



Representations of Indonesia in Dutch Cinema: Media Analysis of the Films *De Oost*, *Gordel van Smaragd*, and *Oeroeg*

Representasi Indonesia dalam Sinema Belanda: Analisis Media terhadap Film *De Oost*, *Gordel van Smaragd*, dan *Oeroeg*

Danil Kasputra^{1*}, Alila Pramiyanti², Betty Tresnawaty³ Maylanny Christin⁴

¹Departement of Communication Science, Telkom University, Indonesia,

²Departement of ommunication Science, Telkom University, Indonesia

³Faculty of Dakwah and Communicationt, Sunan Gunung Djati State Islamic University of Bandung, Indonesia

⁴Departement of ommunication Science, Telkom University, Indonesia

OPEN ACCESS

ISSN 2541-2841 (online)

ISSN 2302-6790 (print)

Edited by:
Poppy Febriana

*Correspondence:
dnkasputra@gmail.com

Citation:
Danil Kasputra, Alila Pramiyanti, Betty Tresnawaty, dan Maylanny Christin. (2026). *Representasi Indonesia dalam Sinema Belanda: Analisis Media terhadap Film De Oost, Gordel van Smaragd, dan Oeroeg*. 15 (1)

Doi: 10.21070/kanal.v15i1.2015

Abstrak

In the modern era, film has become a medium for cultural communication in creating public understanding of history and collective memory. Within the framework of Dutch-Indonesian relations, colonial and post-colonial films not only attempt to show the past, but also become a place for negotiating meanings related to colonialism, violence and national identity. This study seeks to understand how Indonesia and Dutch colonialism are represented in three Dutch films, namely Gordel van Smaragd, Oeroeg and De Oost, and how the representations in these three films serve to frame colonial memory in the public sphere. This study uses a qualitative approach with a comparative media analysis design. The analysis is based on Stuart Hall's framework of representation, supplemented by visual semiotics and postcolonial discourse analysis. Various data are analysed through the identification of narratives, characters, visuals, and storytelling structures in the three films to reveal patterns of representation. The results of the study show that the three Dutch films consistently focus the narrative perspective on the experiences of Dutch characters. Gordel van Smarang frames colonialism with imperial nostalgia that normalises colonial life. Meanwhile, the film Oeroeg attempts to reflect on the post-colonial situation in a more critical manner, although it still limits itself to the moral dilemmas of Dutch characters. De Oost clearly shows colonial violence, but still limits itself to stories of trauma and the moral dilemmas of Dutch soldiers fighting in Indonesia. This further emphasises that Dutch films play an important role in actively framing colonial memory, where criticism of colonialism is present, albeit still limited by Dutch national memory interests.

Keywords: Colonial Repesntasion, Dutch Cinema, Cultural Memory.

Abstrak

Di era modern, film telah menjadi medium komunikasi budaya dalam membentuk pemahaman publik terhadap sejarah dan memori kolektif. Dalam bingkai hubungan Belanda-Indonesia, film-film kolonial dan pascakolonial tidak hanya berupaya merepresentasikan masa lalu, tetapi juga menjadi ruang negosiasi makna terkait kolonialisme, kekerasan, dan identitas nasional. Penelitian ini bertujuan untuk memahami bagaimana Indonesia dan kolonialisme Belanda direpresentasikan dalam tiga film Belanda, yaitu *Gordel van Smaragd*, *Oeroeg*, dan *De Oost*, serta bagaimana representasi dalam ketiga film tersebut berfungsi membingkai memori kolonial di ruang publik. Penelitian ini menggunakan pendekatan kualitatif dengan desain analisis media komparatif. Analisis didasarkan pada kerangka teori representasi Stuart Hall, yang dilengkapi dengan semiotika visual dan analisis wacana pascakolonial. Berbagai data dianalisis melalui identifikasi narasi, karakter, visual, dan struktur penceritaan dalam ketiga film tersebut untuk mengungkap pola-pola representasi yang muncul. Hasil penelitian menunjukkan bahwa ketiga film Belanda tersebut secara konsisten memusatkan perspektif naratif pada pengalaman karakter-karakter Belanda. *Gordel van Smaragd* membingkai kolonialisme dengan nostalgia imperial yang menormalisasi kehidupan kolonial. Sementara itu, film *Oeroeg* berupaya merefleksikan situasi pascakolonial secara lebih kritis, meskipun masih membatasi diri pada dilema moral karakter Belanda. *De Oost* secara eksplisit menunjukkan kekerasan kolonial, namun tetap terbatas pada narasi trauma dan dilema moral prajurit Belanda yang bertempur di Indonesia. Temuan ini semakin mempertegas bahwa film-film Belanda memainkan peran penting dalam membingkai memori kolonial secara aktif, di mana kritik terhadap kolonialisme hadir namun tetap dibatasi oleh kepentingan memori nasional Belanda.

Kata Kunci: Representasi Kolonial, Film Belanda, Memori Budaya.

PENDAHULUAN

Film tidak hanya dipandang sebagai media hiburan, tetapi juga sebagai instrumen komunikasi yang membantu masyarakat untuk mengingat, menafsirkan, dan mendebatkan masa lalu. Narasi dan citra yang dihadirkan dalam film membentuk memori kolektif, yang pada gilirannya mengonstruksi keyakinan suatu kelompok mengenai peristiwa sejarah beserta maknanya di masa kini (Plantinga, 2021). Di negara-negara eks-kolonial seperti Prancis, Belanda, Inggris, dan lainnya, sinema menjadi ruang representasi strategis untuk mempertahankan sekaligus mempertanyakan narasi kolonial yang terus hidup dalam memori kolektif masyarakat (Gavrilov & Zueva, 2025). Elemen-elemen representasi, seperti gaya visual film, konstruksi alur, dan karakterisasi, berperan dalam mengonstruksi serta memproduksi makna mengenai hubungan kolonial antara Eropa dan wilayah bekas koloni (Fiveable, 2025).

Sinema Belanda telah lama menjadikan Indonesia sebagai layar proyeksi bagi perubahan emosi dan narasi Belanda mengenai imperiumnya terdahulu, mulai dari kerinduan tentang Hindia yang permai hingga konfrontasi kritis. Nostalgia kolonial, konflik identitas, hingga refleksi terhadap kekerasan dan trauma pascakolonial menjadi penggerak utama dalam film-film tersebut (Doolan, 2021; Jonker, 2023). Film Oeroeg merepresentasikan relasi kolonial melalui romantisasi nostalgia *tempo doeloe* dan narasi persahabatan yang erat untuk memperhalus citra kehadiran kolonial Belanda di Indonesia. Karya ini berupaya membingkai era kolonial sebagai masa yang damai dan indah melalui kedekatan personal antara Johan ten Berge, putra seorang pejabat dan pemilik perkebunan Belanda, dengan Oeroeg, putra seorang pelayan pribumi di keluarganya, serta penggambaran keindahan Hindia yang terdiri dari pegunungan dan hamparan sawah hijau (Edgerton & Rollins, 2001).

Sementara itu, film *Gordel van Smaragd* menghadirkan Hindia Belanda (nama terdahulu Indonesia) lebih dari sekadar nostalgia biasa, melainkan juga sebagai ruang eksotis yang sarat akan nostalgia budaya. Kisah cinta antara seorang pria Belanda dan seorang Indo-Eropa yang menampilkan citra film yang memikat dan romantis ditambah representasi Hindia Belanda sebagai sebuah koloni yang indah sebagai latar yang sensoris dan emosional, di mana keindahan serta harmoni mengaburkan fakta fakta lain tentang adanya kekerasan struktural yang terjadi di dalamnya (Jonker, 2023). Selanjutnya berbeda dengan dua film sebelumnya *De Oost* menyajikan pendekatan yang lebih konfrontatif dengan menyoroti kekerasan militer Belanda di Indonesia selama Revolusi. Alih-alih menyajikan Indonesia sebagai tanah eksotis atau romantisasi memori masa kecil, film ini justru lebih banyak menampilkan operasi militer, eksekusi revolusioner Indonesia, dan teror terhadap masyarakat sipil, yang memicu perdebatan di antara penonton mengenai brutalitas dan kejahatan perang militer Belanda (Kopp, 2024; Vermeulen, 2021).

Perbedaan temporal dalam produksi dan konteks

sosial film-film ini menunjukkan bahwa citra Indonesia dalam sinema Belanda bukanlah konstruksi yang statis, melainkan terus berubah sesuai dengan dinamika politik, sosial, dan budaya di Belanda. Selama beberapa dekade ini, representasi terkait Indonesia telah bergerak dari penggambaran nostalgia yang indah dan tenang menuju eksplorasi yang lebih kritis mengenai kekerasan dan tanggung jawab kolonial. Beberapa literatur telah menyoroti berbagai representasi Indonesia dalam film-film Belanda. Tesis berjudul *Critical Discourse Analysis of Character Representations in Dutch Films Taking Place in Indonesia* (2023) oleh Jonker menggunakan analisis wacana kritis untuk mengeksplorasi bagaimana hubungan antar-ras direpresentasikan. Dari penelitian tersebut, penulis berupaya menunjukkan bahwa sifat polos (innocence) dan kenaifan sering kali digunakan untuk melindungi pihak Belanda dari pengakuan atas kekerasan dan diskriminasi yang terjadi di eks-Hindia Belanda. Selain itu, terdapat artikel karya Arnoud Arps berjudul *The East in a Transnational Context: The Indonesian War of Independence in Film* (2021). Dalam artikelnya, Arps menunjukkan kelangkaan eksplisit film-film Belanda yang membahas perang negara mereka di Hindia Belanda atau Indonesia. Film *De Oost* merupakan pelopor yang mencoba membuka ruang diskusi baru. Selanjutnya, terdapat dua sarjana lain, Arya dan Sokowati, yang menganalisis visualisasi orang Jawa dalam film *De Oost* menggunakan pendekatan analisis semiotika Roland Barthes. Penelitian mereka menunjukkan bahwa *De Oost* masih memandang orang Jawa dari perspektif orientalis yang menganggap mereka inferior. Kemudian, terdapat artikel dalam bahasa Indonesia oleh Sasongko berjudul *Ideologi Representasi Identitas dalam Film Adaptasi Oeroeg* (2017), yang berargumen bahwa film ini berupaya menetralkan opini negatif mengenai Perang Belanda di Hindia dalam ruang diskusi pascakolonial. Terakhir adalah *Cultural Memory and Indo-Dutch Identity Formations* (2012) oleh Pamela Pattynama. Karya tersebut memang tidak membahas ketiga film ini secara spesifik, namun memberikan perspektif lain mengenai memori kolonial, di mana Pattynama mengkaji bagaimana memori kolektif dan personal dari era kolonial menciptakan identitas di masa kini. Karya-karya ini menggarisbawahi representasi terkait Indonesia dalam film-film Belanda, namun masih menyisakan celah pemahaman mengenai implikasi dari bagaimana Indonesia direpresentasikan secara komparatif dalam ketiga film ini.

