

# **MASKULINITAS TENTARA DALAM SINEMA PASCA ORDE BARU; ANALISIS NARATIF *DOEA TANDA CINTA* (2015) DAN *I LEAVE MY HEART IN LEBANON* (2016)**

*MILITARY MASCULINITIES IN POST NEW ORDER CINEMA: A NARRATIVE ANALYSIS OF DOEA TANDA CINTA (2015) AND I LEAVE MY HEART IN LEBANON (2016)*

**Hary Ganjar Budiman**

**Aquarini Priyatna**

**R. M. Mulyadi**

Program Studi Kajian Budaya, Fakultas Ilmu Budaya Universitas Padjadjaran

Jln. Raya Bandung Sumedang KM.21

e-mail: hgbudiman@gmail.com, aquarini@unpad.ac.id, r.m.mulyadi@unpad.ac.id

*Naskah Diterima: 9 Januari 2019*

*Naskah Direvisi: 6 Februari 2019*

*Naskah Disetujui: 27 Maret 2019*

DOI: 10.30959/patanjala.v1i1.483

## **Abstrak**

Artikel ini membicarakan tentara dan maskulinitas melalui film Indonesia kontemporer. Dua film dianalisis dalam penelitian ini, yaitu *Doea Tanda Cinta* (2015) dan *I Leave My Heart in Lebanon* (2016). Mengacu pada paradigma kajian budaya yang dikemukakan oleh Stuart Hall, penelitian ini mencoba menempatkan film sebagai teks/wacana budaya yang perlu untuk dianalisis. Metode yang digunakan adalah metode kajian film yang menganalisis unsur sinematik dan naratif (*histoire* dan *discourse*). Melalui artikel ini dapat diketahui bahwa representasi maskulinitas tentara dalam film Indonesia kontemporer cenderung dinamis. Film *Doea Tanda Cinta* merepresentasikan model maskulinitas normatif yang diasosiasikan dengan hegemoni terhadap perempuan. Film ini mengangkat ideologi patriarki. Film *I Leave My Heart in Lebanon* merepresentasikan model maskulinitas laki-laki peduli (*caring masculinity*) yang tidak hegemonik terhadap perempuan.

**Kata kunci:** tentara, film, representasi, maskulinitas.

## **Abstract**

This article discusses the military and masculinity through contemporary Indonesian films. Two films were analyzed in this study, namely *Doea Tanda Cinta* (2015) and *I Leave My Heart in Lebanon* (2016). Referring to the cultural study paradigm put forward by Stuart Hall, this study attempts to place film as a cultural text / discourse that needs to be analyzed. The method used is a film study method that analyzes cinematic and narrative elements (*histoire* and *discourse*). Through this article, it can be seen that the representation of military masculinity in contemporary Indonesian films tends to be dynamic. *Doea Tanda Cinta* film represents a model of normative masculinity associated with hegemony towards women. This film elevates patriarchal ideology. *I Leave My Heart in Lebanon* film represents a caring masculinity model that is not hegemonic to women.

**Keywords:** military, film, representation, masculinities.

## **A. PENDAHULUAN**

Persentuhan tentara dengan film bukanlah hal baru dalam sejarah film di Indonesia. Jika dilacak hingga masa awal kemerdekaan, dapat diketahui bahwa tentara pernah ikut ambil bagian dalam

memproduksi film. Sebuah film yang saat ini dikenal sebagai tonggak awal film nasional, *Darah dan Doa* (1950) karya Usmar Ismail, pada tahap produksinya melibatkan tentara Divisi Siliwangi. Menurut Barker (2011: 47) yang mengutip

Imanjaya, Divisi Siliwangi bukan hanya terlibat dalam proses *shooting* tetapi ikut mendanai produksi film tersebut. Bukan hanya itu, plot kisahnya pun menceritakan kepulungan Divisi Siliwangi setelah berhasil meredam pemberontakan sekelompok pasukan di Yogyakarta. Pada masa kemerdekaan, khususnya manakala Presiden Soeharto berkuasa, Divisi Siliwangi juga pernah terlibat memproduksi film *Mereka Kembali* (1972) dan *Bandung Lautan Api* (1974) (Sen, 2009: 155).

Pada masa Orde Baru, sosok-sosok tentara pernah ikut dilibatkan dalam membangun institusi perfilman nasional. Ali Murtopo, mantan Jenderal dan sosok kuat dalam aktivitas intelejen Orde Baru, pernah diangkat menjadi menteri penerangan pada periode 1978 sampai 1982. Pada masa kepemimpinannya, Moertopo turut merumuskan regulasi terkait Badan Sensor film (Sen, 2009). Selain Ali Moertopo, Gufran Dwipajana, Brigadir Jenderal yang pernah aktif di media-media pers kedinasan militer, juga pernah menduduki jabatan direktur Pusat Perusahaan Film Negara (PPFN) (Matanansi, 2018)<sup>1</sup>. Pada masa kepemimpinannya, sejumlah film perjuangan yang identik dengan peran-peran angkatan bersenjata sering diproduksi, antara lain: *Janur Kuning* (1979), *Serangan Fadjar* (1981), *Penumpasan Pengkhianatan G30S/PKI* (1987), *Penumpasan Sisa-sisa PKI Blitar Selatan*, *Operasi Trisula* (1987), dan *Djakarta 1966* (1988). Beberapa film produksi PPFN tersebut, oleh sejumlah peneliti sering dikaitkan dengan isu kekuasaan, yaitu untuk menekankan peran-peran militer dalam kemerdekaan Indonesia, lebih khususnya lagi melegitimasi kekuasaan dan peran Presiden Soeharto (Paramaditha, 2007; Sen, 2009; Irawanto, 2017).

Menarik pula untuk dikemukakan bahwa di masa Orde Baru, film-film dengan *genre* perjuangan cukup banyak diproduksi, baik atas sponsor negara maupun swasta. Beberapa judul film yang dapat disebutkan di antaranya; *Perawan di Sektor Selatan* (1971), *Singa Lodaya* (1978), *Pasukan Berani Mati* (1982), *Kereta Api Terakhir* (1981), *Lebak Membara* (1982), *Tujuh Wanita dalam Tugas Rahasia* (1983), *Hell Raiders* (1985), *Komando Samber Nyawa* (1985), dan *Soerabaja '45* (1990). Selain film dengan *genre* perjuangan, ada pula film drama yang mengangkat kehidupan tentara seperti *Perwira dan Ksatria* (1991) dan *Pelangi di Langit Nusa* (1992).

Dapat dikatakan bahwa pada masa Orde Baru, tentara cukup sering direpresentasikan dalam film. Menariknya, di masa Orde Baru pula, tentara dianggap sebagai pihak paling dominan dalam menjaga dan membentuk bangsa ini. Sebagaimana dikemukakan oleh Irawanto (2017) dan Sen (2009), bahwa dalam film perjuangan, kemerdekaan Indonesia lebih sering dipersepsikan diperoleh dari hasil perjuangan bersenjata yang dilakukan oleh para tentara. Pada masa Orde Baru narasi nasionalisme cenderung lebih melekat pada figur tentara. Fenomena ini sebetulnya secara subtil juga merefleksikan bagaimana hegemoni maskulin begitu lestari di masa Orde Baru (Clark, 2010). Dalam konteks budaya Indonesia, institusi tentara bukan hanya dianggap mampu menormalisasi segala gangguan keamanan, tetapi sekaligus mampu menormalisasi penyimpangan sosial, seperti kenakalan remaja maupun penyimpangan gender normatif (laki-laki feminin). Clark (2010: 15), sebagaimana ia mengutip Boellstorff, menyatakan bahwa wacana otoriter, maskulinis dan monolitik pada era Presiden Soeharto tidak toleran terhadap segala bentuk ancaman tatanan sosial heteronormatif. Clark (2010: 15) juga menjelaskan sebagaimana ia mengutip Wieringa, bahwa rezim militer di masa Presiden Soeharto, dibangun atas kuasa

<sup>1</sup> “Dwipajana dan Film-Film daripada Soeharto” dalam <https://tirto.id/dwipajana-dan-film-film-daripada-soeharto-cw53>, diakses 20 April 2018.

maskulin yang eksekutif, yang terobsesi dengan kontrol dan kepatuhan dari perempuan.

Mengacu pada riwayat persentuhan tentara dengan film yang pernah terjadi dalam periode awal kemerdekaan dan masa Orde Baru, agaknya menarik untuk mempertanyakan bagaimana sosok tentara direpresentasikan dalam film tentara yang diproduksi pasca Orde Baru. Apakah figur tentara dalam film-film pasca Orde Baru masih merepresentasikan maskulinitas yang hegemonik? Ataukah ada pergeseran yang terjadi?

Untuk menjawab pertanyaan tersebut, artikel ini mencoba membedah gagasan maskulinitas tentara melalui film tentara yang diproduksi pasca Orde Baru. Adapun film tentara dalam artikel ini penulis batasi sebagai film yang mengangkat kehidupan tentara, dan tokoh utamanya dikisahkan sebagai tentara. Dalam kesempatan ini penulis akan menganalisis dua film dari dua belas film<sup>2</sup> tentara yang pernah dirilis di layar lebar Indonesia dari tahun 2009 hingga 2018. Dua film yang dianalisis adalah *Doea Tanda Cinta* (2015) dan *I Leave My Heart in Lebanon* (2016). Dua film ini tidak sekadar dipilih secara acak tetapi berdasarkan beberapa pertimbangan.

