tionghoa, atau Djamaloedin Malik, ataupun tjampuran.

Banjaknja produksi jang lolos dari censuur dan djumlah produsen dapat dilihat dari daftar ini :

	1948	1949	1950	1951	1952	(sampai 1 Nov.)
djumlah perusah.	2	3	7	9	12	
„ produksi	2	7	15	27	36	

Kelihatan djumlah produsen dan djumlah produksi bertambah madju, begitu pula djumlah produksi jang dipikul-ratakan kepada djumlah produsen, meningkat dari 1 (1948), $2\frac{1}{3}$ (th. 1949, 1950), mendjadi 3 (th. 1951, 1952).

Melihat djumlah produksi satu-satu maskapai, daftarnja ada begini, dengan hanja mengambil kedua aliran perusahaan Tionghoa jang sudah ada sebelum perang, serta hanja perusahaan Indonesia jang sudah berdiri sedjak achir tahun 1950 :

	1950	1951	1952
Tan & Wong Brothers	4	6	8
Bintang Surabaja	5	5	6
P.F.N. (South Pacific)	2	3	—
Perfini	1	2	1
Stichting Hiburan Mataram	—	2	2
Persari	—	4	3

Pada umumnja tampak tambahan produksi, terutama pada fihak Tan & Wong Brothers dan Persari, jang keduanja memang terbanyak menghasilkan dalam tahun 1952 (sampai 1 Nov.). Dalam tahun 1952 ini. P.F.N. rupanja mengutamakan film dokumentair dan berita, serta mungkin djuga oleh kekurangan tenaga dalam urusan scenario dibagian film tjeritanja. Dipandang dari sudut perusahaan, njatalah satu perusahaan Indonesia sudah dapat menjamai produsen Tionghoa, didalam djumlah produksi.

Kalau dibanding djumlah produksi perusahaan Tionghoa semuanya dengan djumlah produksi fihak Indonesia semuanya pula, kedua-duanja jang lepas dari censuur, maka terdapat daftar jang demikian :

	1950	1951	1952
Indonesia	3*)	11	12
Tionghoa	11	15	21
Per. Tjampuran	—	—	—

Berarti produksi Indonesia dalam tahun 1950, hanja kira-kira 27% dari hasil produsen Tionghoa ; tahun 1951, meningkat djadi $\pm 73\%$, tapi tahun ini menurun djadi $\pm 57\%$, karena itu dapat dikatakan, pengaruh produsen Tionghoa masih kuat djuga didalam pembikinan film dinegeri ini. Fihak produsen Indonesia memandang teman sedjawatnja orang Tionghoa itu sebagai saingan. Sikap itu dapat kita mengerti, kalau diingat, orang Indonesia dahulunya hanja mendjadi pekerdja dalam perusahaan-perusahaan produksi film Tionghoa karena itu primair jang tampak baginja sebagai perintang usahanja ialah orang Tionghoa itu, apalagi kalau diperhitungkan pula kedudukan orang Tionghoa dalam lapangan ekonomi sampai sekarang djuga, maka mudalah kita menganggap mereka djuga mendjadi saingan atau perintang kemandjauan perkembangan film orang Indonesia.

Tetapi dengan reeel, dapat dikatakan, fihak produsen Indonesia sendiri rupanja belum dapat menghasilkan lebih banjak dari pada djumlah sekarang. Stichting Hiburan Mataram bergantung kepada studio P.F.N., begitu djuga Perfini. Bukan sadja kedua perusahaan itu harus menunggu giliran produksi, oleh karena studio dipakai oleh P.F.N. sendiri, melainkan djuga karena alat-alat studio itu tidak lengkap untuk serentak mengadakan produksi jang baik, bergandengan pula dengan pekerdjaan P.F.N. dalam lapangan film berita dan film dokumenter. Disamping itu pula, Perfini dan Stichting Hiburan Mataram terpaksa mengeluarkan lebih banjak ongkos produksi, dibanding dengan studio sendiri. Hal itu mendjadi penting, karena kurangnya kapital dibelakang kedua perusahaan itu, jaitu hal jang tidak aneh dalam masarakat Indonesia sekarang. Sebagai djuga dalam lapangan ekonomi lainnja, orang Indonesia ingin berdiri sendiri dalam usaha ekonominja, tetapi terpaksa menghadapi realitet kekurangan kapital.

Fihak produsen Tionghoa tidaklah menghadapi soal itu, bukan sadja karena kapital itu tjukup ada, melainkan djuga karena sudah berpengalaman lama dalam produksi film itu. Karena itu, menurut pendapat kami, kalau orang Indonesia merasa orang Tionghoa sebagai saingan, ialah djuga oleh karena tjita-tjita hendak berdiri sendiri, tetapi dalam melaksanakan tjita-tjita itu mendapat rintangan didalam perkara jang sebaliknya tidak mendjadi rintangan bagi bangsa lain, jaitu bangsa jang sependjang sedjarah dia pandang sebagai penghambat perekonomiannja.

Rasa mendapat saingan itu, ialah djuga karena umumnja bioskop ditangan Tionghoa, karena itu lebih mudah bagi produsen Tionghoa mendapat giliran exhibition. Menurut taksiran fihak produsen **Indonesia**, kesempatan exhibition bagi fihak Indonesia dan Tiong-

*)Terhitung bikiran South Pacific Corporation.

hoa ada 1 : 3. Tetapi rasanja sangkaan itu perlu ditinjau lebih djauh, karena distributie film Stichting Hiburan Mataram, Perfini ada didalam tangan distributeur Tionghoa, bersama-sama dengan produsen atau lepas sama sekali. *)

Djumlah gedung bioskop diseluruh Indonesia ada kira-kira 500 buah, atau 650, kalau dihitung djuga tempat-tempat terbuka. Andai kata ke-36 buah produksi Indonesia dapat berputar bersama-sama dalam satu hari diseluruh Indonesia, sedang masing-masing membikin 6 copy, barulah 216 gedung bioskop dapat dipenuhinja. Karena itu, bagi kedua belah fihak masih longgar sekali perputaran filmnja, kalau tidak ada film luar negeri.

Banjaknja film tjerita pandjang luar negeri berdasarkan lapuran Censuur :

	1950	1951	1952	(sampai 1 Nop.)
35 mm	863	990	968	
16 mm	234	152	256	

Diantaranja termasuk film Amerika terbanjak, jaitu

	1950	1951	1952
35 mm	660	660	675
16 mm	160	128	156

Berarti film Amerika itu sadja sudah dapat mengisi semua bioskop sekali gus, apalagi dengan flim² asing lainnja, sehingga bagi produksi negeri terasa susah giliran. Menurut International Motion Picture Almanac (Edited by Red Kann penerbitan tahun 1951—1952), maka waktu jang dipakai oleh film-film Amerika (American screen time) di Indonesia, pada 289 bioskop jang dianggap mereka, ialah 85%, berarti waktu jang tersedia pada bioskop² tersebut hanjalah 15% untuk flim² luar negeri lainnja, untuk produksi orang Tionghoa di Indonesia dan orang Indonesia sendiri. Lowongan² jang mungkin haruslah dibagi antara masing² produsen dalam negeri, sehingga berarti berebut lowongan jang sedikit, membawa keadaan jang tjotjok dengan pepatah „veel varkens maken de spoeling dun”.

Karena itu, dapatlah dipahami, kalau orang Indonesia menganggap produsen Tionghoa, ialah saingannja, terutama berdasarkan perasaan jang sudah berakar dari zaman dahulu, tetapi pikiran tenang, berdasarkan realitet perlu sekali dalam memandang soal-soal produksi orang Indonesia jang dianggap menghambat kemadjuannja. Perlu pula diperhitungkan, produsen Tionghoa ada pula jang sudah mendjadi warganegara, karena itu hasilnja berhak diperlakukan sebagai produksi negeri ini. Tetapi sudah kenjataan dalam bab politik, soal warganegara itu belum mendapat pandangan jang stabil, artinja djuga warganegara turunan asing belum dapat integratie kepentingannja dengan kepentingan warganegara asli.

*) Achir tahun 1952 tampak keinginan mengatur distribusi sendiri. Mula²nja Persari, lalu Perfini mengadakan bagian distribusi.

Keadaan politik itu, keadaan sosial, dan keadaan ekonomi umum-nya mempengaruhi soal produksi film tjerita pula.

Seperti dinegeri lain djuga, rupanja susah menghadapi distribusi film² Amerika. Ada djalan lain, jaitu menambah djumlah bioskop, jang akan melulu atau terutama mempertunjukkan film bikinan dalam negeri. Menurut perhitungan Bachtiar Effendi dalam madjalah film „Aneka“, menurut djumlah djiwa di Indonesia, dibutuhkan lagi 4500 bioskop. Djalan jang kedua jang dipikir-pikirkan produsen Indonesia, ialah menjontoh negeri sebagai Filipina, mengadakan peraturan pembagian waktu pertunjukkan bagi produksi sendiri dan import. Pikiran itu mungkin ada benarnja, kalau melihat screen-times jang dipakai film-film Amerika menurut almanak tadi, di Filipina 70%, di India 40% sedang seluruh Asia Timur ada 48% sadja.

Soal distribusi dan exhibition itu mendjadi soal jang lebih hangat belakangan ini, berhubung dengan saingan dari film² Malaya jang njata disukai oleh publik, serta sudah mulai pula import film Filipina dengan dubbing dalam bahasa Indonesia. Sedang djumlah import film itu masing² meningkat sekali, kelihatan dari daftar film-film tersebut jang lepas dari censuur :

	1950	1951	1952
Malaja	3	13	27
Filipina	3	7	22

Berarti bagi film Malaja dalam tahun 1951 mendjadi lebih dari 4 kali import tahun sebelumnya, sedang tahun ini mendjadi dua kali tahun 1951, atau 9 kali tahun 1950. Bagi Filipina, tahun 1951 ialah lebih dari dua kali tahun 1950, dan dalam tahun ini, lebih dari 3 kali tahun dahulu, atau lebih dari 7 kali tahun 1950.

Djumlah kedua import itu samalah dengan kira-kira 136% dari pada semua bikinan dinegeri kita ini, sedang kelihatan pula, naiknya import itu dari tahun 1951 kepada tahun 1952 lebih pesat dari perkembangan produksi dalam negeri, jaitu bagi produksi orang Indonesia hanja tambah satu, bagi produksi orang Tionghoa $2\frac{2}{5}$ produksi tahun 1951, dan bagi produksi semuanya ialah kurang dari $1\frac{1}{2}$ hasil tahun 1951.

Karena film import Malaja dan Filipina djusteru diedarkan di-bioskop kelas jang djuga tempat peredaran film-film bikinan disini, maka terasalah persaingan itu lebih berat dari pada film-film Amerika, meskipun pada hakekatnja, ialah karena berebut waktu main jang sedikit oleh banjaknja waktu main bagi film-film Amerika dan film-film asing lainnja. Oleh peraturan import Pemerintah jang baru, maka import film masuk golongan jang menjukarkan masuknja film, tetapi hal itu tidaklah akibat dari pada suatu kebidjaksanaan terhadap produksi film dinegeri ini, dan djuga bukan karena hendak memenuhi keinginan produsen film Indonesia. Malahan oleh peraturan umum tadi, import materieel film tambah mahal, sehingga produksi film sendiri mendjadi susah,

dengan mengingat kapital jang kurang, dan sebagai perusahaan masih dalam masa baru lahir.

Timbul pula hasrat fihak produsen Indonesia, supaja filmnja dapat dipertontonkan bioskop-bioskop kelas satu dikota-kota besar. Dari sudut sentimen nasional, dapat dipahami keinginan itu, terutama dinegeri-negeri Asia sebagai Indonesia jang baru lepas dari tekanan djadahan, artinja tertekan dan terhalang dalam segala pernyataan dan perwujudan keinginan²nja sebagai manusia jang hendak hidup selajaknja. Djuga pada lapangan perfilman, sebagai dalam lapangan lain-lain, tampak keinginan hendak menduduki semua tempat jang dipegang oleh orang Barat dan oleh hasil Barat, ditanah air orang Indonesia itu sendiri. Didalam djabatan² pemerintah, keinginan itu tidak susah dilakukan tetapi dalam lapangan perekonomian susahlah dilaksanakan, begitu djuga dalam lapangan exhibition film nasional.

Dari fihak pengusaha bioskop kelas satu dan dua dikota-kota besar memadjukan keberatan zakelijk, jaitu penonton tidak akan tjukup, kalau film bikinan negeri dipertontonkan. Ada benarnja pendirian itu, karena penonton bioskop kelas satu dan kelas dua itu, meskipun kebanjakannja orang Indonesia djuga, tetapi ialah jang sudah biasa dengan film-film Amerika, karena itu akan tidak atau tidak tjukup suka terhadap hasil-hasil bikinan sendiri.

Sama sadja keadaannja dengan kesukaan lapisan² atas terhadap barang² hasil luar negeri dari pada barang-barang hasil negeri sendiri, meskipun pada teorinja mereka ingin memadjukan produksi sendiri, untuk meratakan kemakmuran.

Teori dan praktek bertentangan di Indonesia, bukanlah luar biasa, begitu djuga keinginan dan tjita-tjita dengan realitet. Terhadap pengusaha bioskop kelas satu dan kelas dua itu dimadjukan oleh produsen Indonesia, mereka tidak berani mentjoba, meskipun diantara film-film produksi Indonesia sudah ada beberapa jang sudah pantas dibawa kegedung-gedung bioskop tersebut. Kepertjajaan itu, dan pendapat tentang tiada goodwill dari exhibitors, lebih tegas setelah salah satu film Indonesia mendapat penghargaan beberapa bulan jang lalu difilmfestival di Tjekoslovakia, sedang film tersebut tiada dapat diputar dibioskop-bioskop kelas I dan II dinegeri sendiri. Maka tambah tegaslah keinginan dari produsen² Indonesia, berdasarkan kebangsaan, supaja ada peraturan perlindungan dari fihak Pemerintah.

Sedjak orang Indonesia mendjadi pengusaha produksi film tjerita, hal export bikinan mereka ada pula mendjadi soal. Memang sudah ada satu dua jang beredar diluar, jaitu di Malaya, tetapi peraturan export umumnja tiadalah melonggarkan meng-export itu sehingga membuka kemungkinan lebih banjak, sedang organisasi untuk export tersebutpun belumlah sampai dipikirkan. Hal itu lebih-lebih menarik perhatian, karena sebelum ada aturan import umum baru, mudah dan teratur export film Malaya ke Indonesia, dan belakangan kelihatan tanda-tandanja dari fihak

Filipina djuga akan memperbesar kemungkinan itu dengan berorganisasi jang teratur.

Dibanding dengan beberapa film India, film Malaya dan film Filipina, banjak djuga film Indonesia jang tidak kalah, dan menurut taksiran produsen di Indonesia, dapat beredar dengan baik di Malaya, India dan Filipina, apalagi kalau didalam pembikinan film diperhitungkan pula film itu nantinja akan di-export. Tetapi untuk sementara, belumlah begitu djauh direntjanakan, meskipun pada waktu merentjanakan film *Antara Bumi dan Langit* oleh Stichting Hiburan pada achir tahun 1950 — permulaan tahun 1951, maksud hendak meng-export itu sudah diperhitungkan.

Bukanlah kedjurusan sana dipikirkan oleh para produsen, melainkan timbul kehendak, supaja import film Filipina dan film Malaya diatur, kalau bisa ditjegah. Tentang djalan pikiran kearah sana tiada mengherankan, karena ada mendjadi semangat umum, jang tampak djuga dalam lapangan lain-lain, jaitu sedikit-sedikit mengharapakan perlindungan dan bantuan dari pemerintahnja sendiri. Menurut pendapat saja, semangat itu akibat perdjjuangan pergerakan kebangsaan sedjak tahun 1927, waktu mulai dengan njata disadari, perlu lebih dahulu mentjapai kemerdekaan politik, jaitu pemerintahan sendiri, lalu tambah njata sedjak tahun 1945, karena itu perdjjuangan nasional umumnja mendjadi berat sebelah sehingga sekarang ini pemerintah sendiri itu masih sadja dianggap seolah-olah Aladin, ataupun Sinterklaas.

