Dewan Kesenian Jakarta
Jakarta Arts Council
CIPTA

Seri Wacana Sinema

QUIRINE VAN HEEREN

Jiwa Reformasi dan Hantu Masa Lalu

Sinema Indonesia Pasca Orde Baru



Jiwa Reformasi dan Hantu Masa Lalu

Sinema Indonesia Pasca Orde Baru

Seri Wacana Sinema

QUIRINE VAN HEEREN

Jiwa Reformasi dan Hantu Masa Lalu

Sinema Indonesia Pasca Orde Baru

CIPTA
Dewan Kesenian Jakarta
Jakarta Arts Council

Seri Wacana Sinema
Komite Film Dewan Kesenian Jakarta

Direktur Penerbitan: Hikmat Darmawan
Editor Seri: Ekky Imanjaya

Jiwa Reformasi dan Hantu Masa Lalu:
Sinema Indonesia Pasca Orde Baru
© Quirine van Heeren

Penerjemah: Yoga Prasetyo
Penyunting: Adrian Jonathan Pasaribu
Penyelaras: Budi Irawanto

Desain dan Tata Letak: Ardi Yunanto, Andang Kelana
Sampul: Aktris Suzanna dalam adegan film *Nyi Ageng*
di studio Penas, Jakarta, 1983. Foto © TEMPO / MamanSamanhudi

Cetakan pertama, Desember 2019
i – xvi + 326 hlm, 15 x 22 cm
ISBN: 978-979-1219-15-0

Dicetak oleh GAJAH HIDUP
Isi di luar tanggung jawab percetakan

Diterbitkan oleh
Dewan Kesenian Jakarta
Jalan Cikini Raya No. 73
Jakarta Pusat 10330
www.dkj.or.id

DAFTAR ISI

Pengantar Komite Film Dewan Kesenian Jakarta **ix**
Ucapan Terima Kasih **xiii**

Pendahuluan **1**

1 Praktik Mediasi Film

1. Orde Baru dan Permukaan **39**

- Produksi: Usaha Memproduksi *Provokator* Melalui Cara Orde Baru **41**
- Distribusi dan Penayangan: Perdagangan dan Permainan dalam Bioskop dan Format Film **49**
- Penayangan dan Konsumsi: Festival Film sebagai Forum Representasi dan Imajinasi Kebangsaan **59**
- Kesimpulan **70**

2. Reformasi dan Bawah Tanah **75**

- Reformasi dalam Produksi Film: *Kuldesak* dan *Film Independen* **77**
- Distribusi dan Penayangan Format Media Baru: *Beth* 'Lokal' Versus *Jelangkung* 'Transnasional' **86**
- Medan Alternatif untuk Konsumsi Film: Identifikasi Tambahan dan Moda Perlawanan **98**
- Kesimpulan **112**

2 Praktik Diskursus Film

3. Sejarah, Pahlawan, dan Rangka Monumental 119

- Sejarah Film: Patronase Orde Baru atas *Film Perjuangan* dan *Film Pembangunan* **119**
- Film dan Historiografi: Promosi dan Representasi Sejarah Orde Baru **129**
- 'Film dalam Rangka': *G30S/PKI* dan Hapsak **141**
- Kesimpulan **151**

4. Sejarah-Sejarah Poskolonial, Orang Biasa, dan Rangka Komersial 155

- Sejarah Tandingan: Perubahan dan Keberlanjutan dalam *Modes Of Engagement* Pasca-Soeharto **156**
- Sejarah dan Identitas Poskolonial: *Film Islami* **167**
- Film dalam Rangka Ramadan **178**
- Kesimpulan **187**

3 Praktik Naratif Film

5. Kyai Dan Hantu-Hantu Hiperrealitas: Praktik Naratif Horor, Dagang, Dan Sensor 197

- Film Horor Era Orde Baru: Komedi, Seks, dan Agama **199**
- Film Horor untuk Televisi: Narasi-Narasi Baru dan Perdebatan Mengenai Batas-Batasnya **205**
- Film-Film Horor untuk Sinema dan Televisi: Perkembangan Reformasi **214**
- Kesimpulan **224**

6. Kyai Selebritis dan Hantu-Hantu Masa Lalu: Bergulat dengan Batas Moralitas, Realitas, dan Popularitas 229

- Pencekalan *Buruan Cium Gue!*: Kyai, Orang Asing, dan Moralitas Indonesia **234**
- Sensor Jalanan: Otoritas Agama **242**
- Sengketa Sensor Pasca Soeharto: Jiwa Reformasi dan Hantu Masa Lalu **251**
- Kesimpulan **258**

Kesimpulan **265**

Daftar Pustaka **293**
Filmografi **318**
Profil **323**

SINEMA DAN PENGETAHUAN

PENGANTAR KOMITE FILM
DEWAN KESENIAN JAKARTA

Lima tahun setelah Lumiére bersaudara memutar *Arrivee d'un train en gare a La Ciotat* (*Arrival of a Train at La Ciotat*) di ruang Salon Inden dalam Grand Café, Paris pada 28 Desember 1895, bioskop tiba di Batavia. Tepatnya, di Tanah Abang, dibawa oleh seorang pengusaha bernama Talbot. Sejarah sinema kita rupanya tak terlalu jauh awalnya dari pemutaran berkarcis pertama di dunia medium baru ini.

