

Arda Muhlisiun

MENULIS FILM INDONESIA



MENULIS FILM INDONESIA

Pustaka Aksara

Arda Muhlisiun

MENULIS FILM INDONESIA

Arda Muhlisiun



MENULIS FILM INDONESIA

Penulis : Arda Muhlisiun
Desain Sampul : Laili Rizqi
Tata Letak : Silviera Elsa Angelina

ISBN : 978-623-161-054-6

Diterbitkan oleh : **PUSTAKA AKSARA, 2023**

Redaksi:

Surabaya, Jawa Timur, Indonesia

Telp. 0858-0746-8047

Laman : www.pustakaaksara.co.id

Surel : info@pustakaaksara.co.id

Anggota IKAPI

Cetakan Pertama : 2023

All right reserved

Hak Cipta dilindungi undang-undang

Dilarang memperbanyak atau memindahkan sebagian atau seluruh isi buku ini dalam bentuk apapun dan dengan cara apapun, termasuk memfotokopi, merekam, atau dengan teknik perekaman lainnya tanpa seizin tertulis dari penerbit.

Kata Pengantar

Kajian film di Indonesia barangkali memang terhitung sebagai istilah, bahkan tindakan langka. Setidaknya hal itu bisa terlihat dengan minimnya (atau barangkali tidak ada sama sekali) program studi film yang khusus menyelenggarakan kegiatan akademik dalam melahirkan mahasiswa-mahasiswa sebagai pengamat ataupun kritikus film. Kalaupun ada kritikus film yang lahir, biasanya mereka adalah orang-orang yang sebagian besarnya dianggap sebagai orang yang memang tidak memiliki kemampuan untuk membuat film, atau belum berkesempatan membuat film. Dengan begitu maka kajian film dilihat sebagai profesi alternatif. Jadi, paradigma perfilman di Indonesia adalah ketika insan film Indonesia *memiliki karya film*, sebagai puncak pencapaian tertinggi.

Maka, fenomena *film production* dengan *film studies* di Indonesia jika disebut sebagai oposisi biner tidak terlalu tepat. Mungkin lebih tepatnya posisi atas-bawah. Kondisi ini pernah juga terbaca dalam secuplik kata pengantar pada sebuah buku film, yang berbunyi : “film-film Peransi tidak sedahsyat omongannya”. Ini seperti menetapkan sebuah hipotesa bahwa kritikus film yang baik, seharusnya juga mampu membuat film yang baik. Hal yang tidak terlalu berlaku sebaliknya, bahwa pembuat film yang baik, tidaklah harus mampu menjadi penulis film yang baik.

Oleh sebab itulah, buku “Menulis Film Indonesia” ini diterbitkan sebagai cara agar kajian, kritik atau amatan tentang film Indonesia (dalam paradigma posisi dimanapun) bisa muncul sebagai sebuah karya tersendiri -tidak mesti selalu dianggap sebagai penyeimbang, pengiring, ataupun pelengkap dari berbagai tindakan dunia produksi film, atau tidak mesti sebagai oposisi biner dengan karya film. Oleh karenanya-lah setiap kajian, kritik, dan amatan itu harus ditulis agar berwujud, sehingga sah sebagai sebuah karya.

Agustus 2023
Arda Muhlisun

DAFTAR ISI

KATA PENGANTAR.....	iii
DAFTAR ISI.....	iv
Artikel 1. Film dan Penelitian	1
Artikel 2. INDUSTRI KREATIF FILM : film dengan beban pertimbangan ekonomi dan (atau) film dengan kesadaran artistik (?)	7
Artikel 3. MENONTON TELEVISI : MEMBACA MAKNA KULTURAL DAN STRATEGI KAPITALISME.....	19
Artikel 4. <i>“Recounting” The Birth Of The National Cinema Of Indonesia</i>	27
Artikel 5. Film dan Persoalan Kemanusiaan : dalam wacana minoritas dan wacana dominan	51
Artikel 6. LOETOENG KASAROENG : WIRANATAKUSUMAH V PELETAK DASAR FILM TRANS-NASIONAL	76
Artikel 7. IDENTITAS KULTURAL TEROPOSISI DALAM FILM “AKU INGIN MENICUMMU SEKALI SAJA” (Garin Nugroho, 2002).....	83
Artikel 8. Tafsir Atas Film <i>Pengkhianatan G 30 S/PKI</i> dalam Pandangan Hermeneutika Paul Ricoeur	88
Artikel 9. Film, Masyarakat dan Lembaga Sensor di Indonesia : Jejak Pergulatannya dari Era Kolonialisme Belanda sampai Era Reformasi	94
Artikel 10. Budaya Menonton Film: Teknologi Digital dan Katalisasi Covid-19 Menuju (Siklus) Layar Personal	116

Artikel 1

Film dan Penelitian*

Dalam pemahaman yang paling umum, sinema cenderung dilekatkan pada sebuah pengertian yang seringkali diidentikkan dengan *film production* –artinya ketika berbicara tentang sinema selalu saja yang dibicarakan perihal kerja membuat film dengan siklus mata rantainya : pra produksi-produksi-pasca produksi. Atau dalam mata rantai yang lebih luar berupa produksi-distribusi-eksepsi. Padahal pengertian sinema di belahan dunia lain, ada sebuah perangkat lain yang dikenal dalam mengembangkan pengertian sinema, yaitu bagaimana sinema bisa didekati dengan kegiatan *film studies* (kajian film), yang nantinya mencetuskan aktifitas kerjanya sebagai *film critic*. Dari sanalah kemudian bisa dikenal nama-nama populer dalam *film critic* ini, seperti Andre Bazin, Christian Metz, Sergei Eisenstein, Laura Mulvey, Khrisna Sen dan sebagainya.

Di Indonesia kegiatan *film critic* ini cenderung terabaikan karena seperti terbelenggu dalam paradigma akan sebuah sikap *apriori* dalam perkembangan sinema Indonesia. Memang harapan masih ada dalam pengembangan *film critic* ini ketika kita masih bisa mengenal nama-nama yang seperti Seno Gumira Ajidarma, Marselli Soemarno, Eric Sasono, Budi Irawanto dan sebagainya.

Bahkan tradisi analisa film ini sesungguhnya sudah terggas dalam sebuah ruang akademik ketika David Albert (D.A.) Peransi membawanya ke LPKJ (kini IKJ) pada era tahun 1970-an. Termasuk juga upaya FFTV-IKJ sebagai satu-satunya sekolah film di Indonesia kala itu yang berusaha mengembangkannya dengan mengadakan program *film studies* ini yakni dengan diselenggarakannya Program Studi Peminatan Kajian Film (Filmologi) sekitar tahun 1990-an. Namun akhirnya memang keberadaannya masih belum nampak sebagai kebutuhan yang mendesak. Representasi itu juga bisa terlihat dalam konteks komunitas film (*sidestream*) yang memang sebagian besar masih berputar pada persoalan produksi, distribusi ataupun eksepsi film. Sehingga berdirinya Klub Kajian Film IKJ sekitar tahun 2008, yang juga merupakan bagian dari kontestan

komunitas film Indonesia dengan program kajian filmnya, menjadi miniatur sinema Indonesia secara umum, betapa kajian film seperti berjalan diluar wacana sinema Indonesia –dengan arti lain, tidak berkontribusi langsung!

Ada kesan bahwa yang namanya kajian film, seolah-olah hanya sebagai arena “penghakiman” sebuah film, yang seringkali hasil akhirnya bermuara pada dikotomi antara *film bagus-film jelek*. Padahal menelisik lebih dalam, kegiatan kajian film sebenarnya *adalah* menawarkan pengertian “lain” terhadap film dari sudut analisa, selain tentunya pengertian yang umumnya sudah terpenuhi sebagai pembacaan film dalam hubungan produksi-konsumsi (bioskop-eksebisi). Teknik kajian film sejatinya adalah upaya menganalisa teks (film) ataupun hal lain diluar teks (*beyond*), sehingga dia menjadi interteks demi menjelaskan film dari sisi lainnya –selain filmnya. Inilah pengertian yang tidak didapatkan ketika penonton berada didalam gedung bioskop.

Kesalahan memberi pengertian dalam mengkaji film ini karena sesungguhnya kurangnya modal “ilmiah” para kritikus pemula dalam memberi pengertiannya. Yang sebagian besar terjadi justru kritik-kritik film akan semakin mengibarkan kontestasi antara *film production* dengan *film studies* dengan segala elemen didalamnya. Paling nampak jelas adalah ketika kritik film justru seringkali menyerang film dari sisi industri –yang sebenarnya itu merupakan otonomi *film production* itu. Inilah kemudian yang melahirkan dikotomi *jelek-bagus* tadi –sangat berkaitan erat dengan industri film dalam tataran bisnisnya (laku terjual atau kurang laku terjual).

Perangkat dalam memulai kajian film terletak pada metode dalam mencapai pengertian/makna yang ingin diraih. Syarat mutlak metode itu adalah dengan melakukan penelitian. Penelitian film (ataupun media) sesungguhnya tidak hanya berkutat dalam *persoalan film* semata. Karena sesungguhnya dalam penelitian film bisa menggunakan pendekatan dari disiplin ilmu lain seperti sosiologi, psikologi, sejarah, antropologi dan sebagainya. Begitupun pilihan dalam metode penelitian pun bisa beragam. meneliti dalam sisi kuantitas (dengan menggunakan analisa

statistik) ataupun meneliti dari sisi kualitas (berkepentingan dengan makna dan penafsiran). Pilihan untuk dianalisa dan dikaji pun bisa dilakukan pada *penelitian* teks ataupun diluar teks, seperti yang telah disebutkan diatas tadi. Inilah kemudian bisa dinyatakan bahwa pilihan dalam melakukan penelitian film sesungguhnya terbuka luas dalam kebebasan yang besar.

Keutamaan merintis penelitian adalah bagaimana sebuah topik dipilih. Topik ini nantinya ini akan berkaitan dengan tingkat kemampuan peneliti dalam mengutarakan semua hal yang akan mendukung topik yang *dipilihnya*. Untuk itulah dalam memulai sebuah penelitian (dalam hal ini film) pemetaan yang pertama harus dilakukan dalam melahirkan penelitian awal berkaitan dengan peneliti itu sendiri, tentang kajian yang akan dilakukan dan tentang subjek yang akan diteliti. Satu hal penting lainnya adalah objek analisa haruslah dapat dikelola dengan baik (*manageable*). Dari sinilah dipersyaratkan bahwa objek-objek pendukungnya harus tersedia (*available*) dan mudah diakses (*accessible*).

Yang tidak kalah pentingnya adalah semua persyaratan penelitian juga harus dituntaskan melalui pertanyaan penelitian, yang gagasan awalnya adalah dengan menjawab pertanyaan : apa yang akan diteliti, mengapa objek ini harus diteliti dan bagaimana melaksanakan penelitian itu. Ini menjadi pijakan awal sebelum melangkah lebih jauh dalam penelitian karena pertanyaan penelitian ini menjadi emacam “penjaga” topik agar tidak bias kearah yang tidak ditentukan.

Namun memang akhirnya kegiatan penelitian ini sering terbentur pada sikap apatis sebagian besar penggiat sinema *Indonesia* terhadap penelitian film. Hal ini terjadi karena sistem dan tata aturan sebuah penelitian yang nampak (dan memang) begitu rumit dan seolah-olah hanya bisa ditangani oleh para akademisi, dalam hal ini tentunya akademisi yang berkecimpung dalam bidang media.

Mengenai sinema Indonesia, begitu banyak tersedia materi untuk dijadikan objek penelitian –yang tentunya ini langkah awal sebelum kita merumuskannya sebagai bagian dari *film critic* itu nantinya. Salah satu objek yang mungkin menarik adalah penelitian pada sejarah perfilman Indonesia, atau dengan kata lain cikal-bakal kelahiran sinema Indonesia.

Dalam konteks perfilman Indonesia, klaim akan perfilman nasional *justru* paling mungkin ketika membicarakan kelahiran “perfilman Indonesia” itu sendiri. Kelahiran sebuah film nasional tidak lain karena dihubungkan oleh sejarah kelahirannya itu sendiri. Dan demikianlah adanya, bahwa perfilman Indonesia lahir dan dilahirkan demi menegaskan identitas kebangsaannya ditengah terjajahnya bangsa Indonesia oleh Belanda, termasuk film-film produksi Belanda yang masuk ke Indonesia. Ini bisa menjadi sebuah kajian yang menantang karena klaim yang terus menerus terhadap film Usmar Ismail *Darah dan Do'a* (1950) sebagai tonggak perfilman nasional bisa dipertimbangkan kembali jika ada penelitian yang bisa menjadi mengimbangi klaim itu. Karena kalau penelitian sejarah kelahiran film nasional yang dilakukan menggunakan (salah satunya) pendekatan teori yang dilahirkan oleh Jinhee Choi tentang *National Cinema*, berupa pendekatan *a territorial account*, *a functional account* dan *a relational account* dalam menilai sinema nasional, yang salah satunya menyebut bahwa cerita lokal yg diangkat sebuah film memungkinkan film tersebut dinamakan sebagai film nasional, maka bisa jadi kelahiran film cerita pertama di Indonesia (*Loetoeng Kasaroeng* -1926) patut dipertimbangkan sebagai kelahiran film nasional.

Namun harus diakui bahwa proses penelitian film di Indonesia bukanlah pekerjaan yang mudah. Terutama ketika kita dihadapkan pada berbagai ketersediaan data-data sebagai materi penelitian. Sinematek Indonesia, satu dari sedikit sumber penggalian data literatur teks dan visual juga tidak terlalu bisa terlalu diandalkan dan diharapkan dalam menyediakan data yang dibutuhkan. Keadaan ini mungkin ini bisa menjadi otokritik untuk diri kita sendiri atas ketidakmampuan kita mengarsipkan jejak rekam perjalanan sejarah perfilman kita.

Satu hal penting lainnya dalam menyelenggarakan penelitian adalah *mengenai* biaya penelitian. Konsekuensi yang paling logis dalam melaksanakan penelitian dengan sumber data yang begitu sulit tentu akan dihadapkan pada tersedianya biaya penelitian, yang tentunya tidak sedikit. Karena jika mengandalkan biaya mandiri tentu peneliti harus menyediakan biaya ekstra besar dalam proses penelitian, terutama menggali data yang harus ditempuh dengan penjelajahan ke berbagai tempat. Beberapa sumber pembiayaan penelitian yang ada sebenarnya “sedikit-banyak” bisa membantu merealisasikan proses penelitian. Biro PKLN Kemendiknas (Sekarang Kemendikbud) bisa menjadi solusi karena institusi ini juga menyediakan anggaran penelitian untuk pengembangan intelektualitas. Dampak kegiatan penelitian ini tentu dapat terjadinya optimisme keberlangsungan gairah akan aktifitas *film studies* ini, yang secara tidak langsung tentu juga berkontribusi terhadap perkembangan sinema Indonesia.

Akhirnya yang mesti dipahami bahwa penelitian dalam bidang film (media) memang membutuhkan konsistensi dan komitmen yang tinggi. Karena selain biayanya yang besar, penelitian dalam *bidang* film dan media belum dianggap sebagai sebuah kebutuhan mendasar bagi perkembangan sinema Indonesia –dan ini harus diperjuangkan dan dijaga keberlangsungannya. Karena sekali lagi, ketika membicarakan sinema (Indonesia), setiap orang lantas pula membicarakannya sebagai *film production* atau produksi film –dalam arti lain adalah melulu tentang *orang bikin film*. Padahal bukan itu saja! Lihatlah sejarah film Indonesia ketika produksi film dan analisa/kajian film berjalan beriring selaras *lengkap-melengkap* melalui representasi Usmar Ismail dan Andjar Asmara ataupun Rosihan Anwar, meskipun sebagian besar masih dalam bentuk *review film*.

Ada pernyataan dalam kata pengantar Yvonne Michalik (editor) di buku *Asian Hot Shots –Sinema Indonesia* (2011), “*Para sineas Indonesia-kecuali Garin Nugroho-hampir tak dikenal sama sekali...Ini jelas sebuah misteri!*” (hal. xiv). Dari pernyataan ini sebenarnya bisa tergambaran bagimana *film studies-film critic* sesungguhnya memiliki posisi untuk memberi pengertian sinema dalam kadar

yang lain –bukan sekedar perihal produksi film/membuat sebuah film. Karena kalau disimak satu pernyataan lagi dalam kata pengantar ini semakin menegaskan betapa *film studies* di Indonesia keberadaannya belum berjalan dengan baik sebagai bagian dari sinema Indonesia, “*Sialnya, film Indonesia selama ini terabaikan, bahkan juga dalam penelitian ilmiah tentang film*” (hal. xix).

Institusi negara, baik melalui Direktorat Perfilman atau yang lainnya sudah waktunya bisa memfasilitasi keberlangsungan dan keberadaan *film studies*, sebagai bagian utuh dari sinema Indonesia.

*Ditulis tahun 2012

Artikel 2

INDUSTRI KREATIF FILM : film dengan beban pertimbangan ekonomi dan (atau) film dengan kesadaran artistik (?)*

Pendahuluan : Ekonomi Kreatif dan Industri Kreatif

Program Pemerintah (dalam hal ini Departemen Pariwisata dan Ekonomi kreatif RI) dalam upaya pengembangan ekonomi kreatif di Indonesia telah dicanangkan, dan tertuang dalam rencana kerjanya tentang pengembangan industri kreatif 2009-2025. Visi utama yang dicanangkan melalui ekonomi kreatif ini adalah menjadikan Bangsa Indonesia yang berkualitas hidup dan bercitra kreatif di mata dunia. Kalimat kunci semuanya adalah menggerakkan usaha melalui potensi-potensi kegiatan kreatif.

Angan-angan ekonomi kreatif ini difokuskan pada penciptaan barang dan jasa dengan mengandalkan keahlian, bakat dan kreatifitas sebagai kekayaan intelektual yang diharapkan agar ekonomi Indonesia bangkit, bersaing dan meraih keunggulan dalam ekonomi global.

Konon ekonomi kreatif sebenarnya adalah siklus perkembangan jaman dari sebuah era dimana dimulai dari era ekonomi pertanian, dilanjutkan oleh era ekonomi industri, kemudian era ekonomi informasi. Ketika bumi belum ditaburi perangkat-perangkat teknologi dan juga belum begitu banyak dihuni penduduk, hampir seluruh negara di dunia menggantungkan hidupnya berdasarkan potensi pertanian yang ada di wilayahnya, dan lebih bersifat ekonomi rakyat. Kemudian diciptakanlah sebuah pola kerja, pola produksi dan pola distribusi dari konsep pertanian tersebut untuk memudahkan petani dalam menjual hasil pertaniannya secara lebih efisien dan efektif, dibarengi dengan penemuan alat-alat teknologi penunjangnya. Era inilah yang disebut sebagai era industri. Kemudian penemuan-penemuan baru dalam teknologi lainnya telah memicu manusia melakukan interkoneksi secara luas, yang tanpa disadarinya telah merubah gaya hidup dan perilaku masyarakat secara keseluruhan. Hal ini memicu persaingan yang semakin ketat antar manusia

dalam era informasi. Persaingan kolektif yang begitu ketat ini mau tidak mau membuat setiap orang harus berfikir bagaimana menciptakan keunggulan masing-masing yang lebih bersifat individual, terutama mengandalkan keahlian dan kreatifitas berdasarkan sumber daya manusia. Konsep inilah yang akhirnya populer sebagai ekonomi kreatif. Jadi pada dasarnya siklus perkembangan jaman ini adalah siklus “mengulang” dimana mengembalikan manusia pada potensi yang lebih bersifat individual, seperti ketika era pertanian mewarnai kehidupan manusia di dunia ini pada awalnya.

Ekonomi kreatif meliputi hampir seluruh kegiatan ekonomi dengan basis kreatifitas yang dilakukan oleh seluruh masyarakat. Karena sifatnya yang dipahami masih terlalu umum, maka pemerintah memetakan menjadi 15 (limabelas) subsektor industri saja, yang terdiri sebagai berikut ; periklanan, arsitektur, pasar barang seni, kerajinan, desain, fesyen, video/film/fotografi, permainan interaktif, musik, seni pertunjukan, penerbitan dan percetakan, layanan komputer dan piranti lunak, televisi dan radio, serta riset dan pengembangan.

Proyeksi sampai tahun 2010, pengembangan ekonomi kreatif hanya akan memfokuskan pengembangan pada 6 (enam) bidang terlebih dahulu, arsitektur, film/video/fotografi, fesyen, musik, kerajinan dan desain. Pertimbangannya adalah karena berdasarkan penelitian yang dilakukan bahwa bidang-bidang tersebut memiliki potensi untuk dikembangkan sesuai dengan visi dan misi pemerintah, termasuk juga sesuai dengan kondisi perkembangan industri saat ini.

Bidang film merupakan salah satu yang mendapatkan prioritas. Hal ini disebabkan karena bidang ini dianggap sedang tumbuh dan berkembang dengan baik di Indonesia. Hal ini ditandai oleh mulai dihidupkannya kembali Festival Film Indonesia yang sempat vakum beberapa lama. Penyelenggaraan kembali festival ini tidak lepas dari mulai semakin banyaknya film-film Indonesia yang diproduksi kembali, bahkan sudah mulai mendapatkan simpati dari penonton Indonesia dengan kuantitas jumlah penonton yang sanggup menyaingi film-film asing. Film *Petualangan Sherina* (2000)

diklaim menjadi titik awal film awal yang menggemparkan bagi penonton film Indonesia.

Dalam definisi yang dikembangkan oleh pemerintah, subsektor film/video/fotografi diterjemahkan sebagai kegiatan kreatif yang terkait dengan kreasi, produksi video, film dan jasa fotografi serta distribusi rekaman video, film dan hasil fotografi. Termasuk didalamnya adalah penulisan skrip, *dubbing* film, sinematografi, sinetron dan eksebisi film. Intinya adalah sistem industri yang ingin dikembangkan adalah produksi (penciptaan karya) – distribusi (pemasaran) – eksebisi (pertunjukan), yang keseluruhannya dituntut secara kreatif. Ada kecenderungan bahwa industri film memang diarahkan untuk membuat sistem industri sendiri (secara kreatif -mandiri) tanpa bergantung pada kondisi yang telah ada saat ini. Penjelasan lanjutannya, bahwa penciptaan dilakukan secara mandiri, proses pemasaran juga dilakukan secara mandiri dan pertunjukan juga dilakukan secara mandiri.

Pembahasan : Film sebagai bagian dari Industri Kreatif

Dalam konsep industri kreatif, industri film, video dan fotografi terdiri atas 2 jenis industri utama yakni industri produksi dan industri distribusinya.

Industri produksi terdiri atas *creation*, bahwa setiap awal mula bentuk karya harus dimulai dari adanya ide-ide kreatif, yang bisa berasal dari imajinasi penulis maupun bersumber pada kondisi sosial masyarakat. Yang selanjutnya adalah *production*, dimana dalam proses ini terdiri atas kegiatan syuting dan tahap *post-production* (editing). Proses produksi ini diyakini akan banyak sekali melibatkan banyak pihak antara lain industri peralatan syuting, pemilik/pengelola lokasi, tim produksi dan sebagainya. Tahap terakhir adalah *commercialization*, atau penyebutannya sebagai publikasi film. Publikasi ini menuntut bagaimana sebuah karya tersebut bisa diminati oleh penonton. Banyak media yang bisa digunakan dalam hal publikasi ini, antara lain media cetak, elektronik, atau bahkan festival-festival.

Sementara industri distribusi adalah penyiaran hasil produksi film. Biasanya ditangani oleh perusahaan distribusi film

seperti pengusaha bioskop, televisi dan kepingan CD atau video. Pihak-pihak inilah yang akan bersentuhan langsung dengan penonton.

Inilah sebenarnya rantai industri film yang coba ditawarkan oleh pemerintah bagi pengembangan industri kreatif bidang film, video dan fotografi.

Lalu bagaimana dengan kondisi industri perfilman Indonesia saat ini?

Ada pandangan bahwa perkembangan perfilman perfilman di Indonesia hingga saat ini belum bisa menciptakan sistem bagi pengembangan industri perfilman yang jelas. Hal ini karena belum jelasnya pengaturan tentang tata niaga industri film nasional yang melibatkan koneksi (sistem kerjasama) yang nyata antara kreator film dengan pihak distributor dan eksibitor. Hal ini juga terjadi karena terjadinya praktik-praktek dominasi dan monopoli dalam tata niaga film nasional yang dilakukan oleh pihak distributor maupun eksibitor yang dirasakan sangat merugikan bagi para kreator film. Kondisi seperti ini dikhawatirkan semakin tidak ada gambaran nyata dalam industri film di Indonesia.

Namun pola-pola hubungan yang terjadi antara pihak industri produksi (kreator), dan industri distribusi (distributor dan eksibitor) dalam industri film Indonesia saat ini masih bisa dideskripsikan.

Sekilas Sejarah Industri Film di Indonesia

Awal film dipertunjukkan di Indonesia (Batavia) tahun 1900 tidak dilakukan pada gedung khusus yang dipersiapkan untuk menonton film (bioskop) karena memang waktu itu belum ada gedung bioskop yang dibangun. Sajianya adalah film-film dokumenter yang dibuat oleh orang-orang Belanda maupun Eropa, dengan harga tiket yang lumayan mahal. Bahkan penontonnya juga lebih banyak dari kalangan orang Eropa tersebut. Film menjadi semacam "barang baru" yang sangat menarik minat khalayak luas untuk melihatnya. Akan tetapi, kekaguman orang-orang Belanda kelas atas yang mampu membeli karcis mahal itu lama kelamaan cepat menjadi bosan karena film-film yang diputar hanyalah film-

film dokumenter yang sering diulang-ulang. Akibatnya jumlah penonton mulai menurun. Akhirnya, pada tahun 1905 diusahakanlah pertunjukkan film di lapangan terbuka, yang dipungut dari penonton umum dengan harga karcis jauh lebih murah.

Inilah titik tolak dibangunnya gedung bioskop *The Royal Bioscope* pada tahun 1903, yang pada awalnya lebih ditujukan untuk memenuhi selera dan cita rasa tinggi kalangan elit penduduk Hindia Belanda di Batavia. Peristiwa pecahnya Perang Dunia Pertama di Eropa pada tahun 1911-1914 akhirnya berdampak pada perekonomian di Hindia Belanda masa itu. Selama Perang Dunia Pertama berkecamuk, banyak gedung bioskop yang telah dibangun di kota-kota besar Hindia Belanda, yang sebagian besar dimiliki oleh orang-orang Eropa, menjadi gulung tikar. Kondisi ini sebetulnya juga diperparah dengan mulai adanya pajak impor film sejak 1926, serta tuntutan dilengkapnya perangkat *sound system* yang baru (karena waktu itu film-film yang beredar sudah dilengkapi dengan suara). Banyak operator bioskop Eropa kemudian yang bangkrut karena tak mampu membayar pajak impor dan membeli peralatan *sound system* yang memadai. Ketika para pengusaha bioskop Eropa semakin lesu, para pengusaha Cina justru mulai merambah ke dalam bisnis film. Mereka mengambil alih bisnis distribusi dan eksibisi film dengan memutar film-film produksi Shanghai.

Alasan orang-orang Cina kaya mendirikan bisokop tersebut adalah demi membangun citra dan gengsi sebagai orang terpandang di lingkungannya dan demi kepentingan lain yang lebih menguntungkan. Terbukti bahwa banyak undangan gratis dari pengusaha bioskop Cina itu untuk para relasi bisnisnya yang merupakan orang-orang pejabat tinggi yang memiliki pengaruh penting di Batavia.

Lambat laun perkembangan bioskop semakin besar. Menurut catatan, Pada tahun 1936 telah berdiri 222 gedung bisokop di seluruh wilayah Hindia Belanda, dimana sebanyak 17 gedung biokop berada di Kota Batavia. Film yang diputar juga sudah lebih

variatif, antara lain film India, film Jerman dan film Amerika (Hollywood).

Ketika minat penonton sudah terbentuk terhadap film, maka para pengusaha film Hindia Belanda mulai berminat untuk memproduksi film cerita yang ditujukan bagi penonton kelas menengah dan kelas bawah. Maka pada tahun 1926 dibuatlah film *Loetoeng Kasaroeng*, sebuah cerita yang diangkat dari legenda rakyat Jawa Barat, yaitu cerita lutung kasarung. Produksi ini bekerjasama dengan Bupati Bandung bernama Wiranatakoesoemah V, terutama dalam dukungan biaya produksi.

Sukses atas produksi film cerita lokal tersebut nampaknya segera menarik minat sutradara Cina untuk ikut memproduksi film. Sebutlah Tiga bersaudara Nelson, Joshua, dan Othniel, dikenal sebagai Wong bersaudara. Selain tokoh-tokoh sutradara Eropa dan Cina, muncul pula seorang tokoh sutradara film pribumi bernama Bachtiar Effendy yang memproduksi film *Njai Dasima* (1932).

Kemudian terjadi pula peralihan tema cerita film. Penyesuaian tema ini diperkirakan dipengaruhi oleh perubahan komposisi golongan penonton bioskop yang lebih banyak menyukai film-film cerita bermuatan lokal. Hal itu merupakan akibat dari terjadinya pertumbuhan penduduk pribumi yang demikian pesat terutama di perkotaan yang diiringi dengan mulai tumbuhnya perilaku menonton di bioskop bagi kalangan penduduk pribumi.

Pertumbuhan industri perfilman di Hindia Belanda yang berlangsung secara cukup dramatis ketika memasuki periode tahun 1940-an terjadi akibat dari adanya dukungan yang diberikan oleh pemerintah kolonial Hindia Belanda yang ketika itu tengah berusaha membatasi peredaran film Amerika. Pembatasan tersebut untuk menjaga citra mereka (kulit putih), dimana hal ini tidak terlepas dengan keberadaan film-film Hollywood yang menggambarkan tentang moralitas kaum kulit putih penuh dengan kebrutalan, suka melanggar nilai-nilai moral kesusilaan, dan suka hidup berpesta pora dan mabuk-mabukan.

Ada catatan yang bisa disampaikan dari perkembangan awal industri film Indonesia. Perfilman Indonesia memang bukan

dihadirkan untuk sesuatu yang bersifat massal, namun lebih ditujukan untuk fungsi-fungsi politis, dan diperuntukkan untuk kalangan tertentu saja. Namun ketika film sudah tidak mungkin lagi menjadi media prestis lagi, barulah konsep industrial lahir. Artinya bahwa industri film di Indonesia memang tidak memiliki akar yang begitu kokoh dalam awal kehadirannya, atau dalam arti lain Industri film di Indonesia memang tidak pernah diciptakan dalam bentuk formalnya. Industri itu terbentuk justru karena perkembangan kondisi masyarakat yang terus bergerak. Ketidakjelasan industri secara mapan juga banyak dipengaruhi oleh kondisi Negara Indonesia yang mengalami perpindahan kekuasaan dari pihak lain (dalam hal ini Belanda sebagai pelopor dalam proses pengenalan produksi film, yang kemudian dilanjutkan proses bisnis film oleh orang-orang Cina). Sementara kehadiran orang-orang Indonesia dalam jagad perfilman negaranya sendiri awal mulanya sekedar sebagai tenaga produksi, dan belakangan beberapa orang mulai menggagas kesadaran untuk menunjukkan identitas kebangsaannya –dan dari situlah *Darah dan Doa* (Usmar Ismail, 1950) lahir dan mewacana sebagai gagasan film nasional. Disinilah kemudian dapat terlihat bahwa perangkat-perangkat industri perfilman Indonesia lahir secara otonom.

Kondisi Industri Film Indonesia dalam Konteks Industri Kreatif

Perfilman Indonesia telah lahir melewati setengah abad (dengan menggunakan penanggalan Maret 1950 yang dinobatkan sebagai hari lahirnya film nasional dimana ditandai melalui syuting hari pertama film Usmar Ismail berjudul *Darah dan Do'a*), baik sebagai karya ekspresif maupun sebagai hiburan yang diperuntukkan untuk kalangan masyarakat. Namun terlihat bahwa perfilman di Indonesia hingga saat ini masih belum mampu membangun pengembangan industri perfilman secara jelas. Kondisi ini menjadi semacam kontraproduktif mengingat pemerintah Republik Indonesia telah mencanangkan pada tahun 2010 akan meningkatkan peran bidang perfilman nasional menjadi salah produk unggulan di sektor industri kreatif dalam rangka meningkatkan nilai tambah bagi pendapatan nasional dan devisa

Negara, juga untuk meningkatkan potensi kewirausahaan bagi masyarakat.

Salah satu faktor mendasar adalah bahwa industri di bidang perfilman memiliki karakteristik yang berbeda dengan model industri lainnya. Film memang diproduksi tidak sekedar sebagai media tontonan dan bernilai ekonomi semata tetapi juga berfungsi sebagai media ekspresi bagi pembuatnya yang ingin mengaplikasikan "kesenangan"nya secara subjektif. Selain itu, dalam sistem industri film juga melibatkan mata rantai industri yang cukup panjang dan kompleks -sistem produksi, sistem distribusi dan sistem eksebisi- melibatkan banyak aturan administratif, talenta dan keahlian SDM, permodalan dan teknologi yang terus bergerak dan sebagainya.

Dengan demikian, melakukan bisnis dalam industri film sesungguhnya sarat dengan berbagai resiko, misalnya dalam hal eksebisi, mulai dari tidak mendapatkan tempat penayangan (bioskop) atau mendapatkan film berkualitas sehingga akhirnya akan kekurangan penonton, hingga tidak mendapat ijin lolos sensor. Tidak memperhitungkan berbagai faktor-faktor resiko tersebut dapat menyebabkan kerugian materi dan non materi yang tidak sedikit bagi para pelaku industri film. Konflik kepentingan di antara pihak-pihak yang terlibat dalam sistem industri perfilman nasional inilah yang telah menyebabkan terjadinya ketidakstabilan dalam dunia perfilman nasional di Indonesia selama ini.

Lemahnya pengembangan industri perfilman nasional adalah akibat kebijakan pemerintah yang nampak belum mendukung sepenuhnya industri film nasional, khususnya dukungan materi dan peningkatan mutu pendidikan film serta perlindungan terhadap kreativitas dan kepentingan para pembuat film. Pemberlakuan UU Perfilman dinilai oleh banyak kalangan perfilman justru membatasi ruang gerak kebebasan berekspresi bagi para kreator film.

Belum terbentuknya sistem industri film nasional menimbulkan friksi antara kreator (produsen) film dengan pihak distributor dan eksibitor. Hal ini terjadi karena terjadinya praktik monopoli dalam tata niaga film nasional yang dilakukan oleh pihak

distributor maupun eksibitor, dan dirasakan sangat merugikan kalangan kreator film. Dampaknya adalah para kreator film harus merangkap jabatan sebagai produsen dan distributor secara mandiri (menciptakan sistem industrinya sendiri). Akhirnya selama dekade 1991 hingga 2001 jumlah produksi film nasional sempat mengalami penurunan yang tajam karena bioskop-bioskop terkemuka di Indonesia lebih banyak memutar film-film *box office* dari luar negeri.

Permasalahan-permasalahan diatas tadi tentunya akan menjadi hambatan apabila produksi perfilman nasional di Indonesia ke depan ingin diarahkan pada pengembangan industri kreatif dalam rangka meningkatkan nilai tambah bagi pendapatan nasional dan devisa negara.