*Pertama*, kedua film tersebut melibatkan tentara dalam proses produksinya. *Doea Tanda Cinta* (2015) didukung penuh oleh Induk Koperasi Angkatan Darat (Inkop Kartika) yang bekerja sama dengan rumah produksi Benoa dan Cinema Delapan. Sejumlah jajaran teknis produksi dalam film ini diduduki langsung oleh anggota TNI, seperti posisi *tactical director*, *associate*

*producers*, dan *executive producers*<sup>3</sup>. Secara jelas film ini pun mengambil *setting* akademi taruna di Magelang, dilengkapi dengan segala unsur penunjang teknis ketentaraan. Produser film *Doea Tanda Cinta*, Alfani Wiryawan, menyatakan bahwa dalam pembuatan film, timnya telah melakukan riset mendalam hingga menemui beberapa petinggi Angkatan Darat seperti Pangkostrad, Kasad, Danjen Kopassus, Danjen Akademi Militer, dan Gubernur Akademi Militer<sup>4</sup>. Adapun film *I Leave My Heart in Lebanon* (2016) diproduksi oleh Tebe Silalahi Pictures, rumah produksi yang dimiliki oleh Letjen Purnawirawan Tiopan Bernhard Silalahi. Film ini diadaptasi dari novel *I Leave My Heart in Lebanon* yang ditulis oleh Tebe Silalahi sendiri. Uniknya, dalam film ini turut menampilkan Panglima TNI Jenderal Gatot Nurmantyo dan diresmikan langsung proses *shooting*-nya oleh sang jenderal (channel youtube Puspen TNI, 1 Agustus 2016)<sup>5</sup>. Sebagaimana dijelaskan oleh Jenderal Gatot dalam peresmian *shooting*, film ini didukung oleh Pasukan Perdamaian Garuda 23, di mana proses *shooting*-nya dilakukan di markas besar *Indonesian Battalion* (Indobatt), Lebanon. Dari fakta-fakta tersebut, dapat diasumsikan bahwa kedua film yang dibahas dalam penelitian ini turut memuat gagasan-gagasan (ideologi) yang hidup dalam institusi militer.

<sup>2</sup> Dua belas film yang dimaksud, yaitu *Merah Putih* (2009), *Darah Garuda* (2010), *Hati Merdeka* (2011), *Badai di Ujung Negeri* (2011), *Tiga Nafas Likas* (2014), *Toba Dream* (2015), *Jenderal Soedirman* (2015), *Doea Tanda Cinta* (2015), *Di balik 98* (2015), *I Leave My Heart in Lebanon* (2016), *Merah Putih Memanggil* (2017), dan *Jelita Sejuba* (2018).

<sup>3</sup> Brigjen TNI Felix Hutabarat, Ketua Umum Inkop Kartika sekaligus *executive produser* dalam film *Doea Tanda Cinta* bahkan turut serta mempromosikan film tersebut di *Indonesia Morning Show* Net TV pada 22 Mei 2015.

<sup>4</sup> Tribun News. "Doea Tanda Cinta, Angkat Kisah Siswa Akmil" dalam <http://m.tribunnews.com/seleb/2014/10/15/doe-a-tanda-cinta-angkat-kisah-angkat-kisah-siswa-akmil>, [diakses 18 Desember 2018].

<sup>5</sup> Puspen TNI. "Panglima TNI Resmikan Shooting Perdana Film I Leave My Heart in Lebanon" dalam <https://www.youtube.com/watch?v=9qMZdAwM7oE&t=287s>, [diakses 26 November 2018].

*Kedua*, film *Doea Tanda Cinta* (2015) dan *I Leave My Heart in Lebanon* (2016) dapat dikatakan berbeda dengan film-film tentara yang pernah beredar di masa Orde Baru dan awal reformasi, di mana film-film pada masa itu cenderung menggunakan judul yang kuat kesan maskulinnya (misalnya *Komando Sember Nyawa*, *Pasukan Berani Mati*, *Perwira dan Ksatria*, *Merah Putih*, *Darah Garuda*, *Badai di Ujung Negeri*). Sementara dua film yang dibahas dalam penelitian ini menggunakan kata “Cinta” dan “Heart”, yang mana dua kata tersebut lebih kuat kesan femininnya. *Ketiga*, sejalan dengan penggunaan judulnya yang punya kesan lebih feminin, kedua film yang dibahas dalam penelitian ini juga berjenis drama-romantis. Film jenis ini belum banyak ditemukan dalam film-film tentara di masa Orde Baru, yang lebih menonjolkan unsur aksi petualangan.

## B. METODE PENELITIAN

Menurut Heryanto (2017) film secara metodologis menarik untuk diperhatikan karena film merupakan kristalisasi atau penegasan apa yang sudah menjadi norma yang dominan di masyarakat<sup>6</sup>. Film mungkin tidak mencerminkan realita tetapi jelas menegaskan norma-norma yang sudah dominan. Senada dengan pendapat tersebut, Clark (2004: 113-114), sebagaimana ia mengutip pendapat Connell, menyatakan bahwa dalam masyarakat yang secara masif menggunakan media komunikasi massa, salah satu langkah terbaik untuk mempelajari bentuk dominan dari maskulinitas adalah melalui representasi media iklan, acara televisi, dan film.

Pasalnya, representasi gender dalam media komunikasi massa jauh lebih sederhana, *stylish*, dan berlebihan daripada dipelajari melalui interaksi langsung. Untuk itu, penelitian ini lebih menekankan pada salah satu ranah dalam paradigma kajian budaya, yaitu kajian teks atau wacana (*discourse*) (Saukko, 2003).

Penelitian ini mencoba mendudukan film sebagai teks/wacana budaya yang perlu untuk dianalisis. Mengacu pada pendapat yang dikemukakan Hall (2001: 507-517), produser media—dalam hal ini film—menyandikan (proses produksi teks) yang menghasilkan makna berdasarkan pemahamannya tentang konteks sosial tertentu. Kemudian, teks yang dihasilkan sampai ke penonton yang mengawasandikan (konsumsi teks) berdasarkan konteks sosial dan pemahaman mereka sendiri. Konsekuensi metodologis dari cara pandang ini berarti film akan dikaji dari dua unsur utama yang membentuknya; sinematik dan naratif (Turner, 1999). Adapun unsur sinematik terdiri atas, sudut kamera, pencahayaan, tata suara, editing, dan *mise en scene* (Turner, 1999). Unsur naratif terdiri atas: (1) cerita (*histoire*) merupakan isi atau rantai dari peristiwa (aksi, kejadian), serta *existents* (karakter, benda dalam semesta *setting*); (2) wacana (*discourse*), yaitu ekspresi, makna di mana isi dikomunikasikan (Chatman, 1980: 19). Penelitian ini tidak akan secara detil mengupas unsur sinematik, tetapi lebih menekankan analisis pada unsur naratif. Penjelasan unsur sinematik dalam penelitian ini hanya untuk menguatkan analisis unsur naratif.

Analisis maskulinitas yang akan dilakukan dalam penelitian ini mengadopsi model penelitian yang dilakukan oleh Peberdy (2011) dalam karyanya *Masculinity and Film Performance*. Dalam karyanya itu, Peberdy (2011: 4) memahami maskulinitas sebagai citra yang ditunjukkan atau akting dan eksplorasi

<sup>6</sup> Ariel Heryanto, “Historiografi Indonesia yang Rasis” [Video kuliah umum, Miriam Budihardjo Resource Center (MBRC) FISIP Universitas Indonesia, 22 Oktober atau 17 Juli 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=eJjVA29lls> [diakses 2 Mei 2018]

ketika performa nampak, baik secara diskursif maupun sebagai representasi.

Untuk dapat menghasilkan analisis yang tajam terhadap gagasan maskulinitas yang direpresentasi dalam film, penelitian ini meminjam konsep maskulinitas yang dijelaskan oleh Clark (2010: 27) sebagaimana ia mengutip Connell. Menurutnya, maskulinitas merangkum keragaman dan potensi fluiditas proses yang terlibat dalam upaya laki-laki menjadi laki-laki. Menurut Connell (2005), alih-alih mencoba mendefinisikan maskulinitas sebagai objek (tipe karakter alami, rata-rata perilaku, dan norma) kita perlu fokus pada proses dan hubungan di mana pria dan wanita menjalani kehidupan yang bergender. 'Maskulinitas', sejauh istilah tersebut dapat didefinisikan, sebagai tempat simultan dalam hubungan gender, praktik-praktik yang melaluinya pria dan wanita terlibat dalam kerangka gender, yang berimplikasi melalui pengalaman fisik, kepribadian, dan budaya (Connell, 2005: 71). Masih menurut Connell, sebagaimana dikutip oleh Gurkan dan Serttas (2017: 403), pemahaman akan definisi maskulinitas dalam suatu masyarakat bergantung pada cara yang berbeda, dalam budaya yang berbeda, dan pada periode yang berbeda.

