

Ringkasan

Di tengah dominasi Hollywood dan jaringannya di Indonesia, film nasional mengalami peminggiran dengan dikuasainya layar sinema oleh film Hollywood. Kondisi ini terjadi sejak rejim Orde Baru berkuasa ketika liberalisme digelorakan. Film nasional yang tidak sepadan dengan kekuatan modal Hollywood pun terjungkal. Jika kini film Indonesia secara jumlah meningkat, bukan berarti problem film nasional terselesaikan. Monopoli Jaringan 21 atas distribusi film menyebabkan film nasional harus ikut standar teknologi, dan juga estetika jaringan ini. Pada dekade 1990-an, muncul alternatif gerakan untuk membangkitkan film nasional dengan model sinema ngamen, yaitu sinema yang diputar di luar jalur utama yang bernama sinema ngamen. Yogyakarta menjadi salah satu basis dari sinema ngamen. Penelitian ini berpijak pada rumusan masalah bagaimana strategi produksi dan pola distribusi sinema ngamen di Yogyakarta? Penelitian ini menemukan data sebagai berikut, pertama, produksi film pendek di Yogyakarta berkembang seiring dikenalnya teknologi digital dalam produksi film. Era seluloid belum menjadi masa dari produksi film pendek di Yogyakarta. Seluloid masih dianggap mahal dan tidak terjangkau sineas di Yogyakarta. Dikenalnya video kaset dan selanjutnya video digital menjadikan produksi film pendek di Yogyakarta mulai bermunculan. Komunitas film menjadi basis dalam produksi film pendek di Yogyakarta. Komunitas film ini bisa berasal dari kampus maupun luar kampus. Awalnya film pendek belum menarik sponsor, sehingga produksi film benar – benar menjadi totalitas idealisme sineasnya. Untuk produksi film, siasat pengetatan biaya produksi dilakukan seperti dengan membuat replika lampu. Dalam jalur distribusi, sineas Yogyakarta memutar filmnya dari satu tempat ke tempat lain. Perkembangan teknologi internet memudahkan dalam mencari kantung budaya yang layak dan bisa dijadikan pemutaran film. Melalui internet, sineas Yogyakarta mencari komunitas film lain yang bersedia memutar filmnya. Kini, produksi film di Yogyakarta tidak semua berbasis komunitas karena kemudahan teknologi dalam produksi dan eksebsi film. Justru inilah yang menjadi tantangannya karena pengalaman menunjukkan pentingnya komunitas sebagai forum belajar bersama para sineas.

Kata kunci :sinema ngamen, strategi produksi, pola distribusi, komunitas

Bab 1. Pendahuluan

A. Latar Belakang

Dunia film Indonesia tidak bisa lepas dari konteks ekonomi-politik yang melingkupinya. Di masa Orde Lama, produksi film nasional – sebutan lain untuk film Indonesia – menjadi arena pertarungan antara berbagai kepentingan politik. Militer terjun ke arena produksi film dengan menjadi sponsor utama produksi film *Long March* (*Darah dan Doea*) (1950) yang menarasikan tentang kepulangan Divisi Siliwangi dari daerah kantong gerilya di Jawa Tengah kembali ke Jawa Barat. Pada area produksi, pertarungan antara kelompok pro komunis dan anti komunis memanas, dimana pertarungan tersebut melibatkan distributor film Amerika Serikat (AMPAI). Kaum pro komunis secara tegas dan keras menolak masuknya film Hollywood dalam layar sinema Indonesia. Berbarengan dengan semangat *new emerging forces* yang digelorakan Presiden Soekarno, kaum komunis mendapat angin dengan menekan importir film dengan serangkaian aksi demonstrasi.

Kondisi berbeda ketika pasca tahun 1965. Pemberontakan yang dituding didalangi oleh Partai Komunis Indonesia (PKI) menyebabkan kelompok pro-pasar ganti mendapat angin. Kebijakan ekonomi-politik yang dibangun dengan kerangka liberalisme ekonomi, namun tetap dengan kontrol ketat penguasa (pemerintah). Produksi film dan distribusi film dilakukan oleh para pengusaha dan kelompok usaha yang dekat dengan pemerintah.

Kelompok usaha 21 menjadi pemain utama dalam distribusi film di Indonesia. Kelompok usaha ini bahkan menjadi “pemain yang sebenarnya menjadi kapten tapi tidak terlihat di lapangan”. Mereka adalah kelompok pengusaha yang dimiliki oleh Sudwikatmono, saudara dari keluarga Presiden Soeharto, yang memonopoli distribusi film Hollywood sekaligus berhak menentukan selera tentang film apa yang layak tayang.

Jaringan 21 pun berada dalam posisi vis a vis dengan film nasional. Beberapa kasus yang menonjol tentang perseteruan antara Jaringan 21 dengan film nasional bisa digambarkan dalam tabel berikut ini.

Tabel 1. Pertarungan Jaringan 21 dengan Film Nasional

No.	Deskripsi Singkat Persoalan	Tahun
1.	Film Langitku Rumahku yang disutradarai Eros Jarot hanya tayang dua hari sebagai akibat perintah manajemen sinepleks untuk menggantinya dengan film lain dari Hollywood yang dianggap lebih marketable. Eros Jarot memutuskan untuk maju ke pengadilan untuk memperkarakan secara hukum, tapi sejarah mencatat Eros Jarot kalah	1992
2.	Film Identitas karya Arya Kusumadewa gagal ditayangkan di Jaringan 21 karena alasan teknis. Jaringan 21 membuat standar seluloid 35 mm yang tidak terpenuhi oleh Arya Kusumadewa. Alih-alih mengikuti perkembangan teknologi, Jaringan 21 memilih bertahan dengan standar teknologi 35 mm.	

Sumber : Eric Sasono (2012), Garin Nugroho dan Dyna Herlina (2013)

Penelitian terdahulu yang dilakukan oleh Eric Sasono (2012) berhasil memetakan persoalan ekonomi-politik film nasional. Penelitian tersebut dilakukan dengan melihat konteks nasional. Penelitian tersebut menyebutkan bahwa untuk melawan dominasi Jaringan 21, sineas muda memilih untuk tayang dari kampus ke kampus. Garin Nugroho menyebut pola distribusi ini sebagai sinema ngamen.

Yogyakarta dikenal sebagai salah satu kota yang aktif dalam sinema ngamen dengan melibatkan sineas dan komunitas baik yang berasal dari kampus

maupun luar kampus. Penelitian ini ditujukan untuk melihat dan memetakan strategi produksi dan pola distribusi sinema ngamen di Yogyakarta.

B. Rumusan Masalah

Bagaimana strategi produksi dan pola distribusi sinema ngamen di Yogyakarta?

C. Tujuan penelitian

Penelitian ini bertujuan untuk memetakan strategi produksi dan pola distribusi sinema ngamen di Yogyakarta berikut aktor-aktor sosial yang terlibat di dalamnya.

D. Manfaat

Penelitian ini bermanfaat untuk :

- A. Memetakan strategi produksi sinema di Yogyakarta.
- B. Memetakan pola distribusi sinema ngamen di Yogyakarta, melalui pemutaran dari kampus ke kampus, festival dan sejenisnya.
- C. Memetakan aktor dalam ranah sinema ngamen di Yogyakarta.

D. Luaran Penelitian

Penelitian ini akan dijadikan laporan penelitian dan buku ber ISBN.

Bab 2. Tinjauan Pustaka

Ekonomi-Politik Film Nasional : Sinema Arus Utama vs Sinema Ngamen

Kajian ekonomi politik media melihat ranah komunikasi sebagai produksi, distribusi dan konsumsi atas teks dan media. Ini berarti bahwa komunikasi tidak pernah lepas dari konteks ekonomi-politik yang melingkupi teks. Teks dianggap bukan sebagai entitas yang independen, namun terbentuk dari diskursus yang tercipta dalam ranah ekonomi-politik yang melibatkan berbagai kepentingan. Ekonomi politik komunikasi melihat bahwa ekonomi politik memiliki batas epistemologi konstitutif dimana ada batas sebab-akibat dalam proses komunikasi, sekaligus komunikasi adalah entitas yang terjadi dalam spektrum yang besar. Kajian ekonomi-politik bisa menjadi pintu masuk untuk mengkaji bagaimana teks dalam komunikasi terbentuk. Definisi lain tentang ekonomi-politik menyebutkan bahwa ekonomi-politik adalah studi tentang kontrol dan daya juang untuk hidup dalam kehidupan sosial. Kontrol dapat merujuk secara spesifik dapat merujuk pada organisasi internal dari individu dan anggota kelompok, sedangkan daya juang untuk hidup merujuk bahwa mereka memproduksi apa yang mereka perlukan untuk direproduksi. Proses daya juang untuk hidup untuk hidup ini secara fundamental bersifat ekonomi karena fokusnya pada produksi dan reproduksi (Mosco, 1998:26). Namun yang harus dicatat adalah bahwa sebelum ekonomi-politik menjadi ilmu, sebelum ekonomi-politik digunakan sebagai deskripsi intelektual untuk sebuah sistem produksi, distribusi dan pertukaran, ekonomi-politik bisa dirujuk sebagai adat sosial, praktek dan pengetahuan tentang bagaimana mengatur, yang pertama adalah rumah tangga, dan selanjutnya komunitas. Secara spesifik, kata ekonomi berasal dari istilah Yunani yaitu Oikos yang berarti rumah dan Nomos yang berarti hukum. Dengan demikian, jika dirujuk dari etimologisnya, ekonomi pada awalnya merujuk tentang bagaimana pengaturan manajemen di rumah tangga. Selanjutnya kata politik bisa dilacak dari Bahasa Yunani, polis yang berarti negara-kota (Mosco, 1998:25).

Dalam perkembangannya, ekonomi-politik kemudian dimaknai sebagai studi tentang relasi sosial, khususnya tentang relasi kekuasaan, yang secara mutual mengatur tentang produksi, distribusi dan konsumsi dari sumber daya (Mosco,1998:25). Dalam konteks komunikasi, apa yang disebut sebagai sumber daya ini adalah media komunikasi, seperti koran, majalah, televisi, internet dan film. Pemaknaan ekonomi-politik sebagai relasi kekuasaan dalam konteks produksi, distribusi dan konsumsi membawa implikasi bahwa kajian ini melibatkan bagaimana media diproduksi, didistribusikan dan dikonsumsi. Dalam ranah film, kajian ekonomi-politik mendapatkan aktualisasinya karena film sejak masuknya ke Indonesia (Hindia Belanda) dianggap sebagai media yang memiliki kekuatan pengaruh besar bagi khalayak penontonnya (Sen,1994:14). Tidak mengherankan jika produksi, distribusi dan konsumsi film melibatkan lembaga-lembaga negara, mulai dari masa kolonialisme sampai dengan masa kemerdekaan. Sebagai perbandingan, kita bisa merujuk pada televisi, medium yang sebenarnya saat ini menjangkau lebih banyak khalayak penonton. Televisi sejak kedatangannya di Indonesia pada dekade 1960-an awal, tidak pernah bersentuhan dengan sensor

Ini sekaligus memperlihatkan landasan lain dari ekonomi-politik dimana komunikasi melihat komunikasi sebagai proses yang realis. Komunikasi adalah bagian dari realitas yang terbentuk dari pola sirkuit produksi, konsumsi dan distribusi yang bisa berubah tergantung bagaimana konteks ekonomi politik yang terjadi. Ini yang juga terjadi dalam film nasional.

Bab 3.

Metode Penelitian

A. Jenis Penelitian

Penelitian ini menggunakan metode penelitian deskriptif kualitatif. Metode ini dipilih dengan alasan bahwa ini adalah metode yang sesuai untuk menjawab rumusan yang bersifat kualitatif, serta kemampuan metode ini menjawab pertanyaan dalam rumusan masalah dengan holistik dan mendalam.

B. Teknik Pengumpulan Data

Teknik yang akan dikembangkan adalah dengan mengeksplorasi aktivitas, jaringan dan kegiatan komunitas film di Yogyakarta. Dengan teknik observasi, analisis dokumen dan pustakawan wawancara mendalam akan menjadi bagian yang tak terpisahkan untuk kemudian dikombinasikan dengan teknik snow ball sebagai mekanisme untuk menentukan informan (Bogdan dan Taylor, 1993 : 4). Wawancara dilakukan pada penggiat komunitas film pendek di Yogyakarta, yaitu dari Four Colours, Axis, Look Out dan De Javu.

C. Teknik Analisis Data

Analisis data, merupakan sebuah proses mengatur urutan data, mengorganisasikannya ke dalam suatu pola, kategori dan satuan uraian yang bertujuan memberi penjelasan. Dengan tahap ini data diolah sedemikian rupa dengan tujuan untuk menggambarkan suatu keadaan dengan jelas dan tepat (Moeloeng, 2001 : 103). Analisis data dilakukan dengan triangulasi data yang didapatkan dari studi pustaka dan

dokumen serta hasil wawancara. Data-data tersebut akan diolah dengan acuan untuk menjawab rumusan masalah dalam penelitian ini.

Bab 4.Pembahasan

A. Ekonomi-Politik Film Indonesia

Memperbincangkan film nasional dan konteks ekonomi-politik maka kita bisa menoleh pada bagaimana film masuk ke Indonesia dan kemudian berkembang di masa kolonialisme dan masa kemerdekaan. Pada masa kolonialisme Belanda, pada sekitar awal tahun 1900-an, publik di Hindia Belanda sudah mengenal film atau yang lebih populer dengan sebutan “gambar hidoep”.

Salah satu artefak budaya yang membuktikan bahwa pada masa tersebut film sudah dikenal publik adalah adanya iklan bioskop yang dimuat di Koran Bintang Betawi No. 278, 5 Desember 1900. Berkaitan dengan audiens yang datang gedung bioskop, penonton bioskop pada masa kolonialisme, sebagaimana sistem sosial yang berlaku pada masa tersebut, dibagi dalam tiga klasifikasi golongan, yaitu bioskop untuk orang Eropa, bioskop untuk orang menengah dan bioskop untuk orang pinggiran (Nugroho,2012:2).

Pada awalnya, publik di Hindia Belanda hanya menikmati film – film asing yang diputar di berbagai gedung bioskop yang ada. Memang dalam dua dasawarsa pertama 1900-an, film Amerika Serikat dan Eropa menyebar di berbagai kota di Pulau Jawa, terutama di Jakarta (dulu bernama Batavia). Sebenarnya, dibandingkan dengan film Eropa, film Amerika Serikat jauh lebih mendominasi di pasar. Hingga tahun 1920-an, kehadiran film Amerika Serikat menimbulkan keprihatinan di kalangan pemerintah kolonial Belanda. Pada tahun 1926 didirikan Komisi Film Hindia Belanda (Dutch Indies Film Commission) yang bertugas menyensor semua film yang masuk ke Hindia Belanda. Komisi ini berada di bawah kontrol Departemen Dalam Negeri pemerintah kolonial Belanda (Sen,2013:26-27).

Tentang bagaimana kondisi film pertama kali diputar di Hindia Belanda, bisa dideskripsikan sebagai berikut. Film pertama kali diputar di suatu rumah di kawasan Kebondjae, Tanah Abang, Batavia pada tanggal 5 Desember 1900. Harga tiket untuk kelas I sebesar f2, kelas II sebesar f1 dan kelas tiga sebesar

f0,5. Harga ini sangat mahal karena harga beras kelas menengah pun hanya 5 sen. Berarti tiket termurah setara dengan 10 kg beras dengan mutu menengah. Film yang diputar adalah film bisu, hitam – putih, berisi kedatangan “Sribaginda Maharatoe Olanda bersama dengan jang moelja Hertog Hendrik” ke Kota Den Haag, juga peperangan di Transvaal dan berbagai – bagai barang baru (Saputro,2005:155).

Pemerintah kolonial Belanda memiliki kekhawatiran mengenai dampak film terhadap penduduk pribumi yang tidak berpendidikan. Pada tahun 1925, *Inter – Ocean*, majalah Hindia Timur Belanda yang peredarannya menjangkau Malaya (kini bernama Malaysia), yang terbit di Batavia menerbitkan artikel berjudul “Films in The Orient” dengan mengutip beragam kasus yang terjadi di China, Malaysia dan India untuk memperlihatkan mengenai “akibat buruk” dari beberapa film Amerika Serikat. Di tahun berikutnya, satu artikel di *The Times* menyayangkan “akibat film terhadap harga diri Bangsa Eropa di Timur Jauh”. Artikel itu mengatakan bahwa penyebaran rumah gambar di negeri-negeri tropis terpencil terjadi secara luar biasa pada tahun – tahun belakangan, dan saat ini jarang ditemui sebuah kota dengan beberapa ribu penduduk yang tidak menyombongkan istana gambar mereka. Akibat menonton film, sekarang “sangat banyak masyarakat berkulit hitam, coklat dan kuning” melihat kehidupan Eropa sesungguhnya, dan terutama sisi yang paling berkembang adalah kejahatan dan keburukan, [yang] tidak mereka ketahui sampai film Amerika memperlihatkan mengenai gambaran salah tersebut pada mereka”. Artikel ini menjelaskan meskipun “Bangsa Timur” yang terpelajar dapat memahami dan telah mengikuti sikap Barat, kaum tidak terdidiklah yang paling tertarik melihat dan terpengaruh oleh film (Sen,2013:27-28).

Di tengah ketakutan pemerintah kolonial Belanda terhadap bahaya film impor asal Amerika Serikat, munculah ide memproduksi film di dalam negeri. Ide produksi film dalam negeri mulai muncul ketika sebuah koran, *De Locomotif*, memuat sebuah artikel yang berisi usulan produksi film lokal Hindia Belanda pada tahun 1925. Setahun kemudian, dua orang Belanda L. Heuveldrop dan G. Kruger mendirikan perusahaan film, *Java Film Co* di Bandung. Pada tahun yang sama, film pertama produksi *Java Film Co* dirilis berjudul *Loetoeng Kasaroeng*

(1926). Bisa ditebak dari judulnya, film pertama yang diproduksi di dalam negeri ini diangkat dari legenda Lutung Kasarung yang populer dalam folklore masyarakat Sunda.

Tepat pada 31 Desember 1926, Loetoeng Kasaroeng diputar kali pertama di gedung bioskop, menandai era baru film produksi dalam negeri. Pada tahun 1927, film yang diproduksi berjudul Eulis Atjih (1927) yang menarasikan tentang istri yang disia-siakan oleh suaminya yang suka berfoya – foya (Nugroho,2012:2).



Gambar 1. Poster film Loeteng Kasaroeng di tahun 1926 (sumber http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Loetoeng_Kasaroeng_p67.jpg)

Walaupun perusahaan studio film pertama didirikan oleh orang Belanda, studio film yang bermunculan pada masa sesudahnya banyak didominasi oleh orang – orang Tiongha. Pada tahun 1928, Wong Brothers dari Tiongha (Nelson Wong, Joshua Wong dan Othniel Wong) membangun perusahaan studio film bernama Halimun Film. Produksi pertama dari Halimun Film berjudul Lily Van

Java (1928). Film ini mengisahkan tentang seorang gadis Tiongha yang dipaksa menikah dengan laki-laki pilihan orang tuanya. Sayangnya, film pertama Halimun Film ini tidak disukai penonton pada masa tersebut. Wong Brothers akhirnya mendirikan perusahaan film baru bernama Batavia Film. Selain Wong Brothers, berdiri juga Tan's Film, Nansing Film dan perusahaan milik Tan Boen Swan yang memproduksi Resia Borobudur (1928) dan Setangan Berloemoer Darah (1928) (Nugroho,2012:2).

Sebelum memproduksi film di Hindia Belanda, Wong Brothers telah memproduksi beberapa film di Shanghai, kota kosmopolitan di Tiongkok yang terkenal sebagai salah satu pusat hiburan di Asia Timur. Mereka membawa beberapa peralatan produksi film dari Shanghai ke Bandung. Sepertinya, mereka mendapatkan bantuan dari beberapa pengusaha Tiongha yang telah sukses di Hindia Belanda untuk produksi film pertama mereka. Namun, kegagalan film pertama di pasar menyebabkan mereka mengalami keretakan relasi dengan para penyokong dana untuk produksi film mereka (Sen,2013:29).

Belajar dari keagalannya, Wong Brothers memilih membuat cerita yang populer di mata publik, baik bagi penonton Tiongha maupun penduduk pribumi Hindia Belanda, terutama publik di Batavia. Wong Brothers memproduksi film dengan karakter Si Conat, yang bercerita mengenai penjahat di Indonesia dan pahlawan Tiongkok, yang disebut-sebut sebagai cerita pilihan penyokong dana baru Wong Brothers, Jo Eng Sek, seorang peranakan. Si Conat merupakan cerita lenong, bentuk drama yang bisa dikaitkan dengan masyarakat Betawi. Si Conat bukan saja merupakan film Indonesia pertama yang berlatar belakang Jakarta, namun juga film pertama yang dibuat di Jakarta (Sen,2013:29-30).

Produksi Si Conat sekaligus menjadi pelopor bagi sentralitas Jakarta sebagai pusat industri hiburan, termasuk tentu saja di dalamnya adalah industri film. Padahal awalnya produksi film justru dilakukan di Bandung, bukan Jakarta. Perusahaan film mengikuti jejak Wong Brothers dengan melakukan produksi di Jakarta. Beberapa produksi dengan jumlah yang kecil dilakukan di Bandung dan Surabaya.

Kunci kesuksesan Si Conat adalah karena ceritanya populer di masyarakat dan “aksi perkelahian yang tidak kalah dengan film-film koboi atau Wild West, demikian laporan wartawan pada masa tersebut. Gabungan antara kisah tradisional, terkenal, serta disukai dengan aksi dan trik ala film Amerika Serikat menjadi resep kesuksesan film. Kesuksesan Si Conat diikuti oleh beberapa ceritarnya Betawi seperti Si Ronda dan Si Pitung yang menampilkan sosok terkenal seperti halnya film Amerika Serikat, dan mungkin yang lebih penting, bantuan teknologi membuat film lebih menarik daripada pertunjukan di atas panggung (Sen,2013:30).

Dekade 1930-an ditandai dengan masuknya era film bicara. Pada tahun 1931 tercatat ada dua film yang mengawali produksi film bicara di Hindia Belanda, yaitu Nyai Dasima (1931) dari Tan's Film dan Zuster Theresia (1931) produksi Halimun Film. Pada dekade ini muncul juga The Teng Chun yang mendirikan The Teng Chung Cino Motion Pict dan memproduksi Boenga Roos dari Tjikembang (1931) dan Sam Pek Eng Tai (1931). Sesuai dengan judulnya, film ini ditujukan untuk pangsa pasar penonton Tiongha dengan kisah yang berlatar belakang Tiongha juga. Perusahaan film yang telah berdiri sejak masa sebelumnya, Wong Films tidak ketinggalan untuk memproduksi film melalui produksi Tjo Speelt Voor de Film (1931). Kruger dan Tan's memilih melakukan kolaborasi memproduksi film Terpaksa Menikah (1931). Di akhir tahun 1932, beredar rumor jika akan ada perusahaan film asal Amerika Serikat yang akan mendirikan perusahaan film di Hindia Belanda. Parapengusaha film ketakutan karena mereka merasa tidak akan mampu bersaing. Kecuali, Cino Motion Pict, perusahaan studio film memilih gulung tikar (Nugroho,2012:2-3).