Disatu fihak, ada benarnja sikap itu, karena peraturan² jang berlaku dalam berbagai-bagi lapangan, umumnja masih peraturan-peraturan dari zaman pemerintah Hindia-Belanda sebelum perang, zaman kembalinja pemerintah tersebut, zaman kedaulatan federal, semuanya itu bertjampur dengan peraturan² dari daerah Republik, disamping peraturan-peraturan jang baru-baru diadakan. Peraturan-peraturan itu berlain-lain dasar tudjuan, suasana timbulnja, serta golongan jang dilindunginja.

Perekonomian jang lemah dari fihak Indonesia, serta adanya bermatjam-matjam peraturan jang tidak tegas melindungi kepentingannya, karena itu dapat kita mengerti, kalau bagi fihak produsen Indonesia, reaksinja jang pertama ialah arah peraturan perlindungan dari pemerintahnja. Tetapi dalam pada itu para produsen itu ingin bebas dalam tindakannya, artinja tidak terikat kepada kehendak atau kebidjaksanaan pemerintah.

Disitulah pula kelihatan dualisme jang djuga tampak dalam lapangan perekonomian dan perindustrian umumnja. Dari fihak pemerintahan, belumlah djuga dapat tegas sikapnja tentang bera- pa djauh pemerintah boleh turut tjampur dengan iniatif partikelir, artinja apakah kearah sosialisme, meskipun terbatas, ataukah kearah ekonomi jang lebih tegas terpimpin, ataukah kepada liberalisme terbatas? Ataukah dengan djalan memberi credit jang sangat luas? Bentuk organisasi perusahaan-perusahaan itu, apakah bentuk N.V. dan sematjamnja, ataukah dengan bentuk kope-

rasi? Atau bentuk komersieel Eropah dalam kehidupan jang berhubungan internasional, dan kalangan tengah, dan koperasi untuk diluar-luar kota? Menarik hati, didalam dualisme sikap itu, dengan sendirinja banjak timbul usaha-usaha jajasan. Organisasi itu dengan maksud mengadakan usaha dengan kekuatan rakjat tengah sendiri, dengan bantuan sekali-kali dari fihak pemerintah. Menurut penglihatan saja, hal itu menjatakan adanja tenaga integratie, atau acculturatie, jaitu tenaga mentjari bentuk-bentuk jang selaras, disamping tenaga-tenaga desintegratie.

Begitulah djuga dalam lapangan pembikinan film belum tegas bagaimana hendaknja sikap pemerintah terhadap produksi dalam negeri, dan sikap terhadap import film, serta tentang kesukaran-kesukaran jang dihadapi oleh produksi nasional dalam peredaranja. Peraturan jang ada mengenai film, ialah peraturan mengenai censuur, itupun berasal dari masa pemerintahan Hindia-Belanda.

Oleh Bachtiar Effendi dikemukakan dalam karangannja tersebut tadi, kalau film-film Indonesia jang ternyata bernilai dapat diputar dibioskop kelas satu, akan mendjadi mendorong para produsen di Indonesia lebih banjak menghasilkan produksi jang besar ongkosnja dan bernilai, dan tidak lagi melulu ditudjukan kepada „bung tukang gunting” dan „bung betja”, maka harapan itu perlu kita pandang dari semangat nasionalisme jang hendak dihargai dan sederadjat dengan hasil-hasil dunia Eropah (Amerika). Tetapi didalam dia hendak mendjauhkan produksi dari pada „bung betja” dan „bung tukang gunting”, jaitu rakjat banjak, maka dia menjatakan psyche jang dualistis, karena dia ditempat lain akan mengakui perlunja mengadakan apa-apa untuk mendidik rakjat banjak itu, sebagai jang ternyata dari film jang dia pimpin, ialah *Djiwa Pemuda*.

Bukan sadja dari fihak produsen orang Tionghoa, produsen orang Indonesia merasa mendapat saingan, melainkan djuga dari fihak pemerintah, jaitu P.F.N., karena perusahaan film negara itu djuga membikin film tjerita, jang menurut pendapat fihak produsen orang Indonesia tidaklah merupakan film penerangan, sedang dari fihak perusahaan film negara itu sendiri dikemukakan, film penerangan dan pendidikan tidaklah dapat menarik penonton, djika tidak merupakan djuga film hiburan, sebagai ternyata dalam produksinja jang pertama sedjak negara kesatuan, ialah *Inspektur Rachman*, tentang seorang polisi muda bernama Rachman, sedjak ketjilnja hidup dengan ibunja sadja, karena bapaknja masuk pendjara karena membunuh seorang pegawai Belanda perkebunan tempat ia bekerdja, didalam membela kuli-kuli jang disiksa. Waktu keluar dari bui, Mochtar, bapa Rachman, tidak dapat bertemu dengan isterinja, kemudian teradjak masuk sebuah gerombolan perampok jang dipimpin oleh salah seorang kawannja dahulu. Dengan sendirinja bapak dan anak berhadapan didua fihak jang terjadi perpetjahan, karena Mochtar mendjadi insaf ketika dia mengetahui anaknja mendjadi lawannja. Dalam perkelahian anta-

ra Rachman dengan kepala perampok, Mochtar kena tembak peluru revolver jang sebenarnja ditudjukan kepada Rachman oleh kepala perampok. Ketika itulah Rachman tahu, perampok jang di-kedjar-kedjarnja, Mochtar, ialah bapaknja sendiri, tetapi dapat melindungi anaknja dari pada maut, meskipun dia sendiri mendjadi tewas. Rachman berdjandji akan melakukan tugasnja dengan sebaik-baiknya untuk keamanan negara, dengan tidak pandang rintangan apa djugapun. Dalam tjerita itu diselipkan romance antara Rachman dan anak sepnja.

Melihat tjerita itu, maka benar tidaknja pendapat fihak produsen orang Indonesia itu, menurut penglihatan kami, banjak sedikitnja djuga ditentukan oleh sempitnja peredaran bagi film bikinan negeri ini.

Dalam lingkungan masarakat jang dualistis dan labiel, mudah kita mengerti akan kedudukan dan fungsi perfilman, sebagai dirinja sendiri merupakan suatu hasil acculturatie pula sebagai sudah kita gambarkan dalam perdjalanannya. Paham-paham dan tindakan-tindakan dalam kalangan film dengan dirinja bersifat labiel dan dualistis pula sebagai sudah kenyataan dari uraian diatas ini didalam lingkungan distribusi dan peredarannya.

Karena itu kita tidak heran lagi, kalau perusahaan Indonesia jang paling berani membikin produksi, artinja jang bersikap hendak avant garde, ialah perusahaan jang didalam perlengkapannya sangat kurang, karena selamanya mesti menjewa studio, dan disamping itu boleh dikatakan kurang kapital, ialah perusahaan Perfini. „Avant garde” dalam masarakat Indonesia sekarang tidaklah melalui punja pengertian kesenian film sebagai dinegeri lain, melainkan djuga mengandung arti keberanian memasukkan tjita-tjita dan perdjjuangan masarakat dan bangsanja didalam idea dan treatment tjeritanya. Hasilnja jang pertama, *Darah dan Doa* (The Long March) menggambarkan perdjalanannya salah satu bagian tentara Republik dari Jogja pada akhir tahun 1948, menjelundup kedaerah pendudukan tentara Belanda di Djawa Barat, hendak hidup setjara guerilla, supaya lantas dapat mengganggu kekuatan tentara Belanda, sehingga tidak dapat dipusatkan sama sekali kepada menguasai daerah Republik jang baru dia duduki.

Produksinja jang kedua, *Enam djam di Jogja* ialah tjerita tentang perlawanan orang-orang Republik terhadap tentara pendudukan Belanda diibu kota Republik, permulaan tahun 1949.

Bersifat pelopor, djuga sama-sama perlu menjewa studio pemerintah, tetapi lebih kuat keuangannya ialah Stichting Hiburan Mataram, karena disamping usaha produksi, punja gedung bioskop dibekas ibu kota Republik. Produksinja jang pertama, hampir bersamaan waktunya dengan produksi kedua Perfini, jaitu selesai permulaan tahun 1951, ialah *Antara Bumi dan Langit*, mengemukakan soal warganegara, teristimewa bagi orang-orang keturunan Belanda. Sebagai diketahui, dalam perundingan Medja Bundar

antara fihak Indonesia dan fihak Belanda tahun 1949, didalam membitjarakan kedaulatan Indonesia, antaranja diputuskan pula, bagi orang-orang Indo keturunan Belanda diberikan hak aktif memilih suka tidak masuk djadi warga negara Republik. Pilihan itu akan tertutup achir tahun 1951.

Persari, dari mulanja sudah berusaha memiliki studio sendiri kemudian dapat lepas sama sekali dari studio pemerintah, pada waktu jang hampir bersamaan pula dengan kedua perusahaan Indonesia tadi selesai memproduksi tjeritanja jang pertama, jaitu *Sedap Malam* menggambarkan seorang perempuan bertjerai dengan suaminya, mendjadi perempuan djalang, terbawa oleh perdjalanjan kehidupan dalam zaman Djepang, terpisah dari anaknja, kemudian dapat mengalangi bekas suaminya kawin dengan anaknja sendiri, karena tidak kenal-mengenal. Djusteru perusahaan jang lebih lengkap itu renggang kepada soal-soal masarakat, dibanding dengan kedua perusahaan tadi, tetapi sebagai perusahaan orang Indonesia jang timbul akibat kemerdekaan bangsanja, Persari itu dekat kepada pergolakan masarakatnja, dibanding dengan perusahaan-perusahaan orang Tionghoa. Melihat tudjuan pembikinan filmnja, dapatlah dikatakan, dari ketiga perusahaan produksi orang Indonesia itu, Persari memperhitungkan maksimum komersieel, tetapi dibandingkan dengan perusahaan-perusahaan orang Tionghoa, perhitungan itu kurang, lantaran terpengaruh oleh kelahirannja dari pergolakan bangsanja.

Dibanding dengan orang Tionghoa, tjerita *Sedap Malam* mengandung pendidikan, sama keadaannja dengan film-film sekitar tahun 1941. Memangnja djuga tjeritanja ialah orang jang sudah bergerak dalam tahun itu, ialah Andjar Amara, tetapi *Sedap Malam* itu mengandung pula tendens sosial, rupanja akibat pengaruh zaman Djepang. Pemain-pemainnja ialah Rd. Mochtar dan isterinja, Soekarsih, keduanja pertama kali main dalam *Pareh*; kemudian Terang Bulan, film-film bikinan orang Tionghoa sebelum perang, dalam zaman Djepang turut dengan sandiwara keliling, begitu djuga dalam masa tahun 1945-1949; tahun 1949 turut dengan Tan & Wong Brothers, achir tahun 1950 masuk Persari. Pemegang rol lain, ialah M. Pandji Anom, mulai timbul dalam sandiwara keliling dalam zaman Djepang dibawah asuhan Andjar Asmara dan Ratna Asmara, kemudian turut serta sebagai pemain dan pemimpin dengan sandiwara keliling djuga antara tahun 1945—1949. Tenaga baru ada pegang peranan utama wanita. Regie, Mh. Said, dari kalangan tonil djuga, kemudian mendapat pengalaman dalam pembikinan film dibawah pimpinan orang Belanda dalam tahun 1948—1949.

Beginitulah tjara bekerdja Persari, orang-orangnja (crew) terutama pemain-pemain beroep, sudah berpengalaman dalam dunia film dan tonil.

Dalam susunan pemain dan pemimpin tampaklah persamaannja dengan tjara bekerdja P.F.N., jang untuk filmnja *Inspektur*

Rachman tersebut diatas, mengambil Chatir Harro, sudah kita lihat dalam perfilman serta sandiwara kesenian dizaman Djepang, kemudian dalam zaman revolusi turut dengan sandiwara keliling, serta dengan usaha-usaha film Belanda sedjak tahun 1949, dan main dalam film peralihan *Untuk Sang Merah Putih*; Awaludin, pemain tonil dizaman Djepang dan sesudahnja; Abdul Hamid Arif, baru timbul dalam zaman Djepang sebagai penjanji diatas panggung, kemudian turut sebagai pemain dalam sandiwara keliling, sesudah itu turut dengan usaha perfilman Belanda tahun 1949; Moh. Said turut pula main, merangkap memegang regie, sedang produksinja kita lihat dipegang oleh orang baru dalam kalangan pembikinan film, tetapi sudah bergerak dalam lapangan persandiwaraan, dan alam lingkungan Pusat Kebudayaan serta P.O.S.D. dalam zaman Djepang, jaitu Kotot Soekardi. Pemain baru sama sekali, ialah Nana Madjo, pegang peranan wanita.

Lain tjaranja Perfini dan Stichting Hiburan Mataram. Keduanja terutama mempergunakan pemain-pemain jang belum pernah main didepan camera, malahan jang belum pernah main diatas panggung ataupun hanja sebagai amateur. Maksudnja, untuk menghindarkan over-acting, serta hendak membawa tenaga-tenaga baru jang berpeladjaran lebih tinggi. Karena itu, usaha kedua perusahaan film tersebut dapatlah dipandang sebagai usaha pembaru, sebagai dahulunya film *Pareh* dan film *Terang Bulan* sedang Persari dan P.F.N. dari perusahaan-perusahaan Indonesia dapat disebut aliran tradisionil.

Bukan sadja oleh tudjuan pembikinan filmnja, melainkan djuga karena rapat sekali dengan pergolakan masarakatnja, malahan hendak turut serta dengan pergolakan itu, artinja menganggap film mempunjai fungsi tertentu didalam perkembangan masarakatnja maka djusteru Perfini dan Stichting Hiburan Mataram itulah pula jang lebih banjak mendapat apa-apa jang dipandang mereka rintangan.

Darah dan doa tidak dapat dibenarkan djustru oleh fihak divisi jang sebetulnja hendak dibanggakan oleh Perfini dalam filmnja itu. Sedang dibeberapa daerah filmnja ditolak diputar, karena hanja membanggakan perdjuangan divisi disuatu daerah sadja, tidak sedikit djuga menjinggung perdjuangan dan djasa tempat film itu hendak dipertunjukkan. Filmnja jang kedua, meskipun treatmentnja disusun dengan sesudah mendengar fihak-fihak jang memegang peranan penting dalam perdjuangan dikota Jogja, dan sudah memperhitungkan alangan jang diperoleh *Antara Bumi dan Langit*, film tidak urung djuga mendapat potongan-potongan fihak censur. Bagi perusahaan jang boleh dikatakan terutama berkapital tjinta kepada perfilman dan rasa keberanian, hal-hal itu membawa kerugian lebih besar dari pada fihak produsen jang lebih kuat. Dan kerugian itu bukan sadja berupakan kerugian materieel.

Alangan-alangan jang lebih hebat ada dihadapi oleh film *Antara Bumi dan Langit*. Sebagai djuga dalam perdjalanannya riwayat

produksi film tjerita dinegeri ini kita mengenal dahulu *Pareh. Terang Bulan*, suatu patokan dalam perjalanannya riwayat itu, maka begitulah pula dalam riwayatnya yang sekarang dapat dipandang film tadi sebagai suatu patokan. Kalau kedua film sebelum perang tadi merupakan patokan dalam hal organisasi film, tehniknya, tjeritanya, maka *Antara Bumi dan Langit* itu menjadi patokan pula dalam hal fungsi film dalam masyarakat Indonesia, pendapat umum terhadap perfilman, perhubungan censure dengan produksi film dinegeri ini, dan soal kebidjaksanaan pemerintah terhadap industri sendiri.