Jika dilihat dari sisi industri, sebetulnya perfilman Indonesia mempunyai nilai yang sangat besar dan masih punya potensi untuk meningkat lebih besar lagi. Namun ada sebuah kondisi yang menyulitkan dimana produksi film nasional tengah berkembang pesat dewasa ini, ternyata sektor distribusi dan eksibisi film belum bisa mengimbangi perkembangan sektor produksi.

Pada tahun 2006 jumlah produksi film Indonesia berada di angka 34 judul, tetapi film-film yang beredar hanya didistribusikan oleh satu distributor saja dan hanya ada dua jaringan eksibitor utama penayangan film, yaitu Cinema 21 milik Grup 21 Cineplex dan Blitzmegaplex (berdiri November 2006). Sedangkan pada tahun 2009 ini, jumlah film meningkat lagi menjadi 116 judul film, namun jumlah jaringan distributor maupun eksibitor belum bertambah, masih tetap seperti tahun-tahun sebelumnya.

Mengenai grup 21 Cineplex, mengingat posisinya yang cukup dominan itu (kata lainnya : monopoli), maka grup ini memiliki posisi tawar kuat yang memungkinkan untuk memaksakan keinginan terhadap produser film nasional agar mau menayangkan filmnya di bioskopnya.

Ada tiga pengelompokan produser ketika berhubungan dengan pihak bioskop. Pertama produser-produser yang memiliki kedekatan dengan Grup 21 Cineplex. Kedua kelompok produser yang memiliki prestasi dan memiliki karakter kuat dalam

masyarakat. Kelompok kedua ini adalah kelompok yang sulit didikte oleh Grup 21 Cineplex. Produser yang masuk dalam kategori ini di antaranya adalah Mira Lesmana Production (Mira Lesmana) dan Kalyana Shira Film (Nia Dinata). Sedangkan kelompok ketiga adalah produser yang lemah *bargaining position*-nya.

Monopoli ini tentu saja menyebabkan bioskop-bioskop kelas dua dan industri film lokal merosot. Hal ini disebabkan bioskop kelas dua tersebut harus menunggu sebuah film turun dari layar 21 sebelum dapat memutarnya di layar mereka.

Sistem distribusi film nasional memang tidak mengatur secara khusus tentang bagaimana aturan pemutaran film-film nasional. Namun yang umum terjadi adalah para produser film nasional mendistribusikannya kepada bioskop grup 21 dengan tujuan supaya mendapatkan keuntungan yang lebih besar. Hal ini memang didasarkan pada kenyataan bahwa grup ini memiliki jumlah bioskop paling banyak di Indonesia. Selain itu, produser juga mempertimbangkan tentang *trade mark* group 21 yang sudah terbentuk. Sistem peredaran (distribusi) yang tidak teratur ini akan berdampak terhadap pertumbuhan bioskop

Ada beberapa hal yang dapat kita amati sebagai penyebab utama lesunya industri perfilman nasional ini selama ini. Pertama, masih terbatasnya SDM handal yang dihasilkan. Institut Kesenian Jakarta (meski bukan satu-satunya) yang sampai saat ini masih menjadi salah satu lembaga resmi pendidikan film di Indonesia sejak didirikan tahun 1970 memang tidak sepenuhnya mampu memenuhi kebutuhan tenaga-tenaga profesional yang terus berkembang.

Kedua, lebih disebabkan oleh tidak terciptanya jalur distribusi yang mendukung bagi persaingan yang sehat antara film nasional dan film-film asing, ataupun sesama produser film nasional. Pembajak-pembakar film juga turut menyumbang kekisruhan dalam menciptakan jalur industri yang sehat ini.

Ketiga, yang juga tak kalah penting, adalah infrastruktur yang tidak memadai. Fasilitas laboratorium pasca produksi misalnya, sampai saat ini film-film Indonesia biasanya dibawa ke

lab di negara lain seperti Singapura, Malaysia, Bangkok, India dan Australia untuk proses pasca produksi. Kondisi ini tentu saja cukup menyulitkan dan menambah besar dana yang harus disediakan. Akhirnya, sebagai lahan bisnis di Indonesia, film dianggap terlalu mahal dan eksklusif, bahkan spekulatif. Memang pada akhirnya banyak pengusaha rumah produksi menggunakan format video untuk di *blow up* ke seluloid. Satu sikap kreatifitas yang telah dimulai dan dirintis dengan sangat baik.

Kesimpulan

Dalam merintis usaha industri film ini memang benar adanya jika mengikat dan melibatkan peran aktif semua variabel yang berwenang ; pasar/penonton - pemerintah - kreator - cendekiawan/akademisi/pendidikan. Kondisi yang terjadi saat ini menjadi semacam *missing link* diantara semua pihak tersebut. Dan harapan utama adalah menciptakan model industri film yang matang (jika memang mau menuju industri yang formal), karena konsep industri kreatif tanpa disadari sebenarnya memang telah berlangsung dalam perfilman Indonesia.

*Dibuat tahun 2014. Isi tulisan ini juga beberapa bersumber dari hasil penelitian bersama yang dilakukan oleh penulis bersama dengan Gerzon R. Ayawaila, Jabatin Bangun, Affandi, Budi Wibawa dan Esther Siagian tahun 2009

Daftar Pustaka

Abdullah, Taufik, Dr., et al., *Film Indonesia Bagian I (1900-1950)*,
Jakarta : Dewan

Film Nasional, 1993

Ayawaila, Gerzon R, dkk., *Industri Kreatif Bidang Perfilman* (Laporan Penelitian), Jakarta : IKJ, 2009

Bordwell, David and Kristin Thompson, *Film Art : An Introduction*,
USA : McGraw-Hill Inc., 1994

Tjasmadi, HM Johan, *100 tahun Bioskop di Indonesia (1900-2000)*,
Bandung
: Megindo Tunggal Sejahtera, 2008

Buku Program Departemen Perdagangan RI, *Pengembangan Industri Kreatif Menuju Visi Ekonomi Kreatif Indonesia 2025 (3 versi)*

Artikel 3

MENONTON TELEVISI : MEMBACA MAKNA KULTURAL DAN STRATEGI KAPITALISME*

Pendahuluan

Ketika sebuah program televisi ditayangkan dan ditonton oleh orang, sesungguhnya sedang terjadi *proses pemaknaan*. Dengan kata lain sedang terjadi proses produksi-konsumsi, antara teks dan pembaca –dalam hal ini program televisi dan penonton. Namun setiap teks yang diproduksi belum tentu sesuai dengan penerimaan yang dikonsumsi oleh penonton. Hal ini terjadi karena konsep teks terdiri dari berbagai macam material ; citra, bunyi-bunyian ataupun aktifitas. Inilah yang membuat setiap material itu bisa berfungsi “sekehendak”nya, tergantung pembacaan yang dihasilkan oleh setiap pembaca (penonton). Chris Barker dalam bukunya *Cultural Studies : Theory and Practices* memberikan satu pendapat tentang peristiwa ini, bahwa hal ini terjadi karena teks itu bersifat polisemis (Barker, 2004:10), artinya teks mengandung sejumlah kemungkinan makna yang berbeda dan ditangkap/diterima oleh setiap pembaca secara berbeda juga. Dan melalui para pembaca teks inilah setiap kata, gambar atau suara memiliki penjelasannya sendiri-sendiri. Dengan demikian juga bisa ditawarkan sebuah hipotesa bahwa (misalkan) dalam cerita-cerita film (atau sinetron), tokoh protagonis ternyata belum tentu berpihak pada sisi “kanan” penonton, dan begitu sebaliknya, tokoh antagonis belum tentu menjadi “musuh” bagi penonton. Hal ini karena keserba-terbukaan teks itu untuk dimaknai, sehingga menempatkan penonton sebagai yang “penguasa” atas setiap kode (tanda secara audio maupun viual) dalam teks. Untuk itulah teks selalu berada dalam ketidakpastian, yang dalam kajian-kajian budaya disebut bersifat *arbitrer* –manasuka.

Program TV dan Penonton

Kita coba simak salah satu program televisi *Jakarta Lawyer Club* (JLC) –kini mengembang menjadi *Indonesia Lawyer Club* (ILC), sebuah program *talkshow* populer yang menghadirkan banyak

pembicara, dan dengan latar belakang yang tidak melulu berhubungan dengan bidang hukum -sesuai dengan substansi tajuk acaranya : *lawyer*. Acara tersebut diisi dengan tema-tema yang sedang menjadi tren, terutama kasus-kasus yang berkaitan dengan situasi politik di negara kita terkini. Sebuah *polling* yang diselenggarakan akhir tahun 2011 pernah menempatkan program ini pada urutan ke-17 sebagai program televisi populer di Indonesia (sumber : www.tabloidbintang.com).

Dalam setiap episode program JLC ini, ada pembagian segmen dengan pengelolaan dramatisasi seperti layaknya kisah-kisah fiksi melalui struktur naratif yang biasa digunakan untuk film-film Amerika (Hollywood) -yang disebut sebagai struktur Hollywood Klasik. Segmen awal diisi dengan pengantar tentang tema yang diangkat (tema-tema yang memang sedang menjadi topik pembicaraan di Indonesia -topik politik lebih mendominasi). Pemberi pengantar biasanya adalah orang-orang yang merupakan bagian/pelaku dari topik yang dibicarakan. Segmen berikutnya biasanya diisi oleh komentar-komentar yang dihadirkan untuk menciptakan "kekacauan" -karena terjadi pertentangan antara yang setuju maupun yang tidak setuju dengan kondisi yang ada. Disini ada peristiwa oposisional atas tema, setiap orang saling berlawanan dan bertentangan. Dalam struktur kisah-kisah fiksi yang relatif umum dikenal, biasanya babak ini dikenal sebagai fase konflik. Perihal konflik ini terurai dalam buku *film art*, yang menyebutkan tentang konflik dalam "drama" ini. Dijelaskan : "*in the classical narrative : an oppositional that creates conflict*" (Bordwell, 2004:90), yang artinya dalam naratif klasik, pertentanganlah yang menciptakan konflik. Tema yang diangkat dibuat menjadi arena perdebatan -alih-alih lebih menyerupai debat kusir. Siapapun berkehendak untuk berbicara -baik yang memiliki kapasitas ataupun tidak, termasuk para pengamat/kritikus yang difungsikan untuk menjaga keseimbangan tema. Ketika "kekacauan" semakin memuncak, segmen selanjutnya biasanya intensitas akan turun secara perlahan. Disinilah peran komentar yang biasanya diisi para "seniman-budayawan" untuk membuat tema-tema yang awalnya sangat konservatif dan normatif menjadi lebih lunak, atau bahkan

humanis. Komentar dari para seniman (atau juga budayawan) terlihat “mengabaikan” istilah-istilah hukum yang ketat, namun justru dengan tata kalimat dan bahasa yang relatif membumi – seolah menjadi representasi masyarakat kebanyakan, pernyataannya menjadi antitesis dari sekian argumen yang penuh dengan kaidah-kaidah hukum. Keluar dari khazanah dunia hukum dan menciptakan gaya pemikiran tentang hukum yang cenderung mudah dijangkau oleh daya nalar orang awam –hukum praktis, bukan hukum akademis yang penuh dengan sejumlah syarat-syarat mutlaknya semacam terpahaminya penjelasan pasal-pasal maupun istilah hukum yang relevan. Segmen akhir biasanya ditutup oleh tokoh hukum yang dianggap kharismatik, senior dan “tanpa cela” dalam dunia politik di Indonesia. Segmen ini sepertinya disajikan untuk mengembalikan program ini pada hakekatnya.

Apa yang bisa diterima dari keadaan tadi? Setiap penonton akan menerima tayangan tersebut dengan segenap kekuasaannya, tidak ada yang bisa membatasi atas makna yang diterima dan mencegah kualitas pemahamannya. Meskipun program ini ingin bersikap obyektif dengan berdiri ditengah-tengah tema melalui sosok-sosok komentator “tetap” yang ditampilkannya sebagai representasi ke-netral-an itu seperti Sudjiwo Tejo, Ridwan Saidi (yang mewakili/representasi masyarakat awam – non-hukum – meskipun dilabeli sebagai wakil kaum budayawan), Fadjroel Rachman, Burhanudin Muhtadi (mewakili/representasi kaum pengamat), Ruhut Sitompul, Eggi Sudjana, Permadi (mewakili/representasi keilmuan hukum), namun tidak ada jaminan semuanya bisa diterima secara netral. Bahkan heterogenitasnya para komentator justru menciptakan masalah baru atas permasalahan yang sepertinya diharapkan akan terselesaikan saat itu juga (tentunya dalam forum diskusi ini). Yang terjadi justru adalah kesimpulan terbuka –bebas ditafsirkan dan dinikmati sekehendak penonton. Jika kemudian ada yang tercerahkan atau mencela atas apa yang tersaji, itu menjadi konsekuensi logis dari hasil pemaknaan atas praktek pembacaan teks (tayangan) tersebut.

Posisi Kepenontonan

Ada sebuah teori yang bisa menjelaskan hasil pemaknaan yang dihasilkan oleh penonton televisi. Stuart Hall (dalam Storey, 2007:14-16) menyarankannya melalui tiga posisi hipotesis. Yang pertama adalah posisi *dominan-hegemonik*. Hal ini terjadi jika penonton menerima makna yang diproduksi melalui program televisi itu secara penuh dan apa adanya. Disini berarti setiap kode-kode yang disampaikan/ diproduksi /diwacanakan oleh program televisi/pengelola stasiun televisi mampu menciptakan arus penerimaan yang sesuai dengan yang diharapkan para produsen makna (televisi). Sebagai contoh : ketika sebuah iklan (produksi) makanan burger yang dikondisikan melalui citra : ukuran besar-teks : harga murah, dan kemudian calon pembeli beranjak mencarinya (konsumsi) atas pertimbangan citra tadi, maka makna yang diproduksi (pembuat iklan) mampu mendominasi (baca : mempengaruhi) calon pembeli untuk mendapatkan burger yang besar dan murah. Yang kedua adalah posisi yang *dinegosiasikan*. Disini terjadi adanya pengakuan atas penjelasan-penjelasan yang disampaikan oleh si pembuat makna, namun pada level tertentu (dalam situasi lain) termungkinkannya timbul pengecualian atas pengakuannya sendiri. Misalkan, masih dengan contoh iklan burger tadi, meskipun diakui bahwa dengan bentuknya yang besar dan berharga murah, namun dalam situasi krisis ekonomi atau juga "perut kenyang", maka upaya membeli bisa dipertimbangkan ulang -mungkin lain waktu. Dan yang ketiga adalah posisi *oposisional*. Kondisi ini terjadi ketika penonton sama sekali menentang apa yang dilihatnya, dan justru membuat pemaknaan baru atas apa yang diterimanya. Masih dengan contoh yang sama, iklan burger. Meskipun penonton mengakui wacana yang disampaikan lewat iklan itu : besar-murah, namun penerimanya terbentur pada pemahaman yang dimilikinya tentang ketidakmungkinannya atas kombinasi semacam itu, kalau bukan itu hanya sekedar upaya mempengaruhi hasrat orang untuk membeli (konsumsi) apa yang disampaikan melalui iklan yang penuh *bualan*.

Oleh sebab itu ketika program televisi JLC begitu populer bagi sebagian orang, bagi sebagian lainnya bisa menjadi tidak populer. "Permainan" emosi yang kerap kali terjadi dalam ajang diskusi itu bisa menciptakan keterikatan sekaligus sikap sebaliknya atas tema-tema yang memang menjadi bagian kehidupan yang sedang dialami oleh penonton kita. Emosi yang diaduk-aduk dalam lakon yang disajikan melalui "tokoh-tokohnya" yang silih berganti menciptakan konflik bagi hadirnya konflik lainnya. Namun kadangkala seolah meniadakan konflik itu karena tanpa harus menyelesaiakannya. Para komentator "serius" dan komentator "mengambang" silih berganti memberi pendapatnya sehingga semakin mengarahkan tema dalam ketidakpastian kesimpulan. Siapa yang layak didengar dan memiliki pendapat yang akurasinya paling mendekati nilai tinggi sudah tidak terbaca. Oleh sebab itulah maka semua komentator itu akhirnya ditempatkan secara sama, yakni sebagai objek yang tidak terbedakan satu dengan lainnya, selain sebagai "kendaraan" yang membawa program acara ini sampai berakhir. Satu hal yang patut diperhatikan adalah terjadinya popularitas acara ini dikemas dalam situasi "kekacauan" (baca : konflik) yang saling diteriakkan sesama komentator melalui sindiran, caci maki, umpatan, sinisme, puja-puji dan sebagainya. Kode-kode yang diciptakan pembuat program acara ini memang ditujukan demi popularitas. Ada argumen tentang popularitas, yang disampaikan oleh Schiller (Barker, 2004:339) bahwa : media dilihat sebagai kendaraan bagi pemasaran sebuah perusahaan, memanipulasi penonton untuk mengirimkan mereka pada pengiklan. Inilah yang disebutnya sebagai imperialisme media!

Jika demikian, maka televisi (program acara) tidak selamanya memperjuangkan makna kesenangan, hiburan, pengetahuan, informasi dan sebagainya -yang terbiasa kita temui dalam kegiatan menonton. Dalam ketidaksadaran penonton, nyatanya program-program yang kerap kali melintasi mata-mata penonton televisi juga bermuatan (dimuati) dukungan atas sistem kapitalisme. Hal ini pernah disampaikan John Fiske melalui bukunya *Television Culture* yang menyitir situasi ini sebagai "dua ekonomi televisi" (Fiske, 1987:311). Ia berpendapat bahwa komoditas budaya (dimana

televisi menjadi salah satu bagiannya) berada dalam kondisi dua ekonomi, yakni ekonomi finansial dan ekonomi kultural. Ekonomi finansial dipahami sebagai suatu keadaan dimana setiap program yang ditayangkan oleh televisi berada dalam “nilai tukar”, sedangkan ekonomi kultural fokusnya berada pada “nilai guna” – makna, kesenangan dan identitas sosial (Fiske, 1987:311). Dan kedua nilai ini berlangsung atas peran pembacaan dari penonton. Untuk itulah tidak mengherankan jika semakin diminati sebuah program (menjadi populer), maka semakin berbondong-bondong produk diiklankan, meskipun memang tidak mudah memprediksi bagaimana akhirnya barang-barang yang diiklankan tersebut bisa sampai atau tidaknya pada penonton. Jadi, dua ekonomi ini berlangsung secara bersamaan dan saling mengikat. Peristiwa “televisi-penonton” telah dilingkupi oleh sirkuit yang berputar terus antara makna-makna yang silih berganti, antara kesenangan (kultural) dan kegiatan kapital (ekonomi).

Penutup

“Membaca” televisi dengan pendekatan kajian budaya (*cultural studies*) ternyata tidak terbatas membicarakan pada program-program (teks) yang tersaji. Penonton (khalayak) juga merupakan teks lain yang berpotensi sebagai arena pemaknaan. Oleh sebab itu tidak pernah ada yang bisa menjamin, sekaligus mengklaim bahwa setiap program berada dalam klasifikasi menarik-tidak menarik, seperti juga halnya barang-barang yang teriklankan dalam jeda-jeda segmen program. Karena sesungguhnya setiap penonton memiliki modal yang tak-disadari, ketika ia memutuskan untuk menyaksikan sebuah tayangan. Yang bisa dilakukan para pengelola televisi atau pembuat program hanyalah “berusaha” mengenali khalayaknya –tanpa pernah menguasainya dengan segenap modalnya : tema yang diangkat, kejadian, citra para personal dan sebagainya. Tidaklah mengherankan jika program *Jakarta Lawyer Club* menjadi digemari karena banyak hal yang ditunggu, terutama karena nilai fiksionalisasinya yang didalamnya banyak tokoh protagonis dan antagonis yang silih berganti tampil ke hadapan para pemirsa.

Dalam usahanya mengenali khalayaknya itu, dalam proses kepenontonan yang sedang terjadi, dalam gerak pemaknaan yang sedang berlangsung di kepala penonton -oposisional, negosiasi maupun terdominasi, kegiatan lain sebenarnya juga sedang berlangsung, yaitu kapitalisme televisi!

Daftar Pustaka

Barker, Chris, *Cultural Studies : Theory and Practice*, SAGE Publications, London : 2000

Bordwell, David & Thompson, Kristin, *Film Art : An Introduction 7th edition*, McRaw-Hill, New York : 2004

Fiske, John, *Television Culture*, Routledge, New York : 1987

Storey, John, *Cultural Studies dan Kajian Budaya Pop* (terjemahan dari *Cultural Studies and the The Study of Popular Culture*), Jalasutra, Yogyakarta : 2007

*Ditulis tahun 2014

Artikel 4

“Recounting” The Birth Of The National Cinema Of Indonesia*

A. Short View on a Theory of National Cinema

In his article, Jinhee Choi (Choi & Carroll, 2006:310) presents a view that says, “globalisation, among many other things, seems to be a main reason to reconsider a concept of national cinema”. It means that a nation’s concept of cinema is engendered because of the world’s condition where each country’s cinema is not autonomous anymore; it is connected to each other and is tied up with each other in a more and more propagated connections in any activities that are associated with films. This process of being connected, this interaction, grows even faster when technology takes part in it. Everything is done in digital ways, leaving off “classic models”. In Choi’s definition, this globalization’s effect seems to put everything into economical context, giving rise to better and quicker cultural commodities, far beyond any cinematic activities before.

But there is a concern that this globalization’s effect has created a situation where the borderlessness disguises a nation’s identity that produces films. In a wider description, it is stated that a nation’s identity in films has become vague because eventually all cinema is blended into one same “nation”, the “nation” of world cinema. In regard to that, there emerges a big question: does national cinema still exist?

Even this circumstance will slowly lead to a condition where the culture and civilization of a country does not exist in certain specifications, specialities, uniqueness, because everything seems to be crossing swiftly through borders and vague. Consider that a film, aside from being its maker’s completion of creativity, is also a cultural product of a nation, that is also its identity. Take a look at Anon’s explanation in his book, *Sight and Sound* (Hjort, 2000; 69). He says that national cinema is a realistic project that... will reflect the time, life, and culture of a people in a country. It is imaginable how we will lose

the real faces of a nation when globalization's effect erases the real faces of a nation-country's identity, because every filmmaker will race with the speed of globalization in their depiction process in the film.

The materialization of national cinema is not merely on account of social and cultural factors of a nation when globalization surges through the world. Far before, one of the ideas about the concept of national cinema had been flourished when the world was surprised by the invasion of Hollywood movies all over the world, especially at the beginning of 1910s. Even until 1915, around 50% of all the films that were distributed in the world were produced by Hollywood (Gronemeyer, 1998:41). Of course there are protective measures of every country to guard its national cinema in the middle of attacks by those Hollywood films. In his article, Ian Jarve (Hjort, 2000:75) firmly states that national films are introduced as alternatives, even to replace the positions of American films. It means that it should be the awareness of everybody that they should maintain their nation's films although American films dominate the market. It all has to do with different cultural protections that are presented by each film. This is one point that makes non-national films are viewed as threats to local culture, since slowly it influences and creates a hybrid with local culture.

The imposition of high tax rate on imported films become a solution of every country to restrict the invasion of foreign films to their countries, Indonesia included. Of every tax imposed on every film that is about to be played, it is exerted that the money be returned to local filmmakers in order to produce national films. This is one of the many efforts that can be done to achieve a dream of a national cinema, creating a balance between imported films and local/national films. This topic is actually becoming a crucial issue in the Indonesian cinema today. In 2011, the Indonesian government is planning to lower the tax rate on national films from 10% to 0%. Meanwhile, imported films are liable to 23.75% of import duty and 43 cents of royalty per meter

of film roll being distributed.¹

This is all important to be done because all this time Indonesian films being produced have to pay taxes for many things, starting from basic materials, production equipments, artists, crew, production process, post-production process, and copying process. So, estimating all those aspects, a national film producer has to prepare money for more than 10% of total production cost for tax. Films such as *Laskar Pelangi* or *Ayat-ayat Cinta* of which the production costs reach Rp5 billions have to pay taxes of Rp500 millions.² While imported films are liable to only Rp1 million per copy!

To expound the concepts of national cinema, there is one good theory offered in the article of Jinhee Choi (*National Cinema, the Very Idea*) to help understand the national cinema. Choi mentions that there are three approaches to the definition of national cinema, by way of: 1) a territorial account, 2) a functional account, and 3) a relational account.

About territorial account, it can be said that one of the things that can help explain national cinema is by referring to the understanding of the entire production system, especially players, production crews, companies, production locations. So, national cinema is a product of an activity of a country, in that country, and concerning its originality as a nation.

But this approach seems to be too simple, because when a film is produced outside of the original country (based on artistic or plot factor), the label of national film naturally cannot be used. Is that true? This marks how difficult it is to define national cinema.

For that reason, the factor of country boundaries where films are produced does not necessarily define national cinema.

¹<http://www.tempointeraktif.com/hg/bisnis/2011/03/16/brk,20110316-320546,id.html> – accessed on march, 30, 2011.

²<http://entertainment.kompas.com/read/2011/02/18/22385455/Salut.kepada.Pemerintah.Menaikkan.Pajak.Impor.Film-> accessed on march, 30, 2011.

Read Choi's statement below (Choi & Carroll, 2006: 310-311):

For example, Italian Westerns were often shot in Spain. So, perhaps, a film should be classified as an instance of a national cinema based not on its shooting location, but rather according to the ownership of and the right to its product: that is, to whom does the film belong? In the film industry, the copyright to a film is owned by the production company or a studio. Hence, the relation between a film and its national origin is an indirect, transitive one: the nationality of a cinema is determined by and transferred from the nationality of a production company or a studio. With this in mind, we can modify the territorial definition of national cinema as follows: A film is an instance of a national cinema based on the nationality of its production company or studio.

While for Higson (Choi & Carroll, 2006:313), to define national cinema, one should consider the factors that are related to "taste" and "tone" that have national power, which are represented by story, background, and citizenship status of the production crew. Those factors function as a film's identity of nationality. The understanding of taste and tone becomes an important factor because of Higson's concern about the lost of identity. He gives examples of British national films that are distributed around the country. Films like *Four Weddings and A Funeral* (1994) and *The Full Monty* (1997) that are produced in Britain do not show the "spirit" of English-ness (Choi & Carroll, 2006:313). This is what it means that a film (that indirectly represents a nation's identity) loses its identity, which finally has the potential of losing the label of its "national" identification.

This formulation of "taste" and "tone" is the one that in the end will distinguish every film product from every country. Although finally films seem to be dwarfed because it doesn't show its vastness of "horizon".

This is actually what Choi conveys about the definition of "functional account" that goes along with the definition of "relational account" that the level of "nationality" of a film can be understood because textually (film structure, narrative

content, and so on) a film can function in a reaction to distinguish itself from other films (especially Hollywood films that are very hegemonic). It also similar to the definition that a concept of national cinema means the national identity it's shaping. This means, in a global context where national cinema is actually not autonomous, the distinction above is highly functional when films of various "national" origin are viewed together.

In the context of Indonesian cinema, the claim of national cinema in fact is most possible when we talk about the birth of "Indonesian cinema" itself. This is what Choi means as "relational account", that the birth of a cinema is precisely related by the history of its nation's birth itself. And so it goes, the Indonesian cinema is born and engendered to affirm the identity of the nation in the middle of Dutch colonisation in Indonesia, including the fact that Dutch production films were distributed in Indonesia too. In a truly interesting way, Choi says that, "A national cinema's association with its national history or heritage is only one of the many ways in which a national cinema can assert itself." (Choi & Carroll, 2006: 314).

B. The Origin of Indonesian "National" Film

Talking about the birth of Indonesian cinema takes us inevitably to the work of Usmar Ismail, *Darah dan Do'a* (*Long March*). This film is often said as a pioneer of "national film" for the next generation of Indonesian films. In other words, how Indonesian filmmakers were actually displaying propagandist techniques through the film *Darah dan Do'a* in order to declare Indonesia's existence as an independent nation to the world. Usmar was practicing (playing) film as a new media.

The first day of the shooting for this film production was conducted on March, 30, 1950. The date than became a special day for Indonesian cinema because it is established as the National Film Day.³ This is inconsideration of, as stated by a

³ March, 30, was established as the National Film Day by the Decree of the President of Republic of Indonesia number 25 1999, with the incumbent at that time BJ Habibie. The decree was signed on March, 29, 1999 in Jakarta. Far prior to that, the National Board of Film's assembly with cinema organisations on October, 11, 1962, had

decree of the President of the Republic of Indonesia, the fact that for the first time a feature film is made by Indonesians and Indonesian company. Besides, also covered in one point of the decree, it is declared that the establishment of National Film Day is an effort to raise the confidence and motivation of Indonesian film workers; and to boost achievements that can elevate Indonesian films regionally, nationally, and internationally. There is a quite long period of time between the making of this film (1950) and the president's decree (1999), around 49 years. It shows how the recognition of state toward national cinema has taken an almost half of a century of a process.

Many arguments say that the Indonesian national cinema started from that film by Usmar Ismail. One of them is by Misbach Yusa Biran. According to him, the films prior to Usmar's work didn't have national awareness (Biran, 2008: 45). This awareness is interpreted by the writer as the motive of filmmakers that almost all is based on nationalistic stance toward their country. Misbach quoted his interview with Usmar Ismail that he (Usmar Ismail, the writer) will make a film that can reflect "national personality" (Biran, 2009:45). In his other writings, Usmar Ismail has also expressed that *Darah dan Do'a* is the first movie that tells about national events (Siahaan, 1983:170). And it is not surprising that eventually the movie was honored with a chance to be played at the new residence of Bung Karno (Soekarno, the first President of Republic of Indonesia) in mid 1950.⁴

About the filmmaker, H Rosihan Anwar (died on Thursday, April, 14, 2011, when this paper was being composed) in an introductory paper in a retrospective film exhibition of Usmar Ismail at the Indonesian Film Festival (FFI) 1986 also mentioned that his prime features and values are patriotism, strong nationalism, and passionate idealism; high ideals of life.

established the first shooting day of *Darah dan Do'a (Long March)* as Indonesian Film Day.

4 It is said that the venue was Istana Merdeka (official residence of the President of Republic of Indonesia) that had been occupied for several months. (JE Siahaan, *H Usmar Ismail Mengupas Film*, Jakarta: Sinar Harapan, 1983), p. 164).

Indeed there is no direct corelation between those properties and his background as a soldier. But at least it can be explained that his experience in combat fields with the Dutch had initiated him to become someone who cares about his motherland. Usmar was enlisted as Indonesian soldier between 1945 until 1949 with rank as TNI (Tentara Nasional Indonesia, or National Army of Indonesia) major in Yogyakarta.

However, it is difficult too simply validate that with a certain background a filmmaker will automatically end up creating a film in keeping with that background. The assumption needs further research. Usmar Ismail himself had been debating about this with his friends. He had been considered for having a lack of nationalism because he had worked for a Dutch film company, SPFC (South Pacific Film Corp). Usmar then argued based on several reasons, one of which is that it was his concession to SPFC for their requirements after he was being released from jail. He also wanted to apply theories that he obtained during the periode of Japanese invasion and from his film courses during in Yogyakarta (1946-1947) (Abdullah, 1993:325). The main point was Usmar's statement itself that he was promised to be able to work independently in SPFC, although finally a quarrel happened between him and SPFC producer that forced him to leave the organisation (Siahaan, 1983:57). But it looks that there was an ambiguous expression by Usmar concerning "nasionalism" in the movie *Darah dan Do'a* when he mentioned that national awareness in fact was started in his movie, *Tjitra* (the name of an Indonesian heroine) (in Sen, 2009:31).

Gayus Siagian in his book, *Sejarah Film Indonesia* (Siagian, 2010:9-10), gives a pretty interesting and appreciable review. He says that this film (*Darah dan Do'a*) was given the label of nationalism film because it was different from prior films. The capital for the said film was national capital. The company was lead by true Indonesians, the production was led by Usmar Ismail himself (also the directing), the script was Indonesian script, the artists were Indonesians, and the same goes to the

cameramen, script writer, editors, and so forth. It seems that Gayus's statement has a positive corelation that can be analyzed through the theory of "national cinema" that's elaborated by Jinhee Choi as well as Higson.

Even on the film poster,⁵ which displays a lot of nationalism spirit booster phrases such as "*Film jang mesti dilihat oleh semua pentjinta bangsa!*" ("A film that must be watched by those who love the nation!") and "*Perjuangan bangsa Indonesia hidup kembali dalam: THE LONG MARCH Darah dan Do'a!*" ("The nation's struggle is revived in: THE LONG MARCH Blood and Prayer!"). It seems out of date in the effort of setting out the spirit of nationalism—in the context of *Tjitra* that according to Usmar actually started to be "national".

It becomes a new foundation to expound the definition of Indonesian national cinema, because it is not impossible that the claim on the continuing legitimation for *Darah dan Do'a* is a mere construction, or perhaps not more than the base of Usmar Ismail's "satisfaction" in making a film that was really done freely, without even "national awareness" tendency that is often echoed. His opinion was (Siahaan, 1983:164):

Although Tjitra had a better welcome from the press, frankly it reminds me too much about attachments that I feel as restrictions on my creative power. Therefore I prefer Darah dan Do'a as my first film, that 100% I did with my own responsibility.

The story of *Darah dan Do'a*⁶ was based on the true story written by Sitor Situmorang about a long march of Indonesian army that was ordered to return from Yogyakarta to West Java, apart from another source of inspiration, which is The Long March by the Chinese Red Army (source: *Intisari*, no. 1, I, August, 17, 1963:121). In this film, a group consisting of some soldiers and their families traveled together led by Captain Sudarto (Del Juzar). There was a tension that occurred along the way; sufferance, fear of war, betrayal, and many more were explored.

5 The poster was published in *Aneka Magazine*, no. 13, I, September, 1, 1950, p. 16.

6 Partly quoted from *Katalog Film Indonesia 1926-2007* (Kristianto, 2007:15).

This film was directed by Usmar Ismail, who was also the scriptwriter, based on Sitor Situmorang's work. The company was Perfini. The production team consisted of among others Max Tera (cameramen and editor), Basuki Resobowo (artistics), and GRW Sinsu (scoring). Starring were Del Juzar, Farida, Aedy Moward, Sutjipto, Awal, Johanna, Suzzana, Rd Ismail, Muradi, and many others.

C. Early History of Film Production in Indonesia

Since the presence of film exhibition in 1895, marked by the exhibition of Lumiere Brothers' film in France, Robert Paul's projector demonstration in England, and also Thomas Alva Edison in US, there was a long period until Indonesian national cinema started in 1950. But actually Indonesian public had long before been introduced directly to film exhibition, especially those in Batavia (Jakarta). Even longer before, the principles of film in fact had been known by Indonesians through shadow puppet (*wayang kulit*) exhibition. About shadow puppet, it is said (Siagian, 2010:19-20):

"Stuffs that are personified picture made up of skin are projected on a screen in a dark place in front of an audience. Voices are given by someone who runs the story through dialogues. Audience watch black and white shadows. Scripts are usually taken from Mahabhrata and Ramayana; and the characters are already familiar among the public."

It can be guessed, the presence of the first moving picture in Indonesia, especially in a visual concept of story actually was not something new for some people in Indonesia. The process of absorbing visual storytelling was easier to accept because there were already a habit of watching it. The difference is only the art medium, film and shadow puppet.