TAN'S FILM COY.

Pertandjeukan ia poerja FILM PERTAMA iang baroe sadja dibikin rampoeny dengan THERITA BETAWI iang paling terkenal:

NJAI DASIMA

Semoga Rol Rol dipegang oleh BANGSA INDONESIA sendiri



LIAI PERBUDAHAN iang DIAOE dan SAMPORNA antara OPEKA MELAJOI dan DALEM FILM dari ari terita iang paling popular iang tersoeke SEDIH dan LOE LIE RAMI dan MENAKIK HATI KEDIAM dan HILAI ACHE iang tida bisa terkepa TRANO dan SAMPORNA.

Diaga tanggal mainna di
ORION BIOSCOOP Batavia
8 NOV. dan malam brikoe...

ORANJE CASINO
TIKAKAK - BANDOENG

FLORA BIOSCOOP
SOEKABUMI dan TJANDJER

RIALTO BIOSCOOP
SEKEN dan TANAH ABANG



Gambar 2. Poster film Nyai Dasima yang diproduksi oleh Tan's Film (sumber : http://en.wikipedia.org/wiki/Lie_Tek_Swie)

Beberapa tahun sesudahnya, muncul seorang wartawan Albert Balink yang mendirikan perusahaan Java Pacific Film. Bersama dengan Wong Brothers memproduksi Pareh (1935). Film ini dipuji pengamat, namun sayangnya tidak diinasi publik. Balink dan Wong sama-sama bangkrut. Pada tahun 1947, Balink mendirikan studi film modern di daerah Polonia, Jakarta bernama ANIF (Algemeene Nederland Indie Film Syndicaat) dan memproduksi film berjudul Terang Boelan (1937). Film ini mencatat sukses besar, bahkan distribusinya sampai menjangkau Singapura (Nugroho, 2012:3). Resep di balik kesuksesan Terang Boelan adalah meniru film Hollywood terkenal The Jungle Princess (1936).



Gambar 3. Poster film Terang Boelan, sebuah film yang sukses besar di Hindia Belanda, bahkan peredarannya sampai ke Singapura. (sumber http://en.wikipedia.org/wiki/Terang_Boelan)

A. 1. Produksi Film Indonesia : Persoalan dan Tantangan dalam Belunggu Politik Penguasa

Semangat yang berkobar di masa awal kemerdekaan membawa pengaruh kuat pada sektor produksi film. Rasa antusiasme yang tinggi terhadap kebangsaan terbawa dalam pita seluloid yang diproduksi sebagai film. Produksi film pada masa awal kemerdekaan ditandai dengan tema-tema nasionalisme.

Produksi film Indonesia memulai masa keemasan setelah pengakuan kedaulatan Republik Indonesia oleh Belanda padatahun 1949, yang sekaligus menandai berhentinya perang bersenjata antara Belanda dan Indonesia. Hal ini

diindikasikan dengan melesatnya jumlah produksi film. Pada tahun 1949 hanya ada enam film yang diproduksi. Setahun kemudian, produksi film tahun 1955 melesat menjadi 22 film. Tahun 1955, produksi film meningkat menjadi 58 film. Mannus Franken mengamati padatahun 1950 : “Setelah Perang Dunia, permintaan film fiksi Indonesia masih lebih besar dibandingkan dengan masa sebelumnya, antara lain disebabkan oleh perasaan nasionalisme yang sedang berkembang”. Tulisan Mannus Franken berjudul “Film Cerita di Indonesia” yang dimuat pada Cinemagia edisi Februari 1950 menggambarkan bahwa akan tumbuh industri film yang besar dan khas Indonesia sebagai akibat dari dukungan terhadap “kebudayaan nasional” dan bahwa “perhatian dari intelektual muda akan menjamin hal ini” (Sen,2013:36).

Pada tahun-tahun awal kemerdekaan Republik Indonesia, terdapat dua hal yang berkaitan dengan nasionalisme dan kemerdekaan. Pertama adalah persoalan impor film Amerika Serikat. Moralitas Islam dan nasionalisme melahirkan tantangan bagi banyak film Amerika Serikat yang masuk ke Indonesia pada tahun 1950-an. Di sisi yang lain, di beberapa kalangan ada kekaguman artistik terhadap sinema Hollywood dan secara umum orang beranggapan bahwa relasi antara Indonesia dan Amerika Serikat secara umum adalah baik karena dukungan diplomatik Amerika Serikat terhadap Indonesia, terutama di saat-saat akhir perjuangan mempertahankan kemerdekaan Indonesia dari agresi militer Belanda. Kedua adalah berkaitan dengan sensor. Dalam hal ini juga adasikap media. Di satu sisi kalangan seniman dan intelektual tertentu mendukung pendapat bahwa Indonesia merdeka seharusnya menjamin kebebasan mutlak dari campur tangan negara, sementara sebagian besar orangteribat dalam perdebatan ini tidak percaya pada penilaian “rakyat yang tidak terdidik” yang dianggap sebagai mayoritas penonton film (Sen,2013:37-38). Perdebatan inilah yang kemudian terus terjadi dalam film Indonesia.

Ada beragam faktor yang berkaitan dengan produksi film Indonesia, yang terutama adalah adalah regulasi yang berkaitan dengan film yang tidak bisa dilepaskan konteks sosio politik di setiap masanya. Pemerintah Indonesia memberikan perhatian pada produksi film melalui regulasi yang ketat dalam produksi film nasional.

Pada masa Orde Lama, terutama pada masa demokrasi terpimpin, produksi film Indonesia mengalami tekanan dari kekuatan politik. Partai Komunis Indonesia (PKI), dengan memanfaatkan kebijakan politik Nasakom (Nasionalisme – Agama – Komunis) yang diterapkan Presiden Soekarno, berada di balik pembentukan Panitia Aksi Pemboikotan Film Imperialis Amerika (PAPFIAS) pada tahun 1962 – 1963 yang banyak melakukan serangan pada film impor dari Amerika Serikat. Logikanya, ketika film impor dari Amerika Serikat dibatasi dengan ketat, seharusnya film Indonesia dapat mengambil momentum dengan produksi film dalam negeri untuk mengisi pemutaran di berbagai gedung bioskop. Namun pada kenyataannya, produksi film Indonesia justru semakin terpuruk.

Pada masa Orde Baru, prosedur baku produksi film Indonesia secara jelas diatur melalui peraturan pemerintah sebagai implementasi dari Undang-undang No. 8 tahun 1992 tentang Perfilman yang isinya adalah langkah-langkah sebagai berikut :

- 1) Sebelum produksi dimulai, pembuat film harus melakukan pendaftaran. Tujuannya agar pemerintah maupun organisasi pembuat film dapat mengetahui data perkembangan produksi film (jumlah maupun tema), penggunaan artis dan karyawan serta perusahaan jasa teknik yang digunakan.
- 2) Kegiatan pendaftaran film tidak dipungut biaya dan dikirimkan melalui pos. Pendaftaran pembuatan film harus dilengkapi : (a) judul dan sinopsis cerita film yang dibuat (b) daftar karyawan inti dan artis-artis pemeran utama (c) nama perusahaan jasa teknik film yang digunakan.
- 3) Pendaftaran atas pembuatan film dilakukan dengan mengajukan permohonan kepada Menteri dengan menggunakan Formulir Model D. Tatacara pendaftaran ini berlaku sama, baik untuk pembuatan film selluloid maupun rekaman video.
- 4) Jika seluruh persyaratan terpenuhi, maka selambat-lambatnya lima hari kerja Menteri harus mengeluarkan Tanda Pendaftaran Pembuatan Film Selluloid (TPP-FS) dan Tanda Pendaftaran Pembuatan Film Video (TPP-FV) yang ditandatangani oleh direktur Pembinaan film dan Rekaman

Video atas nama Menteri dengan menggunakan Formulir DD (Irawanto,2004:12-13)

Sebagaimana pada beragam ranah kehidupan media lainnya, Orde Baru melakukan kontrol yang ketat pada media. Sebagai perbandingan adalah media cetak, yang dikontrol produksinya melalui Surat Ijin Usaha Penerbitan Pers (SIUPP). Koran dan majalah tidak dapat terbit jika tidak memiliki SIUPP, dengan demikian ini berarti jika pemerintah melalui Departemen Penerangan mencabut SIUPP maka tamatlah penerbitan media cetak.

Kejatuhan Orde Baru pada tahun 1998 mengubah wajah media di Indonesia. Penerbitan media cetak tidak lagi ditentukan nyawanya oleh SIUPP, demikian juga produksi film yang tidak lagi diharuskan memperoleh TPP-FS dan TPP-FV.

Faktor kedua yang mempengaruhi produksi film Indonesia adalah persoalan permodalan di kalangan industri film Indonesia. Kebutuhan modal yang besar untuk produksi film menjadi hambatan dalam produksi film nasional. Di saat yang bersamaan, film Indonesia berhadapan dengan film impor. Bagi kaum pemodal yang hanya berorientasi pada pencapaian keuntungan materi lebih memilih impor film daripada memproduksi film dengan alasan impor film lebih menguntungkan daripada produksi film.

Pada dekade 1990-an, film-film impor mendominasi layar sinema di Indonesia. Pada saat yang berbarengan, produksi film Indonesia mengalami kemerosotan yang luar biasa, bahkan pada tahun 1992 Festival Film Indonesia (FFI) urung diadakan. Pembatalan FFI terjadi karena jumlah film Indonesia yang tidak layak untuk difestivalkan.

Krisis ekonomi yang terjadi pada tahun 1997 – 1998 semakin membuat film Indonesia terpuruk dan di saat yang bersamaan teknologi home video dalam format Video Compact Disk (VCD) semakin menjamur. Pemutar (player) VCD dapat ditebus konsumen dengan harga ratusan ribu serta keping VCD yang dijual dalam format bajakan tersedia melimpah di pasar.

Pemerintah melalui Badan Pertimbangan Perfilman Nasional (BPFN) mencoba menghidupkan film Indonesia baik secara kuantitas maupun kualitas dengan memberikan dana produksi pada dua film nasional yaitu Bulan Tertusuk Ilalang dan Cemeng 2005. Film pertama disutradarai oleh Garin Nugroho, sineas muda pada era tersebut dan film kedua disutradarai sineas kawakan Putu Wijaya. Secara kualitas, film Bulan Tertusuk Ilalang mendapatkan apresiasi dalam beragam festival film internasional.

Era 1990-an, sebuah era transisi dari pemerintah Orde Baru yang otoriter menuju pemerintah pasca Orde Baru yang demokratis, ditandai kemunculan gerakan baru dalam produksi film Indonesia. Adalah film Kuldesak yang diproduksi sejak 1996 sampai dengan 1998 diproduksi dengan menabrak pakem yang digariskan Orde Baru dalam hal produksi film Indonesia. Film yang disutradarai oleh Riri Reza, Mira Lesmana, Nan Triveni Achnas dan Rizal Mantovani ini diproduksi tanpa mengurus perijinan birokrasi yang bernama TPP-FS dan TPP-FV.

Model lain yang menarik dalam produksi film Indonesia pada akhir dekade 1990-an adalah munculnya gagasan eksperimen produksi film Sri (1999) yang disutradarai Marselli Sumarno. Format produksinya seringkali dinamakan sebagai sistem “gotong royong”, karena sejumlah pihak yang terlibat dalam produksi tidak dibayar. Dari sisi kreatif, film Sri ditangani oleh para staf dan mahasiswa dari Fakultas Film dan Televisi – Institut Kesenian Jakarta, sedangkan aspek ekonomi ditangani oleh rumah produksi (production house) Sinema Sejati (Irawanto,2004:16-17).

Keterlibatan kalangan kampus ini sebenarnya juga terjadi di berbagai kampus. Melalui komunitas film, umumnya dengan menggunakan nama Kine, di berbagai kampus telah mendorong mahasiswa untuk melakukan eksperimen produksi film. Mereka umumnya mengandalkan dana yang didapat dengan patungan untuk produksi film. Walaupun demikian, aspek distribusi dan eksebsi film-film buatan komunitas kampus masih terbatas. Terbatasnya modal menjadi hambatan dalam distribusi dan eksebsi secara luas pada era ini.

Pada era pasca Orde Baru, pemerintah Indonesia memberikan kepedulian dalam membantu film nasional dengan memberikan subsidi yang ditujukan agar film Indonesia memperoleh diskriminasi secara positif dibandingkan dengan film asing. Kebijakan ini diberlakukan dalam berbertahapan, mulai perolehan bahan baku dan peralatan dalam produksi film maupun subsidi berupa pembebasan bea masuk ketika pembuat film memproses film mereka di luar negeri berikut ini.

- Subsidi terhadap produk domestik dilakukan pada saat pembuat film memasukan film yang mereka proses di studio luar negeri ke Indonesia. Dengan menggunakan bekal rekomendasi dari pemerintah melalui Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata, pembuat film bisa memasukan film mereka, mereka juga tidak perlu lagi membayar bea masuk untuk setiap copy yang mereka hasilkan.
- Subsidi dalam bentuk lain adalah pembebasan bea masuk atas impor bahan baku dan peralatan produksi film untuk industri perfilman nasional. Dengan didasari Peraturan Menteri Keuangan No. 34/PMK.010/2006 tahun 2006 yang menyebutkan adanya pembebasan bea masuk yang meliputi bahanbaku dan preparat kimia untuk memproses dan peralatan untuk memproduksi film. Pembebasan bea masuk ini meliputi : kamera dan proyektor, lensa, filterkamera, lampu listrik portable, mikrofon, meja putar piringan hitam, perekam pita magnetic, peralatan laboratorium sinematografi dan screen projector beserta aksesorisnya (Sasono,2011:67-68).

Faktor ketiga yang mempengaruhi produksi film Indonesia adalah film impor, yang menyangkut dominasi film impor, kuota film impor dan pajak film impor.

Pada masa Orde Lama, impor film, sebagaimana telah disinggung sebelumnya, dibatasi sebagai akibat serangan dari pendukung PKI. Film-film yang berasal dari Amerika Serikat menjadi sasaran utama dari protes anti film Barat. Akibat serangan dari PKI dan para pendukungnya, impor film tidak

banyak berkembang dan mempengaruhi perfilman Indonesia, terutama tentu saja adalah film yang berasal Amerika Serikat.

Pada masa Orde Baru, dominasi film Hollywood tidak terelakan. Kemesraan pemerintah Orde Baru dengan negara-negara Barat, terutama Amerika Serikat, menyebabkan film-film dari Amerika Serikat mendominasi gedung – gedung bioskop di Indonesia. Situasi yang sangat berbeda dengan masa sebelum Orde Baru yang berseberangan dengan Amerika Serikat. Impor film dipilih oleh para pengusaha dengan alasan ekonomi yaitu lebih murah daripada produksi film.

Jika dibandingkan dengan biaya produksi film, pajak film impor tetaplah lebih murah. Tak ayal jika kemudian para pengusaha yang berorientasi pada keuntungan ekonomi lebih memilih mengimpor film daripada memproduksi film. Hal inilah yang menyebabkan film-film impor terus saja mendominasi layar sinema di Indonesia.

Sebenarnya pemerintah Indonesia berusaha memproteksi film Indonesia dengan memberlakukan kuota impor film. Kuota impor merupakan pembatasan jumlah film asing yang bisa masuk ke wilayah Indonesia. Kebijakan pemerintah dalam kuota impor film ini digunakan sebagai sarana pengendalian arus masuk film asing, terutama film yang berasal dari Amerika Serikat. Umumnya alasan pemerintah selalu berkaitan dengan tujuan ekonomi dan tujuan budaya (Sasono,2011:65).

Tujuan pertama adalah untuk melindungi film Indonesia seperti yang digambarkan melalui slogan “menjadi tuan rumah di negeri sendiri”. Pengertian mengenai hal ini masih terus dipegang banyak pelaku industri film di Indonesia, dengan anggapan bahwa “tuan rumah di negeri sendiri” itu bermakna budaya dan sekaligus juga bermakna ekonomi. Sedangkan tujuan kedua adalah untuk mengeksploitasi film asing guna memperoleh pendapatan yang sebesar-besarnya bagi negara, seperti yang misalnya pernah dikatakan oleh Menteri Penerangan di era Orde Baru, Ali Murtopo, yang mengatakan, “saya ingin menjadikan film impor sebagai sapi perahan”. Sapi perahan yang dimaksudkan

oleh Ali Murtopo adalah pengenaan pungutan terhadap film asing yang masuk (Sasono,2011:65).

Untuk memperlihatkan regulasi impor film di masa Orde Baru, kita dapat melihat pada tabel ini.

Tabel 1. Regulasi Impor Film Era Sekitar Orde Baru

No	Tahun / Menteri Penerangan	Film Impor		Importir			
		Judul	Copy	Organisasi	Wajib Produksi	Wajib Setor (Rp)	
						Judul	Tambahan
1	1967 -1971 /B.M Diah	Bebas	2	X	X	250.000	X
2.	1971 - 1975 / Boediharjo	Q -225	4	Bdn. Koord- 3	X	250.000	X
3.	1975 -1978 / Mashuri	Q - 200	6	Konsorsium - 4	(5 ; 1) (3 :1)	X	X
4.	1978 -1983 / Ali Moertopo	Q - 200	6 = 6	Asosiasi - 4	X	2.500.000	1.000.000
5.	1983 - 1996 / Harmoko	Q - 180	8 = 8	Asosiasi - 4	X	3.000.000	1.000.000
		Q - 160	8 = 10	Asosiasi - 4	X	3.500.000	1.000.000
6.	1997 - 1998 / R Hartono	Q - 160	8 = 10	Asosiasi - 4	X	3.500.000	1.000.000
7.	1998 - 1999 / Alwi Dahlan	Q - 160	8 = 10	Asosiasi - 4	X	3.500.000	1.000.000

Sumber : Rudy S. Sanyoto dalam Irawanto (2004:14).

Beriringan dengan semangat reformasi yang meliberalisasi kebijakan di ranah media, ketentuan mengenai pembatasan jumlah film asing yang diimpor tidak lagi diberakukan sejak tahun 1999. Departemen Penerangan melakukan serangkaian kebijakan sebagai berikut : 1) penghapusan kewajiban memperoleh SIUPP bagi penerbitan media cetak yang selama masa Orde Baru dianggap sebagai alat kontrol penguasa terhadap kemerdekaan pers, 2) penghapusan

kewajiban relay siaran berita Radio Republik Indonesia(RRI) oleh radio swasta, dan, 3) penghapusan ketentuan jumlah film impor yang masuk ke Indonesia (Sasono,2011:66).

A. 2. Distribusi dan Eksebsi Film di Indonesia : Petaka bagi Film Nasional

Film bukan hanya berkaitan dengan ranah produksi saja, namun juga berada pada ranah distribusi dan eksebsi. Berbeda dengan media cetak dan media penyiaran, eksebsi dan distribusi film membutuhkan mekanisme yang lebih rumit bernama gedung sinema. Bandingkan dengan koran yang bisa dibaca dimanapun atau televisi yang bisa dengan mudah terdistribusikan melalui frekuensi.

Di Indonesia, industri distribusi film berjalan dalam kondisi pasar yang jarang transparan, kecuali pada masa AMPAI di era Orde Lama. Pada masa OrdeLama, importir film bergabung dalam AMPAI (American Motion Picture Association of Indonesia), yang pada hakikatnya adalah kepanjangan tangan dari asosiasi eksportir film Amerika Serikat.

Pada era ini, perdagangan film berjalan dengan bebas, dengan konsekuensi setiap film menemukan pasarnya sendiri-sendiri. Bioskop kelas A diisi film-film AMPAI, sementara film nasional berada di bioskop kelas C. Walaupun berada di kelas bioskop yang tidak prestisius, jumlah volume film Indonesia yang tayang di bioskop kelas C berjumlah besar. Perdagangan yang terlihat bebas ini sebenarnya bukan tanpa imbalan bagi pihak Indonesia sebagai tuan rumah. Strategi yang dilakukan oleh Presiden Sukarno pada masa ini adalah menghimpun dana yang diperoleh melalui AMPAI untuk tetap beredar di Indoensia sebagai devisa yang ditahan (Sasono,2011:200).

Pada tingkat distribusi, karena minimnya infrastruktur, sistem distribusi masih didominasi oleh sistem jual beli putus dan dijalankan oleh pengedar daerah yang merangkap sebagai broker dan booker. Pada dasarnya penyebutan

broker yang berarti perantara atau calo merupakan plesetan yang merendahkan dari booker atau orang yang melakukan pemesanan dan penjadwalan suatu film di bioskop (Sasono,2011:201).

Dalam konteks politik, pendulum pemerintah Orde Lama yang semakin ke kiri menyebabkan tekanan terhadap film-film Amerika Serikat semakin menghebat. Konfrontasi dengan Malaysia yang digelorakan oleh Presiden Sukarno melalui Dwikora menyebabkan sentimen anti Inggris, dan otomatis juga Amerika Serikat sebagai sekutu utamanya kian membara. Inggris dianggap sebagai otak di balik pembentukan negara Malaysia yang ditentang oleh Presiden Sukarno.

Demonstrasi anti Inggris dan Amerika Serikat semakin membesar mendekati tahun 1965. Sentimen anti Amerika lebih mudah terjadi karena keterlibatan negara ini dalam mendukung pemberontakan separatis PRRI (Pemerintahan Revolusioner Indonesia) dan Permesta di Sumatra dan Sulawesi pada awal dekade 1960-an. Pemberontakan yang bermula dari kritik kaum oposisi, terutama Masyumi dan Partai Sosialis Indonesia (PSI), terhadap demokrasi terpimpin ala Sukarno berujung pada sentimen anti Amerika Serikat. Partai Komunis Indonesia, rival utama Masyumi dan PSI, mengambil kesempatan untuk memukul kedua rivalnya di beragam bidang.