Stichting Hiburan Mataram sudah kita lihat berdiri tahun 1948 diibu kota Republik, lepas pertengahan tahun 1950 menjusun organisasi produksi film di Djakarta, bersama dengan terbentuknya negara kesatuan, artinya organisasi-organisasi pemerintah dibekas ibu kota Republik dengan organisasi-organisasi pemerintahan R.I.S. di Djakarta. Sebagai organisasi setengah resmi Kementerian Penerangan, Stichting Hiburan Mataram mendapat kesempatan mempergunakan studio P.F.N., ialah studio aliran kedua. Tjerita yang dipilih ialah tjerita yang sudah dimulai dikerdjakan atas permintaan pemimpin perusahaan film Kementerian Penerangan, Suska, bernama *Antara Bumi dan Langit* karangan penjusun uraian ini, yang dalam bentuk tjerita tonil sudah berturut-turut pernah dimainkan didaerah Republik di Djawa tahun 1947 dan 1948, baik oleh amateur, maupun oleh sandiwara berkeliling. Isinya berputar kepada soal kewarganegaraan sesuai dengan maksud mendirikan Stichting Hiburan Mataram, jaitu penerangan dengan jalan tonil dan film.

Dengan memilih karangan itu untuk produksinya yang pertama Stichting Hiburan Mataram dengan sendirinya merapatkan perhubungan perfilman dengan gerakan kebudayaan dan dengan sastra modern, aliran realisme ataupun impressionisme, kalau istilah aliran itu hendak dipergunakan dalam perkembangan sastra di Indonesia. Didalam lingkungan Perfini sudah tampak lebih dahulu tendensi itu dengan produksinya yang pertama, dengan Usmar Ismail sebagai pemimpin produksi, regie dan pengarang scenario; Soemanto sebagai pembantu pemimpin produksi; Basuki Resobowo dalam urusan setting, sehingga dengan begitu pula tampak lanjutan gerakan sastra dan lapangan kesenian lainnya yang berlaku dizaman Djepang, dan dizaman revolusi sesudah tahun 1945 didaerah Republik.

Dengan jalan begitu, Perfini dan Stichting Hiburan Mataram dengan lebih tegas melandjutkan jalan sedjarah perfilman yang sudah tampak sebelum perang dan dalam zaman Djepang, waktu Roestam St. Palindih turut serta dengan perfilman, tetapi jalan sedjarah itu putus dalam perusahaan Tionghoa, kemudian dilandjutkan oleh perusahaan Belanda dengan membawa Usmar Ismail.

Dengan membawa sastra modern dan lapangan kesenian lainnja serta, maka dapatlah dipikirkan, tjerita dan urusan komposisi beeld dan setting akan lebih banjak mendapat keteguhan, terutama dalam tjerita, karena sastra modern sebagai hasil acculturatie sudah lebih lama mendjadi perwujudan orang Indonesia sendiri. Dalam lapangan sastra, dari mulainja gerakan itu berkonsolidasi, saja sudah berpendirian, sastra itu kelahiran pergerakan nasional dan masarakat Indonesia jang dalam kehilangan pidjakannja, karena itu pula sastra itu punja fungsi terhadap pergerakan nasional dan masarakat Indonesia itu, dan dengan sendirinja menggambarkan masarakat itu.

Boleh dikatakan, sastra sematjam itu bukanlah sastra, karena mengandung tendens, tetapi dapat pula kita bertanja, adakah sesuatu hasil sastra dan kesenian lainnja, misalnja musik jang lepas dari pengaruh dan ketentuan milieu dan semangat zaman si pentjipta? Misalnja Beethoven, dapatkah kita mengerti hasil tjiptaannja dengan sesungguhnya, dengan tidak menghubungkannja dengan keadaan zamannja? Dengan golongannja dia hidup?

Dalam menjusun scenario film berdasarkan tjerita tonil saja itu, idea tentang warganegara saja susun treatmentnja, sehingga berpegang kepada segi tiga, antara seorang perempuan Indo, seorang laki-laki Indonesia dan seorang laki-laki Indo, kedua laki-laki itu tjinta kepada Indo perempuan itu, soal warganegara terdjalin kepada apa jang umum bagi ummat manusia. Treatment segi tiga itu akan merupakan satu tjabang djalan tjerita, sedang tjabang kedua akan tentang perempuan Indo itu berhubungan dengan seorang jang tidak suka hal warganegara itu, sedang dilain fihak dia berhubungan pula dengan laki-laki Indo jang tjinta itu kepadanya, dan sudah masuk warganegara, dan dengan orang Indonesia jang bertjita-tjita, supaja orang Indo suka masuk warganegara. Dengan djalan begitu, disamping romance, terselip kemungkinan akan suspense terbawa oleh sematjam spionage. Untuk menjatakan, Indo itu sebenarnja anak negeri ini, maka perempuan Indo itu dan orang Indonesia tersebut ditjeritakan sudah sedjak dari ketjil bertetangga. Dan untuk menjatakan soal Indo ialah sesuatu soal politik, maka perempuan Indo itu berpisah sedjak ketjil pula dengan laki-laki Indonesia itu, terbawa oleh penghidupan sedjarah pemerintahan kolonial. Posisi Indo saja pandang pula suatu soal psychologie, karena itu psyche perempuan Indo itu digambarkan sebagai jang ternjata dalam titel tjerita: antara bumi dan langit, artinja dualistis, tidak dibumi Indonesia, dan tidak pula dilangit Eropah.

Tjara treatment seluruhnja kelihatanlah mengandung sesuatu soal, tetapi diberi djalan jang enteng, jaitu pertjintaan ataupun romantik, serta sesuatu konflik, ditambah lagi dengan urusan rahasia, karena saja berpendapat, sesuatu penerangan barulah dapat dengan melalui film, kalau diberi bentuk hiburan. Karena hiburan film dinegeri ini sangat dipengaruhi kesenangan kepada

film Amerika, tidak boleh tidak, film kita hendaknya pula mempergunakan taktik yang dipakai oleh orang Amerika, artinya pada mulanya perkembangan film Indonesia pada masa orang Indonesia sendiri memegang kemudi produksi. Sesudah publik tertarik kepada film Indonesia, barulah lambat laun dapat kesenangan publik itu dibawa kepada apa yang disebut nasional. Menurut penglihatan saja, tidaklah akan menguntungkan perkembangan film nasional, kalau publik dengan segera disodorkan film yang lain sama sekali dengan film-film Amerika. Lagi pula film mesti ditunjukkan kepada suatu massa, sebab itu tidak boleh tidak mesti mengandung unsur-unsur yang dengan teliti diperhatikan oleh film-film Amerika : romance, suspense, njanjian, avontuur, tragiek.

Bagaimana djuga, penonton bioskop suka kepada tjerita yang ada pertjintaannya, dan mereka sudah biasa melihat film yang ada tjiumannja. Film Indonesia pada mulanya tidak boleh tidak perlu mempergunakan hal itu, meskipun sangat dibatasi, dan tidaklah melulu karena hendak sex-appeal, melainkan logis timbul dari djalan dan adat peranan tjerita. Bagi saja ada alasan dapat menerima tjiunan dimasukkan dalam *Antara Bumi dan Langit* itu, karena peranan wanitanya ialah orang Indo, dan dengan membawa scene tjiunan, maka dapatlah pula saja njatakan sesuatu pendirian, kaum Indo itu sebagai warganegara, dapatlah tetap memelihara istiadatnya sendiri sebagai keturunan asing.

Lagi pula saja hendak memasukkan scene tjiunan, karena berdasar kepada gaja realisme, jaitu menggambarkan keadaan masarakat yang sebenarnya, dengan maksud, supaya publik berani melihat keadaan sebenarnya. Didalam hal itu saja berpegang kepada tjara treatment film-film Inggeris, sebagaimana djuga saja berusaha mempergunakan film memberi tafsiran tentang sesuatu soal yang hangat, dengan mengemukakan fihak contra dan fihak setudju, dan tjorak-tjorak contra dan setudju itu, semuanya dengan berupakan seseorang manusia. Bukan didalam hal itu saja betjermin kepada tjara Inggeris, melainkan djuga didalam menjelaskan soal tjerita, bukanlah seperti dalam film-film Amerika, penutup tjerita dengan pasti mengemukakan satu penjelesaian, melainkan begitu rupa, sehingga seluruh film mendjadi untuk membuka hati dan kemauan, sehingga penutup tjerita tetap mendjadi tanda tanja.

Film seluruhnja akan merupakan suatu pertjobaan, hendak melahirkan film gaja sendiri, dengan membuka diri, tetapi kritis terhadap tjara-tjara bangsa-bangsa lain, sebagai djatakan dalam lapangan kebudayaan seumumnja oleh konferensi kebudayaan yang kebetulan baru selesai itu bulan Agustus 1950. Sesuai pula dengan pantja sila negara, jaitu keagamaan, peranan wanita Indo akan dibawa achir tjerita melupakan dirinja untuk **kepentingan** orang lain. Dalam hal itu, saja akui terpengaruh oleh **karangan** Tolstoi *De Opstanding* dan film tjerita itu yang **pernah saja lihat** filmnja dimasa dulu, peranan dipegang oleh Dolores del Rio, ialah aktris

jang sekarang rupanja turut serta dengan produksi-produksi Mexico. Pengaruh itu kenjataan pula dalam roman saja *Belenggu*, terutama pada achir tjerita, sedang didalam figuur orang Indonesia dalam *Antara Bumi dan Langit*, dan figuur wanita Indo, sebagai djuga dalam *Belenggu*, ada suasana karangan Gorki *De barrevoeters*, meskipun suasana mengembara disteppe jang luas itu dalam film dan roman saja itu terbawa dalam steppe dualisme ataupun heterogeniteit psyche orang Indonesia dan orang Indo.

Untuk memperkuat sifat hiburan film *Antara Bumi dan Langit* itu, serta merapatkan hubungannja dengan gerakan kebudayaan lapangan lain, maka akan dimasukan pula beberapa lagu baru, tjiptaan pengarang lagu jang sudah diakui, ialah pengarang lagu C. Simandjuntak dan Koesbini. Tetapi khusus pula kepada psyche saja sebagai anak Indonesia dalam acculturatie, beberapa lagu Eropah (Djerman) saja masukan pula. Tetapi lagu-lagu itu hendaknja tidak merupakan selingan jang melulu untuk hiburan, tetapi mendjadi suatu unsur jang harmonis kepada djalan tjerita, jaitu setjara associatief jang banjak dipakai oleh film-film Inggeris, dan ada mendjadi sifat jang khusus bagi misalnja pantun Indonesia.

Kalau dalam zaman Djepang, sastera, tonil dan film bervisie sosial ataupun mengutamakan manusia dalam kehidupan sosial, maka saja tjoba membawa manusia kembali kepada tjinta akan alam negerinja, sesuai pula dengan suatu pendirian, orang keturunan asing masuk djadi warga negara bukanlah hendaknja karena mengingat keuntungan materiel melulu, melainkan karena tjinta kepada bumi tempat kelahirannja. Bukan sadja oleh opname dite-ngah alam, melainkan djuga oleh lagu „Kemuning” dan „Padi menguning” maksud itu hendak diwujudkan.

Dalam menjusun shooting-script saja berusaha menghindari tjara tonil, jaitu dengan banjak cut, djadi dengan banjak perubahan angle, supaja dengan djalan begitu terwujud suatu ketjepatan dalam perdjalan film itu, sesuai pula dengan keadaan revolusi tempat kedjadian tjerita, sehingga dapatlah pula dengan luas melukiskan suasana perdjungan disekitar tjerita pokok, didalam suasana kebangunan bangsa Indonesia. Didalam hal itu saja be-tjermin pula kepada tehnik scenario Amerika, tapi dalam perpindahan scene atau sequence saja tjoba mempergunakan tjara associatif, dan didalam memilih pokok jang diopname saja berusaha melaksanakan realisme setjara Inggeris. Tetapi dalam mempergunakan dialogue, saja berusaha mentjoba tjara Amerika, sehingga pendek-pendek, supaja pernjataan dengan visueël djadi lebih terkemuka.

Sebagai djuga tudjuan film *Antara Bumi dan Langit* itu meng-hendaki suatu masarakat jang memberi lapangan kepada segala bangsa jang ada di Indonesia, maka susunan unit merupakan kerdja sama antara bermacam-matjam bangsa. Pemimpin produksi ialah seorang asal Korea, mendapat pendidikan di Djepang, camera dipegang oleh seorang Belanda totok, pegawai P.F.N., dulunja

dari perusahaan South Pacific Corporation, dibantu oleh seorang asisten peranakan Tionghoa, dulunya mendapat didikannya distudio keluarga The; soundman ialah orang Indonesia dan orang peranakan Belanda; pemimpin setting, orang Indonesia, H. B. Angin, sudah giat dalam zaman Djepang; peranan Indonesia dipegang oleh orang Indonesia sendiri, dan peranan Indo oleh orang Indo pula; regie akan dilakukan bersama oleh orang asal Korea itu dan pengarang sendiri; pengarang back-ground music ialah orang Belanda.

Melihat susunan unit itu, dapatlah pula timbul pertanyaan, jaitu apakah suatu tjiptaan ataupun sesuatu tudjuan nasional Indonesia dapat dilaksanakan bersama dengan bangsa-bangsa lain, totok, maupun peranakan? Artinja dapatkah orang-orang asing dinegeri ini dapat dibiarkan terus bekerdja, tetapi dengan tudjuan bekerdjanja menurut tudjuan bangsa Indonesia?

Dalam hal publikasi dan reklame, ditjoba pula mengadakannya masih pada waktu shooting. Akan dibikin pula sebuah trailer, jaitu hal jang belum pernah dilakukan oleh perfilman di Indonesia ini.

Tentang hubungan dengan censuur, ditjoba pula menjampaikan sebuah shooting-script sebelum dimulai shooting. Sebelum itu, selamanya censuur barulah turut tjampur diwaktu film sudah selesai, artinja bersifat repressif.

Supaja menghilangkan acting jang setjara tonil, pemainnja terdjadi dari orang amateur belaka, terketjual satu orang termasuk angkatan muda dalam kalangan film, jaitu R. Soekarno. Dengan mengambil orangnja dari milieu tjerita, maka ditjobalah supaja pemainnja dapat mengerti akan suasana masarakat tjerita, karena menurut apa jang saja lihat dan alami dalam tonil dan film Indonesia, susah sekali bagi seorang artis menggambarkan laku seorang dokter misalnja. Karena itu pula dalam film *Antara Bumi dan Langit* itu rol dokter dimainkan oleh seorang mahasiswa, begitu pula rol isteri dokter itu. Tjara memilih pemain itu dapat dipandang meneruskan dan mentjoba lebih luas akan apa jang sudah dimulai oleh South Pacific Corporation tahun 1949, waktu Usmar Ismail masuk, kemudian dilandjutkan oleh Perfini.

