

Representasi Anak-Anak dalam Film *Jermal*

Satrya Wibawa

Universitas Airlangga

Jl. Airlangga 4-6 Surabaya 60286

Email: igaksatrya@fisip.unair.ac.id

Abstract: *This research argues that Jermal, an Indonesian film made in 2009, utilises the image of Indonesia's child worker. The film explores how children are exploited in jermal, a traditional fishing-industry in the middle of the sea. This research uses a narrative and textual analysis approaches to explore the portrayal of children through cinematic. The results show that children are positioned as submissive actors in the society: as an exploited child laborer and an obedient child in the family. The research shows the male's domination where female figure is disappeared despite being praised as a role model in the narrative.*

Keywords: *children, family, Indonesian cinema, representation*

Abstrak: *Artikel ini menyajikan hasil riset tentang karakter tokoh anak-anak dalam film Jermal (2009). Film ini mengeksplorasi pekerja anak di sebuah jermal, platform pencarian dan pengolahan hasil laut yang berlokasi di tengah laut. Riset ini menggunakan pendekatan analisis naratif dan tekstual untuk mengeksplorasi penggambaran tokoh anak-anak melalui elemen-elemen sinema. Hasil riset menunjukkan bahwa anak-anak dikonstruksi sebagai pihak penurut dalam relasi anak dan orang dewasa. Pekerja anak tereksplotasi oleh industri yang dijalankan orang dewasa. Anak juga harus menerima kondisi dalam keluarga di bawah kendali orang tua. Hasil riset ini juga menunjukkan dominasi laki-laki karena tokoh perempuan hanya dimunculkan melalui narasi.*

Kata Kunci: *anak-anak, keluarga, representasi, sinema Indonesia*

Kitley (1991) melalui risetnya mengenai *Si Unyil* membuka narasi utama tentang konstruksi identitas anak-anak dalam televisi Indonesia. Riset-riset selanjutnya menunjukkan bahwa konstruksi identitas anak Indonesia merujuk pada sebuah narasi tunggal yang berfokus pada refleksi budaya Jawa yang hidup dalam sebuah keluarga urban mapan (Nugroho & Herlina, 2013). Kitley (1991) menjelaskan bahwa Orde Baru membentuk identitas anak-anak Indonesia yang homogen dengan mengonstruksikan narasi figur anak-anak ideal dalam karakter

bernama Unyil. *Si Unyil* digunakan sebagai alat untuk mewakili hegemoni ideologi Orde Baru yang menghapuskan keberagaman Indonesia meski serial ini menampilkan karakter anak-anak dari beragam etnis dan budaya asal. Hegemoni ideologi ini disebarluaskan melalui sistem sekolah (Parker, 2003) dan dikritik lugas melalui Lewa, karakter anak di *Surat untuk Bidadari* yang disutradarai oleh Garin Nugroho (Wibawa, 2011; Wibawa, 2019).

Periode pasca-1998 adalah awal dari perubahan narasi politik dalam sinema

Indonesia (Wibawa, 2018b). Heryanto (2014) menyatakan bahwa Indonesia pasca-1998 mencoba merekonstruksi sebuah bentuk Indonesia baru untuk mengakhiri memori traumatis yang diakibatkan oleh rezim Orde Baru yang otoriter. Indonesia bermaksud untuk meninggalkan sejarah traumatis di masa lalu tetapi pada diskursus tertentu justru mengaburkan ide-ide yang mengidentifikasi Indonesia sebagai sebuah bangsa. Sistem politik Orde Baru (Heryanto, 2014; Poczter & Pepinsky, 2016) sudah mengakar di masyarakat dan sulit untuk benar-benar direformasi sesuai keinginan para inisiator gerakan reformasi.

Jumlah produksi film di Indonesia meningkat drastis setelah 1998 dengan beragam genre, termasuk film yang bergenre anak-anak maupun yang menampilkan tokoh anak-anak. Indonesia telah memproduksi hingga 2.300 film dalam rentang waktu 1999-2015 di mana 50 film di antaranya menampilkan anak-anak dalam narasi utamanya. Studi tentang tokoh anak-anak pada film Indonesia pasca-Orde Baru menunjukkan bahwa mereka digunakan untuk menyampaikan pesan orang dewasa tentang keberagaman bangsa Indonesia (Spyer, 2004). Anak-anak juga digunakan sebagai tokoh sentral untuk membahas isu-isu sensitif di Indonesia (Wibawa, 2018a; Wibawa, 2018b; Wibawa, 2019) serta menggambarkan perubahan peranan sekolah dan keluarga dalam diskursus di masyarakat (Allen, 2011; Wibawa, 2011). Penggunaan tokoh anak-anak di film pasca-Orde Baru dapat diartikulasikan sebagai

cara untuk menghindari ketegangan atas sensitivitas politik yang tinggi pada beberapa masalah, seperti konflik Papua Barat (Wibawa, 2019), mempromosikan nasionalisme (Noorman & Nafisah, 2016), serta mengonstruksikan model ideal bagi warga negara Indonesia (Allen, 2011).

Ide untuk memanfaatkan anak-anak sebagai model yang merepresentasikan bangsa masih tetap menjadi narasi utama meski rezim Orde Baru telah runtuh. Anak-anak tetap menjadi model untuk memproyeksikan Indonesia sebagai bangsa yang lebih baik dengan menampilkan keberagaman etnis dan ras. Di sisi lain, film anak-anak pasca-Orde Baru memunculkan wacana alternatif, yakni anak-anak yang terpinggirkan dari narasi utama kemajuan ekonomi dan pembangunan negara. Tokoh anak-anak dalam narasi kemiskinan dan ketimpangan ekonomi digambarkan dalam sinema Indonesia, seperti dalam film *Si Pintjang* (1951) yang menggambarkan anak jalanan sebagai korban dan akibat perang. Selain itu, terdapat film *Langitku Rumahku* (1990) yang menggambarkan anak jalanan dengan membandingkan dua kelas ekonomi yang berbeda.

Peran negara juga dipertanyakan di beberapa film seperti *Bintang Ketjil* (1981) dan *Daun di Atas Bantal* (1998). Beberapa film pasca-Orde Baru juga menampilkan anak jalanan dalam narasi utama, seperti *Joshua Oh Joshua* (2000) dan *Rindu Purnama* (2011). Film-film tersebut hanya berfokus pada kemiskinan dan anak jalanan, sementara kemiskinan tidak hanya memengaruhi anak-anak yang hidup di jalanan, tetapi juga

berhubungan dengan pekerja anak. Film-film tersebut tetap mengambil *setting* dinamika sosial pada wilayah urban yang menjadi gambaran stereotip di hampir semua negara. Ketimpangan ekonomi dan kemiskinan menjadi tema yang sangat umum dan cenderung umum, yakni persoalan urban, anak yang tidak beruntung secara ekonomi, dan anak yang dihadapkan pada figur yang beruntung. Dalam konteks ini, film *Jermal* menyajikan sudut pandang yang berbeda.