Pada bidang perfilman, PKI mengambil momentum dengan mensponsori pendirian Panitia Aksi Pemboikotan Film Imperialis Amerika (PAPFIAS) pada tahun 1962 – 1963. Sesuai namanya, serangan utama PAPFIAS adalah film-film impor yang berasal dari Amerika Serikat. AMPAI menjadi sasaran serangan PAPFIAS. Slogan yang populer di masa konfrontasi dengan Malaysia, “Inggris kita linggis, Amerika kita setrika” benar-benar diwujudkan dalam serangkaian aksi unjuk rasa PAPFIAS. Bioskop – bioskop yang masih menayangkan film dari Amerika Serikat, tentu saja terutama bioskop kelas A, diancam dibakar jika masih menayangkan film asal Amerika Serikat. Tepat pada hari kemerdekaan Republik Indonesia, 17 Agustus 1964, pemerintah Indonesia secara resmi menghentikan kegiatan AMPAI. Temuan dokumen yang mengaitkan direkur

AMPAL, Bill Palmer, sebagai mata – mata spionase Amerika Serikat di Indonesia digunakan pemerintah untuk memperkuat alasan melarang kegiatan AMPAL.

Kekosongan layar sinema Indonesia dari film asal Amerika Serikat diisi dengan film yang berasal dari China dan negara-negara Eropa Timur yang berhaluan komunis. Namun, selera audiens tidak mudah dibentuk. Kunjungan audiens ke bioskop merosot. Anehnya, alih – alih kekosongan ini membuat film Indonesia bangkit, film Indonesia justru mengalami kemerosotan. Produksi film Indonesia melorot hanya 1 – 2 film pada tahun 1965 (Sasono,2011:202).

Ketiadaan film yang dipasok ke berbagai gedung bioskop akhirnya menyebabkan banyak bioskop yang gulung tikar. Kekosongan film Indonesia yang siap diputar di bioskop berada pada titik nadirnya di sekitar tahun 1965.

Perubahan terjadi sejak Orde Baru berkuasa. Kehancuran infrastruktur perfilman Indonesia sejak peristiwa tahun 1965 menyebabkan pemerintah merasa perlu untuk membangkitkan industri film. Jalan instan dilakukan pemerintah dengan membuka kran impor film selebar-lebarnya. Ketiadaan pasokan film pasca tahun 1965 nyaris tidak mungkin bisa diisi oleh film dalam negeri dalam waktu singkat menyebabkan impor film menjadi pilihan yang paling rasional.

Importir film memanfaatkan kesempatan untuk mengail keuntungan dalam aras politik yang berubah. Mereka segera mengelompokan diri dan bergabung dalam Gabungan Importir – Produsen Film Indonesia (GIPRODFIN). Berbeda dengan Orde Lama yang condong ke negara-negara Eropa Timur dan China, pemerintah Orde Baru mengambil kebijakan yang berbeda 180 derajat. Pemerintah Orde Baru meninggalkan kedekatan dengan Blok Timur, seiring tuduhan makar pada PKI dan larangan pada ajaran komunisme, dan mendekat pada Blok Barat. Film dari Blok Barat, terutama tentu saja adalah Amerika Serikat kembali hadir dalam layar bioskop Indonesia.

Menteri Penerangan B.M. Diah berusaha memberikan insentif pada film Indonesia dengan mengeluarkan SK No. 71 tahun 1967 yang menyebutkan bahwa untuk setiap film yang diimpor, importir film harus menyetor uang untuk dihimpun sebagai biaya pembuatan film nasional. Produser lalu dapat

mengajukan proposal untuk dapat dibantu dengan biaya tersebut. Pada tahun 1971, SK Menteri Penerangan No. 124/1971 yang ditandatangani oleh Menteri Penerangan Budiharjo memperkuat SK yang dikeluarkan pada masa B.M. Diah, dengan memperluas penggunaan dana produksi yang ditarik dari importir tidak hanya untuk memproduksi film, namun juga untuk perfilman Indonesia secara keseluruhan (Sasono,2011:204).

Pada era ini kebijakan yang terlihat menyolok adalah pengaturan pembagian wilayah edar, dan selanjutnya adalah pengelompokan importir film dalam asosiasi-asosiasi. Pada tahun 1972, di bawah kepemimpinan Menteri Penerangan Boediarjo, mekanisme pengaturan tata niaga mulai mendapatkan masalah. Pada masa tersebut, Departemen Penerangan membuat edaran melalui surat bernomor 03/Kep/Dir—Df/1972 yang tertanggal 8 Juni 1972. Sebanyak 16 perusahaan importir film Mandarin menjadi heboh, disebabkan secara tiba – tiba CV Asia Baru mendapatkan hak tunggal dalam mengimpor film Mandarin. Pada kenyataannya, setiap anggota asosiasi dapat membeli filmnya sendiri, namun hanya bisa mengedarkan filmnya sendiri itu setelah mereka membayar semacam import fee (dana impor) kepada Asia Baru (Sasono,2011:204). Jelas sudah bahwa praktek monopoli dalam impor film terjadi pada masa permulaan Orde Baru.

Kebijakan lain yang berkaitan dengan impor film adalah tekanan pemerintah pada importir film dengan mewajibkan mereka bergabung dalam badan-badan konsorsium yang dibagi dalam beberapa kategori yaitu Amerika Serikat – Eropa, Asia, Asia non Mandarin. Alasan pemerintah adalah bahwa hal ini berasal dari aspirasi para importir untuk mencegah kompetisi yang tidak sehat di antara para importir. Alasan pemerintah ini bertolak belakang dengan pengakuan dari importir bahwa mereka sebenarnya ditekan, yaitu bergabung dengan badan – badan tersebut atau ijinnya dicabut (Sen,1987).

Kelompok importir film Mandari dipimpin oleh PT Suptan, dan kelompok Amerika Serikat – Eropa dipimpin oleh PT Archipelago Films dan kelompok Asia non Mandarin dipimpin oleh PT Adhi Yasa Films. Selang empat tahun kemudian, pemerintah membubarkan badan – badan konsorsium importir film dengan

alasan keberadaannya tidak membuat suasana menjadi tenang. Menteri Penerangan yang baru, Marshuri membentuk 4 Konsorsium Importir Film (KIF) yang terdiri dari 21 importir pada tanggal 21 importir. Menteri Penerangan Mashuri, sebagaimana pendahulunya, berusaha menggunakan keuntungan dari impor film untuk menyuntik produktifitas produksi film Indonesia. Melalui Surat Keputusan Menteri Penerangan No. 51/Kep/Menpen/1976, dibuat aturan yang mewajibkan setiap importir film juga harus memproduksi film Indonesia. Secara lebih detail surat keputusan ini menyebutkan bahwa untuk setiap produksi film anggota KIF, yang bersangkutan diberi jatah mengimpor 5 film impor. Pada tahun 1977/1978, jatah film yang bisa diimpor anggota KIF untuk setiap satu produksi film mereka adalah 3 film. Bagi importir yang tidak melakukan produksi film Indonesia, diwajibkan membeli 3 buah sertifikat produksi dengan nilai nominal Rp. 3.000.0000,- untuk setiap sertifikat produksi agar dapat mengimpor 1 judul film melalui KIF masing-masing (Sasono,2011:204 – 205).

Secara kasat mata, kebijakan yang diterapkan oleh Menteri Penerangan Mashuri memang berpotensi menaikkan jumlah produksi film Indonesia. Kritik yang muncul bersuara mengenai orientasi produksi film Indonesia yang hanya dikejar oleh para importir agar dapat mengimpor film. Hal lain yang terabaikan adalah mengenai peredaran / distribusi. Pasar peredaran film dikauasi oleh broker dan spekulasi, sehingga terjadi hubungan yang tidak baik antara produser dan eksebitor.

Berikut ini adalah perbandingan sistem edar film nasional dan film impor.

Tabel 2. Perbandingan Sistem Edar Film Nasional dan Film Impor

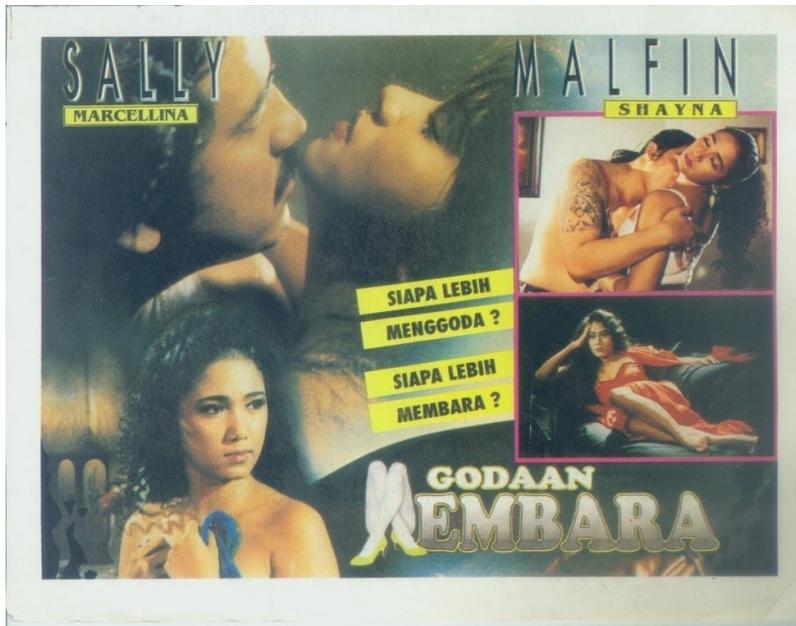
Film Nasional	Film Impor
Judul harus didaftarkan ke PT. Perfin	Judul harus tidak didaftarkan ke PT. Perfin
Ditentukan jadwal putarnya dan harus sesuai jadwal.	Bisa diputar kapan saja.
Hanya dapat diputar di salah satu jalur bioskop kelas A, atau B, atau C	Bisa diputar disemua jalur
Screen quota ditentukan	Bebas screen quota

Ada ketentuan jumlah minimal penonton hari pertama (TOF) dan jumlah penonton hari selanjutnya (HOF).	Tidak ada ketentuan
Jumlah penonton harus dilaporkan ke PT Perfin	Tidak harus melaporkan jumlah penonton
Hasil penjualan karcis dibayarkan pemilik film berjarak waktu minimal 2 minggu hingga 3 bulan	Menerima pembayaran langsung
Mambayar ongkos edar sebesar 5% ke PT Perfin	Tidak dipungut ongkos edar
Iklan ditanggung pemilik	Iklan dibebankan pada eksebitor dan bioskop

Sumber : Nanang Junaedi dalam Sasono dkk (2012:297)

Perlakuan khusus pada film Indonesia sebagaimana yang terlihat dalam tabel tersebut di atas seolah memberikan perlakuan yang khusus bagi film Indonesia, namun pada kenyataannya justru semakin memojokan film Indonesia di negerinya sendiri. Film impor kian mendominasi layar bioskop sepanjang sejarah Orde Baru. Dasawarsa 1990-an, era dekade dimana diakhiri dengan kejatuhan Orde Baru, dominasi film impor semakin tidak terkendali.

Produksi film Indonesia yang merosot pada dekade 1990-an berdampak pada semakin terbatasnya film Indonesia yang bisa ditayangkan di gedung bioskop. Sebagaimana yang telah disinggung sebelumnya, bumbu seks dan horor menjadi resep yang dipilih oleh film Indonesia pada dekade ini. Namun, gempuran film Hollywood semakin membenamkan film Indonesia.



Gambar 4. Sebuah film dari era 1990-an. Judul dan visual filmnya sudah memperlihatkan isi filmnya yang mengedepankan seks (sumber <http://perfilman.pnri.go.id/filmografi/poster/3129>)

Di sisi yang lain, kehidupan budaya populer di pada dasawarsa 1990-an ditandai dengan munculnya stasiun televisi swasta pertama, RCTI yang mendapat izin siaran dan bersiaran sejak tahun 1989. Audiens punya pilihan lain dalam budaya tontonan yaitu layar televisi. Memang pada dekade sebelumnya, budaya tontonan juga ditandai dengan kehadiran video berformat VHS dan Betacam, namun kehadirannya tidak sedahsyat televisi. Televisi swasta memberikan pilihan budaya tontonan yang bisa dinikmati di rumah, tanpa harus datang ke gedung bioskop maupun menyewa kaset.

Teknologi digital pada dasawarsa 1990-an juga menghadirkan kepingan cakram digital yang disebut Video Compact Disk (VCD). Kehadiran VCD semakin mendesak film nasional karena bukan semata – mata teknologi digitalnya, namun juga karena pembajakan yang merajalela. Kepingan VCD dibajak secara luar biasa tanpa bisa diatasi oleh pemerintah. Di pinggir jalan, dari kota besar sampai dengan kota kecamatan di daerah, kepingan VCD bajakan dengan mudah

dijumpai. Harga pemutar VCD (player) yang terjangkau, terutama produksi Tiongkok, semakin mempopulerkan VCD.

Di tengah arus perubahan teknologi dan kekacauan penegakan regulasi atas pembajakan, film Indonesia di masa Orde Baru – dan berlanjut pada masa pasca 1998 terus tetap mengalami tekanan kuat importir dan pemilik hak distribusi. Setelah Orde Baru lengser, jaringan bioskop 21 mulai memperlihatkan sikap yang melunak terhadap film nasional. Jika sebelumnya jaringan bioskop ini tidak menerima film nasional, mendadak film-film nasional mendapat tempat dengan ditandai dialokasikannya waktu jam tayang bagi film Indonesia.

Namun bukan berarti tidak muncul persoalan. Spesifikasi teknis yang berkembang tidak diantisipasi oleh jaringan 21. Mereka hanya mau menerima format 35 mm, sebagai akibatnya film non 35 mm seperti *Beth* (2001) tidak dapat diputar di 21 (Sasono, 2012:216). Memang film nasional memperlihatkan peningkatan produksi, namun kebijakan perdagangan Indonesia dan Amerika Serikat terus meninggalkan jejaknya dalam distribusi film di Indonesia. Film – film Hollywood terus menyerbu masuk. Sebagaimana yang terjadi di masa kolonial, ketakutan terhadap film Hollywood yang mendominasi terus menghantui.



Gambar 5. Cover film Beth dalam format VCD. Karena perbedaan format, film ini tidak dapat tayang di bioskop 21.

Tak ayal, layar bioskop mengalami gempuran film Hollywood sebagai bagian dari kebijakan perdagangan Indonesia dan Amerika Serikat. Menu utama film Indonesia yang paling mudah dijual dan serempak murah diproduksi (low budget) adalah film bergenre horor dan kekerasan yang didalamnya dibumbui seks (Sasono,2012:83-84)

Hal ini bisa dilihat terutama pada dekade 1980-an sampai dengan 1990-an ketika produksi film nasional mengalami kemerosotan secara drastis. Gempuran film impor Amerika Serikat sebagai akibat kebijakan ekonomi “dagang sapi” dimana impor film Amerika Serikat dibuka lebar dengan imbalan pembukaan kran impor Amerika Serikat atas produk tekstil Indonesia menyebabkan film Indonesia harus berhadapan dengan film Hollywood. Di saat yang bersamaan distribusi film yang dikuasai Jaringan 21 menyebabkan film Indonesia semakin sekarat.

Alasan bahwa liberalisasi perdagangan internasional tanpa persiapan yang memadai dari industri dunia film nasional telah memukul telak para produser film di Indonesia dan untuk melawan krisis maka horor, kekerasan dan

seks menjadi genre pilihan untuk selamat dari krisis (Nugroho dan Herlina,2013:277). Ini menyebabkan kualitas film Indonesia sekarat secara kualitas. Sekali lagi, hanya film kekerasan, seks dan horor yang laku di pasar. Persaingan dengan teknologi digital menjadikan resep ini semakin laku dijual pada penonton. Yang tidak bisa dilupakan adalah persaingan dengan televisi. Televisi dianggap sebagai media yang free to air dengan audiens yang tidak terbatas oleh ruang, sehingga seks dan kekerasan menjadi tabu ditampilkan di televisi. Sebaliknya film dianggap terbatas oleh ruang dengan penonton yang terbatas pula, sehingga menjual seks dan horor secara berlebihan dalam layar sinema di bioskop menjadi seolah – olah dibenarkan.

Sejak dekade 1990-an, sarana dan prasarana pemutaran film alias bioskop di daerah, terutama kota kecil dan kabupaten semakin tidak terbendung. Banyak gedung bioskop yang terpaksa tutup karena beragam alasan, yang keberagaman alasan tersebut saling berkelindan dalam menghancurkan bioskop kecil. Faktor pasokan film impor yang semakin susah karena dipertahankan masa tayangnya lebih lama di kota – kota besar, popularitas VCD bajakan yang semakin menjangkau ke desa – desa, ketidakmampuan pengelola bioskop mengikuti perkembangan teknologi yang semakin berkembang hingga nonton bioskop menjadi lain rasanya dibanding menonton di rumah dan tentu saja jangkauan televisi swasta yang semakin luas, merupakan beragam faktor yang menjadi alasan ditutupnya bioskop di daerah (Kristanto,2007:XXII).

Kehancuran bioskop di kabupaten juga diiringi dengan tumbuan konglomerasi Jaringan 21. Kelompok usaha ini secara telak memonopoli distribusi dan eksebsi film di Indonesia. Berbeda dengan bioskop di daerah, Jaringan 21 membangun bioskop dengan sistem multipleks yaitu bioskop yang memiliki banyak layar, sehingga memungkinkan pemutaran beberapa film dalam waktu yang sama. Penonton memiliki pilihan film di bioskop dengan sistem multipleks. Berbeda dengan bioskop di daerah yang dibangun secara mandiri dan terpisah dari pusat hiburan lain, Jaringan 21 membangun bioskop multipleksnya di dalam pusat perbelanjaan modern. Di berbagai mall di kota besar, multipleks milik Jaringan 21 dengan mudah dijumpai.

Jaringan 21 pun menjadi percaya diri dalam menentukan selera tontonan film yang layak dieksebisikan pada audiens. Dua kasus yang melibatkan Jaringan 21 dengan sineas Indonesia bisa dilihat sebagai bukti rasa percaya diri dari Jaringan 21 dalam menentukan selera film yang layak dieksebisikan. Pertama yaitu pertama film *Langitku Rumahku* (1992) yang disutradarai Eros Jarot hanya tayang dua hari karena perintah manajemen sinepleks untuk menggantinya dengan film lain dari Hollywood yang dianggap lebih marketable. Eros Jarot memutuskan untuk maju ke pengadilan guna memperkarakan secara hukum, tapi sejarah mencatat Eros Jarot kalah. Kedua, film *Identitas* karya Arya Kusumadewa gagal ditayangkan di Jaringan 21 karena alasan teknis. Jaringan 21 membuat standar seluloid 35 mm yang tidak terpenuhi oleh Arya Kusumadewa. Alih-alih mengikuti perkembangan teknologi, Jaringan 21 memilih bertahan dengan standar teknologi 35 mm.

Penolakan para sineas Indonesia terhadap Jaringan 21 pun mengemuka. Sebenarnya, jauh sebelum gugatan terhadap Jaringan 21 mengemuka, beberapa sineas sudah menyampaikan keberatannya terhadap kondisi film Indonesia. Sineas yang idealis dan tidak tertampung kemudian memilih untuk melakukan jalur alternatif dalam distribusi yaitu dengan screening dari kampus ke kampus. Produksi pun dibuat berbeda dengan mainstream dimana teknologi digital dipilih, bukan analog (seluloid). Fenomena ini membawa implikasi baru dalam produksi film di Indonesia yang sebelumnya harus melibatkan teknologi analog bergerak menjadi digital.

Sinema alternatif yang tayang dari kampus ke kampus, dari satu komunitas ke komunitas lain dalam pola berjaringan inilah yang disebut sebagai sinema ngamen. Produksinya tidak lagi menggunakan teknologi analog yang berbiaya mahal, namun memakai teknologi digital yang lebih terjangkau secara biaya. Di Jakarta, sinema model seperti ini banyak dilakukan oleh para mahasiswa dan dosen di Institut Kesenian Jakarta (IKJ).

B. Generasi dalam Masa Transisi

Dekade 1990-an ditandai dengan perubahan pada dua ranah. Ranah pertama di wilayah sosio-politik, dimana terjadi perubahan dari era Orde Baru yang tertutup ke pasca Orde Baru yang terbuka. Ranah kedua terjadi di area teknologi, dimana terjadi perubahan teknologi analog menuju digital.

B.1. Dari Orde Baru ke Pasca Orde Baru : Otoriter Menuju Demokrasi

Istilah Orde Baru adalah sebuah istilah yang diperkenalkan oleh pemerintahan Soeharto pasca percobaan kudeta yang terjadi pada penghujung bulan September 1965. Percobaan kudeta yang dituduhkan oleh militer, terutama Angkatan Darat, dilakukan oleh Partai Komunis Indonesia (PKI), menyebabkan gugurnya beberapa jenderal Angkatan Darat. Serempak pula, pemerintahan Orde Baru memberikan sebutan pada masa sebelum Orde Baru sebagai era yang disebut Orde Lama.

Konflik antara Angkatan Darat dan PKI sendiri telah terjadi sejak pemberontakan yang dilakukan PKI di Madiun tahun 1948. Melalui Front Demokrasi Rakyat (FDR), PKI mengumumkan pemerintahan Sovyet yang berpusat di Madiun di bawah kepemimpinan Muso, seorang tokoh komunis yang melarikan diri ke Uni Sovyet pasca kegagalan pemberontakan PKI di masa kolonialisme Belanda tahun 1926.

Pemerintahan Soekarno – Hatta dan panglima besar Jenderal Soedirman, mengirimkan Divisi Siliwangi, divisi dari Jawa Barat yang terpaksa hijrah ke Jawa Tengah sebagai akibat Perjanjian Renville, untuk memadamkan pemberontakan yang dikobarkan oleh FDR. Pemberontakan PKI Madiun 1948, akhirnya berhasil dipadamkan dalam waktu singkat oleh Tentara Nasional Indonesia (TNI). Divisi Siliwangi memiliki andil terbesar dalam pemadaman pemberontakan ini. Muso ditembak mati dalam pelariannya dari Madiun ke Ponorogo, sebuah kota kecil di selatan Madiun. Pemimpin pemberontak yang lain dihukum mati dalam pengadilan militer.

Setelah luluh lantak pasca kegagalan pemberontakan, PKI mengkonsolidasikan kekuatannya. Pada Pemilihan Umum (Pemilu) tahun 1955, PKI sukses menduduki posisi empat besar di bawah Partai Nasional Indonesia (PNI), Majelis Syuro Muslimin Indonesia (Masyumi) dan Nahdatul Ulama (NU).

Ketegangan yang terjadi di parlemen dan Konstituante mengenai penentuan dasar negara menyebabkan Soekarno membubarkan kedua lembaga negara ini pada tahun 1959. Melalui Dekrit Presiden 5 Juli 1959, Presiden Soekarno menjalankan kebijakan Demokrasi Terpimpin. Partai – partai oposisi, seperti Murba, Masyumi dan Partai Sosialis Indonesia (PSI) dibubarkan oleh Presiden Soekarno.