Melihat susunan unit, diluar para pemain, tampaklah djuga pekerdjaan produksi film *Antara Bumi dan Langit* itu mendjadi pertemuan bermatjam-matjam aliran dalam perdjalanannya sedjarah film di Indonesia, dengan beraksen lebih besar kepada aliran *Pareh, Terang Bulan dan Panggilan Darah*, diasah oleh tjita-tjita dalam kalangan kebudajaan jang lebih luas. Dengan *Pareh* ada pula persamaan tudjuan, jaitu tentang produksi hendak ditudjukan djuga kepada penonton diluar Indonesia sendiri. Tetapi kalau film *Pareh* tahun 1934 itu tjuma memandang kenegeri Belanda, sedang film tahun 1951 itu bermaksud sebagai langkah pertama untuk bertukaran film dengan terutama negeri-negeri tetangga di Asia Selatan, karena India, Filipina, Malaya dan Mesir sudah lebih dahulu

memperkenalkan filmnja dinegeri ini. Itulah djuga salah satu sebabnja, maka soal minoriteitnja disusun, sehingga hanja mendjadi milieu, sedang apa jang mendjadi umum bagi umat manusia mendjadi pokok(idea). Karena itu, segi tiga kedua tersusun pula lebih tegas dari pada tonilnja itu antara laki-laki Indonesia dengan isterinja sendiri, dan laki-laki Indonesia dengan perempuan lain (jaitu wanita Indo). Keindahan alam akan merupakan usaha memperkenalkan negeri Indonesia, begitu pula hasil-hasil lagu baru bermaksud hendak memberi tahu adanja perkembangan kesenian jang baru.

Didalam visie dan didalam memilih milieu, *Pareh* dan *Antara Bumi dan Langit* berbeda djauh. Film tahun 1951 itu tidaklah bersifat ethnologie, melainkan bervisie acculturatie, sedang milieunja ialah kehidupan acculturatie itu pula. Seluruh produk itu akan merupakan hasil proses acculturatie pula, sudah terang dari keterangan-keterangan diatas ini. Karena itu pula tidaklah sebagai *Terang Bulan* jang mentjarinja didalam milieu jang ethnologis, diberi adukan fantasi dan romantik setjara Hawai, melainkan dalam kehidupan masarakat jang reëel. Karena itu, merupakan landjutan dari pada apa jang kelihatan dalam film-film tahun 1941, serta dalam dunia kesusasteraan modern, sedang didalam menghubungkan kehidupan sosial dengan film ialah landjutan dari pada film serta sastera dan kesenian dalam zaman Djepang. Tetapi dalam mengemukakan persambungan manusia Indonesia dengan alam sekitarnja disamping hubungannya dengan masarakat, maka film itu seolah-olah landjutan kepada *Terang Bulan* (jang ada saja lihat sebelum perang) dan kepada *Pareh* jang baru tahun 1952 ini pertama kali saja lihat, tetapi sebenarnja mendjangkau kepada suasana pantun dan sjair; istimewa *Sjair Bidasari*, bagian tentang ibu bapak meninggalkan bajinja jang baru lahir diatas perahu diwaktu terang bulan, dan kepada kehidupan saja sendiri diluar kota dimasa ketjil.

Pada wudjudnja, film *Antara Bumi dan Langit* bermaksud merupakan suatu hasil kebudajaan, dan sesuai dengan keadaan masarakat Indonesia, hendak pula merupakan film pendidikan rakjat, sedang didalam memilih penonton, ditjoba supaja kalangan Indonesia terpeladjar dapat menghargai film bikinan dinegeri sendiri. Didalam fungsinja sebagai alat pendidikan, direntjanakan akan dibarengi oleh campagne penerangan hal warganegara, dengan alat-alat penerangan lain, memperdalam apa jang dikemukakan oleh film tadi, setjara hendak membangunkan pikiran dan perhatian terhadap soal warganegara.

Belum selesai, *Antara Bumi dan Langit* ternjata merupakan seolah-olah sebuah batu jang dilontarkan kedalam sebuah kolam, menggetarkan air seluruhnja. Mula-mulanja getaran itu merupakan reaksi dari sebuah perkumpulan pemuda Islam, bernama „Peladjar Islam Indonesia” di Medan. Menurut mereka, ialah masanja orang Indonesia menindjau atau memperbaiki kebudajaan

asli Indonesia sendiri, karena itu atas alasan hendak mendjaga kebudayaan asli Indonesia, merekapun mengandjurkan film *Antara Bumi dan Langit* itu diboikot, sebab menurut mereka, film tersebut mengambil tjontoh teladan dari film-film Amerika dan film dari Barat, sehingga aliran itu dengan insaf atau tidak akan menimbulkan akibat jang akan merusakkan kebudayaan Indonesia, dan film tersebut tidak sesuai dengan kebudayaan kita.

Resolusi perkumpulan itu disiarkan disemua surat-surat kabar dan madjalah, serta kepada badan-badan pemerintahan jang bersangkutan, disambut oleh beberapa perkumpulan Islam lain, di beberapa tempat. Memang masa itu masanja orang Indonesia giat memadjukan resolusi dan tuntutan-tuntutan matjam-matjam kepada pemerintahannya. Hal itu dapat dipandang tandanja individualisatie ataupun kesadaran pribadi sendiri, tetapi jang belum diarahkan kepada suatu tudjuan sosial jang bulat. Belumlah disadari, pemerintah jang dituntut itu ialah wakil-wakilnja sendiri, bukanlah lagi merupakan pemerintahan zaman kolonial dahulu. Bahwa adanya pemerintah sendiri hanja memberi kesempatan bekerdja jang adil dan leluasa dibanding dengan zaman pemerintahan asing, sedang kerdja membangun dan memperbaiki sendiri ialah terutama terletak kepada rakjatnja sendiri. Semangat sematjam itu tampak pula dalam dewan-dewan perwakilan daerah jang dibentuk, mereka lupa tidaklah lagi berdiri didepan rapat umum, melainkan sudah mendjadi turut tanggung djawab tentang perdjalanannya pemerintah, karena itu fungsi mereka bukanlah sebagai pemimpin-pemimpin pergerakan rakjat jang menuntut, melainkan organisasi pemerintahan jang bertugas mengatur sendiri.

Sebagai digambarkan dalam bab politik, sosial dan ekonömi, ialah djuga masanja ikatan suatu tudjuan mendjadi terlepas, tudjuan bersama menghadapi lawan jang satu. Oleh karena itu, masanja desintegratie jang sangat, bukan sadja dalam kehidupan masarakat, melainkan djuga dalam kehidupan rohani, pikiran, tjita-tjita dan pribadi. Tidak mengherankan, kalau didalam desintegratie jang sangat itu, segala norm mendjadi labiel dan relatif, begitu pula tidak mengherankan, djika ada orang atau golongan jang lalu hendak kembali kepada zaman dahulu.

Didalam publikasi dalam surat-surat kabar seluruh Indonesia, saja tundjukkan, perkembangan film di Indonesia akan tertahan, malahan akan mati sama sekali, dan semua pertundjukan film mesti dihentikan, kalau dituntut kepada perfilman, supaja merupakan kebudayaan aseli ataupun menggambarkan kebudayaan aseli. Masarakat Indonesia sudah lain sama sekali dengan masarakat aseli dahulu. Lagi pula, apakah jang disebut kebudayaan aseli? Karena Indonesia sedjak dari dahulu menerima bermatjam-matjam pengaruh, dan selamanja mengalami bermatjam-matjam acculturatie. Saja tundjukkan, tjara hidup dalam masarakat sudah banjak berubah, tidak sesuai lagi dengan kehidupan lama.

Saja tundjukkan kontradiksi dalam resolusi itu, dengan mengambil tjontoh pulau Bali. Kalau dituruti kemauan resolusi itu, maka perempuan Bali terpaksa aseli dilukiskan dengan dadanja terbuka sama sekali, sedang djustru itu pula jang tidak diingini zaman sekarang diperlihatkan dalam foto dan film Amerika tentang Bali.

Dan dalam hal jang mana kebudajaan aseli, berbeda pula pendapat tiap-tiap daerah di Indonesia, sehingga andjuran kembali kepada kebudajaan aseli, berarti memetjah-memetjah kembali susunan kesatuan negara. „Kebudajaan aseli Indonesia” tidak ada, karena „kebudajaan Indonesia” itu ialah kebudajaan proces acculturatie, atas pertemuan dengan pengaruh Barat. Saja tentang pula hal kebenarannja akan masanja ialah masa memperbaiki atau menindjau kebudajaan aseli Indonesia sendiri, karena pendapat itu bertentangan dengan putusan-putusan kongres dan pertemuan-pertemuan kebudajaan jang sudah diadakan.

Mengenai mengambil tjontoh dari film-film Amerika dan Barat, kita kemukakan pertanjaan, apakah produksi film dinegeri ini dapat berkembang, dengan tidak mentjontoh film luar negeri? Lagi pula, pembikinan film ialah kepandaian luar negeri, karena itu sudah semestinja orang Indonesia betjermin dan beladjar kepada luar negeri.

Setelah filmnja selesai, lalu ada segolongan ketjil melihatnja, antaranja menteri Pendidikan, Pengadjaran dan Kebudajaan, maka menteri memberi keterangan kepada pers, keberatan mengenai tjuman sebetulnja tidak begitu menjjinggung perasaan, berhubung hal itu terdjadi diantara seorang Indonesia dan seorang nona peranakan Belanda, karena bagi orang Belanda atau peranakan Belanda hal itu adalah suatu hal jang biasa. Lain halnja djika hal itu terdjadi diantara pelaku-pelaku bangsa Indonesia.

Beliau berkata begitu sesudah melihat shot itu didalam continuitynja, sedang fihak mengeritik belum melihatnja. Kelihatan sekali bagaimana dari reaksi terhadap film kenjataan suatu tjara berpikir orang Indonesia dimasa itu, sangat tidak ber-context, incidenteel, emotioneel, artinja sesuatu perkara tidak dipandang dalam hubungannja, dan suka à priori. Sedang sesuatu film ialah visueel, perlu dilihat, dan ialah merupakan suatu continuity, jang oleh sifat film didalam hal dynamiek perlu merupakan continuity jang tegang, membuang apa jang berlebih-lebihan, tetapi didalam pada itu tetap bersifat massa-psychologie.

Sikap resolusi tersebut sebetulnja tiada aneh, karena didalam masyarakat jang sedang dalam proces acculturatie, atau dalam pengertian jang khusus, jaitu jang ada dalam keadaan desintegratie, disamping adanja tenaga-tenaga reintegratie, tanda-tanda jang bersifat kontradiksi atau dualistis tidaklah mengherankan, begitu pula tentang adanja tanda-tanda jang progressif disamping tenaga-tenaga jang terbelakang.

Reaksi terbesar ialah merupakan reaksi jang bersifat politis mengenai soal warganegara, teristimewa tentang kedudukan turunan Belanda, datangnja dari fihak turunan itu sendiri, langsung dan tidak langsung melalui suatu djabatan pemerintahan. Menurut pendapat itu, pada waktu itu akan lebih berguna membuat film-film jang melukiskan golongan minoriteit pada umumnja, Indo-Eropah pada khususnja membantu perdjjuangan Indonesia lahir dan batin, ataupun memberi lukisan realistik dari kesukaran kesukaran materieel dan psychologis jang dihadapi oleh mereka waktu itu, supaja film tidak menimbulkan perasaan marah dan tjuriga, tetapi sebaliknja menimbulkan pengertian dan belas kasihan.

Dengan meminta, supaja film dibikin menundukkan Indo-Eropah membantu perdjjuangan Indonesia, maka seseorang produsen, regie dan pengarang pada hakekatnja diminta mengikatkan diri kepada suatu kedjadian jang tidak historis, meskipun mesti diakui ada segolongan orang Indo membantu perdjjuangan itu. Herannja, djusteru golongan Indo jang sungguh membantu itu, mereka sendiri setudju dengan film *Antara Bumi dan Langit* tersebut. Kalau kehendak golongan Indo tadi dituruti, berarti mendesak untuk membikin film jang bersifat romantis, artinja perlu meninggalkan sifat realisme. Bukan itu sadja, tetapi pengarang Indonesia diminta melupakan perdjjuangan nasionalnja, artinja djangan memandang perdjjuangan itu dari sudut bangsanja. Akibatnja hendak membawa tenaga mentjipta pengarang, serta membawa produsen djangan integratie dengan perdjjalanan pergerakan kebangsaan dsjak dari dulu.

Teranglah djuga dari andjuran tersebut, supaja milieu tjerita ialah milieu Indo, dan peranan utama ialah oleh kaum Indo, sedang dalam tjerita, fihak Indonesia dan fihak Indo pegang peranan utama, tetapi milieu terang ialah sesuai dengan sifat positif gerakan kebangsaan. Memang djuga golongan jang keberatan itu bertjita-tjita, supaja kaum Indo tetap memegang teguh kebudajaannja, meskipun sudah masuk djadi warganegara, sehingga dengan djalan begitu dapat diramalkan mereka akan tetap merupakan suatu golongan tersendiri. Karena itu didalam mengandjurkan film tersebut diatas dan sikap terhadap film *Antara Bumi dan Langit* kenjataanlah kedudukan dualisme kaum peranakan jang sudah kita sebut dalam bab politik, sosial dan ekonomi.

Tentang fungsi film tentang kaum Indo berbeda pula pendirian, karena fihak pengarang *Antara Bumi dan Langit* hanjalah hendak mengemukakan suatu soal, lalu achirnja tjerita hendaknja merupakan pembuka pikiran dan kemauan, sedang fihak golongan tertentu tadi menghendaki penutup jang positif maksudnja, artinja merupakan suatu tendens, berarti hendak mendesakkan suatu paham tertentu. Dengan djalan begitu timbullah soal film pendidikan, bagaimana sebetulnja bentuknja, sifatnja. Setelah diadakan beberapa pertemuan dalam kalangan-kalangan jang berkepentingan maka teranglah sikap terhadap soal itu tidak sama. Misalnja

tentang peranan utama Indonesia dapat terpicat oleh wanita Indo, hal yang sematjam itu djangan kedjadian, karena menjatakan kelemahan. Tentang peranan Indo utama, ada dikemukakan, peranan Indo jang satu, jaitu peranan tidak baik, lebih berat dari peranan jang sudah setuju dengan fihak Indonesia. Adalah mendjadi persoalan, bagaimanakah perimbangan tentang baik dan buruk, artinja berapa djauh dapat digambarkan setjara filmisch (visueel) apa jang buruk dan tidak baik, supaja kemudian dapat dipertentangkan dengan apa jang baik dan patut, lalu memberikan apa jang patut itu menduduki tempat fihak jang menang.

Bagi suatu structuur tjerita, dalam hal ini, structuur film selamanya perlu menggambarkan dua fihak, jang lantas merupakan suatu konflik nantinja. Fihak itu dapat merupakan seseorang konflik dengan dirinja sendiri, dapat seseorang terhadap orang lain, seseorang terhadap masarakat atau alam dunia disekitarnja. Structuur itu kedapatan djuga dalam wajah, jang selamanya menggambarkan fihak baik dan fihak djahat. Didalam menggambarkan fihak baik itu, selamanya pula menggambarkan kelemahannya, sehingga merupakan manusia jang berwatak dan hidup. Malahan oleh adanya kelemahan disamping kekuatannya, maka tjerita berdjalan, memberi suspense, lalu peranan utama dapat timbul kembali.

Djusteru karena mengingat kelemahan manusia terhadap nasib, maka drama Junani dapat besar. Kalau dari mulanja peranan utama tiada mempunjai kelemahan, tidak pernah membuat kesalahan, tidak punja soal, maka tjerita tidak bisa djadi, atau tjerita hendaknja merupakan romantik, dongeng, revue, atau avontuur jang selamanya membawa peranan utama menang, misalnja tjerita cowboy, djadi mementingkan action dan suspense melulu, dengan tiada memberi watak, tiada berpusat kepada sesuatu idea, sehingga tjerita dapat diperpanjang semau-maunja. Tetapi dalam tjerita-tjerita cowboy itu djuga, peranan utama perlu membuat kesalahan-kesalahan, meskipun tidak dihubungkan dengan watak peranan utama itu, sehingga oleh kesalahan-kesalahan tersebut, kedjadian-kedjadian suspense dan action bisa diulangi lagi.