Moving picture was introduced in Indonesia for the first time on December, 5, 1900 by a Dutch theater company, Nederlandsche Bioskop Maatschappij. The show was held in Tanah Abang Kebonjae at night. The film that was shown was a sort of documentation displaying the conditions of Europe and

South Africa. In that film was shown too the picture of Her Majesty Queen of Dutch along with His Royal Highness Hertog Hendrik when entering the city of Den Haag (Abdullah, 1993:49).

In an advertising leaflet of the film exhibition, it was said that the venue was a building called Manege. It is no surprising because at that time there was no theater. The prices of the ticket were divided into classes, which indirectly shows the condition of social classes at that time. With the emergence of theaters, theater classification developed as well. For example Decca Park in Jakarta and Concordia in Bandung that were built for European. There was also Kramat for the middle class, while for the lower class there was Rialto (Abdullah, 1993:50).

A more detailed theater classification can be described as follows (Tjasmadi, 2008:7): European society (Dutch people and other white people from Europe, called class number one), Far Eastern people (newcomers from India, Japan, and China, called number two), and Indo-Dutch people (members of society whose request for equality has been approved so that they could be treated like people number one; called number three), and the natives (called number four).

The condition above really shows the position of and treatment toward native people (Indonesians) in their own homeland. It has a very close connection with colonialism practice forms happening in Indonesia where all facilities and treatment toward the local colonized people were in the lowest priority – could not be equated and united with the authority. Their moving space was very limited, even to simply enjoy a film exhibition. This condition, although a typical practice of colonialism, can also be explained from a phrase from *Dutch Culture Overseas* (Frances Gouda, 2007): “In the setting of Dutch East Indies, the mostly communitarian definitions of Europeans and natives (*inlanders*) which relegated the millions of Indonesians to an opaque territory on the opposite end of an enormous colonial divide, where they could be inscribed with various forms of otherness.” There is a distance separation between those who ruled and be ruled upon. In the next history

of Indonesian film this condition can create a new spirit to create its own identity for the people of Indonesia in making and producing a film.

The development and the presence of theater buildings in Indonesia have then multiplied along with the increasing amount of people who watch films, as well as more films are imported, especially Hollywood films, classic Chinese legends, and European documentaries. The thriving of theaters could not be separated from the role of Chinese people. Until 1936, there were noted around 225 theater buildings almost in entire Indonesia (Tjasmadi, 2008:9-13). Even in the record of Khrisna Sen (Sen, 2009:21-22) in mid 1920 there were at least 13 theater buildings had been established in Jakarta.

HM Johan Tjasmadi (Tjasmadi, 2008:13) have done interviews with several theater proprietors about the motives of Chinese people to establish theater buildings—although he admitted that the authenticity cannot be accounted for. The writer concludes that those motives range around obsession factor, that Chinese people felt challenged to prove that not only Europeans could establish theater buildings; and politic factor, that Chinese people, through free tickets for Dutch officials, could secure connections and cooperations with the Dutch.

The development of theater buildings in Indonesia can be said fluctuant. The degradation in theater management appeared due to Indonesian audience's boredom of shows that were considered too monotonous, along with the enactment of an ordonnance in 1926 imposing high rate tax on theater buildings, especially small ones (Abdullah, 1993:52). This condition forced some theaters to do some measures such as reducing their ticket prices and organizing outdoor show, on an open field (called "layar tancep"). In Decca Park, located in Mangga Besar, Jakarta, *openlucht bioscoop* appeared (Tjasmadi, 2008:16). The purpose was to widen film marketing so that the wider mass could enjoy it. The development and growth of early theaters did not touch at all the active participations of native people. Almost all of films' infrastructure were managed and run by non-natives. In

the context of film's presence in Indonesia, the role of Indonesians seems to be passive, they served the function as consumers, including the educated ones. It goes with what Usmar Ismail wrote (Siahaan, 1983:53): "Since moving picture was introduced to Indonesia, those who play major roles in cinema are always strangers." This early history shows that Indonesians never find their own identities—in other words they haven't had the chance to construct their identities. Only to be taken advantage by foreigners (like the Chinese, who told the story of Indonesian people's lives)? That's why (since the beginning of the history of moving picture's arrival in Indonesia), the Indonesians prefer to watch foreign films.

Until 1926, the entire films that were shown in Indonesia were only imported ones. The earliest feature film production in Indonesia was done by a German named G Kruger who along with a Dutch, Heuveldop, produced *Loetoeng Kasaroeng*, presenting a story about a famous West Java's legend.⁷ Kruger's tasks were to handle cameras and film processing. Meanwhile, Heuveldop was a director of a company named Java Film Company. It is allegedly said that he had had years of experience in movie directing in Amerika. There were indeed a lot of controversies around this film; who the maker was, what year of production it was, etc. But one thing that's clear is that this movie was deemed as the first national-transnational collaboration in Indonesia. It's because there was a cooperation between Indonesians and foreigners. The actors originated in Indonesia, among others were Martoana and Oemar (Kristianto, 2007:1). Even the *bupati* of Bandung Wiranatakusumah V became an investor and spent a huge amount of money to produce the film. This production also involved the people of Indo-Bandung as the liaison officers between the foreigners and the Indonesians. There was also Raden Kartabrata being in charge for actors from

⁷ Based on Gayus Siagian's book (*Sejarah Film Indonesia*, 2010:20-24) it is even stated that the making of this film probably involved F Carli, in 1928. According to Armijn Pane, the movie was made in 1927. While according to RM Soetarto, F Carli was said to be the maker (published in Antara press almanac, 1976).

noble descendants. The shooting location was in the area of Bukit Karang, two kilometers from Pandeglang, West Java (Biran, 2009:60-61).

Since *Loetoeng Kasaroeng* was made, there were more collaborative production between Indonesia and Netherlands. One of them is *Eulis Atjih* (1927). Misbach Yusa Biran (Biran, 2009:72) finds that there is an interesting point in this film: the name "Indonesia" was used in this opportunity. But the writer also sees another noticeable point, namely the commercial of the film.⁸ In the commercial was printed: "*Liat bagaimana bangsa Indonesias tjoekoep pinter maen di dalem film, tidak koerang dari laen matjem film dari Europa atawa Amerika.*" ("Look at how Indonesians are clever enough to play in a film, like no less than in other films of Europe or America."). There is an impression that this film wanted to give, which is that Indonesians in a short period of time (if started from *Loetoeng Kasaroeng*) as a matter of fact could stand up on equal positions with the foreigners in filmmaking—creating a false reality. But the commercial also could serve as a kind of promotive content, that the text in it could be an effort to attract the Indonesian audience. Whether or not it was because of the commercial, the theaters were always full. According to records, when first time played in the Orient Theater in Surabaya, there were a lot of performances, such as live *keroncong* music that the players were also Indonesians (Biran, 2009:73).

From the records in *Katalog Film Indonesia* (Kristanto, 2007:1-3), there were other films resulting from the Indonesian-Dutch collaboration, for example *De Stem Des Bloed/Njai Siti* (1930), *Karnadi Anemer Bangkong* (1930), *Atma De Vischer* (1931), *Karina's Zelfopoffering* (1932), and many more. Other collaborations came out between Indonesia and China. Some films produced among others were *Lily van Java* (1928), *Njai Dasima* (1929), *Rampok Preanger* (1929), *Si Tjonat* (1929), *Lari Ka Arab* (1930), *Njai Dasima II* (1930), *Nancy Bikin Pembalasan/Njai Dasima III* (1930), *Si Ronda* (1930), *Boenga Roos dari Tjikembang*

8 A leaflet of the commercial can be seen in *Sejarah Film 1900-1950* (Biran, 2009:74).

(1931), *Indonesia Malaise* (1931), *Sam Pek Eng Tay* (1931).

So, how to describe the position of “Indonesia”? In films resulted from the collaborations between Indonesia and Netherlands, also between Indonesia and China, which means also the early films produced in Indonesia, it seems clear that the Indonesians were positioned as audience. Foreigners took local stories and then depicted them in films. Kruger, for example, selected stories based on their proximity to natives’ lives, underlining the expression of ethnography (Abdullah, 1993:115). Therefore in his films there was a documentation of a local traditional ceremony (Biran, 2009: 97). Chinese filmmakers who aimed at local audience have done the same. Tan Koen Yauw (Tan’s Film, started producing since 1929) said that the goal of his company was not to make films that were enjoyed by Chinese or European audience, but those that could attract local audience from the lower classes (Biran, 2009:98). It is more harrowing that those foreign filmmakers only placed Indonesia in an exploitable position, truly treated it as their colonialized land. They seem not to want to know, or care, who “Indonesia” was, which was totally being exploited visually. Kwee Tek Hoay (Biran, 2009:122), a writer, said that films produced by the Dutch, which the subtitles were in Dutch, indeed weren’t made to be understood by Indonesian nor Chinese audience because their market were European or American audience. It leads to a guess that cultural potentials in Indonesia have become mere exploitation for Dutch filmmakers on international level.

The name Andjar Asmara also deserves a recognition as one of the first Indonesians who played an important role in filmmaking – as well as Saerun, a journalist who wrote the script of *Terang Boelan* (1937). In *Usmar Ismail Mengupas Film*, it as said that:

Saerun, a prominent journalist at that time was the first Indonesian in scriptwriting. Then came Anjar Asmara who at that time was also a journalist and had left theatrical plays. And then there were also Arifin, Suska, Inu Perbatasari, three journalists who weren’t new to theatrical plays as well. It can be said that with the participations of these people in the film world, Indonesians started

to play roles in the process of filmmaking, although the companies were still owned by Chinese (Siahaan, 1983:55).

Andjar had been known before as the director of the magazine *Doenia Film*. He then joined in theatrical plays as scriptwriter in Dardanella group led by A Pedro in November, 1930 (Biran, 2009:20). His decision to move in to cinema followed an exodus by people of plays into filmmaking world, since the success phenomenon of *Terang Boelan* (1938). His knowledge of films allegedly came from his visits to his friends in the organisation Keimin Bunka Shidoso (a cultural center). That's why he, along with HB Jassin and Rosihan Anwar, could freely roamed the library that used to collect books confiscated from the Dutch (Tjasmadi, 2008:27-28). This proved to be a useful advantage, including for the material source in discussions going on in Usmar's house. In this film, Andjar succeeded in creating a new "image" in film show of Indonesia, by introducing a pair of stars, Rd Mochtar and Roekiah. Gayus Siagian called them white star love team (Siagiaan, 2010:36). Probably star system was being born then.

It was said that the duet composition was the receipt of *Terang Boelan*'s success, which was followed by similar films like *Alang-Alang* (1939) that paired Moh Mochtar with Hadidjah. According to *Terang Boelan*'s director, Albert Balink, Rd Mochtar was the best native who deserved to be a star, having the prerequisites for it (Abdullah, 1993:173). It is a paradox that it did not help the positions of native actors in cinema because the statement above clearly was a European physical personification through Rd Mochtar's figure. Roekiah's figure was also said to be identical with a Hollywood star, Dorothy Lamour, the glamour girl (Siagiaan, 2010:35).

Back to Andjar Asmara. He joined the film world in 1940 via Java Industril Film company (JIF). From several records, it was found that the first Indonesian who directed a film was Bachtiar Effendi in *Njai Dasima* (1931) (Kristanto, 2007:3). But records of Bachtiar effendi's endeavour were very few. Hence

Andjar Asmara became important because of his effort in forming cadres of Indonesian filmmaker for the future (one of them was usmar Ismail who worked as his assistance in *Gadis Desa* [1949]) through Dutch company, SPFC. Several films he made were *Kartinah* (1940), *Noesa Penida* (1941), and many more.

The arrival of Andjar and his friends left a little doubt about the Indonesians' roles in filmmaking. Their presence did not necessarily determine the overall result of the films. About films that were made by Indonesians such as *Air Mata Mengalirdi Tjitarum* (Rustum St Palindih [1948]) and Andjar Asmara, *Djauh di Mata* (1948), Usmar Ismail wrote (in Salim Said, *Profil Indonesia*, 1989:52):

.....

The truth is both Rustam and Andjar came from one school, it's just that in Rustam's, Chinese influence look more tangible, while Andjar cannot free himself from Dutch producers' influence.

Also noted by Armijn Pane:

.....

Also Andjar Asmara in reality only takes control over the actors, while the real artistic directing is in the hands of cameraman who doubles as production leader, that is Dutch.

It means that in reality the participation of those Indonesians in cinema in 1940s cannot be deemed as decision maker in artistic aspects of the film being made. Their presence were no more than an entrance for the others' participation in the next generation of filmmaking. But on the other side—not the point of view of filmmaker—Misbach Yusa Biran (Said, 1989:31) had his own opinion about Andjar Asmara's role. Andjar was considered effortful in trying to influence opinions on Indonesian filmmakers' position compared to foreign ones. In the commercial of *Njai Dasima* a line said, "Semoa Rol Dipegang oleh Bangsa Indonesia Sendiri." ("All roles are held by Indonesians.") It is evident that at that time the role of Indonesian filmmakers were not significant, it was more like an effort to convince other Indonesians to have confidence in films through

media communication. Andjar, through texts in commercials or articles in media, wrote a lot about Tan's Film company which, in his opinion, had started to take advantage on Indonesians' participations.

Usmar Ismail, who joined the cinema through theatrical plays where he had been active also owed it to Andjar Asmara. With his friends, Usmar founded a group of theater play called Maya. In his resume, signed by himself, Usmar Ismail also enlisted as a soldier of Indonesian National Army as major. He then founded a newspaper called *Patriot*. In 1947, he was elected as the chairman of PWI (Persatuan Wartawan Indonesia, or Association of Indonesian Journalists).

Starting from discussions about moving pictures that were done in Usmar's house, Sumbing street number 5, Yogyakarta, and also from his awe of Japanese people (came to Indonesia in 1942 with a mission to "free" Asian countries from Western invasion) who truly understood how to use film media as propaganda machine, Usmar's interest in films began to grow. Even Japan had a big role in the development of activities in arts (films) by establishing The Cultural Center (in Japanese called Keimin Bunka Shidoshō, a center of popular education and cultural development) in Jakarta, April 1943, which had several tasks such as developing cultural traditions in Indonesia, and educating or training Indonesian artists. Professor Kenichi Goto from the University of Waseda commented on the relationship between Indonesia and Japan, quoted by Rosihan Anwar (Tjasmadi, 2008:28-29):

Hoeboengan antara Djepang-Indonesia pada periode 1942-1945 ibarat doeaa orang sahabat jang begitu intim tidoer satu randjang, dan bermimpi tentang doeaa hal jang sangat berbeda.

(The relationship between Japan and Indonesia during 1942-1945 is comparable to two bestfriends asleep in a bed together and dreaming about two very different things).

Indeed the organisation has often been accused as an effort by Japan to influence the Indonesians concerning Japanese "goodwill". This is because behind this institution there was Sindenbu (Japanese propaganda and information's body).

Usmar began his activities in cinema as director's assistant to Andjar Asmara in SPFC. Next, he was given full responsibility to be a director in the same film company. From his hands were created two films, *Harta Karun* (1949) and *Tjitra* (1949) before he finally decided to make films from his own company (Indonesian), due to reasons that has been mentioned above.

Several things can be noted from the history of the arrival of films in Indonesia until the era of Usmar Ismail, which are concluded and taken from *Sejarah Film Indonesia: Masa Kelahiran-Pertumbuhan* (Gayus Siagiaan, 2010):

1. The presence of films in Indonesia were an amazement, when prior to that the Indonesians could only enjoy live performances, such as *stambul*(drama) and plays. It's no surprise that at that time there appeared the term "bazaar art" because of supply-demand factor of films.
2. There were none of Indonesians that have become the pioneers in filmmaking had been studied film in academic institutions. Most had their backgrounds from live performance art and journalism.
3. The Indonesians who became the early generation of filmmakers cannot be said as the decision makers of artistic factors in the films being made.
4. The early periode of cinema in Indonesia are dominated by two major parties, Chinese people who oriented themselves toward their native land, and Dutch people who made more documentaries about Indonesia. But those two main players have involved Indonesians as actors.

If the theory offered by Jinhee Choi would be referred to, there was a kind of paradox about the claim of the birth of Indonesian cinema. Basically the coming of *Darah dan Do'a* in 1950 looks like validating pretty well the birth of the national cinema. Misbach Yusa Biran (Biran, 2009:45) wrote:

The history of Indonesian cinema just began by that film of Usmar. So, let's name the time span of filmmaking from 1926-1950 "The

History of Filmmaking in Indonesia".

However, if Choi's approach is to be used there will be a lot that can be offered.

Darah dan Do'a becomes one important consideration because it clearly presents "Indonesia" intactly – actors, makers, company (Perfini), story, setting, and so on. Usmar Ismail, clearly wishes to outline the limitations of his film (media frame) based on the Indonesian 'territory' in his film. It is from this hypothesis that discussions and claims of Indonesian national film will begin. The requirement of territory is fulfilled, so then the claim that national cinema is started from here can be validated. However, the claim is easily invalidated when the film is further explored. The concept of neorealism⁹ brought on by Usmar actually draws near his film to "renumerating" as a national cinema. This can be understood when he wanted new faces (in this film) with new talents (Siahaan, 1983:166). Regarding this concept of neorealism, D Djajakusuma (in Said, 1989:16) also recognized that Usmar Ismail was indeed really inspired by neorealism groups born after World War II. What he did (neorealism concept) is not very different with other film concepts before that. Same thing happened to Andjar Asmara, even worse, about the "title" of director that he had, when his real task was not to have control over the film. This leads to a big question on concept of national cinema related to *auteurs*. What kind of "national" identity? since Usmar actually was not autonomous as a filmmaker – did not offer something new. Thus, in other words, the "character" followed by the film doesn't make it different.

Loetoeng Kasaroeng, one that has been called as the first feature film production in Indonesia, actually deserves attention too. Referring to Choi's theory, the truth is the concept of

⁹ In *Understanding Movies, 7th Edition*, (Louis Giannetti, 1996: 513), the concept of neorealism (that was done by Usmar) is called by way of *nonprofessional actors*. Other news also mentioned that the selection of actors in *Darah dan Do'a* was based on a limited budget, which included 5 crew members' salaries (Source: Files of *Memperingati Perfini Sewindu 1950-1958*).

national cinema probably has been embodied in this film. In the effort to cast a light on national identity, this film shows it pretty clear, at least the identity of Sundanese, whose territory lies in Indonesia. The requirements offered by Choi indeed are not met, but in the other side the effort to show its function as characteristical identity incorporated by Indonesia, makes it acceptable, at least as a concept that can be reinterpreted to understand the national cinema. The same goes to national-transnational collaboration models mentioned by Jinhee Choi. In Choi's definition, the concept of national cinema does not talk anymore about what film is "national" or "transnational". To know the concept of national cinema means going beyond the labels attached to their production systems, national or transnational; to be exact, it's about how relations between the film and its national history, which of course can show, or not, its national identity. This collaboration model can be an example of a a picture about how a country views something called "Indonesian cinema" through an exposition of festival activity guidelines, which will be explained in the passage below, which erases the national boundaries—not national for the validity of (Indonesian) national cinema.

There are indeed many claims that can be refuted about national cinema, especially when early Indonesian films are textually explored. However, it is the continuous tenacity of Usmar Ismail to bring on the spirit of the birth of "Indonesian cinema" that immediately makes him an inseparable part of the nation's cinema. He also founded the first Indonesian film company, called Perfini (Perusahaan Film Nasional Indonesia), which produced *Darah dan Do'a*.

There is something that has to be communicated, that the concept of national cinema, being always questioned, legitimized, constructed, from the beginning to the current situation of Indonesian cinema's history, now has become blurred. In the book of Guidelines to Organizing Film Festival in Indonesia 2010—issued by the state (it is important to stress out

the word Indonesia) – in Chapter II Article 1 about Requirements for Film Participants Enrollment, point number 1:

Produced by Indonesian company film or other Indonesian lawful organization, by itself or in cooperation with other Indonesian company/lawful organization, or cooperating with foreign company/lawful organization;

And point number 3 says:

Directed by Indonesian citizen, proved by a copy of ID/Driving License/passport/other official identification, such as student's ID for those who are students.

Although indeed in laws, chapters, articles, and points are related to each other and support each other, we can draw a conclusion that the state, from its definition of national cinema, does not explain clearly its concept, in fact makes it more ambiguous. This will go unrealized that the effort of continuing legitimization, on behalf of national cinema pioneers, will stay questionable.

It goes further in Laws of the Republic of Indonesia Number 33 2009 about Cinema. In Article 10 Verse 2 it says:

The subjects of cinema activities and cinema entrepreneurs as stated in Article 9 are obliged to give priority at best to the use of domestic resources.

In the explanation of articles, it says:

Which refers to "domestic resources" include cinema workers, nature, materials and/or products, services, equipments, facilities, and the richness of national culture available in Indonesia.

This reality shows that the government cannot define precisely the concept of national cinema. The definition of *available* (in Indonesia) in the end has a vast interpretation because the principles of national cinema that are based on territory laws are violated, since what happens is everyone (cinema workers) in Indonesia becomes a part of those resources; citizenship overlooked. While the participation of all-Indonesian team has been glorified in Usmar Ismail's film, *Darah dan Do'a* for the sake of national cinema. Those phrases in laws seem to

open a new discourse about Indonesian national cinema, that can be a new claim for films that were made prior to Usmars', such as *Loetoeng Kasaroeng*.

It is clear to see how difficult it is to formulate the concept of national cinema of Indonesia, as it is with guarding the legitimization of that concept which already believed that everything has to be "Indonesia".

References

- [1] Abdullah, Taufik, DR., H. Misbach Yusa Biran dan S.M. Ardan, *Film Indonesia Bagian I (1900-1950)*, Dewan Film Nasional, Jakarta 1993
- [2] Anderson, Benedict, *Imagined Communities* (diterjemahkan menjadi Komunitas-Komunitas Terbayang), Insist Press dan Pustaka Pelajar, Yogyakarta, 2001
- [3] Biran, Misbach Yusa, *Sejarah Film 1900-1950 : Bikin Film di Jawa*, Komunitas Bambu dan Dewan Kesenian Jakarta, Jakarta, 2009
- [4] Carroll, Noel & Jinhee Choi (ed.), *Philosophy of Film and Motion Picture : An Anthology*, Blackwell Publishing, 2006
- [5] Gouda, Frances, *Dutch Culture Overseas : Praktik Kolonial di Hindia Belanda, 1900-1942*, Serambi Ilmu Semesta, Jakarta, 2007
- [6] Gronemeyer, Andrea, *Film*, Barron's Educational Series, Inc., New York, 1998
- [7] Heider, Karl G., *Indonesian Cinema : National Culture on Screen*, University of Hawaii Press, Honolulu, 1991
- [8] Kristanto, JB, *Katalog Film Indonesia 1926-2007*, Penerbit Nalar, Jakarta, 2007
- [9] Said, Salim, *Profil Film Indonesia*, Pustakakarya Grafikatama, Jakarta, 1989
- [10] Sen, Khrisna, *Kuasa Dalam Sinema : Negara, Masyarakat dan Sinema Orde Baru*, Penerbit Ombak, Yogyakarta, 2009
- [11] Siagian, Gayus, *Sejarah Film Indonesia*, FFTV IKJ, Jakarta, 2010

- [12] Siahaan, J.E. (ed.), *H. Usmar Ismail Mengupas Film*, Penerbit Sinar Harapan, Jakarta, 1983
- [13] Tjasmadi, HM Johan, *100 tahun Bioskop di Indonesia (1900-2000)*, Megindo Tunggal Sejahtera, Bandung, 2008
- [14] Departemen Kebudayaan dan Pariwisata RI, *Undang-Undang Republik Indonesia Nomor 33 Tahun 2009 Tentang Perfilman*, Jakarta, 2009
- [15] Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata RI, *Peta Perfilman Indonesia*, Jakarta, 2002
- [16] Pedoman Pelaksanaan Festival Film Indonesia Tahun 2010

*Written in 2014

Artikel 5

Film dan Persoalan Kemanusiaan : dalam wacana minoritas dan wacana dominan*

Pendahuluan : Film dan Paradoks

Sebuah **film** -ketika sudah dilahirkan sebagai produk tontonan/dipertontonkan- akan menjadi sebuah paradoks. Dalam alur produksi menuju konsumsi sebuah film, ternyata -mau tidak mau- melewati titik dimana interpretasi terjadi, yang nilai subyektifitasnya sangat tinggi. Karena itulah maka sebuah film meskipun bersumber dari realita-realita, tetaplah berangkat dari cara pembuat film memandang realita itu. Sehingga disatu sisi film bisa mengalami penolakan, disisi lainnya film (yang sama -yang tertolak) bisa sangat meyakinkan. Ini bisa dimungkinkan karena film tidak sepenuhnya bisa berpihak pada segala sesuatu yang harus dituntut untuk selalu menghibur, tidak sepenuhnya bisa berhasil menjadi media pembawa aspirasi pesan moral yang dibutuhkan oleh masyarakat, tidak sepenuhnya bisa menjadi media yang mengandung nilai-nilai yang berkembang di masyarakat, tidak pula mampu memenuhi semua prasyarat sinematografis yang tercantum dalam berbagai buku referensi teoritis *cara membuat film*. Termasuk tidak sepenuhnya mampu memenuhi aspek efektifitas komunikasi media ; bahwa setiap film bisa dipahami dan dimengerti dan diterima oleh semua penonton. Disimpulkan bahwa film tidak selamanya mampu memenuhi harapan penonton, yang bersifat kolektif, yang membawa beban kultural berbeda-beda ke depan layar film.

Untuk menggambarkan situasi paradoks yang dialami sebuah film, bisa ditemui dalam kutipan sebuah buku¹⁰, yang tertulis :

“Film diterima sebagai media pengembangan nilai-nilai kemanusiaan dan keagamaan, tetapi juga diborgol sebagai sumber kebejatan moral. Ia disebut sebagai guru atau pendidik

¹⁰Tercantum dalam bab buku berjudul *Sinema, Pedang Bermata Dua*; dalam buku *Agama Seni* (Hamdy Salad, 2000), hlm. 213

yang baik, sekaligus dianggap sebagai pengoda nafsu yang licik”

Dari sini bisa dipahami bahwa hal itu bisa terjadi karena film ternyata tidak semata-mata sebagai medium pasif yang menjadi perantara antara realita yang dipahaminya (pembuat film) dengan pihak lain : masyarakat (penonton), sebagai bagian dari realita tersebut. Karena (pembuat) film -bagaimanapun juga- memiliki pertimbangan dan perhitungan ketika film akan dibuat ; misalkan pertimbangan artistik, pertimbangan sosiologi, pertimbangan ekonomi, pertimbangan ekspresi, pertimbangan teknologi dan lain sebagainya. Film dalam era saat ini telah menjadi medium aktif, antitesis dengan embrio film yang pernah dilahirkan di Paris, Perancis oleh Lumiere Bersaudara ataupun Thomas Alva Edison di Amerika Serikat : mengabarkan suatu kejadian.

Film : Antara Teknologi, Komunikasi, Seni

Di Indonesia, film sebagai subyek yang dipelajari di lingkungan akademis sebagai ilmu pengetahuan mengalami upaya legitimasi dari 3 (tiga) bidang ilmu ; teknologi, komunikasi, seni. Hal ini bisa terlihat ketika program studi film bisa bernaung dalam fakultas teknik, fakultas komunikasi, maupun fakultas seni. Masing-masing memiliki argumentasi bahwa dalam film terdapat unsur teknik, dalam film terdapat unsur komunikasi, dalam film terdapat unsur seni. Bahkan argumentasi ini bisa semakin berkembang, bahwa dalam film juga ada unsur sosiologis, unsur antropologis, unsur psikologis dan sebagainya. Untuk itulah kemudian studi kajian film (*film studies*) diterima oleh lingkungan akademis sebagai cara memandang dan membicarakan film tidak hanya sebagai film itu sendiri (tekstual), tapi film juga bisa dipandang dan dibicarakan dari luar teks itu.

Sejarah lahirnya film (dahulu disebut sebagai gambar bergerak -*moving images*) ditandai dengan diciptakannya teknologi alat perekam gambar. Lumiere bersaudara menciptakan *cinematography*, sebuah alat perekam sekaligus mampu memroyeksikan gambar hasil rekamannya itu. Sementara Thomas

Alva Edison menemukan *Kinetograph* dan *Kinetoscope* yang masing-masing berfungsi sebagai alat perekam gambar dan alat proyeksi gambar. Perkembangan teknologi film berkembang terus. Termasuk film yang awalnya hanya mampu dibuat dengan warna Hitam-Putih, kemudian mulai ditemukan metode pewarnaan melalui proses kimiawi dengan teknik *tinting* pada setiap *frame*¹¹. Tujuannya agar semakin "meyakinkan" dan "mendekatkan" penonton atas realita yang sedang ditontonnya. Begitupula dengan teknologi suara yang mulai diperkenalkan dengan istilah *sound-on-film*, dimana akhirnya dalam strip bahan baku film tidak hanya mampu merekam gambar, tapi ada jalur khusus untuk merekam suara¹². Sebelumnya film masih bersifat bisu (*silent film*). Adapun suara hanya bersifat pengiring yang dilakukan oleh sekelompok pemuksik, bahkan sekelompok pemain orkestra pada saat film sedang diputar. Kehadiran suara dalam film, meskipun sempat menimbulkan persoalan besar, salahsatunya yang bagi para pemain (aktor-aktris) film di Hollywood, namun upaya ini tidak lepas - sekali lagi- agar menjadikan film semakin realis. Problem datangnya suara ini membuat para pemain film di Hollywood banyak yang alih profesi, bahkan ada yang sampai bunuh diri¹³. Hal ini karena tidak semua suara yang diperdengarkan dalam film mampu diterima penonton. Beberapa pemain ada yang bersuara nyaring, yang akhirnya menjadi bahan tertawaan penonton -setelah selama ini memuja wajah dan aktingnya. Bahkan beberapa pemain yang memiliki aksen "bukan" Amerika tidak lagi mendapat tempat sebagai idolanya. Penonton dan bintang film kesayangannya pada saat itu sempat melahirkan jarak. Namun Amerika tetaplah hegemonik. Sejak tahun 1937 film Amerika telah memberikan pengaruh pada film-film yang ada di Indonesia¹⁴. Meskipun kemudian beberapa negara -seperti beberapa negara Eropa- mulai

¹¹Dalam Thompson, *Film History : an introduction*, 1994, hlm. 47

¹²Thompson, *ibid*, hlm. 214

¹³Kisah yang dialami para bintang film Hollywood dengan datangnya suara bisa dibaca secara lengkap di buku *Sejarah Gelap Hollywood* (Kieron Connolly, 2014), hlm. 48-53

¹⁴ Ismail, *Mengupas Film*, 1983, hlm. 55

menyadari “bahaya” film Amerika (Hollywood), dan melindungi negaranya dari ekspansi Hollywood tersebut.¹⁵

Proses perjalanan panjang film yang selalu bersinggungan dengan teknologi -bahkan sampai saat ini- menghadirkan satu argumentasi bahwa eksistensi perkembangan film juga tidak lepas dari faktor teknologi, dimana setiap teknologi yang terus berkembang juga turut melahirkan bahasa film yang berkembang, atau bisa juga dalam hubungan timbal balik.

Film-film yang dilahirkan dari alat temuan Lumiere Bersaudara maupun Edison diinterpretasikan penonton memang belum serumit yang kita temui dalam film-film yang dilahirkan dalam era saat ini. Tanpa ada interupsi, film menghadirkan gambar bergerak tanpa terputus -sejak kamera dinyalakan (*switch on*) sampai kamera dimatikan (*switch off*), disebut sebagai *single-shot/lon-take*. Penonton disajikan obyek-obyek yang bergerak dalam film dengan jarak yang statis -belum ada aspek mendekat atau menjauh. Nyaris tidak ditemui distorsi antara “mata” pembuat dengan “mata” penonton karena saat itu gambar bergerak hanya berlaku sebagai gambar bergerak ; *para buruh keluar dari pabrik*, dipahami sebagai *para buruh keluar dari pabrik*¹⁶. Tidak ada ruang untuk menginterpretasikan cerita lain. Dengan kata lain, kode-kode yang ditanamkan oleh pembuat (*encode*) mampu diterima sepenuhnya oleh penonton (*decode*).

Dari sana kemudian berkembang kreatifitas melalui upaya menciptakan dramatisasi sebuah film. Konsep editing, konsep naratif, konsep perspektif ruang obyek, konsep ukuran gambar mulai diterapkan. Konsep-konsep inilah yang menjadi kode-kode baru lagi bagi penonton. George Melies menjadi perumus awal konsep naratif dengan membuat sebuah film berjudul *Trip to the Moon* (1896). Ia menghadirkan unsur cerita dalam filmnya dengan membagi cerita ke dalam berbagai pengembangan karakter, menghadirkan berbagai latar tempat karakter beraksi maupun

¹⁵ Hayward, *Cinema Studies : The Key Concepts*, 2000, hlm. 105

¹⁶Film yang mengisahkan buruh pabrik dalam gambar bergerak Lumiere Bersaudara ini diberi judul *Workers Leaving the Lumiere Factory* (1895), sama dengan gambar bergerak yang dilihat penonton.

persoalan yang berbeda. Keadaan ini membuat penonton dihadapkan pada situasi baru, bahasa film yang baru. Dan ini bukannya tanpa resiko, karena bagaimanapun interpretasi berlaku "suka-suka" (arbitrer) sehingga setiap orang akan memiliki pemahamannya sendiri.

Inilah yang dalam ranah komunikasi seringkali diperbincangkan sebagai distribusi pesan, bahwa ketika sebuah pesan dikirim oleh si pembuat pesan (*encode*), sejauh mana pesan tersebut mampu diterima (*decode*). Menggunakan hipotesa dari Stuart Hall¹⁷, proses *decoding* bisa melahirkan konsekuensi terhadap penonton : terdominasi (menerima makna dari teks), bernegosiasi (mengakui kebenaran makna, tetapi membuat aturan tersendiri menyangkut kenyataan dan keadaan yang dipahaminya), beroposisi (memahami teks dengan cara yang berlawanan). Ketika sebuah naratif film bergerak secara linear (seperti halnya kronologis kehidupan), kemudian atas campur tangan permainan logika diciptakan naratif non-linear (dalam film bisa diwujudkan dengan teknik editing melalui metode *flashback*, *flashforward*), maka proses penguraian kode (*decoding*) bagi makna menjadi lebih rumit. Namun penguraian kode-kode ini sangat tergantung seberapa dekat kerangka kultural yang dimiliki oleh penonton dan pembuatnya, karena setiap penonton dibentuk oleh latar belakang kultural yang berbeda. Disinilah dibutuhkan konsensus sebagai jembatan penghubung agar tercapai kesepahaman. Untuk regulasi sistem makna dan pembermaknaan inilah maka film bisa mendapatkan tempat dalam ilmu komunikasi.