Film *Jermal* mengeksplorasi pekerja anak dan jarang terpapar di media. *Jermal* adalah platform pencarian dan pengolahan hasil laut yang umum digunakan di bagian barat Indonesia. *Jermal* merupakan tempat terjadinya eksploitasi terhadap pekerja anak-anak (Hatta & Zarkawi, 2011). Film *Jermal* disutradarai Ravi Bharwani dengan pendekatan *neorealisme*. Film yang diakui di beberapa festival film internasional ini menggunakan pekerja anak nyata yang bekerja di laut. Film ini memenangkan kategori film terbaik di *Window of the World* pada *African, Asian, and Latin American Film Festival* 2009 di Milan, Italia. Film ini juga memenangkan beberapa kategori di *Indonesian Movie Awards* 2010.

Jermal adalah film Indonesia pertama dan satu-satunya yang menampilkan kehidupan pekerja anak di jermal. Pekerja anak-anak di jermal adalah anak-anak yang terpinggirkan, tetapi belum didiskusikan secara intensif dalam sinema Indonesia. Pekerja anak-anak ini mencerminkan posisi minoritas anak-anak di sektor ekonomi sekaligus menampilkan keberagaman identitas anak-anak Indonesia. Dalam

konteks konstruksi identitas sinema Indonesia pasca-Orde Baru, artikel ini mendiskusikan bagaimana identitas anak-anak digambarkan dalam *Jermal* melalui narasi relasi anak dalam keluarga.

METODE

Peneliti melakukan interpretasi terhadap film dengan menganalisis elemen-elemen yang dipahami sebagai bahasa dalam sebuah sistem *representasional* (Hall, 2013). Hall (2013) mengajukan tiga pendekatan representasi dalam menganalisis tanda dan lambang. Pendekatan pertama adalah reflektif yang merujuk pada pemaknaan realitas di luar bahasa. Pendekatan kedua mengacu pada konstruksi makna secara personal. Pendekatan ketiga yaitu konstruktif di mana makna dikonstruksi di dalam bahasa.

Peneliti mengelaborasi konstruksi makna teks film dalam konteks sosial dan politik di Indonesia dalam melakukan analisis. Peneliti berasumsi bahwa interpretasi makna dari tanda dan lambang yang muncul dalam film menjadi bagian penting untuk memahami film pada konteks yang lebih luas. Menurut Branigan (1984, h. 57), makna akan sangat tergantung pada interpretasi dan konteksnya dalam suatu sistem, termasuk elemen-elemen di dalamnya, seperti *origin*, *vision*, *time*, *frame*, *object*, dan *mind*.

Peneliti menggunakan pendekatan analisis naratif dan tekstual untuk mendiskusikan bagaimana *Jermal* menggambarkan tokoh anak-anak dalam narasinya. Analisis naratif digunakan untuk melihat cara penggambaran anak-anak dalam film dan melakukan analisis melalui

beberapa elemen, seperti garis besar cerita, struktur plot, sudut pandang, serta narasi (Stam, Burgoyne, & Flitterman-Lewis, 1992). Peneliti memilih struktur plot dari film yang dianalisis. Struktur plot ini mengandung narasi serta memiliki tanda dan petunjuk yang mengarahkan sudut pandang tertentu. Pada penelitian ini, ekspresi karakter dan adegan dalam film dibaca melalui lima level kode konotasi, yaitu kode *hermenetik*, referensial, *semic*, simbolis, dan *proairetic*. Penggunaan level ini digunakan untuk meneliti denotasi dari tanda-tanda tertentu yang muncul atau dimunculkan dalam narasi film *Jermal*.

HASIL

Peneliti membaca film ini dengan menggunakan lima level kode konotasi, yaitu kode *hermenetik*, referensial, *semic*, simbolis, dan *proairetic*. Peneliti menganalisis keseluruhan plot cerita film ini sebagai bentuk kode *hermenetik*. Plot film *Jermal* menampilkan narasi yang runtut. Plot dimulai dari kedatangan Jaya di jermal, proses inisiasi Jaya, serta pertemuan Jaya dengan Johar yang mengungkap relasi kedua karakter itu. Relasi ini diungkap dalam bentuk *flashback* yang memberikan gambaran karakterisasi Jaya dan Johar. Film berakhir dengan keputusan Jaya dan Johar untuk kembali ke darat. Keseluruhan plot dari awal hingga akhir ini merupakan bentuk kode *hermenetik* yang harus dibedah dalam kode *proairetic*.

Jermal berfokus pada hubungan antara Johar (48), ayah, dan Jaya (12), anak. Jaya kehilangan ibunya dan diantar menemui satu-satunya anggota keluarganya yang masih hidup yaitu ayahnya, Johar. Johar

tidak tahu bahwa Jaya adalah putra kandungnya. Johar hanya tahu bahwa 12 tahun lalu dia menemukan istrinya berselingkuh. Johar menyerang dan membunuh pria yang berselingkuh dengan istrinya. Johar pun melarikan diri dari kejaran polisi dengan bekerja di sebuah jermal tengah laut dan mengelola pekerja anak ilegal di sana. Jaya dan Johar memulai fase kehidupan baru mereka dengan canggung. Jaya mengharapkan pengakuan Johar, sementara Johar menolak menerima Jaya sebagai putranya. Sementara itu, Jaya berusaha keras beradaptasi untuk hidup di jermal. Relasi kedua orang itu menjadi dominan dalam narasi utama film ini. Hingga akhirnya, Jaya dan Johar berdamai dan bersepakat untuk menerima dan memperbaiki hubungan keduanya. Mereka memutuskan untuk kembali ke darat dan meninggalkan jermal untuk memperbaiki keluarga mereka.

Kisah Jaya dan Johar dalam film ini menyajikan dua narasi, yaitu kisah pekerja anak di jermal dan kisah hubungan ayah dan anak dalam konteks relasi keluarga. Tokoh Jaya menjadi tokoh sentral dalam cerita sekaligus penghubung dalam narasi konflik keluarga dengan lingkungan yang lebih besar. Tokoh Johar mewakili struktur keluarga yang berantakan karena persoalan internal. Persoalan ini sekaligus menggarisbawahi penyebab persoalan komunikasi antara ayah dan anak. Di sisi lain, Johar juga merefleksikan penguasa wilayah di luar keluarga, yaitu di jermal. *Jermal* menjadi sebuah wilayah kekuasaan Johar secara mutlak di mana tidak ada pekerja yang berani membantahnya.

Peneliti menempatkan bacaan kedua narasi pada satu plot utama ini sebagai kode *proairetic*. Kedua narasi utama ini merefleksikan simbolisme negara sebagai sebuah keluarga dalam latar yang sama, yakni di jermal yang mengambang di lepas pantai. Kedua narasi ini dikisahkan dalam latar berbeda. Latar pertama mengisahkan Jaya sebagai pekerja anak dan interaksinya dengan pekerja anak lainnya di tempat kerja dan barak tempat mereka tidur. Latar kedua adalah narasi yang memfokuskan relasi ayah dan anak di dalam kamar Johar. Kamar ini terisolasi dari seluruh ruang di jermal dan menjadi lokasi yang memisahkan narasi relasi Johar dan Jaya. Jaya menjadi anak Johar di dalam kamar ini. Setelah keluar kamar, Jaya adalah anak buah Johar.