Bagi suatu film pendidikan akan susah menjusunnja, djika dari mulanja peranan utama tidak punja kesalahan atau kelemahan. karena pada achir tjerita tidaklah dapat djatakan dia insaf akan kelemahan atau kesalahannya tersebut.

Maka dapatlah disimpulkan, satu fihak menghendaki film pendidikan jang mengadjak, jang positif bertendens, jang bersifat romantik, sedang fihak lain menghendaki film pendidikan jang merupakan mengemukakan sesuatu soal (probleem) untuk bahan pikiran dan perhatian, karena fungsi film tidaklah dapat lebih djauh dari pada maksud itu, dan hendaknja dibantu oleh alat-alat penerangan lain, dan film itu hendaknja merupakan tjara Inggeris mentjiptakan keadaan reëel, „the creation of reality”, dengan tidak takut mengemukakan dengan djudjur akan keadaan-keadaan jang tidak baik, supaja dapat djelas soalnya jang sebenarnya, sehingga

filmpun dapatlah mendjadi „film of discussion“, film jang untuk diperbintjangan.

Karena itu reaksi terhadap *Antara Bumi dan Langit* didalam soal minoriteit pada hakekatnja berarti memutusan perhubungan produksi film Indonesia dengan zaman Djepang, lalu mengembalikanja kepada zaman sebelum perang. Waktu adanja reaksi itu achir tahun 1950 — permulaan tahun 1951, memang suasananja sangat besar perhatian umum terhadap film, teristimewa terhadap film Amerika, jang dianggap merusak kebudajaan, teristimewa kesusilaan. Mungkin sekali sikap itu terbawa pula oleh sikap politik, karena tampak pengaruh politik fihak Amerika tambah menjata. Dimasa itu sering dikemukakan resolusi dan mosi kepada pemerintah dan censuur film, menjatakan sikap terhadap sesuatu film Amerika. Dapatlah kita mengerti, ketika orang di Medan membatja sebuah interview tentang pembikinan *Antara Bumi dan Langit* hendak mempergunakan tehnik film Amerika (disamping mempergunakan tjara Inggeris) mereka di Medan itu memajukan protesnja, dianggapnja shot tjiun itulah buktinja meniru tjara Amerika, karena itu akan setjara Amerika pula tjiuman itu. Reaksi jang emotioneel itu menjatakan dengan tegas sikap terhadap film-film Amerika.

Memanglah film *Antara Bumi dan Langit* itu ditunda oleh censuur peredarannja, tetapi tidaklah berdasarkan hal tjiuman, jaitu peraturan mengenai kesusilaan, melainkan berhubung dengan soal minoriteitnja. Dengan segera seudah itu dimajukan kepada censuur, film *Perfini*, jaitu *Enam djam di Jogja* mengenai perlawanan fihak orang-orang Republik terhadap pendudukan Belanda. Pembikinan film itu sudah dapat betjermin kepada sikap censuur terhadap *Antara Bumi dan Langit*, karena itu tidak ada seorang Belandapun diperlihatkan dalam film *Perfini* tersebut, sehingga dramatik tidak ada sama sekali, karena dramatik itu mestinja terbawa oleh konflik dua fihak. Dengan djalan begitu, *Perfini* menahan rasa nasionalis-menja, artinja jang mestinja mendjadi sumber tenaga mentjipta bagi orang-orang film Indonesia, dan jang diizinkan berkembang dalam mentjipta hasil seni lukis, lagu dan sastera. Meskipun begitu, tidak urung potongan kena djuga kepada *Enam djam di Jogja*, djusteru dishot jang realisme.

Kalau tiada dibolehkan mengambil pokok tjerita seorang-orang konflik dengan masarakat masanja, djalan mana mana mesti ditempuh ?

Produsen dan regie *Antara Bumi dan Langit*, dr. Hujung mengerti akan semangat publik, censuur dan golongan jang tidak sadar mengandjurkan romantik, lalu diapun mengubah film *Antara Bumi dan Langit* mendjadi film jang sesuai dengan romantik, ditambah pula dengan lebih banjak perkelahian. Film *Antara Bumi dan Langit* itupun mendjadi *Frieda*. Didalam memilih nama itu tidaklah insaf akan sedjarah perfilman, tjuma tertarik oleh peranan utama dipegang oleh seorang wanita, tetapi dengan nama itu ditegaskan sifat film tersebut, dan tidak sadar kembalilah kepada masa *Siti Nurbaja*, *Fatimah* dsb. sebelum perang.

Produsen dan regie bertindak begitu, terbawa oleh paksaan komersiel, karena film sudah lama tertahan, sedang ongkos produksi tinggi. Film kedua Stichting Hiburan Mataram, *Bunga Rumah Makan*, lalu jang ketiga dan keempat, semuanya bersifat romantik, mengemukakan suspense, perkelahian, njanjian, pertjintaan ataupun olah raga. Filmnja jang ketiga dan keempat njata sekali dibikin karena melulu mengingat tudjuan komersiel, karena suatu kedjadian oleh raga nasional dipergunakan mendjadi milieu tjerita, dan memang beberapa opnamen dibikin diwaktu kedjadian itu jang sebenarnja, sehingga djuga romantik dan realiteit atau actualiteit ditjampurkan. Dalam soal muzik, dr. Huyung melepaskan muzik Indonesia Baru, lalu mempergunakan muzik langgam. Dapat diharapkan, kalau dr. Huyung tidak meninggal, dia akan lebih njata menghasilkan film-film romantik, maka dengan begitu mendekati film-film binaan perusahaan Tionghoa.

Perfini jang dapat dianggap lebih djauh dari film-film sematjam itu tidak luput dari pengaruh reaksi jang mendesak arah romantik. Filmnja *Dosa tak berampun* (1951) berdasarkan tjerita tonil jang disadur oleh Usmar Ismail dari sebuah tjerita tonil Djepang dimasa Djepang, film tersebut sudah mulai menjatakan hendak melangkah arah romantik dan mengemukakan njanjian atau lagu tidak sebagai dasar tjerita. Film *Embung* (1952) masih berat realismenja, dan memang djuga tidak urung kena potongan censuur, djusteru pula dishot jang realisme. Film *Terimalah laguku*, sekarang ini hampir selesai. Kalau menurut djalan tjeritanja, dan interview jang kita adakan dengan fihak produsennja, dan regienja, maka pastilah film tersebut dengan tegas bersifat romantik, dan mengemukakan njanjian dan lagu, malahan musici pegang peranan utama *).

x) Dalam bulan Desember ini film tersebut sudah diputar untuk undangan, maka benarah Perfini dalam film tersebut sudah sama sekali melepaskan sifat realismenja dahulu. Hal itu ternjata sekali dari setting, jang dalam film-film dulunja Perfini akan berusaha menjatakan milieu jang sebenarnja, sekalipun djelek, kotor dan miskin. Dalam filmnja jang baru itu semuanya bagus dan bersih, sekalipun gubugnja artis miskin. Pakaian pemain bagus, meskipun tiada beruang. Seorang musicus jang bekerdja diperlihatkan punja mobil, djauh dari pada realiteit sekarang ini. Scene-scene lutju dengan sengadja diselipkan. Dengan djalan begitu, diperlihatkan Perfini dia sudah terdorong pula oleh tudjuan komersiel melulu, sambil pula menjatakan dia sudah mengindjak tjara conventioneel dan traditoneel, karena dalam film-film binaan orang Tionghoa sampai sekarang djuga masih kedapatan diselipkan rol djongos dan chadam, dalam scene-scene komik jang mengingatkan badut-badut diatas panggung tonil modern itu, dan sebelum itu, kepada badut-badut komidi stambul, dan lebih lama lagi mungkin dapat ditracer kepada persandiwararaan India, zaman pudjangga Kalidasa. Bagaimana djuga, badut-badut sematjam itu kita bertemu dalam wajang kulit dan wajang orang Djawa, mendjadi pengikut peranan utama, dan waktu jang tertentu mesti mendjadi terkemuka membawakan lawaknja. Meskipun insert lutju-lutju tersebut oleh Perfini tidak dibawakan oleh rol djongos dan babu, tetapi djelaslah djuga usahanja hendak menjtjaba menjainji import film dari Malaja jang selamanja memasukkan insert lutju-lutju tersebut. Dalam pada itu, mungkin dengan tidak sadar pula sebagai biasanja seorang artis, film itu seolah-olah menggambarkan keadaan pembikinnja, jaitu tjelaka nasibnja, karena tiada penghargaan masarakat dan karena kekurangan alat mendjalankan pekerdjaan, karena itu terpaksa berusaha komersiel djadi tukang lowak!

Kalau Perfini menempuh djalan itu, ialah dengan tenaga mentjipita jang terasa terdesak, karena tidak lama sebelum mulai membikin opname, fihaknja masih polemik dengan fihak Stichting Hiburan Mataram, mentjela film ketiga dan keempat Stichting Hiburan Mataram komersiel dan romantik semata, serta meniru revue Amerika. Dalam *Dosa tak Berampun* Perfini masih mempergunakan lagu-lagu Indonesia Baru, tetapi sudah pula memasukkan lagu-lagu rakjat Djakarta, maka dalam *Terimalah laguku* dia melulu memakai langgam.

P.F.N. membikin *Si Pintjang* menggambarkan kehidupan anak-anak terlantar, dan sudah kita sebut dalam tahun 1952 ini mendapat penghargaan di Filmfestival di Tjechoslowakia. Menurut pembitjaraan kami dengan pengarang dan regienja Kotot Soekardi kami mendapat kesan, treatmentnja akan lebih baik, djika dia tiada tertahan, kalau-kalau realismenja akan membawa filmnja tiada djalan. *). *Djiwa Pemuda*, djuga hasil P.F.N. tahun 1951, pimpinan produksi Inoe Perbatasari, regie Bachtiar Effendi, pemegang camera serta sound ialah jang turut mengerdjakan *Antara Bumi dan Langit*. Film tersebut menggambarkan keadaan didesa, disitu kembali pemuda-pemuda perdjuaan, lalu giat membawa keamanan, mengatur perekonomian berdasarkan gotong rojong dan kooperasi.

Melihat milieu, isi, tehnik film, tjaranja memperlihatkan bandjir, dan kadang-kadang tjaranja memperlihatkan orang desa kaget berkumpul, *Djiwa Pemuda* dapat diurutkan kepada film *Pareh*. Tetapi membandingkan kedua film tersebut berarti pula memperlihatkan perkembangan film di Indonesia, dari semangat ethnologie tahun 1934 kepada semangat acculturatie tahun 1951; dari rentjana muzik gamelan kepada muzik langgam. *Pareh* dikemukakan kepada censuur tahun 1952 ini, tetapi ditolak djuga, karena sifat dan semangat ethnologie dalam film tersebut, jang tidak dapat lagi diterima sekarang ini, menandakan pula akan perkembangan masarakat sedjak tahun pembikinan *Pareh*. **).

*) *Solo diwaktu malam* (Borobudur Film Co), selesai bulan Desember ini, sebenarnya tjerita realisme, berdasarkan tjerita tonil Kamadja dizaman Djepang, oleh produsen dibikin film seolah-olah kedjadian dalam angan-angan. Tidak arung djuga kena potongan.

**) Sikap terhadap film *Pareh* itu tidak aneh dalam kebangunan, kesadaran dan kemerdekaan di Indonesia, sebagai djuga ternjata sikap sematjam itu terhadap semua film import jang dengan nama umum dapat disebut jungle-film, dan western, jaitu jang menggambarkan primitiviteit orang-orang kulit berwarna terhadap kegagalan, kepintaran orang-orang kulit putih. Menurut pendapat saja, superioriteitswaan jang tampak dalam film-film itu tjuma lahirnja sadja jang mendjadikan sikap censuur tersebut, tetapi pada hakekatnja, jang mendjadi dasar sikap itu, ialah visie atau angle si pembikin film itu, tidak dapat menaruh tempatnja memandang pada sudut kulit berwarna. Tetapi P.F.N. mengadakan kursus djuru camera untuk ditaruh seorang cameraman disatu-satu daerah untuk film pekabaran dan documentair, maka salah satu mata peladjaran ialah ethnologie, tidak terpkir memberikan Cultural Anthropologie, jang lebih sesuai dengan negeri tempat film berkembang sekarang, jaitu Amerika, dan lebih sesuai dengan perkembangan masarakat di Indonesia.

Tetapi dalam teknik film masih dapat didjedjerkkan dengan film-film masa sekarang, karena itu film tersebut diizinkan diputar untuk golongan yang hendak mempeladjar film. Kalau *Pareh* itu dibandingkan dengan *Si Pintjang* dan *Djiwa Pemuda*, ialah sealiran dalam djalan sedjarah perfilman ini, maka tampaklah teknik film kita tiada berapa maju, malahan berkurang dalam beberapa hal dalam 17 tahun, meskipun pada *Si Pintjang* dan *Djiwa Pemuda* tampak perubahan-perubahan angle yang banjak. Dialogue dalam *Si Pintjang*, meskipun masih banjak, tetapi tampak usaha menguranginja; sedang *Djiwa Pemuda* tampak masih tidak menjadari fungsi dialogue dalam film. Kalau film pertama mempergunakan orang² baru, maka yang kedua mengutamakan orang-orang lama. Dalam P.F.N. sendiri rupanja terkandung dua aliran, jaitu yang pertama lebih dekat kepada golongan Perfini dan Stichting Hiburan Mataram, sedang aliran kedua kepada Persari, mungkin dibanding dengan Persari lebih dekat kepada usaha-usaha film orang Tionghoa, kalau melihat treatmentnja yang terputus-putus, sekurang-kurangnja kurang bergandengan dengan continuitynja. Hal itu mungkin karena ideanja tiada bulat, sehingga bermatjam-matjam soal tidak terikat oleh satu angle pentjipta scenario, maka soal-soal tersebut terasa tetap banjak, lagi terpisah-pisah. Terang pula kelihatan rasa kuatir menggambarkan seorang-orang djahat kepada kehidupan desanja, dia betul djahat, sehingga dramatik tidak tertjapai dalam treatment tjerita. Usaha membawa tjerman kedalam film tampak diteruskan dalam film ini, dengan tjerdik hanja memperlihatkan close up dua pasang kaki sadja.

Dengan membikin *Djiwa Pemuda*, P.F.N. hendak menarik perhatian kepada soal-soal didesa, maka dalam memilih milieu itu diapun sebetulnja melandjutkan apa yang sudah kelihatan pada *Gadis Desa* (South Pacific Film Co., tahun 1949) dan pada *Air Mata mengalir di Tjitarum* (Tan & Wong Brothers Film Co. th. 1948). Memanglah djuga soal desa dan kota belum dapat diselesaikan setjara sosial, ekonomi dan politik. Dalam *Djiwa Pemuda* memang ditundjukkan perhubungan kota dan desa setjara perhubungan individu, tetapi tidak dapat menjatakan integratie ekonomi dan sosial. Paling tegas yang dapat diperlihatkannja ialah bedanja kehidupan didesa dan dikota. Dengan djalan begitu, njatalah pula perbedaan *Djiwa Pemuda* dengan *Pareh* yang hanja mengambil milieu didesa melulu.

Bagaimana djuga, soal desa dan kota mendjadi soal pula bagi Persari yang membikin *Hidup Baru*, belum lama lepas dari censuur, yang djuga mempertentangkan kehidupan kota dan desa, sambil mendjalinkan kawin paksa, tetapi yang sudah mendekati triangle biasa, sehingga didalam diri dua orang wanita dinjatakanlah perbedaan kota dan desa tersebut, serta dinjatakan dengan menundjukkan sikap bapak peranan laki-laki utama, sikap itu bertentangan dengan sikap anaknja yang menghargai desa. Penutupnja menjatakan kedjuduran dan setianja orang **desa**, bertentangan dengan suka hidup mewahnja dan tjurangnja orang kota.