Perkenalan film (*gambar idoep*) terhadap masyarakat di Indonesia (Hindia Belanda) dibarengi dengan kondisi sosial politik yang sedang terjadi, yakni fase-fase pendudukan kolonial Belanda di negara ini. Karl G. Heider menuliskan tentang sinema Indonesia yang merupakan bentukan dari refleksi situasi politik melalui : periode kolonial Belanda sampai tahun 1942, pendudukan Jepang sampai tahun 1945 dan masa perjuangan kemerdekaan 1945-1949.¹⁸ Dalam konteks perkembangan perfilman negara Indonesia

¹⁷Dalam Barker, *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*, 2004, hlm. 59

¹⁸Heider, *Indonesian Cinema : National Culture on Screen*, 1991, hlm. 15

selanjutnya, sebenarnya sedang terjadi posisi tarik-menarik terhadap film, terutama perebutan klaim yang begitu kuat antara bidang komunikasi dan bidang seni. Bahwa film bisa menjadi bagian ilmu komunikasi, telah dijelaskan pada paragraf diatas. Film sebagai bagian dari cabang seni, juga memiliki argumentasi yang sama kuatnya. UNESCO pernah menyatakan bahwa film sebagai seni (seni ke tujuh)¹⁹. Sebagai bentuk seni, film dianggap paling lengkap karena semua elemen-elemen seni dapat diwujudkan di dalam film, seperti ; garis, susunan, warna, bentuk, volume, massa, cahaya, bayangan, komposisi (yang ada dalam seni lukis), pemeran, dialog (seni teater), musik, instrumen (seni musik), citra, metafora, lambang (puisi), gerak (seni tari), naratif (sastra novel)²⁰.

Fakultas Film dan Televisi – Institut Kesenian Jakarta (FFTV-IKJ) yang berdiri sejak tahun 1970²¹, telah menjadikan kesenian sebagai dasar pijakan ilmu pengetahuannya. “Konflik” antara komunikasi dengan seni, yang dipertegas dengan wacana bahwa film akan sepenuhnya ditarik dalam ranah komunikasi turut berimbang pada FFFT-IKJ. Ini dimungkinkan terjadi karena dasar pijakan pengelolaan program studi film dan televisi yang selama ini dijalankannya (kesenian) harus turut pula disesuaikan. Hal ini sama artinya bahwa keberadaan FFFT-IKJ dalam lingkup sekolah kesenian menjadi “illegal”. Upaya untuk mendapatkan pengakuan terus menerus dilakukan, tanpa menihilkan argumentasi bahwa film juga sebagai bagian dari ilmu komunikasi. Akhirnya pada tanggal 29 Maret 2015, dalam rangkaian Hari Film Nasional yang jatuh tepat tanggal 30 Maret, FFFT-IKJ (sekali lagi tanpa menihilkan

¹⁹Dalam sebuah artikel berjudul *UNESCO Tempatkan Film sebagai Seni ke Tujuh*, disebutkan bahwa alasan ini karena sebuah film mampu memberikan dampak dan citra positif terhadap sebuah obyek ketika diangkat ke dalam sebuah film. Sumber website : Antara, Minggu, 26 Juni 2011

²⁰Tercantum dalam buku terjemahan Asrul Sani berjudul *Cara Menilai Sebuah Film*, Yayasan Citra, 1992 ; dari judul aslinya *The Art of Watching Film* (Joseph M. Boogs), hlm. 4

²¹Awalnya bernama LPKJ – Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta, yang masih bersifat kursus. FFFT-IKJ kala itu masih bernama Akademi Sinematografi, sebelum akhirnya mandiri sebagai fakultas seiring berubahnya LPKJ menjadi IKJ.

adanya elemen komunikasi dalam film) melalui satu orasi, menegaskan satu pendapat bahwa "film sebagai seni".²²

Argumentasi dari pendapat tersebut berlandaskan pada satu pemikiran bahwa film adalah hasil karya yang dilahirkan karena terjadinya proses ramu-meramu dari kompleksitas ide dan gagasan, sehingga konten-konten (esensi) dalam sebuah film adalah prioritasnya. Dengan begitu pula peralatan (teknologi) film diberlakukan sebagai sebuah perangkat (*tools*) demi mencapai bahasa film yang terus menerus dieksplorasi. Begitupun, ketika film selesai dibuat, tidak hanya berakhir sebagai medium komunikasi - ada seperangkat pesan yang ingin disampaikan, kemudian diterima oleh penonton sesuai kehendak pembuatnya), tetapi juga ada intensionalitas berpikir para pembuatnya (maka, kemudian dikenal istilah film model *sidestream/eksperimental/film* "di luar kebiasaan", yang tidak semata-mata film berurusan dengan kepenontonan). Oleh sebab itu, film bisa sangat denotatif, tapi juga bisa konotatif. Francois Truffaut, sineas dari Perancis pernah mengatakan bahwa ketika sebuah film akan dibuat, ada dua jenis model sutradara : ada pertimbangan publik di kepala mereka ketika akan membuat film dan tidak mempertimbangkan publik sama sekali, sehingga membuat film adalah petualangan individu²³.

Dari sinilah maka film bisa bersifat (ekspresi) personal dan juga bisa memiliki unsur kompromis dengan unsur penonton, sehingga sampai tidaknya sebuah pesan dari sebuah film menjadi sebuah prioritas. Pendapat Truffaut itu dengan sendirinya akan menyatakan bahwa film dibuat sangat ditentukan oleh kepentingan pembuat film itu sendiri atau ditentukan oleh keinginan masyarakat, dan bisa juga terjadi hibriditas atas keduanya. Oleh sebab itu, film sangat bersifat multidimensi, bisa menjadi arena rekreatif, media eksperimentatif, media ideologis, media informatif dan lain sebagainya. Dalam kemampuannya memanfaatkan kualitas teknologi yang terus termutakhirkan, melalui kemampuannya berkomunikasi melalui bahasanya, melalui

²²Bisa dibaca di <http://www.fftv.ikj.ac.id/berita/292-beyond-the-screen-fftv-ikj.html>

²³Dalam Bordwell, *Film : an introduction*, 2008, hlm. 3

ekspresi-ekspresi yang bisa diutarakannya, dimensi berlapis-lapis yang ada dalam sebuah film menjadi medium tempat ditanamkannya berbagai macam nilai, baik dalam kerangka kualitas berfikir dari pembuatnya maupun kerangka kualitas berfikir yang ada disebagian besar masyarakat.

Dalam perspektif normatif dan moralitas, film yang telah masuk dalam ruang konsumsi publik harusnya berdiri di tengah lingkungan sosial yang ada. Artinya, film bisa menjadi juru bicara kepada banyak orang ketika suatu peristiwa sosial, tanpa keberpihakan terhadap unsur apapun. Dari sinilah disimpulkan bahwa film tidak lagi semata-mata dirangkai melalui sejumlah imajinasi-intuisi belaka, tapi juga harus memenuhi unsur sensitifitas pula. Namun tidak bisa dipungkiri bahwa berbagai macam motif bisa diberlangsungkan, sehingga film tidak bisa dikatakan lagi sebagai film semata -sebagai rangkaian gambar bergerak hasil permainan teknologi ataupun ekspresi kedalam berfikir pembuatnya yang menghadirkan realita untuk dikisahkan pada banyak orang. Pertemuan motif pembuat dengan motif penonton yang menyaksikan film (dalam bentuk teatrikal ; pemutaran kepada publik, maupun non teatrikal ; video rumahan dan sebagainya) secara bersinggungan itulah yang akhirnya melahirkan paradoks dari sebuah film.

Film dan Kemanusiaan

Sebagai media yang berhadapan langsung dengan masyarakat, mengutip apa yang disampaikan oleh D.A. Peransi bahwa penonton bukanlah subyek pasif. Dalam prosesnya terjadi sejumlah identifikasi terhadap film yang sedang dilihatnya. Yang pertama adalah identifikasi optik ; penonton melihat kenyataan sebagaimana kenyataan itu dilihat oleh lensa kamera. Yang kedua identifikasi emosional ; penonton secara emosional mempertautkan dirinya dengan bayangan-bayangan dari kenyataan yang ia lihat di layar. Yang ketiga identifikasi imajiner ; penonton mengidentifikasi dirinya dengan tokoh atau beberapa tokoh dalam film yang ditontonnya.²⁴ Karena adanya proses inilah maka

²⁴Dalam Peransi, *Film/Media/Seni*, 2005, hlm.148.

kesadaran penonton menuntut korelasi bahwa apa yang ditampilkan dalam film adalah kenyataan sehari-hari yang dialaminya, ada harapan sesuai dengan yang dikehendakinya. Sehingga semestinya film dibuat dan diselesaikan berdasarkan nilai-nilai yang menuntun dan berlaku secara bersama.

Namun pada akhirnya film tidak selamanya mampu memenuhi harapan ini, sehingga tidak bisa ditafsirkan secara tunggal. Seperti yang sudah disebutkan pada paragraf terdahulu, bahwa kenyataan-kenyataan yang dihadapi oleh pembuat film tetaplah diinterpretasikan melalui pertimbangan filmis yang dipahaminya dan segumpal pesan yang dikehendakinya untuk diterima penonton.

Di Indonesia dengan berbagai macam keberagamannya ; bahasa, suku bangsa, agama, adat-istiadat, ras, partai, keyakinan, ideologi dan lain sebagainya, kehadiran film juga bisa menimbulkan kerumitan tersendiri. Dengan berbagai latar belakang fisiologis maupun kultural dalam keberagaman tersebut, sebuah film yang hadir ke hadapan masyarakat heterogen tersebut akan diartikulasikan secara berbeda pula.

Meskipun keberagaman itu dilembagakan dalam satu identitas yang sama melalui satu bahasa, satu bendera, satu falsafah Pancasila, melalui kebulatan Negara Kesatuan Republik Indonesia (NKRI) dan disemboyangkan dalam Bhinneka Tunggal Ika (Berbeda-Beda Tetapi Tetap Satu), sesungguhnya dalam kenyataannya masih diperlukan perjuangan yang lebih besar. Upaya melahirkan kesadaran bahwa Indonesia sebagai “satu” ini sekaligus menyatakan bahwa sebenarnya “berbeda”, terutama menyangkut nilai-nilai kemanusiaan yang ada di dalamnya. Dipersatukannya dalam berbagai atribut dan identitas iri sesungguhnya agar tercipta sikap saling menghormati dalam perbedaan, bukan saling menghakimi yang akan membuat jurang perbedaan semakin melebar. Namun, dalam sudut pandang lainnya, penyatuan segala perbedaan -yang menuntut saling menghormati- justru menjadi pembernanan siapapun untuk melakukan tindakan-tindakan apapun, yang berlindung dibalik nilai-nilai kemanusiaan.

Di Indonesia ada sebuah festival film gay.²⁵ Kelompok ini merupakan sekelompok penganut keyakinan yang menuntut hak atas perspektif hasrat seksual berbeda dengan wacana dominan - ada yang menyebutnya sebagai seksualitas non-normatif²⁶. Tujuan diselenggarakannya kegiatan ini sebagai kampanye citra positif terhadap orang-orang gay yang selama ini dianggap tidak diperlakukan secara manusiawi -tidak diterima masyarakat karena elemen-elemen yang mengelilinginya tidak berlaku secara normatif. Termasuk menurut pemrakarsa kegiatan festival ini -John Badalu-festival ini bertujuan mengangkat konflik kehidupan kalangan LGBT (Lesbian, Gay, Biseksual, Transgender) dari seluruh dunia dan keinginan mereka (LGBT) untuk mendapatkan pengakuan, baik melalui kegiatan festival maupun tema-tema yang diangkat dalam filmnya.

Menempatkan film dalam konteks sosial, dalam sudut pandang keberagaman, persoalan hak sebagai manusia (dalam hal ini perjuangan atas hak kelompok *Queer*) bisa berhadapan langsung dengan hak-hak yang lain, bisa berupa hak atas moralitas, hak atas nilai-nilai keagamaan dan hak lainnya. Tahun 2010 sejumlah mahasiswa Universitas Indonesia yang tergabung dalam organisasi Salam UI melakukan demonstrasi atas penyelenggaraan festival ini. Mereka menganggap bahwa festival ini dikhawatirkan membuat gay ataupun lesbian merajalela dan bisa merusak moral, artinya mempengaruhi tatanan moral yang biasa dikenal dalam definisi umum. FPI (Front Pembela Islam) termasuk organisasi yang turut menentang kegiatan festival ini karena dianggap sebagai kampanye kemaksiatan, perzinaan, homoseksual dan lesbianisme. Dalam hal ini terjadi benturan antara hak para pengusung LGBT -hak sebagai manusia dengan orientasi seks tertentu- dengan hak keyakinan manusia yang berpedoman pada petunjuk agama (Islam) secara mutlak.

²⁵Bernama Q!Festival Film. Sudah digelar sejak tahun 2002 (sumber : kompas.com). Huruf Q sendiri berasal dari kata *Queer* yang berarti ganjil atau aneh.

²⁶ Istilah "non-normatif" ini dikutip dari sub judul artikel *Keragaman Seksualitas (Mungkin) Tak Lagi Minoritas : Queer dalam film Indonesia pasca Orde Baru* (Maimunah, 2009) ; dalam buku *Isu Minoritas dalam Sinema Indonesia Pasca Orde Baru* (Dewan Kesenian Jawa Timur, 2009), hlm. 104

Dalam sebuah artikel yang disampaikan oleh Laura Coppens²⁷, festival ini memang memiliki kecenderungan untuk mengaburkan identitasnya, meskipun didukung oleh berbagai lembaga-lembaga kebudayaan lokal maupun Internasional sekalipun. Coppens menyebut bahwa menyembunyikan kata *Queer* -dan hanya menggunakan *Q*- sebagai keputusan strategis ; untuk mendapatkan kesan netral sekaligus juga mengatasi menyingkirnya orang dari festival ini. Begitupun kata *festival film* dilekatkan untuk menghindari kesan eksklusivitas pada minoritas seksualitas tertentu saja, sehingga banyak orang akan merasa terundang hadir ke festival ini. Namun yang pasti, gejolak dalam penyelenggaraan yang timbul dari festival ini karena setiap pihak (penyelenggara dan penolak) sama-sama berbicara atas nama kemanusiaan, dengan perspektif kemanusiaan yang berbeda tentunya -yang satu memperjuangkan eksistensi minoritas, yang satunya menjaga terjadinya penyimpangan moralitas berlandaskan keyakinan keberagamaannya (dalam hal ini Islam) sehingga eksistensi mayoritas tetap terjaga.

Dalam pandangan sosiologi, apa yang terjadi ini karena tidak statisnya tolok ukur atas toleransi yang dianggap menyimpang itu.²⁸ Jika dahulu praktek-praktek seksual dilakukan sembunyi-sembunyi, maka kini agresifitasnya semakin lantang diperlihatkan karena ada "jaminan" atas hak asasi manusia. Termasuk dianggap bahwa bahwa moralitas dianggap tidak memberikan kesempatan kepada pribadi untuk membentuk kepribadiannya sendiri.²⁹ Termasuk melalui analisa sosio-politik³⁰, munculnya gerakan-gerakan minoritas ini seperti euphoria reformasi (sejak tumbangnya era Orde Baru -yang selama ini dianggap mengekang kebebasan) dimana informasi bisa diakses secara bebas, sehingga isu-isu yang selama era Orde Baru begitu tabu disajikan, kini begitu gamblang

²⁷Coppens, *Hasrat dan Berahi : Queer dalam Perfilman Indonesia* ; dalam buku *Asian Hot Shot Sinema Indonesia* (Editor : Yvonne Michalik & Laura Coppens, 2011), hlm. 341

²⁸ Soekanto, *Sosiologi Suatu Pengantar* (Rajawali Pers, 2012), hlm. 336

²⁹ Soekanto, *Sosiologi Suatu Pengantar* (Rajawali Pers, 2012), hlm. 338

³⁰ Maimunah, *Keragaman Seksualitas (Mungkin) Tak Lagi Minoritas : Queer dalam film Indonesia pasca Orde Baru* ; dalam buku *Isu Minoritas dalam Sinema Indonesia Pasca Orde Baru* (Dewan Kesenian Jawa Timur, 2009), hlm. 106-107

tersedia. Pun demikian, kesempatan sekolah keluar negeri juga semakin terbuka lebar sehingga wacana kontemporer yang telah berkembang lama di luar negeri, termasuk didalamnya tentang keragaman seksual, menjadi isu-isu yang dipelajari –termasuk oleh para sineas-sineas yang berjuang dalam wadah perjuangan kesetaraan gender. Dalam hal gender ini kelamin bukan lagi diamati melalui ilmu biologis semata, tapi bisa dilihat dalam kadar *performatif-diskursif*, bahwa gender merupakan konstruksi sehingga dimungkinkan terjadi praktek-praktek seksual yang berbeda.³¹ Tidaklah mengherankan jika kemudian banyak bermunculan film-film yang mengangkat isu minoritas seksualitas, sebut saja *Kuldesak*, sebuah film dengan konsep omnibus dan dianggap menjadi pionir kebangkitan sinema Indonesia pasca Reformasi (1998), yang dalam salah satu adegannya (semestinya) diperlihatkan dua pria gay berciuman.³²

Arisan! (Nia Dinata, 2004), juga merupakan salah satu film yang memperjuangkan keberadaan minoritas, para penganut gay, sebagai bagian masyarakat yang tak terelakkan. Seorang psikiater – dalam salah satu adegan- yang sedang memberikan konsultasi kepada seorang yang memiliki kecenderungan gay berkata bahwa, “*gay kini sudah tidak dianggap sesuatu yang abnormal lagi*”, sehingga tidak ada alasan lagi untuk ragu memproklamirkan dirinya pada orang lain. Di akhir film memang akhirnya Sakti -salah satu tokoh gay- akhirnya berani untuk menyatakan dirinya sebagai gay.

Film ini dibuka dengan konflik bathin dalam diri Sakti, antara menyatakan diri sebagai gay atau menututupnya rapat-rapat. Sebagai orang Batak yang dalam kulturnya sangat menganut sistem laki-laki sebagai yang utama, sebagai manusia yang badannya dipenuhi tatto dan kebiasanya menjaga kualitas fisik tubuh dengan melatihnya di gimnastik -yang menurut temannya wanitanya sebagai simbol kejantanan, dia berada dalam posisi kontradiktif karena dalam kadar lainnya ia begitu menyukai

³¹ Barker, *Cultural Studies* (Bentang, 2005), hlm. 306

³² Adegan ini mengalami penyensoran ; dalam Setiawan, *Kuldesak* ; dalam buku *Asian Hot Shot Sinema Indonesia* (Editor : Yvonne Michalik & Laura Coppens, 2011), hlm. 200

kebiasaan melulur tubuhnya, piawai dalam merias wajah temannya yang wanita, termasuk tidak munculnya selera ketika ibunya menjodohkannya dengan seorang wanita. Konflik inilah yang akhirnya memaksa dirinya mencari seorang psikiater. Nasehat yang diberikan psikiaternya justru menjadi jalan baginya untuk membebaskan dirinya atas perasaan yang dialaminya untuk memilih. Perjalanan cintanya dimulai dengan membina hubungan “tak-sengaja” dengan laki-laki yang selama ini selalu membuatnya berdegup ketika berpapasan di lokasi gimnastik. Drama cinta dibuka dengan adegan air minum yang tumpah di dagu Sakti, yang kemudian ditata melalui bahasa film dengan adegan sang kekasih membantu mengeringkan air melalui *close up* sentuhan tangannya pada dagu dalam gerak *slowmotion* sambil diiringi sebuah lagu yang mengalun lembut. Tangan mereka saling menggenggam, dan akhirnya mereka saling berciuman. Film ini menjadi semacam pembelaan bagi kelompok minoritas ini ketika akhirnya perjuangan dua manusia yang saling mencintai ini dirumuskan melalui rencana pernikahannya. Menurut sutradaranya, penggambaran tokoh gay dalam film ini dibuat berdasarkan inspirasi dari teman-teman terdekatnya.³³

Isu kemanusiaan lain yang saat ini sedang diperbincangkan di Indonesia adalah menyangkut hadirnya film *Senyap (Look of Silence, 2014)* yang disutradarai Joshua Oppenheimer.

Mendekati bulan Oktober 2015 isu kemanusiaan memang semakin kuat disuarakan pihak-pihak yang merasa peduli atas korban pembantaian oleh beberapa pihak yang mengatasnamakan “penumpasan komunis di Indonesia”. Pada akhir September 1965 memang menjadi sejarah kelam bangsa Indonesia dalam peristiwa terbunuhnya para Perwira TNI Angkatan Darat oleh kelompok yang disinyalir sebagai pengikut paham komunis yang tergabung dalam Partai Komunis Indonesia (PKI). Sebagai langkah lanjutan dari tragedi tersebut, TNI AD dan segenap penentang paham komunis melakukan pembersihan dan pemberangusannya terhadap orang-orang yang dianggap menjadi pengikut paham komunis ini.

³³ Hartley, *Cinta, Agama dan Perbedaan Sosial* ; dalam buku *Asian Hot Shot Cinema Indonesia* (Editor : Yvonne Michalik & Laura Coppens, 2011), hlm. 74

Disinyalir ratusan ribu orang yang terkait paham komunis dibunuh. Begitulah sejarah mencatatnya.

Tahun 2015 ini ada satu wacana rekonsiliasi nasional terhadap tragedi pembunuhan tersebut, terutama dari para pegiat Hak Asasi Manusia. Mereka menuntut agar negara meminta maaf pada para korban atas terjadinya tragedi ini. Dalam mendukung usaha rekonsiliasi ini kehadiran film *Senyap* diyakini bisa mendorong terjadinya rekonsiliasi, yang bagi pihak lainnya terkesan menyakitkan. Film yang mengambil latar tempat di Deli Serdang Sumatera Utara ini mengisahkan tentang perjalanan seorang pemuda yang kakaknya menjadi korban pembunuhan dalam "pembersihan lingkungan" dari paham komunis. Pemuda yang berprofesi sebagai optometris mencari tahu para pelaku yang turut terlibat dalam pembunuhan tersebut. Dalam film ini, setiap akhir sesi pertemuan diskusi antara pemuda dan para pelaku, pemuda ini selalu menghela nafas, dengan mata berkaca-kaca dan diam tanpa sepatah kata terucap, senyap. Upaya sutradara untuk menggali fakta-fakta disekitar tragedi pembunuhan ini juga pernah dilakukannya melalui film yang lain, *The Act of Killing* (Jagal, 2013), yang menghadirkan kisah-kisah sekitar masa pembunuhan itu terjadi dari para pelaku pembunuhan langsung, dengan latar di wilayah Sumatera Utara juga.

Dua film ini mendapat tentangan keras. Film ini dianggap terlalu berpihak pada korban pembunuhan, seraya meninggalkan fakta-fakta lain dalam hukum kausalitas -ada sebab dan menimbulkan akibat. Lembaga Sensor Film (LSF) menjadi garda terdepan perlindungan masyarakat umum dalam menjaga beredarnya film ini untuk dikonsumsi masyarakat luas. Sesuai hakekatnya, LSF menganggap bahwa film ini bisa menganggu ketertiban umum, karena dalam kapasitasnya sebagai kepanjangan tangan pemerintah, LSF merasa perlu melindungi hak-hak masyarakat lainnya.

Ada seperangkat pesan yang ingin disampaikan oleh film ini. Dalam sesi diskusi dengan para pelaku -dalam film tentunya, wajah pemuda ini ditampilkan dengan sangat tegas melalui *shot-shot* padat (*medium close up - close up*). Dalam kaidah film, teknik ini

diyakinkan mampu menampilkan ekspresi dari para pemain film. Begitulah yang terjadi, wajah pemuda ini seperti membawa penonton untuk ikut merasakan konflik bathin yang berkecamuk dalam diri pemuda itu ketika berhadapan langsung dengan para pelaku pembunuhan yang sudah berusia lanjut. Meminjam istilah D.A. Peransi, bahwa upaya ini bisa jadi merupakan upaya identifikasi imajiner yang dikehendaki pembuatnya, Tujuannya agar penonton bersimpati. Meskipun sebenarnya dimungkinkan juga terjadi proses *decoding* yang tidak berhasil. Melalui fungsi editing, gambar dibiarkan berjalan *-long take-* untuk memberikan kesempatan bagi pemuda itu untuk “merasakan” suatu imajinasi penderitaan yang dialami oleh kakaknya. Adegan-adegan diskusi dengan beberapa pelaku pembunuhan lainnya nyaris memiliki pola yang sama, melahirkan drama “wajah” dalam akhir diskusi. Seolah-olah kegetiran yang dialami pemuda ini menjadi representasi bagi orang lain yang keluarganya turut terbunuh pula.

Penentangan besar-besaran atas film ini terjadi karena selain dianggap cenderung berpihak pada PKI sebagai korban pembunuhan massal tahun 1965, juga dinilai mengesampingkan korban-korban pembunuhan yang dilakukan oleh para penganut paham komunis ini. PKI dan Komunis memang selama bertahun-tahun menjadi paranoia tersendiri bagi sebagian besar masyarakat di Indonesia. Hukum kausalitas -bahwa penyebab pembunuhan massal itu karena didahului dengan pembunuhan para Perwira TNI AD- nyaris tidak ditemui dalam film ini, meskipun memang pembunuhan dengan dalih apapun tidak pernah dibenarkan. Namun film ini dianggap tidak berdiri tepat diantara titik persoalan tahun 1965 itu. Pembelaan kemanusiaan hanya berlaku bagi para korban yang dituduh sebagai komunis, tapi tidak untuk korban pembunuhan yang dilakukan oleh PKI. Jika rekonsiliasi benar terjadi, mestinya juga ada tempat bagi korban-korban pembunuhan yang dilakukan oleh PKI. Beberapa sumber bahkan pernah menyebutkan, jauh sebelum tragedi pembunuhan Perwira TNI AD tersebut terjadi, para anggota PKI juga melakukan serangkaian aksi pembunuhan terhadap para kyai, ulama dan santri di beberapa

daerah.³⁴ Bahkan dalam film *Pengkhianatan G 30 S/PKI* (Arifin C. Noer, 1984) pada adegan-adegan awal diperlihatkan para pengikut aliran komunis menghancurkan kitab suci Al-Qur'an.

Sejarah memang terus menerus mengalami usaha pengujian atas kebenarannya, termasuk siapa dalang sebenarnya tragedi 1965 ini. Namun wacana dominan juga tidak bisa dikesampingkan, sehingga setidaknya kebenaran sejarah bisa mendapatkan tempatnya sementara. Oleh karenanya film ini dianggap hanya melihat sisi gelap kemanusiaan dari satu sudut semata –dalam hal ini korban yang dicap sebagai PKI, dan sutradara dianggap sensitifitasnya cenderung berpihak pada kelompok ini.

Kualitas nilai kemanusiaan bisa dikenali justru ketika perbedaan hadir ditengah-tengahnya. Dalam perbedaan itu sikap saling menghormati, menghargai maupun menerima keterbedaan adalah mutlak. Mempertegas perbedaan justru semakin membuka ruang konflik, yang artinya nilai-nilai kemanusiaan (me-manusiakan manusia) menemui permasalahan. Dalam konteks Negara Indonesia yang memiliki keberagaman ; multi-etnik, multi-bahasa, multi-ras, multi-agama, multi-politik, multi-ideologi, multi-keyakinan, multi-kultur dan lain sebagainya, menjaga keberdampingan dalam perbedaan terasa begitu sulit. Karena relasi masyarakat yang saling bersilangan, potensi konflik tersebar mengelilingi hubungan tersebut. Namun dalam konteks relasi PKI - bukan PKI, dimana terjadi tragedi kemanusiaan dalam lingkup sosio-politik-historis, menjadi agak sulit menemukan tempatnya.

Wacana kemanusiaan yang juga banyak ditemui dalam film adalah menyangkut aspek keagamaan, baik berupa kontestasi agama satu dengan agama lainnya, maupun agama dalam persoalan lingkup internalnya. Bagaimanapun agama adalah suatu realita sosial yang hidup di tengah masyarakat. Oleh karenanya agama memiliki legitimasi atas kaidah-kaidah yang telah digariskan di dalamnya dan disepakati untuk dijalankan dan

³⁴Salah satunya bisa dibaca dalam www.nu.or.id atau di <http://www.republika.co.id/berita/dunia-islam/islam-nusantara/15/08/21/ntfucu313-budayawan-pemerintah-tak-perlu-minta-maaf-pada-pki>

digunakan secara tepat, baik oleh masyarakat maupun pemerintahnya. Namun yang terjadi, seringkali tema-tema keagamaan yang diangkat kedalam sebuah film malah dilebur pada penafsiran-penafsiran yang justru seperti mempertanyakan keabsahan mutlak sebuah ajaran agama.

Memang ada hak-hak atas interpretasi dalam sebuah karya seni, sehingga reproduksi realita mendapatkan tempat dalam ruang konstruksinya. Namun jika sudah menyangkut konsumsi publik, film ataupun karya seni lainnya tentu akan berhadapan langsung dengan -bukan saja kaum agamawan- tapi juga masyarakat secara menyeluruh, karena ditengarai akan mempengaruhi pola pikir dan pemahaman. Disini terjadi proses memandang film dari penonton. Misalnya bisa ditemui dalam film *The Last Temptation of Christ* (Martin Scorsese, 1988), yang digugat karena mempermainkan kepercayaan para pemeluk agama Kristen, dimana Yesus diperlihatkan sebagai manusia biasa. Begitupun film *Under Siege* (Andrew Lewis, 1992) yang menempatkan orang Muslim dalam stereotip teroris.³⁵

Beberapa film Indonesia juga pernah dipertanyakan atas obyektifitasnya memandang dan menempatkan ajaran agama kedalam sebuah film. *Perempuan Berkalung Sorban* (Hanung Bramantyo, 2009) adalah sebuah film yang diangkat berdasarkan novel karya Abidah El Khaliegy dengan judul yang sama dengan filmnya dan diterbitkan tahun 2001. Film ini menjadi kontroversial karena ada persepsi menyudutkan pesantren sebagai ruang yang sangat konservatif, terutama terhadap wanita dan peradaban yang modern. Film ini seolah ingin membicarakan modernitas dan ketertinggalan Islam dalam menghadapi era itu, sekaligus menghitung ulang pola-pola penerapan Islam yang masih sangat tradisional. Ada hal yang terbenturkan, antara masyarakat muslim yang konvensional dengan masyarakat Muslim yang mengusung perubahan dalam tatanan Agama Islam. Latar pesantren menjadi ruang benturan itu terjadi, yang cenderung dilihat menyerupai penjara ketimbang tempat menuntut ilmu melalui dialog antara

³⁵ Dalam bab buku berjudul *Dekadensi dalam Dunia Gambar*; dalam buku *Agama Seni* (Hamdy Salad, 2000), hlm. 225

tokoh laki-laki dan perempuan ; *“kamu harus lihat dunia luar, jangan cuma dibalik tembok pesantren ayahmu”*.

Begitupula, pesantren digambarkan dengan sangat kaku dan membosankan, karena memperlihatkan orang-orang yang menerapkan kaidah Islam melalui pendekatan yang sangat emosional, seperti misalnya pimpinan Pesantren yang menampar wajah anak perempuannya (Annisa) ketika sang anak membantah ayahnya, menghukum anak perempuannya tersebut dengan menguncinya di sebuah kamar mandi dan mengguyur air ke tubuhnya, menggebrak meja makan ketika sang anak perempuan protes atas ketidakseimbangan perlakuan antara laki-laki dan perempuan. Juga ketika seorang Ustadz dalam pesantren itu sedang memberikan ceramah tentang efek buruk moderniasasi, hampir semua santriwati tidak berminat mendengarkannya melalui bahasa tubuh yang diperlihatkannya ; menggigit-gigit kukunya, menggaruk-garuk kepalanya maupun mendengarkan ceramah dalam keadaan mata setengah terpejam.

Ada pesan lain yang ingin disampaikan film ini sebenarnya, tentang kesetaraan perempuan dan laki-laki melalui representasi tokoh Annisa. Beberapa petunjuk bisa dilihat ketika adegan film dibuka oleh Annisa yang mengendarai kuda (sebagai simbol kejantanan), dengan irungan gema suara (narasi) laki-laki bertakbir, yang kemudian turut disambung melalui *flashback* masa kecil Annisa, dimana dua abangnya sepakat menyatakan bahwa perempuan tempatnya hanyalah di dapur saja (ditujukan pada Annisa). Begitupun ketika dalam sebuah pemilihan ketua kelas - Annisa akhirnya memenangkan pemilihan tersebut- namun tidak disetujui oleh gurunya, sehingga ia memilih sendiri ketua kelasnya ; seorang anak laki, yang dianggapnya sesuai dengan syariat dalam Islam bahwa pemimpin adalah laki-laki. Di Indonesia sendiri persoalan pemimpin dan gender memang masih mengalami polemik tarik-ulur.

Pada akhir film bisa disimpulkan bahwa kesengsaraan yang dialami oleh Annisa ; pernikahannya melalui proses penjodohan yang akhirnya mengharuskan dia selingkuh pada laki-laki lain yang lebih dicintainya, ter-poligami-nya Annisa, tertutupnya peluang

untuk melanjutkan kuliah di kota lain karena tidak ada muhrim yang menjaganya, tidak diizinkannya dia membuka perpustakaan modern dalam pesantren karena dikhawatirkan para santri maupun santriwati akan meninggalkan untuk membaca Al-Qur'an, maka : pesantren menjadi institusi yang gagal menciptakan kebaikan karena melahirkan produk semacam Annisa yang teraniaya ini.

Dengan sutradara yang sama, filmnya yang lain berjudul ? (2011) mengangkat tema tentang toleransi beragama dan memilih keyakinan agamanya. Hal itu bisa dilihat pada awal-awal film yang memperlihatkan montase aktifitas berbagai rumah ibadah yang diwakili oleh gereja, mesjid, vihara dan pura. Latar tempat yang digunakan dalam filmnya (Semarang³⁶) menjadi metafora atas harmonisasi 5 (lima) agama yang ada di Indonesia.

Dalam keinginannya menyatakan ketiadaan batas perbedaan, justru film ini menuai kontroversi. Teks-teks atas gambaran toleransi diperlihatkan antara lain melalui seorang tokoh wanita muslimah digambarkan bekerja pada sebuah restoran yang menjual daging babi. Berkebalikannya, ada pula seorang tokoh muslimah lainnya yang menolak bekerja di restoran yang sama, dan dianggap tidak memperlihatkan sikap toleran. Termasuk ketika seorang pemilik restoran Cina yang menganjurkan agar menutup tokonya dengan tirai dan melarang menjual masakan babi ketika bulan Ramadhan. Ada juga seorang tokoh lainnya, yang berpindah agama Kristen -sebelumnya Islam- atas dasar hak asasi manusia dalam memilih keyakinan.

Dalam kemasan toleransi agama satu menghormati agama lainnya, film ini justru memperlihatkan semakin tersudutnya Islam dalam film, bahkan Islam menjadi "biang kerok" yang selalu berkontestasi -Islam vs Kristen dan Islam vs Cina (tanpa mengikutsertakan agama yang dianut para orang Cina sama sekali). Bisa dilihat ketika ada seorang pemuda Islam yang kesulitan

³⁶ Di Semarang terdapat pertemuan lima jalan yang berasal dari berbagai tempat berbeda ; Jl. Pahlawan, Jl. Pandanaran, Jl. Ahmad Yani, Jl. Gajah Mada dan Jl. A Dahlan. Ditengah pertemuan lima jalan itu terdapat sebuah lapangan, disebut sebagai Lapangan Pancasila.

ekonomi akhirnya memutuskan untuk mengambil peran sebagai Yesus dalam acara Paskah yang diadakan sebuah gereja. Hal ini dilakukannya berdasarkan nasehat seorang Ustad yang menyatakan bahwa Iman itu menyangkut hati, bukan fisik. Dalam film ini, restoran Cina menjadi situs terjerembabnya Islam dari berbagai sudut. Ada sebuah adegan di restoran Cina yang terlihat sepi pada saat bulan Ramadhan. Dan ini menjadi sebuah asumsi bahwa selama ini para pelanggannya adalah orang-orang Islam. Bahkan pada saat Lebaran, pemilik restoran melarang karyawannya untuk libur ataupun kembali ke kampung halamannya, karena dampak bulan Ramadhan yang membuatnya menjadi merugi. Begitupun ada sebuah adegan perusakan restoran ini oleh sekelompok umat Islam secara brutal, pada Hari Raya Lebaran.