Table 1. Literature Matrix Showing Studies on Literature Matrix Showing Studies on Representations

Tema	Penulis	Konsep Kunci
Representasi Karakter dan Relasi Rasial dalam Sinema Kolonial Belanda	D. Jonker (2023)	Analisis Wacana Kritis (AWK/CDA), Representasi Karakter, Relasi Rasial, Struktur Kekuasaan Pascakolonial.
Film <i>De Oost</i> dalam	Arnoud Arps	Memori Transnasional,

Tema	Penulis	Konsep Kunci
Konteks Memori Transnasional	(2021)	Film Perang Kemerdekaan, Komparasi Sinema Belanda-Indonesia, Kelangkaan Narasi Kekerasan Kolonial.
Representasi Orang Jawa dalam Film <i>De Oost</i>	Arya dan Sokowati (2024)	Semiotika Roland Barthes, Konotasi-Denotasi, Orientalisme, Stereotip Etnis, Subordinasi Kolonial, Representasi Visual Orang Jawa.
Ideologi Representasi Identitas dalam Film <i>Oeroeg</i>	Sasongko (2017)	Ideologi Representasi, Superioritas Barat, Netralisasi Agresi Militer, Diskursus Pascakolonial.
Memori Kultural dan Pembentukan Identitas Indo-Belanda	Pamela Pattynama (2012)	Memori Kultural, Identitas Pascakolonial, Identitas Indo-Belanda, Trauma Kolonial, Segregasi Kolonial, Memori Historis.

Sumber: Diolah Peneliti, 2026

Oleh karena itu, penelitian ini berlandaskan pada teori representasi yang dirumuskan oleh Stuart Hall, yang memandang representasi sebagai proses penciptaan makna melalui berbagai tanda, bahasa, dan praktik diskursif (Nugroho, 2020). Kerangka teori representasi Stuart Hall memberikan lensa untuk menganalisis dan memandang film sebagai praktik komunikasi budaya yang secara aktif memproduksi dan mendiseminasikan makna, alih-alih sekadar penggambaran netral dari realitas sejarah nasional. Dalam kerangka Hall, ditekankan bahwa representasi dimanifestasikan melalui berbagai tanda, bahasa, dan diskursus yang selalu terikat pada relasi kuasa, sehingga makna yang dihasilkan tidak pernah bersifat objektif (Hall, 1980). Selain itu, tiga teori lainnya turut berkontribusi dalam studi ini. Pertama, teori semiotika Barthes yang berfungsi untuk membedah makna denotatif dan konotatif (Barus et al., 2025). Dalam tradisi semiotika teori Barthes memberikan kerangka kerja operasional yang membedah produksi makna ke dalam tiga tingkatan signifikansi yakni denotasi, konotasi dan mitos, yang mana denotasi mengacu pada makna literal, konotasi meliputi kultural subjektif, dan mitos yang memainkan peranan penting sebagai second

order signification yang membentuk ideologi agar tampak alamiah bagi masyarakat (Jadou & Ghabra, 2021). Pendekatan ini juga menuntut peneliti untuk membedah bagaimana bentuk visual dalam media seperti film dan iklan, menyembunyikan konsep ideologis di balik signifier dan signified, sekaligus meluaskan jangkauan semiologi ke berbagai praktik sosial untuk mengungkap stereotip dan relasi kekuasaan. Walaupun berakar pada linguistik Saussurean, studi semiotika Barthesian terus bertransformasi lewat perdabatan kritis mengenai batasan ontologis sistem signifikansi dan integrasi dimensi afektif seperti konsep punctum, yang menegaskan bahwa proses pemaknaan teks budaya merupakan interaksi kompleks antara struktur kognitif, dimensi emosional dan tubuh penonton (Knuuttila, 2008; Urfan, 2019).

Kedua, analisis wacana pascakolonial untuk mengidentifikasi relasi kuasa, sudut pandang kolonial, serta bagaimana film berupaya menegosiasikan kekerasan kolonial (Rozzaq & Ratnadewi, 2016). Dalam analisis wacana pascakolonial bahasa, teks, dan berbagai praktik budaya menyimpan jejak kolonialisme yang menciptakan identitas serta mereproduksi relasi kuasa antara koloniser dan pihak terjajah di masa kini. Dengan menganalisis beragam medium mulai dari karya sastra dan dokumen politik hingga teks religius. Studi ini membedah bagaimana kolonialitas tetap bertahan dalam wacana lewat konstruksi yang dikotomi *self* dan *other*, yang secara historis menempatkan Barat sebagai pusat peradaban, sementara yang lain atau *other* ditunjukkan sebagai entitas yang kurang beradab atau dalam kata lain terbelakang. Selain wacana pascakolonial juga bisa dipahami sebagai arena dinamis yang mempertemukan praktik hegemoni dengan upaya resistensi, di mana narasi seperti novel, puisi hingga seni menjadi instrumen untuk menggugat struktur kekuasaan yang mapan (Al-Saidi & Ahmed, 2014; Mishra, 2025).

Terakhir, konsep memori kultural digunakan untuk memahami bagaimana film-film ini memainkan peran penting dalam pembentukan memori kolonial kolektif di Belanda (Zheng et al., 2024). Sebagai diketahui pada dasarnya memori manusia bersifat sosial dan kultural, yang mana ingatan personal seringkali diciptakan lewat kerangka sosial dan budaya disekitarnya. Konsep memori kultural melihat ingatan sebagai sesuatu yang tidak hanya tersimpan dalam pikiran individu, namun juga di tanam ke dalam berbagai media eksternal seperti teks, gambar, monumen, ritual, lagu dan naskah serta arsip (Lestari & Parihala, 2020). Berlainan dengan sekedar ingatan personal yang bersifat subjektif atau sejarah yang bersifat formal, memori kultural menekankan interaksi dinamis antara individu, kolektif dan berbagai simbol budaya yang ada. Hal ini membuat memori kultural mampu mengakomodasi dengan baik kanon narasi resmi atau arsip arsip yang terlupakan sewaktu waktu bisa dihidupkan kembali, sehingga menjadikannya ruang negosiasi yang terus bergerak dalam mempertahankan atau meninterpretasi kembali masa lalu (Valérie et al., 2025).

Untuk memperkuat analisis visual dan naratif, beberapa teori pendukung digunakan untuk melengkapi teori representasi, antara lain: Pendekatan semiotika, digunakan untuk menginterpretasikan makna denotatif dan konotatif, dengan penekanan bahwa representasi visual tidak hanya menyampaikan makna literal tetapi juga berupaya menyajikan mitos ideologis tertentu (Barthes, 1977). Analisis wacana pascakolonial, yang berfungsi untuk menganalisis relasi kuasa dan perspektif kolonial dalam menormalisasi, memperhalus, dan menegosiasikan kekerasan kolonial. Pendekatan ini didasarkan pada kritik Edward Said bahwa Barat selalu memosisikan Timur sebagai pihak yang inferior (Said, 1978). Konsep memori kolonial, yang

memungkinkan peneliti untuk memahami peran film dalam membingkai memori kolonial kolektif masyarakat Belanda. Dalam konteks ini, film merupakan medium pembentuk narasi masa lalu sebagai identitas dan politik masa kini (Pattynama, 2025).

Berlandaskan kerangka teori representasi Stuart Hall, penelitian ini memandang film sebagai praktik komunikasi budaya yang secara aktif memproduksi dan mendiseminasikan makna, daripada hanya sekadar penggambaran netral atas realitas sejarah. Dengan kacamata ini, peneliti menganalisis bagaimana masyarakat Indonesia dan relasi kolonial dikonstruksi dalam narasi, visual, dan perspektif film *Oeroeg* (1993), *Gordel van Smaragd* (1997), dan *De Oost* (2020) yang selama ini cenderung berpusat pada dominasi Belanda. Mengacu pada posisi itu, penelitian ini merumuskan dua pertanyaan utama: (1) Bagaimana Indonesia dan masyarakatnya, serta relasi kolonial, direpresentasikan melalui narasi visual, karakter, dan struktur penceritaan dalam film *De Oost*, *Gordel van Smaragd*, dan *Oeroeg*? (2) Bagaimana berbagai representasi tersebut memainkan peran penting dalam praktik komunikasi media dalam membingkai memori kolonial Belanda serta menegosiasikan relasi kuasa pascakolonial antara Belanda dan Indonesia?

Selanjut dengan rumusan masalah tersebut, penelitian ini bertujuan untuk mengkaji secara kritis representasi Indonesia dalam tiga film Belanda lewat analisis media komparatif. Secara spesifik studi ini berupaya mendekonstruksi kerangka naratif dan visual dalam ketiga film itu untuk mengungkap bagaimana masyarakat, budaya, dan sejarah bersama Indonesia-Belanda dikonstruksi dalam teks sinematik. Melalui pendekatan ini diharapkan bisa memberikan kontribusi pada pemahaman mengenai dinamika perubahan memori kolektif Belanda serta pergeseran diskursus publik dalam menyikapi masa lalu kolonialnya.