Djuga film itu romantis melulu, jaitu pokok tjerita ialah pertjintaan, sedang soal kota dan desa ialah milieu belaka, sehingga dalam hal itu berbedalah dengan *Pareh* jang memokokkan idea kepada soal desa, meskipun ethnologis, sedang pertjintaan, perkelahian baginja ialah animation sequences.

Njatalah djalan jang ditempuh Persari achir-achir ini, kalau *Hidup Baru* dibandingkan dengan *Bunga Bangsa*, produksinja permulaan tahun ini. Disitu perdjungan revolusi sungguh mendjadi idea tjerita, sedang pertjintaan mendjadi animation sequences. Tjerita itu masih mendekati produksi peralihan dari R.I.S. kenegara kesatuan, jaitu *Untuk Sang Merah Putih*, sedang dalam *Hidup Baru* perdjungan dalam zaman revolusi hanjalah sebagai pembuka untuk mengemukakan peranan utama sebagai bekas pedjuang, sebagai djuga dalam *Djiwa Pemuda*. Tetapi dalam film P.F.N. tersebut memang dengan sadar dipilih bekas pedjuang, untuk menjatakan setjara penerangan, bagaimana semangat pedjuang dalam perdjungan dengan sendjata dapat pula diperlukan untuk membangun desa. Tidaklah begitu Persari. Orang pedjuang itu dibawanja kedalam treatment tjerita jang bersifat triangle.

Persari memang termasuk jang kurang ideel dibanding dengan ketiga perusahaan tadi, perusahaan itu njata mengambil tudjuan produksinja selandjutnja, jaitu membikin uang dulu. Tudjuan itu dengan konsekwen dilakukannja waktu film berwarna Rodrigo de Villa dibikin bersama dengan perusahaan Filipina, di Filipina, diedarkan bulan November. Hasilnja merupakan film jang romantik, action, jaitu perkelahian setjara *The three Musketeers*, pertjintaan, kepertjajaan kepada jang gaib, sifat jang fantastis, pakaian jang gilang gemilang. Meskipun tehniknja maju dibanding dengan sebelum perang, tetapi njatalah semangatnja kembali pula kemasa tersebut.

Antara Bumi dan Langit sebagai film, dan sebagai hasil kerdja sama antara bermacam-macam bangsa serta hasil perpaduan aliran produksi film, dan gerakan kebudayaan dengan produksi film, njatalah tidak berhasil, tetapi pengaruh pembikinan film itu kenjataan terhadap djalannja produksi film orang Indonesia, meskipun merupakan negatif. Tentang Persari dan Perfini mendjadi tegas memilih sifat romantik, bukanlah melalui oleh *Antara Bumi dan Langit*, tetapi djuga oleh sukanja publik bioskop-bioskop kelas rendah kepada film-film Malaja, kentara dalam tahun ini.

Disamping pengaruh negatif itu, kelihatan pula pengaruh positif, jaitu didalam pekerdjaan camera, terutama dalam banjakknja cut ataupun perpindahan angle dilakukan. Pada Perfini tampak hal itu terutama dalam filmnja *Dosa tak Berampun*, malahan dapat dikatakan, dalam film itulah Perfini mentjapai sempurnanja didalam pengertian kerdja camera, dengan mempergunakan djuga pertama kali subjective angle. Pengertian tentang sifat visueel film ada

berwudjud oleh kurangnya dialogue dibanding dengan film-film Perfini dulunja. *)).

Film-film Persari kemudian djuga memperlihatkan perubahan-perubahan angle jang lebih banjak dari dahulunya, apalagi dalam filmnja terbelakang bikinan di Filipina. Lain dari urusan camera, tampaklah Perfini dan Persari tambah mempergunakan reklame diwaktu sedang produksi, sehingga mengadakan bagian publiciteit sendiri.

Tentang penghargaan terhadap artis dan pekerdjaan dalam perusahaan film mendjadi naik sesudah *Antara Bumi dan Langit*. Orang-orang baru tambah banjak masuk film, malahan berasal dari keluarga dan didikan jang dulunja segan sekali turut main dalam film, djuga sesudah tahun 1949 dan 1950.

Djuga pada film-film bikinan Tionghoa terasa pengaruh positif dan negatif. Positif, dalam kerdja camera, komposisi dan continuity serta lebih sukanja menjusun shooting-script lebih dahulu, dan penghargaan kepada artisnja. Mulanja djuga dalam hal publicity diwaktu produksi. Tetapi serenta film *Antara Bumi dan Langit* mendjadi *Frieda*, publicity itu berkurang, malahan ada tendens tidak mengadakan pemberitaan sama sekali, karena merugikan dan destruktief. Maksudnja supaja djangan mendapat reaksi dari fihak umum sebelum lepas dari censuur. Malahan didalam memilih idea, terutama didalam treatment tjerita-tjerita kenjataan usaha itu, supaja djangan ada reaksi diwaktu film beredar. Sikap itu terbawa pula, supaja dapat lolos dari censuur, sekurang-kurangnya hanja dengan potongan sadja. Sikap itu mendjadi begitu rupa, sehingga njanjian, tarian, lutjuan atau pukulan mendjadi terkemuka, terlepas-lepas sama sekali dengan djalan tjerita, atau njata dengan sengadja diselipkan. Ataupun treatment dibawa djauh sekali dari keadaan masarakat jang sebenarnya atau jang actueel, sehingga sering-sering melebihi film zaman dahulu, karena romantik dulunja terbawa dengan mengcopy film-film dari negeri leluhur, kemudian dengan mengcopy film-film Amerika, terdorong pula oleh tudjuan komersiel terutama, maka dalam dua tahun ini terbawa pula oleh reaksi negatif terhadap rintangan-rintangan jang sangat mudah dihadapkan kepadanya. Usaha romantik pengusaha-pengusaha orang Tionghoa mendjadi berbebeda, mungkin gradueel, dengan romantik pengusaha-pengusaha orang Indonesia, karena romantik mereka ini, meskipun djuga oleh karena terpaksa bersaingan dengan film-film Malaja dan Filipina, dorongan terutama ialah oleh reaksi negatif tadi djuga, karena itu

*) Filmnja jang penghabisan, tampak pula kemadjuan didalam tehniknja, bukan sadja dalam kerdja camera, tetapi didalam mengadakan imbangan perasaan, sehingga lain dari film-film Usmar Ismail dahulunya, jaitu jang umumnja menjatakan konflik seseorang dengan dirinja sendiri. Film terachir ini sudah merupakan konflik antara beberapa orang seniman muzik dengan tidak adanya penghargaan dari fihak masarakatnja, meskipun setjara romantik, dan takut mengemukakan sikap masarakat itu, maka sikap masarakat itu tidak diwudjudkan.

berbeda dengan fihak orang Tionghoa; reaksi itu berarti menjauhkan masarakat sendiri yang mestinja menjadi sumber inspirasinja dan tempatnja berdjasa pula. Karena itu, bagi film-film orang Indonesia menjadi tegas: terdorong oleh escapism dibanding dengan film-film orang Tionghoa. Dengan djalan begitu, para pengusaha dan artis suatu alat perhubungan masarakat menjadi terdorong sedjadar dengan fihak rakjat yang lari kedalam alam kebatinan, melalui karena tiada kuat menghadapi realiteit kehidupan.

Bagi orang-orang Tionghoa akan menimbulkan keinginan sebagai ternjata belakangan ini memproduksi tjerita-tjerita seperti *Seribu satu malam* dahulu, misalnja *Dewa-dewi*. Di Bandung sedang dibikin oleh Touw Film Co. tjerita kuno legendè yang dulunja sudah dibikin film tahun 1927, jaitu *Lutung Kasarung*. *Rodrigo de Villa* sendiri merupakan tjerita sedjarah Spanjol. Tendens hendak keromantik yang fantastis tersebut ternjata djuga dari usaha memadjukan *Zoebaida* kepada censure, tetapi ditolak. Untung djuga, kalau tidak, pasti produsen-produsen yang ingin kembali kepada romantik yang fantastis akan mendapat kesempatan kembali sama sekali kepada keadaan sebelum perang, tetapi bukan sadja lagi merupakan romantik komersiel, melainkan escapism, lari dari pada kenjataan kedunia chajal belaka. Tendens itu ada, apalagi karena produsen-produsen orang Indonesia sendiri tiada sanggup menjadi penahan tendens tersebut berdasarkan rasa persaingan, malahan dia sendiri sudah dihingapi romantik yang terdorong oleh escapism itu. Disitulah anehnja masarakat Indonesia, karena njata pada teorinja, umumnja tiada senang akan romantik dan „tiada berisinja” film-film Amerika, tetapi oleh sikap terhadap produksi-produksi sendiri, film-film Indonesia menjadi terdorong kearah romantik dan „tiada berisi” yang tiada disukai itu. Apa akibatnja, kalau tendens itu berdjalan terus, dapat kita lihat dari pada kedatangan produksi film di India, yang masa ini mengcopie film-film Amerika, terlalu mengemukakan bintang² film, tiada memperhatikan seluruh film sebagai suatu tjiptaan yang bulat, sehingga menimbulkan reaksi sebaliknya dari pada dinegeri kita ini, ialah desakan supaja meninggalkan sikap meniru-niru itu dan mengulangi tjerita-tjerita kuno, dan supaja membuat film yang menggambarkan India sekarang ini, sehingga film India dapat merupakan suatu alat sosial menghibur dan mendidik rakjat *).

*) Tentang di Indonesia djuga orang akan terlalu memudja artis film, sambil tambah madju kedunia mimpi, bukanlah masuk hal yang chajal, karena Persari sudah pernah membawa artisnja ke Bandjermasin, kemudian permulaan Januari 1953 ini membawa R. Mochtar dan Netty Herawaty keliling di Sumatera Timur berhubung dengan peredaran film *Rodrigo de Villa*. Besarlah harapan, Persari akan membikin film-film yang dengan sengadja dibikin untuk mengemukakan kedua artis itu, ataupun sesuatu tjerita akan dimainkan djuga oleh kedua mereka, meskipun tidak tjotjok dengan kekuatannja yang sebenarnja, asal mereka dapat dikemukakan. Lain dari itu, dari pertjakapan pemimpin Persari kepada pers, dia bermaksud membikin film berwarna bernama „Hawaiana”, merupakan film „love and song”, dilakukan di Honolulu dan Filipina. Rentjananja yang kedua hendak membikin film „Dibawah lindungan Kaabah” yang sebagian opnamenja akan didjalankan di Mekkah, kelihatan djauh berbeda djalan pikirannja, tetapi hakekatnja kedua rentjana itu terdorong oleh rasa romantik yang hendak terlalu, dan yang mulanja lantaran terpaksa lari dari masarakat sendiri.

Tetapi tendens hendak kembali kepada romantik, dan kalau dapat kepada dunia fantastis jang tampak belakangan ini tiadalah berarti, perfilman tiada kontak dengan kedjadian-kedjadian masarakat. Belakangan ini misalnja tampak keinginan hendak membikin film jang berlaku diluar Djawa, sesuai dengan suasana politik dan kebudayaan hendak menaruh lebih banjak kegiatan didaerah-daerah, misalnja film *Airmata Penganten (Tan & Wong Brothers, tahun 1952)* *).

*) Achir December 1952 ini P.F.N. sudah selesai membikin tjerita jang terdjadi di Sumatera: *Sekuntum bunga ditepi danau*. Kotot Soekardi, P.F.N. djuga hendak shooting di Bali, sebuah tjerita lama jang terkenal. Perfini merentjanakan hendak membikin *Mutiara dari Nusa laut*, tjerita tonil Usmar Ismail dari zaman Djepang, berlaku dizaman dahulu di Maluku.

Pokok tjerita *Sekuntum bunga ditepi danau* kembali kepada soal *Siti Nurbaja*, kawin paksa, sedang perdjjuangan dalam zaman Djepang dan revolusi sesudah itu hanja menjadi milieu sadja. Soal pembangunan desa dari *Djiwa Pemuda* dilepaskan, sehingga kehidupan dikampung, pemandangan-pemandangan jang indah dikampung dan ditepi danau menjadi djalan-djalan mewujudkan suasana romantik. Menurut rentjana semula, achir tjerita membawa peranan menjadi pemain muzik, rupanja supaja ada musiknja dalam film itu, dan nasib bekas pedjuang masuk masarakat kembali, setjara begitulah jang mudah menyelesaikannya dalam film, tetapi itulah djalan escapism. Untung djadinja didalam film pemuda pedjuang melandjutkan peladjaran tehnik, tetapi scene-scene itu merupakan anti-climax, dengan tegas kelihatan dengan sengadja ditambahkan untuk memberi sifat pendidikan jang tegas kepada achir tjerita. Memang djuga treatment dan tjerita ialah romance, karena itu penutup tjerita semestinja berachir dengan penyelesaian romance tersebut.

Lain dari pada dalam film *Enam djam di Jogja*, diperlihatkan dua tiga shot seorang tentara Belanda, untuk menjaga continuity, tetapi shot-shot itu hampir kena gunting djuga oleh censor, sebagai djuga beberapa shot tentang kedjadian-kedjadian dizaman Djepang, meskipun shot-shot itu sudah melepaskan realisme, sehingga menjadi kedjadian sedjarah jang sudah di-idealiser. Menurut sarat drama dan sarat visueel film semestinja diperlihatkan pekerdjaan spionage peranan wanita dalam kalangan tentera Belanda tahun 1949, tetapi sarat itu, produsen kuatir memenuhinja, sehingga hanja memperlihatkan satu shot wanita tersebut berdjabatan tangan dengan seorang tentara Belanda waktu berpisah. Itupun longshot dan gelap, sehingga tiadalah konflik jang memuntjak antara rasa kebangsaan dengan tugas.

Meskipun diluar soal, dapat kita tundjukkan, shot-shot permainan lagu ada menjadi bersambung dengan continuity; kerdja camera baik, serta belichting jang berani. Dalam keseluruhan film sajang terasa hati jang kuatir mewujudkan diri sepenuhnya. Karena itu, meskipun film *Sekuntum bunga ditepi danau* setjara tehnik film tampak kemajuan dibanding dengan *Djiwa Pemuda*, dan sebagai hiburan akan menarik, kita kuatir Kotot Soekardi, pembikin *Si Pintjang* dan Usmar Ismail, pembikin *Darah dan Do'a* terhinggap rasa hendak lari dari keadaan zaman sebagai dahulu orang-orang Indonesia sebelum perang mengarang-ngarang tonil sedjarah.

Kalau film-film buatan orang Tionghoa itu rapat djuga hubungan dengan kehidupan actueel dan reeel, maka didjaga benar-benar, supaja tegas dikemukakan suatu pendidikan, sehingga merupakan dialogue jang mengandung pengadjaran (moraliserend) ataupun didjaga, supaja fihak jang tidak baik atau djahat, tidak bersikap djahat, sehingga nilai drama tiada sama sekali. Oleh kegagalan *Antara Bumi dan Langit* dan kesukaran-kesukaran jang dihadapi oleh Perfini, mereka berpendapat tjara begitulah jang sebetulnja, teutama mengingat tudjuan komersiel, sehingga mereka jang sudah sedjak dulu memang conventioneel, bertambah hendak aman sadja.