Dari sini kemudian nampak ada satu pendapat yang ingin diarahkan pada satu persepsi bahwa : Islam sebagai yang tidak toleran -dalam pengertiannya, tidak ada rasa kemanusiaan atas perbedaan, setidaknya melalui representasi para tokoh-tokoh yang digambarkan sebagai "Islam brutal" tersebut. Namun memang menjelang akhir film, teks-teks perihal tema toleransi mulai diperlihatkan melalui berubahnya nama restoran Cina yang semula dinamakan Canton Chinese Food menjadi Barokah Chinese Food Halal, karena tidak bisa disangkal bahwa konsumen terbesar restoran ini adalah orang-orang Muslim, termasuk juga karena anak pemilik restoran ini akhirnya menjadi mualaf.

Beberapa penjelasan yang disampaikan diatas memang memperlihatkan adanya upaya memperjuangkan hak-hak manusia dihadapkan pada wacana yang dominan dan hegemonik ; seksualitas minoritas terhadap seksualitas mayoritas dalam konteks kaidah agama yang diatur, konstitusi kemanusiaan terhadap Negara, agama dalam tafsir modernitas terhadap agama dalam kaidah yang normatif-konvensional, maupun agama dalam hubungannya dengan toleransi. Ada kecenderungan menimbulkan konflik horisontal, terutama karena persoalan yang diperjuangkan tersebut terkait dengan adanya "interupsi" terhadap kesepakatan dan kesepahaman yang selama ini melibatkan institusi-institusi determinan, yaitu Negara dan masyarakat mayoritas.

Penutup

Dapat disimpulkan bahwa nilai-nilai kemanusiaan bisa dikenali dan diterima dari sebuah film ketika film diletakkan sebagai teks. Namun jika diletakkan dalam konteks Negara-Bangsa yang memiliki nilai-nilai kemanusiaan yang terlembaga, tersepakati dan teranut oleh mayoritas masyarakat (termasuk pemerintah di dalamnya), seringkali film yang membawa unsur nilai kemanusiaan diluar pengertian Negara-Bangsa juga bisa tertolak dan teroposisi karena melakukan interupsi dari pengertian kemanusiaan yang dominan. Dalam konteks komunikasi atas film, pesan-pesan yang dikelola pada sebuah film model ini sangat berpotensi mengalami resistensi bagi penonton, sehingga film bisa berakhir dengan kegagalan karena tidak terpenuhinya unsur kesepahaman, bahkan kesepakatan karena tidak adanya aspek keterwakilan. Yang masih bisa dinikmati barangkali sensasi artistik visual yang memukau, sehingga film tetap memiliki makna -itupun jika pembuat film mampu memanfaatkan keunggulan-keunggulan teknologi yang sudah tersedia dan mengelola ruang-ruang dalam konsep *mise-en scène* (tertatanya segala sesuatu dalam bingkai).

Sebuah film berjudul *Daun Diatas Bantal* (Garin Nugroho, 1997) bisa menjadi satu film yang berada diluar kualifikasi yang dipaparkan diatas. Dalam konteks wacana dominan bahwa Negara harus terbebas dari kemiskinan dan menjamin kemakmuran bagi masyarakatnya, film ini berusaha mengingatkan bahwa di Yogyakarta tahun 1997 ada sekelompok masyarakat yang tercerabut dari nilai-nilai kemapanan dan kemakmuran secara ekonomi. Film yang menggunakan pendekatan bahasa deskritif ini sepanjang ceritanya secara terus menerus melakukan identifikasi atas kemiskinan yang disimbolkan melalui keluarga miskin yang terdiri dari seorang wanita pengasuh bernama Asih yang berprofesi sebagai pedagang batik kreditan, pengasuh bagi tiga anak jalanan ; Kancil, Sugeng dan Heru yang sangat tidak terurus sandang, pangan dan papannya. Turut digambarkan pula konsekuensi logis yang harus diterima dengan keadaan itu, diantaranya tata krama amoral seperti makan menyerupai anjing, mencuri, mabuk dengan lem sintetis dan daun kecubung, eksperimen atas seks, hidup

menggelandang dari berbagai tempat di stasiun, teras hotel maupun pasar. Hidup tiga anak tersebut berakhir dengan nasib tragis, terbentur tembok terowongan ketika bermain-main diatap kereta yang sedang melaju kencang (Kancil), dibunuh oleh sekelompok orang yang menginginkan asuransi dari anak-anak "tak benama" (Heru) dan secara tak sengaja terbunuh ketika mengingatkan temannya yang berpotensi terbunuh dalam perkelahian antar kelompok (Sugeng). Kematian-kematian yang dihadirkan ini dibermulakan karena kondisi-kondisi yang dengan jelas diperlihatkan pada awal-awal film sebagai "kemiskinan".

Begitu juga untuk film *Laskar Pelangi* (Riri Riza, 2008) yang menempatkan dirinya secara kritis atas wacana dominan tentang keadilan atas kesempatan mendapatkan pendidikan yang layak. Dalam relasi kolonialisme, film ini bisa diperbincangkan. Pada pembukaan film terhampar sebuah narasi, yang lebih kurang menyatakan bahwa Belitung merupakan pulau terkaya di Indonesia -sebagai penghasil timah- namun rakyat tidak bisa menikmati hasilnya karena pihak-pihak asing justru datang mengeksplorasinya. Begitupun ketika Indonesia merdeka, rakyat Belitung tidak juga membaik ekonominya.

Namun apapun keadaannya, semangat untuk hidup tetap berlangsung, yang direpresentasikan oleh sepuluh anak-anak Belitung dan disebut kemudian sebagai Laskar Pelangi. Kemiskinan tidak menghalangi anak-anak tersebut untuk meraih pendidikan meskipun terhalangi oleh berbagai hal, dan bisa ditemui dalam kode-kode film seperti sepatu sekolah berwarna merah muda yang sudah rusak, sekolah yang gentengnya bocor ketika hujan datang, sinisme para pekerja tambang di PN Timah atas pendidikan yang dianggapnya juga akan mengantar siswa menjadi kuli seperti dirinya, tidak tersedianya seragam sekolah seperti umumnya, proses panjang dan terjal bagi anak-anak tersebut menuju sekolahnya dengan melewati hutan rimba dan gangguan dari binatang buas dan lain sebagainya.

Film ini tidak berusaha menunjukkan kemiskinan sebagai sesuatu yang perlu diratapi, sehingga banyak orang kemudian mengutuk Negara sebagai pihak yang paling bertanggungjawab.

Dalam kemiskinannya justru anak-anak Laskar Pelangi tetap hidup dengan menjunjung nilai-nilai yang berlaku. Beberapa hal bisa menunjukkan itu, diantaranya praktek berwudhu dan shalat yang diajarkan di sekolah miskin itu, penjabaran dari gurunya tentang kisah Nabi Nuh AS yang tetap bertahan hidup ditengah musibah yang menimpa, maupun upaya memberikan pemahaman atas falsafah Pancasila melalui praktek hafalan sila-sila yang ada dalam falsafah tersebut.

Dari kenyataan ini maka sudut pandang lain tentang nilai-nilai kemanusiaan dalam film yang bisa dirujuk berikutnya adalah ketika film justru mengkritisi wacana dominan yang terlawan. Dengan kata lain bahwa film ini menjaga nilai-nilai kemanusiaan yang tersepkati secara universal, termasuk juga menyadarkan kepada banyak orang bahwa terjadi nilai-nilai kemanusiaan yang terlanggar. Seperti yang dilakukan oleh sekelompok orang yang tergabung dalam komunitas Pasir Putih Lombok melalui film-filmnya yang mereka sebut sebagai film eksperimental. Melalui filmnya mereka mengkritisi berdirinya hotel-hotel di daerah mereka yang dianggapnya menjadi pemicu meningkatnya harga tanah, berkembangnya narkoba dan semakin merajalelanya prostitusi, hal-hal yang sangat bertentangan dengan nilai-nilai positif yang selama ini berlaku di tempat mereka.³⁷

Disinilah kemudian bisa diakhiri dengan sekelumit pendapat bahwa mengembangkan nilai kemanusiaan melalui sebuah film akan menjadi : film yang menawarkan nilai-nilai kemanusiaan "lain" dengan cara mencerabutnya dari nilai-nilai kemanusiaan yang berlaku secara universal dalam konteks Negara-Bangsa, dan kemudian beroposisi. Didapati juga film yang menawarkan nilai-nilai kemanusiaan yang sedang tercerabut dari nilai-nilai kemanusiaan yang berlaku secara universal, juga dalam konteks Negara-Bangsa, dan berusaha mengembalikannya.

³⁷ *Mendedahkan Masalah Lewat Film Eksperimental*, Kompas, Selasa 15 September 2015

Sumber Buku

Barker, Chris, *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*, SAGE Publication, London : 2004

Barker, Chris & Galasinski, Dariusz, *Culutral Studies and Discourse Analysis : a dialogue on language and identity*, SAGE Publications Ltd, London : 2001

Borwell, David & Thompson, Kristin, *Film Art : an introduction*, 8th edition, McGraw-Hill, New York : 2008

Chandler, Daniel,. *Semiotic : The Basic*, Routledge, London & New York : 2008

Connolly, Kieron, "Sejarah Gelap Hollywood" (dari judul asli : *Dark History of Hollywood*, penerjemah : A. Reni Eta Sitepoe, Elex Media Komputationdo, Jakarta 2014

Hayward, Susan, *Cinema Studies : The Key Concepts*, Routledge, London and New York : 2000

Heider, Karl G., *Indonesian Cinema : National Culture on Screen*, University of Hawaii Press, Honolulu : 1991

Ismail, Usman, "Mengupas Film", Penerbit Sinar Harapan, Jakarta : 1983

Thompson, Kristin & Bordwell, David, *Film History : an introduction*, McGraw-Hill, New York : 1994

Michalik, Yvonne & Coppens, Laura (ed.), *Asian Hot Shot Sinema Indonesia*, Bentang, Yogyakarta : 2011

Peransi, D.A., "Film/Media/Seni", FFTV-IKJ Press, Jakarta : 2005

Salad, Hamdy, *Agama Seni*, Yogyakarta, Semesta : 2000

Soekanto, Soerjono, Prof. Dr., Sosiologi : *Suatu Pengantar*, Rajawali Pers, Jakarta : 2012

Sani, Asrul, "Cara Menilai Sebuah Film" (terjemahan dari : *The Art of Watching Film*), Yayasan Citra, Jakarta : 1992

Wibawa, Satrya, IGAK (ed.), "Isu Minoritas dalam Sinema Indonesia Pasca Orde Baru", Dewan Kesenian Jawa Timur, Surabaya : 2009

*Ditulis tahun 2016

Artikel 6

LOETOENG KASAROENG : WIRANATAKUSUMAH V PELETAK DASAR FILM TRANS-NASIONAL*

Dalam sejarah lahirnya perfilman di Indonesia (Hindia Belanda kala itu), ada beberapa tonggak peristiwa penting yang bisa menjadi dasar bagi perkembangan perfilman Indonesia sampai saat sekarang ini. Yang pertama adalah tahun 1900 ketika untuk pertama kalinya orang-orang di Hindia Belanda diperkenalkan pada sebuah tontonan baru bernama 'film' – *gambar idoep*. Disinilah apresiasi menonton film bagi masyarakat mulai terbentuk. Melalui sebuah iklan dari De Nederlandsche Bioscope Maatschappij yang tertera dalam surat kabar *Bintang Betawi* (4 Desember 1900) yang tertulis, "...besok hari Rebo 5 Desember PERTOENDJOEKAN BESAR JANG PERTAMA di dalam satoe roemah di Tanah Abang Kebondjae (MANEGE) moelain poekoel TOEDJOE malem...", masyarakat (khususnya yang berada di Batavia – Betawi) dipertontonkan sajian film "dokumenter" tentang gambaran kehidupan di Eropa dan Afrika Selatan. Juga ditampilkan gambar Sri Baginda Maharatu Belanda bersama Yang Mulia Hertog Henrik ketika memasuki kota Den Haag.

Peristiwa yang kedua adalah tahun 1926 ketika film cerita pertama kali dibuat di Indonesia yang berjudul *Loetoeng Kasaroeng*. Yang ketiga adalah film *Darah dan Doa (the Long March of Siliwangi)* (1950) karya Usmar Ismail, sebagai film yang dianggap sebagai gagasan awal film nasional. Tanggal pengambilan gambar (syuting) hari pertama dalam film ini (bertempat di Subang Jawa Barat) pada tanggal 30 Maret 1950 akhirnya ditetapkan sebagai Hari Film Nasional sehubungan dengan ditandatanganinya UU Perfilman oleh Presiden Soeharto pada 30 Maret 1992. Kemudian diperkuat oleh Keppres No.25, yang dikeluarkan BJ Habibie pada 29 Maret 1999.

Awal film dipertunjukkan di Indonesia (Batavia) tahun 1900 tidak dilakukan pada gedung khusus yang dipersiapkan untuk menonton film (bioskop) karena memang waktu itu belum ada gedung bioskop yang dibangun. Sajianya adalah film-film

dokumenter yang dibuat oleh orang-orang Belanda maupun Eropa, dengan harga tiket yang lumayan mahal. Bahkan penontonnya juga lebih banyak dari kalangan orang Eropa tersebut. Film menjadi semacam “barang baru” yang sangat menarik minat khalayak luas untuk melihatnya. Akan tetapi, kekaguman orang-orang Belanda kelas atas, yang mampu membeli karcis mahal itu lama kelamaan cepat menjadi bosan karena film-film yang diputar hanyalah film-film dokumenter yang sering diulang-ulang. Akibatnya jumlah penonton mulai. Akhirnya, pada tahun 1905 diusahakanlah pertunjukkan film di lapangan terbuka, yang dipungut dari penonton umum dengan harga karcis jauh lebih murah.

Inilah titik tolak dibangunnya gedung bioskop *The Royal Bioscope* pada tahun 1903, yang pada awalnya lebih ditujukan untuk memenuhi selera dan cita rasa tinggi kalangan elit penduduk Hindia Belanda di Batavia. Peristiwa pecahnya Perang Dunia Pertama di Eropa pada tahun 1911-1914 akhirnya berdampak pada perekonomian di Hindia Belanda masa itu. Selama Perang Dunia Pertama berkecamuk, banyak gedung bioskop yang telah dibangun di kota-kota besar Hindia Belanda, yang sebagian besar dimiliki oleh orang-orang Eropa, menjadi gulung tikar. Kondisi ini sebetulnya juga diperparah dengan mulai adanya pajak impor film sejak 1926, serta tuntutan dilengkapinya perangkat *sound system* yang baru (karena waktu itu film-film yang beredar sudah dilengkapi dengan suara). Banyak operator bioskop Eropa kemudian yang bangkrut karena tak mampu membayar pajak impor dan membeli peralatan *sound system* yang memadai. Ketika para pengusaha bioskop Eropa semakin lesu, para pengusaha Cina justru mulai merambah ke dalam bisnis film. Mereka mengambil alih bisnis distribusi dan eksibisi film dengan memutar film-film produksi Shanghai.

Alasan orang-orang Cina kaya mendirikan bisokop tersebut adalah demi membangun citra dan gengsi sebagai orang terpandang di lingkungannya dan demi kepentingan lain yang lebih menguntungkan. Terbukti bahwa banyak undangan gratis dari pengusaha bioskop Cina itu untuk para relasi bisnisnya yang

merupakan orang-orang pejabat tinggi yang memiliki pengaruh penting di Batavia.

Lambat laun perkembangan bioskop semakin besar. Sekedar catatan, pada tahun 1936 telah berdiri 222 gedung bioskop di seluruh wilayah Hindia Belanda, dimana sebanyak 17 gedung biokop berada di Kota Batavia. Film yang diputar juga sudah lebih variatif, antara lain film India, film Jerman dan film Amerika (Hollywood).

Ketika minat penonton sudah terbentuk terhadap film, maka para pengusaha film Hindia Belanda mulai berminat untuk memproduksi film cerita yang ditujukan bagi penonton kelas menengah dan kelas bawah. Maka pada tahun 1926 dibuatlah film *Loetoeng Kasaroeng*, sebuah cerita yang diangkat dari legenda rakyat Jawa Barat, yaitu cerita lutung kasarung. Produksi ini bekerjasama dengan Bupati Bandung bernama Wiranatakusumah V, terutama dalam dukungan biaya produksi.

Bericara gagasan film Indonesia, film *Loetoeng Kasaroeng* sebenarnya juga patut mendapatkan perhatian dalam meneropong kerangka identitas film nasional. Kehadiran orang "Indonesia" dalam film itu mulai berada dalam posisi yang "aktif" -karena sebelumnya orang-orang Indonesia hanya ditempatkan sebagai penonton maupun sebagai "barang tontonan" dalam film, terutama film-film dokumenter yang dibuat oleh orang-orang Belanda.

Mengikuti sejarahnya, sampai tahun 1926, seluruh film yang dipertunjukkan di Indonesia hanyalah film-film yang diimpor dari luar negeri. Keadaan itu membuat seorang Indo-Belanda G. Kruger (Batavia) bersama dengan L. Heuveldorp (Bandung) membuat film *Loetoeng Kasaroeng*, yang mencoba menampilkan film cerita tentang legenda terkenal di Jawa Barat, Indonesia. Kruger bertugas menangani bidang kamera dan proses pencucian film. Sementara Heuveldorp merupakan direktur perusahaan bernama Java Film Company. Konon disebutkan bahwa dia telah bertahun-tahun memiliki pengalaman di Amerika dalam penyutradaraan film. Memang banyak kontroversi terhadap film ini, seputar siapa pembuatnya dan tahun produksinya. Yang pasti film ini bisa dikatakan sebagai film kerjasama model *trans-nasional* pertama di

Indonesia karena didalamnya terjalin kerjasama antara orang-orang Indonesia dengan orang asing (Belanda). Pemain-pemainnya juga berasal dari Indonesia, diantaranya Martonana dan Oemar.

Posisi aktif orang Indonesia dalam produksi film terutama direpresentasikan melalui peran Bupati Bandung R.A.A. Wiranatakusumah V yang memberi dukungan dengan mengeluarkan biaya yang cukup besar untuk memproduksi film tersebut. Dalam produksi ini juga melibatkan orang-orang Indo-Bandung sebagai penghubung komunikasi antara orang-orang asing dan orang Indonesia. Ada juga Raden Kartabratra yang diserahkan untuk memimpin para pemain, khususnya dari golongan priyayi. Lokasi pengambilan gambarnya berada di wilayah Bukit Karang, dua kilometer dari Kota Padalarang, Jawa Barat.

Semenjak film *Loetoeng Kasaroeng* ini dibuat, maka selanjutnya produksi kerjasama Indonesia-Belanda semakin banyak dilakukan. Salah satunya *Eulis Atjih* (1927). Menurut Misbach Yusa Biran ada hal menarik di film ini bahwa kata "Indonesia" sudah digunakan pada kesempatan ini.

Memang ada beberapa pendapat yang menyebutkan bahwa film *Eulis Atjih* maupun *Lily van Java* dianggap sebagai film cerita yang pertama diproduksi di Hindia Belanda. Namun karena ketiadaan data penunjang yang otentik maka pendapat tersebut menjadi kabur. Berbeda dengan *Loetoeng Kasaroeng*, dengan ditunjang data yang ada maka peran Misbach Yusa Biran, terutama melalui tulisan-tulisan dalam bukunya, kehadiran film *Loetoeng Kasaroeng* dalam sejarah film cerita pertama di Hindia Belanda menjadi satu pendapat yang sampai saat ini terus menerus menjadi referensi banyak orang. Namun jika dilacak melalui catatan, menurut Misbach Yusa Biran perbedaan persepsi terhadap film cerita pertama kemungkinan karena *Loetoeng Kasaroeng* memang tidak didistribusikan sampai daerah lain sehingga ketika *Eulis Atjih* yang distribusinya agak sedikit meluas ke daerah, maka orang seringkali menganggap ini sebagai film cerita pertama yang dimainkan oleh orang-orang pribumi.

Kelahiran film *Loetoeng Kasaroeng* memang tidak bisa dilepaskan dari “campur-tangan” Wiranatakusumah V. Bupati Bandung (periode tahun 1920-1931 dan 1935-1945) yang juga pernah menjadi Menteri Dalam Negeri pertama di Negara Indonesia dan Ketua Sedio Moelio (Asosiasi Bupati se-Hindia Belanda) ini sangat mencintai bentuk-bentuk dan praktek-praktek kesenian, terutama orientasinya untuk membangkitkan sekaligus memelihara kecintaan masyarakat Sunda terhadap kebudayaannya sendiri.

Ketika ia baru memulai periode jabatan sebagai Bupati Bandung, hasrat untuk mengembalikan ingatan masyarakatnya akan kesenian Sunda dipicu ketika ia terlibat dalam pertemuan-pertemuan yang didalamnya diisi dengan berbagai pertunjukan kesenian seperti Wayang Orang dan tari-tarian Serimpi. Hasrat itu kemudian ia wujudkan dengan mengadakan, sekaligus memberikan biaya besar bagi pagelaran cerita “Lutung Kasarung” pada Kongres Jawa (Java Congres) di Bandung tahun 1921. Pemilihan cerita ini ia lakukan agar peserta kongres bisa mengenal kebudayaan dan kesenian spesifik Sunda. Hal ini dikemudian hari berdampak pada naiknya popularitas kesenian Sunda Lama, termasuk mulai tumbuhnya komunitas-komunitas musik Sunda, apresiasi orang terhadap alat musik kecapi dan suling juga semakin baik yang akhirnya turut pula melahirkan industri-industri alat musik Sunda.

Ini kemudian yang membuat Wiranatakusumah V semakin terpacu mengembangkan kesenian Sunda melalui medium kesenian lainnya yang lebih modern, yaitu dukungannya yang besar terhadap pembuatan film *Loetoeng Kasaroeng*. Bahkan sepupu dan para kemenakannya juga terlibat dalam film ini sebagai pemain. Meskipun mereka tidak memiliki bekal sebagai pemain film, namun terlihat ada motivasi kuat untuk membuktikan pada orang lain (Belanda), baik sebagai penonton film ini nantinya maupun para tim produksi yang berisi orang-orang (Indo) Belanda, bahwa masyarakat pribumi juga memiliki kemampuan dalam hal pemeran (akting) dalam film sebagaimana yang pernah dilakukan oleh orang-orang asing.

Melalui berbagai hal diatas itulah nampak jelas bahwa semangat identitas yang terkonstruksi sebagai eksistensi intelektual pribumi (khususnya ke-Sunda-an) telah digagas dengan baik oleh lingkungan keluarga Wiranatakusumah V, khususnya sang Bupati sendiri. Dengan berbekal pengetahuan “Barat” (Snouck Hurgronje memiliki peran besar juga dalam membentuk karakter pengetahuan dalam diri Wiranatakusumah V), nyatanya Wiranatakusumah V tetap memiliki genetika kesadaran asalnya sebagai orang Sunda.

Dalam konteks kekinian, kita bisa menyebut bahwa apa yang dihasilkan dalam proses pembuatan film ini sebagai embrio film trans-nasional di Indonesia pertama, dan Wiranatakusumah V telah menjadi tokoh utamanya. Begitupun sebuah artikel dalam *De Locomotief - Overzee editie* yang terbit pada bulan September 1926 menyebut bahwa, “*film ini, tonggak pertama dalam bidang industri sinema Hindia...*”.

Daftar Bacaan

Abdullah, Taufik, Dr. et al., *Film Indonesia Bagian I (1900-1950)*,
Jakarta : Dewan Film Nasional, 1993

De Locomotief, "Loetoeng Kasaroeng" dibuat film, Overzee edition,
No.71, 2 s/d 4 September 1926

Iskandar, Eddy D., *Bandung Tonggak Sejarah Film Indonesia*, Pustaka
Dasentra, 2006

Kristanto, JB., *Katalog Film Indonesia 1926-2007*, Jakarta : Penerbit
Nalar, 2007

Tjasmadi, HM. Johan, *100 Tahun Bioskop di Indonesia (1900-2000)*,
Jakarta : Cinemags, Komunitas Bambu, Jakarta

*Ditulis tahun 2016, bersama dengan RB Armantono

Artikel 7

IDENTITAS KULTURAL TEROPOSISI DALAM FILM “AKU INGIN MENICUMMU SEKALI SAJA” (Garin Nugroho, 2002)*

Sintesa

Cultural Identity And Diaspora (Stuart Hall)

Articulating Indigenous Identity In Indonesia: Resource Politics And The Tribal Slot (Tania Murray Li)

“Nama Marga Sebagai Identitas Budaya Masyarakat Etnis Arab”
(Dita Kafaabillah) -

Identitas budaya dipahami sebagai sesuatu yang melekat maupun yang dilekatkan pada diri seseorang ataupun sekelompok orang berdasarkan sifat-sifat yang terlihat dan diperlihatkan. Konsepsi melekat dan dilekatkan ini memiliki 2 (dua) makna. Konsepsi yang pertama, dalam istilah Hall disebut sebagai esensial, yaitu “satu diri sejati kolektif” yang lahir berdasarkan prinsip sejarah keleluhuran mereka (Hall, 223). Dengan begitu bisa dipahami bahwa identitas seseorang atau kelompok orang dipertahankan dan akan dikenali melalui unsur biologis dan petanda etnisitasnya. Hal ini bisa terlihat dari sebuah penelitian dari Kafaabillah yang mencatat bahwa etnis Arab selalu melekatkan nama marga dalam setiap nama. Tujuannya agar menjaga garus keturunan sehingga tidak luntur karena sebab-sebab tertentu (misalnya terjadinya pernikahan di luar etnis Arab) (Kafaabillah, 177). Bagi etnis Arab identitas marga juga berfungsi untuk memberikan penanda tertentu, misalnya kehormatan etnis yang terus dipertahankan dan bisa saling mengidentifikasi ketika mereka berada dalam situasi keterbedaan. Bahkan dalam penelitiannya Hall juga menyebutkan tentang identitas esensial, meskipun dalam kerangka berfikir potensi ketidak-ada-an esensial atas identitas. Dalam situasi ketidak-ada-an itu identitas Afrika di seluruh dunia ternyata masih bisa dikenali karena sifat-sifat dasarnya; yaitu sistem kehidupan sehari-hari dalam paradigma ‘budak’ yang diwariskan secara turun temurun kepada anak-anak keturunan Afrika melalui dongeng tentang nenek moyang mereka, yang kemudian menjelma

dalam berbagai praktik budaya, kepercayaan religius, produk seni, produk kerajinan, musik (Hall, 230). Sementara bagi etnis Arab nilai-nilai esensial masih bisa dikenali melalui penyematan marga yang melekat meskipun subjek-subjek itu sudah masuk dalam ruang diaspora (subjek penelitiannya adalah orang Arab yang ada di Surakarta). Melalui nama-nama marga Arab di Surakarta bisa diidentifikasi kebermulaannya sesuai dengan nama marga tersebut. Gelombang pertama etnis Arab abad ke-12 dimulai dengan kedatangan Ulama bermarga Shihab. Gelombang ke dua pada abad ke-18 membawa marga Assegaf, Al-Habsy, Al-Hada, Al-Aydrus, Al-Atas, Al-Jufri, Syihab, Jamalulail, Al-Qadri, Basyaiban dan bin Yahya (Kafaabillah, 176). Eksistensi dan kekhasan identitas asal masih diharapkan tetap ada meskipun ruang sosialnya sudah berbeda. Kehadiran gelombang pertama dan ke dua ini memang dalam upaya dakwah agama Islam. Sementara gelombang-gelombang berikutnya dalam rangka misi sosial, ekonomi dan misi agama juga (Kafaabillah, 176).

Dari penjelasan paragraf di atas bisa ditarik sebuah pengertian bahwa sekalipun simbol-simbol identitas itu berusaha dipertahankan, namun identitas yang dianggap esensial ternyata tidak berlaku tetap. Hal ini akan mudah mengalami sekresi dan asimilasi ketika kehidupan sosial dipahami sifatnya yang sangat dinamis dan terus menerus menemukan bentuk barunya. Inilah yang disebut dengan makna ke dua mengenai konsepsi ‘dilekatkan’.

Stuart Hall dan Tania Murray Li menyebut bahwa proses berubahnya sebuah identitas disebabkan karena adanya relasi kuasa dan subjek. Hall menyebut faktor kolonialisme sebagai penyebab identitas menemukan bentuknya yang baru. Sementara Murray Li menganggap bahwa suatu rezim penguasa (Orde Baru di bawah Presiden Suharto) menjadi berhak menyatakan identitas masyarakat yang dikuasainya. Rezim Suharto telah menjadikan Indonesia sebuah bangsa yang tidak memiliki penduduk asli, atau bahwa semua orang Indonesia sama-sama asli (Murray Li, 149). Kekuasaan selain melakukan upaya penguasaan fisik, juga menguasai wacana identitas yang dikehendakinya. Teoritikus

orientalis Edward Said bahkan menyebut bahwa dunia non-Barat dikonstruksikan sebagai berbeda dan lainnya dalam kategori pengetahuan Barat, oleh rezim tersebut (Hall, 225). Bahkan kolonialisme telah menjadikan bangsa telah kehilangan maknanya karena adanya upaya memindahkan subjek-subjek itu dalam ruang yang dikehendakinya. Dalam konsep kolonialisme inilah dunia dikenali secara global, tidak beruang dan berbatas. Inilah kemudian konsepsi diaspora lahir karena adanya berbagai upaya meniadakan batas-batas bangsa dan wilayah. Tentu kita masih ingat program Orde Baru yang bernama transmigrasi. Aktifitas ini juga salah satu bentuk pengabaian ruang eksistensi etnis di Indonesia. Konsep ini lebih mengutamakan prinsip industri dimana pekerja ditarik ke, atau dikeluarkan dari- (Murray Li, 155). Begitupun dalam skala yang lebih besar tentang kolonialisme. Kolonialisme telah menempatkan dominasi Eropa untuk melakukan integrasi ke berbagai penjuru dunia -tanah jajahannya untuk disusun ulang, dibingkai ulang, disatukan dengan cara yang baru (Hall, 233).

Eksistensi identitas (baik yang berusaha dipertahankan oleh subjek pemilik maupun yang telah dikonstruksi dalam relasi kuasa) berusaha menemukan tempatnya melalui perangkat representasi. Sistem kekuasaan yang dimiliki oleh Orde Baru melalui representasi Suharto telah melakukan berbagai upaya menyadarkan masyarakat adanya suatu identitas utama diantara sub-sub identitas lainnya. Dalam hal ini Suharto ingin melegitimasi keutamaan identitas nasional diatas identitas etnis (sekalipun wadah mempertahankan identitas etnis itu juga disediakan). Semua upaya itu diselenggarakan melalui representasi simbol-simbol yang disemboyangkan sebagai 'persatuan dalam keberagaman'. Hadirnya Taman Miri Indonesia Indah seperti upaya mempertahankan kesadaran nasional atas persatuan. Taman Mini menyajikan batasan yang dapat diterima sebagai perbedaan budaya Indoensia (Murray Li, 149). Bahkan simbol-simbol sebagai representasi sebuah eksistensi identitas juga bisa diwujudkan oleh subjek pemilik identitas itu melalui sekumpulan praktik, di luar relasi kuasa tentunya. Etnis Arab eksistensinya bisa dilihat melalui hadirnya masjid-mesjid dan toko-toko bisa menandai tradisi khas yang

dimiliki oleh mereka (Kafaabillah, 176). Begitupun karya fotografis dari generasi seniman Jamaika dan Rastafarian, atau seniman visual seperti Armet Francis (fotoografer kelahiran Jamaika yang telah tinggal di Inggris sejak usia delapan tahun) adalah kesaksian akan kekuatan kreatif yang berkelanjutan dari konsepsi identitas (Hall, 224). Bahkan karya foto lainnya berupa foto-foto Paus Fransiscus tentang orang-orang di Segitiga Hitam (Afrika, Karibia, Amerika Serikat dan Inggris) juga telah merekonstruksi persatuan mendasar orang-orang kulit hitam yang dikolonisasi dan diperlakukan atas nama perbudakan telah didistribusikan ke seluruh diaspora Afrika (Hall, 224).

Sementara dalam perangkap kuasa kolonialisme, wacana hitam telah direpresentasikan melalui sejumlah pengertian; keterbelakangan, kemiskinan, rasisme warna kulit, sehingga akhirnya menempatkan subjek itu dalam rezim representasi sebagai wacana kolonial, literatur petualangan dan eksplorasi, romansa eksotisme, etnografis dan perjalanan, pariwisata tropis, porbografi, ganja dan kekerasan (Hall, 233). Yang terjadi kemudian adalah adanya tindakan reunifikasi imajiner (Hall, 224). Hal ini tentu saja sebagai bagian romantisme atas masa lalu dalam ingatan. Bentuk dan keaslian atas ingatan itu sudah tidak menyerupai bentuk mulanya (nativisme?). Semuanya telah dikonstruksi dan direpresentasikan sesuai kehendak kuasa maupun ingatan sejarah masa lalu yang dipahami oleh subjek-subjek pemilik. Bahkan Hall pun menyatakan pengalaman pribadinya ketika tumbuh kembang hidupnya di Inggris tahun 1940-an dan 1950-an tidak menemukan keaslian 'Afrika' di mana tanda-tanda, musik dan ritme Afrika dalam ruang diasporanya hanya sebagai hasil dari serangkaian transformasi yang Panjang dan tidak berkesinambungan (Hall, 231).

Apa yang dihasilkan dari sintesa 3 (tiga) artikel ini menyoal 4 hal utama yang sama, yaitu identitas kultural, representasi, etnisitas, dan diaspora. Keempat hal tersebut saling pengaruh mempengaruhi. Namun ada satu hal penting yang bisa dirumuskan dari hasil sintesa ini bahwa konstruksi identitas dan upaya mempertahankan identitas itu tindakannya selalu tumpeng tindih. Kesadaran dan ketidaksadaran subjek atas adanya konstruksi

identitas dan mempertahankan eksistensi identitas itu selalu silih berganti, bahkan berkelindan jadi satu. Dengan demikian maka identitas itu berada dalam 2 (dua) paradigma ambivalensi; di satu sisi ada upaya mempertahankan simbol-simbol itu dalam representasi agar keasliannya tetap bisa dimiliki (bahkan bisa juga tidak dipertahankan), di satu sisinya tidak berdaya atas konstruksi identitas itu (bahkan menerima adanya status baru identitas itu). Kedua paradigma ini sama-sama diharapkan sekaligus tidak diharapkan.