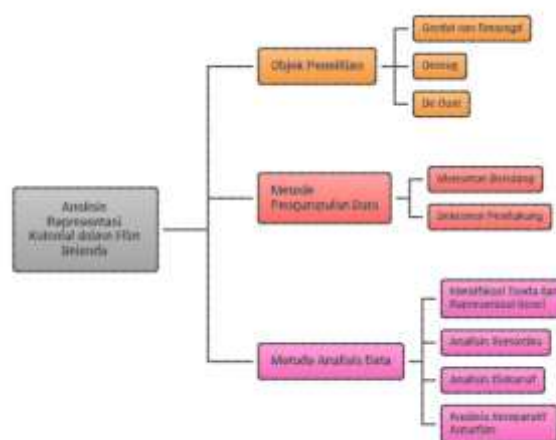
METODE

Penelitian ini menerapkan metode penelitian kualitatif dengan desain analisis media interpretatif komparatif. Pendekatan ini digunakan untuk memahami bagaimana makna tentang Indonesia dikonstruksi, dinegosiasikan, dan disebarluaskan melalui teks film sebagai bagian dari komunikasi visual (Wiesner, 2022). Melalui kombinasi narasi dan visual, film dianggap sebagai teks yang mampu menciptakan representasi yang beragam. Oleh karena itu, penelitian ini berlandaskan pada teori representasi yang dirumuskan oleh Stuart Hall, yang memandang representasi sebagai proses penciptaan makna melalui berbagai tanda, bahasa, dan praktik diskursif (Nugroho, 2020). Selain itu, tiga teori lainnya turut berkontribusi dalam studi ini. Pertama, teori semiotika Barthes yang berfungsi untuk membedah makna denotatif dan konotatif (Barus et al., 2025). Kedua, analisis wacana pascakolonial untuk mengidentifikasi relasi kuasa, sudut pandang kolonial, serta bagaimana film berupaya menegosiasikan kekerasan kolonial (Rozzaq & Ratnadewi, 2016). Terakhir, konsep memori kultural digunakan untuk memahami bagaimana film-film ini memainkan peran penting dalam pembentukan memori kolonial kolektif di Belanda (Zheng et al., 2024).

Untuk memperkuat analisis visual dan naratif, beberapa teori pendukung digunakan untuk melengkapi teori representasi, antara lain: Pendekatan semiotika, digunakan untuk menginterpretasikan makna denotatif dan konotatif, dengan penekanan bahwa representasi visual tidak hanya menyampaikan makna literal tetapi juga berupaya menyajikan mitos ideologis tertentu (Barthes, 1977). Analisis wacana

pascakolonial, yang berfungsi untuk menganalisis relasi kuasa dan perspektif kolonial dalam menormalisasi, memperhalus, dan menegosiasikan kekerasan kolonial. Pendekatan ini didasarkan pada kritik Edward Said bahwa Barat selalu memosisikan Timur sebagai pihak yang inferior (Said, 1978). Konsep memori kolonial, yang memungkinkan peneliti untuk memahami peran film dalam membingkai memori kolonial kolektif masyarakat Belanda. Dalam konteks ini, film merupakan medium pembentuk narasi masa lalu sebagai identitas dan politik masa kini (Pattynama, 2025).

Objek penelitian ini adalah tiga film Belanda yang merepresentasikan Indonesia dalam konteks kolonial dan pascakolonial, yaitu *Gordel van Smaragd*, *Oeroeg*, dan *De Oost*. Ketiga film tersebut dipilih karena diproduksi pada periode yang berbeda, sehingga memungkinkan dilakukannya analisis terhadap pergeseran wacana kolonial dalam sinema Belanda. Pengumpulan data dilakukan melalui teknik menonton berulang (*repeated screenings*) untuk mengidentifikasi pola representasi yang konsisten maupun yang berbeda. Metode ini lazim digunakan dalam analisis film kualitatif yang memungkinkan pembacaan mendalam terhadap detail visual dan naratif (Rose, 2016). Setiap film dianalisis secara sistematis dengan menyusun catatan analitis yang merekam secara mendetail adegan, dialog, simbol visual, dan struktur naratif yang relevan dengan representasi kolonial. Penelitian ini juga memanfaatkan dokumen pendukung berupa ulasan kritis dan literatur akademik untuk memperkaya konteks produksi film serta debat yang menyertainya. Teknik analisis data dilakukan melalui empat tahapan, yaitu: identifikasi tanda dan representasi kunci, analisis semiotika, analisis diskursif, dan analisis komparatif antarfilm.



Gambar 1. Analisis Representasi Kolonial dalam tiga film Belanda

Sumber: Diolah Peneliti, 2026

HASIL DAN DISKUSI

Sinema bukan sekadar medium hiburan visual, melainkan instrumen komunikasi budaya yang memiliki peran krusial dalam mengonstruksi memori kolektif dan persepsi sejarah suatu bangsa. Dalam konteks hubungan historis antara Belanda dan Indonesia, film sering kali menjadi ruang kontestasi ideologi di mana narasi masa lalu diproduksi, dinegosiasikan, dan disebarluaskan kepada publik modern. Sebagai negara eks-kolonial, Belanda melalui industri perfilman secara konsisten memproduksi karya-karya yang berlatar belakang masa kolonial di Hindia Belanda, yang

mencerminkan pergeseran perspektif masyarakat Belanda terhadap sejarah mereka sendiri. Namun, representasi yang dihadirkan sering kali terjebak dalam dikotomi antara objektivitas sejarah dan kepentingan memori nasional.

Penelitian ini memfokuskan analisis pada tiga film utama yang diproduksi dalam rentang waktu berbeda, yaitu *Gordel van Smaragd* (1997), *Oeroeg* (1993), dan *De Oost* (2020). Ketiga film ini dipilih karena merepresentasikan evolusi cara pandang Belanda terhadap Indonesia mulai dari romantisasi masa lalu hingga konfrontasi terhadap kekerasan perang. Dengan menggunakan kerangka teori representasi Stuart Hall dan analisis wacana pascakolonial, bagian berikut akan membedah bagaimana Indonesia dan relasi kolonial dikonstruksi melalui lensa sinematik Belanda, serta bagaimana praktik komunikasi media ini berperan dalam membingkai memori kolonial dan relasi kuasa pascakolonial di ruang publik.

1. Representasi Indonesia, Masyarakat Pribumi, dan Relasi Kolonial

Ketiga film ini *De Oost*, *Gordel van Smaragd*, dan *Oeroeg* memiliki benang merah yang sama. Ketiganya mengisahkan tentang Indonesia dari perspektif Belanda, meskipun diproduksi pada periode yang berbeda. Indonesia dalam sudut pandang ketiganya tampak hanya sekadar menjadi latar belakang (*backdrop*) bagi karakter-karakter Belanda saat merasakan, mengalami, dan mempertanyakan moralitas masa lalu mereka di Hindia Belanda. Indonesia dan masyarakatnya hanyalah figur yang memicu konflik dalam drama internal antar-karakter Belanda itu sendiri, atau hanya sekadar berfungsi sebagai latar eksotis tempat karakter Belanda tersebut tinggal. Hal ini sejalan dengan pandangan Stuart Hall bahwa apa yang terlihat dalam media, dalam hal ini film, bukanlah refleksi langsung dari fakta yang sebenarnya. Sebaliknya, film dapat menjadi sebuah proses penciptaan makna yang sangat dipengaruhi oleh pemegang kendali utama atas jalannya cerita. Dengan kata lain, tidaklah mengherankan jika film-film ini diproduksi di Belanda, dibintangi oleh aktor Belanda, dan dinikmati sebagian besar oleh publik Belanda. Oleh karena itu, interpretasi tentang Indonesia yang disajikan tidak dapat dipisahkan dari perspektif dan kepentingan mereka. Esensinya, ketiga film ini lebih menunjukkan bagaimana Belanda mengenang masa lalunya di Indonesia secara nostalgik daripada menceritakan kisah tentang Indonesia itu sendiri.

Dalam film *Gordel van Smaragd*, terdapat upaya untuk merepresentasikan Indonesia sebagai wilayah yang indah dan eksotis namun pasif. Pasif dalam artian gambaran hutan tropis yang luas, persawahan hijau, dan desa-desa yang digambarkan dalam film ini lebih tepatnya hanya berperan sebagai dekorasi visual belaka. Penggambaran Hindia Belanda secara jelas menekankan wilayah tersebut sebagai daerah yang berbeda dari bagian dunia lainnya (khususnya Belanda) dan sebagai wilayah yang masih terbelakang. Secara tidak langsung, film ini berupaya menanamkan citra kolonial dan pascakolonial dalam kesadaran publik (Harrill et al., 2025). Lebih jauh lagi, ini merupakan contoh klasik dari apa yang disebut Edward Said sebagai Orientalisme. Orientalisme tidak pernah memandang dunia Timur sebagai subjek, melainkan sebagai objek (Said, 1978). Sejalan dengan penggambaran Indonesia sebagai dekorasi visual, film ini

juga jarang menampilkan karakter Indonesia sebagai tokoh utama. Mereka lebih sering muncul sebagai karakter pendukung, baik sebagai pelayan setia, petani yang mencangkul di sawah, atau penduduk desa yang sekadar melintas sebagai latar belakang. Cover film *De Gordel van Smaragd* mempresentasikan apa yang dikatakan Edward Said sebagaimana terlihat gambar 2 di bawah ini.



Gambar 2. Cover film *De Gordel van Smaragd* dengan Karakter pria Belanda yang berdiri di tengah, dikelilingi oleh elemen budaya lokal, memosisikannya sebagai pengamat utama (The Observer). Masyarakat pribumi (pemusik dan penari) diletakkan dalam posisi yang melayani atau menjadi latar bagi eksistensi karakter utama, memperkuat konsep Colonial Gaze di mana subjek kolonial memiliki otoritas untuk melihat dan mendefinisikan objek jajahannya.

Sumber: Diolah Peneliti, 2026

Secara visual, komposisi gambar dalam film ini menekankan pada ketertiban dan dominasi Belanda. Sebagai contoh, kamera selalu menonjolkan modernitas orang Belanda, seperti kereta api yang melaju cepat melewati persawahan dan perkebunan karet yang luas dengan buruh pribumi tanpa mengenakan baju. Penonjolan ini sejalan dengan pendapat Foucault bahwa visualitas menjadi alat dominasi (Piro, 2008). Penting juga untuk mencatat bagaimana kamera menyoroti orang Indonesia dan memosisikan mereka hanya sebagai objek. Misalnya, pada awal film, orang Indonesia ditampilkan sebagai kuli dan pelayan yang patuh kepada majikan Belanda mereka. Film ini juga secara jelas memisahkan dunia glamor Belanda yang penuh pesta dengan dunia pribumi yang hidup dalam kemiskinan. Penggambaran orang Belanda sebagai pengamat dan orang Indonesia sebagai pihak yang diamati sering kali dari jarak jauh tanpa interaksi yang setara sangatlah nyata. Masyarakat pribumi seolah olah hanya menjadi bagian dari dunia eksotis Hindia Belanda. Pada akhirnya, penggambaran ini memiliki satu tujuan yakni menciptakan pandangan bahwa kolonialisme adalah sesuatu yang normal dan tidak perlu dipertanyakan. Hierarki antar budaya dan ras dalam film ini dianggap sebagai hal yang lumrah. Penggambaran ini dapat disebut sebagai *Colonial Gaze*, yang merepresentasikan bagaimana kekuatan kolonial memandang masyarakat terjajah melalui lensa superioritas (Lorcin, 2018). Nicholas Mirzoeff membagi *colonial gaze* ke dalam tiga aspek: upaya merepresentasikan kolonialisme sebagai sesuatu yang normal,

penghapusan resistensi visual, dan penentuan mengenai siapa yang berhak melihat dan siapa yang boleh dilihat (Mirzoeff, 2011).