Meskipun begitu, tidaklah dapat dikatakan produksi orang Tionghoa mundur kembali seperti sebelum perang, karena dilihat dari sudut tehnik, baik camera, maupun sound ada mendapat kemajuan *). Tetapi perusahaan Tionghoa sampai sekarang djuga

*) Dalam tahun 1950 masih ada kita lihat film buatan Golden Arrow, tjerita modern dalam kalangan orang Indonesia, diperlihatkan sebuah sapu tiba-tiba berdjalan-djalan didepan mata salah seorang peranan, dan pintu terbuka dengan tidak kelihatan orangnja, malahan tricks sematjam itu menjadi penarik jang utama didalam film itu, menimbulkan kesan, ahli tricks itu dengan sadar sengaja mengemukakan ketjakaannja itu, Bukan sadja untuk „sihir” sematjam itu film-tricks itu tampak dalam pembikinan film-film sekarang, tetapi djuga misalnja untuk menggerakkan sesuatu benda menurut irama lagu muzik turut serta ber-dansa dengan pemain-pemain, sama sekali tiada hubungannja dengan continuity tjerita, ataupun tiada menjadi dasar sifat film jang tersangkut. Tetapi dalam film bikinan Borobudur Film Co., sudah tampak ketjakaan trick itu sudah menjadi jang essentieel dengan continuity film.

Taufan, produksi pertama Ksatria Dharma Film, bulan Desember diperlihatkan kepada para undangan, rupanja menjadi terketjuali, karena opnamenja baik, kalau melihat komposisi, tetapi tidak dapat dipudji, djika melihat belichting satu shot umumnja, dan tidak continuenja belichting, dari jang gelap kepada jang terlalu terang. Begitu pula sound terlalu sering pakai bunji rusak. Dalam hal angle tampak usaha hendak inventief sebagai dalam film-film orang Indonesia, tetapi umumnja terjata pula memilih angle itu tidaklah menjadi membantu tambah menjatakan sesuatu dengan visueel, karena itu memberi kesan ditjari-tjari. Panning mulanja banjak dipakai, tetapi tidak dipakai dari suatu object dengan tegap kepada object jang dimaksud, sehingga panning ragu-ragu menjadi terlalu kentara, sebab itu merusakkan mata.

Dalam gaja, seolah-olah hendak realis, terutama tampak dari banjakknja location, tetapi djadinja bersifat dibikin-bikin, bukan sadja dalam tiap shot location kelihatan publik jang terang sedang menonton opname film, tetapi djuga karena tindakan-tindakan jang bersifat mengandjurkan sesuatu pendidikan kesosialan. Djadinja ialah kehidupan kalangan tukang-tukang betja dibawa setjara romantis ideal.

Continuitynja lempeng, memperlihatkan pengalaman-pengalaman dua orang desa dikota berturut-turut. Idea lain tidak kelihatan, tiada menggambarkan watak. tidak ada suspense, dan action, tiada konflik, tiada intrige, sehingga pengalaman-pengalaman kedua orang desa itu merupakan rentetan kedjadian jang dapat diperpandang sesukanja, diseling sekali-kali dengan musik rakjat. Nama *Taufan* kenjataan tiada memberi kesan taufan penghidupan sedikit djuga.

Tetapi seluruhnja membawa suatu kesederhanaan, memberi kesan akan sesuatu usaha menjtjari seimbangan antara romantik dan realisme. Mungkin kesan itu ditimbulkan oleh karena dalam produksi itu kerdja sama orang-orang jang satu fihak tegas hendak realisme, ialah terutama fihak Indonesia jang muda-muda, sedang fihak lain, pengusaha-pengusaha orang Tionghoa dan fihak Indonesia tua menghendaki romantik.

satu-satu tidaklah dapat dikatakan tjorak-tjorak film jang chusus baginja, sekalipun sematjam perbedaan jang tegas tampak pada maskapai-maskapai Amerika jang besar-besar, jaitu perbedaan jang ada antara produksi M.G.M. dan R.K.O. misalnja, meskipun keduanja terutama berdasarkan tudjuan komersiel. Jang dapat dikatakan tentang film-film bikinan perusahaan-perusahaan Tionghoa dimasa sekarang ini, hanjalah film-film hiburan jang berdasar kepada apa jang disukai pasar pada sesuatu masa, dan tiada mendekati masarakat.

Ditentang lebih sering dikemukakan keindahan alam, baik dalam film-film orang Indonesia, maupun bikinan orang Tionghoa, tampak pula sedjak *Frieda* beredar.

Soal censuur film mendjadi pemitjaraan dalam kongres kebudayaan achir tahun 1951.

Mengenai memilih milieu tjerita tampak pengaruh negatief *Antara Bumi dan Langit* dan film-film Perfini, jaitu seringnja tampak dalam film-film tahun 1952 ini diambil rol seniman, wartawan dan pedagang, atau tidak dinjatakan sama sekali pekerdjaan atau djabatan orangnja, sampai djuga Perfini sendiri dalam *Terimalah Laguku* memilih orang-orang musik mendjadi pernan-utama. Merekalah rupanja jang dianggap tidak akan merasa tersinggung, djika kehidupan mereka digambarkan diatas lajar putih didepan umum.

IV. Kesimpulan

Begitulah *Antara Bumi dan Langit* mendapat peranan sebagai peranan jang dilakukan oleh *Pareh*, kemudian oleh *Terang Bulan*, tetapi peranan itu tidaklah melulu dia sendiri jang memegangnja melainkan djuga oleh film-film bikinan Perfini, lagi pula ada jang mengenai lapangan jang lebih luas, terbawa oleh keadaan jang sudah berlainan. Keadaan jang berlainan itulah tidak sesuai lagi dengan peraturan-peraturan film jang ada, bukan sadja karena aturan-aturan censuurnja masih ketinggalan dari zaman kolonial dahulu, melainkan djuga karena dalam peraturan-peraturan itu tidak diingat tentang perkembangan produksi film dalam negeri sendiri.

Dari fihak censuur sendiri ada mengadakan aturan-aturan jang mendjadi pedoman bagi anggota-anggotanja didalam menilik film dan ada atas iniatif sendiri mengadakan kelonggaran bagi produksi dalam negeri dengan mengadakan kesempatan memperbaiki film jang ditolak, tetapi melihat kurangnya bahan dan kapital, sedang sampai sekarang kedudukan perfilman Indonesia, baik jang milik orang Tionghoa, maupun jang kepunjaan orang Indonesia, ialah bukan perusahaan kapitalis besar, maka lebih djitu, kalau diwaktu

mengadakan persiapan produksi, censuur sudah mulai memberi bantuannya *).

Tetapi dengan djalan begitu, berubahlah kedudukan dan sifat censuur, sedang untuk itu diperlukan lebih dahulu perubahan peraturan-peraturan pemerintahan jang ada. Perlu pula diakui bagi anggota-anggota censuur tidaklah gampang mendjalankan pekerjaannya, bukan sadja karena peraturan jang sudah tidak sesuai dengan zaman, melainkan djuga karena emotioneelnja, desintegratienja masjarakat dan pendirian-pendirian, serta kerasnja keinginan daerah-daerah turut bertanggung djawab kepada penilikan film. Disamping itu pula kerasnja tendens tidak suka kepada film-film Amerika atas pendirian politik, tetapi disamping itu pula adanja purbasangka terhadap film-film jang datangnja dari blok Sovjet-R.R.T. Membitjarakan hal itu akan membawa kita membitjarakan film-film import.

Dengan tegas kongres kebudayaan achir tahun 1951 menjetudjui adanja sensur film, tetapi dimintanja pula, supaja Pemerintah memperbaharui peraturan-peraturan kolonial jang masih berlaku. Dalam pada itu diandjurkan pula, supaja memperkeras dan memperluas sensur film, sedang dibagian lain dalam putusannja diminta, supaja Pemerintah memberikan kemungkinan jang lebih luas kepada usaha film Nasional berkembang, dengan bantuan moreel dan materieel. Untuk mendjelaskan andjuran penghabisan dikemukakan antaranja, supaja mengadakan rentjana pemasukan film-film dari luar negeri (invoerquota); supaja Pemerintah mengadakan gedung-gedung bioskop sendiri untuk mempertundjukkan film-film jang tinggi mutunja, jang oleh pengusaha partikelir tidak dipertundjukkan, karena tidak menguntungkan baginja.

Sebagai peraturan-peraturan dalam lapangan lain, maka tidak sekali gus kelihatan pertentangan antara putusan tentang memperkeras dan memperluas sensur dengan andjuran mengembangkan usaha film nasional. Sebagai djuga reaksi jang maksudnja terhadap film-film Amerika, baik merupakan resolusi mosi, maupun berupa perhimpunan tetap, achirnja jang sangat terkenal ialah film-film bikinan sendiri, maka memperkeras dan memperluas sensur tidak boleh tidak akan terutama memukul produksi

*) Satu-satu produksi orang Indonesia sekarang makan ongkos pukul rata Rp 300.000.— Kalau filmnja ditentukan biasanja 300 shot (melihat perkembangan tehnik sudah banjak cut), maka satu shot berharga pukul rata Rp 1000,—, kalau tidak kebetulan mengenai shot jang mahal, antaranja karena opname location jang djauh, atau karena setting jang berharga. Bagi produksi Tionghoa djumlah ongkos itu rendah, jaitu antara Rp 150.000— Rp 200.000.—.

Kapital jang dikeluarkan itu, bagi usaha-usaha Indonesia baru dapat kembali dalam waktu 1½ tahun.

sendiri. *) . Dorongan untuk menjari dan mewujudkan idea-idea baru mungkin menjadi patah, karena akan lebih aman dan gampang mengambil pokok tjerita dari film-film Amerika yang njata sudah lepas dari censuur. Kesukaan itu sebelum perang sudah kentara, dan tahun ini pada film-film usaha orang Tionghoa, kelihatan pula usaha itu, dengan menjampurkan pokok-pokok beberapa tjerita, lalu ditransponer kepada kehidupan di Indonesia sekarang, sehingga tenaga adaptief kita yang sudah mulai berkembang, banjak kali akan assimilatif, sehingga disatu fihak kita menolak film-film Amerika, dilain fihak masuk lagi pengaruh itu dengan diam-diam.

Menurut penglihatan saja, tiada djalan lain dari pada berdasarkan semangat yang dengan tegas hendak membedakan mana yang essentieel bagi kepentingan masarakat sendiri, karena itu membagi film atas film import dan film produksi dalam negeri, dan bagi masing-masing berlaku peraturan censuur yang lain. Terhadap produksi sendiri hendaknya merupakan kerdja sama antara censuur dan produsen dalam negeri. Dan sikap yang berbeda itu tidaklah atau kurang diinsafi dalam putusan-putusan kongres, sehingga andjurannja kepada chalajak ramai, supaja menginsafi bahaya yang dapat diakibatkan oleh film, andjuran itu memukul produksi sendiri djuga. Ordonansi censuur film yang masih berlaku sekarang tiadalah tumbuh dari perkembangan nasionalisme, karena itu perlu diganti dengan peraturan yang selaras.

Tetapi untuk maksud itu, perlulah suatu kebidjaksanaan yang tegas dari fihak pemerintah terhadap film seumumnja dan terhadap produksi sendiri chususnja, dan kebidjaksanaan itu tidaklah melulu mengenai censuur, malahan sudah kenjataan dari kesukaran-kesukaran yang dihadapi produksi film, censuur hanja merupakan suatu sector dari pada lapangan film, teristimewa terhadap produksi sendiri merupakan sektor pembantu, sedang peraturan-peraturan sekarang ialah sebaliknya, karena hanja untuk keperluan censuur.

Dorongan melompat madju sebagai kita lihat dilakukan dahunja dengan sebuah atau beberapa buah produksi film, menurut tanda-tandanja belumlah mungkin lagi, karena suasana ragu-ragu, kuatir dan tidak berani sudah menimpa produsen-produsen film, baik fihak orang Indonesia, maupun fihak orang Tionghoa **), sehingga produsen Indonesia sudah dekat kepada hendak menempuh djalan conventioneel atau traditioneel, sedang fihak orang

*) Dalam mengoreksi karangan ini, diumumkan sebuah karangan Usmar Ismail yang menjinggung hal memperkeras itu dengan ditambahkan oleh Pemerintah 5 fasal lagi kepada pedoman sensur, maka Usmar Ismail mengeluh karena filmnja *Terimalah Laguku* hampir kena potong: „Genius mana jng dapat menjiptakan film yang bernilai, sedang dia diikat tubuh djiwanja?” Djeritan itu rasanja ialah djeritan seorang artis yang takut akan terpaksa menjadi conventioneel untuk menghindari rintangan-rintangan.

***) Djuga dalam kalangan import film kelihatan tanda-tanda itu, tetapi tidaklah menjadi pemitjaraan kita disini, karena diluar rangkaian maksud karangan ini.

Tionghoa hendak kembali kezaman dahulu. Kalau ada djuga perkembangan, maka perkembangan itu ialah dalam lapangan tehnik film (kerdja camera, sound, setting, lampu, editing mendjadi montage), serta mengenai sifat visueel film dalam mengerdjakan scenario dan shooting-script, dan dalam menentukan tjara acting, sehingga lambat laun dialogue akan berkurang. Tanda-tanda itu sudah kelihatan pada Perfini, begitu djuga pada Persari *), meskipun barangkali tidak begitu disadari sebagai perusahaan jang pertama. Usmar Ismail mentjapai perkembangan tehniknja dalam *Dosa tak berampun*, karena dapat mentjurahkan perhatiannja kepada tehnik filmnja, dibantu oleh cameraman Max Terra, turunan dari bapak Djepang dan ibu Indonesia, dimasa perang mendapat pengalamannja di Australia, lalu turut dengan usaha perfilman Belanda mulai tahun 1948, dia merupakan penegasan gandengan usaha Perfini dengan usaha Belanda tersebut, karena Usmar Ismail djuga mendapat prakteknja dalam dunia perfilman Belanda itu. Usmar Ismail dapat mentjurahkan perhatiannja kepada tehnik film itu, karena tjeritanja sudah tidak memberi kesulitan, lantaran sudah melalui adaptatie dari tjerita tonil Djepang mendjadi tonil, kemudian diadaptatie pula waktu menjusun scenario untuk film, sehingga mendapat tjorak jang seimbang, maka dengan djalan begitu, tjeritanja mengandung apa jang merupakan peri kemanusiaan jang umum, sehingga tidak heran djuga tjerita itu disambut dengan baik di Malaja.

Lebih tegas lagi kehendak Perfini memperhatikan tehnik, kalau Usmar Ismail beberapa bulan mentjari kesempatan mempeladjar tehnik itu disalah satu akademi di Amerika. Difihak P.F.N. kelihatan menjuruh beberapa orangnja dari berbagai bagian kerdja film mengundjungi Amerika. Lain dari itu, perusahaan negara itu sudah selesai mengadakan kursus djuru camera dengan bantuan ahli-ahli Amerika dan Inggeris. Menurut kabar akan dimulai pula kursus kedua. Film *Lutung Kasarung* jang sedang dibikin itu di Bandung, kalau berhasil, akan merupakan film berwarna jang pertama kali dibikin di Indonesia, meskipun Tan & Wong Brothers sudah mentjoba menjelipkan satu shot berwarna dalam salah satu produksinja.