Bandul kebijakan luar negeri Indonesia semakin bergerak ke kiri. Konfrontasi dengan Belanda mengenai Papua (Irian) dan disusul konfrontasi dengan Malaysia, semakin menjauhkan Indonesia dari negara – negara Barat. Blok Komunis, terutama awalnya adalah Uni Sovyet dan kemudian adalah Republik Rakyat China (RRC) membuka tangan bagi Indonesia. Bantuan militer yang diberikan oleh Uni Sovyet pada masa konfrontasi semakin mendekatkan Indonesia dengan Blok Timur.

Melalui retorika politik yang dinamakan Nasakom (Nasionalis – Agama – Komunis), Presiden Soekarno berusaha merangkul tiga faksi utama yang ada pada masa tersebut. PKI memanfaatkan kebijakan Soekarno untuk semakin melebarkan pengaruhnya dalam peta politik di Indonesia. TNI, terutama Angkatan Darat, menjadi lawan utama bagi PKI. Ketegangan yang akhirnya berpuncak pada peristiwa berdarah G-30-S/PKI.



Gambar 6. Poster Film Penumpasan Pengkhianatan G 30 S PKI. Film produksi pemerintah Orde Baru ini adalah film tersukses dalam jumlah penonton sepanjang sejarah Orde Baru, terutama karena adanya kewajiban menonton film ini. Setiap tahun di era Orde Baru, film ini juga ditayangkan di TVRI pada tanggal 30 September, sehingga jika dihitung jumlah penonton bioskop, layar tancap dan layar televisi jumlah penonton pastilah sulit ditandingi oleh film – film lain, bahkan film yang muncul di era sesudah kejatuhan Orde Baru (sumber http://id.wikipedia.org/wiki/Berkas:Pengkhianatan_G_30_S-PKI.jpg)

Peristiwa penculikan jenderal Angkatan Darat di malam pergantian bulan September menuju Oktober berlarut dengan ketegangan antara Soekarno dengan Angkatan Darat yang dipimpin oleh Soeharto. Soekarno yang tidak secara tegas menindak PKI menghadapi tentangan dari Angkatan Darat. Kondisi ekonomi yang kian merosot dengan ditandai semakin melambungnya harga kebutuhan pokok dan inflasi menyebabkan ketidakpuasan rakyat pada kepemimpinan Soekarno. Demonstrasi mahasiswa dengan dukungan Angkatan Darat terjadi menuntut pembubaran PKI. Kematian Arief Rahman Hakim, seorang mahasiswa aktivis Kesatuan Aksi Mahasiswa Indonesia (KAMI) semakin menggelorakan unjuk rasa mahasiswa.

Soekarno yang terjepit akhirnya mengeluarkan Surat Perintah Sebelas Maret (Supersemar) yang memberikan kewenangan pada Soeharto untuk bertindak lebih besar. Soeharto akhirnya menjadi pejabat presiden, dan Soekarno harus menjadi tahanan rumah bagi sebuah orde yang baru yang dinamakan sebagai Orde Baru. Era Soekarno oleh pemerintahan Orde Baru disebut sebagai Orde Lama.

Kebijakan Orde Baru berbeda dengan Orde Lama. Jika Orde Lama mengedepankan politik, maka Orde Baru justru mengedepankan pembangunan ekonomi. Pertumbuhan ekonomi digenjut dengan asumsi akan terjadi efek perembesan ke bawah (trickle down effect) dari pembangunan. Alih – alih terjadi perembesan hasil pembangunan, pertumbuhan ekonomi Orde Baru justru melahirkan kesenjangan yang semakin lebar. Investasi asing dibuka seluas – luasnya, sebuah kebijakan yang vis a vis dengan politik berdiri di atas kaki sendiri (berdikari) di masa Soekarno. Memang, pertumbuhan ekonomi Orde Baru tumbuh dengan mencengangkan, sehingga Indonesia disebut sebagai macan baru Asia yang diramalkan akan mengikuti keberhasilan Jepang dan Korea Selatan dalam pembangunan ekonomi. Sebagaimana yang terjadi di bidang ekonomi lainnya, kran impor film juga dibuka dengan lebar dengan beberapa regulasi yang mengaturnya sebagaimana yang disebutkan di tabel 1 yang terdapat di bagian sebelumnya.

Demokrasi di masa Orde Baru adalah demokrasi yang dikendalikan oleh pemerintah. Partai politik dikediri agar tidak dapat berkembang dengan dipaksa untuk melakukan fusi dan juga melalui kebijakan massa mengambang (floating mass). Partai – partai Islam dipaksa untuk bergabung ke dalam Partai Persatuan Pembangunan (PPP) dan partai – partai nasionalis bersama partai Kristen diharuskan bergabung menjadi Partai Demokrasi Indonesia (PDI). Intervensi pemerintah dijalankan ke dalam internal partai. Ketua partai haruslah yang mendapat restu pemerintah. Dengan beralih kebijakan massa mengambang, partai politik hanya diijinkan memiliki kepengurusan sampai dengan kecamatan.

Golongan Karya menjadi “partai politik” dominan sepanjang sejarah Orde Baru. Setiap pemilu harus dimenangkan oleh Golongan Karya. Para menteri yang

duduk di kabinet adalah orang – orang Golongan Karya. Tafsir atas Pancasila pun dimonopoli pemerintah Orde Baru dengan mengeluarkan tafsir resmi Pancasila yang disebut dengan Pedoman Penghayatan dan Pengalaman Pancasila (P4).

Perlawanan terhadap Orde Baru bukannya tidak ada. Pada tahun 1974, mahasiswa – yang pada masa penggulingan Orde Lama menjadi sekutu Orde Baru – melakukan aksi unjuk rasa menolak investasi Jepang bersamaan dengan kunjungan Perdana Menteri Tanaka dari Jepang. Peristiwa yang terjadi pada 15 Januari, sehingga dikenal sebagai Malari (Malapetaka Lima Belas Januari) menyebabkan pembakaran di berbagai titik di Jakarta. Soeharto yang marah atas aksi unjuk rasa Malari pada periode selanjutnya semakin represif. Demonstrasi mahasiswa menolak pembangunan Taman Mini Indonesia Indah (TMII) di akhir dekade 1970-an ditumpas oleh Orde Baru. Koran – koran yang kritis terhadap Orde Baru dibredel tanpa ampun. Senasib dengan media cetak, skenario film diperiksa oleh penguasa Orde Baru. Sebelum beredar, film disensor dengan ketat. Kritik terhadap Orde Baru menjadi hal yang diharamkan pada masa Orde Baru.

Dekade 1990-an awalnya dinantikan sebagai era kebangkitan Indonesia dalam versi Orde Baru. Pertumbuhan ekonomi Indonesia tumbuh di atas rata – rata, walaupun sebenarnya pertumbuhan tersebut bersifat semu karena hanya dinikmati segelintir orang. Orde Baru memperingati 50 tahun kemerdekaan Indonesia pada tahun 1995 dengan upacara yang meriah. Optimisme membunyah di benak penguasa Orde Baru.

Usia Presiden Soeharto yang kian lanjut menimbulkan gagasan suksesi (pergantian kepemimpinan nasional), yang sebenarnya merupakan gagasan yang tidak disukai oleh Orde Baru. Teka – teki pengganti Soeharto masih merupakan tanda tanya pada masa tersebut.

Di luar dugaan Orde Baru, krisis ekonomi yang melanda Thailand pada tahun 1997 membawa efek domino yang menerjang pondasi ekonomi Indonesia. Bank – bank terlilit kebangkrutan akibat kesulitan likuidasi. Bantuan pemerintah pada bank – bank yang bangkrut justru semakin menenggelamkan ekonomi

Indonesia. Harga kebutuhan pokok melesat naik akibat inflasi yang kian tidak terkendali.

Aksi unjuk rasa yang awalnya dilakukan secara sporadis oleh mahasiswa di beberapa kota, terutama Jakarta dan Solo, merembet ke kota – kota lain. Isu yang disuarakan oleh mahasiswa tidak lagi harga sembako yang meroket, namun pergantian kepemimpinan nasional yang berarti sama dengan Soeharto harus turun. Bulan Mei 1998, aksi unjuk rasa berubah kekacauan. Militer menembaki mahasiswa yang sedang berunjuk rasa. Alih – alih unjuk rasa mereda, aksi unjuk rasa semakin meluas. Mahasiswa menduduki gedung parlemen, dan Soeharto yang kian tertekan setelah beberapa menteri mengundurkan diri, akhirnya menyatakan mundur pada 21 Mei 1998.

Orde Baru jatuh oleh gerakan reformasi. Segera setelah Orde Baru jatuh, perubahan terjadi di Indonesia. Demokrasi tidak lagi menjadi milik penguasa. Rakyat menjadi pemilik sah demokrasi. Partai politik diijinkan berdiri dengan bebas. Golongan Karya harus sejajar dengan partai politik lain. Pemilu pertama pasca Orde Baru dilaksanakan pada tahun 1999 dengan menjunjung semangat jujur dan adil, semangat yang ditabukan di masa Orde Baru. Kebebasan berekspresi pun mendapat pengakuan. Pembredelan koran tidak lagi ada dalam kamus demokrasi di Indonesia, dengan ditandai dicabutnya aturan bernama SIUPP (Surat Ijin Usaha Penerbitan Pers) dan diberlakukannya Undang – undang No. 40 tahun 1999 tentang Pers yang menjunjung tinggi demokrasi. Orde Baru yang otoriter diganti dengan era pasca Orde Baru yang jauh lebih demokratis. Dalam film, implikasi perubahan ini bisa dilihat dari isu – isu film yang jauh lebih berani dalam wacana politik dibandingkan dengan film produksi masa Orde Baru.

B.2. Dari Analog menuju Digital : Perlawanan dalam Perubahan

“Film independen adalah film yang tidak terbeni oleh pihak tertentu. Dia punya ruang eksplorasi dalam menentukan ceritanya. Dan buat saya lebih ke semangatnya. Spirit filmmaker untuk membuat sebuah film walaupun

ada sponsor dan tidak merusak kualitas film atau alur film” (Ifa Isfansyah, sutradara muda yang besar dari komunitas film di Yogyakarta)

Ada dua format umum yang dikenal dalam produksi sinema, berdasarkan shooting format, yaitu yaitu film (yang berarti merujuk film seluloid) dan video. Format ini secara makro memperlihatkan juga adanya perkembangan teknologi dalam produksi film, yaitu teknologi analog dan teknologi digital. Perkembangan yang tidak hanya menyangkut pada ranah sinema, namun juga pada ranah lain seperti radio, musik dan televisi.

Hingga tahun 1980-an, perbedaan format ini melahirkan dua kelompok, yaitu kelompok film dan kelompok video yang keduanya tidak saling berurusan satu sama lain. Kelompok film pengguna pita seluloid nyaris tidak pernah menyentuh ranah video. Sementara kelompok video menghasilkan karyanya tanpa pernah mengenal film. Selama dua puluh tahun terakhir, format video mengalami perkembangan pesat sehingga saat ini dimungkinkan keduanya melebur satu dalam produksi film (Effendy,2009:9).

Pada awalnya teknologi video dianggap teknologi kelas dua dalam produksi film. Teknologinya masih mengandalkan sistem analog (dari pita kaset ke pita kaset). Sistem ini memiliki kelemahan, yakni saat dilakukan pemindahan gambar dari satu kaset ke kaset lainnya. Sistem ini mulai ditinggalkan orang ketika sistem digital (dengan kode binernya) dipakai untuk menyimpan data dari pita kaset ke komputer, yang populer dengan melalui bantuan mesian AVID sejak tahun 1989. Penurunan kualitas tidak terjadi. Semua gambar dalam pita rekaman dipindahkan dan disimpan di komputer dalam bentuk digital. Proses editing dilakukan dikomputer, tidak lagi dari pita ke pita. Bahkan kemudian ditemukan kaset yang dapat menyimpan gambar dalam bentuk digital dalam pitanya. Perkembangan teknologi kontemporer memungkinkan seseorang melakukan shooting dengan format film, editing dalam format video dan kemudian menayangkannya dalam bentuk format film kembali (Effendy,2009:9).

Perkembangan teknologi inilah yang memungkinkan produksi film menjadi terjangkau dan sekaligus tidak hanya monopoli perusahaan film yang

memiliki modal besar. Sebelum teknologi digital banyak dimanfaatkan dalam produksi film pendek di Indonesia, para sineas muda di tahun 1970-an memanfaatkan film dengan pita seluloid ukuran 8 mm.

Di samping seluloid 8 mm ada jenis pita seluloid lain yaitu ukuran 16 mm dan 35 mm. Angka – angka tersebut memperlihatkan lebarnya pita seluloid. Semakin lebar ukuran pita seluloid maka kualitas gambar yang dihasilkan akan semakin baik. Sebanding dengan kualitasnya, harga pita seluloid dengan ukuran yang lebar juga semakin mahal. Di luar ketiga ukuran yang populer tersebut ada juga ukuran pita seluloid 65 mm dan 70 mm yang digunakan untuk kebutuhan khusus seperti untuk film yang ditayangkan di IMAX Taman Mini Indonesia Indah. Pita seluloid berikut kameranya menjadi pilihan bagi sineas untuk produksi film yang tidak membutuhkan biaya tinggi.

Kamera 8 mm berikut pita seluloidnya yang masuk ke Indonesia pada tahun 1970-an menandai era baru dalam film Indonesia. Melalui kamera 8 mm, produksi film tidak lagi menjadi hak para pengusaha yang memiliki modal besar. Munculah generasi baru para sineas yang memanfaatkan kamera 8 mm sebagai alat produksi film. Mereka yang berkreasi dengan menggunakan kamera 8 mm umumnya adalah para mahasiswa.



Gambar 7. Inilah kamera ukuran 8 mm (sumber http://blackstar_film.republika.pl/)

Majalah Tempo edisi 27 Desember 1975 memberikan sebuah deskripsi dalam berita mengenai diskusi dan pemutaran film di Kine Klub Taman Ismail Marzuki, Jakarta sebagai berikut :

“Kelompok kecil mahasiswa Sinematografi LPKJ (Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta – penulis) di Tanjung Priok. Berbeda dengan mahasiswa yang lain yang biasanya menggunakan buku, mereka (4 orang) cukup dengan kamera kamera 8 mm. Lalu berbagai jenis shot dilakukan terhadap kegiatan bongkar muat di pelabuhan. Hasilnya adalah film Tanjung Priok. Ada suasana pelabuhan : truk – truk mengangkut muatan, kuli – kuli sibuk. Namun di tengah kesibukan itu sendiri, tak luput dua buruh pelabuhan duduk bermalas – malas direkam kamera. Kelemahan film mini bukannya tidak ada, kendati permainan kamera cukup lumayan. Suasana bongkar muat sendiri belum begitu ramai. Perpindahan shot sedikit lamban bahkan tak ada kejutan yang diperlihatkan dalam kamera. Panning shot yang berkali – kali justru memperlihatkan kelambanan. Padahal Tanjung Priok begitu hingar bingarnya. Dalam suara hingar – bingar memang cukup jelas tertangkap. Juga diperlihatkan kapal – kapal yang masuk dan merapat ke dermaga, sampai terjadi proses muat itu. Demikian pula suasana pos – pos pelabuhan, kegiatan doane dan pergudangan memang masih kurang

memadai. Tapi adegan 'salam tempel' kenek truk dengan petugas keamanan boleh dipuji pengambilannya.

Namun karya itu sendiri tetap utuh. Dan mahasiswa yang beroleh bimbingan dari dosen mereka telah bekerja dengan tekun. Misalnya walaupun peralatan minim, toh mereka berhasil menciptakan mixer (alat pencampur suara dengan musik)".

Laporan Majalah Tempo pada akhir tahun 1975 ini memperlihatkan tentang bagaimana kamera 8 mm memiliki andil besar, secara teknologi, dalam perfilman Indonesia. Walaupun masih dalam era analog, kamera 8 mm jauh lebih murah dan terjangkau harganya jika dibandingkan dengan kamera 35 mm yang menjadi platform standar dalam produksi film profesional. Pada mulanya kamera 8 mm digunakan untuk merekam kegiatan pemiliknya. Dalam bahasa lain, kamera 8 mm awalnya digunakan sebagai alat dokumentasi pemiliknya, seperti acara pesta maintenance.

Pada perkembangannya, munculah geliat dari beberapa mahasiswa LPKI, terutama dari sinematografi, yang tergugah untuk memanfaatkan kamera 8 mm sebagai medium produksi film. Tidak berhenti dengan produksi film, mereka juga menggelar festival yang bisa disebut sebagai tonggak film alternatif di Indonesia. Penyebutan film alternatif merujuk pada bagaimana teknik dan isi film yang berbeda dengan film mainstream. Salam tempel yang dilakukan kenek truk dengan petugas keamanan yang dipuji pengambilan gambarnya oleh Majalah Tempo dalam film Tanjung Priok yang dibuat dengan kamera 8 mm tentu tidak akan dijumpai dalam film kamera 35 mm yang tayang di gedung – gedung bioskop.

Istilah Sinema 8 pun menjadi populer untuk merujuk anak muda yang giat memproduksi film dengan kamera 8 mm. Film yang dihasilkan dengan kamera 8 mm umumnya adalah film yang durasinya pendek sehingga muncul istilah film pendek dan film mini. Dengan segala kekurangan dan keterbatasan, film – film yang dibuat dengan kamera 8 mm memberi warna baru dalam peta perfilman Indonesia.

Gotot Prakosa menuliskan pengalamannya pada masa tersebut sebagai berikut :

“ Kamera 8 mm merek Sony yang saya miliki ini, cartridge – nya panjang seperti cassette yang dipasang meninggi, kalau diamati benar seperti angka delapan dengan isi film unexposed, bentuk kameranya sungguh tidak menarik sekali karena saya sering merasakan seperti sebuah ‘petel’, senjatanya Petruk, Punakawan yang kemana – mana dibawa pusaknya itu di pinggangnya. Saya juga demikian. Dari perjalanan ke perjalanan, dari desa ke desa. Saat itu sebagai mahasiswa awal, tingkat 2, semester keempat, memang lagi aktif dan semangat – semangatnya membuat film, apa saja yang ketemu maunya di-shot dengan kamera itu. Perjalanan ikut penelitian Topeng Betawi dan Lenong, juga dibikin filmnya, entah apa pendekatannya, tidak penting, yang penting action bikin film dengan kamera 8 mm itu. Sampai kemudian film – film terkumpul. Saat terkumpul itulah muncul gagasan membuat pertunjukan film dengan proyektor kampus, proyektor 8 mm yang ditenteng kemana – mana, seperti halnya Hadi Purnomo yang juga melakukan demikian. Tetapi Hadi Purnomo saat itu dikenal eksklusif karena semuanya milik sendiri dan tidak boleh dipinjam alat – alatnya itu, mungkin itu yang dinamakan profesional?, saat itu kita, mahasiswa miskin itu sering mendiskusikannya dan mencoba memakluminya. Apa boleh buat, mahasiswa maunya dan bisanya hanya minjam dan sebisanya tidak mengeluarkan duit untuk program – programnya (Prakosa,2006:2-3).

Berkaitan dengan istilah film pendek, maka perlu kiranya mendiskusikan terlebih dahulu tentang film pendek, yang juga sering diasosiasikan dengan film independen. Orang pertama yang mempopulerkan suatu bentuk film dengan durasi di bawah 50 menit adalah seorang kritikus dari Inggris bernama Derek Hill. Derek Hill begitu antusias di Festival Film Pendek dan Dokumenter Oberhausen di Jerman Barat, yang memproklamirkan suatu jenis film yang dibatasi oleh durasi, di bawah durasi film panjang. Derek Hill mengungkapkannya pada tahun 1954. Derek Hill merumuskan bahwa pembatasan durasi itu sangat penting mengingat sebuah film akan memiliki tingkat intensitas yang juga ditentukan oleh batasan waktu. Intensitas itu diantaranya adalah adanya kendala penciptaan, yang tentu saja panjang

pendeknya durasi akan menyangkut dengan pengaturan tempo, irama dan penekanan – penekanan yang berbeda ketika seseorang membuat film yang memiliki durasi panjang (Prakosa,2006:158).

Memasuki dasawarsa 1980-an, tatkala industri penyiaran televisi semakin marak di dunia, kemudian batasan durasi untuk film pendek juga semakin ketat, karena kebutuhan industri hiburan yang juga semakin dibatasi oleh ketatnya masa putar sebuah program televisi. Kemudian muncul batasan baru, bahwa yang digolongkan film pendek adalah film yang berdurasi di bawah 30 menit, mulai film yang berdurasi dua menit sampai dengan 29 menit. Jika dilihat dari hirarki durasi maka bentuk pembagian film bisa dimulai sebagai berikut :

1. Spot film, yaitu film yang berdurasi 10 sampai dengan 50 detik. Film jenis ini biasanya dimanfaatkan dalam iklan, baik iklan televisi maupun iklan bioskop.
2. Pocket film, yaitu film yang durasinya antara 50 detik sampai dengan 2 menit.
3. Film pendek, yaitu film yang memiliki durasi 2 menit sampai dengan 29 menit.
4. Film medium length, yaitu film yang durasinya 30 menit sampai dengan 60 menit.
5. Film length, yaitu film yang durasinya 61 menit sampai dengan 2 jam atau lebih.

Pembagian ini banyak dimanfaatkan untuk industri televisi, dan tidak berlaku untuk pendekatan ekspresi personal, karena penciptaan ekspresi personal sering kali tidak mengenal batasan durasi, karena penciptaannya seringkali mengalir saja tanpa pembatas yang absolut (Edera dalam Prakosa,2006:159).

Di Indonesia, batasan durasi sepertinya tidak terlalu dihiraukan para sineas yang bergerak dalam produksi film pendek. Film – film yang diproduksi juga tidak terlalu terpatok pada batasan genre. Art cinema justru yang mengemuka dalam jagad film pendek di Indonesia.

Perjalanan film pendek di Indonesia sebenarnya telah lama ada bahkan sebelum istilah film pendek itu sendiri mengemuka. Ketika film masuk ke Indonesia, film – film dengan durasi pendek sudah diproduksi. Umumnya adalah film dokumenter, yang berarti film yang merekam realitas atau fakta sesungguhnya. Pada perkembangannya, fakta yang direkam dan dipilih untuk ditampilkan disesuaikan dengan kepentingan pembuatnya. Di masa kolonialisme, pemerintah kolonial mengedepankan kepentingan politiknya dengan produksi film dokumenter yang diarahkan untuk mendukung politik kolonialnya. Apalagi, sebagaimana yang telah disinggung pada bagian sebelumnya, pemerintah kolonial Belanda ketakutan dengan film impor dari Amerika Serikat yang menggambarkan bangsa Eropa sesungguhnya bagi penduduk pribumi yang disebut sebagai tidak berpendidikan oleh pemerintah kolonial. Produksi film dokumenter oleh pemerintah kolonial dimaksudkan tentu saja untuk menggambarkan bangsa Eropa “sesungguhnya” versi pemerintah kolonial.