Dalam konteks budaya Indonesia, model maskulinitas dapat dilacak dari budaya Jawa yang pernah begitu mendominasi di masa Orde Baru (Clark, 2010). Model maskulin dalam budaya Jawa digambarkan dalam tokoh *satria* dalam pewayangan (Arjuna, Bima, Gatotkaca) (Clark, 2010). Manakala Orde Baru berkuasa, model maskulin ideal terrefleksi dalam gambaran keluarga heteronormatif; *Bapak*, *Ibu*, dan *anak* (Sen, 2009; Clark, 2010). Figur *Bapak* ini merujuk pada sosok Presiden Soeharto yang sering disebut sebagai *Bapak Pembangunan*. Menurut Shiraishi (2009), *Bapak* dalam bahasa Indonesia adalah cara formal untuk menyebut laki-laki dewasa, tetapi dapat diartikan sebagai seorang ayah, laki-laki yang sudah menikah, atau

seorang laki-laki yang menduduki kedudukan lebih tinggi serta memiliki kebijaksanaan, karisma, kekuatan, nilai-nilai keluarga, dan penguasaan diri. Model maskulin ala *Bapak* ini juga relevan dalam institusi militer yang menjunjung tinggi hierarki. Menurut Paramaditha (2007), model ideal *Bapak* ini nampak dalam figur militer yang mampu menjadi pemimpin yang baik dalam tugas, menjadi bapak yang baik dalam keluarga, dan identik dengan sosok yang menginternalisasi nilai-nilai priayi Jawa sebagaimana direpresentasikan dalam film *Pengkhianatan G30S/PKI* (1987). Model maskulinitas ala *Bapak* inilah yang hegemonik di masa Orde Baru (Clark, 2010; Sen, 2009; Irawanto, 2017).

### C. HASIL DAN BAHASAN

Pembahasan berikut ini akan menguraikan mengenai representasi dan konstruksi maskulinitas dari tokoh-tokoh utama (subjek) dalam kedua film—*Doea Tanda Cinta* dan *I Leave My Heart In Lebanon*—yang sama-sama dikisahkan sebagai tentara sekaligus sebagai laki-laki. Untuk dapat menjelaskannya, analisis akan difokuskan pada bagaimana subjek berproses menjadi laki-laki secara sosial dan kultural yang nampak dalam naratif film. Lebih khususnya lagi, analisis akan meninjau peran subjek; dalam relasinya dengan institusi negara, dan relasinya dengan perempuan.

#### 1. Maskulinitas dalam *Doea Tanda Cinta*

Secara garis besar Film ini mengisahkan kehidupan dua orang pemuda dari latar belakang kelas sosial yang berbeda; Bagus (Fedi Nuril) berasal dari keluarga kelas pekerja yang tinggal di lingkungan padat penduduk, dan Mahesa (Rendy Kjarnett), seorang anak dari Mayjen Yahya (Tio Pakusadewo), elit militer yang hidup serba berkecukupan. Keduanya dikisahkan sama-sama masuk dalam akademi taruna di Magelang. Seiring dinamika persahabatan dan

kehidupan dalam akademi, Bagus dan Mahesa jatuh hati pada Laras (Tika Bravani), adik sepupu perempuan dari sang senior, Brahmantyo (Rizky Hanggono).

Tulang punggung film *Doea Tanda Cinta* dibangun oleh dua orang laki-laki; Rick Soerafani sebagai sutradara dan Jujur Prananto sebagai penulis skenario. Agaknya tidak mengherankan pula jika sudut pandang film ini pun mengambil dari sudut pandang laki-laki, yaitu melalui dua karakter utama, Bagus dan Mahesa. Dengan dua orang laki-laki sebagai tokoh utama, film ini sebetulnya berupaya menempatkan penonton dalam semesta laki-laki, lebih khususnya laki-laki yang juga seorang tentara. Konsekuensinya, tentu saja film ini menempatkan perempuan sebagai objek. Di sisi lain, unsur maskulin menjadi lebih nampak; di mana naratif film cenderung mengisahkan kuatnya persahabatan antara laki-laki ketimbang menonjolkan unsur roman. Amir Syarif Siregar (2015)<sup>7</sup> dalam ulasannya terhadap film ini pada laman *Flick Magazine* menyebutkan bahwa:

“[...] sisi romansa dalam jalan cerita film ini terasa begitu dangkal dan hadir begitu datar sehingga bukannya menjadi bagian yang mampu tampil romantis ataupun menyentuh melainkan menjadi distraksi tersendiri bagi perjalanan kisah persahabatan antara karakter Bagus dan Mahesa”.

Sudut pandang laki-laki dan kuatnya unsur maskulin dalam film ini terrefleksikan dari naratif film yang cenderung menghindari dari kesan sentimentil dan melankolik.

#### **a. Maskulinitas yang Dibentuk Negara; Laki-Laki Sebagai Agen Nasional**

Sudut pandang laki-laki yang digunakan dalam film ini menempatkan

karakter Bagus dan Mahesa sebagai agen naratif, di mana segala ucapan maupun tindakan dari keduanya mengkodekan gagasan atau ideologi yang dimuat dalam film. Salah satu gagasan yang bisa dipungut adalah peran dominan laki-laki terhadap bangsa. Dominannya penggambaran karakter Bagus dan Mahesa (laki-laki) dalam film ini, lebih menunjukkan kemampuan laki-laki, pada khususnya tentara, untuk mengekspresikan nasionalismenya. Hal ini kontradiktif dengan terbatasnya penggambaran karakter Laras (perempuan) dalam film ini. Ia hanya berperan sebagai karakter pendukung dari dua tokoh utama laki-laki. Pun demikian, beberapa karakter laki-laki yang bukan tentara hanya mendapat porsi yang sedikit dalam film ini.

Menurut McClintock (1995: 354), laki-laki berperan sebagai agen nasional (*national agency*) yang secara aktif memberikan baktinya kepada bangsa. Di sisi lain, perempuan sekadar ditempatkan sebagai pembawa simbol bangsa. Ia tidak berperan aktif selayaknya laki-laki. Sejalan dengan pendapat tersebut, Nagel (1998) menyatakan bahwa institusi militer merupakan salah satu contoh nyata bagaimana institusi negara secara historis didominasi oleh laki-laki. Dalam institusi militer, maskulinitas dan nasionalisme berartikulasi dengan baik antara satu dengan lainnya sebagaimana ia mengutip pendapat Moses yang menyatakan bahwa nasionalisme merupakan gerakan yang dimulai dan secara paralel melibatkan maskulinitas modern dalam peradaban Barat seabad lalu (Nagel, 1998: 249).

Film ini secara jelas menggambarkan bagaimana institusi negara, khususnya akademi militer didominasi oleh laki-laki. Film ini sama sekali tidak memberi ruang untuk merepresentasikan peran perempuan atau tentara perempuan terhadap bangsa. Sivitas akademi di mana Bagus dan Mahesa belajar, digambarkan hanya terdiri dari laki-laki. Akademi militer yang didominasi oleh laki-laki ini, dalam film

<sup>7</sup> Siregar, Amir Syarif. “Doea Tanda Cinta”. *Flickmagazine*, 27 Mei 2015, dalam <http://flickmagazine.net/news/3016-doeatanda-cinta.html> [diakses 2 Januari 2019].

digambarkan sebagai institusi yang berfungsi menghasilkan *national agency* sebagaimana dijelaskan McClintock (1993). Dalam perspektif Marxis, akademi militer ini bisa didudukkan sebagai *ideology state apparatus*, yang fungsinya membentuk individu-individu secara kultural supaya bersesuaian dengan gagasan yang diidealisasikan oleh negara, semisal nasionalisme dan patriotisme. Agar dapat berperan dan menunjukkan baktinya kepada bangsa (nasionalisme), maka Bagus dan Mahesa harus menjalani segala praktik pendisiplinan diri sesuai dengan standar yang ditentukan negara. Narasi film pun menunjukkan bagaimana secara kultural, kelaki-lakian Bagus dan Mahesa dibentuk, dikelola, diatur, dan ditertibkan dengan segala pendisiplinan tubuh serta mental melalui akademi militer. Pendisiplinan tersebut secara visual dikodekan melalui *mise en scene*, di mana tubuh laki-laki dan segala atribut yang melekat padanya divisualisasikan dalam komposisi yang sangat teratur, rapi dan seragam; mulai dari cara berlatih mengangkat senjata, berbaris, menyimpan sepatu, cara makan, hingga cara ibadah/sholat berjamaah. Hal ini menunjukkan bahwa dalam akademi militer, segala aktivitas keseharian yang sangat personal pun turut diatur dan dibentuk oleh institusi.



Gambar 1. *Long Shot* (LS) menunjukkan tentara berlatih mengangkat senjata. Gambar diambil secara simetris dan teratur.

Sumber: *Film Doea Tanda Cinta* (2015)



Gambar 2. *Long Shot* (LS) menunjukkan sepatu yang disimpan dengan sangat rapi. Gambar diambil secara simetris dan teratur.