Kedua narasi itu memunculkan kode-kode konotasi *semic*, simbolis, dan referensial yang terefleksikan dari karakter, simbolisasi, dan referensi yang mengacu pada pemahaman atau pengetahuan kontekstual terkait narasi dalam film. Kode *semic*, misalnya, dapat dibaca dari karakter Jaya, Johar, dan pekerja anak yang berinteraksi dalam jermal. Interaksi di antara mereka dapat dimaknai melalui percakapan atau lokasi interaksi. Karakter anak-anak yang dominan pada film ini memunculkan pemaknaan konotatif. Pemaknaan ini direfleksikan dari posisi mereka yang berkelindan dengan struktur sosial dan ekonomi di luar pemahaman umum tentang dunia anak-anak.

Karakter anak-anak dalam film ini menjadi beragam, dari sosok suci tanpa dosa seperti dalam tokoh Jaya, hingga representasi politik negara seperti sosok Kamal. Mitos

anak-anak tanpa dosa, secara tradisional, menghilangkan persepsi anak-anak sebagai individu mandiri. Konsekuensi dari mitos itu adalah anak-anak akan menjadi pilihan objek sempurna untuk mewakili pendapat orang dewasa. Kecenderungan ini terlihat pada film anak-anak kontemporer yang mengeksplorasi isu-isu kompleks yang secara tradisional didefinisikan sebagai masalah orang dewasa. Kompleksitas representasi anak-anak mengindikasikan praktik kekuasaan orang dewasa dalam membentuk ide-ide mereka tentang masa kanak-kanak. Interaksi melalui percakapan, bahasa tubuh, serta bentuk interaksi lain menggunakan simbol-simbol yang dibaca sebagai kode simbolis.

Kode simbolis terbaca dari simbol tertentu, misalnya seragam sekolah Jaya. Penempatan Jaya sebagai siswa satu-satunya yang berseragam di jermal menjadi simbol tertentu. Kode simbolis lain juga terlihat dari adegan pengiriman surat dari pekerja jermal. Lokasi jermal yang jauh di tengah laut, cara pengiriman surat, serta tujuan surat menjadi simbol yang mengarah pada pemaknaan tertentu. Seragam serta aktivitas pengiriman surat ini dibaca dan dimaknai dalam konteks yang lebih luas. Kode simbolis ini merefleksikan konteks lebih besar yang dipahami sebagai referensial. Konteks ini bisa berupa diskusi pemahaman ilmu yang lebih umum atau direlasikan dengan fakta lain, seperti pemahaman mengenai jermal sebagai sebuah lokasi utama.

Markkenan (2005) menjelaskan bahwa jermal adalah platform di atas laut yang didukung dengan tonggak batang pohon dan tersusun di tepi pantai. Konstruksi ini menjadi

tempat sementara bagi para nelayan untuk tinggal. Ada beberapa ruang terpisah, yaitu ruang kerja tempat para nelayan melakukan tugas utama mereka setiap hari, ruang terbuka yang juga menjadi wilayah kerja, dan gubuk pekerja untuk kamar tidur pekerja yang digabungkan dengan beberapa fasilitas dan gubuk pengawas. Para pekerja diberi logistik lebih dari seminggu.

Di Indonesia, jermal menjadi salah satu tempat potensial eksploitasi pekerja anak. Perusek (2004) menjelaskan bahwa ada 2.000 jermal pada tahun 2004, 400 jermal resmi terdaftar oleh pemerintah, dan sekitar 5.400 anak ada di jermal. Jermal seperti yang digambarkan dalam film menjadi kampung halaman bagi anak-anak yang telah dieksploitasi untuk menjadi nelayan. Mereka hidup dalam kondisi buruk dan berada di bawah tekanan satu atau lebih pengawas. Jermal menjadi sebuah lokasi narasi yang kontekstual dengan premis dasar, yaitu pengasingan diri dari kompleksitas masalah keluarga atau masyarakat yang menimbulkan masalah-masalah baru.

PEMBAHASAN

Jermal menjadi pusat narasi interaksi Jaya dan Johar. Jaya memasuki pengalaman hidup terburuknya saat sampai di jermal. Awalnya Jaya hanya ingin melihat ayahnya, tetapi Johar justru membuatnya menjadi salah satu pekerjanya. Film ini mengeksplorasi narasi anak-anak sebagai pekerja melalui sosok Jaya. Jaya menjalani kehidupan baru dan sulit, mulai dari seorang pelajar hingga hidup dalam situasi yang ekstrem di tengah laut. Jaya

harus hidup dengan sekelompok anak laki-laki yang terus mengganggunya dan menghadapi ayahnya yang tidak mau mengakui hubungan mereka. Jaya hanya membawa satu tas yang penuh pakaian dan buku yang akhirnya direbut oleh pekerja anak lain. Mereka membuat Jaya hanya mengenakan seragam sekolahnya. Saat itu juga Jaya sadar, dia harus bisa beradaptasi dengan lingkungan barunya.

Beazley (2003) menjelaskan bahwa budaya anak jalanan dikembangkan dari kehidupan komunal mereka saat bertahan di jalanan. Anak jalanan harus melindungi diri secara fisik atau psikologis dari ancaman yang berasal dari dalam atau luar komunitasnya. Anak jalanan di Indonesia adalah bagian dari masyarakat marginal yang distigmatisasi oleh media dan konstruksi politik, terasing oleh negara, dan dianggap sebagai penyakit sosial oleh masyarakat.

Beazley (2003) juga menyatakan *framing* media pada anak jalanan adalah konsekuensi langsung dari pengabaian keluarga dan dianggap tidak dapat menjaga diri di jalan. Pekerja anak-anak di jermal ini memang bukan anak jalanan, tetapi struktur sosial dan psikologi di jermal menyerupai kondisi yang dialami anak jalanan. Jermal mengaplikasikan budaya anak jalanan dalam mekanisme cara pekerja anak bertahan hidup.

Figur Jaya, walaupun ayahnya di jermal, harus menjalani masa tidak diakui sebagai anak. Jaya ditempatkan sebagai anak tanpa keluarga seperti anak lain dalam jermal. Jaya harus belajar bertahan karena tidak ada orang yang akan mengajarnya. Dia harus

melihat anak lain dan meniru cara mereka mengerjakan tugasnya. Jaya harus bertahan hidup jika tidak ingin ditenggelamkan. Kedatangan Jaya berpotensi mengurangi pendapatan para pekerja lain.