Ketika kolonialisme beralih pada ke tangan Jepang, produksi film dokumenter dengan durasi pendek semakin digenjot. Bioskop – bioskop dialihfungsikan untuk memutar film – film dokumenter yang isinya adalah propaganda Jepang. Bangsa Eropa yang sebelumnya diagungkan dalam film – film dokumenter, berubah posisinya. Mereka digambarkan sebagai musuh oleh Jepang, sekaligus Jepang memosisikan sebagai saudara tua bagi Indonesia. Berita kemenangan Jepang di Perang Pasifik menjadi menu film dokumenter, yang sebenarnya lebih layak disebut sebagai film propaganda.

Ketika Indonesia merdeka, visi tentang film dokumenter yang durasinya pendek tidak mengalami perubahan. Film dokumenter yang diproduksi dengan durasi pendek umumnya berisi propaganda pemerintah. Pemerintahan Soekarno dengan dogma “politik adalah panglima”, menekankan produksi film yang berisi propaganda politik. Pemerintahan Orde Baru yang menjadikan ekonomi sebagai panglima, mengisi film dokumenter dengan propaganda pembangunan.

Bagi generasi yang merasakan tahun – tahun 1970-an sampai dengan awal 1990-an, tentu masih mengalami layar tancap yang diorganisir oleh pemerintah Orde Baru dengan berkeliling dari desa ke desa menggunakan mobil penyuluhan yang dilengkapi proyektor sekaligus membawa layar. Umumnya layar tancap dilaksanakan di lapangan luas tanpa atap, sehingga jika gerimis penonton bisa bubar. Inilah yang melatarbelakangi munculnya istilah misbar (gerimis bubar).

Film yang diputar adalah film – film yang populer di masa tersebut. Film komedi Warkop umumnya selalu diputar sebagai film cerita yang menghibur rakyat yang datang menonton layar tancap. Di sela film – film cerita panjang, diselipkan film dengan durasi pendek yang isinya pesan – pesan pembangunan Orde Baru. Departemen Transmigrasi dan Badan Koordinasi Keluarga Berencana Nasional (BKKBN) menjadi dua lembaga negara yang secara aktif mengadakan pemutaran layar tancap keliling. Departemen Transmigrasi tentu saja menampilkan film pendek yang berisi ajakan kepada penonton yang datang untuk bersedia mengikuti program transmigrasi. BKKBN memutar film pendek yang isinya penyuluhan Keluarga Berencana (KB) yang terkenal dengan slogan Dua Anak Cukup. Jadi sebenarnya film dokumenter dan sekaligus film pendek ala Orde Baru adalah film penyuluhan pembangunan. Corak kebijakan Orde Baru yang mengedepankan pembangunan (developmentalism) jelas sangat mewarnai film – film pendek yang isinya adalah film dokumenter yang dibuat oleh pemerintah Orde Baru.

Pada masa tersebut, Departemen Penerangan membagi film dalam dua jenis film yaitu pertama adalah film panjang dan teatrikal. Film ini, menurut Departemen Penerangan, adalah film yang ditujukan untuk menyebut film yang diputar di gedung bioskop. Kedua adalah film non teatrikal yang durasinya pendek. Yang termasuk dalam jenis yang kedua ini adalah film dokumenter dan film iklan (Prakosa,2006:161). Pembagian yang dilakukan oleh Departemen Penerangan ini bersifat hitam – putih, artinya tidak ada film lain di luar jenis film ini.

Pada saat yang bersamaan dengan konsolidasi kekuasaan Orde Baru, dekade 1970-an juga ditandai dengan berdirinya berbagai pusat kebudayaan. Di Jakarta, Taman Ismail Marjuki (TIM) yang dibangun di masa Gubernur Ali Sadikin, menjadi tempat bertemunya para seniman, termasuk di dalamnya adalah seniman film. Mereka berusaha mengeksplorasi film – film jenis baru di luar dua jenis film yang diakui oleh Departemen Penerangan. Di TIM inilah muncul istilah film mini, sebuah jenis film yang merujuk pada film dengan durasi pendek. Dinamakan mini karena dibuat dengan kamera yang menggunakan seluloid ukuran 8 mm. Kamera 8 mm dimiliki oleh orang – orang yang mampu membelinya dan para seniman yang pulang dari luar negeri. Di luar negeri, seniman menyempatkan diri untuk membeli kamera 8 mm yang mereka bawa pulang ke Indonesia untuk digunakan sebagai media produksi film. Di saat yang bersamaan, didirikan juga Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta (LPKJ) yang pada perkembangannya berubah menjadi Institut Kesenian Jakarta (IKJ). Dari lembaga pendidikan ini jugalah, lahir para sineas yang pada periode selanjutnya mendominasi perfilman Indonesia (Prakosa, 2006 : 161).

Istilah film mini yang populer di tahun 1970-an, bergeser menjadi film pendek pada dekade 1980-an. Sekitar tahun 1981, istilah film pendek menjadi populer di Indonesia. Dalam kalangan sineas di Indonesia, istilah ini semakin diterima daripada film mini. Keikutsertaan beberapa sineas dengan film mini karyanya di berbagai festival internasional menjadikan frase film pendek lebih menjadi lebih populer, karena lebih menginternasional (Prakosa, 2006 ; 162). Istilah film pendek bisa dirujuk sebagai terjemahan dari “short films”, sehingga lebih diterima daripada istilah film mini.

Terminologi lain yang berkembang untuk menyebut film mini adalah sinema alternatif. Tentang munculnya terminologi sinema alternatif, kemunculannya erat kaitannya dengan isi film yang secara substantif berbeda dengan film – film panjang yang diputar melalui jalur bioskop di jalur utama pada masa tersebut. Usaha untuk menembus kebakuan yang ada dalam film Indonesia kala itu, menjadikan istilah sinema alternatif diterima. Untuk melacak tentang kemunculan dan artikulasi sinema alternatif, maka kita dapat melihat arsip sejarah berikut ini.

Dalam sebuah diskusi di Taman Ismail Marzuki pada tanggal 15 November 1985, Eros Djarot sebagai pembicara utama diskusi mengemukakan gagasannya mengenai sinema alternatif sebagai berikut :

“Seperti yang diminta oleh panitia, saya mencoba untuk paling tidak memberikan pengertian Sinema Alternatif. Jadi pengertian alternatif yang dicanangkan adalah : suatu cara, suatu pendekatan dalam sebuah frame yang menawarkan sesuatu yang kita anggap membuka kemungkinan- kemungkinan pengembangan dari idiom – idiom yang sudah baku, yang digunakan dalam film – film cerita di bioskop. Baik dari segi tekniknya, pendekatan produksinya, pemasarannya, aktingnya dan lain – lain. Itu salah satu pemikiran yang coba kita pikirkan bersama kemudian timbul gagasan kenapa sampai saat ini film kok seperti mesin saja. Tidak ada kreatifitas. Tidak ada penawaran – penawaran baru. Pemikiran yang ada apa tidak mungkin kita buat sesuatu yang lain, dengan pendekatan yang lain juga? Landasan dasar dari gerakan ini adalah suatu sikap independen. Pengertian alternatif di sini tidak terbatas pada pengertian – pengertian yang menjurus pada suatu kesimpulan yang menyesatkan” (Prakosa, 2006 : 106 – 107).

Pandangan yang dikemukakan Eros Djarot di atas mengedepankan sinema alternatif sebagai sinema yang independen. Kata independen ini menjadi menarik sebagai sebuah wacana, karena pada kenyataannya di masa Orde Baru, independensi dalam beragam ranah, termasuk tentunya dalam ranah sinema, merupakan utopia. Rezim Orde Baru menjadikan film sebagai instrumen indoktrinasi kepada rakyat. Sebagaimana yang dikemukakan Eros Djarot, implikasi dari hal ini adalah film menjadi seperti mesin.

Dari sisi narasi penceritaan, film Indonesia terjebak dengan struktur penceritaan film Holywood. Struktur drama tiga babak, yang dimulai dari pengenalan, konflik dan resolusi yang menjadi struktur baku film Holywod dijumpai dalam hampir keseluruhan film Indonesia. Struktur narasi yang diawali dengan pengenalan karakter dalam film dan suasana harmonis, kemudian dilanjutkan pada konflik yang terjadi antara karakter protagonis dan antagonis. Awalnya karakter protagonis yang kalah, dan serempak karakter antagonis yang

memenangkan konflik. Di sinilah harmonisasi yang digambarkan pada babak pertama terkoyak. Pada babak selanjutnya, karakter protagonis bisa kembali lagi mengalahkan karakter antagonis sehingga tercipta harmonisasi baru. Struktur narasi tiga babak yang populer dalam film Holywood, terutama sejak sistem produksi studio model Holywood populer, turut mewarnai secara telak film Indonesia. Kemungkinan – kemungkinan baru pun mengemuka untuk tidak terikat pola yang dibakukan ini melalui sinema alternatif.

Tetapi pada kenyataannya, bioskop arus utama terutama Jaringan 21 yang menguasai distribusi dan eksepsi film di Indonesia memberikan standar yang mereka tentukan mengenai film yang layak tayang di layar sinema mereka. Dari sisi teknologi, Jaringan 21 hanya menerima film dengan format 35 mm. format 16 mm dan 8 mm tidak mereka terima, demikian juga ketika generasi awal sinema dalam format digital mulai diproduksi. Kasus penolakan 21 terhadap film Beth karya Aria Kusumadewa bisa menjadi sebuah contoh tentang kekakuan 21 dalam menerapkan standar tentang “film”. Beragam halangan pun menjadi hambatan ketika sinema alternatif mulai berkembang di Indonesia.

Terbentur oleh beragam halangan, seperti keterbatasan alat, keterbatasan dana dan batasan teknologi yang di gedung bioskop, para mahasiswa LPKJ di tahun 1970-an menggagas pertunjukan film secara door to door. Dari sinilah muncul sebutan sinema ngamen, karena memang seperti orang yang ngamen dari rumah ke rumah. Yang diputar tentu saja adalah film karya mahasiswa yang acakali isinya sangat personal. Namun uniknya justru karena isinya yang personal itulah justru muncul interaksi dengan penonton (Prakosa, 2006 : 30).

Pada dekade 1990-an teknologi digital mulai populer. Kamera menjadi lebih terjangkau, demikian pula komputer dengan spesifikasi editing audio – video juga semakin terjangkau harganya. Kemunculan televisi swasta juga semakin mendorong produksi film dengan durasi yang pendek. Ini bisa dirujuk dengan produksi video klip, sinetron, iklan dan filler yang durasinya lebih pendek daripada film bioskop, yang sebagaimana disebut Departemen Penerangan sebagai film teatrikal. Batasan jenis film yang digariskan

Departemen Penerangan juga semakin kabur. Film dengan durasi pendek ternyata ada juga yang teatrikal, sebagaimana yang bisa dilihat pada video klip dan iklan. Begitu juga film – film mini yang muncul sejak tahun 1970-an yang durasinya pendek, namun isinya teatrikal.

Format digital dalam produksi film sendiri tidak bisa dilepaskan dari video, format shooting dalam produksi film di samping film seluloid sebagaimana yang telah disinggung sebelumnya. Video adalah format berbahan dasar pita magnetik yang mulai dikenal sejak paruh kedua dekade 1970-an, baik untuk kebutuhan profesional seperti stasiun televisi maupun keperluan pribadi. Pita magnetik yang terdapat video bisa merekam gambar dan suara dengan baik, sementara film hanya dapat merekam gambar. Untuk suara digunakan medium rekam lain seperti DAT (Digital Audio Tape). Kelemahan sistem analognya membuat pemakaian video untuk keperluan profesional terhambat. Pada periode 1960 sampai dengan 1980, nyaris semua stasiun televisi di dunia (termasuk TVRI yang mengudara di Indonesia sejak tahun 1962) menggunakan kamera 16 mm untuk merekam program acaranya. Mereka juga memiliki studio pemroses seluloid 16 mm berikut mesin editingnya. Hal ini tidak lagi ditemui pada stasiun televisi swasta yang baru beroperasi di penghujung dekade 1980 – an. RCTI yang mengudara tahun 1989 dan kemudian diikuti SCTV pada tahun 1990 dan semua stasiun televisi setelahnya memilih menggunakan format video (Effendy,2009:10-11).

Seperti juga dengan film seluloid, video terdiri dari berbagai jenis untuk beragam keperluan yaitu U Matic, Betacam SP, Digital Betacam, Betamax, VHS, S-VHS, Mini DV, DV, DVcAM dan DVCPRO. U Matic merupakan jenis video profesional untuk keperluan televisi sampai dengan 1980-an. Begitu juga format Betacam SP yang kualitasnya jauh lebih baik masuk ke Indonesia pada dekade 1990-an, U Matic pun ditinggalkan para penggunanya. Menjamurnya jenis Betacam SP juga didukung alat editingnya yang telah menggunakan teknologi digital. Digital Betacam muncul menyempurnakan format Betacam SP dengan teknologi digital (Effendy,2009:11).

Seiring dengan perjalanan waktu dan perkembangan teknologi, kemudahan pengoperasian kamera menjadi salah satu faktor penting dalam pemilihan format video terutama kaum non profesional. Sejak tahun 1995, teknologi baru bernama DV (Digital Video) mulai membanjiri pasar. Salah satu ciri utama dari teknologi ini adalah digunakannya teknologi bernama couple device (CCD), yaitu chip elektronik yang peka terhadap cahaya. Tugasnya mengubah cahaya yang masuk menjadi sinyal digital untuk kemudian disimpan ke dalam pita bentuk sinyal video. Format yang bisa dikategorikan sebagai DV adalah mini DV, DV, DVCAM dan DVCPRO. Teknologi DV, DV dan DVCAM dikembangkan oleh Sony, sedangkan DVCAM oleh Panasonic. Dari keempat format ini, MiniDV menjadi format yang paling populer karena kameranya berukuran kecil, ringan dan mudah dioperasikan (Effendy, 2009 :12).

Perkembangan teknologi digital ini menjadi produksi film menjadi semakin terjangkau bagi banyak kalangan. Di berbagai kampus muncul komunitas mahasiswa yang aktif memproduksi film pendek. Komunitas pembuat film juga tidak lagi hanya diisi oleh mahasiswa yang belajar sinematografi secara formal di kampus, walaupun mahasiswa yang belajar sinematografi di kampus masih tetap mendominasi komunitas film. Di kampus – kampus muncul Kine Klub, dengan berbagai variasi nama. Kegiatan Kine Klub umumnya adalah pemutaran film dan produksi film pendek. Film – film yang diputar umumnya adalah film pendek, sehingga komunitas Kine Klub secara tidak langsung menjadi alternatif dalam distribusi dan eksepsi film pendek. Umumnya Kine Klub menjadi Unit Kegiatan Mahasiswa (UKM) di kampusnya masing – masing, sehingga mereka bisa disebut sebagai organisasi mahasiswa yang sifatnya formal.

Kine Klub berperan menjadi ruang belajar mahasiswa untuk terlibat dalam produksi film. Dari sisi distribusi, Kine Klub menjadi jejaring yang tumbuh untuk memutar film – film yang masuk kategori film pendek dan alternatif. Sinema ngamen pun berlangsung dengan menggunakan jejaring Kine Klub yang tersebar di berbagai kampus. Sebagai UKM di kampus, Kine Klub lebih mudah mendapatkan akses fasilitas untuk pemutaran film, seperti proyektor LCD dan ruang untuk pemutaran film. Jika di kampus tidak ada ruang kedap suara, maka

ruang kelas pun dimanfaatkan untuk pemutaran film. Agar lebih terasa seperti di gedung bioskop, lubang cahaya yang memungkinkan cahaya masuk ke kelas ditutup dengan kain hitam.

Di luar kampus, terbentuk juga komunitas film. Umumnya komunitas film di luar kampus dibangun oleh mahasiswa yang berasal dari kampus yang sama dan bisa juga dari beberapa kampus yang berbeda. Dengan memosisikan diri berada di luar kampus, komunitas film yang seperti ini tidak menjadi UKM di kampus.

Munculnya pusat kebudayaan di daerah, seperti Lembaga Indonesia Perancis (LIP), Goethe Institut dan American Corner semakin membuka ruang bagi eksepsi sinema alternatif. Di samping memutar film - film dari masing - masing negara, pusat kebudayaan seperti ini secara umum sangat apresiatif terhadap film alternatif. Sineas muda di daerah mendapatkan ruang eksepsi melalui pusat - pusat kebudayaan ini.

Jika di tahun 1970-an sampai dengan 1980-an, produksi film alternatif cenderung lebih terpusat di Jakarta, maka ada perubahan pada masa tahun 1990-an. Di daerah, mengikuti apa yang terjadi di Jakarta, film pendek atau film alternatif menggeliat. Yogyakarta menjadi salah satu barometer dalam produksi film pendek yang dilakukan oleh komunitas film yang berangkat dari latar belakang mahasiswa. Komunitas film bermunculan, baik di dalam kampus maupun di luar kampus yang bersebaran di berbagai penjuru Yogyakarta. Festival film yang diadakan di Yogyakarta, seperti JAFF - NETPAC, Festival Film Dokumenter dan beberapa festival yang diadakan oleh organisasi kemahasiswaan di kampus semakin mendorong tumbuhnya produksi film pendek di Yogyakarta.

C. Pemetaan Produksi Film Pendek di Yogyakarta

1. Produksi : Berawal dari Komunitas

“Sebelum tahun 1998 Jogja hanya menjadi supporting di bidang keaktoran dan lokasi syuting. Semua tim teknis dan peralatan dari Jakarta. Begitu

juga Sutradranya. Pada tahun itu masih sangat minim informasi tentang film. Internet belum populer.” (Ifa Isfansyah, Four Colours)

Sesungguhnya motor penggerak utama kebangkitan sinema Indonesia adalah komunitas film. Di tengah ketidakstabilan politik pasca kejatuhan Orde Baru yang menyebabkan ketidakstabilan produksi film, muncul berbagai komunitas film di berbagai daerah yang menjadi ruang kreatif baru dan mendorong kelahiran pembuatan film, diskusi, pemutaran dan festival. Mereka adalah penanda kebangkitan film nasional. Inilah demokratisasi film yang didorong oleh euforia kebebasan berpendapat dan difasilitasi oleh teknologi digital yang relatif mudah dioperasikan dengan biaya murah (Nugroho dan Herlina, 2013:364). Motor penggerak kebangkitan film Indonesia berwujud komunitas film ini dengan mudah dijumpai di Yogyakarta. Namun sebelum bicara tentang komunitas film di Yogyakarta, ada baiknya memperbincangkan komunitas film yang muncul di berbagai kota. Komunitas yang pada hakikatnya melanjutkan idealisme sinema 8 di tahun 1970-an yang pernah memberikan warna pada film Indonesia pada dekade tersebut dan pengaruhnya bergaung pada dekade – dekade selanjutnya.

Ifa Isfansyah menyebutkan pentingnya komunitas film dengan membandingkan produksi era digital kontemporer, sebagai berikut,

“Semakin ke sini film itu memungkinkan dikerjakan secara individu. Syuting sendiri, edit sendiri, dan di-upload melalui Youtube. Sampai deh ke penonton. Tantangannya ke anak-anak sekarang, tangtangannya sekarang setiap orang bisa menjadi filmmaker sendiri. sebenarnya film adalah kerja koektif. Produksi komunitas dulu lebih berkualitas karena film dikerjakan bersama-sama. Dikerjakan bersama sama karena secara teknis itu tidak bisa dilakukan secara individual. Dari A sampai Z film itu tidak bisa kerja sendiri.”

Senada dengan Ifa Isfansyah, Triyanto Hapsoro dari komunitas film Axis menyebutkan,

“Karya pada waktu itu untuk pembelajaran maksudnya ya untuk laboratorium produksi, teknis, dan kreatif. Dengan saya melihat energi yang sangat luar biasa yaitu melihat energi anak muda.”

Kine Klub yang menjadi salah satu laboratorium tersebar di banyak kampus, seperti di Universitas Diponegoro (Undip) Semarang, Universitas Gadjah Mada (UGM) Yogyakarta, Universitas Muhammadiyah Yogyakarta (UMY), Institut Agama Islam Sunan Kalijaga (IAIN, sekarang Universitas Islam Negeri / UIN) Yogyakarta, Universitas Muhammadiyah Malang (UMM), Institut Teknologi Bandung (ITB) riuh berkegiatan (Nugroho dan Herlina,2013:364). Jika dilihat sebaran keriuhan Kine Klub berbasis kampus yang ditulis oleh Garin Nugroho dan Dyna Herlina di atas, terlihat bahwa kampus – kampus di Yogyakarta terlihat menonjol. Sebagai kota pendidikan, keberadaan kampus yang banyak tersebar di Yogyakarta menjadi modal yang penting bagi Kine Klub di Yogyakarta.

Selain Kine Klub yang berbasis kampus dan umumnya menjadi Unit Kegiatan Mahasiswa (UKM) kampus sehingga bisa disebut sebagai organisasi resmi di lingkungan kampus, di luar kampus juga bertumbuhan beberapa anak muda yang merintis komunitas film. Beberapa komunitas film di luar kampus yang cukup mengemuka adalah Youth Power Purwokerto, Taksu dan Minikino dari Bali, De Javu, Lima Enam Film dan Fourcolours Film dari Yogyakarta (Nugroho dan Herlina,2013:364).

Situasi yang menarik terjadi pada pergantian milenium. Pada tahun 2000 –an, situasi di Jakarta belum stabil. Kondisi politik yang masih memanas pasca pergolakan tahun 1998 menjadikan industri film di Jakarta terlelap dalam angka produksi yang minim.

Jika di Jakarta kondisinya demikian, sebaliknya dengan situasi yang terjadi di daerah. Alih – alih terpuruk seperti kondisi di Jakarta, di daerah situasinya justru menggeliat. Ruang diskusi dan pemutaran film komunitas mampu menjadi ruang alternatif bagi film marginal yang kehilangan ruang di bioskop. Yang menjadi lebih menarik lagi adalah mengenai tema – tema yang

diangkat oleh pembuat film di daerah sering berlawanan, bahkan tidak terpengaruh gerakan film di Jakarta (Nugroho dan Herlina,2013:365).

Tema – tema film komunitas di awal reformasi lebih berkaitan dengan perubahan sosio – politik di sekitarnya. Tema pembuat film Jakarta yang menjadi kesaksian situasi gejolak politik adalah film karya Tino Saroengallo, sebuah video dokumenter kesaksian gerakan mahasiswa 1998 berjudul Student Movement (2002). Pasca film karya Tino ini, mulailah bermunculan video kesaksian lain yang diproduksi oleh komunitas penggiat film yang beberapa tahun kemudian menjadi pembuat film dokumenter profesional (Nugroho dan Herlina,2013:365). Tidak hanya fiksi, pertumbuhan produksi film dokumenter pasca tahun 1998 di daerah perlu mendapat apresiasi. Seiring dengan semakin pudarnya sentralisasi Jakarta berganti dengan desentralisasi, produksi film dokumenter di daerah pun menggeliat.