Sumber: *Film Doea Tanda Cinta* (2015)

Dalam salah satu sekuen diperlihatkan pula bagaimana para taruna—termasuk Bagus dan Mahesa—menunjukkan bentuk ketundukannya pada praktik pendisiplinan yang dilakukan negara. Secara implisit bentuk ketundukan tersebut diucapkan melalui doa sebelum makan yang terdengar dalam film melalui *voice over*, seolah itu diikrarkan oleh segenap taruna:

*"Bismillahirohman nirohim. Ya Allah, ya Tuhan kami. Puji syukur kami panjatkan atas yang Engkau berikan pada kami malam ini. Kami menyadari bahwa hidangan ini merupakan uang dari rakyat. Oleh karena itu, hal ini merupakan pembangkit motivasi dari kami untuk lebih giat belajar dan berlatih sungguh-sungguh agar kelak dapat menjadi perwira yang dapat diandalkan"*.

Ucapan tersebut menempatkan rasa syukur kepada Tuhan bersamaan dengan ikrar pengabdian kepada rakyat (negara). Jukstaposisi ini seolah ingin menunjukkan bahwa pengabdian kepada negara yang diasosiasikan oleh para taruna dengan "giat belajar dan berlatih sungguh-sungguh agar kelak dapat menjadi perwira yang dapat diandalkan", merupakan praktik yang sakral sekaligus mulia layaknya menyatakan ketundukan dan rasa syukur kepada sang Khalik.

Melalui segala pendisiplinan dalam akademi militer, Bagus dan Mahesa digambarkan mampu bertransformasi dari

dua orang pemuda<sup>8</sup> nekad yang begitu mudah melakukan tindak kekerasan, menjadi dua orang taruna terbaik yang siap berbakti untuk negara. Pada awal film, Bagus digambarkan sebagai pemuda kampung yang berani berkelahi melawan preman di lingkungannya. Karena sikapnya itu, ibunya menyebut Bagus sebagai “*sok pahlawan*” dan “*cari mati*”. Sementara karakter Mahesa dikisahkan sebagai pemuda yang reaktif, pemuda yang rela melakukan apa pun demi mempertahankan apa yang seharusnya menjadi miliknya, sebagaimana ia tanpa ragu memukuli laki-laki yang mencoba mendekati teman perempuan yang dipacarinya. Mengetahui sikap tersebut, Ayah Mahesa, Mayjen Yahya, mengungkapkan kekesalannya pada sang anak: “*Kamu tuh, otakmu, akal kamu, lebih pendek dari tanganmu!*”. Begitu mudahnya karakter Bagus dan Mahesa melakukan tindak kekerasan pada awal film, menunjukkan apa yang disebut oleh Clark (2010), sebagai *recklessness masculinity*; laki-laki yang nekad, ceroboh, dan cenderung mengabaikan resiko.

Laki-laki dengan *recklessness masculinity* ini sebetulnya lazim digambarkan dalam film-film Indonesia di awal periode 2000-an. Citra tersebut digunakan untuk menunjukkan laki-laki non-normatif yang berbeda dengan laki-laki ideal versi Orde Baru; yaitu laki-laki yang identik dengan stabilitas, kewibawaan, hierarki, dan kontrol diri (Clark, 2004; Clark, 2010; Sen, 2009; Paramaditha, 2007). *Recklessness masculinity* ini biasanya diasosiasikan dengan kemiskinan, ketidakberdayaan dan amarah, dengan sedikit kepedulian terhadap konsekuensi diri dan keluarga sebagaimana ditunjukkan oleh karakter laki-laki dalam beberapa film seperti

*Kuldesak* (1998), *Tato* (2001), *Gerbang 13* (2004), *Mengejar Matahari* (2008), *9 Naga* (2006), *Radit dan Jani* (2008) (Clark, 2010: 96). Misalnya dalam film *Mengejar Matahari* digambarkan salah satu karakter pemuda bernama Damar yang mencoba berontak dari struktur keluarga dan tekanan sosial di lingkungan kumuh Jakarta. Pemberontakan tersebut ia artikulasikan melalui kekerasan; tanpa ragu berkelahi dengan sekelompok preman yang mengganggu di lingkungannya.

Film *Doea Tanda Cinta* (2015) justru mengupayakan untuk “menormalisasi” citra pemuda (laki-laki) pasca Orde Baru yang identik dengan pemberontakan dan ketidakteraturan (Clark, 2004), kembali pada keteraturan atau tatanan. Untuk itu, film ini memperlihatkan pemuda yang memilih menautkan diri dengan struktur, aturan, dan hierarki ketimbang memelihara rasa pemberontakannya. Secara lebih khusus, film ini menegosiasikan kembali representasi laki-laki normatif ala Orde Baru. Pasalnya, walaupun sikap nekad dan tindakan kekerasan ditunjukkan oleh Bagus dan Mahesa pada awal film, namun seiring berkembangnya naratif, citra tersebut justru ditekan dan ditransformasi melalui segala praktik pendisiplinan dalam akademi militer. Dengan lain perkataan, *recklessness masculinity* dalam film ini bukan digambarkan sebagai model maskulinitas yang ideal, melainkan sengaja dimunculkan untuk dipertentangkan dengan gagasan maskulinitas normatif yang justru diidealisasi dalam film ini. Menurut Nagel (1998: 245) yang mengutip Moses, maskulinitas normatif disebut juga sebagai *manly virtues* yang meliputi kemauan keras, kehormatan, keberanian, disiplin, daya saing, ketenangan, ketabahan, kegigihan, petualang, kemandirian, yang ditempa dengan ketahanan diri, martabat, yang mencerminkan maskulin ideal melalui kebebasan, kesetaraan, dan persaudaraan.

Dalam naratif film, praktik pendisiplinan melalui akademi militer

<sup>8</sup> Clark (2010: 45) dalam tulisannya yang mengutip pernyataan Day, menjelaskan bahwa pemuda merupakan “*the important role of violent male prowess in creating an aura of male beauty around the postcolonial state*”.



tidak serta merta diterima oleh Mahesa. Ia menunjukkan resistensi dengan segala upaya nekad untuk mangkir dari apel rutin, hingga mencoba kabur dari akademi. Sikap resisten Mahesa bertolak belakang dengan Bagus yang menerima begitu saja segala aturan dan pendisiplinan dalam akademi militer. Ia digambarkan selalu menjadi pemimpin dalam kompi, taat aturan/disiplin, dan tidak pernah digambarkan mendapat kesulitan dalam latihan. Bagus selalu ditampilkan dalam kendali (*in control*), yang mana merupakan atribusi yang lazim diasosiasikan dengan maskulinitas normatif. Dapat dikatakan bahwa Bagus merepresentasikan taruna ideal sekaligus laki-laki ideal (maskulinitas normatif), sementara Mahesa merepresentasikan taruna indisipliner yang nekad dan ceroboh (*recklessness masculinity*). Namun demikian, sikap resisten Mahesa justru mulai berubah manakala ia menjalin persahabatan dengan Bagus. Atas keterbukaan dan penerimaan dari Bagus untuk menjadi karib, Mahesa pun mulai bisa beradaptasi dengan kehidupan dan latihan dalam akademi militer. Singkatnya, Mahesa mulai bisa menekan sikap reaktif, nekad, dan ceroboh yang begitu menonjol ditampilkan pada awal film. Unsur persahabatan (*brotherhoodness*) ditampilkan oleh Bagus dan Mahesa menunjukkan atribusi maskulinitas normatif sekaligus merefleksikan nilai yang diinternalisasi dalam institusi militer.

Artibusi maskulinitas normatif pun akhirnya semakin melekat pada karakter Mahesa, sejalan dengan naratif film yang secara signifikan menunjukkan perkembangan karakternya. Melalui ketertarikannya pada karakter Laras, Mahesa pun digambarkan semakin termotivasi untuk membuktikan kelaki-lakiannya, ditandai dengan ia yang semakin menunjukkan kesungguhan dalam belajar dan berlatih. Pada satu titik, Mahesa menunjukkan daya saing dengan mencoba menandingi Bagus, sang *alpha male*, dalam berbagai ujian dan latihan.



Gambar 3. *Medium Shot* (MS) menunjukkan Bagus dan Mahesa lulus menjadi taruna terbaik  
Sumber: Film *Doea Tanda Cinta* (2015)

Rampungnya proses transformasi maskulinitas Bagus dan Mahesa yang menginternalisasi atribusi maskulinitas normatif ditunjukkan oleh kedua subjek yang akhirnya, dalam salah satu adegan, ditetapkan sebagai dua orang taruna terbaik. Melalui adegan tersebut, dapat dikatakan bahwa subjek yang awalnya menunjukkan pemberontakan, penentangan, dan kecerobohan (*recklessness masculinity*), akhirnya menjadi subjek yang sepenuhnya tunduk dengan standar maskulinitas yang dilestarikan oleh negara. Di saat yang sama kedua subjek merampungkan proses menjadi *national agency* yang dibentuk oleh akademi militer.