Jermal menjadi sebuah negara terpisah yang menjalankan aturannya sendiri. Pemimpinnya adalah Johar yang hanya peduli pada kenyamanannya dengan memasang penutup telinga untuk menghalangi suara dari luar. Penasihatnya adalah Badrun yang tidak dapat berbicara dan selalu menulis di atas kertas untuk menunjukkan ekspresinya. Awalnya Jaya dikenalkan kepada Badrun lalu Kamal.

Kamal adalah letnan kedua Johar dan juga anak tertua di antara para pekerja. Dia digambarkan sebagai remaja keras dan tamak yang mengambil keuntungan dari anak-anak lain untuk kepentingannya sendiri. Kamal menerapkan aturannya sendiri untuk melatih Jaya sebagai pekerja baru. Kamal mengatur segala sesuatu dan memerintah Jaya. Proses ini mengacu pada proses serupa pada komunitas anak jalanan. Mereka harus dapat menyosialisasikan dirinya untuk beradaptasi dengan kode perilaku kelompok seperti pola normal perilaku dan bahasa tubuh (Beazley, 2003). Jaya pun harus mengikuti peran kelompok ini. Mereka memutuskan lokasi tempat Jaya harus tidur. Tugas pertama Jaya adalah berdiri sepanjang hari di pojok atas gubuk untuk mengawasi setiap kapal yang mungkin membawa pihak berwajib ke jermal.

Adegan ini menjadi narasi suram atas ketidakpastian nasib pekerja anak. Narasi film ini menggambarkan betapa gugupnya para penghuni ketika ada kapal yang tidak

dikenal mendekat. Seorang anak melompat ke laut dan berusaha mengamankan dirinya dari otoritas. Anak-anak ini bekerja secara ilegal dan Johar adalah buronan polisi. Mereka memiliki beberapa rencana untuk menyembunyikan dan menutup diri dari otoritas. Kode *hermenetik* terbaca saat ketimpangan relasi kuasa dihadirkan dalam bentuk kekuasaan negara yang terlihat dan saat negara tidak hadir secara fisik.

Jermal memunculkan ironi bahwa negara atau otoritas tidak hadir dalam kehidupan anak-anak ini. Posisi negara sebagai pelindung warga negaranya menjadi tidak signifikan pada narasi. Johar menggunakan jermal sebagai tempat persembunyiannya. Jermal diubah sebagai tempat para penghuni melarikan diri dari masalah. Para pekerja jermal ini menciptakan budaya sendiri, namun menempatkan mereka sebagai minoritas yang terlupakan dalam masyarakat. Anak-anak, sebagai minoritas, menemukan kehidupan yang rumit sebagai warga negara. Narasi film ini menunjukkan keterasingan anak-anak ini dari sistem negara yang seharusnya melindungi mereka.

Keterasingan ini ditampakkan dengan gambar yang menunjukkan kesunyian dan pengambilan dialog yang mendukung keheningan. Gambar *long shot* tentang jermal menunjukkan bahwa jermal adalah pulau kecil di tengah samudra dengan kesunyian meski terdapat manusia di sana. *Scene-scene* dengan lanskap luas ini muncul cukup banyak di film ini. Beberapa *scene* yang mendukung lanskap tersebut misalnya saat Kamal menghukum

Jaya. Jaya dipaksa berdiri di pojok jermal tepatnya di tumpukan barang dengan memegang bendera putih. Jaya hanya boleh menurunkan tangan jika ada kapal laut patroli penjaga pantai mendekati jermal itu. Pengambilan *long shot* yang menampilkan Jaya berdiri tegak dengan bendera putih menghadap samudra muncul cukup lama. Ini menunjukkan sebuah refleksi keterasingan yang mendalam.

Keterasingan ini juga dimunculkan lewat individu-individu yang terlibat dalam narasi. Johar mengasingkan diri dalam kamar tertutup dan menutup telinganya. Kamar ini hanya bisa dimasuki olehnya dan asistennya. Ada satu *scene* yang menunjukkan Jaya mencoba mengintip isi kamar yang berisi satu tempat tidur buluk, botol-botol minuman yang berserakan, serta kertas-kertas yang tergantung di dinding kamar. Di saat itulah, Johar terlihat membaca kertas sambil menenggak minumannya dari botol. Johar menangis dan terlihat menyedihkan. Kesan kejam yang ditampakkan di jermal hilang seketika saat berada dalam kamarnya. Kamar menjadi lokasi memori Johar akan istrinya yang sudah meninggal dan ditinggalkannya. Kamar menjadi tempat Johar mengasingkan diri. Begitu juga Jaya yang mengasingkan dirinya dari kumpulan pekerja anak lain karena dianggap bukan bagian dari mereka.

Pada adegan lain, Jaya memilih keluar barak setelah seharian dirundung pekerja anak lainnya. Pengambilan *long shot* saat Jaya tertidur di pojokan dengan lanskap laut lepas di sekelilingnya merefleksikan imaji keterasingan yang sangat dalam.

Jermal pada akhirnya menjadi situs pelarian mereka dari kenyataan.

Pekerja lain mengejek Jaya dengan panggilan profesor karena penampilannya sebagai anak sekolah. Jaya menjadi minoritas di antara para pekerja anak karena Jaya satu-satunya anak yang mengenakan seragam sekolah. Jaya juga menjadi satu-satunya anak yang dapat menulis dan membaca. Jaya dan seragamnya menjadi subjek yang menyimpang di tengah komunitas pekerja anak tersebut. Seragam memisahkan Jaya dari anak-anak lain dan menggambarkan perbedaan status sosial dan politik mereka. Seragam menandakan keanggotaan Jaya sebagai warga negara. Seragam menjadi kode simbolis yang dimaknai sebagai representasi negara dan identitas nasional. Moser (2016) menyatakan bahwa seragam menandakan anak-anak sebagai subjek nasional serta menampilkan identitas nasional. Seragam sering kali diwujudkan untuk mewakili simbol atau penanda yang merefleksikan budaya atau sistem ideologi di masyarakat. Penggunaan warna merah putih pada seragam sekolah menjadi penanda yang sangat dekat dengan bendera merah putih sebagai lambang negara.

Seragam merefleksikan identitas Jaya sebagai orang Indonesia, tetapi ironisnya telah diabaikan oleh negara. Seragam Jaya juga mencerminkan bahwa negara tidak mengakui keberadaan anak-anak lain. Hal ini terlihat dalam adegan ketika seragam Jaya dirobek dan dilepas paksa. Jaya dipaksa menjadi sama seperti pekerja anak lain karena tidak lagi mengenakan seragam

sekolah. Moser (2016) menyebutkan seragam menjadi alat kontrol dan penanda dalam memosisikan anak-anak dalam sistem sosial masyarakat. Tokoh anak diposisikan menjadi sama pada lingkungan sekolah yang sebetulnya sebuah elemen politis. Penyeragaman ini juga menjadi dilematis karena akan memunculkan eksklusivitas pada lokasi lain. Benturan karena ketidakseragaman ini akan menjadi potensi yang sulit dihindarkan. *Jermal* menghadirkan problematika ini. Jaya menjadi sosok lain saat Jaya yang berseragam hadir di tengah anak-anak yang tidak berseragam.