Untuk lebih jelasnya beberapa tangkapan layar dari cuplikan film *de Gordel van Smargd* akan penulis coba analisis dengan menggunakan teori Barthes.



Gambar 3. Kereta Api melintasi pesawahan dan kebun pisang dengan latar pegunungan pada film *De Gordel van Smargd*

Sumber: Diolah Peneliti, 2026

Gambar 3 memperlihatkan pemandangan luar kereta api yang melintasi lanskap tropis Jawa dengan latar belakang pegunungan yang disinari Matahari. Pemandangan ini memperlihatkan beberapa elemen denotatif yakni kereta api, penggunaan pada latar belakang, kebun pisang dan sawah di latar depan serta warna sepia yang hangat mendominasi bingkai. Secara konotatif pemandangan ini tidak hanya menunjukkan eksistensi kereta api, namun juga merupakan penanda kemajuan teknologi dan peradaban yang dibawa oleh kolonialisme Belanda ke lingkungan tropis. Kereta Api dalam konteks ini menjadi simbol keteraturan, sedangkan alam tropis mewakili eksotis dan liar yang berada dalam kendali Belanda. Warna hangat dan pencahayaan lembut berkontribusi pada konotasi nostalgia dan masa lalu yang romantis. Sementara itu lapisan mitos bekerja pada keyakinan bahwa keteraturan dan kemajuan ini berkat kolonialisme Belanda. Pemandangan ini mengaburkan fakta bahwa kenyamanan dan infrastruktur kolonial tersebut dibangun di atas eksploitasi dan kekerasan struktural terhadap masyarakat pribumi. Mitos Hindia yang Damai dibangun secara visual, mengubah realitas kekuasaan yang penuh kekerasan menjadi pemandangan yang harmonis dan alami (Banindro et al., 2025; Marilla, 2017; Teggin & Hanifati, 2024).



Gambar 4. Theo, sang pemeran utama film *De Gordel van Smargd* tengah menggendong anjing kesayangannya dengan latar pelayan wanita pribumi merapikan ranjang tidurnya.

Sumber: Diolah Peneliti, 2026

Sementara itu pada cuplikan lainnya dari film *De Gordel van Smargd* memperlihatkan tokoh utama Theo

sedang berada di dalam kamar dengan seorang pembantu yang tengah merapikan kamar. Foto ini berfokus pada analisis pada interaksi karakter dan ruang. Denotasinya ialah interior kamar tidur dengan pencahayaan hangat, kasur dengan kelambu, pria kulit putih berpakaian kolonial putih memeluk anjing, dan wanita pribumi (pelayan) berpakaian hijau merapikan bantal. Konotasi visual yang kuat muncul dari komposisi ini adalah jarak sosial diwujudkan dalam aktivitas. Pria Eropa atau kulit putih memiliki kebebasan untuk merawat dan menyanyangi hewan peliharaannya, sementara wanita pribumi sebagai tokoh pingiran tengah bekerja di latar belakang. Kelambu di atas kasur menjadi penanda konotatif ganda. Kebutuhan akan perlindungan di lingkungan tropis yang asing, tetapi juga pemisahan antara ruang istirahat yang aman dan dunia luar. Pria Belanda dilihat sebagai penguasa ruang. Wanita pribumi sebagai pengurus kebutuhan dasar. Mitos yang muncul adalah Paternalisme Kolonial. Gambar ini mewajarkan relasi kekuasaan kolonial yang vertikal. Pria kulit putih memiliki keleluasaan untuk menguasai ruang, sementara wanita pribumi hanyalah objek pingiran sebagai pelayan yang setia. Perbedaan pakaian yang tajam menonjolkan perbedaan ras dan kelas sebagai tanda peradaban dan inferioritas. Visualisasi ini sebenarnya disengaja untuk menampakkan orang pribumi sebagai massa pelayan atau tenaga kerja (Banshchikova, 2022). Film kolonial dan pasca kolonial seringkali merekonstruksi pribumi sebagai kelas subordinat yang lemah, tidak berdaya dan layak untuk direndahkan. Mereka ditakdirkan untuk melayani kelas kolonial Eropa (Maharani & Pesulima, 2025).



Gambar 5. Gerbong Kereta Api kelas atas khusus bagi orang kulit putih Eropa



Gambar 6. Gerbong kereta api kelas tiga diperuntukkan bagi orang pribumi.

Sumber: Diolah Peneliti, 2026

Gambar 5 dan 6 mewakili kontras visual yang tajam antara gerbong kelas atas dan gerbong kelas bawah, yang berfungsi sebagai perwujudan hierarki kolonial yang kaku

dalam teks sinematik. Gambar 5 menampilkan interior gerbong kereta api kelas atas yang didominasi oleh orang kulit putih dengan kenyamanan eksklusif, ruang yang luas, dan estetika formal yang menjadi penanda peradaban Eropa. Sementara itu Gambar 6 memperlihatkan gerbong kelas bawah atau kelas tiga di masa itu yang dipadati oleh orang-orang pribumi yang berdesakan dalam kondisi nyaman dengan pencahayaan redup, yang secara konotatif merepresentasikan marginalisasi, ketiadaan privasi, dan ketidakmanusiawian sistem kolonial. Melalui scene ini mitos kolonial bekerja secara sistematis untuk mewajarkan gagasan bahwa kenyamanan dan peradaban adalah murni hak eksklusif orang Eropa, sedangkan kondisi yang penuh ketidaknyamanan sudah alamiah bagi orang pribumi. Hal ini menunjukkan model konsep *Dark Duo* yang memperlihatkan bagaimana *Historical Negation* dan *Symbolic Exclusion* sengaja dimainkan untuk melegitimasi hal ini (Maharani & Pesulima, 2025). Oleh karena itu visualisasi gerbong yang pada alih-alih dikaitkan dengan kebijakan segregasi kolonial justru direkonstruksi menjadi mitos ketidakmampuan pribumi, sebuah narasi yang secara efektif mengaburkan akar historis dari ketimpangan struktural tersebut dan melanggengkan dominasi ideologis yang membenarkan struktur kekuasaan pascakolonial. Singkatnya keadaan itu dianggap alamiah karena untuk mewajarkan orang Eropa yang telah membawa peradaban ke *others* (Allard-Tremblay & Coburn, 2023).

Dalam konteks komunikasi media, Gordel van Smaragd berperan sebagai alat legitimasi simbolik bagi kolonialisme Belanda. Meskipun beberapa adegan menggambarkan kekerasan, khususnya dengan kedatangan tentara Jepang dan Revolusi Kemerdekaan Indonesia, secara keseluruhan film ini cenderung menyajikan visualisasi Hindia Belanda yang harmonis, nostalgik, dan indah. Hal ini selaras dengan analisis Pamela Pattynama mengenai sinema kolonial yang cenderung membingkai periode kolonial sebagai ruang memori yang aman, alih-alih sebagai ruang penindasan dan kekerasan (Pattynama, 2025). Oleh karena itu, representasi Indonesia dalam film ini tidak hanya menunjukkan ideologi kolonial pada masanya, tetapi juga upaya untuk membentuk memori kultural Belanda yang memosisikan kolonialisme sebagai pengalaman emosional yang indah, sembari memarginalkan pengalaman gelap kolonialisme bagi rakyat Indonesia. Hal ini mempertegas bahwa novel maupun film sebagai medium komunikasi memiliki peran krusial dalam merefleksikan, menginterpretasi, dan bahkan membongkar wacana-wacana kekuasaan serta menawarkan perspektif alternatif yang mungkin tersembunyi dari catatan sejarah resmi (Safitri et al., 2026). Melalui kekuatan naratifnya, media massa mampu mengonstruksi memori kolektif yang sering kali diwarnai oleh upaya homogenisasi atau bahkan pemutarbalikkan fakta oleh rezim yang berkuasa. Dengan demikian, analisis terhadap film-film Belanda ini bukan sekadar bedah karya seni, melainkan upaya untuk mengungkap bagaimana relasi kuasa bekerja dalam memproduksi pengetahuan dan menantang narasi dominan yang selama ini mapan di ruang publik.

Berbeda dengan film sebelumnya, *Oeroeg* secara sadar menyoroiti kesalahan kolonialisme Belanda di masa

lalu. Karakter pribumi ditampilkan secara menonjol, salah satunya diwakili oleh karakter Oeroeg sendiri. Meskipun fokus utama kamera tetap pada karakter Belanda, *Oeroeg* memberikan peran yang lebih signifikan kepada tokoh Indonesia. Hal ini menandai pergeseran besar dalam cara Belanda memandang masa lalunya di Indonesia, dari perasaan bangga dan nostalgia menuju perasaan bersalah (Fabian, 2025). Namun, film ini terjebak dalam sebuah paradoks di satu sisi ia berusaha menciptakan kesadaran bahwa kolonialisme adalah sebuah kesalahan, namun di sisi lain ia tidak sepenuhnya lepas dari perspektif lama yang selalu menempatkan Belanda sebagai pusat cerita (Jonker, 2023). Secara naratif, film ini membangun persahabatan antara Johan (Belanda) dan Oeroeg (Indonesia) yang melampaui batas-batas rasial. Namun, jika dilihat secara kritis, persahabatan ini merupakan trope umum dalam film bertema kolonial. Masalah politik yang kompleks dan pahit disederhanakan menjadi drama personal yang menyentuh (Fabian, 2025). Akibatnya, ketegangan politik bergeser menjadi pergulatan batin dan moral dalam diri karakter Belanda. Hal ini sering kali dilakukan untuk menghindari debat publik di Belanda mengenai kenyataan pahit dari kekejaman kolonial mereka (Edgerton & Rollins, 2001). Kekejaman memang tampak di layar, namun penonton lebih diajak untuk merasakan beban emosional karakter Belanda sebagai penjajah daripada penderitaan nyata rakyat yang dijajah. Sasongko melihat gaya sinematik ini justru menetralkan kengerian kekerasan kolonial dan tetap menggunakan lensa Barat yang superior dengan stereotip subordinasi (Sasongko, 2017).