Namun demikian, paripurnanya Bagus dan Mahesa menjadi *national agency* bukan diukur dari sekadar kelulusan mereka sebagai taruna terbaik, melainkan melalui kemampuan mereka mengartikulasikan nasionalisme/bakti kepada negara dalam tugas utama mereka sebagai tentara. Untuk itu, naratif film pun menggambarkan bagaimana Bagus dan Mahesa saling bekerjasama menyelesaikan sebuah misi penyelamatan sandera dari cengkraman sekelompok separatis. Dalam sebuah adegan pertempuran yang hampir klimaks, Mahesa digambarkan mengorbankan diri demi menghadang kelompok separatis. Melalui adegan dan musik yang dramatik, tubuh Mahesa digambarkan tertembak, berdarah dan terkoyak belati; sebuah simbolisasi sempurna dari keberanian, pengorbanan, dan nasionalisme seorang laki-laki. Bagus

pun menyelesaikan misi, membalaskan dendamnya pada kelompok separatis yang mengakibatkan Mahesa tewas. Bagus berhasil selamat, namun ia terluka parah. Kembali, tubuh yang terluka dan berdarah menjadi penanda pengorbanan dan nasionalisme. Apa yang ditunjukkan oleh karakter Mahesa dan Bagus dalam sekuen tersebut, merepresentasikan maskulinitas normatif dan nasionalisme yang diartikulasikan dengan baik antara satu dan lainnya (Nagel, 1998: 249).

#### **b. Maskulinitas Hegemonik dan Penegasan Femininitas**

Seperti telah disinggung pada awal artikel ini, bahwa film *Doea Tanda Cinta* menggunakan sudut pandang dua tokoh utama laki-laki. Konsekuensi dari sudut pandang ini adalah menempatkan perempuan sebagai objek. Melalui sudut pandang ini, memungkinkan untuk menganalisis relasi laki-laki dan perempuan dalam sebuah hubungan yang bergender.

Dikisahkan dalam naratif film bahwa Bagus dan Mahesa di masa pesiarnya<sup>9</sup> dipertemukan oleh Brahmantyo, senior mereka di akademi, kepada seorang perempuan bernama Laras. Bagus dan Mahesa yang bersahabat dekat, sama-sama jatuh hati kepada Laras. Hubungan bergender antara tiga karakter tersebut merepresentasikan hubungan yang hierarkis, di mana laki-laki digambarkan lebih dominan dan hegemonik terhadap perempuan. Bagus dan Mahesa, dalam hubungannya dengan Laras mengartikulasikan maskulinitas hegemonik. Di sisi lain, karakter Laras dalam naratif film digambarkan sebagai perempuan yang menegaskan femininitasnya (*emphasized femininity*). Konsep maskulinitas hegemonik dan *emphasized femininity* ditunjukkan dengan sangat jelas dalam film. Muaranya adalah menguatkan posisi dominan laki-laki.

Connell dan Messerschmidt (2005: 832) menjelaskan bahwa maskulinitas hegemonik dipahami sebagai pola dari praktik (bukan hanya peran yang diharapkan atau identitas) yang memungkinkan berlangsungnya dominasi laki-laki terhadap wanita. Masih menurut Connell dan Messerschmidt (2005: 832), maskulinitas hegemonik dibedakan dengan maskulinitas lainnya, terutama maskulinitas yang subordinat. Maskulinitas hegemonik mewujudkan dalam cara paling terhormat untuk menjadi laki-laki, di mana laki-laki diharuskan memposisikan dirinya terikat dengan maskulinitas tersebut, dan hal ini secara ideologis dilegitimasi melalui subordinasi perempuan terhadap laki-laki (Connell dan Messerschmidt, 2005: 832). Adapun elemen penting dari konsep maskulinitas hegemonik ini adalah keberadaan perempuan sebagai objek seksual yang potensial bagi laki-laki. Perempuan menyediakan sebuah validasi bagi laki-laki heteronormatif, dan laki-laki saling berlomba untuk mendapatkan validasi tersebut (Donaldson, 1993). Dengan lain perkataan, gagasan maskulinitas hegemonik adalah melanggengkan posisi sosial laki-laki yang dominan dan posisi perempuan yang subordinat.

Menurut Connell (1987) praktik maskulinitas hegemonik dapat terus berlangsung dan menguat karena penegasan dari femininitas itu sendiri. Adapun penegasan femininitas (*emphasized femininity*) merupakan pola femininitas yang berfokus pada kerelaan, yang secara kultural dan ideologis terus didukung (Connell, 1987: 187). Penegasan femininitas merupakan pola atau desain besar yang sudah diperbincangkan dalam institusi dan lingkungan tertentu, misalnya gambaran perempuan yang diasosiasikan dengan keramahan daripada kompetensi teknis, perempuan yang rentan dalam pernikahan, kerelaan perempuan terhadap hasrat laki-laki, dan penerimaan perempuan terhadap pernikahan serta perawatan anak (Connell, 1987: 187).

<sup>9</sup> Masa senggang atau bebas bagi taruna, biasanya di akhir pekan manakala tidak ada kegiatan belajar.

Singkatnya, penegasan femininitas adalah gagasan yang mengharuskan perempuan memenuhi segala kebutuhan dan hasrat laki-laki.

Dalam film *Doea Tanda Cinta*, karakter Laras diposisikan menjadi objek validasi kelaki-lakian Bagus dan Mahesa. Pilihan cinta Laras terhadap salah satu di antara Bagus dan Mahesa dapat menjadi penanda penegasan atas kelaki-lakian dua tokoh utama tersebut. Untuk itu, dalam film, Mahesa yang digambarkan ceroboh dan bermasalah dengan praktik pendisiplinan dalam akademi, seketika berubah dan berusaha menjadi taruna terbaik. Perubahan itu terjadi semenjak Mahesa dikisahkan mengenal dan jatuh hati pada Laras. Apa yang ditunjukkan Mahesa merupakan upaya membuktikan kejantannya, agar layak dipilih oleh Laras. Di saat yang sama, Mahesa juga menunjukkan agresivitasnya untuk mendekati Laras. Hal ini secara jelas menempatkan Laras (perempuan) sebagai objek yang harus direbut. Kondisi ini mengakibatkan persahabatan (*brotherhoodness*) Bagus dan Mahesa menjadi terancam; menempatkan keduanya dalam sebuah kompetisi untuk merebutkan cinta (validasi) dari Laras. Gambaran ini sesuai dengan apa yang dikemukakan Donaldson (1993), bahwa salah satu elemen dalam praktik maskulinitas hegemonik adalah laki-laki heteronormatif yang saling berlomba untuk mendapatkan validasi perempuan.

Dalam sekuen lain diperlihatkan Mahesa mengejek Bagus yang kurang cakap menjaga Laras ketika ia terpeleset dalam sebuah pelesiran mereka ke Candi Sewu. "*Gimana sih Gus, jaga cewek aja gak bisa, gimana jaga negara?*" Sekuen tersebut menunjukkan bahwa validasi kelaki-lakian Bagus dan Mahesa sebagai tentara, dan sebagai laki-laki diasosiasikan dengan kemampuan melindungi wanita dan negara.

Relasi yang bergender antara Bagus, Mahesa, dan Laras, menunjukkan hubungan yang hegemonik, di mana

perempuan hanya ditempatkan sebagai objek yang harus dilindungi atau direbut semata. Perempuan, dalam hal ini Laras, digambarkan nyaris kehilangan kebebasannya untuk menentukan pilihannya sendiri. Ketika ia dilamar oleh Mahesa, yang sebetulnya tidak ia cintai, Laras lebih memilih menunda untuk kemudian mengharapkan Bagus menyatakan perasaan cinta pada dirinya. Manakala sikap yang diharapkan dari Bagus tidak kunjung terjadi, Laras kemudian dikisahkan hanya bisa pasrah menerima lamaran dari Mahesa. Laras seolah kehilangan kebebasan atas kehendaknya sendiri sehingga harus bergantung pada sikap atau langkah yang diambil oleh Bagus dan Mahesa. Dalam penghujung film, dikisahkan Laras akhirnya memilih menikahi Bagus, namun pilihan tersebut dapat terjadi karena, di lain pihak, Mahesa yang lebih dulu melamarnya telah tewas dalam tugas. Dengan lain perkataan, pilihan yang diambil Laras lebih disebabkan oleh situasi dan inisiatif yang dilakukan laki-laki. Naratif film tidak menyediakan ruang untuk perkembangan karakter Laras. Karakternya nyaris kopong, minim motivasi, dan pasif. Di sinilah, secara terang benderang perempuan digambarkan hanya sebagai pendukung dari laki-laki yang menjadi pusat naratif.