Terbacanya konsep identitas kultural, representasi, etnisitas maupun diaspora bisa terlihat dalam praktik budaya sebuah teks film berjudul "Aku Ingin Menciummu Sekali Saja" (Garin Nugroho, 2002). Film ini bercerita tentang kehidupan sosial di Tanah Papua. Film ini penuh simbol (representasi) teks ala Papua yang selama ini dikenal oleh masyarakat Indonesia. Kehadiran simbol lain (Jawa, anita berkulit putih dan sebagainya) memberikan makna baru pada teks Papua. Bercerita tentang Arnold (15 tahun), remaja Papua yang menyimpan hasrat terhadap perempuan dewasa yang baru datang dari Jakarta menggunakan kapal laut. Banyak pergulatan makna identitas kultural yang bisa dipelajari dari film ini, misalnya wanita kulit putih – pria kulit hitam, Papua – Jawa, remaja – dewasa, pria – wanita. Konsep identitas yang bisa dibaca dalam film ini mendapat sebuah wacana baru sehingga bisa ditawarkan sebuah hipotesa bahwa film ini sarat dengan *identitas yang teroposisi*.

*Ditulis tahun 2020

Artikel 8

Tafsir Atas Film *Pengkhianatan G 30 S/PKI* dalam Pandangan Hermeneutika Paul Ricoeur*

Sejak lahirnya sebuah era sosial politik di tahun 1998, yang kemudian kita mengenalnya sebagai era reformasi, ada suatu fenomena yang terjadi di masyarakat terhadap satu film yang berjudul *Pengkhianatan G 30/PKI*. Film yang sejak awal tahun 1980-an selalu hadir dalam tayangan TV maupun bioskop untuk mengiringi detik-detik Perayaan Hari Kesaktian Pancasila 1 Oktober (bahkan juga dilakukan mobilisasi siswa-siswi dari berbagai sekolah di Indonesia untuk menonton film ini di layar-layar bioskop), sejak tahun 1998 mengalami perubahan pandangan dari sebagian masyarakat. Kebebasan dalam memandang film ini dari berbagai perspektif oleh sebagian masyarakat ini juga tidak lepas dari faktor kebebasan berpendapat yang ditawarkan era reformasi ini, dan tentu saja faktor "Soeharto" menjadi sangat determinan.

Film berdurasi 3 (tiga) jam lebih yang mengangkat tema tentang situasi sosial dan politik di Indonesia tahun 1965 mengenai konflik antara Partai Komunis Indonesia (PKI) dengan TNI AD, mengisahkan berbagai adegan dengan sekuen cerita : isu kudeta kekuasaan di tengah kondisi kesehatan Presiden Soekarno yang menurun, penculikan dan pembunuhan beberapa Jenderal TNI AD serta penumpasan PKI. Karena ceritanya mengakar dari sebuah peristiwa tahun 1965 -yang dikonstruksi, film ini kemudian menyebut dirinya sebagai (genre) film sejarah.

Karena mempertimbangkan faktor kesejarahan itulah maka demi menjaga "tidak terulangnya kembali" peristiwa kelam tersebut, pemerintah Orde Baru melalui TVRI sejak tahun 1985 sampai dengan tahun 1997 secara rutin memutar film ini pada malam 30 September dalam kurun waktu tersebut. Bahkan sejak tahun 1993 ketika TV-TV Swasta mulai bermunculan, kewajiban memutar film ini juga berlaku bagi semua TV Swasta tersebut.

Dalam sebuah buku berjudul *Contemporary Indonesian Film : Spirits of Reform and Ghosts from the Past* (2012) Karya Katinka van

Heeren menyebut bahwa peristiwa ini telah dibingkai oleh Pemerintah Orde Baru sebagai “presentasi kolosal”, seperti layaknya sebuah ritual yang didalamnya banyak aktifitas berlangsung. Misalnya, tanggal 30 September akan dipilih sebagai tanggal putar tentu saja dalam rangka menjaga dan memperbarui terus menerus memori kolektif masyarakat terhadap tanggal peristiwa pembunuhan para Jenderal TNI AD aktif tersebut. Keesokan harinya biasanya akan dilakukan seremonial upacara di daerah Lubang Buaya Pondok Gede di mana peristiwa itu pernah terjadi. Bahkan tanggal 1 Oktober menjadi Hari Libur Nasional yang ditetapkan Pemerintah Indonesia. Jadi seluruh kegiatan itu dikemas menjadi sebuah rangkaian yang utuh jika ingin memaknai peristiwa tahun 1965 itu secara lengkap.

Selain rutinitas setiap tahun, upaya mengikat peristiwa dengan memori kolektif itu secara terus menerus ditandai dengan dibangunnya Monumen Pancasila Sakti di Lubang Buaya pada tahun 1973. Untuk itulah Katinka van Heeren menyebut bahwa untuk menjaga narasi tahun 1965 agar tetap terjaga, ada 2 (dua) monumen yang dibangun Pemerintah Orde Baru ; Monumen Pancasila Sakti sebagai monumen faktual dan film *Pengkhianatan G 30 S/PKI* (1984) sebagai monumen elektronik.

Hari ini, film itu masih tetap menimbulkan kontroversi, terutama ketika memasuki bulan September menuju tanggal 1 Oktober -di mana peristiwa itu terjadi dalam catatan sejarah sosial politik di Indonesia. Ada yang tetap mempertahankan pendapatnya bahwa peristiwa yang dikemas dalam film itu sebagai fakta sejarah, ada juga yang berpendapat bahwa film itu banyak mengkhianati fakta, bahkan rekayasa politik Soeharto dalam melegitimasi pendapatnya tentang PKI.

Lalu, pendapat siapa yang paling sahih? Pendapat siapa yang paling layak didengar? Ataukah semuanya benar? Ataukah justru semuanya salah?

Tumbuhnya berbagai macam penafsiran atas film ini dalam pandangan Paul Ricoeur disebut sebagai polisemi. Istilah ini ditemukan dalam bukunya yang berjudul *De L'interpretation* (1965). Bagi Ricoeur, teks (tentu saja film ini harus diposisikan sebagai

sebuah teks) sifatnya membuka diri dan terbuka. Karena sifat tersebut maka setiap teks ketika ditempatkan dalam berbagai konteks akan mengartikan dirinya menjadi lebih beragam maknanya. Pendapat lebih luas dari Paul Ricoeur mengenai teks bisa ditemukan dalam teorinya tentang hermeneutika, di mana teks selalu menawarkan dirinya untuk ditafsirkan dan dipahami oleh siapapun (*textual exegesis*).

Mengulang pertanyaan sebelumnya, makna siapakah yang paling benar atas teks film *Pengkhianatan G 30/ PKI*? Pembuatnya atau Penonton?

Penting menggunakan hermeneutika dalam menjawab pertanyaan ini. Bagi Ricoeur, tidak ada satupun yang paling berhak mengklaim kebenaran atas sebuah teks. Di sini teks haruslah bersifat otonom, mandiri dan totalitas. Karena sifatnya itulah maka siapapun tidak berhak menyatakan diri paling benar atas pemaknaan teks itu, bahkan juga si penulis/pembuat teks itu. Hal ini karena teks langsung berhadapan dengan pembaca (penonton). Bahkan pembuat teks (pembuat film misalnya) tidak lagi menjadi pihak yang memiliki otoritas untuk mengatakan sebagai “yang paling benar”. Posisi (maksud) pembuat teks harus diabaikan dalam proses hermeneutis ini (*what is said*). Ini sebagai upaya membebaskan teks dari berbagai faktor yang mengikatnya agar mampu mengungkapkan dirinya secara otonom dan bebas (*the act of saying*).

Jika pemaknaan (*speech*) yang bersumber dari pembuat/penulis teks, maka sifat teks itu menjadi tunggal makna. Dan inilah yang membuat teks maknanya menjadi statis -dunia menjadi tidak berkembang dalam berbagai pandangan. Bagi Ricoeur, teks itu seharusnya bisa berkembang secara bebas, dengan kata lain pembaca diberikan keleluasaan dalam memberikan maknanya. Inilah yang bagi Hans-Georg Gadamer disebut sebagai *fusion of horizons* (teks bebas berdialog dengan pembaca).

Oleh sebab itulah jika titik berangkat dalam pembacaan film ini merujuk pada pihak pembaca teks I (dalam hal ini pembuat film dan tentu saja faktor pengikatnya yang lain), maka upaya pembacaan teks ini akan tereduksi karena mengacu pada pembuat

teks (ada pertimbangan historisitas). Sebagai catatan bahwa film ini diproduksi oleh PPFN, sebuah *Production House* milik pemerintah (sekarang kita menyebutnya BUMN), pimpinannya bernama G. Dwipayana, seorang tentara berpangkat Brigadir Jenderal yang sekaligus juga sebagai staf pribadi Soeharto dan penanggungjawab publikasi Istana. Bisa dibayangkan bahwa cita-cita hermeneutika Paul Ricoeur sulit berlangsung jika para pembaca berikutnya selalu mereferensi pada pembuat teks. Begitupun jika berharap pemaknaan lahir dari pembuatnya. Tentu saja mereka akan klaim sebagai pendapat “yang paling benar”. Justru keinginan Ricoeur adalah setiap upaya pemaknaan haruslah merujuk pada teksnya langsung, tidak pada pihak manapun. Dalam penjelasan berikutnya inilah yang dinamakan dengan proses de-kontekstualisasi dan re-kontekstualisasi.

Kemandirian dan memandirikan teks itu untuk mengungkapkan dirinya secara terus menerus dan berbeda bagi setiap orang. Inilah yang menurut Ricoeur dinyatakan bahwa teks itu bukan sekedar ladang makna (*meaning*), tapi teks sebagai sebuah *event* (peristiwa). Ragam peristiwa yang mengelilingi teks tersebut tentu saja akan membuat teks selalu mengatakan sesuatu yang berbeda. Dengan kata lain bahwa makna selalu bergeser dan beragam sesuai kultur yang mempengaruhi setiap pembacanya (bisa dipengaruhi faktor kepentingan, kapasitas, kualitas sosial dan sebagainya). Tentu saja menonton film ini dalam konteks waktu 1980-an sampai tahun 1998 akan disesuaikan penafsirannya dengan membaca film ini pasca 1998.

Proses pembacaan atas teks ini bagi Martin Heideger melalui berbagai macam tahap yang dilampaui pembacanya : *vorhabe* (apa yang dia miliki), *vorsicht* (apa yang dia lihat), *vorgriff* (apa yang kemudian menjadi konsepnya). Sementara bagi Ricoeur tahapan itu dimulai dari *verstehen* (membaca teks), *understanding* (memahami) dan *interpretation* (menyimpulkan). Oleh sebab itulah pembacaan atas teks film *Pengkhianatan G 30/PKI* ini tentu saja bisa melahirkan jutaan pemaknaan. Prinsip salah – benar atas yang terjadi atas pemaknaan film ini semakin kehilangan tempat karena sudah tidak

relevan. Setiap orang menjadi berhak memaknai sesuai kapasitasnya masing-masing.

Upaya ‘membunyikan’ teks dalam proses hermeneutis itu dilakukan dengan cara melepaskan teks dari mitos yang ada (ini disebut oleh Ricoeur sebagai de-mistifikasi). Yang pertama harus dilakukan adalah melakukan de-kontekstualisasi, dimana pembaca membebaskan makna dari pengarang sehingga teks harus bebas dari nilai historis pembuatnya. Kemudian membaca ulang teks itu dengan cara re-kontekstualisasi, berkisar latar belakang terjadinya teks, maksud teks, situasi kultural. Ketika teks lahir dan untuk siapa teks itu hadir. Hasil re-kontekstualisasi inilah kemudian yang melahirkan pemaknaan. Begitulah seharusnya hermeneutika bekerja. Inilah yang dalam penjelasan sebelumnya di atas pembaca harus dengan sukarela melepaskan mitos “PPFN”, harus melepaskan mitos “Brigadir Jedneral”, mitos “staf pribadi Soeharto” dan mitos-mitos lainnya.

Namun tentu saja tidak semuanya berlaku bagi pembaca. Konteks waktu yang dipilih, upaya melepaskan diri dari pembaca pertama (pengarang, penulis, pembuat) tidak selamanya bisa mengikuti petunjuk teori “konteks” yang ditawarkan oleh Ricoeur. Membebaskan pembaca memperlakukan teks, tentu saja turut membebaskan pembaca dalam menentukan cara membacanya atas teks yang ada dihadapannya. Pembaca teks I (pembuat maupun tim produksi) masih tetap dihadirkan dan dirujuk dalam hasil pemaknaan yang ada. Misalnya, masih ada yang mempersoalkan akurasi pembuat film dalam presisi kebenaran fakta-fakta yang diangkatnya ; DN Aidit tidak merokok, para Jenderal tidak dicungkil bola matanya, karakter Soeharto dihadirkan belakangan (*Hero of Journey*), sutradaranya riset bertahun-tahun, properti peta dalam kantor Kostrad memasukkan wilayah Timor Timur dan sebagainya. Kehadiran pembuat film (penulis teks) belum bisa dibebaskan ketiadaannya dan terus menerus dipersoalkan.

Karena narasi film ini selalu hadir setiap tahun (sehingga sifatnya menghampiri pembaca -begitulah keinginan Ricoeur terhadap fungsi teks dan pembaca), maka tentu saja setiap tahun fenomena itu akan terus menerus terjadi. Dan tentu saja setiap

tahun juga akan terjadi perang wacana atas film ini. Fenomena yang terjadi atas teks film *Pengkhianatan G 30/PKI* inilah yang disebut Ricoeur disebabkan faktor *dialektika*, yaitu adanya ketegangan (*tension*) terhadap dua hal yang berbeda dan bertemu (fakta, namun ada wacana fiksi dan sebaliknya). Setiap orang akan terus berusaha mengatasinya berdasarkan apa yang dikehendakinya, namun ada hal lain yang yang tak dikehendakinya. Satu pihak mempertahankan film ini sebagai fakta sejarah sekaligus berhadapan dengan wacana ke-fiksian atas film, satu pihak akan mempertahankan nilai fiksi dalam film, sekaligus berhadapan dengan fakta lainnya.

Jadi bisa dipastikan bahwa setiap bulan September menuju Oktober kita akan selalu menonton dialektika tak berkesudahan dari berbagai “pembaca film”. Berbagai macam penafsiran setiap orang akan selalu bertemu setiap waktu, baik yang dihasilkan melalui **penafsiran hermeneutika yang sesuai metodenya** - meniadakan kehadiran penulis/pembuat (*what is said* menuju *the act of saying*), de-mistifikasi, de-kontekstualisasi - re-kontekstualisasi, teks sebagai *event*, otonomisasi teks, maupun **penafsiran dengan metode yang lainnya**. Peristiwa 1965 penuh dialektika, penuh ketegangan antara harapan setiap orang dan realitas masyarakatnya.

*Ditulis tahun 2020

Artikel 9

Film, Masyarakat dan Lembaga Sensor di Indonesia

Jejak Pergulatannya dari Era Kolonialisme Belanda sampai Era Reformasi*

Pendahuluan

Film *Kucumbu Tubuh Indahku* (2018) karya sutradara Garin Nugroho berhasil menggebrak Festival Film Indonesia (FFI) 2019. Film yang memiliki durasi 107 menit ini menjadi film yang berhasil membawa pulang Piala Citra FFI 2019 terbanyak. Film ini masuk dalam 12 nominasi dari 21 kategori yang diperlombakan. Hasilnya adalah delapan penghargaan dari 12 nominasi yang berhasil dibawa pulang *Kucumbu Tubuh Indahku*, yaitu kategori Film Terbaik, Sutradara Terbaik, Pemeran Utama Pria Terbaik, serta Pemeran Pendukung Pria Terbaik³⁸, Penyunting Gambar Terbaik, Pengarah Artistik Terbaik, Penata Busana Terbaik, Penata Musik Terbaik.³⁹

Selain itu, film ini juga masuk nominasi Oscar 2020 sebagai film yang mewakili Indonesia dalam ajang Academy Awards 2020. *Kucumbu Tubuh Indahku* akan bertarung dalam kategori International Features Film Awards. Pada 2018, film ini mendapatkan penghargaan di Bisato D'oro Award Venice Independent Film Critic di Italia, Film Terbaik pada Festival Des 3 Continents di Perancis, dan Cultural Diversity Award under The Patronage of UNESCO pada Asia Pasific Screen Awards di Australia.

Namun demikian, film ini telah menimbulkan **kontroversi** di masyarakat, jauh sebelum perayaan FFI 2019 dilangsungkan. Pada 11 November 2019, sebuah organisasi masyarakat menghentikan secara paksa film *Kucumbu Tubuh Indahku* karena dinilai mempromosikan isu LGBT. Saat itu, sejumlah orang tengah menggelar nonton bareng film karya Garin Nugroho di Gedung

³⁸ <https://www.kompas.com/hype/read/2019/12/09/074600666/selamat-film-kontroversial-kucumbu-tubuh-indahku-raih-piala-citra-ffi-2019?page=all>

³⁹ <https://www.kompas.com/hype/read/2019/12/09/083200866/daftar-lengkap-pemenang-piala-citra-ffi-2019?page=all>

Dewan Kesenian Lampung (DKL) yang berada di Kompleks PKOR Way Halim.

Jauh sebelum itu, sejumlah elemen masyarakat hingga pemerintah daerah menentang dan menolak film ini. Salah satunya adalah Bupati Kubu Raya, Kalimantan Barat, yang mengeluarkan surat edaran melayang penayangan. Ia melarang karena khawatir film itu berdampak negatif pada masyarakat Kabupaten Kubu Raya khususnya. Kemudian, hal yang sama juga diikuti oleh Pemerintah Kota Depok, Jawa Barat; Pemerintah Kota Pontianak, Kalimantan Barat; hingga Pemerintah Kota Padang, Sumatera Barat.⁴⁰

Kucumbu Tubuh Indahku memang telah lulus **sensor**, bahkan dua kali. Pada 13 Desember 2018 ia lulus sensor dengan kategori usia 17+. Pada 23 Januari 2019, film yang sama kembali lulus sensor untuk usia 21+ saat tayang di Plaza Indonesia Film Festival. Film *Kucumbu Tubuh Indahku* mendapatkan Surat Lulus Sensor nomer 1668/DCP/NAS/REV/17/12.2023/2018 dan berlaku sampai dengan 12 Desember 2023.⁴¹

Hal-hal yang dipaparkan pada paragraf di atas memperlihatkan adanya relasi yang terjadi antara **Film - Lembaga Sensor Film - Masyarakat**, bahwa sensor film berfungi sebagai mediator antara film yang layak dikonsumsi oleh masyarakat. Dengan meloloskannya film ini ke tengah masyarakat maka pertimbangan lembaga sensor tentu saja film ini dianggap layak konsumsi. Namun yang terjadi sebaliknya, karena ada sebagian masyarakat yang menolaknya. Lembaga Sensor Film menjadi pihak yang paling bertanggungjawab terhadap relasi film dengan masyarakat (penonton).

Peran lembaga sensor film di Indonesia memang seringkali menjadi perhatian dalam kaitannya dengan publik penonton. Peran penyensoran ini sudah dilakoni bahkan sejak dimulainya sejarah film di Indonesia. Kebijakan-kebijakan yang dikeluarkannya bukan cuma (seringkali) tidak menyenangkan para pembuat film, tapi

⁴⁰ <https://www.kompas.com/hype/read/2019/11/14/101651466/kucumbu-tubuh-indahku-film-kontroversi-dengan-sederet-prestasi?page=all>

⁴¹ <https://www.cnnindonesia.com/hiburan/20190502125147-220-391340/kontroversial-kucumbu-tubuh-indahku-dirasa-tetap-perlu-ada>

masyarakat penonton juga acapkali menjadi pihak yang tidak selamanya bisa dipuaskan.

Bagaimana peran lembaga sensor film di Indonesia sebenarnya? Bagaimana lembaga sensor film di Indonesia membentuk diri secara terus menerus dalam menghadapi 2 (dua) variabel yang ada di sekitarnya (pembuat film dan masyarakat penonton)?

Pendekatan metodologi sejarah sosial diharapkan bisa memperlihatkan hubungan antara lembaga sensor film - pembuat film - masyarakat penonton. Melalui metodologi sejarah sosial ini berbagai fakta sejarah, baik yang terdapat dalam pengamatan lingkungan, buku, jurnal maupun arsip yang kadang masih berbahasa Belanda, dapat dijadikan sumber penulisan sejarah. Tema yang diangkat bisa merupakan persoalan politik, ekonomi, sosial dan budaya yang terjadi sejak era kolonial Belanda sampai dengan era reformasi. Dari sinilah akan terlihat sistem sosial yang mengikat tiga elemen (lembaga sensor - pembuat film - masyarakat penonton, bahkan ditambahkan menjadi film sebagai teksnya) tadi menjadi sebuah struktur masyarakat yang terjadi.

Untuk memulainya, ada baiknya menengok sebentar pada sejarah lahirnya sensor film yang terdapat pada 2 (dua) negara besar penghasil film-film di dunia : Bollywood dan Hollywood. Sensor film di dunia lahir dari faktor 'api'. Awalnya stok film memiliki senyawa yang disebut sebagai nitroselulosa, dan ini biasa digunakan dalam bahan peledak. Jika dicampur dengan kapur barus, itu menjadi film nitrat -tidak eksplosif, tetapi masih mudah terbakar. Pada tahun 1897, satu setengah tahun setelah pemutaran film pertama (pada tahun 1895), kebakaran nitrat di Bazar de la Charite di Paris menewaskan 126 orang. Insiden serupa sering terjadi selama dekade berikutnya, yang kemudian menghasilkan undang-undang sinematografi pertama di dunia yang disahkan di Inggris pada tahun 1909. Tujuannya untuk meningkatkan standar keselamatan bioskop, terutama masalah lisensi standar yang harus dimiliki setiap bioskop.

Pada periode-periode tahun tersebut pertumbuhan bioskop dan produksi film juga terjadi di India. Pada saat itu, orang India

tidak hanya menonton film tetapi juga membuat film mereka sendiri. Pada tahun 1917, sebuah RUU diperkenalkan oleh Dewan Legislatif Pemerintah berdasarkan fenomena semakin populernya sinematografi dan meningkatnya jumlah pertunjukan film di India. Mereka merekomendasikan pembentukan undang-undang yang akan memastikan keselamatan, baik perlindungan publik dari kenyamanan tempat pertunjukan, maupun representasi tayangan yang tidak senonoh atau yang tidak menyenangkan. Maka lahirlah Undang-Undang Sinematografi tahun 1918, dan dengan begitu sensor film di India dimulai.⁴²

Sementara penerapan sensor di Amerika Serikat muncul beberapa tahun kemudian. Tahun 1927, era film bersuara dimulai yang ditandai dengan lahirnya film *The Jazz Singer*. Film ini menjadi sangat sensasional karena merupakan film pertama yang memiliki sinkronisasi visual, suara dan dialog yang terdengar. Keberhasilan ini menandai awal dari berakhirnya film bisu, dan film memulai dengan konsep *talkie* (penuh dialog). Setiap studio produksi film yang kaya dan memiliki dana besar untuk melakukannya mulai beralih ke model produksi *sound-on-film*. Karena *talkie* dapat dinikmati bahkan oleh mereka yang tidak bisa membaca⁴³, film menjadi media yang cepat populer dan mudah diakses daripada sebelumnya.

Tetapi pertunjukan film bersuara ini justru membuat banyak orang Amerika gelisah. Jika sebelumnya film dianggap tontonan dan hiburan kelas pekerja, maka saat itu yang terjadi adalah film menawarkan sensasi stimulasi sensorik yang tak tertandingi oleh media sebelumnya. Banyak orang prihatin karena kecenderungannya membawa pria dan wanita, serta orang-orang dari kelas dan ras yang berbeda duduk bersama-sama dalam ruang bioskop. Film menjadi ruang penyatuan kelas sosial yang selama ini tabu di Amerika Serikat. Begitupun para pembuat film semakin berani dengan apa yang mereka produksi, menjelajahi subjek-subjek yang tabu seperti seksualitas dan kejahatan terorganisir

⁴² 100 years of film censorship in India <https://www.livemint.com/>

⁴³ Dalam model film bisu, setiap dialog dituliskan dalam bentuk *intertitle* (teks dialog yang muncul dalam setiap jeda adegan)

(sering kali ditemukan fakta bahwa konten yang bersifat cabul justru menjual lebih banyak tiket). Pemerintah negara bagian dan kota merespons dengan membentuk badan sensor mereka masing-masing, sesuai standar dan struktur hukum maupun peraturan yang berlaku pada masing-masing kota. Di sinilah sensor mulai digunakan pada tingkat lokal dan diberlakukan secara ketat, terutama pada para pembuat film.⁴⁴

Sensor Film Pada Masa Pemerintah Kolonial Belanda

Lalu, bagaimana sensor di Indonesia dibermulakan? Kehadiran lembaga sensor film di Indonesia dimulai sejak mulai bermunculannya berbagai produksi film cerita di Indonesia sekitar tahun 1920-an. Dalam catatan sejarah film Indonesia, mula kehadiran lembaga sensor juga telah menghasilkan pro dan kontra, antara kekhawatiran penguasa dan kesulitan yang dialami oleh para pembuat film dalam produksi filmnya kelak. Sekitar awal tahun 1920-an, Pemerintah Belanda memang tidak terlalu menaruh perhatian pada apresiasi penonton film. Film dibiarkan begitu saja untuk diproduksi. Bioskop dipersilahkan untuk berkembang sesuai kehendak pengusaha-pengusaha bioskop, musik pengiring bioskop juga terdengar seadanya (saat itu memang film masih bisu sehingga suara pengiringnya bersumber dari irungan musik secara langsung di gedung pemutaran). Dalam istilahnya kala itu, band pengiring musik disebut dengan panggilan ‘brengsek’ (Abdullah, 1993, 61). Pengusaha bioskop benar-benar memegang kendali penuh dalam pemutaran bioskop dengan prinsip “asal ramai” dan penontonnya yang sebagian besarnya adalah penonton pribumi tidak terlalu banyak memprotes apa yang dinikmatinya.

Keadaan inilah yang akhirnya dikeluarkan wacana perlu tidaknya diberlakukan sensor film -sekitar tahun 1923. Bagi pihak yang menyetujui adanya sensor film, mereka berpendapat bahwa intelektualitas penonton pribumi harus dijaga. Ada kekhawatiran bahwa “fiksiasi” dalam film akan menimbulkan persoalan besar ketika penonton akan meniru semua yang disaksikannya

⁴⁴ A Century of Film Censorship <https://www.backstoryradio.org/blog/a-century-of-film-censorship/>

(Abdullah, 1993, 62). Namun proses penyensorannya memang cenderung kasar. Mereka tidak peduli pada estetika film dan prinsip keselarasan jalan cerita (naratif). Segala sesuatu adegan yang terlihat ‘tidak layak’ tonton, akan mereka buang. Kegiatan penyensoran dengan model seperti inilah akhirnya yang dianggap banyak merugikan para pembuat film. Di sinilah awal mula peran ‘lembaga’ sensor yang berada dalam posisi dilematis -antara menjaga imajinasi penonton dan atau menjaga keselarasan serta kesesuaian cerita yang telah dibangun oleh pembuat film.

Dalam catatan Heru Erwanto, pada tahun 1916 pemerintah kolonial mengeluarkan undang-undang yang mengatur masalah film dan bioskop melalui “Ordonansi Bioscoope 1916”. Ordonansi itu memberi hak pemeriksaan film oleh komisi-komisi regional yang ditunjuk oleh Gubernur Jeneral. Badan sensor film itu namanya adalah Komisi Sensor Film (KSF) yang didirikan di 4 kota, yaitu: di Batavia, Medan, Surabaya, dan Semarang (Erwanto, 2010, 5). Kegiatan sensor film saat itu pengelolaannya diserahkan kepada masing-masing daerah. Setiap daerah memiliki badan sensor sendiri. Hal inilah kemudian yang menimbulkan keruwetan karena setiap daerah dengan potensi intelektualitas penontonnya yang berbeda, akan memberlakukan penyensoran dengan cara berbeda pula. Adapun kriteria sensor yang digariskan oleh KSF adalah **lolos sensor**, **tidak lolos sensor**, dan **lolos sementara**. Akan tetapi, untuk menentukan ke dalam ketiga kategori itu tidak diatur secara rinci sehingga tergantung kepada otoritas dan penafsiran setiap anggota KSF di daerahnya masing-masing.

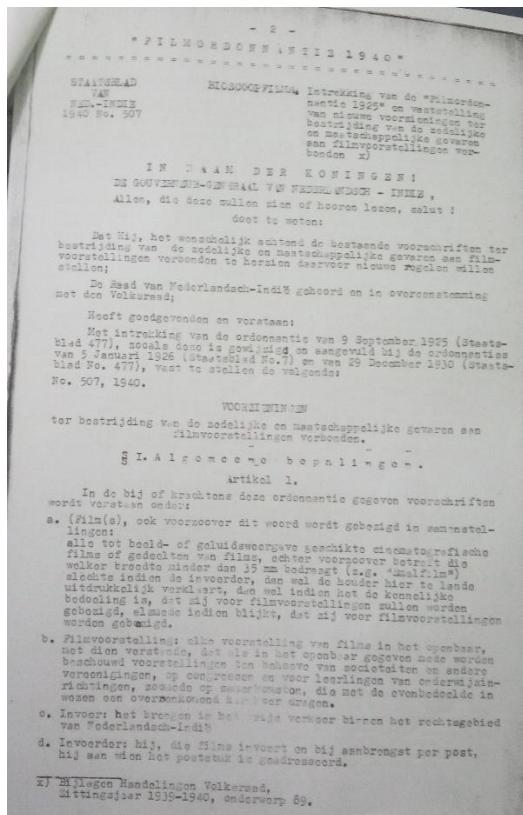
Akhirnya tahun 1926, kegiatan sensor film semakin dianggap penting untuk diperhatikan dan kemudian dilegalisasi dengan dibentuknya Film Commissie, yang dipusatkan kegiatannya di Jakarta. Keberadaannya diletakkan pada Departemen Pendidikan. Hal ini dimaksudkan agar film memiliki unsur-unsur edukasi pada masyarakat, termasuk juga pembuat film teredukasi dalam membuat film yang layak produksi.

Bahkan sejak jaman kekuasaan Belanda, pemberlakuan sensor film pun bukan cuma persoalan intelektualitas maupun moralitas. Persoalan politik kekuasaan juga terjadi dalam kegiatan

sensor film. Pada masa Hindia Belanda, masuknya film telah membuat Pemerintah Hindia Belanda melakukan penyensoran melalui "Ordonansi Biooscoope 1916". Penyensoran terhadap film dilakukan karena Pemerintah Hindia Belanda merasa khawatir atas pengaruh film seks dan kekerasan yang dapat mengurangi kewibawaan bangsa Barat di mata rakyat pribumi (Erwantoro, 2010, 1). Apapun hal yang terkait dengan kesusilaan, tata krama, dan terindikasi mengganggu ketertiban umum, tidak boleh diangkat dalam film. Dan yang paling dikhawatirkan dari bermunculannya film-film di Hindia Belanda adalah tercorengnya *white supremacy* (supremasi bagi kaum kulit putih). Dan ini menjadi salah satu nilai utama yang ditekankan dalam setiap film yang diproduksi.

Selain "menyelamatkan" kewibawaan penguasa kolonial, sensor film ini juga bersifat moralitas, dengan cara memberlakukan pengawasan terhadap film-film yang dibuat oleh produser lokal maupun film-film Hollywood yang banyak sekali adegan kekerasan dan seks di dalamnya. Sensor akhirnya memang menjadi momok menakutkan bagi para pengusaha film di Hindia Belanda karena kriterianya sangat ketat. Dalam Lembaran Negara Hindia Belanda tahun 1940 nomor 507 tentang Pencabutan "Ordonansi Film 1925" dan penetapan peraturan baru untuk memberantas bahaya-bahaya bagi kesusilaan dan bahaya-bahaya bagi masyarakat yang berkaitan dengan pertunjukan film, tersebutkan dalam Bab IV Pasal 9 bahwa Komisi Film akan menilai suatu film tayang berdasarkan : 1). Bertentangan dengan kesusilaan, 2). Tidak dikehendaki ditinjau dari sudut ketertiban umum, 3). Kasar atau mempunyai pengaruh buruk ditinjau dari sudut lain.⁴⁵ Meskipun ketentuan penyensoran ini pemahamannya masih sangat umum, namun implementasinya bisa sangat detail.

⁴⁵ Diterjemahkan dari *Staatsblad van Nederlandsche – Indie* 1940 No.507 menjadi : Lembaran Negara Hindia – Belanda 1940 No.507



Gambar : Lembar Peraturan Film Ordinante 1940

Sumber : Sinematek Indonesia

Tahun 1940 perusahaan Tan's Film merasa benar-benar harus teliti setiap kali akan mulai membuat film, terutama ketika berhadapan dengan Film Commissie (Badan Sensor). Penafsiran atas Film Ordinante 1940 yang disebutkan di atas diberlakukan sangat ketat. Semisal, jika terdapat adegan percintaan berpegangan tangan, atau ada sebuah adegan dimana seorang pria memperhatikan istri orang, maka film tersebut akan diberi label 17 tahun ke atas (Abdullah, 1993, 250). Ini tentu saja akan mengurangi segmentasi pasar penontonnya. Begitupun jika terdapat adegan penonton yang tangannya diikat ke belakang, tentu akan dipotong karena dinilai memiliki nuansa kejam. Atau jika terlihat seorang penjahat memasuki rumah seseorang dengan kekerasan atau lewat

jendela. Demi menyelamatkan penonton untuk tidak meniru tindakan tersebut, adegan terebut akan dipotong. Wong, salah satu pengusaha yang ada di Tan's Film harus berstrategi untuk menghindari banyaknya pemotongan filmlnya kelak. Wong harus berteman baik dengan anggota Film Commisiie untuk berkonsultasi mengenai adegan-adegan mana yang boleh dan mana yang tidak boleh untuk ditayangkan (Abdullah, 1993, 250). Sanksi yang diterapkan dari pelanggaran ketentuan itu sangat berat. Misalnya, dalam Ketentuan Ketentuan Hukum Pasal 26 Ayat 1 menyebutkan sanksi berupa penahanan selama enam bulan atau denda paling banyak lima ribu gulden.

Untuk film-film yang masuk ke Hindia Belanda, misalnya film-film Hollywood, Pemerintah Kolonial Belanda sangat khawatir bahwa film-film itu akan mengubah perilaku penduduk pribumi. Bukan itu saja, film-film Hollywood yang berisi pemain-pemain kulit putih (senada dengan kulit Pemerintah Kolonial) dikhawatirkan akan menciptakan pandangan pribumi terhadap diri mereka (Bangsa Kolonial). Karena dari beberapa kasus, bioskop dan film dianggap memiliki pengaruh secara tidak langsung terhadap penonton pribumi untuk mendeskriditkan sifat-sifat asli bangsa kulit putih yang lebih banyak sisi negatifnya. Apalagi film-film hasil produksi Hollywood kala itu banyak sekali memperlihatkan nuansa Bangsa Eropa/Barat yang sering melakukan tindakan di luar hukum. Dalam majalah Filmland tahun 1923 dan 1924 dikatakan bahwa film *Flert* adalah film Hollywood yang penuh dengan adegan pemerkosaan. Ada juga film *Drifting* sebagai film yang penuh dengan adegan kekerasan tanpa melibatkan unsur hukum yang berlaku. Kemudian film *Priscilia Dream* merupakan sebuah film percintaan lengkap dengan adegan seronoknya. Begitu juga dengan film *The Queen of the Royak* merupakan film yang seluruh adegannya dipenuhi adegan percintaan vulgar (Erwanto, 2010, 4-5).