Beberapa tangkapan layar dari cuplikan film *Oeroeg* bisa memberikan gambar kepada kita akan coba analisis dengan menggunakan teori Barthes.



Gambar 7. Adegan dalam film *Oeroeg* yang memperlihatkan seorang pelayan pribumi (Ayah Oeroeg) sedang mendengarkan perintah atau semacam nasihat dari seorang tuan Belanda (Ayah Johan).

Sumber: Diolah Peneliti, 2026

Gambar 7 memperlihatkan interaksi antara tokoh Belanda dan pria pribumi. Dalam scene ini jelas sekali pemanfaatan elemen denotatif yang dibuat guna mengukuhkan hierarki rasial dan kelas yang timpang. Citra itu memperlihatkan pria Belanda dalam balutan busana formal kolonial putih dan topi *pith helmet* sebagai simbol otoritas dan superioritas kolonial yang berhadapan dengan pria pribumi yang mengenakan busana tradisional Jawa. Kehadiran pria Belanda dalam posisi berdiri, sementara pria pribumi berdiri dengan gestur tubuh yang terkunci, secara visual menegaskan

relasi kuasa yang asimetris. Narasi verbal yang menyertai adegan tersebut *Echt kamgaren. Zo goed als nieuw. Zoiets maak je in je hele leven niet mee* yang diterjemahkan dalam subtitle sebagai *Real worsted yarn. As good as new. You won't earn that in your entire life*. Kalimat itu berfungsi sebagai jangkar bagi makna konotatif yang memperjelas superioritas material koloniser atas subjek terjajah.

Secara konotatif busana putih yang dikenakan pemeran orang Belanda melambangkan kemurnian, keteraturan, dan peradaban, yang dikontraskan dengan pakaian pria pribumi yang diposisikan sebagai liyan atau the other. Pria Belanda tersebut merepresentasikan subjek yang memiliki agensi penuh untuk melakukan evaluasi material dan ekonomi terhadap pria pribumi, yang dikonstruksi secara pasif. Menurut Jonker, penggunaan motif pakaian dan atribut kolonial dalam film-film Belanda sering kali berfungsi sebagai penanda kepolosan (innocence) yang melindungi pihak Belanda dari pengakuan atas kekerasan sistemik, dengan cara membungkus dominasi dalam kerangka kemapanan ekonomi yang tampak seharusnya dimiliki oleh sang penjajah (Jonker, 2023). Mitos yang terbentuk dalam adegan ini adalah naturalisasi ketimpangan ekonomi sebagai konsekuensi logis dari perbedaan kualitas personal, yang mengaburkan realitas bahwa kekayaan tersebut bersumber dari eksploitasi kolonial (Sasongko, 2017).

Lebih lanjut, struktur penceritaan film ini secara sengaja menggunakan estetika *tempo doeloe* untuk memproduksi memori kolektif yang romantis. Dengan memposisikan pria pribumi dalam ruang privat domestik atau ruang tunggu perkebunan, film ini mereproduksi narasi orientalistik yang memandang subjek pribumi sebagai entitas inferior yang hanya eksis sebagai pelengkap bagi narasi besar Belanda (Arya & Sokowati, 2024). Analisis ini sejalan dengan argumen Pattynama (2012) yang menekankan bahwa pembentukan identitas Indo-Belanda dan memori kolonial dalam film sering kali melibatkan negosiasi trauma yang menempatkan subjek terjajah dalam posisi subordinat (Pattynama, 2025). Dengan demikian, cuplikan tersebut bukan sekadar penggambaran sejarah, melainkan instrumen komunikasi media yang secara aktif mendiseminasi makna bahwa dominasi Belanda adalah tatanan alamiah, sebuah mitos yang terus dilestarikan untuk menegosiasikan kembali relasi kuasa pascakolonial dalam diskursus publik Belanda modern (Gavrilov & Zueva, 2025). Melalui dekonstruksi tanda-tanda visual ini, terungkap bahwa *Oeroeg* beroperasi sebagai ruang representasi strategis yang mempertahankan hegemoni narasi kolonial di bawah selubung nostalgia yang estetik.



Gambar 8. Johan berbalut kain jas tengah berbincang riang dengan Oeroeg yang bertelanjang dada.

Sumber: Diolah Peneliti, 2026

Setelah itu beralih pada cuplikan adegan Oeroeg dengan Johan kecil di halaman rumah Oeroeg (lihat gambar 8). Secara denotatif gambar ini menunjukkan dua bocah laki-laki seorang Belanda (Johan) dengan pakaian formal Eropa dan seorang Pribumi (Oeroeg) yang bertelanjang dada sedang berinteraksi dalam kedekatan emosional di sebuah lingkungan yang tampak sederhana, dengan latar belakang dinding anyaman bambu (*gedek*). Kehadiran anak kecil pribumi lainnya di latar belakang yang tersenyum memperkuat kesan keintiman dan harmoni. Namun, di balik kedekatan fisik ini, terdapat lapis konotatif yang kompleks. Pakaian formal Johan jas dan kemeja menjadi penanda *signifier* bagi keteraturan, pendidikan, dan status sosial Eropa, sementara Oeroeg yang bertelanjang dada di dalam ruang domestik pribumi memposisikannya sebagai alamiah, eksotis, dan inferior dalam hierarki kolonial. Kedekatan mereka yang tampak akrab secara konotatif digunakan oleh pembuat film untuk meredam tensi sejarah dan menghadirkan citra persahabatan sebagai metafora bagi relasi Belanda-Indonesia yang dianggap harmonis pada masa kolonial (Pattynama, 2025).

Dalam sudut ini mitos dalam teori Barthes bekerja untuk mewajarkan ideologi kolonial sebagai tatanan yang indah dan wajar. Lewat adegan ini relasi kuasa yang timpang antara anak pejabat kolonial dan anak pelayannya berubah menjadi mitos persahabatan melampaui batas rasa. Menurut Jonker (2023), representasi karakter yang polos dan naif ini secara strategis digunakan untuk melindungi citra innocence pihak Belanda dari beban memori sejarah kekerasan yang sebenarnya terjadi. Mitos ini mengaburkan fakta bahwa persahabatan tersebut tetap berada dalam struktur segregasi yang kaku, di mana masa depan Oeroeg akan selalu dibatasi oleh posisi sosialnya sebagai pribumi di bawah kekuasaan Belanda (Jonker, 2023). Dengan memposisikan subjek pribumi dalam narasi persahabatan, film ini berhasil menavigasi tanggung jawab sejarah dengan cara memanusiakan individu Belanda, namun secara tidak sadar tetap mempertahankan orientalisme visual yang memandang subjek pribumi sebagai entitas yang lugu dan setia (Arya & Sokowati, 2024). Dengan demikian, adegan ini merupakan instrumen ideologis yang merekonstruksi memori kolektif, di mana kekerasan sistemik di masa lalu dinetralisir oleh nostalgia personal, sehingga relasi kuasa yang timpang seolah-olah menjadi sesuatu yang wajar dan tidak bermasalah dalam ingatan sejarah pascakolonial (Arps, 2021).



Gambar 9. Komposisi gambar menempatkan dua karakter utama Belanda, Kapten Raymond Westerling (kiri) dan Johan de Vries (kanan), sebagai pusat perhatian dalam tatapan yang intens.

Sumber: Diolah Peneliti, 2026

Berbeda dengan dua film sebelumnya, film *De Oost* secara berani menggambarkan kekejaman Belanda selama

perang kemerdekaan, khususnya tindakan brutal Kapten Raymond Westerling di Sulawesi Selatan (Tempo English, 2021). Namun, meskipun kekerasan ditampilkan secara eksplisit, tujuan utamanya bukanlah untuk menunjukkan besarnya penderitaan rakyat Indonesia, melainkan sebagai katalis bagi gejala psikologis karakter utama, Johan de Vries (Kopp, 2024). Penonton diundang ke dalam dilema etis individu tentara Belanda. Hal ini dapat dianggap sebagai *Media Driven Memory Shift*, di mana representasi populer mendorong negosiasi ulang memori publik (Uppal, 2025). Meskipun membuka ruang diskusi baru tentang kekerasan kolonial yang sebelumnya tabu, film ini tetap mempertahankan ketidakseimbangan representasi. Penderitaan rakyat Indonesia dikomodifikasi untuk memperkuat kedalaman emosional karakter Belanda.

Ketiadaan perspektif dalam *De Oost* mengungkap apa yang dikenal sebagai amnesia pascakolonial. Penulis sejarah dan pembuat film cenderung masih bergantung pada arsip dan narasi resmi kolonial, sehingga upaya Indonesiasentris sering kali hanya membalikkan perspektif Belandasentris tanpa benar-benar menghadirkan suara orang-orang yang menderita (Purwanto, 2006). Karakter Indonesia dalam film kolonial biasanya terbagi dua: ekstremis (pejuang kemerdekaan) atau orang yang tidak berdaya (korban pembantaian). Ariel Heryanto melihat representasi identitas dalam media massa sering kali menjadi panggung bagi perebutan kekuasaan (Heryanto, 2015). Selama produser dan penulis naskahnya masih pihak Belanda, Indonesia akan selalu ditempatkan di pinggiran (*periphery*). Untuk melawan narasi Eurosentris ini, sinema Indonesia telah mencoba menghadirkan kontra-narasi, namun tantangannya sering kali berupa glorifikasi berlebihan. Menurut Seno Gumira Ajidarma, film memiliki kemampuan untuk mengungkap kebenaran di balik kenyataan, yang hanya bisa terwujud jika pembuat film berani memutus rantai perspektif kolonial dan berpihak pada kaum subaltern serta mereka yang selama ini dibungkam (Spivak, 1988).

Tiga cuplikan film *De Oost* di bawah ini setidaknya memberikan gambaran bagaimana representasi Indonesia ditampilkan. Gambar pertama memperlihatkan tokoh utama Johan bersama kawan kawannya sesama tentara Belanda tengah menanyai seorang petani pribumi dengan latar persawahan sebagaimana pada gambar 10.



Gambar 10. Seorang prajurit Belanda bernama Johan de Vries yang berperan sebagai figur utama dari film *De Oost*.