Hegemoni laki-laki terhadap perempuan yang nampak dalam film *Doea Tanda Cinta* diperkuat pula oleh penegasan atas femininitas yang diartikulasikan oleh karakter Laras. Karakter Laras digambarkan sebagai perempuan Jawa yang sangat feminin; mengenakan rok dan pakaian yang sopan, sederhana, ramah, periang, serta menunjukkan kemampuan untuk melayani, sebagaimana ditunjukkan Laras ketika menghidangkan minuman untuk Bagus dan Mahesa di awal perkenalan mereka. Sikap dan citra Laras tersebut membuat Bagus dan Mahesa terpesona. Dalam sebuah sekuen Bagus menyatakan bahwa Laras merupakan perempuan "[...] yang lugu

dan sederhana". Pandangan Bagus tersebut mempertegas konstruksi karakter Laras. Apabila dibandingkan dengan teks lain, misalnya dengan film tentara seperti *Janur Kuning* (1979), atau yang paling terbaru, *Jelita Sejuba* (2018), karakter istri yang cocok dengan tentara seringkali distereotipkan sebagai perempuan yang sederhana, lugu, mampu merawat, melayani, dan dapat menjalankan perannya sebagai ibu. Karakter Laras masih berada pada stereotip tersebut, sebagaimana karakter Bu Harto dan Bu Dirman dalam film *Janur Kuning* (1979) serta karakter Sharifah dalam film *Jelita Sejuba* (2018). Karakter Laras merepresentasikan seorang gadis yang memiliki kualitas dan kapasitas diri untuk menjadi seorang ibu yang baik. Representasi semacam ini, tidak beranjak jauh dengan model ideal perempuan yang mewujud dalam konsep *Ibu* di masa Orde Baru; figur yang mampu mengemban perannya dengan baik di wilayah domestik (Sen, 2009).

Dalam sekuen final, nampak Bagus dan Laras yang sudah menikah pindah ke rumah dinas yang baru akan dihuni. Sekuen kemudian berlanjut, memperlihatkan Laras yang sedang hamil besar menaruh foto dirinya dan Bagus di antara sederet foto lain yang sama-sama memperlihatkan suami-istri yang hidup bahagia. Sekuen tersebut menandakan sempurnanya transformasi maskulinitas Bagus; dari seorang pemuda menjadi *Bapak*. Pun demikian dengan Laras, yang menyempurnakan keperempuanannya, dari seorang gadis menjadi *Ibu*. Pernikahan Bagus dengan Laras memanifestasi maskulinitas normatif dan penegasan femininitas (*emphasized femininity*). Di sisi lain, transformasi Bagus dan Laras dapat dibaca sebagai cara naratif film menegosiasikan gagasan keluarga heteronormatif dan maskulinitas hegemonik yang lazim dilestarikan dalam film-film Indonesia di masa Orde Baru; *Bapak*, *Ibu*, dan *anak* dalam sebuah keluarga yang harmonis (Sen, 2009; Clark, 2010). Gagasan tersebut menempatkan

*Bapak* sebagai laki-laki yang identik dengan kedudukan lebih tinggi atau menegaskan hierarkinya terhadap *Ibu* dan *anak* (Shiraishi, 2009).



Gambar 4. *Medium Shot* (MS) menunjukkan posisi Laras yang diapit antara Bagus dan Mahesa  
Sumber: *Film Doea Tanda Cinta* (2015)

Maskulinitas hegemonik dalam film ini juga nampak secara visual, di mana Laras dalam *mise en scene* begitu sering ditempatkan pada ruang yang terbatas. Misalnya pada salah satu adegan di awal perkenalannya dengan Bagus dan Mahesa. Laras diposisikan berada di antara Bagus dan Mahesa, seolah ruang gerakanya terbatas, sekaligus membuat dirinya terawasi oleh kedua laki-laki. Ia menjadi objek tatapan (*male gaze*) dari kedua laki-laki tersebut.

Meskipun Laras dikisahkan sebagai perempuan yang baru masuk kuliah, ruang perpindahan dirinya dalam film hanya digambarkan seputar rumah, kamar, dan jalan menuju ke rumah. Secara janggal ia justru tidak digambarkan dalam aktivitas perkuliahan atau aktivitas yang menunjukkan kebebasan dirinya sebagai perempuan lajang dan berpendidikan. Laras digambarkan sebagai gadis "rumahan" di mana ruang gerakanya sangat domestik. Manakala ia keluar dari teritorinya (rumah), untuk ke ruang publik, seperti café dan objek wisata, ia selalu digambarkan diapit di antara Bagus dan Mahesa. Di permukaan, hal tersebut memperlihatkan suatu perlindungan laki-laki terhadap perempuan, tetapi di balik itu justru menunjukkan hegemoni laki-laki terhadap perempuan; ruang gerak perempuan yang dibatasi oleh laki-laki.

## 2. Maskulinitas dalam *I Leave My Heart in Lebanon*

Film *I Leave My Heart in Lebanon* mengisahkan dinamika tugas negara dan romansa kehidupan Kapten Satria (Rio Dewanto), salah seorang personil tentara Perdamaian Garuda 23 di Lebanon. Satria dihadapkan situasi sulit; menunda pernikahannya dengan Diah (Revalina S. Temat) dan pergi menjalankan tugas ke Lebanon. Kesetiaan Satria dan Diah diuji manakala Ibu dari Diah, Ibu Surya (Tri Yudiman) lebih menginginkan anaknya menikah dengan Andri (Baim Wong), seorang pengusaha sukses di Ibukota. Ayah dari Diah, Bapak Surya (Dedi Mizwar) yang mantan tentara menginginkan anaknya setia menunggu kepulangan Satria. Sementara, Satria dalam tugasnya di Lebanon mulai menaruh simpati pada Rania (Jowy Khoury) dan anaknya, Salma (Hadijah Shahab). Keduanya menjadi salah satu korban dalam konflik antara Lebanon dan Israel.

Film ini disutradarai oleh Benni Setiawan dan diangkat dari novel yang ditulis oleh T.B. Silalahi, mantan letnan jenderal yang pernah menjabat menjadi penasihat presiden di era kepemimpinan Presiden Susilo Bambang Yudhoyono (SBY). T.B. Silalahi pernah pula menjabat sebagai Sekretaris Dewan Kehormatan Partai Demokrat, partai di mana SBY menjadi ketua. Umum diketahui, SBY adalah Presiden—juga mantan jenderal—yang sering menampilkan ke publik sisi melankolisnya; menyanyikan lagu-lagu sedih dari band *Jamrud*, menitikkan air mata ketika menonton film *Ayat-ayat Cinta*, dan menciptakan sendiri lagu-lagu sentimental (Heryanto, 2015: 81; Heryanto, 2008: 5). Fakta dekatnya T.B. Silalahi, penulis skenario film ini, dengan lingkaran kekuasaan SBY menjadi menarik, pasalnya karakter utama dalam film *I Leave My Heart in Lebanon* yang merupakan seorang tentara, digambarkan begitu menunjukkan kelembutan dan sisi melankolisnya. Sulit untuk menyangkal dugaan bahwa karakter utama film ini sedikitnya turut mengadopsi

citra dari sosok SBY yang sama-sama melankolis dan pernah menjadi tentara<sup>10</sup>.

### a. Laki-laki Peduli (*Caring Masculinity*)

Film ini mengambil sudut pandang dari karakter utama, yaitu Kapten Satria. Untuk itu, Satria merupakan agen naratif utama yang mengkodekan wacana ideologis dalam film ini. Selain melalui Satria, narasi ideologis juga dikemukakan oleh karakter Bapak Surya melalui dialog-dialognya dengan Satria. Film ini masih menampilkan perempuan sebagai objek, dengan naratif yang tidak banyak memberikan ruang terhadap penggambaran karakter perempuan. Meski demikian, film ini tidak bisa dikatakan sepenuhnya menunjukkan hegemoni laki-laki terhadap perempuan, karena film ini justru menampilkan model laki-laki yang non-normatif, yaitu laki-laki peduli (*caring masculinities*) yang tidak hegemonik terhadap perempuan (*nonhegemonic masculinities*).

Connell dan Messerschmidt (2005) menjelaskan bahwa selalu ada perlawanan terhadap hegemoni, di mana maskulinitas hegemonik sering hadir berdampingan dengan praktik yang nonhegemonik. Koeksistensi tersebut mengacu kepada menjadi laki-laki dengan cara yang lebih manusiawi dan tidak menindas (*less oppressive*). Maskulinitas nonhegemonik ini cenderung bersesuaian dengan model laki-laki, yang oleh Karla Elliot (2015), dikonsepsikan sebagai laki-laki peduli (*caring masculinity*). Konsep laki-laki peduli (*caring masculinity*) merupakan penataan ulang identitas maskulin menjauh dari nilai-nilai dominasi dan agresi dan mengacu pada nilai-nilai saling ketergantungan dan perhatian (Elliot, 2015: 17).

Gagasan laki-laki yang tidak dominan dan perhatian ini dari awal film

<sup>10</sup> Dalam tulisan lain, Matanansi (2016) melihat karakter utama dalam film *I Leave My Heart in Lebanon* mirip dengan Agus Harimurti Yudhoyono, yang sama-sama pernah menjadi tentara perdamaian di Lebanon.

sudah dinarasikan oleh Bapak Surya dan diartikulasikan langsung oleh karakter Satria. Secara eksplisit gagasan tersebut diungkapkan oleh Bapak Surya manakala Satria datang berkunjung untuk menyatakan rencana penundaan pernikahan, yang direspon negatif oleh Ibu Surya. Menanggapi Ibu Surya yang marah dan pergi meninggalkan perbincangan, Bapak Surya mengungkapkan pikirannya pada Satria:

*“Sebagai prajurit sejati, kita jangan takut pada perempuan yang lagi ngambek. Jadi tenang saja, nanti saya bereskan. Diamkan saja, jangankan suara teriakan perempuan, dengar suara bom aja kita ga takut. [...] Tapi, prajurit sejati juga harus hormat pada wanita, betul kan?!”*

Sekuen tersebut menunjukkan Bapak Surya, seorang purnawirawan tentara sekaligus seorang kepala keluarga, tidak mendominasi atau memanfaatkan kuasanya kepada Ibu Surya. Bapak Surya tetap membiarkan Ibu Surya yang marah tanpa memaksakan pendapatnya yang justru lebih menerima rencana penundaan pernikahan yang diungkapkan Satria. Bapak Surya memberikan ruang berpendapat kepada Ibu Surya meskipun Ibu Surya mengutarakan pendapatnya dengan marah-marah. Ia tidak hendak menghentikan atau membatasi ekspresi dan pendapat Ibu Surya tersebut.