Kembali pada pernyataan Ifa Isfanyah, produksi film di Yogyakarta pada sebelum tahun 1998 masih belum menggeliat, dalam artian Yogyakarta hanya menjadi pendukung dalam produksi film di bidang keaktoran dan lokasi syuting. Sebagaimana yang disampaikan, semua tim teknis dan peralatan dari Jakarta, termasuk juga sutradaranya. Pada tahun itu masih sangat minim informasi tentang film. Internet, simbol utama dari jaman digital yang belum populer, menjadikan akses belajar tentang produksi film juga terbatas.

Persoalan teknologi ini juga yang disampaikan oleh Aprisinyato, sutradara dari komunitas film De Javu, sebagai berikut :

“Kalau dulu film itu tidak semudah jaman sekarang karena ditunjang oleh kemajuan teknologi, dan pada jaman dulu image membuat film itu sangat mahal yang saya rasakan dan itu akan ngefek kepada sponsor”

Komunitas film lebih banyak berperan sebagai forum untuk berlatih dalam produksi film, sebagaimana yang dikemukakan oleh Aprisinyanto berikut ini,

“Yang jelas ketika saya punya draft naskah maka saya akan mengeflokan ke teman-teman, mereka akan memilih dan menentukan job desk-nya masing-masing karena basic kita komunitas. Saya pun pernah menjadi

produser, kameramen, lighting man, dan juga art. Kemudian sampai menemukan passion-nya masing-masing dengan teman, dan pembuatan film kita adalah film pendek.”

Komunitas teater yang berkembang terlebih dahulu di Yogyakarta menjadi basis dalam perkembangan produksi film pendek di Yogyakarta. Ifa Isfansyah menyatakan sebagai berikut,

“Yang berkembang adalah komunitas teater. Ditahun pra 98 komunitas teater 93, 94, 95 iklim teater mirip dengan iklim film yang sekarang. Artinya mengalami puncaknya. Budaya di Yogyakarta adalah budaya bertutur atau budaya pertunjukkan sangat tinggi sekali dan budaya teater sangat pas dengan budaya tentang pertunjukkan di Yogya. Budaya yang sangat mengakar. Ditahun itu ada liga teater dengan nama Festival Teater Musim Panas dibulan Juli, pesertanya teater SMA se DIY Jateng. Dan ada ruangan pertunjukkan TBY Sositet, Purna Budaya, aula-aula sekolah. Pergerakan teater bermula dari ruang ruang akademis entah itu sekolah ataupun kampus. Nama-nama teater di Yogyakarta Debritto, SMA 6, SMA 3, Teater SK, Teater Jubah Macan dll. Semua fasilitas ada jadi dapat terwujud dan meregenerasi.”

Produksi teater tidak membutuhkan teknologi yang tinggi sebagaimana dalam produksi film, sehingga pementasan teater bisa berkembang cepat di Yogyakarta. Namun, justru inilah yang menjadi modal dalam produksi film pendek di Yogyakarta. Teater menyediakan talent yang siap ketika teknologi digital masuk. Ifa Isfansyah menambahkan,

“Teater tidak membutuhkan teknologi seperti film, maka dari itu film sangat susah sekali karena mau produksi ga ada alatnya, dan tak ada anak muda yang greget di situ. Ruang putar susah, produksi tidak ada. Nah Tahun 98 dan 99 adalah maraknya peralihan teknologi seperti TV swasta yang berkembang lebih dari satu. Teknologi media rekam masuk ke ruang personal. Artinya mulai muncul generasi digital. Tumbuh subur nya komunitas film karena adanya kemajuan teknologi, tapi karena dengan culture nyamannya nongkrong dan ngobrol serta berkumpul di

Jogja membuahkann tumbuh subur nya komunitas Jogja. Apapun bisa jadi komunitas di sini, salah satu pemicunya adalah pencarian eksistensi anak muda, dari mulai band, sepedaan dan lain lain. Begitu juga dengan komunitas film, setelah kamera yang semakin demokratis menjadi solusinya komunitas banya yang muncul. Adanya kamera saya menjadi eksis. Produksi film menjadi salah satu pilihan mencari eksistensi di kalangan anak muda dan mahasiswa.”

Ketika teknologi digital mulai masuk, perubahan pun terjadi di Yogyakarta. Di balik perubahan ini, setiap generasi memiliki tantangan masing – masing. Ifa Isfansyah membeberkan perubahan ini sebagai berikut,

“Benar sekali karena setiap generasi memiliki problem masing-masing disetiap generasi. Jaman dahulu susah nya mencari kamera dan teknologi dari film tersebut. Jaman sekarang semua sudah dimudahkan dengan teknologi. Problem yang muncul adalah mereka tidak punya kegelisahan. Tidak ada waktu luang untuk menilai diri mereka sendiri. Esensi sebuah film kadang belum mereka sadari. Tapi shortcut - shortcut teknologi yang sudah bisa membawanya ke tataran pencapain teknis sebuah film. Penting ruang buat mereka belajar tentang hakelat film itu sendiri. Kalau tidak mereka (generasi digital) akan terjebak pada teknis ataupun penyalahgunaan teknologi”.

Keterjebakan pada sisi teknis dalam produksi film menjadi tantangan bagi generasi era digital yang dimudahkan dalam banyak hal ketika memproduksi film. Di jaman analog, dan masa awal teknolgi digital, tidak lama setelah era 1998, memproduksi film adalah bagian dari eksistensi anak muda di Yogyakarta. Ifa Isfansyah menyampaikan,

“Membuat film waktu itu (pasca 1998) juga eksistensi anak muda, semisal kita buat 1 film kepetingan eksistensi tergantung masanya juga, ada yang buat film 1 eksisnya bisa 3 tahun. Jika menang di festival dan dibicarakan. Dan pada saat itu kita tak tahu kapan kita akan mempertahankan eksistensi. Lambat laun ketika kita tua kita akan memulai realita. Tapi

eksistensi pada umur umur itu sangat penting sekali yang akhirnya bisa membawa seperti sekarang ini”.

Aprisinyato menceritakan pengalaman alat produksi era digital sebagai berikut,

“Dalam produksi Jejak Karah kita pakai 2 kamera yang pertama kita pakai Panasonic dan yang kedua kita pakai Sony FX 2000 (mini dv). Produksi Sinengker dengan kamera Canon XL 2 (mini dv). Film Cinta di Balik Pintu kita DSLR.”

Kaset dan digital menjadi pilihan karena lebih murah daripada seluloid. Persoalan lain dalam produksi adalah berkaitan alat untuk pencahayaan. Aprisinyato menyebutkan trik komunitas film di Yogyakarta untuk mensiasati dengan membuat replica lampu. Aprisinyato menyebutkan pengalamannya sebagai berikut,

“Lampu juga susah mencari peminjaman kita sering membuat replika lampu agar bisa menghemat dana”.

Dalam strategi pemilihan kru Triyanto Hapsoro menyebutkan sebagai berikut,

“Strateginya dengan saya sudah terlibat di produksi yang lain tahun 2004 – 2005 saya mulai kenal dengan orang dan saya menarik lagi orang-orang yang pernah masuk ke Axis dengan menjaring link yang sudah ada dan itu kita mendapatkan dukungan.”

2. Mensiasati Biaya Produksi : Masuknya Sponsor

Perkembangan film pendek atau film indie menjadikan area ini menjadi salah satu ranah yang dimanfaatkan sponsor komersial. Salah satu keterlibatan sponsor yang mengemuka adalah perusahaan rokok LA. Melalui ajang LA Lights Indie Movie, perusahaan rokok ini menyediakan arena bagi anak muda untuk belajar produksi film dengan melibatkan para sineas yang sudah memiliki nama sebagai fasilitator, seperti Garin Nugroho, Monty Tiwa, Riri Riza, Ifa Isfanyah, Titin Watimena, Ringgo Agus Rahman dan Lukman Sardi pada ajang penyelenggaraan di tahun 2012. Namun bukan berarti perjalanan film

pendek / indie dilirik sponsor mulus. Awalnya, film pendek tidak dilirik oleh sponsor, sebagaimana yang diutarakan oleh Aprisiyanto sebagai berikut :

“Walaupun kita sudah menyakinkan (sponsor). Sebenarnya itu salah satu kesempatan mahasiswa ketika masuk ke sponsor untuk mencari dana dengan bilang ini tugas kampus atau mahasiswa. Dan komunitasku akhirnya keluar dari kampus. jadi geraknya lebih susah walaupun satu atau dua ada walaupun dana itu tapi kebanyakan tidak fresh money misalnya lokasi dan makanan, misalnya kamarnya bisa dibuat untuk set lokasi.”

Latar belakang sineas muda Yogyakarta yang berangkat dari dunia kampus, terutama dalam posisinya sebagai mahasiswa menjadi modal untuk mencari sponsor dengan mengklaim produksi sebagai tugas kuliah, namun demikian imbal balik yang didapatkan bukan dalam bentuk uang tunai untuk menutup biaya produksi. Ini mengindasikan bahwa di sekitar tahun 1998, produksi film pendek belum sepenuhnya laku dijual kepada sponsor.

Model sponsor lain dilakukan oleh Look Out Picture Indonesia dalam produksi film Debt, sebagaimana yang dikatakan oleh Eko Budi Antara yang berposisi sebagai produser dalam produksi film Debt sebagai berikut,

“Tujuan membuat film ini adalah untuk bikin karya, karena awal dulu untuk bikin karya itu tidak ada uang. Ketika kita membuat karya kemudian sistem berjalan. Ketika saya berbicara soal Debt ketika film ini road show ke Jawa bukan ikut festival dan penontonnya banyak di setiap provinsi dan selalu ada pertanyaan, “Untuk membuat film ini dananya berapa?”. Modal membuat film ini adalah nol, karena sistem yang berjalan, dibentuklah orang produksi, orang artistik berfikir secara artistik dan orang produksi berfikir untuk mencari uang dengan cara menggandeng partner. Kemudian karya itu aman secara managerial. Yang kemudian setelah di- road show- kan, lalu ada festival nothing to lose kita ikutkan ternyata responnya juga baik”.

Sisi idealisme dalam berkarya terlihat menonjol dalam produksi film pendek di Yogyakarta sebagaimana yang disebutkan oleh Eko Budi Antara tersebut di atas.

Walaupun demikian pembagian kerja manajemen dalam produksi sudah terbagi. Eko Budi Antara menambahkan tentang bagaimana mencari sponsor dan proses negosiasi sebagai berikut,

“Sponsor dan dukungan, proses negonya yang pertama kita sudah berfikir secara modern karena disitu kita sudah memasukkan poster produk didalam film dengan tanpa mengganggu konten film. tetapi yang kedua karena pendekatan ini untuk road show maka kemudian kita menggandeng produk bahwa pimpinan perusahaan yang akan mendanai film ini untuk menjadi eksekutif produser. Kemudian ketika dia punya produk maka ketika kita tawarkan road show se-Jawa maka produk itu mengikuti kita. dalam setiap awal pemutaran eksekutif produser (pemilik perusahaan) berbicara tentang ketertarikan eksistensi anak muda ini dia yang tidak suka film sama sekali tapi dia suka semangatnya ketika dia membangun sebuah perusahaan tersebut dengan speed yang sama walupun perusahaan saya tidak berkerja di bidang film. Intinya pada saat eksibisi itu melibatkan founding dan memberikan ruangan untuk presentasi produk.”

Model pencarian sponsor dilakukan dengan menampilkan produk sponsor dalam film, sebagaimana yang dilakukan Four Colours dalam produksi film Harap Tenang Ada Ujian, sebagaimana yang disampaikan Ifa Isfanyah berikut ini,

“Berawal dari prototip free movie. Mirip dengan majalah udara tapi versi filmnya. Dengan cara menampilkan produk dalam film tapi jangan sampai merusak film. Masuknya sponsor di packaging film. Film bisa diambil gratis karena harapanya semua biaya sudah tertutupi oleh sponsor, distribusi di café. Cara mencari sponsor iklan dalam cerita film disiapkan kira kira property atau apa yang dapat bisa logo sponsor itu masuk tanpa merusak cerita. Bahkan ruang ruang dan property yang sudah tergambar pada adegan itu bisa retake kembali pengambilan gambarnya, jika sponsor mau masuk dan sepakat.”

LA Lights Indie Movie menjadi pemain utama dalam masuknya sponsor ke arena film pendek. LA Lights Indie Movie didesain sebagai ajang kompetisi sekaligus media pembelajaran bagi anak muda yang tertarik pada film. Materi yang diketengahkan meliputi penulisan naskah, penyutradaraan, akting dan editing. Sineas muda yang mengikuti kegiatan LA Lights Indie Movie diminta untuk mengeksplorasi kreatifitasnya yang kemudian dituangkan menjadi skenario yang selanjutnya dipilih untuk diproduksi. Orisinalitas ide menjadi faktor utama yang akan menjadi pertimbangan untuk dapat diangkat ke dalam film layar lebar. Kegiatan LA Lights Indie Movie dimulai dengan apresiasi film bernama Movei Day, dimana para peserta diajak melihat proses pembuatan film dari pra produksi sampai dengan pasca produksi. Peserta juga mendapatkan perspektif tentang teknis produksi film, mulai dari penulisan naskah, tata kamera, editing dan acting. Pada hari selanjutnya, peserta yang terpilih dalam seleksi berkesempatan berpartisipasi dalam tahap Meet the Producers. Ada 50 peserta yang mengikuti tahap ini dan kemudian tujuh diantaranya akan mendapatkan kesempatan produksi film indie di Jakarta. Memang LA Lights Indie Movie tidak hanya dilangsungkan di Yogyakarta, namun di kota – kota lain seperti Malang, Bandung dan Jakarta pada penyelenggaraan di tahun 2012.

D. Distribusi Alternatif

“Teman-teman mau berkarya silakan, kemudia menetapkan tujuan film ini mau di putar dimana ? sebisa mungkin film kita bisa di akses dimana saja salah satunya youtube ada distribusi yang fenomenal, kedua di butuhkan ruang pemutran yang bisa diakses siapa saja misal Kinoki pada waktu itu, yang ketiga film pendek di maknai sebagai batu loncatan untuk ke industri tapi itu kembali bagaimana tujuan kita membuat film dan harus berfikir film ini akan dibawa kemana problem itupun saya pernah mengalami. dengan cara kita berjejaring dengan teman- teman membawa film kita ke luarnegeri untuk bisa dititipkan dan membaginya di sana” (Aprisinyato).

Festival film menjadi distribusi alternatif yang dipilih sineas muda. Film pendek yang tidak terakomodasi di bioskop, terutama tentu saja di Jaringan 21, mendapatkan ruang distribusi, eksepsi dan publisitas melalui festival film. Teknologi digital semakin memudahkan penyelenggaraan festival film. Jika dulu di masa analog harus menyediakan proyektor seluloid yang populasinya tidak banyak, maka dalam masa digital Liquid Cristal Display (LCD) Projector menjadi pilihan utama dalam eksepsi film dalam penyelenggaraan festival. Format film yang juga dibuat dalam format digital semakin memudahkan integrasi produksi dan distribusi alternatif ini.

Perkembangan teknologi ini berbarengan dengan kesadaran perlunya ruang pemutaran yang representatif di Yogyakarta. Apriyanto menyebutkan sebagai berikut,

“Untuk berbicara jogja, jogja itu kalau berbicara membuat film itu banyak sekali tentang audio visual pun sangat banyak sekali. saya pikir perlu satu ruang pemutaran yang representatif untuk teman-teman itu. Misal satu angkatan di ISI ada tugas audio visual ada berapa karya. harus di pikirkan tentang bioskop secara alternatif. Yang kedua adalah dengan screening ke kampus- kampus tapi yang melakukan ini adalah teman saya, dengan cara saya membawa film dan untuk masalah ticketing atau tak ticketing ga masalah yang penting saya ada share tiket”.

Bioskop alternatif bermunculan sebagai bentuk resistensi atas bioskop arus utama secara mutlak dikuasai oleh Jaringan 21. Bioskop alternatif mampu menciptakan sebuah ranah publik yang tidak dapat diciptakan oleh bioskop mainstream. Secara nyata bioskop alternatif tersebut memungkinkan kontak antar manusia terus terjalin melalui berbagai acara. Bukan saja antara penyelenggara dengan penonton tetapi juga antara penonton itu sendiri yang menyebabkan terbentuknya komunitas – komunitas yang membicarakan sesuatu di dalam ruang tersebut (Marganingtyas,2008;51).

Jika perkembangannya maka terlihat bahwa distribusi dan eksepsi film alternatif, sekaligus juga film pendek, di Yogyakarta banyak menggunakan jalur

alternatif, sehingga serempak bisa dinamai sebagai bioskop alternatif. Lokasi pemutaran film bisa berlangsung di ruang kuliah, ruang seminar di kampus, pendopo, kafe dan pusat kebudayaan yang ada.

Pada masa awal pertumbuhan film pendek di Yogyakarta, proses distribusi dan eksebsi ditangani sendiri. Menurut Ifa Isfanyah inilah yang rentan menyebabkan kegagalan. Ifa Isfanyah menyebutkan demikian,

“Kegagalan proses distribusi dan esibisi di kalangan film komunitas jaman itu adalah semua proses di-handle sendiri. Padahal mereka adalah kumpulan orang orang yang kompetensinya lebih ke bikin filmnya. Untuk berpikir promosi dan strategi kreatif bagaimana produk bisa sampai keaudiennya mereka tidak kompeten. Maka dari itu penting ada komunitas kajian, produksi, distribusi harus dibudayakan.”

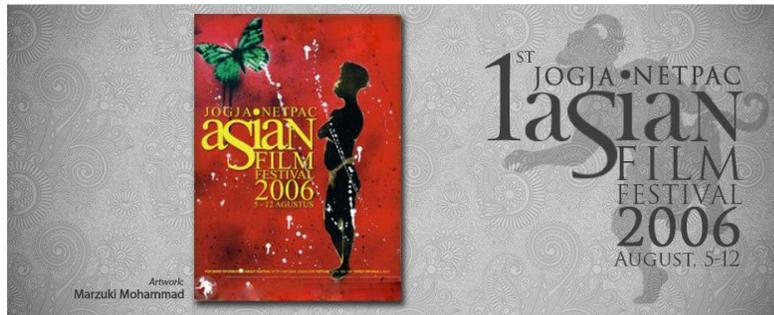
Untuk lebih jelas, maka distribusi alternatif dari film non arus utama bisa dikelompokan dalam beberapa jalur yaitu festival film, pemutaran film di kampus dan pemutaran film di luar kampus.

1. Festival Film

Salah satu festival film yang paling terkenal di Yogyakarta adalah Jogja-NETPAC Asian Film Festival (JAFF). JAFF merupakan kolaborasi antara sutradara Indonesia yang mendapatkan pengakuan luas karena reputasinya, Garin Nugroho, Network for The Promotion of Asian Cinema (NETPAC) dan komunitas film yang ada di Yogyakarta (Habibi,2012:129). Kolaborasi antara tiga pihak ini dimulai sejak tahun 2006 dan mendapatkan antusiasme dari sineas muda dari Yogyakarta dan kota – kota lain. Antusiasme audiens untuk datang juga menggembirakan. Mahasiswa, anak muda terdidik yang banyak bermukim di Yogyakarta, menjadi aset penting audiens.

Tujuan dari JAFF adalah untuk mempromosikan sinema Asia baik pada tingkat Asia maupun pada tingkat dunia. Dengan kata lain, festival ini juga merupakan festival bagi semua komunitas film, baik dalam posisinya sebagai pembuat film, kritikus film maupun penonton film. Garin Nugroho melabeli

event ini sebagai “ketika momentum penciptaan bertemu dengan momentum apresiasi”. JAFF memiliki beberapa program, seperti Asian Feature (kompetisi film utama Asia), Light of Asia (kompetisi film pendek), Public Lecture (seri seminar dan workshop tentang film), Jogja Camp (forum komunitas film) dan beberapa event yang berkolaborasi dengan organisasi lokal di Yogyakarta (Habibi,2012:129).



Gambar.8. Poster JAFF yang diselenggarakan tahun 2006 (jaff-filmfest.org/)



Gambar. 9. Poster JAFF pertama yang diselenggarakan tahun 2013 (jaff-filmfest.org/).

Dalam situs resmi JAFF disebutkan sebagai berikut :

Jogja-NETPAC Asian Film Festival (JAFF) is a premier Asian film festival

in Indonesia focusing on the development of Asian cinema. This festival not only contributes to introducing Asian cinema to a wider public in Indonesia, but it also provides a space for the intersection of many sectors such as arts, culture, and tourism. Since its inception, JAFF has worked closely with NETPAC (Network for the Promotion of Asian Cinema), a worldwide organization of 30 member countries. Headquartered in Colombo Srilanka, NETPAC is a pan-Asian film and cultural organization involving critics, filmmakers, festival organizers and curators, distributors and exhibitors, as well as educators. It is considered a leading authority in Asian cinema. Each year, JAFF presents several awards to the best films in Asia such as Golden Hanoman Award, Silver Hanoman Award, NETPAC Award, Blencong Award and Geber Award to express the deepest appreciation for Asian cinema (jaff-filmfest.org/ akses 10 September 2014).

2. Pemutaran di Kampus

Kampus menjadi salah satu pilihan alternatif distribusi film pendek / film indie / film alternatif yang tidak bisa masuk ke layar bioskop melalui pemutaran (screening) di lingkungan kampus. Ada juga yang sebenarnya dilakukan di luar kampus, namun diorganisir oleh mahasiswa sehingga bisa dimasukkan dalam kategori pemutaran kampus. Sebagaimana telah disinggung pada bagian sebelumnya, Jaringan 21 hampir secara mutlak menentukan selera budaya arus utama tentang film yang layak diputar di layar yang mereka miliki. Film yang tidak layak tayang oleh Jaringan 21 memilih kampus sebagai sebuah alternatif distribusi.

Film *Beth dan Identitas* bisa disebut sebagai film panjang yang tidak diterima oleh Jaringan 21 bisa disebut sebagai contoh. Kedua film ini ditayangkan dari kampus ke kampus, sebuah metode ala sinema ngamen yang populer di tahun 1970 – an. Di Yogyakarta, film *Identitas* diputar di Universitas Muhammadiyah Yogyakarta dan Universitas Pembangunan Nasional “Veteran” Yogyakarta. Pengorganisasian pemutaran dan publis di tingkat lokal dikelola oleh komunitas film di masing – masing kampus :

Cinema Komunikasi (Ciko) di Universitas Muhammadiyah Yogyakarta dan Kine Klub di Universitas Pembangunan Nasional "Veteran" Yogyakarta. Audiens yang datang ke pemutaran film tersebut antusias sebagaimana yang terlihat dengan penuhannya ruangan kampus yang dipakai sebagai arena pemutaran.