Sumber: Diolah Peneliti, 2026

Secara denotatif adegan ini memperlihatkan Johan tokoh utama film tengah membaca buku kamus kecil Bahasa Indonesia ditemani tiga prajurit Belanda kawannya tengah menanyai seorang petani pribumi dengan lanskap pegunungan yang luas di bawah langit berawan, serta seorang pria pribumi (petani) yang tidak fokus di latar depan. Konotasi visual dari adegan ini ialah pakaian militer dan senjata (prajurit di kiri) merepresentasikan agresi atau keadaan darurat perang. Namun tindakan Johan membaca kamus kecil Bahasa Indonesia guna menanyai petani pribumi mengonotasikan rasa empati dalam perjuangan Belanda untuk melawan para pejuang Indonesia yang mereka lihat sebagai ekstremis. Hal ini upaya untuk menarasikan tindakan ramah militer Belanda yang jauh dari sewenang-wenang. Oleh karenanya Johan bersama ketiga temannya dikonstruksikan sebagai pembawa keteraturan.



Gambar 11. Raymond Westerling (kiri), figur antagonis dalam film *De Oost* tengah menginterogasi seorang tawanan pribumi (duduk di tengah) bersama Johan de Vries (duduk kanan)

Sumber: Diolah Peneliti, 2026.

Berbeda dengan penggambaran pada gambar 10 yang tampak memperlihatkan tentara Belanda yang penuh empati dan keramahan. Dalam adegan ini justru menampilkan sebuah dekonstruksi karakter Belanda yang tersaji dalam representasi karakter dan teror struktural. Denotasinya bisa terlihat dari seorang interogator Barat yang kurus, berpakaian rapi dalam seragam militer, berdiri dengan sikap dominan di gudang gelap yang remang-remang. Dia menghadap seorang tahanan pribumi dengan janggut dan rambut gimbal yang terikat kuat ke kursi di tengah gudang. Cahaya jatuh keras pada interogator, sementara tahanan berada dalam bayangan. Di latar belakang terdapat rakrak penyimpanan yang penuh dengan kotak-kotak. Konotasi dari gudang gelap dan metode interogasi ini adalah teror militer yang tidak terlihat oleh diskursus publik Belanda modern. Interogator yang terlihat berkat cahaya di gudang logistik ini merepresentasikan birokrasi kekerasan, sedangkan tahanan yang terikat dan gelap menjadi visualisasi subordinasi total. Mitos utama dari sudut pandang teori Barthes ialah tentang 'Ketertiban' kolonial dibangun di sini melalui naturalisasi penggunaan metode interogasi keras. Tindakan ini direpresentasikan sebagai metode teknis dalam sistem logistik yang efisien (gudang), mengaburkan brutalitas moral dengan rasionalitas teknokratis. Karakter interogator menjadi tanda dari kekuasaan administratif Belanda yang tidak manusiawi.



Gambar 12. Pasukan Khusus Belanda pimpinan Kapten Raymond Westerling tengah menyeret para penduduk pribumi. Nampak pada latar depan seorang pribumi telah tewas dieksekusi secara brutal oleh Westerling.

Sumber: Diolah Peneliti, 2026

Adegan berikutnya lebih mengerikan daripada adegan pada gambar 11. Karena untuk pertama kalinya film film Belanda tentang Indonesia secara langsung menampilkan kekejaman mereka saat masa kolonial di Indonesia. Visual yang tidak pernah ditemukan dalam film *De Gordel van Smaragd* dan Film *Oeroeg*. Boleh dibilang ini merupakan puncak konfrontasi visual dan struktural yang merepresentasikan eksekusi dan brutalitas perang Belanda di Indonesia. Denotasi dari adegan pada gambar 12 itu sendiri ialah sebuah desa pribumi di Sulawesi Selatan yang terbakar pada latar belakang, dengan api dan asap yang terlihat di antara pohon-pohon kelapa dan pondok-pondok kayu. Di latar depan, sekelompok pria pribumi tanpa baju dipaksa duduk jongkok di tanah berdebu, diawasi oleh pasukan khusus Belanda (Korps Speciale Troepen) yang berpakaian serba hitam dan bersenjata lengkap. Di kejauhan, lebih banyak pondok yang terbakar. Seorang mayat pribumi terletak telungkup di latar depan. Konotasi dari desa yang terbakar dan eksekusi massa ini adalah teror militer total, eksekusi para tertuduh revolusioner atau ekstremis Indonesia, dan brutalitas perang militer Belanda. Pasukan khusus yang menggunakan seragam hitam dan merepresentasikan kekejaman tak pandang bulu, berbeda dari misi prajurit pada gambar 10 sebelumnya. Mitos Penegakan Hukum atau Pasifikasi kolonial dibangun di sini melalui naturalisasi pemunahan total, tindakan membakar desa dan eksekusi diposisikan sebagai langkah yang diperlukan untuk memadamkan revolusi, menarasikan kekerasan ekstrem sebagai tatanan alamiah yang mesti dilakukan. Struktur penceritaan yang menampilkan pembakaran desa desa secara eksplisit ini memicu perdebatan mengenai brutalitas dan kejahatan perang (Sasongko, 2017), meruntuhkan mitos ketertiban Damai yang selama ini hidup dalam memori kolektif masyarakat Belanda modern. Secara keseluruhan berdasarkan 3 gambar cuplikan film di atas, *De Oost* menunjukkan adanya perubahan dinamis dalam produksi dan konteks sosial film film Belanda terkait Indonesia. Reprsentasi ini bergerak dari penggambaran Indonesia atau Hindia Belanda yang penuh nostalgia, indah dan tenang menuju visualisasi kekerasan dan kekejaman kolonialisme Belanda. Narasi visual kekerasan militer, de-maskulinisasi karakter Belanda melalui kebingungan moral dan rasionalitas teknokratis teror, serta struktur penceritaan yang konfrontatif tanpa sensoris nostalgia, secara aktif mendemistifikasi mitos kolonial.

2. Komunikasi Media, Memori Kolonial, dan Relasi Kuasa Pascakolonial

Ketiga film tersebut memainkan peran penting sebagai praktik komunikasi media aktif yang membingkai memori kolonial di ruang publik. Film tidak hanya menyajikan kisah masa lalu, tetapi juga berupaya membentuk narasi kolektif terkait kolonialisme. Selain itu, film tidak sekadar menghadirkan masa lalu sebagai peristiwa historis belaka, melainkan juga berperan penting dalam menceritakan kembali ingatan masa lalu untuk dipahami, dirasakan, dan dinegosiasikan pada masa kini. Singkatnya, film beroperasi sebagai ruang diskusi yang berupaya menciptakan narasi yang selaras dengan kebutuhan identitas politik dan sensitivitas politik saat ini.

Dalam *Gordel van Smaragd* (1997), Hindia Belanda direpresentasikan sebagai wilayah yang stabil, harmonis, dan tertib, di mana relasi kolonial tampak sebagai latar alami dari kehidupan sehari-hari. Hal ini sejalan dengan apa yang disebut Rosaldo sebagai nostalgia imperial, yaitu kerinduan terhadap era kolonial yang dianggap indah dan menyenangkan. Representasi ini berfungsi untuk mengaburkan segala kekerasan dan kekejaman yang terjadi selama era tersebut. Eksploitasi ekonomi, segregasi sosial, dan penindasan politik seolah menghilang, digantikan oleh citra masa lalu yang diidealisasikan (Lorcin, 2018). Dalam konteks komunikasi, film ini berupaya memosisikan diri sebagai sarana untuk memperindah memori nasional Belanda dan menunjukkan bahwa kolonialisme mereka membawa ketertiban di masa lalu (Pattynama, 2025).

Film ini sendiri muncul di tengah menguatnya diskursus publik terkait Indo Belanda, film *Gordel van Smaragd* mempresentasikan naratif dari ranah romansa dan budaya. Dalam perspektif wacana pascakolonial, film ini secara strategis mendayagunakan eksotisme sebagai instrumen untuk mengkontruksi Hindia Belanda sebagai ruang memori yang penuh dengan kenangan estetik. Hindia diposisikan sebagai objek yang sensual dan memikat, di mana fakta-fakta mengenai kekerasan struktural bahkan realitas perang dijadikan latar belakang yang sengaja dikaburkan (*blurred*) demi menjaga kemurnian nostalgia budaya yang menjadi daya tarik utama narasi tersebut (Pirzada & Pirzadeh, 2024; Ponzanesi, 2018). Melalui penekanan pada sisi humanis dan romantis, film ini cenderung melakukan depolitisasi terhadap sejarah kolonial. Film ini mengalihkan kejahatan perang Belanda menuju perayaan warisan budaya hibrida yang terikat kuat *gaze* (tatapan) kolonial yang nostalgik. Strategi negosiasi kekerasan ini pada akhirnya memosisikan masa lalu sebagai entitas yang patut dipuja secara estetik, sekaligus melanggengkan dominasi ideologis yang meminimalisir urgensi pertanggungjawaban sejarah atas tindakan kekerasan kolonial yang terjadi (Berghahn, 2020).

Berbeda dengan film *De Gordel van Smaragd*, *Oeroeg* (1993) menandai perubahan penting dalam diskursus pascakolonial yang lebih dinamis, yang dipicu oleh meningkatnya sensitivitas publik Belanda terhadap warisan kolonial mereka. Meskipun demikian, kritik terhadap kekerasan kolonial Belanda masih digambarkan sebagai dilema moral individu Belanda mengenai apa yang dilakukan negaranya, alih-alih rasa bersalah kolektif Belanda saat menjajah Indonesia (Bijl, 2013). Pattynama menegaskan

bahwa Oeroeg adalah contoh utama bagaimana ingatan masa lalu Belanda direpresentasikan melalui rasa bersalah dan penyesalan, namun tetap menempatkan narasi dan pengalaman orang Belanda sebagai pusatnya (Pattynama, 2025). Dengan menggeser fokus dari kekerasan yang terencana ke arah konflik personal dan persahabatan antar ras, film Oeroeg berupaya merekonstruksi kolonialisme sebagai tragedi moral individu dan bukan sebagai kejahatan perang. Dalam kerangka berpikir Stuart Hall, hal ini menunjukkan bagaimana representasi menampilkan kritik di permukaan, namun tetap berada dalam koridor narasi penjajah guna melindungi posisi epistemik subjek yang dominan (Tempo English, 2021).