Bapak Surya menekankan *“prajurit sejati juga harus hormat pada wanita”*. Gagasan yang dikemukakan oleh Bapak Surya inilah yang justru menjadi gagasan yang bergema hampir sepanjang film. Seperti halnya Bapak Surya, Satria pun mengartikulasikan gagasan yang sama. Manakala Satria berdebat dengan Diah tentang tugasnya ke Lebanon, ia lebih mengalah dengan segala argumentasi Diah. Pada akhir perdebatan Satria hanya menekankan persoalan integritasnya terhadap tugas negara. Sebagai seorang tentara, Satria tidak memaksa tetapi justru mengharap pengertian dari Diah. Dengan

sedikit memohon dan dengan intonasi yang lembut, Satria menjelaskan pada Diah: *“Aku ini prajurit yang sudah bersumpah untuk bersedia ditugaskan di mana pun dan kapan pun. Dan aku harap kamu mengerti itu”*. Diah pun melepas Satria pergi dan berjanji untuk setia menunggunya pulang.

Hal yang paling menarik dibahas dari film ini adalah konstruksi maskulinitas yang digambarkan dalam sosok Satria. Meskipun Satria merupakan seorang tentara, ia tidak merepresentasikan maskulinitas normatif yang hegemonik terhadap wanita, yang lazimnya diasosiasikan dengan dominasi dan agresi. Ia justru merepresentasikan apa yang disebut oleh Elliot (2014) sebagai laki-laki peduli (*caring masculinity*). Sejalan dengan peran Pasukan Garuda yang digambarkan dalam film sebagai agen perdamaian, Satria dan rekan satu kompiunya dikisahkan turut membantu mengedukasi dan menghibur anak-anak korban perang di Lebanon. Melalui tugasnya tersebut, Satria dikisahkan menaruh simpati kepada Rania Mahmoud dan anak perempuannya, Salma. Dikisahkan Salma mengalami trauma karena menyaksikan ayahnya tewas oleh ledakan bom. Dalam film, dikisahkan Satria tergerak untuk membantu memulihkan trauma yang dialami Salma. Dalam upayanya itu, dengan penuh kesabaran, Satria rela melakukan berbagai cara; mulai dari memainkan wayang untuk Salma, memberinya hadiah boneka, mengapresiasi gambar-gambar yang dibuat Salma, hingga mengajaknya jalan-jalan ke Beirut. Bentuk kasih sayang Satria terhadap Salma pun terlihat dari keakraban keduanya yang diartikulasikan melalui bahasa tubuh; memeluk, menggendong, merangkul, dan mencium kening. Apa yang dilakukan Satria merupakan aktivitas *fathering*, yaitu aktivitas unik dalam rangka melestarikan pemikiran berbagi pengasuhan (*shared parenting*). Aktivitas *fathering* memungkinkan laki-laki memainkan peranan yang sebelumnya

hanya dilakukan oleh perempuan (Seidler, 2014: 304).



Gambar 5. *Medium Shot (MS)* menunjukkan aktivitas *fathering* yang dilakukan Satria  
Sumber: Film *I Leave My Heart in Lebanon* (2016)

Konstruksi laki-laki peduli (*caring masculinity*) pada sosok Satria terlihat dari bagaimana ia sepanjang film tidak menunjukkan aktivitas kekerasan. Meskipun tentara identik dengan senjata, dan senjata seringkali disimbolkan sebagai kejantanan (Clark, 2010), tetapi Satria tidak pernah menembakkan senjatanya pada musuh. Ia hanya menentengnya dan menggunakannya pada latihan. Sikap Satria yang mengakomodir sisi femininnya nampak pula manakala ia dan pasukannya sengaja mendatangi markas tentara Lebanon untuk sekadar memberikan kejutan (kue ulang tahun) dan ucapan selamat atas hari jadi tentara nasional Lebanon. Lebih dari itu, Satria ditampilkan sebagai sosok yang sangat mengagumi puisi-puisi romantis Kahlil Gibran. Lewat puisi-puisi Kahlil Gibran pula, Satria menjadi akrab dengan Rania.

Dalam sebuah percakapan dengan Gulamo, rekan satu kompi Satria, ia menyatakan: “*Dunia kita memang keras, tapi harus diimbangi dengan kelembutan*”. Kelembutan yang dimaksudkan oleh Satria semakin terlihat dalam sekuen ketika Pasukan Garuda 23 hendak pulang ke tanah air. Dalam pertemuan terakhirnya dengan Salma serta Rania, Satria memberikan pelukan kepada keduanya. Pada momen tersebut, Salma akhirnya pulih dari trauma dan mau berbicara kembali. Kalimat pertama yang diucapkannya adalah *Baba Kapten* (Bapak

Kapten). Sekuen tersebut menegaskan model maskulinitas Satria yang justru berbeda dengan konsep ideal keluarga heteronormatif yang lestari di masa Orde Baru. Satria tidak merepresentasikan figur *Bapak* secara normatif sebagai kepala keluarga, tetapi ia mampu mengambil peran sosial *Bapak*, yaitu sebagai laki-laki (pemuda) yang mampu merawat dan memberikan kasih sayang kepada anak. Dalam rangkaian sekuen yang sama, Salma dan Rania memberikan satu kotak kenang-kenangan kepada Satria. Melihat isi kontak tersebut, Satria tidak kuasa menahan tangis.

Dalam sekuen lain, Satria digambarkan sebagai laki-laki yang sangat manusiawi; dapat kalah dan tersakiti. Hal tersebut ditandai oleh Diah, perempuan yang sedianya akan menjadi istrinya, pada akhir film dikisahkan lebih memilih Andri. Dalam sebuah sekuen yang melodramatik, digambarkan Satria datang ke kediaman Diah bertepatan ketika keluarga Andri dan Diah sedang melakukan prosesi lamaran. Satria tidak digambarkan berupaya merebut Diah kembali dengan menegaskan otoritas moralnya sebagai tunangan Diah. Langkah Satria berhenti hingga teras rumah, hingga ayah Diah, Bapak Surya datang dengan kata-kata bijaknya:

*“Ini bukan kegagalanmu atau kekalahanmu. Ini justru kemenangan terbesarmu sebagai prajurit yang mengutamakan tugas utamanya. Satria, Prajurit tidak akan menangis karena kematian. Ia cuma menderita karena pengkhianatan dan ketidaksetiaan”.*

Satria pun menerima keadaan, lantas ia balik kanan dan urung menemui Diah. Sekuen tersebut menunjukkan karakter Satria yang tidak hegemonik terhadap Diah. Ia tidak digambarkan berupaya memaksakan kembali hubungannya dengan Diah. Satria menempatkan Diah sebagai perempuan yang memiliki kehendaknya sendiri. Ia tidak mencoba mengubah atau mengintervensi keputusan Diah tersebut.

Berdasarkan dialog yang dikemukakan Bapak Surya, dapat dikatakan bahwa maskulinitas Satria sepenuhnya tidak tercederai. Pasalnya, maskulinitas Satria sebagai prajurit tidak diukur berdasarkan kemampuannya untuk mendapatkan Diah (perempuan), tetapi oleh kemampuannya memenuhi tugas negara yang sudah ia sempurnakan di Lebanon. Namun demikian, perkataan Bapak Surya yang menyatakan “*Prajurit tidak akan menangis karena kematian. Ia cuma menderita karena pengkhianatan dan ketidaksetiaan*”, seolah-olah menempatkan Diah sebagai pihak yang berkhianat. Naratif film memang tidak menunjukkan Satria yang hegemonik terhadap Diah, tetapi naratif film pun tidak menyediakan banyak ruang terhadap penggambaran karakter dan kompleksitas pilihan Diah. Hal ini membuat karakter Diah seolah layak untuk dipersalahkan.

Konstruksi maskulinitas Satria sangat menarik karena karakternya kontradiktif dengan tuntutan peran publiknya sebagai tentara yang lazim diasosiasikan dengan kekerasan dan dominasi. Karakter Satria berbeda jauh dengan karakter Bagus dan Mahesa dalam film *Doea Tanda Cinta* yang maskulinitasnya sangat normatif, serta berjarak dengan sisi melankolik. Satria justru digambarkan begitu menerima sisi femininnya yang ditandai dengan kecintaannya terhadap puisi-puisi romantis, kedekatannya dengan anak-anak (*fatherhoodness*). Ia juga digambarkan mampu memperlakukan dengan baik, tanpa ada upaya mendominasi, terhadap karakter-karakter perempuan; Diah dan Rania. Ia juga digambarkan secara lebih manusiawi sebagai tentara dan laki-laki; ia dapat kalah dan tersakiti oleh perempuan. Karakter Satria tidak selalu *in control* sebagaimana lazimnya laki-laki yang mengatribusi maskulinitas normatif. Film ini secara jelas menegosiasikan model laki-laki peduli (*caring masculinity*) dalam sosok tentara.