Begitu ketatnya perlakuan sensor terhadap film akhirnya banyak membuat bioskop bangkrut. Hal ini disebabkan harapan penonton untuk menyaksikan film-film yang dianggapnya 'menarik' semakin hilang dan tidak bisa ditemui di dalam bioskop.

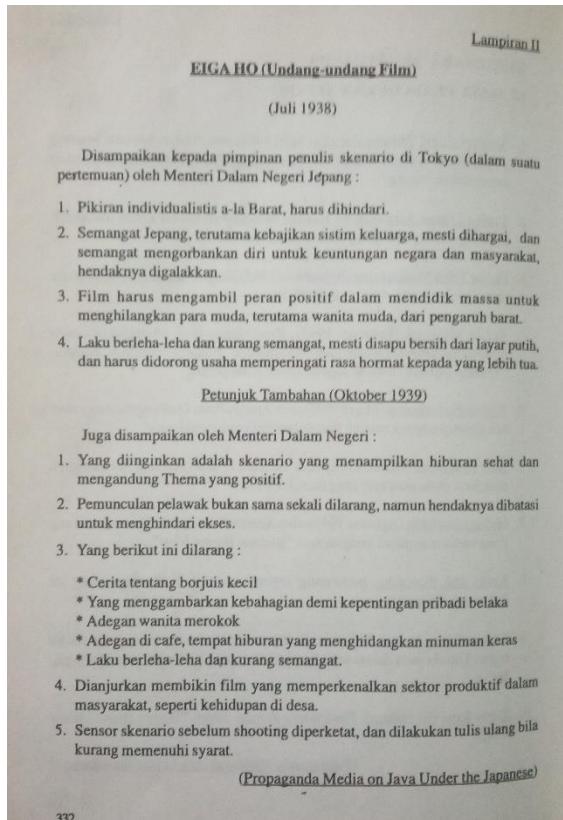
Badan Sensor Film dianggap sewenang-wenang dalam menentukan selera penonton. Salah satu kritik keras mengenai hal ini terdapat dalam *Nieuw Weekblad v.d. Cinematografie*, 10 Juli 1925 yang memuat artikel berjudul “Bioscoopnieuw in Indië” Artikel tersebut mengatakan: “... dan komisi film amat sinting pula cara kerjanya. Dia memiliki gunting besar dan menggunting dengan seenaknya saja, apa menurut dia tidak dapat diloloskan” (Erwanto, 2010, 9).

Sensor Film Pada Masa Pendudukan Jepang

Kedatangan Jepang pada tahun 1942 ke Hindia Belanda merubah segalanya. Dalam masa penguasaan Jepang, Film Commissie yang dibentuk oleh Pemerintah Belanda akhirnya dibubarkan. Namanya kemudian diganti menjadi Dinas Propaganda Tentara Pendudukan Jepang (*Sendenbu Eiga Haikyuu Sha*) pada tahun 1942. Konsepnya pun disesuaikan dengan kepentingan penguasa Jepang yaitu menggunakan film sebagai alat propaganda. Nilai-nilai propaganda harus ditekankan dalam setiap film yang diproduksi. Termasuk nilai-nilai yang bertentangan dengan kepentingan politik penguasa Jepang saat itu harus dimusnahkan.⁴⁶ Bahkan bukan hanya film, kesenian tonil (sandiwara) yang sebenarnya memiliki tradisi dialog tanpa teks (improvisasi) pun turut dihapuskan. Semua kelompok tonil wajib membawakan cerita yang tertulis, karena dengan adanya naskah tertulis itu memudahkan untuk melakukan sensor terhadap isi cerita itu (Abdullah, 1993, 280).

Film memang benar-benar digunakan sebagai media propaganda. Pemerintah militer Jepang melakukan kontrol sepenuhnya atas dunia perfilman. Seluruh kerangka kebijakan di bidang perfilman didasarkan atas kendali dari Pemerintahan yang berpusat di Tokyo, di mana mereka memiliki perturan tentang film bernama Eiga Ho (Undang-Undang Film). Undang-Undang itu diterbitkan pada Juli 1938, dan ditambah dengan Petunjuk Tambahan pada Oktober 1939.

⁴⁶ <https://kumparan.com/kumparannews/sejarah-panjang-sensor-film-di-indonesia>



332

Gambar : Eiga Ho (Undang-Undang Film)

Sumber : Buku *Film Indonesia bagian I* (Taufik Abdullah dkk, 1993)

Bahkan demi menyukseskan program propagandanya, tiket masuk bioskop harganya diturunkan untuk penonton umum. Selain itu para propagandis film Jepang rajin membawa keliling berbagai film ke tengah masyarakat, yang dikenal dengan kegiatan 'layar tancep'. Melalui program inilah mereka terus menerus menyuarakan semangat "Asia Oentoek Bangsa Asia" dan "Nippon, Pemimpin Asia" (Abdullah, 1993 295).

Dalam teknis peraturannya, industri film dikendalikan oleh 2 (dua) perusahaan; Niche`I (Perusahaan Film Jepang yang memproduksi film) dan Eihain (Perusahaan yang memonopoli distribusi film).

Perlakuan terhadap perusahaan-perusahaan film swasta, pemerintah Jepang mengambil tindakan dengan menutup perusahaan-perusahaan film itu. Sensor terhadap film dijalankan dengan sangat ketat. Semua film dari negara musuh dilarang, sementara film-film dari Jepang dan dari negara sekutunya didatangkan dengan sangat masif. Film yang didatangkan harus dipra-syaratkan: isinya jelas-jelas harus berisi ajaran moral dan indroktrinasi politik pemerintah. Film-film itu disebut "kokusaku eiga" (film-film kebijakan nasional). Isi dari kebijakan itu adalah (Erwanto, 2010, 12):

1. Film yang isinya menekankan persahabatan antara bangsa Jepang dengan bangsa-bangsa Asia serta pengajaran Jepang.
2. Film yang isinya mendorong pemujaan patriotisme dan pengabdian terhadap bangsa.
3. Film yang isinya melukiskan operasi militer dan menekankan kekuatan militer Jepang.
4. Film yang isinya menggambarkan kejahatan bangsa Barat.
5. Film yang isinya menekankan moral berdasarkan nilai-nilai Jepang, seperti; pengorbanan diri, kasih sayang ibu, penghormatan terhadap orang tua, persahabatan yang tulus, sikap kewanitaan, kerajinan, dan kesetiaan.
6. Film yang isinya menekankan peningkatan produksi dan kampanye perang lainnya.

Untuk pembuatan tema film cerita, semua diatur oleh diatur oleh Sendenbu (Dinas Propganda). Jika suatu tema telah ditentukan, seorang staf Jepang dari Nichie`I membuat kerangka ringkas ceritanya, kemudian diserahkan untuk disensor oleh Sendenbu. Setelah ceritanya lolos sensor, disusun skenario lengkap dalam bahasa Indonesia. Film-film yang telah diproduksi akan dipertunjukkan kepada masyarakat, dimana Eihai diberi tugas di dalam pemutaran film dan distribusi film. Baik Nichie`I, Eihai maupun Sendenbu bersama-sama menjalankan program umum yang semuanya demi tujuan propaganda kepada masyarakat jajahannya. Ruang lingkupnya adalah pemilihan film yang akan diedarkan, penyebaran film ke bioskop setempat, pengelolaan

seluruh gedung bioskop yang telah disita, dan memutar film di lapangan terbuka.

Pemerintah kolonial Belanda dan Pemerintah Pendudukan Jepang melakukan sensor film dengan cara yang berbeda. Belanda melakukan pengawasan film melalui sensor filmnya untuk tetap menjaga martabat kulit putih, sekaligus menampilkan citra bahwa kulit putih sebagai ras yang baik. Pada masa ini penonton (terutama penonton pribumi) diposisikan sebagai elemen yang cenderung pasif, tidak punya kuasa atas keinginannya menikmati film yang dikehendakinya. Semua ditentukan seleranya oleh Pemerintah Kolonial Belanda. Sementara pemerintah pendudukan Jepang melakukan sensor film berlandaskan pada ideologi bahwa bangsa Jepang adalah penguasa Asia, dan melihat film sebagai alat propaganda. Praktek sensor film bukan sekedar menilik tema dan adegan dalam film, tapi juga membatasi film-film dari negara musuh dilarang (seperti Amerika, Belanda, Inggris dan Perancis). Untuk itulah, demi menciptakan banyaknya produksi film di wilayah kekuasaannya, Jepang banyak memberikan ilmu pembuatan film di Indonesia. Tidak mengherankan jika pada masa pendudukan Jepang kaum pribumi banyak menghasilkan produk-produk film yang "benar", yang isinya berbasiskan ilmu pengetahuan. Jenis film yang banyak diproduksi adalah film dokumenter. Mengenai banyaknya film dokumenter yang dibuat Jepang kala itu, hal ini salah satunya terkait dengan situasi politik di mana Jepang sudah semakin terdesak dalam berbagai front peperangan. Demi menghemat biaya produksi -terutama bahan baku film, akhirnya produksi film cerita banyak yang ditangguhkan dan hanya terfokus pada pembuatan film berita, film penerangan dan film propaganda (Abdullah, 1993, 302). Untuk itulah sampai saat ini masih banyak paradigma yang menyebut bahwa film dokumenter identik dengan konsep propaganda.

Sensor Film Pada Masa Orde Lama

Memasuki masa Orde Lama, Presiden Sukarno mencanangkan konsep membangun bangsa. Hal-hal yang terkait dengan provokasi "perang kembali" sebisa mungkin dieliminasi,

misalnya: dalam film tidak diperkenankan terlihat penggunaan senjata perang, penerapan dialog yang berisi ajakan perang. Dan selaras dengan penguasa sebelumnya -Belanda dan Jepang, film-film yang terindikasi dengan adegan yang ada upaya menjatuhkan pemerintahan juga dibatasi. Salah satu film Indonesia yang mengalami proses penyensoran dari Panitia Sensor Film kala itu adalah *Darah dan Doa* (Usmar Ismail, 1950).⁴⁷ Film yang mengisahkan perjuangan revolusi produksi Perusahaan Film Nasional (Perfini) ini dicekal otoritas militer di daerah, yaitu Divisi Siliwangi. Hal ini disebabkan dalam adegan tersebut peran perwira tentara terlihat sangat lemah dan emosional. Dikhawatirkan akan merusak kewibawaan Angkatan Darat di mata para musuh-musuhnya.⁴⁸

Untuk memperkuat pembentukan identitas bangsa yang baru merdeka, pemerintah Indonesia selalu berupaya menjaga agar tidak ada kontaminasi propaganda asing yang bisa menggoyahkan upaya mereka membangun bangsa. Pada masa-masa pasca kemerdekaan, yang bertanggung jawab dalam hal penyensoran film adalah Panitia Pengawas Film (PPF). Dalam menjalankan tugasnya, PPF sejak tanggal 4 April 1950 mengeluarkan Dasar-dasar Pedoman Sensor Film. Dalam aturan itu, kriteria sensor film meliputi unsur-unsur sebagai berikut: (a) tidak melanggar kesusilaan, (b) tidak mengganggu ketentraman umum, (c) cukup pantas dan atau tidak memberi pengaruh buruk kepada masyarakat (Erwanto, 2011, 368). PPF mempunyai 30 orang anggota. Mereka direkrut dari berbagai kalangan dengan tujuan dapat mewakili semua golongan dalam masyarakat Indonesia.

Tidak berapa lama semenjak Proklamasi Kemerdekaan Indonesia dikumandangkan, pada 10 September 1945, Amir Syarifuddin selaku Menteri Penerangan merangkap Menteri Pertahanan mendirikan Komisi Pemeriksaan Film untuk memastikan film-film yang diimpor ataupun yang dibuat di Indonesia sudah sesuai dengan paham kerakyatan dan bersifat

⁴⁷ Film ini kelak menjadi petanda sebagai lahirnya Hari Film Nasional tanggal 30 Maret

⁴⁸ tirto.id

mendidik bangsa yang baru saja merdeka. Kemudian berdasarkan usulan kebijakan pengawasan film, maka Panitia Sensor Film dibentuk pada 21 Maret 1950. Kepanitiaan ini berwenang mengawasi dan menolak film di seluruh wilayah Republik Indonesia. Anggotanya terdiri dari 33 orang dari berbagai departemen pemerintahan dan swasta. Panitia Sensor Film ini kemudian dikenal sebagai badan sensor pertama yang dibentuk oleh pemerintah Indonesia.

Kemudian demi untuk meningkatkan kualitas intelektual film di Indonesia, maka tugas pengawasan film yang semula berada di bawah Kementerian Dalam Negeri dialihkan ke Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan. Hal ini tercantum dalam Lembaran Negara Republik Indonesia melalui Undang-Undang Nomor 23 Tahun 1951 tentang Penyerahan urusan Penilikan Film kepada Kementerian Pendidikan, Pengajaran dan Kebudayaan. Hal tersebut berdasarkan pertimbangan bahwa urusan penilikan film, yang biasanya menjadi tugas Kementerian dalam Negeri, yang didasarkan atas keamanan dan ketertiban umum, maka pengalihan ini dimaksudkan menciptakan dasar pendidikan masyarakat dan kebudayaan. Undang-Undang ini ditandatangani Presiden Soekarno pada 28 November 1951 di Jakarta.

Padahal jauh sebelumnya, wacana ini sudah didengungkan dalam pertemuan antara Pusat Peredaran Film Indonesia (PPPI) mengadakan pertemuan dengan Pemerintah Republik Indonesia (RI) pada tanggal 9 Januari 1946 di Yogyakarta. Pertemuan yang diselenggarakan di Gedung PPPI itu dihadiri oleh: Wakil Menteri Penerangan, Mr. Ali Sastroamidjojo, pimpinan PPPI Yogyakarta, Soebroto, dan 20 utusan PPPI dari Jakarta, Surabaya, Malang, Semarang, Yogyakarta, dan Tasikmalaya. Dalam pertemuan itu, sikap pemerintah atas perfilman terlihat dari keterangan sebagai berikut: "Mr. Ali Sastroamidjojo, sebagai wakil pemerintah, menerangkan bahwa film haruslah merupakan alat pendidikan yang sehat bagi rakyat, guna memperluas paham-paham masyarakat." (Erwanto, 2011, 367).

Dengan indikasi bahwa Pemerintahan Soekarno mulai melonggarkan konsep kreatifitas dan membuang stigma

“mengganggu ketertiban umum”, justru persoalan malah semakin rumit. Hal ini karena detail sensor bagi para pembuat film dianggap semakin ketat, dan unsur politik kekuasaan masih sangat nampak ikut terlibat. Adalah film *Antara Langit dan Bumi* (1950), yang berdasarkan rekomendasi sensor harus merubah judulnya. Hal ini disebabkan karena dalam film itu terdapat adegan ciuman. Dan ini kemudian diyakini sebagai film Indonesia pertama yang memperlihatkan adegan ciuman.⁴⁹ Peristiwa ini membuat Armijn Pane sebagai penulis skenario merasa sangat terusik dan memutuskan untuk menarik namanya dari posisi penulis.

Usai kasus film ini, komando militer di beberapa wilayah mulai merasa perlu mencampuri urusan pengawasan film. Akhirnya para komandan militer membentuk Badan Penyalur Pertunjukan Film (BPPF) pada 1 November 1951.

Pada masa menjelang meletusnya pemberontakan PKI di Jakarta tahun 1965, posisi film bukan lagi sekadar alat hiburan semata, tetapi menjadi alat kepentingan politik. Bahwa kepentingan-kepentingan politik memiliki dampak pada film. Hal ini menjadikan para pembuat film kehilangan kreativitas, ditambah lagi lembaga sensor film ragu-ragu menetapkan keputusannya karena sangat bergantung dari kepentingan partai politik yang berkuasa.

Menjelang tahun 1965 posisi PKI semakin kuat. Hal ini berkonsekuensi pula pada banyaknya kegiatan PKI di bidang perfilman. Salah satunya Ny. Utami Surjadarma (salah seorang tokoh yang dianggap pro PKI) sebagai Kepala Badan Sensor Film, menggunakan posisinya untuk menghantam film-film yang dihasilkan oleh musuh-musuh politiknya. Film *Impian Bukit Harapan* karya Wahyu Sihombing, sebuah film yang menceritakan kehidupan buruh di pabrik teh, dilarang oleh Badan Sensor Film dengan alasan menghina kaum buruh. Sedangkan film *Tauhid* karya Asrul Sani nyaris dilarang kalau saja Presiden Sukarno tidak campur tangan (Erwanto, 2011, 373). Saat itu film-film yang dianggap bertentangan dengan ideologi Lekra (Lembaga Kebudayaan Rakyat -afiliasi dengan kebudayaan sayap kiri

⁴⁹ filmindonesia.or.id

bentukan tokoh-tokoh PKI) harus diawasi ketat, termasuk melalui pengawasan sensor film.

Masih dalam periode pertengahan tahun 1960-an, diterbitkan Penetapan Presiden Nomor 1/1964 tentang aturan bahwa film Indonesia yang dibuat harus mendukung ideologi Pancasila, menggambarkan hal-hal yang mengandung pemberitaan kebijaksanaan pemerintah, dan memperlihatkan syarat-syarat ketertiban umum yang berlaku. Film impor yang akan diputar pun tak boleh mengandung konten yang bertentangan dengan Pancasila, menjadi alat propaganda pihak lain, dan harus sesuai dengan syarat ketertiban umum Indonesia.⁵⁰

Sensor Film Pada Masa Orde Baru

Memasuki Orde Baru, kebebasan berekspresi dalam membuat film dianggap sebagai era yang sangat ketat pengawasannya. Film yang dianggap tidak sesuai dengan ideologi Orde Baru langsung diberedel atau dipaksa diubah agar sesuai dengan roh Orde Baru. Semua tugas itu dilakukan oleh Departemen Penerangan. Proses pembuatan film dikontrol sejak proses praproduksi hingga pascaproduksi film. Contohnya, tahun 1977, film *Wasdri* tidak jadi diproduksi karena skenarionya (fase praproduksi) ditolak oleh Departemen Penerangan karena menilai film ini mempertentangkan kesenjangan sosial (Erwanto, 2011, 377).

Bahkan judul judul film tidak boleh menggambarkan ideologi komunisme, baik tersurat maupun tersirat. Film yang pernah diubah terkait dengan aturan tersebut adalah *Kanan Kiri OK* karya Deddy Armand (1989) yang harus diubah menjadi *Kiri Kanan OK*. Perubahan dilakukan karena dixi "kiri" dianggap identik dengan komunisme.⁵¹ Sementara untuk film asing, proses sensornya meliputi: *tahap pertama*, penilaian tema dan penampilan; *tahap kedua*, penilaian terjemahan dan mutu teks.

Pada masa Orde Baru dibentuk Badan Sensor Film (BSF) yang beranggotakan 33 orang. Mereka terdiri atas 24 orang mewakili

⁵⁰ <https://kumparan.com/kumparannews/sejarah-panjang-sensor-film-di-indonesia>

⁵¹ <https://kumparan.com/kumparannews/sejarah-panjang-sensor-film-di-indonesia>

pemerintah dan 9 orang mewakili partai politik. Kementerian Informasi serta Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan mendominasi keanggotaan dengan masing-masing 10 orang anggota. Ini memperlihatkan bahwa kontrol pemerintah pada masa Orde Baru sangat tinggi dalam proses sensor film di Indonesia, dimana hampir 2/3 anggota sensor film terdiri dari unsur pemerintah. Dari unsur pemerintah berasal dari Departemen Penerangan, Departemen Dalam Negeri, Departemen Pertahanan, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Departemen Luar Negeri, serta Kejaksaan Agung. Adapun dari unsur nonpemerintah adalah perwakilan dari Persatuan Wartawan Indonesia (PWI) dan Kelompok Generasi '45 (Erwanto, 2011, 374). Sementara pada tahun selanjutnya ke depan (1976), Badan Sensor Film telah mengeluarkan penjelasan melalui Ketua Pelaksananya, Soemarmo, bahwa anggota Badan Sensor Film diperkuat lagi unsur pemerintahnya seperti Wakil-Wakil Kepolisian, Kopkamtib, Departemen Agama. Penguatan anggota sensor film itu semakin jelas memperlihatkan ada "kekhawatiran" terhadap stabilitas negara.

Dalam Surat Keputusan Menteri Penerangan R.I tahun 1973 tentang Badan Sensor Film bahkan tercantum dalam Ketentuan Umum Pasal 1 bahwa semua film -baik yang dipertunjukkan maupun akan diedarkan harus mendapatkan izin dari Pemerintah c.q. Departemen Penerangan R.I. Bahkan dalam Pasal 2 semua proses pemeriksaan, penilaian serta pengujian film dilakukan oleh Pemerintah, sekalipun dalam unsur tersebut terdapat unsur non-pemerintah. Dan itu tidak termaktub dalam Surat Keputusan itu. Sementara itu dalam susunan organisasi dan tata laksananya, Direktur Jenderal Radio Film dan Televisi Kementerian Penerangan R.I., akan selalu menjabat sebagai Ketua (Ex Officio).

Dalam segi tema, Badan Sensor Film sangat mewaspadai hal-hal sebagai berikut; 1). Seks dan kekerasan, 2). Tumbuhnya simpati pada kejahatan dan perbuatan amoral, 3). Sesuatu yang mengandung propaganda ideologi yang bertentangan dengan Pancasila dan GBHN, 4). Sesuatu yang merangsang timbulnya ketegangan sosial.

Terlihat sebenarnya upaya untuk menggandeng para pegiat film di Indonesia untuk turut menyumbangkan pikirannya dalam merumuskan aktifitas sensor film di Indonesia. Pada tahun 1981, pemerintah mengundang sejumlah organisasi perfilman, seperti; Persatuan Perusahaan Film Indonesia (PPFI), Persatuan Artis Film Indonesia (Parfi), Persatuan Karyawan Film dan Televisi (KFT), dan Gabungan Studio Film Indonesia (Gasfi). Tujuannya untuk memperbaiki Pedoman Sensor menjadi Kode Etik Produksi Film Nasional. Salah satu keputusannya adalah sensor diberlakukan terutama terhadap aspek seks dan kekerasan. Namun pada pelaksanaannya BSF lebih banyak menyentuh hal-hal yang berhubungan dengan masalah keamanan nasional (Erwanto, 2011, 374-375).

Berdasarkan data yang ada, semasa pemerintahan Orde Baru, kasus-kasus yang menimpa film-film Indonesia adalah: 15 film (37,5%) tersangkut masalah pornografi; 3 film (7,5%) menyangkut masalah kekerasan; 6 film (15%) tersangkut masalah menghina lembaga tertentu (kepolisian, negara, dsb), 2 film (5%) tersangkut masalah mengangkat simbol-simbol negara (seperti presiden); 4 film (10%) tersangkut masalah tidak mendidik (menggambarkan bunuh diri sebagai jalan keluar, menyebarkan kemewahan, gaya hidup, dsb); 8 film (20%) tersangkut masalah kritik sosial (misalnya mempertajam kesenjangan sosial); dan 2 film (5%) tersangkut masalah ancaman gangguan keamanan di daerah (Erwanto, 2011, 376-377).

Sensor Film Pada Masa Reformasi

Semua segi kemasyarakatan dalam era reformasi berdampak pula dalam kegiatan perfilman di Indonesia. Mengusung implementasi “baru” dalam hak asasi manusia, kemerdekaan dan kebebasan berekspresi, semua itu telah mengubah cara hidup masyarakat. Dalam berbagai regulasi negara, munculnya nilai baru di era reformasi telah mengakibatkan berbagai kontradiksi - pertarungan nilai lama dengan nilai baru yang sedang dinikmati. Sensor film yang selama ini dianggap sangat mengekang, secara otomatis menjadi bertentangan dengan sejumlah peraturan

dibidang demokrasi dan hak asasi manusia. Rusdi Mochtar (peneliti LIPI) mengungkapkan bahwa inilah (era reformasi -pen.) kondisi masyarakat transisi di mana hukum dan kontrol sosial serasa menjadi lebih longgar (Erwanto, 2011, 379).

Jika dulu film dilarang menampilkan nilai yang dianggap bertentangan dengan pemerintah dan moralitas, kini hal tersebut tidak semata-mata dapat berlaku begitu saja. Keleluasan dalam eksplorasi ide pun diakomodasi dalam peraturan tentang film. Misalnya, keanggotaan Lembaga Sensor Film (LSF) saat ini (tercantum dalam PERATURAN PEMERINTAH REPUBLIK INDONESIA NOMOR 18 TAHUN 2014 TENTANG LEMBAGA SENSOR FILM) lebih banyak mengakomodir peran masyarakat di mana dari 17 (tujuh belas) orang anggota sensor film, 12 (dua belas) orang dari unsur masyarakat dan 5 (lima) orang dari unsur Pemerintah. Dari unsur masyarakat terdiri dari: pendidikan; perfilman; kebudayaan; hukum; teknologi informasi; pertahanan dan keamanan; bahasa; agama; dan/atau kepakaran lain yang relevan. Sementara dari unsur pemerintah terdiri dari: pendidikan 1 (satu) orang; kebudayaan 1 (satu) orang; komunikasi dan informasi 1 (satu) orang; agama 1 (satu) orang; ekonomi kreatif 1 (satu) orang. Mengenai pedoman dan kriteria sensor, dalam Bab III Pasal 25 Ayat (1) disebutkan bahwa penyensoran film dan iklan film dilakukan berdasarkan prinsip dialogis dengan pemilik film dan iklan film yang disensor. Model sensor ini tentu saja sangat berbeda dalam masa-masa sebelumnya dimana “gunting sensor” tidak mengenal kompromi. Kondisi ini tentu saja sangat dilematis, dimana Lembaga Sensor Film yang sebenarnya merupakan representasi masyarakat, namun di sisi lainnya harus menjalankan kerja kompromistik dengan berbagai unsur kreatifitas dan kebebasan berekspresi yang diagungkan oleh para pembuat film.

Posisi LSF tentu saja menjadi sulit. Dari berbagai kasus sensor yang dilakukan oleh LSF menunjukkan bahwa penyensoran untuk masalah moralitas terkesan melunak dan juga mengalami ambiguitas. Hal yang demikian itu mungkin disebabkan oleh berbagai perubahan situasi, baik di bidang politik, ekonomi, maupun budaya. Para penyelenggara negara pun masih terlihat

berusaha beradaptasi dengan situasi terkini. Sebagai contoh, adegan homoseksual dalam film *Arisan* (2005) boleh ditampilkan di layar, tetapi adegan lesbian tidak dapat ditampilkan dalam film *Berbagi Suami* (2006).

Kondisi inilah akhirnya yang menghadirkan “sensor dari masyarakat” terhadap film-film yang sudah lolos dari lembaga resmi sensor. Kasus yang pernah terjadi dialami oleh film *Buruan Cium Gue* (2004). K.H Abdullah Gymnastiar (AA Gym) dan Din Syamsudin dari Majelis Ulama Indonesia merasa keberatan jika film itu beredar di masyarakat karena dianggap akan merusak akhlak dan moral bangsa Indonesia. Sejumlah dukungan mengalir dari berbagai elemen masyarakat pada AA Gym, yang akhirnya mereka bersepakat untuk melakukan kunjungan ke Lembaga Sensor Film. Film ini akhirnya ditarik dari peredaran.⁵² Lolos dari lembaga sensor resmi belum tentu bisa lolos dari sensor masyarakat. Seperti inilah kondisi sensor film di Indonesia saat ini, dalam kaitannya dengan pembuat film dan masyarakat penonton. Kreatifitas dan kebebasan pembuat film sedang berhadapan dengan kenyamanan sebagian masyarakat penonton. Lembaga Sensor Film nampak gamang dalam bersikap atas situasi ini.

⁵² <https://news.detik.com/berita/d-195271/bcg-ditarik-aa-gym-sangkal-halangi-kreativitas-insan-film>

Daftar Pustaka

Buku

Abdullah, Taufik, dkk, 1993, "Film Indonesia Bagian I (1900-1950)",
Jakarta : Dewan Film Nasional

Kuntowijoyo, 2003, "Metodologi Sejarah (Edisi II)", Yogyakarta : Tiara
Wacana Yogyakarta

Jurnal

Erwanto, Heru, "Sejarah Sensor Film di Indonesia : Masa Hindia
Belanda dan Pendudukan Jepang (1916 – 1945)", Jurnal
Patanjala Vol. 2, No. 1, Maret 2010: 1-17

Erwanto, Heru, Sensor Film di Indonesia dan Permasalaahannya :
Dalam Perspektif Sejarah (1945 – 2009), Jurnal Patanjala Vol.
3, No. 2, Juni 2011: 365-383

Dokumen Arsip

Badan Sensor Film, *Kriterium Penyensoran Film, Ordonnatie 1940 dan
Pengumuman Lain-Lainnya*

Sekretariat Pembinaan Perfilman, *Film Ordonnantie 1940,*
Departemen Penerangan R.I

Sekretariat Pembinaan Perfilman, *Peraturan Pemerintah Nomor 23
Tahun 1951*, Departemen Penerangan R.I

*Ditulis tahun 2021

Artikel 10

Budaya Menonton Film: Teknologi Digital dan Katalisasi Covid-19 Menuju (Siklus) Layar Personal*

Pendahuluan: Menonton film dalam ruang teater bioskop

Semenjak covid-19 melanda seluruh dunia pada akhir tahun 2019 dan awal tahun 2020, lingkungan sosial sinema turut merasakan dampaknya. Dunia harus mengisolasi diri dari keramaian, kerumunan, pengumpulan dan konsentrasi massa dalam waktu lama. Kontak sosial fisik telah kehilangan tempatnya. Prinsip-prinsip dasar menonton film seluruh dunia yang telah diletakkan dasarnya oleh Lumiere Bersaudara maupun Max Max Skladanowsky turut terganggu dengan hadirnya wabah dunia bernama: COVID-19, pada awal tahun 2020.

Mengapa? Dalam paradigma industri film arus utama (*mainstream*) kehadiran bioskop ternyata masih diandalkan oleh para pelaku industri perfilman dalam mendistribusikan filmnya. Tentu saja upaya distribusi film melalui peran bioskop ini memiliki motif keuntungan. Bahkan 'rumus matematika' antara film dan keuntungan bisa dihitung dengan cara: bahwa jika sebuah perusahaan film ingin meraih keuntungan yang besar, mereka memerlukan banyak layar bioskop dalam upaya menayangkan film mereka" (Jones 62). Bisa dilihat dari contoh perfilman Hollywood. Hollywood dalam perjalanan sejarahnya tetap mengandalkan bioskop di seluruh dunia untuk mendapatkan sekitar 65% dari keuntungan mereka (Jones 48).

Bahkan berdasarkan kajian industri film, ditemukan sebuah argumentasi secara matematis bahwa setiap kali ada rilis film, jutaan penggemar menunggu untuk menjadi yang pertama dalam antrian. Penggemar film biasanya bersedia menunggu untuk menjadi yang terdepan dalam menonton rilis film favorit mereka (Nhamo 281-284). Ini artinya dalam paradigma tradisional, untuk menikmati film, tidak ada tempat yang paling representatif selain bioskop. Bioskop, terutama bioskop arus utama, adalah bagian dari produksi industri, dan produksi film sering kali dibentuk oleh ekspektasi budaya populer (Ekinci 95).

Potensi bioskop ini juga menjadi perhatian khusus, salah satunya oleh Pemerintah Korea yang mengembangkan industri filmnya secara lebih serius. Pada tahun 2018, Korea berhasil menjadi pasar bioskop terbesar kelima di dunia berdasarkan pendapatan *box office* (US \$ 1,6 miliar atau jika dihitung dengan kurs saat ini, setara dengan 23 Triliun Rupiah) (Kim, 2020, 97). Upaya ekspansi yang kuat dan serius yang dilakukan Korea antara akhir 1990-an dan awal 2010-an akhirnya melahirkan industri pertunjukan film yang stabil. Jumlah penonton nasional Korea meningkat dari 150 juta pada tahun 2010 menjadi 210 juta di tahun 2013. Bahkan diakui bahwa semua itu berkat kesuksesan film-film lokal (Kim 97).

Munculnya wabah Covid-19 mengubah segalanya. Bukan cuma perfilman di belahan dunia lain, perfilman Indonesia juga turut merasakan dampak besarnya. Misalnya, tahun 2019, ada sekitar 129 judul film Indonesia dirilis di bioskop dengan jumlah penonton filmnya sebanyak 52 juta orang. Namun saat masa pandemi, pada akhir Februari 2021 cuma terdapat 9 judul film nasional dirilis di bioskop dengan total jumlah penonton sekitar 400 ribu orang (Adikara 2). Sebuah fakta yang mungkin bisa disebut sebagai tragedi perfilman Indonesia (termasuk perfilman dunia), sejak wabah ini masuk ke Indonesia pada sekitar bulan Maret 2020. Dunia seolah bersiap menuju pola tontonan baru, yaitu menonton dalam kondisi individual. Meskipun hal ini sebenarnya juga bukan model menonton gaya baru.

Hal ini bisa dilihat melalui sejarah relasi film dan penonton individual, yang dapat dilacak di Amerika pada kisaran tahun 1890-an. Thomas Alfa Edison, sekitar tahun 1892 telah menciptakan sebuah alat bernama Kinestoskop. Alat ini mampu mereproduksi gambar dengan mengadopsi format film 35 mm (Smith 6-13). Melalui alat inilah Edison kemudian mempertontonkan karya-karya rekaman kehidupan sehari-hari yang bisa dinikmati oleh seorang penonton saja.

Sementara Di belahan Eropa (tepatnya Perancis), dunia mengenal Lumiere Bersaudara (Louis dan Auguste). Melalui alat temuannya bernama cinematograf (*cinematographe*), Lumiere Bersaudara bukan saja mampu memukau penonton di Grand Café

Paris (1895) dengan berbagai sajian tayangan gambar bergerak. Lebih dari itu, Lumiere Bersaudara telah menancapkan sebuah penanda lahirnya era menonton film berbayar yang mampu disaksikan secara massal. Meskipun sebuah data juga menyebutkan bahwa dua bulan sebelum Lumiere Bersaudara mengeksibisikan karya-karya film itu, Max Skladanowsky (Jerman) melalui alat proyeksinya yang bernama *Bioscope* telah lebih dulu menghentak publik Berlin dengan menyajikan karya-karya filmnya, secara massal juga (Smith 6-13; Gronemeyer 8-9).

Fakta di atas telah mengantarkan pada sebuah pemahaman bahwa relasi film dan penonton bermula secara personal (individual), baru kemudian beralih pada konsep kolektif, massal, bahkan berbayar. Ruang putar film bertumbuhan, baik secara mandiri maupun bagian integrasi dari pusat perbelanjaan maupun pusat hiburan. Barangkali hipotesa ini ada benarnya, bahwa sebelum Perang Dunia Kedua, budaya bagi banyak negara dianggap sebagai masalah pribadi yang terkait dengan individu, termasuk kebutuhan ekspresi artistik atau estetika, sesuatu yang bernilai dan bermoral. Setelah Perang Dunia Kedua, sikap ini agak berubah sebagai konseptualisasi perluasan budaya untuk mencakup pertimbangan kolektif, terkait dengan pemahaman adanya sebuah bangsa atau masyarakat tertentu (Jeannotte 2).