Sosok anak menjadi objek yang paling mudah untuk diseragamkan, baik sebagai identitas pribadi maupun nasional. Jaya diinisiasi sekaligus diseragamkan seperti pekerja anak lainnya. Pelepasan baju seragam juga menandakan pelepasan ikatan Jaya dengan institusi sekolah atau negara dalam konteks yang lebih besar. Kewajiban penggunaan seragam adalah salah satu cara penegakan standar identitas ini. Negara mengontrol anak-anak melalui seragam dan mengubahnya menjadi wakil negara. Jaya tidak lagi menjadi representasi negara ketika seragamnya dilepas.

Wibawa (2011) menyatakan adanya peran dominan sistem kekerabatan keluarga dan program sekolah formal dalam mengonstruksikan identitas anak-anak dalam masyarakat. Anak-anak ditempatkan sebagai orang yang tidak kompeten sampai usia dewasa. Orang tua mengambil peran perwakilan anak untuk pengambilan keputusan yang melibatkan

anak-anak. Para pekerja anak dalam film *Jermal* ini juga tidak memiliki kuasa untuk menentukan jalan hidupnya sendiri karena sepenuhnya dikuasai oleh Johar.

Anak-anak diposisikan sebagai warga negara yang magang dan harus belajar mengembangkan kemampuan untuk menjadi kompeten. Orang tua mengendalikan kehidupan anak-anak dan membimbing mereka ke arah yang tepat sebagai warga negara. Refleksi peran otoritarian itulah yang dimunculkan dalam *jermal* di mana Johar adalah kepala negaranya. Jaya menerima beban ganda, yaitu Johar sebagai ayahnya dan atasannya. Hubungan Jaya dan Johar dalam relasi keluarga merefleksikan sebuah diskursus yang lain.

Jaya dan Johar: Relasi Kuasa Keluarga dan Negara

Narasi relasi Johar dan Jaya dimulai ketika Johar menolak Jaya sebagai putranya. Penolakan ini menawarkan diskursus berbeda mengenai sosok tradisional dalam figur ayah. *Jermal* berfokus pada peran sosok ayah dan menempatkan sosok ibu dalam peran antagonis. Istri berkhianat yang menyebabkan suami melakukan pembunuhan pada selingkuhan istrinya. Sosok ayah yang protagonis jarang dibahas dalam sinema Indonesia. Gambaran klasik figur ayah tidak banyak mendapat perhatian secara akademis karena dalam budaya di Indonesia adalah tokoh paripurna. Posisi dominan sosok ayah ini berbeda dengan figur ibu.

Sosok perempuan dan peran ibu dalam keluarga menjadi pembahasan umum dalam film-film Indonesia. Wacana tentang perempuan atau figur ibu dalam

sinema digambarkan sebagai ibu rumah tangga yang ideal dan pengasuh keluarga. Laki-laki dan figur suami adalah pencari nafkah yang memiliki hak istimewa serta dikesankan boleh untuk tidak bertanggung jawab dalam keluarga (Sulistiyani, 2010; Paramaditha, 2011; Hoesterey & Clark, 2012; Izharuddin, 2015).

Jaya mencari tahu alasan Johar meninggalkannya dan ibunya. Film ini menempatkan isu ini hanya dalam latar spesifik, yakni di kamar Johar. Semua percakapan antara Jaya dan Johar serta Johar dan Badrun tentang masalah keluarga Johar hanya terjadi di ruangan ini. Johar menciptakan ruangan ini sebagai ruang pribadinya untuk menjaga rahasia masa lalu dan ingatannya. Dia menyimpan semua surat istrinya yang memberi tahu tentang Jaya, namun tidak pernah dibacanya. Film ini cenderung memisahkan faktor-faktor keluarga dari masalah pekerja anak dengan mengisolasinya di kamar Johar. Kamar menjadi ruang yang sangat privat dan mengindikasikan bahwa ada ruang privat yang dibentuk untuk mengeliminasi persoalan internal.

Jaya menggambar Johar di depan kelas. Jaya menulis kata pengkhianat pada gambar Johar. Konsep pengkhianat mengacu pada Johar yang seharusnya tidak meninggalkan keluarganya. Di sisi lain, Johar harus meninggalkan keluarga agar tidak ditangkap polisi. Wacana tentang bagaimana ayah harus bertanggung jawab kepada keluarga ditampilkan sebagai sebuah ironi.

Relasi antara Jaya dan Johar menjadi timpang. Johar melarikan diri dan Jaya

menjadi anak yatim piatu. Jaya menjadi anak hilang karena relasi keluarga secara fisik tidak eksis pada lingkungan dan pribadi Jaya. Ketakutan akan hilangnya relasi dalam keluarga dan rapuhnya ikatan dalam keluarga tergambar jelas dalam narasi antara Jaya dan Johar.

Kepergian Jaya mencari Johar adalah bagian untuk merekonstruksi sistem keluarga di mana ikatan darah adalah penanda utama dari relasi keluarga. Jermal yang digambarkan sebagai kultur anak-anak jalanan justru menampilkan tidak adanya ikatan darah. Jaya pun harus menerima fakta bahwa dirinya harus menerima pekerja anak lain sebagai keluarga barunya.

Penggambaran anak-anak yang terlindungi dengan baik di dalam struktur keluarga mulai bergeser menjadi peran anak-anak yang liar dan memberontak di masyarakat. Tokoh pembangkang ini dibentuk menjadi karakter yang menyajikan isu-isu rumit dan dianggap bukan isu anak-anak. Anak-anak pembangkang bukan isu baru dalam sinema Indonesia. Tokoh Lewa dalam film *Surat untuk Bidadari* (1993) serta tokoh Arman dalam film *Djenderal Kantjil* (1958) digambarkan sebagai sosok pembangkang meski akhirnya ditundukkan oleh sistem sosial dan kuasa negara (Wibawa, 2011; Wibawa, 2018a). Jermal juga menyodorkan situasi serupa. Pembangkangan itu ditundukkan oleh kuasa Johar sebagai penguasa tunggal di jermal.

Hubungan ayah dan anak dalam karakter Johar dan Jaya adalah hubungan yang belum pernah muncul dalam narasi sinema Indonesia. Penggunaan ayah dan anak sebagai metafora hubungan antara

negara dan warganya bukan hal baru dalam sinema Indonesia. Negara adalah sebuah refleksi dari relasi keluarga di tingkat yang luas dalam pandangan politik kebudayaan di Indonesia. Konsepsi negara ideal dimaknai dari keluarga yang ideal.