Salah satu hal yang menarik dalam pemutaran film di kampus adalah didatangkannya sutradara dan pemeran utama yang terlibat dalam produksi film. Mereka dihadirkan untuk menjadi pembicara dalam sesi yang dilangsungkan setelah pemutaran film. Film Identitas misalnya, ketika pemutaran di kampus mendatangkan Aria Kusumadewa sebagai sutradara dan Dedy Mizwar sebagai pemeran film.

Pengalaman distribusi dan eksepsi film pendek produksi Yogyakarta, Air Mata Surga menarik untuk disimak. Ifa Isfanyah menceritakan sebagai berikut,

"Film ini (Air Mata Surga) sebagai contoh perencanaan yang sangat matang sekali dalam produksinya, tapi ternyata itu saja tidak cukup, ternyata kita hanyalah komunitas yang senang produksi atau sadar. Ketika dihadapkan ke permasalahan distribusi kita sangat lemah. Film itu di - road show tapi tak sesuai dengan rencana di awal. Dapat diambil kesimpulan untuk masalah esibisi bukan passion kita. Nah disinilah infratraktur film yang masih kurang yaitu komunitas ataupun lembaga yang bergerak pada distribusi dan eksibisi. Screening di kantung - kantung budaya dan kampus-kampus".

2. Pemutaran di Luar Kampus

Pemutaran film pendek memerlukan jalur distribusi yang harus dibangun oleh rumah produksi. Teknologi internet ternyata bermanfaat untuk mencari komunitas film yang bisa dijadikan jalur distribusi sekaligus eksebis. Ini diceritakan oleh Eko Budi Antara, mengenai pengalamannya dalam distribusi film Debt.

“Ketika kita sedang shooting orang-orang dari Look Out sudah roadshow duluan dengan cara mendatangi terlebih dahulu untuk lokasi roadshow nantinya dengan cara kita kasih uang terlebih dahulu dan men-chating dengan mem-browsing nama-nama komunitas film yang ada di lokasi target road show kita. dengan kontraprestasi dikasih spanduk, poster look 500 lembar, dibuatkan tiket dan ketika kita memutar film kita, mereka berhak mencari sponsor dan bukan kita yang meminta serta mereka berhak untuk menjual tiket dan uang itu kita tidak meminta sehingga tidak terbebani dan infuse kita jadi aman karena uang dari founding tadi. Kebanyakan teman – teman gagal dalam proses distribusi karena kehadiran infuse mengandalkan dari tiket dan itu menjadi tidak penting karena panitia penyelenggara sudah bertanggung jawab untuk mencari penonton. Dan dana kita sudah aman dari founding yang masuk ke kita. Proses eksebisnya yaitu dengan cara menghadirkan film maker dan founding untuk bisa hadir di depan para penonton sehingga teman-teman yang lain bisa tahu juga”.

Eko Budi Antara menambahkan tentang distribusi Debt sebagai berikut,

“Kita melakukan road show se-Jawa meliputi Jawa Barat, Jawa Tengah, Yogyakarta, Jawa Timur, ada Bandung, Cirebon, Purworejo, Semarang, banyak tempat di Yogya, Solo, Malang Surabaya dan itu terealisasi semua, untuk jakarta kita lepas karena kita berpatokan dengan poster yang kita cantumkan. Ketika film mengharapakan penghasilan dari distribusinya itu bisa di katakan

gagal namun ketika film ini di distribusikan bisa sampai penonton itu berhasil. untuk pemilihan titik-titiknya yaitu dengan cara kita menjalin kerjasama dari teman- teman kita yang ada di sana dengan membuka jaringan yang seluas-luasnya. Untuk harga tiket kita pasrahkan ke panitia penyelenggara yang penting kita di kasih tempat dan makan tapi bukan kelas hotel dengan titik-titik lokasi seperti di kampus, taman budaya, dan event bazar, layar tancep juga, cafe. Ada kekuatan publikasi yang terbangun oleh founding produk itu. Kita juga masuk ke Bali TV, TA TV untuk pemjatan Debt ini dan ini juga masuk ke slot iklan membeli slot prime time iklan produk founding”.

Four Colours memiliki pengalaman dalam distribusi film Air Mata Surga dengan memilih distribusi pada kantong – kantong budaya, sebagaimana yang disampaikan oleh Ifa Isfansyah sebagai berikut,

“Titik incaran yang menjadi tempat eksibisi Jakarta, Surabaya, dll dan yang penting ada jaringan komunitas dengan kita. Jaman dulu jaringan sosmed masih menggunakan Milis Yahoo. Di setiap daerah memiliki tempat alternatif yang bisa di pakai untuk pemutaran film. Misal di Jogja Societet Militer TBY. Air Mata Surga dengan berbagai publikasinya berhasil masuk sebagai film pembuka di Festival Film Confiden”.

Simbiosis dengan sponsor melalui penerbitan novel cetak dalam distribusi dilakukan Look Out Picture dalam film Pejuang Lajang – lajang sebagai berikut,

“Dalam era itu di jakarta di garap dalam dan distribusi melalui novel, kemudian kita ketika merespon novel sangat tinggi akhirnya kita balik yaitu ketika karya itu jadi maka baru dinovelkan dengan basic banyak yang penulis dan menawari dengan memberikan novel dalamnya di kasih film kita. Maksudnya ketika 300 novel

yang terjual maka film kita ada yang menonton 300 orang dengan mendapatkan fee atau royalti 1 kepingnya sekitar 1250 ketika sampai ke penonton pola distribusi ini sangat tercapa pola distribusinya. ketika kita melakukan distribusi kita sudah melakukan pola distribusi yang real dan kita bisa melakukannya”.

Bab V. Penutup

A. Kesimpulan

Pada dekade 1990-an, muncul alternatif gerakan untuk membangkitkan film nasional dengan model sinema ngamen, yaitu sinema yang diputar di luar jalur utama yang bernama sinema ngamen. Yogyakarta menjadi salah satu basis dari sinema ngamen. Penelitian ini berpijak pada rumusan masalah bagaimana strategi produksi dan pola distribusi sinema ngamen di Yogyakarta? Penelitian ini menemukan data sebagai berikut, pertama, produksi film pendek di Yogyakarta berkembang seiring dikenalnya teknologi digital dalam produksi film. Era seluloid belum menjadi masa dari produksi film pendek di Yogyakarta. Seluloid masih dianggap mahal dan tidak terjangkau sineas di Yogyakarta. Dikenalnya video kaset dan selanjutnya video digital menjadikan produksi film pendek di Yogyakarta mulai bermunculan. Komunitas film menjadi basis dalam produksi film pendek di Yogyakarta.

Komunitas film ini bisa berasal dari kampus maupun luar kampus. Awalnya film pendek belum menarik sponsor, sehingga produksi film benar – benar menjadi totalitas idealisme sineasnya. Untuk produksi film, siasat pengetatan biaya produksi dilakukan seperti dengan membuat replika lampu. Dalam jalur distribusi, sineas Yogyakarta memutar filmnya dari satu tempat ke tempat lain. Perkembangan teknologi internet memudahkan dalam mencari kantung budaya yang layak dan bisa dijadikan pemutaran film. Melalui internet, sineas Yogyakarta mencari komunitas film lain yang bersedia memutar filmnya. Kini, produksi film di Yogyakarta tidak semua berbasis komunitas karena kemudahan teknologi dalam produksi dan eksebsi film. Justru inilah yang menjadi tantangannya karena pengalaman menunjukkan pentingnya komunitas

sebagai forum belajar bersama para sineas.

B. Saran

Penelitian lebih lanjut bisa memfokuskan pada bagaimana tema – tema dalam film pendek produksi sineas di Yogyakarta, baik dengan berfokus pada isi film maupun pada penerimaan penonton.

Daftar Pustaka

- Croteau, David dan Hoynes, William (2000). *Media/Society : Industries, Images and Audience*. London, Fine Forge Press
- Effendy, Heru (2004). *Mari Membuat Film*. Bandung, Erlangga
- Irawanto, Budi [ed] (2004). *Menguak Peta Perfilman Indonesia*. Jakarta, Kementrian Kebudayaan dan Pariwisata Republik Indonesia
- Kristanto, JB (2007). *Katalog Film Indonesia*. Jakarta, Nalar
- Miller, Toby (2001). *A Companion to Cultural Studies*. Massachusetts, Blackwell Publishers
- Marganingtyas, Djati (2008). *Menonton Bioskop di Yogyakarta, dalam Clea Berkala Film No. 11 tahun 2008*
- Moleong, Lexy (2001). *Metodologi Penelitian Kualitatif*. Bandung, Rosda Karya
- Nugroho, Garin dan Herlina, Dyna (2013). *Paradoks dan Kontradiksi Film Indonesia*. Jakarta, FFTV-IKJ
- Prakosa, Gotot (2012). *Kamera Subyektif : Rekaman Perjalanan dari Sinema Ngamen ke Art Sinema*. Jakarta, Dewan Kesenian Jakarta
- Rosenstone, Rober A. (2006). *History on Film, Film on History : Concepts, Theories and Practice*. London, Pearson
- Saputro, Kurniawan Adi (2005). *Melihat Ingatan Buatan : Menonton Penonton Film Indonesia 1900 – 1964, dalam Susanto, Budi [ed] (2005). Penghibur(an) : Masa Lalu dan Budaya Hidup Masa Kini Indonesia, Yogyakarta, Kanisius*

Sasono, Eric dkk (2012).Menjegal Film Indonesia : Pemetaan Ekonomi Politik Industri Film Indonesia. Jakarta, Rumah Film dan TIFA

Sen, Krishna (1994). Indonesian Cinema : Framing The New Order. London, Zed Books Ltd.

Sen, Krishna (2013). Sinema Indonesia Membingkai Orde Baru (Terjemahan oleh Dyna Herlina). Yogyakarta, Rumah Sinema.

Walton, David (2008). Introducing Cultural Studies : Learning Through Practice. Los Angeles, Sage Publications.

Jurnal

Habibi, Zaki (2013). Speak Out Your Films : When Asian Independent Film Festivals Send Messages to The World, dalam Jurnal Komunikasi, Volume 6, Nomor 2, April 2012. Yogyakarta, Prodi Ilmu Komunikasi UII.

Majalah

Nugroho, Agustinus Dwi (2012). Sekilas Sinema Indonesia, dalam Montase edisi Juni 2012

Lampiran-lampiran

Transkrip Wawancara

Nara Sumber : Aprisinyato Sutradara komunitas De javu (2000-2006)

1 Oktober 2014

Perkenalkan diri ?

Mas Jupri, saya dari De Javu

Mas Jupri awal pertama kali terjun ke dunia film dari mana ?

pertama saya kuliah di broadcasting UGM D3 Komunikasi FISIPOL UGM, awal kali saya mengenal kamera dan mengenal management produksi angkatan 1998

Mas Jupri Awal pertama kali kenal dunia film dari teater atau langsung ke dunia produksi ?

saya bukan dari teater, karena saya mengambil broadcast kemudian saya tidak masuk ke broadcastnya malah masuk ke filmnya dan passion saya ke film

mas jupri setelah membuat film lebih cenderung dan serius kemana ?

awalnya pasti dari film, kemudian kita berkembang karena skill kita ada yang membutuhkan dan yang kedua karena untuk hidup guna melanjutkan berkarya

sistem pendanaan yg telah di buat mas jupri gimana ?

pendanaan awal dari saya walaupun nominalnya sedikit, saya akan mengflorkan tentang cerita saya untuk menggarap film ini. dan komunitas ini akan menghubungkan ke teman-teman yang lain.

Cara penerapan dari nol budget sampai ada dana ?

yang jelas ketika saya punya draft naskah maka saya akan mengflorkan ke teman-teman, mereka akan memilih dan menentukan job desknya masing-masing karena basic kita komunitas . saya pun pernah menjadi produser, kameramen, lighting man, dan juga art. kemudian sampai menemukan passionnya masing-masing dengan teman. dan pembuatan film kita adalah film pendek.

ketika membuat film pendek apakah menemukan suatu kendala dalam prosesnya ?

kalau dulu film itu tidak semudah jaman sekarang karena di tunjang oleh kemajuan teknologi, dan pada jaman dulu image membuat film itu sangat mahal yang saya rasakan dan itu akan ngefek kepada sponsor. walaupun kita sudah menyakinkan. sebenarnya itu salah satu kesempatan mahasiswa ketika masuk ke sponsor untuk mencari dana dengan bilang ini tugas kampus atau mahasiswa. Dan komunitasku

akhirnya keluar dari kampus. jadi geraknya lebih susah walaupun satu atau dua ada walaupun dana itu tapi kebanyakan tidak fresh money misalnya lokasi dan makanan. misalnya kamarnya bisa di buat untuk set lokasi.

sesuatu yang menarik ketika de javu keluar dari komunitas kampus gimana ?

kebetulan kita satu jurusan pada waktu itu dan kita lintas angkatan dan kemudian ada dari jurusan lain yang tertarik dengan komunitas itu, dan waktu itu kita ga pernah membawa nama kampus pada waktu itu, kita lahir dari kampus tapi kemudian kita akan berkuat di kampus saja ? dan beberapa job dari luar kita ambil, walaupun ditanya dari mana yaa kita jawab dari de javu.

untuk film yang pernah dibuat mas jupri ada berapa ?

jejak darah (2004) surat untuk adinda, lalu 2007 bikin lagi sinengker, cerinta di balik pintu. dan yang lainnya film job saya menyutradarai semua film itu.

dari keempat film ini film yang paling membutuhkan biaya paling banyak ada ?

sinengker kebetulan kita berkerja sama dengan suatu LSM dari film awal jejak darah hingga pada akhirnya kita dapat berkerjasama. untuk prosesi pembuatan film saya semua ada sponsor.

pola distribusi keempat film ini gimana ?

beda-beda itu jadi saya tidak bisa menerapkan dengan pola produksi yang sama dengan film yang lain. pertama masalah tema, konten, dll

untuk jejak darah itu distribusinya free siapa saja boleh, dan saya bermain ke LSM, ke kelompok study (kampus) kampus yang ada sejarah dan sampai ke komnas HAM kita diundang kesan untuk memutar itu, dan ini copy live bukan copy right selama itu tidak dikomersialkan, dan beberapa temen-temen guru dipakai untuk media pengajaran.

Sinengker melalui LSM itu dan sekarang melalui youtube. film ini tidak pernah masuk festival namun kita di undang untuk pemutaran di singapura

cerita dibalik pintu lebih banyak ke festival

jadi jejak darah itu mengangkat tema penculikan atau pengambilan orang2 PKI paska 65 setingannya tahun itu. jadi kemudian saya distribusi saya kirim ke beberapa lembaga dan ada yang nyantol ke komnas HAM dan kita semua diundang disana untuk diskusi film ini, aku sebar juga ke beberapa LSM

dari ketiga film ini film mana yang berhasil di launching dan eksibisi ?

setiap film memiliki ukuran yang berbeda. untuk jejak darah sampai sekarang rujukan film, saya sudah lupa seingat saya di jakarta, bandung, dan luarnegeri. sinengker launching di TBY sampai austriali, dan singapura yang bawa LSM itu sarikat indonesia, cdp itu lokal saja solo, amikom, UIN magelang. yang lebih detail produsernya yang tahu. sinengker pernah di putar ke beberapa kampus

tujuan membuat film jejak darah apa ?

pada waktu itu era reformasi, walaupun internet sudah ada tapi jarang. idenya simple pada waktu itu aku pingin buat film kisah percintaan tentang dua orang dia nulis surat pada pacarnya tapi suratnya ga sampai, saya dan beberapa teman-teman memanfaatkan dengan settingan 65 kita kaget dengan banyak peristiwa yang tidak tertulis di SD banyak orang-orang yang hilang pada waktu itu. itu " orang-orang dituduh PKI" tanpa melalui proses pengadilan walaupun tak terbukti dia PKI atau bukan. walaupun kita bukan PKI tidak layak untuk dibunuh masalah dengan kemanusiaan. paling berkesan di film jejak darah. sampai intimidasi.

sinengker setingannya 65 juga, saya berkerjasama dengan LSM sarikat Indonesia. untuk bahan kita tinggal mengambil dari LSM itu, dan kita juga sudah membuat tim untuk mencari data itu. beda dengan jejak darah karena kita memulai dari nol semuanya

cerita di balik pintu relatif mudah dari naskah awal aku rubah dengan setingan waktu yang berbeda. susahnya karena teknisnya saya sudah lama tidak membuat film perlu mengumpulkan energi lagi.

sistem pemilihan crew gimana ?

jejak darah kita buka unguk tim komunitas kita sendiri dengan ditawarkan kamu mau jadi apa dll, baru kita ambil dari yang luar dan kita membicarakan soal tentang kita tak membayar crew sampai kita menolak crew pada waktu itu. untuk berkarya, dengan pertimbangan kita ga ada uang, menggunakan nama de javu

Sinengker budget dan yang saya menunjuk beberapa orang untuk memilih crew. dengan nama LSM

dan cinta dibalik pintu sama dengan jejak darah. dengan nama ekpres sinema

pemilihan talent dari 3 film gimana ?

ada casting talent juga, dan saya berbicara terbuka kalau ada dana walaupun tidak ada dana. jejak darah kita free biaya talent, cinta di balik pintu free talent, untuk sinengker kita tertutup dengan menghubungi tiap target talent.

untuk teknis dan alat yang digunakan pada jaman itu dan sekarang gimana ?

jejak darah kita pakai 2 kamera yang pertama kita pakai panasonic dan yang kedua kita pakai sony fx 2000 (mini dv)

sinengker XL 2 cannon (mini dv)

cinta di balik pintu kita dslr

kamera banyak pilihan lampu juga susah mencari peminjaman kita sering membuat replika lampu agar bisa menghemat dana.

belum pernah mengalami membuat film menggunakan role kita kaset karena pada saat itu sangat mahal. kamera kita menyewa dan meminjam juga. masih vhs juga.

untuk teknis kita pinjam untuk sponsor lebih wilayah makan, transport, lokasi, dll. pada waktu itu belum ada elang, dan X-code.

gimana cara kita menyampaikan film agar bisa di tonton ?

aku muter film, aku suka filmku di tonton banyak orang walaupun itu free ga masalah. untuk sekarang kita di permudah seperti ada youtube, dan akses ke luar negeri pun mudah. distirbusi itu sekarang banyak sekali terbuka. saat ini dan saya juga sempat mengalami itu karena teman-teman asyik di wilayah produksi tanpa memikirkan distribusi. untuk pemutaran film saya lebih suka untuk di dalam negeri karena saya lebih bangga ketika film saya bisa di tonton untuk negara kita, sampai tetangga kita ga ngerti soal tentang film kita kan juga gimana githu. simpel-simpel saja menurut saya. sampai ada orang bilang kamu ada pikiran membuat film layar lebar atau bioskop ? saya lebih suka untuk pemutaran film yg daripada yang harus berbayar seperti di bioskop.

jejak darah dan sinengker sudah masuk ke youtube juga.

distribusi alternatif menurut mas jupri gimana ?

untuk berbicara jogja, jogja itu kalau berbicara membuat film itu banyak sekali tentang audio visual pun sangat banyak sekali. saya pikir perlu satu ruang pemukaran yang representatif untuk teman-teman itu. misal satu angkatan di ISI ada tugas audio visual ada berapa karya. harus di fikirkan tentang bioskop secara alternatif. yang kedua adalah dengan screening ke kampus- kampus tapi yang melakukan ini adalah teman saya, dengan cara saya membawa film dan untuk masalah ticketing atau tak ticketing ga maslah yang penting saya ada share ticket.

menurut mas jupri kita melakukan screening di kampus lebih suka menticketkan dengan fee atau tidak ?

menurut saya ketika banyak yang nonton saya suka sekali. saya pikir setiap tempat mempunyai tipe2 masing-masing. festivalpun juga sangat membantu untuk mendistribusikan film kita dan memacu filmmaker untuk membuat film yang bagus seperti apa ?

bagaimana dengan jalur 21 yang sekarang ?

menurut cerita dari beberapa temen-temen sekarang sangat terbuka namun dengan tuntutan teknis, kalau film pendek seperti LA indie movie itu. bagaimana cara menembus 21 yang ya film pendek harus membuat kompilasi.

di 21 ada batasan untuk masuk kesana lalu apakah akan menutup calon cineas-cineas muda ?

menurut saya tidak, karena orang memiliki pilihan masing-masing, walaupun kita kerap berpikir 21 itu monopoli atau yang lainnya melakukan distribusi secara alternatif, namun saya pikir mereka memiliki penghasilan sendiri-sendiri film pendek pun juga sama halnya seperti itu. bioskop alternatif itu bisa menjadi salah distribusi alternatif dimana ketika kita membuat tugas kampus tidak hanya ditontonkan terhadap dosennya namun bisa di tontonkan terhadap masyarakat luas.

mas jupri sebagai film maker mendaftarkan filmnya ke lembaga sensor ?

belum pernah. tapi kedepannya saya akan berfikir melakukan itu. dari setiap film ada himbauan tentang isi film itu sendiri di covernya

menurut mas jupri Indie itu apa ?

indie itu apa ? kebetulan saya tidak pernah menyebut indie. awal nama De javu adalah de javu cinema indies namun teman-teman berfikir kenapa harus indie ? pada akhirnya kita menggantinya menjadi de javu production. berbicara soal indie kita berarti ada mayor dan minornya. indie itu seperti melakukan sebuah perlawanan. lha pada saat itu siapa yang mau di lawan githu, jadinya kita lebih sepatat menyebutnya film pendek bukan film indie.

lembaga yang membantu dan mendukung karya mas jupri siapa saja ?

bumbu.org , di sana ada mbak lulu ratna. mbak luluk menawarkan kepada saya, boleh ga filmmu saya bawa untuk masukkan ke festival2 film.

menurut mas jupri distribusi alternatif sekarang ini seperti apa ?

pertama : teman-teman mau berkara silakan, kemudia menetapkan tujuan film ini mau di putar dimana ? sebisa mungkin film kita bisa di akses dimana saja salah satunya youtube ada distribusi yang fenomenal, kedua di butuhkan ruang pemutran yang bisa diakses siapa saja misal kinoki pada waktu itu, yang ketiga film pendek di maknai sebagai batu loncatan untuk ke industri tapi itu kembali bagaimana tujuan kita membuat film dan harus berfikir film ini akan di bawa kemana problem itupun saya pernah mengalami. dengan cara kita berjejaring dengan teman- teman membawa film kita ke luarnegeri untuk bisa dititipkan dan membaginya di sana.