Meskipun sejarah telah menghadirkan fakta kebermulaan menonton film melalui layar personal, namun seiring perjalanan waktu, layar massal tentu telah membentuk pola-polanya yang khas. Maka fenomena wabah Covid-19 (termasuk secara paralel juga sedang terjadi ekspansi teknologi tontonan) akan menciptakan sejumlah proses adaptasi dalam dinamika pembuatan dan kepenontonan film. Proses adaptasi ini tentu saja akan menghasilkan sebuah pertanyaan besar, bagaimana penyesuaian baru dihadapi oleh setiap orang yang terlibat dalam lingkungan sinema? Dengan kata lain penyesuaian itu akan menyangkut: persoalan baru, baik yang akan dihadapi oleh penonton (dalam prinsip kepenontonan mungkin lebih tepat disebut sebagai adaptasi atas sebuah siklus berulang dalam polanya yang baru), pembuat

film, mode produksi, estetika bahasa film, maupun para pengelola ruang distribusi dan eksibisi film.

Untuk membaca berbagai macam persoalan di atas, strukturisme sejarah sebagai sebuah pendekatan metodologis bisa digunakan untuk menjelaskan fenomena tersebut. Strukturisme sejarah adalah sebuah cara bertujuan untuk memperlihatkan berbagai interaksi sosial dan masyarakat dengan budaya dan struktur masyarakatnya dalam menghasilkan transformasi sosial dari waktu ke waktu. Agen sosial-lah yang menjadi variabel atas kausalitas dalam mempengaruhi perubahan di dunia. Akhirnya tindakan masyarakat atas struktur melalui serangkaian peristiwa dan bergulirnya waktu akan menghasilkan penciptaan, reproduksi lanjutan, dan transformasi bertahap atas penciptaan struktur-struktur baru (Lloyd 192).

Metode penelitian yang digunakan dalam proses penelitian ini dilakukan melalui studi literatur. Peneliti mengumpulkan berbagai macam data yang relevan dengan topik penelitian yang sudah ditentukan, yaitu fenomena film digital dalam ruang dan waktu ketika wabah Covid-19 sedang melanda dunia. Berbagai data yang dikumpulkan berupa artikel-artikel yang menuliskan tentang kondisi yang dihadapi lingkungan perfilman ketika wabah Covid-19 melanda dunia, strategi para pelaku perfilman dalam mengatasi situasi yang terjadi, kondisi ideal tentang kepenontonan film. Data berikutnya adalah jurnal-jurnal yang terkait dengan hasil penelitian mengenai dampak Covid-19 dimasyarakat, masa depan perfilman di dunia, dampak Covid-19 terhadap perfilman dunia, pola kepenontonan film pada era digital, sosiologi masyarakat terkait dengan fenomena Covid-19 dan ruang publik. Data lainnya yang dikumpulkan adalah buku-buku terkait dengan pengantar dasar film dan sejarah film, terutama hal yang menyangkut sejarah relasi penonton dan film.

Pembahasan: Covid-19 melanda, jarak ditata, teater bioskop berduka

Hadirnya wabah besar dunia ini banyak menghadirkan ketakutan luar biasa bagi penduduk bumi. Bahkan saat Covid-19

semakin menyebar ke seluruh dunia, laporan berita tentang krisis kesehatan dunia yang datang bertubi-tubi telah menimbulkan banyak kiasan horor (Filho 253). Salah satunya adalah menganalogikan virus ini dengan tokoh zombie -mayat yang hidup- yang sering dilihat dalam beberapa film. Penduduk dunia mengunci diri di rumah-rumah mereka disebabkan adanya hantu "kematian yang hidup -zombie (pen.)", yang muncul dan menyebar ke seluruh penduduk (di daerah Pittsburgh) (Filho 254).

Data jumlah penonton mengalami penurunan, dalam hal ini film Indonesia. Selama fase pandemic, jumlah penonton mencapai sekitar 97 persen kemerosotannya (Adikara 1). Bahkan Ifa Ifansyah, seorang sutradara film Indonesia, mampu menyajikan sebuah data jumlah film tayang bioskop yang juga mengalami penurunan signifikan. Data tersebut menunjukkan pada tahun 2018 jumlah film sebanyak 132 judul. Tahun 2019 sebanyak 129 judul. Tahun 2020 mengalami pelonjakan sebanyak 289 judul. Sejak Covid-19 merebak, maka tahun 2021 turun drastis menjadi 36 judul dan tahun 2022 ini sebanyak 47 judul (Seminar Prosfisi, 25 November 2022). Tentu saja ini merupakan kemerosotan angka yang sangat biasa besarnya.

Untuk negara Korea mungkin penurunannya tidak setajam penonton film Indonesia. Penonton di Korea sebanyak 40 persen orang lebih sedikit yang pergi ke bioskop selama Tahun Baru Imlek pada 2020, jika dibandingkan peristiwa yang sama pada tahun 2019 (Kim 98). Sementara data mengenai perfilman Hollywood menyebutkan bahwa sepanjang tahun 2020, beberapa film *blockbuster*, atau yang dibuat dengan biaya lebih dari Rp 1,5 triliun, akhirnya ditunda (Jones 1). Seiring epidemi Covid-19 yang berkepanjangan, Korea yang dianggap relatif stabil perfilmanya pun terguncang. *Time to Hunt*, film lokal yang rilis penayangan awalnya dijadwalkan pada 26 Februari sampai ditunda dua kali (Kim, 2020, 98). Untuk film *No Time To Die* (James Bond), juga mengalami penundaan sampai dua kali. (Jones 2). Bahkan agenda putar film Marvel berjudul *Black Widow*, yang diperkirakan akan menjadi sajian liburan musim panas, akhirnya dibatalkan tanpa batas waktu yang diketahui. Studio film hanya bisa menantikan

semuanya kembali pada situasi normal (Jones 4). Tentu saja terjadinya anjuran untuk memundurkan dan menunda beberapa film yang akan dirilis pada tahun 2020 berdampak negatif pada pendapatan bioskop (Nhamo 281-284). Konsekuensi buruknya, pengusaha-pengusaha akan menutup gedung bioskopnya karena biaya operasional dan perawatan gedung tentu saja membutuhkan biaya besar. Konsekuensi lainnya penundaan rilis film dan produksi lainnya bisa memicu pembajakan masif (Nhamo, 281-284). Dalam konteks fenomena *online*, pertumbuhan ritel *online* juga diperkirakan akan meningkatkan pembajakan *online*, karena pemeriksaan produk secara menyeluruh di *online* lebih sulit dibandingkan dengan toko *offline* (Roggeveen 171). Film kemungkinan juga akan turut ada di dalamnya.

Dalam skala bidang yang lebih luas di Amerika Serikat, pada Agustus 2020, diperkirakan bahwa sektor budaya telah mengalami kerugian ekonomi lebih dari US \$ 10 miliar, lebih dari 62.000 pekerja budaya telah di-PHK, 96% acara budaya telah diberhentikan dan dibatalkan. Sementara di Kanada, pada Juli 2020, jam kerja aktual sektor seni, hiburan dan rekreasi lebih dari 40% lebih rendah dari pada Juli 2019, jauh di bawah rata-rata semua industri sekitar 10% jam hilang. Secara umum dapat disimpulkan bahwa industri film global telah kehilangan sekitar US \$ 10 miliar akhir Mei 2020 (Jeannotte 3). Dengan penutupan industri yang meluas, bisnis, tempat ibadah, teater dan galeri, tempat olahraga, bar dan restoran, dan taman, ekonomi dunia jatuh ke dalam resesi yang dalam (Jeannotte 1). Bahkan dalam pernyataan yang lebih terfokus, terjadinya penutupan industri karena pandemi (misalnya, restoran, bar, teater, bioskop, pusat kebugaran, pusat perbelanjaan dan pusat umum lainnya) telah menyebabkan gangguan sementara dan permanen serta kerugian besar bagi ekonomi nasional, terutama negara-negara berkembang (Khan 4). Indonesia tentu saja turut tersebutkan dalam pernyataan tersebut.

Bagaimana situasi dan kondisi itu terjadi?

Tindakan paling mendasar dari merebaknya wabah ini adalah menjaga jarak, baik fisik maupun sosial. Bahkan ketentuan ini juga berlaku untuk seluruh negara yang ada di dunia. Akhirnya

dalam psikologis ketakutan yang tinggi, setiap orang harus mempraktekkan menjaga jarak dekat dengan orang asing di ruang tertutup. Bioskop tentu saja memenuhi kriteria ruang tertutup. Hal ini tentu saja berdampak negatif bagi prinsip kepenontonan (Akser 2). Untuk itulah, saat semua penduduk dunia mempraktekkan jarak sosial dan karenanya tidak berkenan pergi ke bioskop, distributor film tentu akan menunda sebagian dari potensi bisnis dari film populer milik mereka (Kim 109).

Selain ruang bioskop, bisa dicatat juga potensi ruang pertemuan besar yang harus berhenti sementara, misalnya ziarah dan agama, olah raga, musik konser maupun ruang transaksi ekonomi (pasar dan pesta perbelanjaan). Semua ruang itu dianggap sebagai sumber infeksi yang tak terkendali. Bahkan sebagian besar acara ini terjadi di daerah perkotaan (Nhamo 8-9). Adanya tuntutan atas jarak sosial (fisik), mengakibatkan penutupan beberapa bioskop seperti di AS dan Cina. Bioskop dan *Box Office* kehilangan banyak pendapatan potensial (Nhamo 281-284). Dalam situasi menegangkan seperti ini, ada sebuah kekhawatiran yang perlu diperhatikan. Titik krisisnya nanti tentu saja bukan lagi tentang film *blockbuster* atau *Box Office* di masa akan datang, tapi kekhawatiran hilangnya eksistensi ruang putar bernama bioskop itu sendiri (Jones 18). Mungkin suatu saat bioskop tradisional akan punah. Harapan para pembuat film tentu saja munculnya para ilmuwan yang berhasil mengembangkan vaksin Covid-19, sehingga film *blockbuster* di layar lebar tradisional bisa terselamatkan di masa depan (Jones 60).

Dalam prinsip ‘jaga jarak’, barangkali bukan cuma bioskop (termasuk gedung pertunjukan teater dan galeri) yang mengakibatkan krisis industri dan kreatifitas film. Pembatasan tentang pergerakan orang turut membuat produksi pembuatan film, pencarian lokasi dan *casting* pemain tidak mungkin dilakukan (Ibrus 3). Dengan begitu maka bukan cuma bioskop yang tidak beroperasi, tapi pembuat film sebagai penyedia materi tayang untuk bioskop juga terkendala untuk menghasilkan produk karyanya karena tuntutan memenuhi prinsip mendasar keamanan Covid-19 tersebut. Situasi ini juga membuat rumah produksi dan

artis harus mengisolasi diri mereka dalam rangka tindakan pencegahan, karena sifat menular dari penyakit ini sangat tinggi. Tentu saja ini bisa disebut sebagai penghentian produksi secara 'paksa'. Apalagi lazimnya sebuah produksi film dilakukan menyesuaikan kebutuhan penceritaan, sehingga potensi interaksi dengan dunia luar sangat tinggi: misalnya, melibatkan diri dengan pihak lain dalam hal izin lokasi, pemesanan tempat dan pemesanan hotel untuk kru dan artis (Nhamo 281-284).

Dalam analisis sosio-antropologis, wabah virus corona COVID-19, termasuk dampak langsungnya pada semua aspek kehidupan manusia telah mengubah cara masyarakat dalam menggunakan ruang publik. Fungsi dan peran ruang pribadi dan publik telah dibalik: ruang publik telah menjadi sepi, sementara masyarakat banyak memenuhi ruang-ruang pribadi. Perilaku dan interaksi antar manusia di ruang publik yang selama ini berlangsung juga berubah. Pandemi telah secara nyata meningkatkan nilai ruang pribadi, yang dianggap mampu memberikan keamanan yang tak ternilai dari epidemi, termasuk kenyamanan mental yang sangat diperlukan selama isolasi. Jalan-jalan umum yang selama ini sepi cenderung dianggap tidak aman, selama pandemi telah berubah maknanya -sepinya jalan umum justru menimbulkan psikologis sebagai tempat yang aman (Jasiński 1-3).

Berbagai upaya tentu saja terus dilakukan dalam rangka adaptasi dengan 'situasi baru' yang tidak bisa diprediksi kapan fase akhirnya. Dalam menyiasati agar produksi film di Indonesia tetap bisa berlangsung dan dilakukan, Shanty Harmayn, Chief Executive BASE Entertainment memberikan sebuah solusi agar setiap tiap *production house* memiliki sebuah ketentuan atau aturan yang tegas untuk meminimalisir semakin menyebarunya Covid-19 agar tidak mengganggu jalannya aktifitas produksi film, misalnya dengan melakukan *swab test* kepada semua orang yang akan terlibat dalam rencana pembuatan film -jika produksi ingin dilakukan (Mario 15-17).

Negara dan Masyarakat Budaya

Dalam hal kesejahteraan masyarakat bidang seni, budaya, bahkan film di masa pandemi, negara tentu saja menjadi instrumen penting yang harus terlibat dalam krisis wabah ini. Pemerintah di seluruh dunia menanggapi COVID-19 krisis dengan melaksanakan program dukungan bagi sektor budaya sektor. National Endowment for the Art di Amerika Serikat, dan the Canada Council for the Arts dengan cepat telah mendistribusikan dana ke organisasi dan individu karena gagalnya proyek yang direncanakan. Tindakan serupa dilakukan di Austria, Republik Ceko dan Kroasia untuk mempercepat pembayaran proyek yang telah disetujui karena pandemi (Jeannotte 3).

Sementara Kementerian Kebudayaan Norwegia menetapkan program yang memungkinkan penyelenggara pertunjukan untuk mendapatkan kompensasi atas hilangnya pendapatan dari acara yang akan diadakan. Creative Scotland menetapkan tiga dana beasiswa sebagai kompensasi gratis bagi pekerja di sektor kreatif karena pendapatannya yang hilang. Creative New Zealand memberikan Paket Respon senilai NZ \$ 29 juta untuk membantu komunitas seni karena kehilangan pendapatan. Jerman mengalokasikan € 1 miliar untuk sektor budaya untuk membantu lembaga budaya dibuka kembali dengan menerapkan protokol kebersihan baru, seperti sistem ventilasi yang diperbarui dan yang baru, menata pengaturan kunjungan sesuai jarak sosial. Bahkan Pemerintah Jerman juga menurunkan tarif pajak atas seni sebesar 3% (Jeannotte 4).

Sementara Parlemen Uni Eropa menyerukan solidaritas dan dukungan untuk bioskop, teater, tempat musik, pekerja lepas dan wiraswasta, serta profesional kreatif yang penghasilannya dipotong karena penutupan sektor kerjanya dan penghentian penjualan tiket. Hal ini dianggap memicu penderitaan di antara banyak pekerja hiburan dan artis (Nhamo 288).

Lalu bagaimana respon Pemerintah Indonesia terhadap dampak Covid-19 bagi dunia seni dan kebudayaan?

Direktur Jenderal Kebudayaan Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan RI, Hilmar Farid menyampaikan beberapa kebijakan

yang telah dipersiapkan oleh pemerintah bagi para seniman yang terdampak pandemi Covid-19. Yang pertama, *safety* sesuai dengan situasi pembatasan sosial. Itulah kemudian yang membuat hampir semua tempat yang menyelenggarakan kegiatan publik ditutup. Yang kedua, bersifat jaminan sosial. Bulan Maret 2020 telah dilakukan pendataan seniman terdampak yang penghasilannya relatif rendah untuk diberikan bantuan langsung. Yang ketiga, pemulihan. Hal ini terkait dengan berhentinya industri seni. Untuk itulah Pemerintah Indonesia merasa perlu membuat skema pemulihannya (Simamora 1-9).

Memang tidak terlalu tegas angka-angka jaminan sosial itu tersebutkan dalam rilis beberapa media dalam mengantisipasi mewabahnya Covid-19. Justru yang menjadi perhatian adalah birokrasi penyaluran bantuan itu. Hilmar menyebutkan bahwa proses pendataan itu memang dilakukan di Dirjen Kebudayaan. Namun memang bantuan tidak bisa diberikan oleh Dirjen Kebudayaan, karena mereka harus berkoordinasi dengan Kementerian PMK untuk selanjutnya realisasi bantuan dilakukan oleh Kementerian Sosial. (Suryanto 6).

Sebelum konsep bantuan Pemerintah disampaikan oleh Hilmar Farid, Hafez Gumay Koordinator Advokasi Koalisi Seni telah memberikan berbagai masukan kepada pemerintah Indonesia dalam rangka menyelamatkan industri seni di Indonesia. Usulan itu adalah: 1). Dengan adanya program bantuan dana untuk pengganti pendapatan yang hilang bagi seniman dan pekerja seni lainnya; 2). Kebijakan yang memudahkan seniman agar tetap dapat memproduksi karya selama krisis. Ini dapat dilakukan dengan memastikan infrastruktur digital dalam kondisi prima agar seniman dapat bekerja secara daring, memudahkan seniman mengakses ruang pertunjukan milik pemerintah maupun swasta untuk kebutuhan produksi (misal, pertunjukan tanpa penonton untuk disiarkan secara daring), memudahkan akses bahan baku produksi karya (misal, diskon harga maupun subsidi ongkos kirim); 3). Kebijakan yang memudahkan masyarakat untuk dapat mengakses karya seni. Ini dapat dilakukan dengan memastikan infrastruktur digital dalam kondisi prima dan terjangkau agar

masyarakat dapat menikmati karya seni melalui internet, menangguhkan atau mengurangi pajak seperti Pajak Hiburan dan Pajak Pertambahan Nilai bagi transaksi karya seni, agar daya beli masyarakat terjaga; 4). Kebijakan guna menekan kerugian yang harus ditanggung seniman akibat pembatalan dan penundaan kegiatan seni (Kinanti 3).

Adaptasi Situasi Baru

Wabah yang melanda dunia ini seolah-olah berfungsi sebagai katalisator perubahan audio-visual tradisional menjadi audio-visual baru. Bahkan di Jerman, pandemik ini justru dianggap mendukung 'kembalinya' televisi (Ibrus 5). Termasuk kemungkinannya bahwa masa depan produksi film akan menyesuaikan dengan fitur *microbudget* pembuatan film (Akser 4). Baltic Screen Media Review (BSMR) juga telah mengeluarkan semacam peringatan dini bahwa situasi ini belum pernah terjadi sebelumnya. Hal inilah yang mungkin akan mengubah budaya audio-visual, mungkin secara permanen. Untuk itulah disarankan agar mulai dipikirkan arah baru dalam pengembangan industri media (Ibrus 3). Bagi industri (film salah satunya), situasi ini yang sedang berlangsung ini seperti dialogis antara 'beradaptasi atau mati' (Ibrus 6).

Salah satu bentuk adaptasi baru adalah *film streaming*. Meskipun memang masih ada beberapa pemikiran yang masih berharap cara menonton tradisional (menonton di bioskop) tetap bisa dilakukan dan dipertahankan. Di antaranya adalah terus-menerus menggaungkan prinsip bioskop sebagai tempat "aman" kepada para penonton (Adikara 4). Argumentasi Jade Flinn, yang merupakan bagian dari fakultas John Hopkins Medicine berusaha menyakinkan bahwa bioskop sebagai area yang aman karena di dalamnya tidak ada orang berbicara dan setiap orang menghadap ke arah depan (Adikara 5). Namun dengan masih sedikitnya konten yang tersedia di bioskop, ada kemungkinan penonton belum bersedia datang karena potensi resiko infeksi COVID-19 untuk pergi ke bioskop (Nhamo 284-286). Salah satu alternatif mengenai kemungkinan menonton bersama dalam prinsip keberjarakkan ini

adalah dibangkitkannya kembali teater *drive-in*, yang dulu populer, terutama di Utara Amerika, sebagai tempat menonton bioskop (Jeannotte 5). Bahkan kota Vilnius di Lituania telah meluncurkan sebuah "Aerocinema", yang menggelar festival film tahunan di bandara (Jeannotte 5).

Fenomena *film streaming* nampaknya tidak terhindarkan. Adaptasi ini tentu tidak lahir begitu saja. Ada prinsip-prinsip psikologis, sosiologis bahkan antropologis yang mengiringi terjadinya penyesuaian kepenontonan. Dengan maraknya peringatan 'jaga jarak' yang bergema di seluruh dunia, tindakan yang banyak diambil orang akhirnya dilihat bukan hanya untuk perlindungan pribadi, tapi dianggap sebagai tanda altruisme (peduli pada kesejahteraan orang lain, mengabaikan diri sendiri) dan solidaritas sosial dalam respon global (Jasiński 4). Namun secara psikologis, hasilnya akan mencakup pendekatan manusia yang semakin individualis terhadap ruang publik (Jasiński 5). Itulah yang disebut oleh Jasiński (1-3) bahwa ruang pribadi (individu) telah menjadi ruang publik yang baru. Relasi setiap orang terhubungkan dengan cara yang baru -cara *online*.

Di Indonesia, Lukman Sardi dalam kapasitasnya sebagai Ketua Komite Festival Film Indonesia pernah mengatakan bahwa kini mulai banyak pelaku industri perfilman yang memanfaatkan teknologi digital yang sedang berkembang dalam memproduksi, termasuk mendistribusikan film mereka (Rezkisari 1). Hal ini tentu ditunjang oleh pernyataan sikap dari Norman Lockhart, sutradara dan Managemen Produksi Netflix, yang menyatakan bahwa mereka akan berusaha menjadi media yang ramah bagi film-film Indonesia (Mario 12). Tentu saja perfilman Indonesia harus siap dengan berbagai elemen: adanya kolaborasi, adanya transparansi, adanya perencanaan awal, dan adanya pendanaan yang tepat, sebagaimana yang dipersyaratkan oleh Lockhart (Mario 7).

Resiko pandemi yang ada mau tidak mau telah mengubah selera orang untuk menonton bioskop secara keseluruhan. Mereka dianggap lebih suka layanan *streaming* ke hadapannya. (Nhamo 284-286). Hal ini karena penonton film juga semakin terbiasa untuk dapat mengakses rilis film baru di rumah mereka dan sudah tidak

ingin kembali ke bioskop (Roggeveen 169). Pilihan atas layanan *streaming* ini sudah dilakukan oleh Hollywood. Film *Mulan* hasil buah karya Disney dirilis pada jalur *streaming* film. Film *Wonder Woman 1984* juga dikabarkan rilis secara bersamaan pada jaringan bioskop di Amerika Serikat dan dilakukan secara *online* juga (Jones 2-8). Di Eropa, organisasi budaya lokal sangat aktif membentuk aliansi dengan sektor swasta untuk memanfaatkan platform digital sebagai sarana penyebaran konten budaya lokal (Jeannotte 4).

Media baru bernama digital memang telah menjadi bagian yang saat ini sulit dipisahkan dari kehidupan sehari-hari. Jejaring sosial atau platform seperti Facebook, Twitter, Instagram, Tumblr dan YouTube dapat disebutkan sebagai contoh (Ekinci 95). Oleh sebab itu ketika pandemi mulai merebak, baik pencipta maupun penonton dengan cepat berkembang ke sarana digital. Platform digital besar yang fungsi aslinya untuk penyebaran konten berkembang pesat. Dengan kondisi banyak orang terpaksa tinggal di rumah, layangan *streaming* tentu saja mendapatkan pemirsanya yang baru. Misalnya Netflix, mengalami peningkatan lebih dari 15 juta pelanggan di kuartal pertama 2020, sekitar dua kali lipat jumlah yang diduga (Jeannotte 4). Oleh sebab itulah sebagian besar film kelas menengah dirilis melalui *streaming* platform seperti Netflix dan Amazon Prime, yang sekarang menjadi studio film global dengan akses ke seluruh pasar tontonan dunia (Akser 2).

Estetika Film Online

Adaptasi layar besar menuju layar kecil, melalui cara menonton kolektif menuju posisi menonton personal sebagai konsekuensi hadirnya ekspansi teknologi tontonan maupun wabah Covid yang bisa disebut sebagai katalisator, tentu juga harus memperhatikan berbagai macam estetika visual (maupun audio) baru yang bermunculan. Dalam istilah yang ditawarkan oleh Olga Goriunova – seorang Asisten Profesor di Universitas Warwick Inggris, ahli platform seni dan produksi budaya berbasis internet-menyebutnya dengan teknologi-estetika (Gallagher 5), sebuah estetika yang muncul karena faktor teknologi sangat kuat mempengaruhinya. Meskipun memang bentuk-bentuk estetika

baru yang muncul dalam film, TV maupun video harus diakui belum menjadi topik sentral baik dalam kajian film maupun pertelevision (Catolfi & Menduni 94), sehingga memang agak sulit (saat ini) menemukan penjelasan ilmiah mengenai estetika-estetika baru dalam media baru yang terus bermunculan.

Namun di sini kita bisa menerima sebuah gambaran umum bahwa layar besar sebagai bentuk yang lebih mula menuju layar personal yang relatif lebih kecil nyatalah sebagai sebuah evolusi budaya. Dalam sebutan Stephen Groening (2016) ‘pergantian budaya’ (*cultural turn*), sebuah istilah dalam ilmu sosial (2). Ada sesuatu yang harus ditinggalkan menuju era yang baru dimana dunia telah menuntut kehadirannya. Dalam kalimat yang dinyatakan oleh Catolfi dan Menduni (2013) dalam artikel tulisan ilmiahnya, mereka mengambil satu hipotesa penting bahwa dijaman sekarang ini tidak mungkin lagi mempelajari dan menghasilkan produk media dengan menggunakan instrumen “abad yang lalu” (Catolfi & Menduni 94). Dengan demikian maka pernyataan ini menganjurkan agar estetika *online media* tidak sepatutnya mengabaikan cara produksi, distribusi, eksibisi, agar tidak terjerumus ke dalam pemahaman mode lain, seperti bioskop atau televisi (Groening 17). Maka tidak mengherankan jika dalam film *ala “personal”* masa kini, kita bisa menemukan berbagai bentuk huruf modern yang dipilih-tunjukkan dalam layar demi mempersepsikan geografi suatu adegan (Bramesco 3). Atau (meskipun disebut sebagai teknik murahan), penonton beberapa kali juga bisa mendapati jejeran huruf pembentuk kata-kata dalam visual yang muncul di sekitar karakter untuk menyampaikan informasi penting (Bramesco 1).

Perubahan (pergantian) budaya tersebut terhadap inovasi estetika baru yang muncul dalam bidang produksi budaya (film) kontemporer bukanlah semata berasal dari kualitas ekspresi individu, tetapi dari tuntutan masyarakat sebagai hubungan struktural antara posisi sosial (Gallagher 12). Teknologi tontonan yang baru menciptakan karakteristik khusus, dimana objek produksi (karya film) berada dalam kontrol dan dapat diulang-putar gunakan. Maka ilusi terhadap kekaguman terhadap bintang

film, kesenangan atas kisah yang tampil dalam layar, ketegangan dramatik, dan katarsis atas kehidupan sehari-hari dapat dikendalikan semuanya dalam satu sentuhan tombol.

Kesimpulan

Apa yang disampaikan dalam bagian pembahasan sebelumnya tentu juga bisa menjadi refleksi terhadap kondisi perfilman di Indonesia. Di tengah berbagai upaya mengatasi wabah Covid-19 dan romantisme atas layar tradisional (bioksop), kehadiran produk budaya digital semakin tidak terhindarkan. Kehadirannya telah membawa perspektif baru dalam estetika film. Selain mata rantai industri yang terkait produksi, distribusi dan eksibisinya, para pembuat film dituntut pula untuk menyesuaikan pola baru dunia industri dan kreatifitas dalam bidang film. Bahkan secara artistik, bahasa film akan turut menciptakan bentuknya yang baru. Pendekatan *long shot* yang selama ini dimungkinkan dilakukan dalam konsep proyeksi layar raksasa, kemungkinan besar akan dipertimbangkan ulang demi kenyamanan penonton untuk memaknai dan mengenali setiap elemen yang ada dalam layar barunya (*handphone*, komputer PC maupun laptop). Begitupula dengan resolusi gambar yang akan dihasilkan. Dalam kemampuan penangkapan sinyal yang berbeda dari setiap orang dan fisik layar tontonan yang telah berbeda, seorang pengarah sinematografi tentu memiliki orientasi baru dalam memutuskan kualitas gambar yang akan dihasilkannya. Inilah kemudian yang dinamakan sebagai revolusi budaya layar. Di ruang inilah, pembuat film tidak lagi harus mengikuti gaya lama yang selama ini berlangsung dalam proses menghasilkan karya film.

Oleh karena itu, bahasa visual, cerita, estetika, artistik, dan karakteristik film yang selama ini kita nikmati harus dibentuk ulang sesuai dengan estetika yang baru -estetika film rumah. Pandemi telah mempercepat layanan pasar tontonan secara menyeluruh ke seantero jagad perfilman dunia secara digital. Begitupun, konsep kepenontonan sedang mengalami siklus menuju prinsip-prinsip individualitas, meskipun lebih kontemporer -tidak semata seperti

halnya ketika Thomas Alfa Edison masih menyediakan prinsip menonton secara personal, dimana film sekarang berada dalam kuasa dominasi penonton: putar-pilih tombol *anytime, anywhere, anything*.

Daftar Pustaka

Buku

Gronemeyer, Andrea. *FILM*. US: Barron's Educational Series Inc., 1998

Lloyd, Christopher. *The Structures of History*. UK and USA: Blackwell Publishing, 1993

Nhamo, Godwell, dkk. *Counting the Cost of COVID-19 on the Global Tourism Industry*. Switzerland: Springer, 2020

Smith, Geoffrey Nowell. *The Oxford History of World Cinema*. US: The Oxford University Press, 1996

Jurnal

Akser, Murat. *Cinema, Life and Other Viruses: The Future of Filmmaking, Film Education and Film Studies in the Age of Covid-19 Pandemic*. Cinej Cinema Journal Volume 8.2 (2020): 2 - 13

Catolfi, Antonio, Menduni, Enrico. *Digital aesthetic forms between cinema and television: The need for new research directions*. Game; The Italian Journal of Games Studies. Issue 02 – 2013 : 91 - 94

Ekinci, Barış Tolga. "Youtuber Movies" From New Media to the Cinema. Cinej Cinema Journal Volume 8.2 (2020): 95 – 118)

Filho, Lúcio Reis. *No Safe Space: Zombie Film Tropes during the COVID-19 Pandemic*. Space and Culture 2020, Vol. 23(3) 253 – 258

Gallagher, Rob. *Eliciting Euphoria Online: The Aesthetics of "ASMR" Video Culture*. Volume 40, Issue 2: Special Guest-Edited Issue: *The Aesthetics of Online Videos*, June 2016

Groening, Stephen. *Introduction: The Aesthetics of Online Videos, Volume 40, Issue 2: Special Guest-Edited Issue: The Aesthetics of Online Videos*, June 2016

Ibrus, Indrek, Teet Teinemaa. *The Changes that COVID-19 Catalysed for Audiovisual Industries.* Baltic Screen Media Review 2020 / VOLUME 8: 3 – 7

Jeannotte, M. Sharon. *When the gigs are gone: Valuing arts, culture and media in the COVID-19 pandemic.* Social Sciences & Humanities Open 3 (2021): 1 - 7

Jasiński, Artur. *Public space or safe space – remarks during the COVID-19 pandemic.* Technical Transaction No. 2020/020: 1 - 10

Khan, Kiran Shafiq, dkk. *The Mental Health Impact of the COVID-19 Pandemic Across Different Cohorts.* International Journal of Mental Health and Addiction, 2020

Kim, In Kyung. *The impact of social distancing on box-office revenue: Evidence from the COVID-19 pandemic.* Quantitative Marketing and Economics (2021) 19: 93–125

Roggeveen, Anne L, Raj Sethuraman (Editor-in-Chief). *How the COVID-19 Pandemic May Change the World of Retailing.* Journal of Retailing. 2020 Jun; 96(2): 169–171

Artikel

Adikara, Banu. (2021). *Sedih, Film Indonesia Hanya Ditonton 400 Ribu Orang Selama Pandemi* di <https://www.jawapos.com/entertainment/music-movie/11/03/2021/sedih-film-indonesia-hanya-ditonton-400-ribu-orang-selama-pandemi/> (akses 29 Maret 2021)

Bramesco, Charles. *How digital aesthetics have changed the movies* di <https://www.editorx.com/shaping-design/article/digital-aesthetics-movies> (akses 27 Oktober 2022)

Kinanti, Krizia Putri. (2020). *Ini Kebijakan Yang Perlu Diambil Pemerintah Untuk Pelaku Seni Ditengah Pandemi* di <https://kabar24.bisnis.com/read/20200407/79/1223326/ini-kebijakan-yang-perlu-diambil-pemerintah-untuk-pelaku-seni-ditengah-pandemi> (Akses 30 Maret 2021)

Jones, Emma. (2020). *Apakah era film 'blockbuster' Hollywood berakhir pada pandemi Covid-19?* di <https://www.bbc.com/indonesia/majalah-55088037> (Akses 29 Maret 2021)

Mario, Vincentius. (2020). *Cara Industri Perfilman Indonesia Bertahan di Tengah Pandemi Covid-19* di <https://www.kompas.com/hype/read/2020/10/13/073243366/cara-industri-perfilman-indonesia-bertahan-di-tengah-pandemi-covid-19?page=3> (Akses 29 Maret 2021)

Rezkisari, Indira. 2020. *Industri Film Indonesia Mulai Beradaptasi di Tengah Pandemi* di <https://republika.co.id/berita/qhryv2328/industri-film-indonesia-mulai-beradaptasi-di-tengah-pandemi> (akses 29 Maret 2021)

Simamora, Novita Sari (ed.). (2020). *Dampak Corona, Pemerintah Bantu Pekerja Seni* di <https://lifestyle.bisnis.com/read/20200428/226/1233521/dampak-corona-pemerintah-bantu-pekerja-seni> (Akses 30 Maret 2021)

Suryanto (ed.). (2020). *Pemerintah siapkan langkah bantu pekerja seni terdampak pandemi corona* di <https://www.antaranews.com/berita/1447032/pemerintah>

[-siapkan-langkah-bantu-pekerja-seni-terdampak-pandemi-corona](#) (Akses 30 Maret 2021)

Seminar

Seminar Prosfisi, "Arah dan Karakter Pendidikan Tinggi Film di Indonesia." ISI Surakarta. 25 November 2022

*Ditulis tahun 2022

Buku ini berisi 10 (sepuluh) artikel yang membicarakan tentang perfilman Indonesia, yang diurutkan secara kronologis waktu. Harapannya agar imaji tentang perfilman di Indonesia bisa tumbuh dan terbaca setiap gerak serta fenomena menuju kekinianya.

Artikel-artikel yang ada di buku ini merupakan tulisan yang pernah diterbitkan dalam berbagai jurnal -baik jurnal terakreditasi maupun jurnal biasa, majalah -baik majalah yang masih ada maupun majalah yang sudah tutup, tugas kuliah di Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya UI -tentunya dengan nilai memuaskan, maupun tulisan yang dibuat sebagai tuntutan kebiasaan menulis saja.

Beberapa artikel dalam buku ini mengangkat: hubungan hasil penelitian film dengan pemanfaatannya dalam industri film, analisa film dengan menggunakan pendekatan ilmu filsafat, metodologi sejarah maupun cultural studies, mempersoalkan ketepatan Hari Film Indonesia, film dan pesan moral yang dikandungnya, sejarah singkat sensor film di Indonesia, tren menonton film di era teknologi digital dan lain sebagainya.