Menurut Shiraishi (1997), konsep keluarga ideal di Indonesia didominasi oleh budaya Jawa. Keluarga dalam budaya Jawa menitikberatkan konsep hierarki yang menempatkan figur ayah sebagai keputusan tertinggi. Peran di keluarga sudah terbagi dalam tanggung jawab yang berbeda. Orang tua mendidik dan membimbing anak-anak yang memiliki konsekuensi harus patuh pada petunjuk orang tua. Konsep ini menempatkan anak pada level paling bawah dan objek yang dikontrol oleh ayah.

Mekanisme komunikasi antara orang tua dan anak hanya terjadi *top down* dalam bentuk instruksi. Anak-anak tidak memiliki celah untuk meragukan atau membicarakan ulang semua perintah itu. Model keluarga patriarki inilah yang direplikasi oleh Orde Baru dalam sistem politiknya. Figur bapak adalah figur pelindung utama yang terbentuk dalam hubungan vertikal yang *paternalistik* (Paramaditha, 2014).

Shiraishi (1997) menggarisbawahi bahwa selama Orde Baru istilah keluarga dialihfungsikan untuk menekankan kekuatan negara dalam rangka mengembangkan rasa keindonesiaan kepada anak-anak. Kerangka budaya keluarga ini memungkinkan negara untuk otoriter dalam mendidik dan menghukum anggota keluarga yang tidak patuh. Sosok ibu dalam keluarga difungsikan sebagai

pelengkap dan pendamping ideal dari sang suami (Suryakusuma, 1996).

Konstruksi ideal dalam politik Orde Baru ini didekonstruksi dalam *Jermal*. Bagi Jaya, Johar adalah ayah yang tidak bertanggung jawab yang meninggalkan keluarganya. Johar sebagai figur ayah gagal karena tidak menyajikan sosok pencari nafkah seperti yang digambarkan secara tradisional. Namun, perjalanan Jaya mencari pengakuan atas status anak Johar menyiratkan bahwa figur ayah masih signifikan dalam keluarga. Status seorang anak tidak sah tanpa pengakuan sang ayah. Dominasi sosok maskulin tetap dimunculkan dalam film ini.

Maskulinitas *Jermal* juga ditunjukkan dari semua tokoh dalam film ini. Semua pekerja adalah laki-laki dan tidak ada wanita yang muncul dalam film. Namun, figur ibu muncul implisit sebagai sebuah tujuan bagi semua pekerja anak dalam *Jermal*. Sosok ibu muncul sebagai tujuan pengiriman surat yang ditulis oleh para pekerja anak ini. Pekerja anak lain mengirim surat pada ibunya sejak kehadiran Jaya. Pekerja anak lain merasakan manfaat dengan kehadiran Jaya, meskipun dipandang remeh. Satu persatu anak itu meminta bantuan Jaya untuk menulis surat untuk ibu mereka. Jaya mendapatkan kredibilitas dan rasa hormatnya dari anak-anak lain dengan membantu mereka. Pada tahap ini, sosok ibu menghubungkan narasi bahwa semua tokoh pria membutuhkan sosok perempuan, baik istri atau ibu.

Surat-surat yang ditulis atas bantuan Jaya menjadi medium pengikat antara anak-anak

dengan ibu mereka. Mereka memasukkan surat-surat itu ke dalam botol kosong dan berharap ibu mereka membacanya ketika sampai di daratan. Kerinduan sekaligus ketidakpastian nasib anak-anak ini dapat dibaca dalam dua perspektif. Pertama, ketidakpastian masa depan. Kerinduan kepada ibu adalah refleksi ketidakpastian posisi mereka sebagai pekerja anak. Kedua, kerinduan anak-anak ini kepada ibu sebagai simbolisasi kerinduan anak-anak ini sebagai warga negara kepada ibu pertiwi.

Diskursus klasik tentang perempuan atau figur ibu cenderung menempatkannya sebagai representasi dari tanah air atau ibu pertiwi. Konstruksi *post* kolonial menyatakan pencitraan seorang perempuan digunakan oleh pergerakan nasionalis untuk merepresentasikan tanah air. Interkoneksi metafora negara modern dengan sosok ibu yang diproyeksikan pada sistem keluarga inti menempatkan sosok ibu pertiwi sebagai istri atau ibu yang secara spesifik menjadi penghasil generasi sebuah bangsa. Ibu pertiwi direpresentasikan sebagai perempuan cantik yang menderita dalam konteks Indonesia (Suryakusuma, 1996). Ibu pertiwi dikonstruksikan sebagai perempuan rapuh yang perlu diselamatkan dan dilindungi oleh pria. Sosok ibu memang tidak muncul secara visual dalam film *Jermal*, namun secara implisit sosok ibu menjadi pusat sekaligus tujuan dari anak-anak dalam *jermal*.

Menurut Suryakusuma (1996), *ibuisme* negara merujuk pada ibu yang hadir sebagai pendamping sosok bapak yang menjadi tulang punggung keluarga. Konsep *ibuisme* ini tidak hadir dalam film *Jermal* karena

sosok ibu absen dari narasi dan sosok bapak digambarkan sebagai seseorang yang tidak bermoral. Selain itu, *ibuisme* diintegrasikan dalam konsep politik Orde Baru sebagai sistem keluarga. Bangsa Indonesia disimbolisasikan sebagai sebuah keluarga yang terdiri dari bapak, ibu, serta anak-anak. Ibu pertiwi berada pada posisi dilindungi oleh bapak sebagai presiden negara, sementara anak-anak adalah rakyat Indonesia yang harus taat pada perintah presiden.

Parker (2003) menyebutkan bahwa negara mewajibkan anak-anak untuk mempelajari cara-cara menjadi warga negara yang baik melalui dua institusi sosial, yaitu sekolah dan keluarga. Dinamika kehidupan keluarga berkontribusi dominan dalam mengonstruksikan identitas nasional bagi anak-anak. Norma kewarganegaraan dalam sistem keluarga dan sekolah mengaplikasikan konsep tentang rasa memiliki dan membentuk kesetiaan terhadap negara. Norma kewarganegaraan inilah yang tidak dimunculkan dalam film ini. Konteks absennya negara dalam film ini menjadi menarik. Konstruksi politik keluarga dalam struktur negara adalah pakem narasi yang biasanya muncul dalam film Indonesia yang menggunakan tokoh anak-anak (Wibawa, 2011; Wibawa, 2018a).

Konstruksi politik ini nampak dalam ideologi pembangunan yang menjadi fondasi fundamental Orde Baru. Politik pembangunan Orde Baru secara terbuka menyebutkan pentingnya keluarga dalam agenda politik dan hal ini direpresentasikan dalam program nasional. Gagasan mengenai keluarga pada ideologi pembangunan Orde

Baru tidak mencerminkan sebuah konsep keluarga sebagai suatu tatanan kekuatan yang proporsional. Sistem keluarga dalam politik Orde Baru membentuk polarisasi hierarki kekuasaan. Anak-anak hanya akan menjadi alat untuk mempertahankan kekuasaan ayah pada struktur tertinggi dalam keluarga. Anak-anak hanya digunakan sebagai alat untuk merefleksikan dominasi kekuasaan dari figur ayah.