Barangkali djalan itu ialah sebaiknja untuk sementara, jaitu menjempurnakan tehnik film serta sifat-sifatnja jang khusus. Disamping itu dapatlah diteruskan tendens jang tampak didalam tudjuan membikin film, jaitu menundjukkannja kepada publik jang tertentu, karena **bagaimana djuga**, masarakat kita dalam keadaan desintegratie, **djuga mengenai** golongan-golongan masarakat, sehingga perlu hal itu dipandang mendjadi suatu factor jang pen-

*) Persari, mulai Desember, sudah mulai hendak memperbaiki sound, dengan menarik seorang ahli dari luar negeri. Dalam film *Solo diwaktu malam* jang dikerdjakan oleh Pandji Anom (dari bekas Persari) dan N. Ismail (bekas dari P.F.N.) ada tanda-tanda perbaikan pula.

ting didalam menentukan tudjuan pembikinan film. Menurut penglihatan saja, membikin film untuk semua lapisan dan golongan masarakat untuk sementara belum sanggup kita, bukan sadja oleh karena kesukaan jang sangat berbeda-beda, melainkan djuga karena menghadapi import film Amerika. Sebaiknjalah dahulu kita mentjari pasaran dalam kalangan publik jang terbanjak dari rakjat kita, dan jang sudah tertarik kepada film, ialah pengusaha ketjil, buruh perusahaan, pegawai ketjil, serta pengusaha menengah, pegawai menengah, saudagar ketjil dan menengah. Menurut penglihatan saja, salah sekali membikin film jang dengan sengadja hendak ditudjukan kepada penonton kaum intelek, pengusaha besar, importeur dan exporteur, karena mereka itu merupakan kalangan ketjil dari pada rakjat, dan kebanjakannja memang tidak akan dapat tertarik kepada produksi film sendiri, bagaimana djuga usaha didjalankan untuk sementara.

Oleh produsen-produsen film rasanja perlu diinsafi, film barang baru dari luar negeri, dan dalam tangan orang Indonesia terutama film itu belumlah merapat berdjalin, integratie dengan masarakat ataupun rakjat. Karena itu, kalau kita mau adaptief, perlulah menambah suatu factor bagi produsen jaitu mentjari integratie itu lebih dahulu, dan karena masarakat dan rakjat masih dalam desintegratie, perlulah mentjari adaptatie kepada golongan terbesar tempat integratie itu. Dalam hubungan itu, baiklah rasanja memandang film-film Malaja bukan sadja sebagai persaingan, melainkan terutama sebagai djalan untuk menjelidiki apa-apa sebabnja film-film import itu lebih menarik, lalu berusaha djuga melaksanakannja, sambil membawanja lebih baik. Menurut penglihatan saja, film-film Malaja masih dekat hubungannja dengan keadaan tonil kita disekitar tahun 1937, karena memang tonil di Malaja terbelakang dibanding dengan kita, tetapi dapat pula kita bertanja, apakah perkembangan film kita tidak begitu rupa, sehingga berkisar dalam dunia intelek, golongan terketjil dari masarakat, sedang djusteru golongan itu jang tiada tertarik kepada film-film bikinan sendiri? Tonil kita djatuh dalam tahun 1937, karena tidak integratie dengan massa, tetapi timbul kembali dalam zaman Djepang, karena bersambung dengan publik umum. Lalu sesudah tahun 1949 djatuh lagi, sampai sekarang belum dapat bangun kembali, meskipun perlu diakui, soal susah perdjalanan, penginapan dan tempat bermain ada pula mendjadi sebab-sebabnja.

Meskipun terdorong oleh reaksi negatif, film-film sudah berpadu dengan lagu-lagu langgam sebagai tegas kenjataan pada *Perfini (Terimalah Laguku *)*. Reaksi positif mungkin akan timbul, kalau

*) Tan & Wong Brothers; Djanuari 1953 selesai sebuah film „Sajang-sajang dibuang sajang” mengemukakan lagu-lagu kerontjong.

djuga dalam lapangan lain-lain, misalnja perekonomian, tambah tegas suatu kebidjaksanaan jang berdasarkan apa jang sederhana, apa jang pokok, karena didukung oleh rakjat banjak.

Meskipun usaha-usaha orang Tionghoa terdorong oleh tudjuan komersiel, tjara mereka perlu pula dipeladjadi didalam mentjari penonton, karena pengalaman mereka jang sudah lama itu tidak dapat diabaikan begitu sadja. Dalam perusahaan-perusahaan orang Indonesia sebenarnja tampak kerdja sama dengan orang-orang Tionghoa, sedang sebaliknya dalam perusahaan orang Tionghoa bekerdja pula orang-orang Indonesia. Tetapi kerdja sama dua matjam itu belumlah mendapat seimbangan jang-sepadan dengan hasrat nasionalisme orang Indonesia disatu fihak, dan kedudukan orang Tionghoa sebagai warganegara dilain fihak, bukan sadja dipandang dari sudut politik, melainkan djuga dari sudut sosial dan ekonomi. Keadaan itu bukan sadja karena pengaruh zaman dahulu, melainkan djuga karena pengaruh berlainan aliran didalam pembikinan film.

Menurut penglihatan saja, perlulah pula lebih diingat oleh perusahaan-perusahaan Indonesia akan sarat² massa-psychologie, karena film itu ialah untuk publik jang beragam tjoraknja sama-sama melihat pada suatu ketika jang sama, serta perlu diperhatikan treatment dan idea jang mengandung peri kemanusiaan jang umum, kalau filmnja hendak dibawa keluar negeri. Sedang fihak pengusaha orang Tionghoa, warganegara ataupun tidak, baiklah dipikirkan, apakah sudah masanja mereka memandang film djuga sebagai suatu alat perhubungan dan hiburan jang punja fungsi terhadap perkembangan masarakat Indonesia.

Dengan tudjuan integratie, sambil memperbaiki tehnik, dan djangan dulu mengingat nilai isi dan mutu film, maka rasanja produksi kita akan dapat memperoleh gaja sendiri, sebagai djuga film Inggeris, film Sovjet Unie dan Perantjis ada gaja sendiri jang mengchususkannja dari pada produksi Amerika, meskipun ada hal hal jang sama untuk semua produksi film diseluruh dunia.

Tetapi dalam hal idea dan treatment tjerita, sehingga dengan tegas menjatakan film mempunjai fungsi terhadap pembangunan masarakat Indonesia sekarang, rasanja akan belum dapat diwujudkan, selama belum ada kebidjaksanaan dalam lapangan film dari fihak pemerintah. Djangkalan lagi akan adanja film jang bernilai, jaitu djika film bernilai djuga diartikan dari sudut pengertian nasional, bukan sadja mengenai tehniknja, melainkan djuga mengenai isi dan semangatnja. Mengharapkan suatu produksi film pelopor dari fihak orang asing seperti dahulu tidak akan mung-

kin lagi dalam masa kita sekarang, dalam suasana kita hendak mengatur dan menetapkan sendiri. Begitu djuga tidak dapat kita harapkan dari kalangan produsen orang Tionghoa, warganegara apa tidak, karena masih berat kepada tudjuan komersiel, dan sebagai warganegara turunan asing jang statusnja belum stabil, belum dapat diharapkan mereka akan berani mendjadi avant garde, sedangkan fihak orang Indonesia sendiri sudah kurang berhasil, malahan sudah njata mentjari djalan jang aman, menghindari segala kegemparan, karena itu kuatir bertindak experimenteel. Sedang pengharapan fihak resmi, supaja film-film Indonesia mengandung pendidikan, bernilai tinggi dan bersifat hiburan, ialah pengharapan jang hanja dapat diwujudkan dengan setjara experiment; karena paham mengenai pendidikan dalam film belumlah tegas dan umum; dan bagaimana menggabungkan ketiga sarat tersebut masih perlu disangsikan dapat tidaknja.

Karena itu dalam hubungan tersebut, menurut pendapat kami, perlu dipandang pula fungsi P.F.N. sebagai perusahaan film negara. Sampai sekarang perusahaan itu dipandang melulu sebagai usaha dibawah Kementerian Penerangan, karena itu produksinja ditudjukan kepada usaha penerangan dan pendidikan masarakat, tetapi dalam tahun 1952 ini sampai 1 November, tampak berhenti menghasilkan tjerita. Dapatlah dipikirkan, apakah disamping tugasnja jang sekarang tidak dapat diserahi mendjadi pelopor dalam mentjapai film jang bergaja Indonesia dan jang betul berakar dalam masarakat Indonesia serta mengandung pendidikan, bernilai tinggi dan bersifat hiburan. Untuk maksud itu perlu berani mengadakan experiment, sedang pengharapan itu tidak dapat ditjurahkan kepada usaha Indonesia partikelir, karena melihat risiko keuangannya (financieele risico), dan memang djuga untuk sementara tidak dapat diharapkan dari pada usaha partikelir itu, melihat semangatnja sekarang.

Tetapi kalau P.F.N. hendak experiment, maka perlulah diberi pula keleluasaan didalam hal censuur, karena sampai sekarang djuga film-filmnja perlu dahulu melalui censuur, berarti suatu djawatan dibawah suatu kementerian mengoreksi kebidjaksanaan djawatan kementerian lainnja. Sedang peraturan censuur itu masih berat bersifat politionil, sedang sesuatu usaha penerangan, pendidikan, apalagi experiment sering hendak melemparkan sesuatu persoalan kedalam kalangan masarakat, melulu untuk mengetahui reaksi masarakat, sehingga dapat mengagetkan orang jang sangat ingin memandang segala sesuatu dari sudut pandangan hidup jang tenang, lupa masarakat Indonesia masih bergolak, serta lupa akan methodik penerangan jang sepatasnja, sehingga orang tersebut memandang segala jang penuh aksi dan kehebatan lahir ialah

kegemparan, jang melulu karena hendak meniru Barat dan lupa kepada Timur. Dipandang lupa kepada Timur, karena fihak jang suka tenang itu tiada sadar, dia malahan masih dalam hypnotisme Barat jang menjatakan Timur ialah synoniem dengan tenang, karena hendak membawa kita lupa kepada dynamiek kita dalam sedjarah kita dahulu, jaitu dynamiek dan keberanian mentjoba dan mengarung samudera, menguasai selat-selat perdagangan di Nusantara dan sekitarnja.

Selain untuk tudjuan tersebut tadi, film-film tersebut hendaknja djuga merupakan film jang dapat mendjadi tjontoh teladan bagi produksi film seumumnja, malahan jang hendaknja dapat merupakan saingan bagi film-film lainnja. Karena dengan saingan itu, mungkinlah produksi seumumnja dapat bertambah baik, tetapi tjara itu belumlah dapat dipandang, karena kepentingan-kepentingan film asing masih terlalu besar, dan belumlah ada sikap pemerintah jang tegas, sehingga usaha membikin film tjerita oleh fihak perusahaan pemerintah itu akan dipandang djuga persaingan jang merugikan produksi partikelir orang Indonesia.

Karena itu, achirnja djuga memerlukan kebidjaksanaan jang tegas. Dan keinginan akan kebidjaksanaan itu tambah tegas belakangan ini, dan produsen-produsen Indonesia merasa tidak diperhatikan, karena membanding dirinja dengan persurat kabaran jang sangat diurus, baik pendidikan wartawannja, maupun materielelnja, terbukti djuga antaranja dari sebuah undang-undang pers jang hampir selesai rentjananja.

Kalau fihak Pemerintah hendak djuga menentukan kebidjaksanaan maka sudah djelas dari riwayat perfilman dan dari kesukaran-kesukaran jang dihadapi oleh produksi dalam negeri, benar atau tidak merupakan kesukaran, kebidjaksanaan itu tidak dapat melulu langsung mengenai lapangan produksi film didalam negeri saja, melainkan hendaknja bersifat luas, sehingga merupakan memberi kesempatan dan milieu jang lapang dan baik bagi produksi dalam negeri itu berkembang sewadjaranja, dalam lingkungan tjita-tjita nasionalisme, baik materieel, maupun ideëel. Sudah pula tampak, menetapkan kebidjaksanaan itu tidaklah dapat dengan tiada mengadakan kerdja penjelidikan dahulu, jang antaranja pasti memerlukan pengumpulan dan penjusunan bermatjam-matjam statistik lebih dahulu. Perlu dahulu ditindjau pengaruh film kepada kehidupan sosial umumnja, artinja sociologie film, pengaruh film kepada masarakat Indonesia khusus, termasuk pula penjelidikan dengan sistematis akan kesukaan publik Indonesia jang sebenarnja, dan djuga misalnja tentang pendapat suatu fihak tentang film bikiinan disini lebih besar pengaruhnja dari pada film import, karena itu film sendiri itu perlu diperkeras pemeriksaannja, pendapat itu perlu diperiksa lebih dahulu. Kalau memang besar pengaruhnja,

maka perlu ditetapkan pengaruh jang sematjam mana, lalu apakah jang pasti boleh dikerdjakan dalam sesuatu film nasional. Kalau sudah dapat dipastikan mana jang tidak boleh itu, barulah dapat menetapkan peraturannja.

Didalam memandang soal film nasional itu, sering dilupakan, film itu barang baru bagi masarakat Indonesia, dan karena itu, sebagai djuga dinegeri-negeri lain pada mulanja lahir film, maka akan banjak purbasangka terhadap barang baru itu, dipandang terlalu menggepalkan. Sebab itu pula perlu dipandang sifat-sifat khusus film jang membedakannja dengan tonil, roman, dan perlu dilihat pula fungsinja dalam masarakat Indonesia. Menurut istilah kita, film itu suatu hasil acculturatie, atau dapat mendjadi hasil sematjam itu, karena itu pula dapat dipergunakan atau diberi fungsi membereskan atau mempertjepat proses acculturatie dalam seluruh masarakat, sehingga dalam mendjalankan fungsi itu, film sendiri mengalami proses acculturatie, lalu dapatlah mendjadi tanaman jang berakar dalam tanah masarakat Indonesia sendiri. Karena itu pula dapatlah mendjadi pernajaan ataupun perwujudan masarakat itu, sebagaimana mestinja tiap-tiap kesenian, ataupun alat perhubungan masarakat.

Dan sebagai pernajaan tersebut, dapatlah film nasional mendjadi duta keluar negeri, karena didalam memandang soal film dalam negeri, tidaklah dapat pula dilepaskan fungsi film didalam memperkenalkan negeri kita kepada negeri luar.

Perkembangan film nasional itu, rasanja tiada perlu menguatirkan pengusaha-pengusaha film asing jang mengimport film kenegeri ini, karena perkembangan film nasional itu ialah hak dan tugas kita bangsa Indonesia, sebagai djuga kita ber-tjita² hendak mengembangkan produksi dalam negeri, termasuk djuga hasil-hasil industri dan keradjinan. Adalah mendjadi soal bagi seluruh Asia, terutama Indonesia membangunkan industri sendiri, terketjuali barangkali Djepang jang sudah madju industrinja, sehingga bagi dia hanjalah mentjari pasar bagi hasil industrinja itu. Dapat kita mengerti, kalau negeri-negeri Barat ada jang kurang suka melihat perkembangan sematjam itu, tetapi perimbangan kehidupan ekonomi di Indonesia memerlukan industrialisasi itu, dan perkembangan itu akan membawa tingkat hidup rakjat Indonesia naik, sehingga membawa djaminan jang lebih akan adanja ketenteraman, kebahagiaan dan keadilan sosial, sarat utama untuk perkembangan demokrasi. Karena itu, rasanja lebih djitu, djika negeri asing jang merasa berkepentingan dengan film, mempergunakan kesempatan jang disediakan oleh aturan jang berlaku, jaitu untuk serta menanam kapitalnja dalam perfilman di Indonesia, dan kalau dapat, menjediakan orang-orang tehnik, karena disitulah pula negeri itu dapat turut serta sebanjak-banjaknja.

Dari fihak kita perlulah pula mengadakan ketegasan dalam lapangan ekonomi, istimewa dalam lapangan penanaman kapital asing, serta menjelaskan jang manakah disebut perusahaan nasional dan kapital nasional?

Djelaslah pula, terhadap soal perfilman di Indonesia dapat ditentukan kebidjaksanaan pemerintah, hanjalah dengan integral antaranja dengan kebidjaksanaan dalam lapangan ekonomi dan keuangan.

Sedang fihak perfilman di Indonesia hendaknja tiada sungkan memilih mana jang essentieel sementara menunggu ketetapan kebidjaksanaan tersebut.

1 Nov. 1952 — 1 Januari 1953.