Film *Oeroeg* (1993) se muncul pada periode di mana diskursus pascakolonial Belanda masih sangat terikat pada narasi kehilangan Hindia, sehingga film ini secara diskursif berupaya menetralkan realitas agresi militer melalui konstruksi narasi persahabatan personal antara Johan (Belanda) dan Oeroeg (pribumi) (Bijl, 2013). Dalam film ini relasi kuasa dikerangkakan dalam bentuk paternalisme yang halus, di mana persahabatan mereka berfungsi sebagai topeng yang menyembunyikan ketimpangan struktural, sehingga segregasi rasial secara efektif disublimasikan ke dalam narasi afeksi personal yang intim (Hughey, 2012). Terkait negosiasi kekerasan, film ini cenderung mengabaikan atau menyematkan kekerasan kolonial sebagai tragedi yang tak terelakkan akibat perubahan zaman, alih-alih sebagai produk sistemik dari kolonialisme itu sendiri. Fokus visual yang tajam pada keindahan lanskap perkebunan yang permai justru memperkuat wacana Hindia yang hilang sebagai ruang yang *innocent* (tidak berdosa), yang pada gilirannya menempatkan posisi Belanda sebagai subjek sejarah yang simpatik dan melankolis, alih-alih sebagai pihak koloniser yang eksploitatif.



Gambar 13. Pertemuan Johan dan Oeroeg dengan komposisi gambar menonjolkan ekspresi wajah karakter Johan ten Berge yang tampak tegang, cemas, dan penuh tekanan emosional.

Sumber: Diolah Peneliti, 2026

Sementara itu, De Oost (2020) memberikan perspektif baru dalam diskusi yang lebih luas mengenai kekejaman kolonial Belanda di eks Hindia Belanda dibandingkan kedua film sebelumnya. Film ini secara eksplisit menunjukkan adegan-adegan yang sarat kekerasan, seperti eksekusi publik, intimidasi militer, dan praktik kontra-gerilya yang memakan banyak korban sipil Indonesia (Kopp, 2024). Fenomena ini dapat dianggap sebagai *Media Driven Memory Shift*, yang merujuk pada momen di mana representasi populer mendorong negosiasi ulang memori publik (Uppal, 2025).

Kontroversi seputar tindakan kejam Westerling di Sulawesi menunjukkan bahwa De Oost hadir untuk mendorong diskusi baru mengenai kekerasan kolonial yang sebelumnya tabu untuk dibicarakan. Namun, serupa dengan dua film sebelumnya, film ini tetap tidak dapat lepas dari kerangka komunikasi yang hanya berfokus pada dilema moral karakter Belanda, dalam hal ini Johan, yang merupakan bagian dari pasukan Westerling (Kopp, 2024).

Walaupun demikian film ini memang sangat berbeda dengan dua film sebelumnya perbedaan ini lahir karena, *De Oost* (2020) lahir di tengah era di mana diskursus dekolonisasi sejarah telah menjadi agenda nasional yang mendesak di Belanda, sehingga film ini secara eksplisit berupaya membongkar mitos *innocence* (Kuipers, 2018; Lutikhuis & Moses, 2014). Dalam aspek relasi kuasa, *De Oost* mengalihkan subjek utama narasi dari nostalgia menuju brutalitas, di mana kuasa tidak lagi dibungkus dalam narasi persahabatan, melainkan dipotret secara mentah melalui dinamika interogator tahanan dan eksekutor korban. Kekuasaan Belanda direpresentasikan sebagai mesin kekerasan sistemik yang turut merusak moralitas prajuritnya sendiri, dengan sosok Johan sebagai protagonis yang mengalami pencerahan tragis (Kuipers, 2018). Terkait negosiasi kekerasan, film ini memilih untuk tidak menyembunyikan realitas kelam tersebut, melainkan menempatkan kekerasan sebagai inti narasi melalui wacana pertobatan. Dengan menampilkan kejahatan perang secara eksplisit, *De Oost* berupaya melakukan reevaluasi kritis terhadap memori kolektif nasional Belanda. Namun, secara teoretis, kritik pascakolonial menyoroti keterbatasan film ini karena masih menempatkan penderitaan moral subjek Belanda yakni prajurit yang menyesal sebagai pusat narasi, sementara subjek pribumi cenderung tetap diposisikan sebagai objek penderita yang bisu dalam bingkai sejarah yang tersaji (Lutikhuis & Moses, 2014).

Dalam kerangka kerja Stuart Hall, berbagai representasi ini memproduksi makna kolonial yang telah dinegosiasikan ulang ke dalam subjek dominan, meskipun kontennya tampak kritis di permukaan (Hall, 1980). Akibatnya, penderitaan rakyat Indonesia tampak samar, terfragmentasi, dan fungsional. Orang Indonesia dihadirkan sebagai subjek yang menjadi saksi bisu kekejaman Westerling dan jarang diberikan ruang untuk menyuarakan pandangan mereka sendiri. Pola ini konsisten dengan kritik dalam studi film pascakolonial, yang sering menyoroti film-film Eropa yang lebih menekankan trauma pelaku (*perpetrators*) daripada trauma korban (Ponzanesi & Mendes, 2022).

Kondisi tersebut mempertegas bahwa media tidak sekadar merefleksikan realitas, tetapi turut mengonstruksi dan mempertahankan norma yang telah ada melalui representasi yang sering kali mengandung bias dan memperkuat stereotip tradisional (Aisyah & Samtafsir, 2025). Dalam konteks sinema kolonial maupun drama keluarga modern, media berperan signifikan dalam membentuk pemahaman sosial dengan cara menyeleksi perspektif mana yang patut ditonjolkan dan mana yang harus dipinggirkan. Sebagaimana trauma pelaku dalam film pascakolonial lebih didramatisasi ketimbang penderitaan korban, stereotip gender dalam media populer pun sering kali tetap memelihara dominasi narasi tertentu yang menghambat munculnya suara-suara alternatif yang lebih setara dan adil.

Dalam konteks memori pascakolonial, film *De Oost* memainkan peran besar dalam membuka ruang diskusi baru untuk menegosiasikan memori kolonial secara lebih luas. Di satu sisi, kekerasan kolonial Belanda muncul secara eksplisit dan jelas untuk pertama kalinya. Di sisi lain, film tersebut tetap mempertahankan ketidakseimbangan representasi antara subjek kolonial Belanda dan objek kolonial, yaitu masyarakat Indonesia yang dijajah (Kopp, 2024). Film ini memperluas apa yang boleh dikatakan tentang kolonialisme, tetapi tidak sepenuhnya mengubah siapa yang berbicara dan dari perspektif siapa sejarah itu diceritakan.

Singkatnya, ketiga film Belanda ini lebih berfungsi sebagai sarana negosiasi kekuasaan simbolik, di mana kritik terhadap kolonialisme hadir mulai dari pengakuan kekerasan dan nostalgia imperial hingga refleksi moral, namun selalu dibatasi oleh kepentingan memori nasional Belanda. Assmann melihat memori kolektif tidak pernah netral, melainkan selalu selektif dan normatif, dibentuk untuk menjadi landasan identitas kelompok di masa kini. Oleh karena itu, terlepas dari pergeseran representasi dari harmoni kolonial dan nostalgia (*Gordel van Smaragd*) menuju dilema etika pribadi (*Oeroeg*) serta kekerasan dan kekejaman (*De Oost*), ketiganya menunjukkan kontinuitas di mana kolonialisme selalu disajikan sebagai masalah moral bagi Belanda, bukan sebagai pengalaman historis rakyat Indonesia. Hal ini semakin mempertegas bahwa film adalah praktik komunikasi budaya yang tidak hanya mencerminkan perubahan kesadaran pascakolonial, tetapi juga membatasi sejauh mana relasi kolonial dapat didiskusikan dalam benak masyarakat Eropa.

KESIMPULAN

Berdasarkan analisis terhadap tiga film Belanda bertema kolonial, yaitu *Gordel van Smaragd*, *Oeroeg*, dan *De Oost*, ditemukan pola yang konsisten dalam konstruksi representasi sejarah kolonial Indonesia. Pertama terkait representasi Indonesia secara konsisten ketiga film lebih banyak memusatkan sudut pandang narasi pada pengalaman karakter Belanda, sementara karakter Indonesia diposisikan hanya sekadar latar belakang, eksotis, pelayan patuh atau objek penderita. Dalam *Gordel van Smaragd*, kolonialisme dibingkai melalui narasi nostalgia yang menormalisasi kehidupan kolonial. Sementara dalam film *Oeroeg*, Belanda berupaya merefleksikan situasi pascakolonial dengan lebih kritis melalui narasi persahabatan, namun tetap membatasi diri pada dilema moral karakter Belanda. Lalu terakhir *De Oost* secara eksplisit menampilkan kekerasan kolonial dan brutalitas perang, namun narasi tetap terbatas pada trauma dan dilema moral prajurit Belanda yang bertempur di Indonesia. Sementara itu dalam bingkai memori kolonial dan negosiasi relasi kuasa. Film-film Belanda bertema Indonesia memainkan peran penting dalam membingkai memori kolonial secara aktif dimana kritik terhadap kolonialisme hadir, namun tetap dibatasi kepentingan memori nasional Belanda. Ketiga film juga memainkan fungsi sebagai sarana negosiasi kekuasaan simbolik untuk merekonstruksi masa lalu untuk tetap selaras dengan kebutuhan identitas politik dan sensitivitas di masa kini. Meskipun terdapat pergeseran

narasi dari romantisasi masa lalu menuju pengakuan atas kekerasan perang, film-film ini tetap terjebak dalam kerangka *Eurosentrisme* dan *Orientalisme*, di mana subjek Indonesia sering kali menjadi saksi bisu tanpa ruang untuk menyuarakan pandangannya sendiri. Penelitian ini telah berhasil mengkaji secara kritis representasi Indonesia melalui analisis media komparatif dengan mendekonstruksi kerangka naratif dan visual ketiga film itu. Studi ini juga membedah adanya peningkatan dan pengakuan terhadap kesalahan kolonial, film-film tersebut masih berfungsi melayani kepentingan memori kolektif Belanda, alih-alih menceritakan realitas perjuangan dan penderitaan rakyat Indonesia sebagai subjek sejarah yang otonom

ACKNOWLEDGEMENTS

Penulis menyampaikan rasa hormat dan terima kasih yang mendalam kepada Ibu Alila Pramiyanti, Ibu Betty Tresnawaty dan Ibu Maylanny Christin, selaku dosen pengampu mata kuliah Filsafat Komunikasi di Program Magister Ilmu Komunikasi Universitas Telkom. Beliau telah memberikan bimbingan intelektual, arahan kritis, serta dukungan yang luar biasa dalam proses pengembangan dan penyelesaian penelitian ini.