Eksistensi pekerja anak-anak di jermal mengerucut pada eksistensi Johar. Jermal menjadi refleksi sebuah sistem keluarga dengan menempatkan masing-masing orang pada perannya sebagai anggota keluarga. Jaya sebagai anak bungsu dalam keluarga ini harus belajar memahami aturan main, sebaliknya seniornya menerapkan aturan itu pada Jaya. Johar memanfaatkan sirkulasi kuasa untuk mengukuhkan dirinya sebagai pemegang tunggal kekuasaan sebagaimana bapak dalam keluarga inti.

Shiraishi (1997) menyatakan refleksi sistem keluarga menunjukkan bahwa konsep budaya *paternalistik* telah digunakan oleh negara untuk mendukung kekuatan politiknya. Rezim Soeharto memanfaatkan kekuatan politiknya untuk menempatkan dirinya sebagai seseorang yang mengikat semua elemen dalam satu sistem demi kelangsungan dan stabilitas kekuasaannya. Budaya *paternalistik* ini ditunjukkan dalam film *Jermal* dengan perspektif lain, yakni kedatangan Jaya membongkar persoalan dalam relasi keluarganya. Johar tak sepenuhnya mempersatukan keluarganya, meskipun dia menunjukkan kuasanya pada pekerja anak-anak. Johar dicap pengkhianat

oleh anaknya. Hal ini memperlihatkan pembangkangan anggota keluarga paling lemah dalam relasi kuasa dalam keluarga. Narasi film ini menampakkan kerinduan pekerja anak itu kepada sosok ibu serta keinginan Johar untuk pulang dan bertemu istrinya. Narasi ini memosisikan figur perempuan menjadi perekat dalam keluarga.

Metafora serupa pernah digunakan presiden Indonesia keempat, Megawati Soekarnoputri. Megawati Soekarnoputri menggunakan metafora keluarga dalam proyeksi wacana politik Indonesia saat menyampaikan pidato kenegaraannya pada 1999. Megawati meminta semua pendukungnya yang disebut anak-anaknya untuk tidak bertindak emosional dan kembali bekerja meski saat itu tidak terpilih sebagai presiden.

Menurut Parker (2003), Megawati memosisikan dirinya sebagai ibu yang menenangkan anak-anaknya ketika tidak berhasil menjadi presiden. Serupa dengan Soeharto, Megawati juga mempersonifikasikan dirinya sebagai ibu bagi pendukungnya. Konseptualisasi negara sebagai keluarga, menurut Parker (2003), adalah struktur politik. Shiraishi (1997) menjelaskan posisi sistem keluarga dalam strategi politik Orde Baru sebagai cara mengatasi ketidakberdayaan warga dalam masyarakat. Sosok bapak ideal adalah siap melindungi keluarganya dan tidak akan meninggalkan keluarganya. Konstruksi inilah yang dibongkar oleh film *Jermal* dengan menampilkan sosok bapak yang melarikan diri dan meninggalkan keluarganya.

Hubungan antara negara dan warga negara dimetaforakan menjadi hubungan ayah-anak dalam budaya keluarga Jawa. Ayah mengontrol anak-anaknya atas nama perlindungan. Warga negara cenderung hanya digunakan untuk memperkuat kekuasaan negara, seperti relasi antara Johar dan pekerja anak maupun relasi antara Johar dan Jaya. Jaya diajak ke jermal hanya demi mengamankan Johar dari polisi. Posisi Jaya sebagai satu-satunya anak yang berpendidikan membuat stabilitas di jermal juga terguncang. Narasi ini menjadi semacam pembangkangan dan menunjukkan relasi antara pendidikan dengan sistem politik negara.

Hubungan antara sistem pendidikan dan agenda politik negara secara tradisional adalah hubungan yang tidak seimbang. Sistem pendidikan idealnya dimanfaatkan untuk menghasilkan individu yang cerdas. Negara justru memanfaatkannya sebagai agenda politik untuk membangun identitas nasional. Adegan saat pekerja anak membuang tas dan merobek seragam Jaya adalah sebuah imaji pembangkangan terhadap sistem pendidikan dan pembentukan identitas nasional yang diterapkan negara. Seragam yang merupakan identitas nasional ternyata dilihat sebagai representasi kuasa negara. Identitas nasional ditempatkan sebagai kewajiban politik kewarganegaraan yang menempatkan anak-anak sebagai warga negara di masa depan. Anak-anak tidak akan pernah berada di luar agenda politik orang dewasa.

Anak-anak akan menjadi objek dan diterpa aktivitas politik negara dalam kehidupan mereka sehari-hari. Figur anak-anak tanpa dosa itu adalah mitos yang

merisaukan. Mitos ini menempatkan masa kanak-kanak sebagai ruang utopis, terbebas dari kekhawatiran orang dewasa, bebas dari isu seksualitas serta konflik sosial di masyarakat. Mitos dunia anak-anak membuat identitas masa kanak-kanak terlihat cair. Mereka juga dikonstruksi seolah-olah memiliki akses ke ranah imajinasi, terlihat lebih jujur, murni, dan polos. Sosok anak-anak menunggu untuk dilindungi atau malah dikorupsi oleh orang dewasa.

Jermal menyajikan anak-anak ini dalam sebuah ruang politik. Ruang politik ini diramaikan dengan cara dan konflik merebut kuasa yang lebih besar, tempat tidur yang lebih nyaman, serta jatah makan yang lebih banyak. Jermal dipenuhi anak-anak yang berjuang untuk hidup. Mereka berebutan untuk mendapatkan sebotol air bersih serta menghajar anak lain hanya demi posisi tidur yang nyaman. Anak yang berpendidikan tidak diterima menjadi bagian dari komunitas karena bukan menjadi ciri mereka.

Jermal menyajikan sebuah ironi tentang relasi negara dengan anak-anak yang disebut sebagai calon warga negara ideal. Film ini menyajikan narasi bahwa jermal adalah sebuah ruang politik yang kotor. Ruang politik ini menjadi tempat para aktor-aktor politik, yaitu para pekerja anak, berebut mendapatkan kuasa dan kekuasaan.

SIMPULAN

Jermal memunculkan masalah pekerja anak yang terpinggirkan dari narasi dominan tentang anak-anak sebagai sudut pandang baru dari identitas anak-anak di Indonesia. Identitas anak-anak yang terpinggirkan

jarang dibahas dalam sinema Indonesia pada masa Orde Baru. Film *Jermal* melukiskan Jaya sebagai pekerja anak yang dilalaikan oleh keluarga dan negara serta harus berjuang dalam hidupnya. Karakter anak-anak ditunjukkan sebagai model warga negara yang ideal melalui sosok Jaya, namun mendapatkan perlawanan dari anak-anak lain karena dianggap sebagai sosok liyan yang tidak setara dengan mereka.