#### D. PENUTUP

Dari analisis naratif terhadap film *Doea Tanda Cinta* (2015) dan *I Leave My Heart in Lebanon* (2016) dapat diketahui bahwa representasi maskulinitas tentara dalam film tentara pasca Orde Baru cenderung dinamis dan tidak monolitik. Tentara dalam dua film tersebut tidak direpresentasikan sebagai laki-laki yang mapan dalam figur *Bapak* atau *Suami*, tetapi sebagai *pemuda*.

Film *Doea Tanda Cinta* masih merepresentasikan perempuan sebagai objek yang kehilangan kehendak bebasnya, dan berada di tengah hegemoni laki-laki. Film *Doea Tanda Cinta* (2015) merepresentasikan tentara dalam kerangka maskulinitas normatif yang hegemonik terhadap perempuan. Representasi tersebut ditunjukkan oleh karakter Bagus dan Mahesa. Film *Doea Tanda Cinta* mengkodekan ideologi patriarki. Film ini juga masih menegosiasikan gagasan yang khas Orde Baru, yaitu keluarga heteronormatif yang harmonis; *Bapak* sebagai figur laki-laki ideal dan *Ibu*—yang berperan merawat dan mengurus—sebagai figur perempuan ideal.

Film *I Leave My Heart in Lebanon* (2016) merepresentasikan tentara dalam model maskulinitas laki-laki peduli (*caring masculinity*) yang mampu berdamai dengan sisi femininnya, antara lain; tidak menampilkan kekerasan, mampu merawat anak, dan melankolik. Representasi tersebut ditunjukkan oleh karakter Satria. Tokoh Satria digambarkan dengan lebih manusiawi; ia tidak selalu ada dalam kendali, ia dapat kalah dan tersakiti oleh perempuan. Maskulinitas ideal dalam film ini menggeser definisi *Bapak* sebagai kepala keluarga yang dominan terhadap *Ibu* dan *anak*. Kata *Baba Kapten* yang digunakan dalam film ini, bukan diasosiasikan dengan figur *Bapak* pada umumnya, tetapi digunakan sebagai penanda untuk menjelaskan citra karakter Satria; sebagai pemuda yang mampu merawat anak dan memperlakukan perempuan dengan baik.



**DAFTAR SUMBER****1. Jurnal dan Disertasi**

- Barker, Thomas Alexander Charles. 2011. *Cultural Economy of The Contemporary Indonesian Film Industry*. Disertasi. Singapur: National University of Singapore.
- Clark, Marshall. "Men, Masculinities and Symbolic Violence in Recent Indonesian Cinema" dalam *Journal of Southeast Asian Studies*, Vol. 35, No. 1. Maret 2004: 113-131.
- Connell, R.W. dan James W. Messerschmidt. "Hegemonic Masculinity: Rethinking The Concept" dalam *Gender and Society*, Vol. 19, No. 6. Desember 2005: 829-859.
- Donaldson, Mike. "What is Hegemonic Masculinity?" dalam *Theory and Society*, Vol. 22, No. 5. Oktober 1993: 643-657.
- Elliot, Karla. "Caring Masculinities: Theorizing an Emerging Concept" dalam *Men and Masculinities*, Vol. 19, No. 3. 2016: 240-259.
- Gurkan, Hasan dan Aybike Serttas. "The Representation of Masculinity in Cinema and on Television: An Analysis of Fictional Male Characters" dalam *European Journal of Multidisciplinary Studies* Vol. 5, No. 1. May-Agustus 2017: 402-408.
- Nagel, Joane. "Masculinity and Nationalism: Gender and Sexuality in The Making of Nations" dalam *Ethnic and Racial Studies* 21, number 2 March 1998: 251-252.
- Paramaditha, Intan, "Contesting Indonesian Nationalism and Masculinity in Cinema" dalam *Jurnal Asian Cinema*, Fall/Winter, 2007: 41-61.
- Chatman, Seymour. 1980. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. United States of America: Cornell University.
- Clark, Marshall. 2010. *Maskulinitas: Culture, Gender, and Politics in Indonesia*. Australia: Monash University.
- Connell, R. W. 1987. *Gender and Power: Society, Person, and Sexual Politics*. Cambridge: Polity Press.
- \_\_\_\_\_. 2005. *Masculinities*. Los Angeles: University of California.
- Hall, Stuart. "Encoding Decoding" in *The Cultural Studies Reader*, ed Simon During. Second edition. London and New York: Routledge, 2001.
- Heryanto, Ariel (ed.). 2008. *Popular Culture in Indonesia: Fluid Identities in Post-Authoritarian Politics*. New York: Routledge.
- \_\_\_\_\_. 2015. *Identitas dan Kenikmatan: Politik Budaya Layar Indonesia*. Jakarta: KPG.
- Irawanto, Budi. 2017. *Film, Hegemoni, dan Militer; Hegemoni Militer dalam Sinema Indonesia*. Yogyakarta: Warning Book.
- McClintock, Anne. 1995. *Imperial Lether: Race, Gender, and Sexuality in The Colonial Contest*. New York: Routledge.
- Peberdy, Donna. 2011. *Masculinity and Film Performance: Male Angst in Contemporary American Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- Saukko, Paula. 2003. *Doing Research in Cultural Studies: An Introduction to Classical and New Methodological Approaches*. London: Sage.
- Shiraishi, Saya Sasaki. 2009. *Pahlawan-Pahlawan Belia: Keluarga Indonesia dalam Politik*. Jakarta: Nalar.

**2. Buku**

- Chapman, Rowena. 2014. "Penipu Ulung: Variasi Tema Laki-laki Baru" Dalam *Male Order: Menguak Maskulinitas*, ed. Rowena Chapman dan Jonathan Rutherford. Yogyakarta: Jalasutra.

- Seidler, Victor J. 2014. "Fathering, Otoritas, dan Maskulinitas" Dalam *Male Order: Menguak Maskulinitas*, ed. Rowena Chapman dan Jonathan Rutherford. Yogyakarta: Jalasutra.
- Sen, Krishna. 2009. *Kuasa dalam Sinema: Negara, Masyarakat, dan Sinema Orde Baru*. Yogyakarta: Ombak.
- Turner, Graeme. 1999. *Film as Social Practice*. New York: Routledge.
- 3. Film**
- Nayoan, Ray. *Jelita Sejuba*. Jakarta: Drelin Amarga Pictures. 2018.
- Setiawan, Benni. *I Leave My Heart In Lebanon*. Jakarta: Tebe Silalahi Pictures, Artha Graha Peduli. 2016.
- Soejarwo, Rudi. *Mengejar Matahari*. Jakarta: Sinema Art, Kipass Communication. 2004.
- Soerafani, Rick. *Doea Tanda Cinta*. Jakarta: Benoa, Cinema Delapan, Inkopad. 2015.
- Surawidjaja, Alam. *Janur Kuning*. Jakarta: Metro 77. 1979.
- 4. Website**
- Heryanto, Ariel. "Historiografi Indonesia yang Rasis" [Video kuliah umum, Miriam Budihardjo Resource Center (MBRC) FISIP Universitas Indonesia, 22 Oktober atau 17 Juli 2017]. <https://www.youtube.com/watch?v=ejEjVA29lls> [diakses 2 Mei 2018].
- Matanasi, Petrik. "Dwipajana dan Film-Film daripada Soeharto". Tirto.id, 23 Februari 2018, dalam <https://tirto.id/dwipajana-dan-film-film-daripada-soeharto-cw53> [diakses 20 April 2018].
- \_\_\_\_\_. "Momentum Politik I Leave My Heart in Lebanon". Tirto id, 9 Desember 2016, dalam <https://tirto.id/momentum-politik-i-leave-my-heart-in-lebanon-b8PM> [diakses, 2 Januari 2019].
- Net TV. "Talk Show Film Doea Tanda Cinta – *Indonesia Morning Show*" dalam <https://www.youtube.com/watch?v=KusHDTpHxzI> [diakses 9 Januari 2019]
- Puspen TNI. "Panglima TNI Resmikan Shooting Perdana Film I Leave My Heart in Lebanon" dalam <https://www.youtube.com/watch?v=9qMZdAwM7oE&t=287s>, [diakses 26 November 2018].
- Siregar, Amir Syarif. "Doea Tanda Cinta". Flickmagazine, 27 Mei 2015, dalam <http://flickmagazine.net/news/3016-doea-tanda-cinta.html> [diakses 2 Januari 2019].
- Tribun News. "Doea Tanda Cinta, Angkat Kisah Siswa Akmil" dalam <http://m.tribunnews.com/seleb/2014/10/15/doea-tanda-cinta-angkat-kisah-angkat-kisah-siswa-akmil>, [diakses 18 Desember 2018].