REFERENSI

- Aisyah, S., & Samtafsir, L. (2025). Stereotype Representation in the Dynamics of Young Families: A Content Analysis of the Film Dua Hati Biru : Representasi Stereotip Gender dalam Dinamika Keluarga Muda: Analisis Isi Film Dua Hati Biru. *Kanal: Jurnal Ilmu Komunikasi*, 14(1), 1–10.
- Allard-Tremblay, Y., & Coburn, E. (2023). The flying heads of settler colonialism; or the ideological erasures of indigenous peoples in political theorizing. *Political Studies*, 71(2), 359–378.
- Al-Saidi, H., & Ahmed, A. (2014). Post-colonialism Literature the Concept of self and the other in Coetzee's Waiting for the Barbarians: An Analytical Approach. *Journal of Language Teaching & Research*, 5(1), 95.
- Arps, A. (2021, August 17). 'The East' in a transnational context: The Indonesian War of Independence in Indonesian and Dutch films. *New Mandala*. New Mandala. Retrieved from <https://www.newmandala.org/the-east-in-a-transnational-context-the-indonesian-war-of-independence-in-indonesian-and-dutch-films/>.
- Arya, A. E., & Sokowati, M. E. (2024). The Representation of Javanese People in the Film "De Oost" by Jim Taihuttu: A Semiotic Analysis by Roland Barthes. *Jurnal Audiens*, 5(4), 698–710.
- Banindro, B. S., Natadjaja, L., & Edward, N. H. (2025). Iconographic Studies Poster of the Exhibition and Night Market of the Dutch East Indies and Europe, 1930s Colonial Period. *Paramita: Historical Studies Journal*, 35(2).
- Banshchikova, A. A. (2022). Visual Colonization: Social Hierarchies in Postcards, Photographs and Sketches of German East Africa. *Social Evolution and History*, 21(2), 108–136.
- Barthes, R. (1977). *Image, Music, Text*. Fontana Press.
- Barus, E., Aisyah, A., Siregar, E. F., & Risnawaty, R. (2025). An analysis of Roland Barthes' semiotic theory: Focusing on denotation, connotation, and myth. *International Journal of Educational Research Excellence*, 4(2), 355–363.
- Berghahn, D. (2020). 'The past is a foreign country': exoticism and nostalgia in contemporary transnational cinema. In *Transnational Screens* (pp. 40–58). Routledge.
- Bijl, P. (2013). Dutch colonial nostalgia across decolonisation. *Journal of Dutch Literature*, 4(1).
- Doolan, P. M. M. (2021). *Collective memory and the Dutch East Indies: unremembering decolonization*. Amsterdam University Press.
- Edgerton, G. R., & Rollins, P. C. (2001). *Television histories: Shaping collective memory in the media age*. University Press of Kentucky.
- Fabian, L. Y. (2025). *Oeroeg and Bumi Manusia: Flipside of the Coin on Dutch Colonialism in Indonesia*. Leiden University.
- Fiveable. (2025, July 25). *Foundations of postcolonial film theory – Intro to Film Theory*. <https://fiveable.me/introduction-to-film-theory/unit-11/foundations-postcolonial-film-theory/study-guide/BCuoq6hyUfz5yM6>.
- Gavrilov, A. S., & Zueva, E. G. (2025). The Image of the African Other in French Cinema During the Collapse of the Colonial Empire, 1945-1960. *Vestnik RUDN. International Relations*, 25(2), 223–235.
- Hall, S. (1980). *Culture, Media, Language*. Routledge.
- Harrill, R., Dioko, L. D. A. N., & Oshriyeh, O. (2025). Music films and videos as recolonizing media in tourism. *Annals of Tourism Research*, 114, 104010.
- Heryanto, A. (2015). *Identitas dan kenikmatan*. Kepustakaan Populer Gramedia.
- Hughey, M. W. (2012). Racializing redemption, reproducing racism: The odyssey of magical negroes and white saviors. *Sociology Compass*, 6(9), 751–767.
- Jadou, S. H., & Ghabra, I. Al. (2021). Barthes' semiotic theory and interpretation of signs. *International Journal of Research in Social Sciences and Humanities*, 11(3), 470–482.
- Jonker, D. (2023). *From Oeroeg to De Oost*.
- Knuuttila, S. (2008). L'effet de réel revisited: Barthes and the affective image. *Σημειωτική-Sign Systems Studies*, 36(1), 113–136.
- Kopp, D. (2024). *Vertolking van De Oost: Intergenerational Memories of Dutch Perpetration during the Indonesian War of Independence in De Tolk van Java, De Oost and Kleinkinderen van de Oost*.
- Kuipers, M. (2018). De strijd om het koloniale verleden: Trauma, herinnering, en de 'Imperial History Wars' in Nederland. *Tijdschrift Voor Geschiedenis*, 131(4), 657–676.
- Lestari, D. T., & Parihala, Y. (2020). Merawat Damai Antar Umat Beragama Melalui Memori Kolektif Dan Identitas Kultural Masyarakat Maluku. *Hanifiya: Jurnal Studi Agama-Agama*, 3(1), 43–54.
- Lorcin, P. M. E. (2018). 3. The nostalgias for empire. *History and Theory*, 57(2), 269–285.
- Luttikhuis, B., & Moses, A. D. (2014). *Colonial counterinsurgency and mass violence*. Routledge.
- Maharani, N., & Pesulima, B. E. L. (2025). Representasi Stratifikasi Sosial Dalam Film Zoete Dromen (2023) Karya Ena Sendjarevic. *Multikultura*, 4(3), 6.
- Marilla, A. (2017). *Visualizing Colonial Myth: Revisiting iconic Philippine photographs in the early history of The National Geographic Magazine*.
- Mirzoeff, N. (2011). *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Duke University Press.
- Mishra, A. (2025). Reimagining postcolonial perspectives: An analysis of navigating boundaries in postcolonial theory and literature. *Veda's Journal of English Language and Literature*, 12(1), 5–7.
- Nugroho, W. B. (2020). The Brief Explanation of Representation according Stuart Hall. *Udayana Networking*, 4.
- Pattynama, P. (2025). Cultural memory and Indo-Dutch identity formations. In *Post-Colonial immigrants and identity formations in the Netherlands* (pp. 175–192). Routledge.
- Piro, J. M. (2008). Foucault and the architecture of surveillance: Creating regimes of power in schools, shrines, and society. *Educational Studies*, 44(1), 30–46. <https://doi.org/https://doi.org/10.1080/0013194080222503>

- Pirzada, T., & Pirzadeh, S. (2024). Cinematic empire and nostalgia in Viceroy's House and Victoria and Abdul. *Literature, Critique, and Empire Today*, 59(2–3), 145–159.
- Plantinga, C. (2021). Collective Memory and the Rhetorical Power of the Historical Fiction Film. *Global Storytelling: Journal of Digital and Moving Images*, 1(1). <https://doi.org/https://doi.org/10.3998/gi.855>
- Ponzanesi, S. (2018). *Postcolonial Theory in Film*.
- Ponzanesi, S., & Mendes, A. C. (2022). Screening postcolonial intellectuals: cinematic engagements and postcolonial activism. In *Transnational screens* (pp. 1–9). Taylor & Francis.
- Purwanto, B. (2006). *Gagalnya Historiografi Indonesiasentris?! (No Title)*.
- Rose, G. (2016). *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials* (4th ed.). Sage.
- Rozzaq, A. C., & Ratnadewi, D. (2016). Critical Discourse Analysis Related to Power Relation in Film "The Judge". *Tell: Teaching of English Language and Literature Journal*, 4(1), 10–22.
- Safitri, F. R., Zainuddin, S., & Herman, A. (2026). Relasi Kuasa dan Sejarah Orde Baru dalam Novel "Laut Bercerita" Karya Leila S. Chudori: Power Relations and the History of the New Order in the Novel "Laut Bercerita" by Leila S. Chudori. *Kanal: Jurnal Ilmu Komunikasi*, 14(2), 196–211.
- Said, E. W. (1978). *Orientalism*. New York: Pantheon Books.
- Sasongko, A. (2017). Ideologi Representasi Identitas dalam Film Adaptasi Oeroeg. *Jurnal Seni Nasional Cikini*, 1(1), 45–57.
- Spivak, G. C. (1988). *Can the Subaltern Speak?* In C. Nelson & L. Grossberg. University of Illinois Press.
- Teggin, E. O., & Hanifati, K. (2024). An Imperial Snapshot: Colonial Anxiety and Picture Postcards in Early c. 20 Indonesia. *European Journal of Interdisciplinary Studies*, 16(2).
- Tempo English. (2021, May 31). *De Oost Movie Rips Open Dutch Colonial Wounds*.
- Uppal, A. G. (2025). *Cultural Memory in Context: Interdisciplinary Perspectives*. Savani University.
- Urfan, N. F. (2019). Semiotika Mitologis Sebuah Tinjauan Awal Bagi Analisis Semiotika Barthesian. *SOURCE: Jurnal Ilmu Komunikasi*, 4(2).
- Valérie, H., Eskinazi, R. H., & Jodelet, D. (2025). Collective memory and social representations. *Current Opinion in Psychology*, 102123.
- Vermeulen, R. (2021, July 21). *De Oost': Learning from a controversial feature film*. Dutchculture.
- Wiesner, C. (2022). Doing qualitative and interpretative research: reflecting principles and principled challenges. *Political Research Exchange*, 4(1), 2127372. <https://doi.org/https://doi.org/10.1080/2474736X.2022.2127372>
- Zheng, T., Li, Y., & Chu, Y. (2024). The Writing of Cultural Memory in the New Mainstream Film. *2024 10th International Conference on Humanities and Social Science Research (ICHSSR 2024)*, 1332–1337.

Conflict of Interest Statement: The authors declare that the research was conducted in the absence of any commercial or financial relationships that could be construed as a potential conflict of interest. Copyright © Danil Kasputra, Alia Pramiyanti, Betty Tresnawaty, dan Maylanny Christin. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC BY). The use, distribution or reproduction in other forums is permitted, provided the original author(s) and the copyright owner(s) are credited and that the original publication in this journal is cited, in accordance with accepted academic practice. No use, distribution or reproduction is permitted which does not comply with these terms.