Jaya menunjukkan bahwa pendidikan formal memegang peran penting dalam masyarakat. Jaya yang berpendidikan dapat mengambil alih posisi kepemimpinan dari lawannya yang hanya mengandalkan otot dan senioritas. Identifikasi pendidikan ditunjukkan melalui penggunaan simbol klasik, yaitu buku dan seragam sekolah. Seragam sekolah mengonstruksikan batas imajiner antara anak-anak sekaligus menandakan peran negara dalam mengonstruksikan identitas anak-anak. Di sisi lain, seragam menjadi sekat pembatas yang membedakan kasta kewarganegaraan anak-anak. Penyeragaman justru menjadi persoalan. Kritik terhadap penyeragaman identitas anak ini menjadi isu-isu yang dimunculkan dalam beberapa film pasca-Orde Baru.

Jermal dan sinema Indonesia pasca-Orde Baru pada umumnya lebih memilih memunculkan keberagaman dalam representasi anak-anak. Peneliti berpendapat hilangnya sosok negara namun dimunculkan dalam bentuk narasi implisit menjadi temuan menarik. Sinema Indonesia masa Orde Baru cenderung menampilkan sosok negara pada figur-figur yang mewakili pemerintah atau yang memiliki otoritas. Hal ini terkesan

mendebat pola narasi warisan ideologi Orde Baru. Dalam diskursus kontemporer Indonesia, tokoh anak-anak ini tetap memunculkan jejak ide-ide fundamental dari ideologi sebelumnya. Jejak ideologi Orde Baru, misalnya, ditampilkan dalam pentingnya sosok ayah dalam keluarga. Film ini meletakkan figur ayah sebagai figur yang tidak ideal. Namun, kehadirannya tetap signifikan bagi keluarga karena masih dicari oleh anak. Film ini juga memosisikan pentingnya sosok ibu meski secara visual dihilangkan dari narasi film ini. Narasi pembangkangan juga dimunculkan sebagai sebuah bentuk perlawanan walau pada akhirnya dipadamkan dengan ketimpangan relasi kuasa antara ayah dan anak.

DAFTAR RUJUKAN

- Allen, P. (2011). From the mouths of babes: Children in recent Indonesian film and fiction. *K@ta*, 13(2), 179-187.
- Beazley, H (2003). The construction and protection of individual and collective identities by street children and youth in Indonesia. *Children Youth and Environments*, 13(1), 105-133.
- Branigan, E. (1984). *Point of view in the cinema: A theory of narration and subjectivity in classical film*. Berlin, Jerman: Mouton Publishers.
- Hall, S. (2013). The work of representation. Dalam Stuart Hall, Jessica Evans & Sean Nixon (ed), *Representation: Cultural representations and signifying practices* (h. 13-64). London, UK: Sage Publications.
- Hatta, Z. A., & Sarkawi, D. T. (2011). The poverty situation in Indonesia: Challenges and progress of the marginalized group. *Asian Social Work and Policy Review*, 5(2), 92-106.
- Heryanto, A. (2014). *Identity and pleasure: The politics of Indonesian screen culture*. Singapore, SG: NUS Press.

- Hoesterey, J. B., & Clark, M. (2012). Film islami: Gender, piety and pop culture in post-authoritarian Indonesia. *Asian Studies Review*, 36(2), 207-226.
- Izharuddin, A. (2015). The muslim woman in Indonesian cinema and the face veil as 'other'. *Indonesia and the Malay World*, 43(127), 397-412.
- Kitley, P. (1991). Pancasila in the minor key: TVRI's "Si Unyil" models the child. *Indonesia*, 68, 129-152.
- Markkenan, P. (2005). Dangers, delights, and destiny on the sea: Fishers along the east coast of North Sumatra, Indonesia. *New Solutions*, 15(2), 113-133.
- Moser, S. (2016). Educating the nation: Shaping student-citizens in Indonesian schools. *Children's Geographies*, 14(3), 247-262.
- Noorman, S., & Nafisah, N. (2016). Contesting Indonesia in children's films: An analysis of language use and Mise-en-scene. *Indonesian Journal of Applied Linguistic*, 5(2), 296-306.
- Nugroho, G., & Herlina, D. (2013). *Krisis dan paradoks film Indonesia*. Jakarta, Indonesia: Fakultas Film dan Televisi, Institut Kesenian Jakarta (FFTV-IKJ) Press.
- Paramaditha, I. (2011). City and desire in Indonesian cinema. *Inter-Asia Cultural Studies*, 12(4), 500-512.
- (2014). *The wild child's desire: Cinema, sexual politics, and the experimental nation in post-authoritarian Indonesia*. (PhD thesis), New York University, New York.
- Parker, L. (2003). *From subjects to citizens: Balinese villagers in the Indonesian nation-state*. Copenhagen, Denmark: Nias Press.
- Perusek, G. (2004). Child labor in the world economy. *New politics*, 9(4), 43-52.
- Poczter, S., & Pepinsky, T. B. (2016). Authoritarian legacies in post-new order Indonesia: Evidence from a new dataset. *Bulletin of Indonesian Economic Studies*, 52(1), 77-100.
- Shiraishi, S. S. (1997). *Young heroes: The Indonesian family in politics*. New York, NY: Southeast Asia Program Cornell University.
- Spyer, P. (2004). Belum stabil: Some signs of the post-Soeharto Indonesia. Dalam Hanneman Samuel & Henk Schulte Nordholt (eds), *Indonesia in transition, rethinking civil society, region, and crisis* (h. 235-252). Yogyakarta, Indonesia: Pustaka Pelajar.
- Stam, R., Burgoyne, R., & Flitterman-Lewis, S. (1992). *New vocabularies in film semiotics: Structuralism, post-structuralism and beyond*. London, UK: Routledge.
- Sulistiyani, H. D. (2010). The construction of women in contemporary Indonesian women's cinema. Dalam Krishna Sen & David T. Hill (eds), *Politics and the media in twenty-first century Indonesia: Decade of democracy* (h. 160-171). London, UK: Routledge.
- Suryakusuma, J. I. (1996). The state and sexuality in new order Indonesia. Dalam Laurie. J. Sears (ed), *Fantasizing the feminine in Indonesia* (h. 92-119). Durham, UK: Duke University Press.
- Wibawa, S. (2011). Representasi anak-anak dalam film Garin Nugroho. Dalam Yvonne Michalik & Laura Coppens (eds), *Asian hotshots: Sinema Indonesia* (h. 277-292). Yogyakarta, Indonesia: Bentang.
- (2018a). *Constructing the Nation: Representation and children in Indonesian cinema* (Unpublished Doctoral dissertation), Curtin University, Perth, Australia.
- (2018b). Kita punya bendera: Etnis China dan narasi nasionalisme. *Capture: Jurnal Seni Media Rekam*, 9(2), 71-91.
- (2019). The forgotten Papua: Children and representation in Garin Nugroho's birdman's tale (2002). *Redfeather Journal: An International Journal of Children in Popular Culture*, 10(1) 11-15.