Nara Sumber : Eko Budi Antara (Produser Look Out Picture Indonesia)

Apa film Look out yang berhasil dari produksi, ide, sampai ketemu penonton apa ? tujuan membuat film itu apa ?

- film DEBT dan tujuan membuat film ini adalah untuk bikin karya, karena awal dulu untuk bikin karya itu tidak ada uang. Ketika kita membuat Karya kemudia sistem berjalan. ketika saya berbicara soal DEBT ketika film ini road show ke Jawa bukan ikut festival dan penontonnya banyak disetiap provinsi dan selalu ada pertanyaan “untuk membuat film ini dananya berapa ?” modal membuat film ini adalah nol, karena sistem yang berjalan, dibentuklah orang produksi, orang artistik berfikir secara artistik dan orang produksi berfikir untuk mencari uang dengan cara menggandeng partner. kemudian karya itu aman secara managerial. yang kemudian setelah di road show kan lalu ada festival nothing tulus kita ikutkan ternyata responnya juga baik.

Bagaimana cara mendapatkan dananya ? bagaimana proses nego dengan fending ?

- Sponsor dan dukungan, proses negonya yang pertama kita sudah berfikir secara modern karena disitu kita sudah memasukkan poster produk didalam film dengan tanpa mengganggu konten film. tetapi yang kedua karena pendekatan ini untuk road show maka kemudian kita menggandeng produk bahwa pimpinan perusahaan yang akan mendanai film ini untuk menjadi Eksekutif Produser. kemudian ketika dia punya produk maka ketika kita tawarkan road show se-Jawa maka produk itu mengikuti kita. dalam setiap awal pemutaran Eksekutif Produser (pemilik perusahaan) berbicara tentang ketertarikan eksistensi anak muda ini dia yang tidak suka film sama sekali tapi dia suka semangatnya ketika dia membangun sebuah perusahaan tersebut dengan speed yang sama walupun perusahaan saya tidak berkerja di bidang film. Intinya pada saat eksibisi itu melibatkan founding dan memberikan ruangan untuk presentasi produk

bagaimana proses sebuah eksibisi film DEBT ini bisa berjalan dengan lancar ?

- awalnya ketika produksi kita kesulitan untuk mengcasting orang-orang yang lugu. Kita juga menggandeng komunitas-komunitas teater yang ada di kampus untuk bisa berkerjasama dengan kita. kemudian ketika kita sedang shooting orang-orang dari Look Out sudah roadshow duluan dengan cara mendatangi terlebih dahulu untuk lokasi roadshow nantinya dengan cara kita kasih uang terlebih dahulu dan menchating dengan membrowsing nama-nama komunitas film yang ada di lokasi target road

show kita. dengan kontrprestasi dikasihkan spanduk, poster look 500 lembar, dibuatkan tiket dan ketika kita memutar film kita, mereka berhak mencari sponsor dan bukan kita yang meminta serta mereka berhak untuk menjual tiket dan uang itu kita tidak meminta sehingga tidak terbebani dan infuse kita jadi aman karena uang dari founding tadi. kebanyakan teman – teman gagal dalam proses distribusi karena kehadiran infuse mengandalkan dari tiket dan itu menjadi tidak penting karena panitia penyelenggara sudah bertanggung jawab untuk mencari penonton. dan dana kita sudah aman dari founding yang masuk ke kita. proses ekisibinya yaitu dengan cara menghadirkan film maker dan founding untuk bisa hadir di depan para penonton sehingga teman-teman yang lain bisa tahu juga. kita juga melakukan proses ke founding yang sangat panjang founding dalam film DEBT yaitu out of the record karena produk penipuan sehingga founding masuk penjara. kita melakukan pendekatan dengan founding dengan cara menggarap 8 iklan Tv dan profile perusahaan mereka dengan biaya kita sendiri. justru ketika saya bilang berhasil secara distribusi manajemen dan karya sebenarnya dalam konteks DEBT karena di DEBT kemudian film itu menjadi multi fungsi dan banyak makna karena secara industri idealisnya terjaga dan secara industri berjalan karena dari satu karya ikut festival dan menghasilkan uang maksudnya filmnya di danain dan ada uangnya dampak ketika kita setelah membuat film kita bisa membuat iklan dan profile.

terlepas founding out of the record, tema apa yang di angkat sehingga founding mau mendanai apakah campur tangan founding ada ?

- pendekatannya ketika berbicara bisnis untuk DEBT bukan untuk masalah tema tapi distribusi. ketika film ini dibikin kemudian distribusinya kemana aja maka founding perusahaan akan berhitung, maksudnya ketika mereka mempromosikan prodaknya costnya besar daripada membiayai film ini karena media juga membekap dan nama dia selalu ada, sehingga membuat tema menjadi nomer 2. ketika berbicara independen ini independen karena tetap ada uang tapi founding tidak ikut campur dalam pembuatan tema film DEBT. dengan memasukkan adegan bebas pada waktu pemilik founding tampil di film. dan kita menampilkan amir irawan dan itupun juga tanpa paksaan dan kebetulan dia china. untuk alat kita masukkan logo seperi X-code. untk tema DEBT adalah berbagi sangat religi yaitu barang siapa memudahkan orang lain maka akan memudahkan oleh tuhan, alasan pemilihan temanya adalah kecelakaan yang menyenangkan jadi gini waktu kita kumpul di warung kopi ketika dia bercerita aku di tagih uang sama debt kolektor trus saya bertanya lah kamu itu debt kolektor. dan tema film ini ditemukan sebelum menemukan pemodal. film independen seperti apa ? ketika ada sponsor ?

jangan kita terjebak ketika tidak ada uang kita independen dan kita ada uang kita bukan independen. ketika tema dan founding berbicara konsep sudah di setting oleh founding itu bukan independen lagi. founding hanya membiayai produksi dan road show kita tidak membayar crew dan talent.

alat yang di gunakan adalah apa mas ?

- kamera Z1 dengan cara mendapatkan di X-code, pada tahun 2010 itu di jogja sangat memungkina Z1 karena DSLR belum muncul. gerakan – gerakan look out ditarik dari itu makanya kita menginspirasi ketika kita berkarya atau memproduksi kita tidak mengeluarkan uang tapi sistem berjalan setiap di karya look out ada pemodalnya dan karya kita pasti masuk festival setelah itu kotak amal ramadhan kita menggandeng SMA muhammadiyah 3 kita alat free dari amir dan teman, karena kita tematik menjadi pesantren sinema. lalu karya yang ketiga adalah lajang-lajang pejuang kit menggandeng sandika dias sinema, dengan cara mendistribusikan dibuatkan novel dan dimasukkan cd film kita di sana dan kita mendapatkan royalti dari sana

distribusi alternatif itu seperti apa pemilihan titik-titiknya ?

- DEBT itu kita melakukan road show se-Jawa meliputi jawa barat, jawa tengah, jogja jawa timur, ada bandung, cirebon, purworejo, semarang, nbanyak tempat di jogja, solo, malang surabaya dan itu terealisasi semua, untuk jakarta kita lepas karena kita berpatokan dengan poster yang kita cantumkan. ketika film mengharapkan penghasilan dari distribusinya itu bisa di katakan gagal namun ketika film ini di distribusikan bisa sampai penonton itu berhasil. untuk pemilihan titik-titiknya yaitu dengan cara kita menjalin kerjasama dari teman- teman kita yang ad di sana dengan membuka jaringan yang seluas-luasnya. untuk harga tiket kita pasrahkan ke panitia penyelenggara yang penting kita di kasih tempat dan makan tapi bukan kelas hotel dengan titik-titik lokasi seperti di kampus, taman budaya, dan event bazar, layar tancep juga, cafe. ada kekuatan publikasi yang terbangun oleh founding prodak itu. kita juga masuk ke bali TV, TA TV untuk pemjtaran DEBT ini dan ini juga masuk ke slot iklan membeli slot prem time iklan prodak founding.

film pejuang lajang-lajang gimana mas ?

- dalam era itu di jakarta di garap dalam dan distribusi melalui novel, kemudian kita ketika merespon novel sangat tinggi akhirnya kita balik yaitu ketika karya itu jadi maka baru dinovelkan dengan basic banyak yang penulis dan menawari dengan memberikan novel dalamnya dikasih film kita. maksudnya ketika 300 novel yang terjual makan film kita ada yang menonton 300 orang dengan mendapatkan fee atau royalti 1

kepingnya sekitar 1250 ketika sampai ke penonton pola distribusi ini sangat tercapa pola distribusinya. ketika kita melakukan distribusi kita sudah melakukan pola distribusi yang real dan kita bisa melakukannya. ketika kita membagi mana karya yang pesenan dan karya indie yaitu adalah ketika kita membuat karya kita mencari uang tapi ketika kita berkerja maka kita mencari juga untuk dari dari pekerjaan kita karena idealis dari kita sedang bekerja dengan konten film pesenan. ketika para pendiri itu tidak terlibat dalam satu projek kita tetap dapat SHU dengan komisi yang lebih kecil sehingga membuat teman-teman berlomba mencari pekerjaan, formulasi komunitas itu adalah orang yang teknis dan managemn tapi diimbangi oleh SDM yang memadai bedanya dengan PH yang memiliki Saham.

Transkrip Wawancara

Nara Sumber : Ifa Isfanyah (Four Colours Film)

25 September 2014 di Four Colour film

- Apa yang terjadi pada komunitas film di jogja pada tahun sebelum 98?

Sebelum tahun 1998 Jogja hanya menjadi supporting di bidang keaktoran dan lokasi syuting. Semua tim teknis dan peralatan dari Jakarta. Begitu juga Sutradaranya. Pada tahun itu masih sangat minim informasi tentang film. Internet belum populer.

Justru yang berkembang adalah Komunitas Teater. Ditahun pra 98 komunitas teater 93, 94, 95 iklim teater mirip dengan iklim film yang sekarang. Artinya mengalami puncaknya. Budaya di yogyakarta / budaya bertutur / budaya pertunjukkan sangat tinggi sekali dan budaya teater sangat pas dengan budaya tentang pertunjukkan di Jogja. Budaya yang sangat mengakar. Ditahun itu ada liga teater dengan nama Festival Teater Musim Panas dibulan Juli, pesertanya teater SMA se DIY Jateng. Dan ada ruangan pertunjukkan TBY Sositet, Purna Budaya, aula-aula sekolah. Pergerakan teater bermula dari ruang ruang akademis entah itu sekolah ataupun kampus. Nama-nama teater di Yogyakarta Debritto, SMA6, SMA 3, SMA, Teater SK, Teater Jubah Macan dll. Semua fasilitas ada jadi dapat terwujud dan meregenerasi.

Teater tidak membutuhkan teknologi seperti film, maka dari itu film sangat susah sekali karena mau produksi ga ada alatnya, dan tak ada anak muda yang greget di situ. Ruang putar susah, produksi tidak ada. Nah Tahun 98 dan 99 adalah maraknya peralihan teknologi seperti TV swasta yang berkembang lebih dari 1 (satu). Teknologi media rekam masuk ke ruang personal. Artinya mulai muncul generasi digital. Tumbuh suburnya komunitas film karena adanya kemajuan teknologi, tapi karena dengan Culture nyamannya nongkrong dan ngobrol serta berkumpul di Jogja membuahkan tumbuh suburnya komunitas Jogja.

Apapun bisa jadi komunitas disini, salah satu pemicunya adalah pencarian eksistensi anak muda, dari mulai band, sepedaan dan lain lain. Begitu juga dengan komunitas film, setelah kamera yang semakin demokratis menjadi solusinya komunitas banya yang muncul. Adanya kamera saya menjadi eksis. Produksi film menjadi salah satu pilihan mencari eksistensi di kalangan anak muda dan mahasiswa.

- ada anggapan tentang teknologi yang mempercepat soal filmmaker jadi editor, kameramen mereka adalah sutradara teknologi jaman dulu adalah dramaturji ?

benar sekali karena setiap generasi memiliki problem masing-masing disetiap generasi. Jaman dahulu susahnya mencari kamera dan teknologi dari film tersebut. Jaman sekarang semua sudah di mudahkan dengan teknologi. Problem yang muncul adalah mereka tidak punya kegelisahan. Tidak ada waktu luang untuk menilai diri mereka sendiri. Esensi sebuah film kadang belum mereka sadari. Tapi shortcut shortcut teknologi yang sudah bisa membawanya ke tataran pencapain teknis sebuah film. Penting ruang buat

mereka belajar tentang hakikat film itu sendiri. Kalau tidak mereka (generasi digital) akan terjebak pada teknis ataupun penyalahgunaan teknologi.

- strategi produksi sinema ngamen, pasca 98 sinema mulai bangkit kembali tapi pada kenyataannya ada proses yang tidak selesai, mungkin produksi bisa ada beberapa kasus sangat kesusahan dan gagal diproduksi, untuk mas IFA yang punya four color mana film yang produksi, distribusi dan esibisi, berhasil dan tujuan berkarya untuk apa ?

Pada saat itu basic anak muda harus berkomunitas karena ingin eksistensi diri kita ataupun komunitas. Anak muda sekarang sudah tercukupi dengan menulis di twitter dll.

Membuat film waktu itu (pasca 98) juga eksistensi anak muda, semisal kita buat 1 film kepetingan eksistensi tergantung masanya juga, ada yang buat film 1 eksisnya bisa 3 tahun. Jika menang di festival dan dibicarakan. Dan pada saat itu kita tak tahu kapan kita akan mempertahankan eksistensi. Lambat laun ketika kita tua kita akan memulai realita. Tapi esistensi pada umur umur itu sangat penting sekali yang akhirnya bisa membawa ifa seperti sekarang ini.

Film yang di paling direncanakan adalah Air Mata Surga. Seperti kita rencana akan road show sendiri, tapi itu justru menjadi pelajaran kita. Film kedua Harap Tenang Ada Ujian malahan yang di plan tidak sesuai dengan yang kita harapkan. Artinya kita komunitas pembuat film disadarkan akan sebuah proses yang lebih besar lagi jika film itu harus sampai penonton.

Kita harus mengingatkan kembali ke komunitas bahwa film itu kerja kolektif. Kalau kita ingin kerja individual ya jadi pelukis atau penulis Novel.

Kegagalan proses distribusi dan esibisi di kalangan film komunitas jaman itu adalah semua proses di handle sendiri. Padahal mereka adalah kumpulan orang orang yang kompetensinya lebih ke bikin filmnya. Untuk berpikir promosi dan strategi kreatif bagaimana produk bisa sampai keaudiennya mereka tidak kompeten. Maka dari itu penting ada komunitas kajian, produksi, distribusi harus di budayakan.

Semakin ke sini film itu memungkinkan dikerjakan secara individu. Syuting sendiri, edit sendiri, dan di Upload melalui Youtube. Sampai deh ke penonton. Tantangannya ke anak-anak sekarang, tangtangannya sekarang setiap orang bisa menjadi filmmaker sendiri. sebenarnya film adalah kerja koektif.

Produksi komunitas dulu lebih berkualitas karena film dikerjakan bersama-sama. Dikerjakan bersama sama karena secara teknis itu tidak bisa dilakukan secara individual. Dari A sampai Z film itu tidak bisa kerja sendiri.

- Bagaimana proses screening film Air Mata Surga itu ?

Film ini sebagai contoh perencanaan yang sangat matang sekali dalam produksinya, tapi ternyata ta itu saja tidak cukup, ternyata kita hanyalah

komunitas yang senang produksi atau sadar. Ketika dihadapkan ke permasalahan distribusi kita sangat lemah. Film itu di road show tapi tak sesuai dengan rencana di awal. Dapat diambil kesimpulan untuk masalah esibisi bukan passion kita. Nah disinilah infratraktur film yang masih kurang yaitu komunitas ataupun lembaga yang bergerak pada distribusi dan esibisi.

Screening di kantung kantung budaya dan kampus kampus. Titik incaran yang menjadi tempat esibisi jakarta, surabaya, dll dan yang penting ada jaringan komunitas dengan kita. Jaman dulu jaringan sosmed masih menggunakan Milis Yahoo. (MILIS). Di setiap daerah memiliki tempat alternative yang bisa di pakai untuk pemutaran film. Misal di Jogja Societet Militer TBY.

Air Mata Surga dengan berbagai publikasinya berhasil masuk sebagai film pembuka di festival film confiden. Datanya ada di fourcolorfilm.com.

Bagaimana strategi produksi dan distribusi film harap tenang ada ujian?

Berawal dari prototip free movie. Mirip dengan majalah udara tapi versi filmnya. Dengan cara menampilkan produk dalam film tapi jangan sampai merusak film. Masuknya sponsor di packaging film. Film bisa diambil gratis karena harapanya semua biaya sudah tertutupi oleh sponsor. Didistribusikan di café café.

Cara mencari sponsor iklan dalam cerita film disiapkan kira kira property atau apa yang dapat bisa logo sponsor itu masuk tanpa merusak cerita. Bahkan ruang ruang dan property yang sudah tergambar pada adegan itu bisa retake kembali pengambilan gambarnya, jika sponsor mau masuk dan sepakat. Misalnya saja kita bisa lihat kardus TV Samsung dalam film itu. Kemunculan logo logo itulah yang kita jual.

Logo itu dimunculkan atau kemunculanya cari sponsor dulu?

Tidak, logo itu sengaja kita munculkan dahulu sebagai prototip. Harapanya setelah film kelima atau ke enam pihak sponsor sudah menyadari bagaimana cara kita memberikan spot iklan buat mereka. Bahkan kita kita siap menggantinya menjadi merek lain dengan retake tadi.

Secara project adalah project gagal karena tak berhasil dijual, pengadaan gagal karena tidak laku di jual. Tapi track of the record bisa masuk festival.. usaha distribusi sudah di pikirkan dan masuk ke festival buka aja. www.fourcolours.com.

- menurut mas ifa film independent itu apa ?

Film yang tidak terbeni oleh pihak tertentu. Dia punya ruang eksplorasi dalam menentukan ceritanya. Dan buat saya lebih ke semangatnya. Spirit filmmaker untuk membuat sebuah film walaupun ada sponsor dan tidak merusak kualitas film atau alur film. contoh sebuah pengiklan harus memasukkan prodak itu tidak independent. Selama sponsor tidak mengarahkan kepentingan perusahaan ke dalam film.

- yang dirasakan saat membuat Garuda Diradaku dan Air Mata Surga?

Ini untuk apa membuat film ini dibuat, harus dijawab dulu dengan tegas, agar membuat kita fokus dalam menjalankannya. Garuda Diradaku harus ditonton orang. Berarti aspek aspek komersial harus dibangun.

Ada keasyikan sendiri juga dalam membuat komersil, yaitu proses berkerja sama menyatukan visi. Yang menjadi masalah adalah kita tidak bisa membedakan membuat film personal dan film komersil. Kemauan antara sutradara dan produser tidak sama.

Transkrip Wawancara

Nara Sumber : Triyanto Hapsoro (Axis Film)

Ketika membuat film apakah sudah di pikirkan pola distribusi atau belum ?

- Ketika tahun 2006 – 2007 kita sudah memikirkan tapi kita terpentok chanel, Sinchan (kru mas gentong) tahunya jaff, dan kalau sekarang lebih enak festival pun kini sudah banyak dengan semangat dulu untuk berkarya tanpa memprediksi karakter festival seperti apa

Ketika film selesai publikasi bagaimana ?

- Kita ada launching film di LIP dengan membuat blog juga tapi kini sekarang sudah tutup, untuk luar negeri tidak. dan waktu itu saya sedang mengarp film by project

berfikir secara XXI gimana ?

- Kita belum memikirkan secara teknis karena kita dengan teknis yang standar, dan untuk teknis XXI kita belum siap jadi hanya sebatas festival.

tujuan buat film apa ?

- Karya pada waktu itu untuk pembelajaran maksudnya ya untuk laboratorium produksi, teknis, dan kreatif. dengan saya melihat energi yang sangat luar biasa yaitu melihat energi anak muda

cara mencari talent bagaimana ?

- dengan cara agency, publikasi melalui cafe kedai 24. tapi justru waktu itu sutradara menemukan karakter filmnya di acara pameran mobil dan dia masih SMA tapi dia mau mengadakan sex dengan dialog yang berat dengan upah 500 ribu selama prosesnya itu

strategy pemilihan crew bagaimana ?

- strateginya dengan saya sudah terlibat di produksi yang lain tahun 2004 – 2005 saya mulai kenal dengan orang dan saya menarik lagi orang-orang yang pernah masuk ke axis dengan menjaring link yang sudah ada dan itu kita mendapatkan dukungan. karena pada saat itu saya membangun situasi sistem yang bantuan dengan membebaskan budi laksono untuk mengeksplorasi idenya tapi selalu dipresentasikan dengan sutradara.

sebelum 98 komunitas film sangat sedikit yang banyak komunitas teater kenapa ?

- setahu saya lebih pada teknologi “otoriter arogan” di tahun 98 untuk kelas prosumer masih svhs dan vhs secara alat. tahun 98 di jogja belum punya dan mereka belum percaya diri untuk membuat film dengan handycam. alatnya pronya betacame yang punya puskat, mmtc, dan tvri yang punya hanya instansi besar. bahkan saya pernah memberikan workshop ke dosen-dosen ISI teater. citra bakal sutradara jogja adalah teater. bengkel teater rendra tahun 56 - 59 banyak cikal bakal director handal dari teater seperti putu wijaya, khairul imam, arifin seno, ahmad baljun, dll. dan mereka mengabdikan diri

pada sutradara tapi berangkatnya dari jakarta. ketika menjadi sutradara sekarang sangat mudah sekali beda dengan yang dulu karena ketika menjadi seorang sutradara harus menjadi asisten sutradara dulu.

nama – nama teater yang mendukung perfilman indonesia ?

- gandreik membuat sireal badai pasti berlalu tahun 99, trailernya djarum. artinya pra 98 intinya banyak komunitas teater dan banyak di gunakan kampus birunya roy marten dan akhirnya bergegas ke jakarta.

sampai jaman sekarang masalah sensor film gimana ?

- saya tidak terlalu memahami dan waktu itu saya tidak memasukkan film saya ke lembaga sensor film dan nyatanya masuk ke JAFF. belom ada dinas dan lembaga sensor yang menghampiri saya

definisi indie itu apa ?

- film indie itu lebih bagaimana cara kita berfikir tanpa memikirkan nominal besar atau kecilnya. sponsor juga menjadi salah satu alternatif untuk mencari dan dengan tanpa merubah konsep yang dari kita

orang di jogja yang bergerak di jalur distribusi film siapa ?

- omah sinema, kinoki memfasilitasi distribusi, LIP termasuk eksibisi dan lebih tepatnya pemutaran. distrbusinya secara pemutaran sesama pemutaran-pemutaran.