Pada pemutaran di Grand Café itu, orang-orang berlompatan, terguncang, melihat gambar kereta api tiba, bergerak, seolah ke arah mereka. Reaksi ini adalah gambaran betapa pikiran manusia guncang ketika mengalami sesuatu yang belum pernah ada dalam sejarah manusia sebelum penemuan kamera dan proyektor untuk menembakkan gambar bergerak: "gambar hidup". Tak ada makhluk semacam itu sebelumnya, pikiran manusia saat itu tak bisa memahami segera bahwa yang bergerak di layar itu adalah "imaji", atau "realitas kedua".

Sedang di Tanah Abang, lima tahun setelah itu, di sebuah bangsal berdinding gedek dan beratap seng yang dipancang di tanah lapang, warga kelas satu (orang Belanda) hingga warga kelas kambing (kaum pribumi) sama-sama terpana oleh sihir gambar

hidup serupa. Film yang diputar adalah dokumenter bisu, bertajuk (jika diterjemah): "Sri Baginda Maharatu Belanda bersama Pangeran Hertog Hendrick memasuki Ibu Kota Belanda, Den Haag". Adegan yang biasa-biasa saja, jadi terasa luar biasa saat itu. Warga Hindia Belanda melihat Ratu mereka secara "hidup", di hadapan mereka.

Dalam lima tahun antara peristiwa di Grand Café, Paris dengan pemutaran di Tanah Abang, alam pikir manusia sedang belajar konsep "film" atau "sinema". Para seniman visual pun, bersama para aktor teater dan musisi (selama beberapa dekade pertama sejarah film dunia, medium ini hanya gambar bergerak, dan musik latar mengiringi secara *live*) harus mencerna lagi bagaimana keahlian mereka tampil berkelindan dengan film. Jika kita melompat lagi ke seputar masa pendudukan Jepang dan masa-masa Revolusi hingga tahun-tahun dinamis 1950-an, kita pun ikut *nongkrong* di daerah Pasar Senen, mengikuti percakapan penuh semangat antara para "seniman Pasar Senen", antara lain, tentang neorealisme dalam film-film Italia.

Percakapan-percakapan malam di Pasar Senen itu, sebagaimana sebagian tercatat dalam buku *Keajaiban Pasar Senen* karya Misbach Yusa Biran, adalah salah satu bentuk lalulintas percakapan yang membentuk serta menyusun pengetahuan bersama di Indonesia tentang film. Tentu saja, bentuk lain dari lalulintas percakapan atau diskursus tentang film kita adalah berbagai tulisan di media massa tentang film. Usmar Ismail dan Asrul Sani adalah dua pemikir film yang awal, yang kemudian diikuti oleh para pemikir film kemudian seperti D.A. Peransi, D. Djajakusuma, Salim Said, JB. Kristanto, Gotot Prakosa, Marselli, Seno Gumira Ajidarma, dan Garin Nugroho. Tentu ada banyak sekali percakapan tentang film di luar produksi gagasan dari para pemikir film yang tersebut itu –apalagi di zaman *blog* dan *vlog* kini.

Percakapan gagasan-gagasan, diskursus, apalagi yang terstruktur dan sistematis, yang bersifat kritis, adalah bagian penting dalam membangun pengetahuan yang semakin maju tentang film dan perfilman. Komite Film DKJ menganggap perlu ada upaya melajukan pengetahuan tentang film dan perfilman di Indonesia. Itulah yang mendasari penyusunan program-program regular Kineforum selama ini. Para pengelola Kineforum percaya bahwa film adalah wahana membangun pengetahuan tentang film *dan* tentang masyarakat.

Program Kineforum pun dirancang untuk mencakup kegiatan pemutaran film yang terkurasi, terbingkai secara tematik, diskusi, dan sebagainya. Film ditonton, dan dibicarakan. Dalam percakapan, ada perjumpaan perspektif, di samping perjumpaan informasi. Baik film-film terpilih yang diputar maupun percakapan tentang film itu bisa jadi wahana pengetahuan tentang estetika, teknik, gaya, konstruksi isi, sistem simbol, juga sistem kepercayaan yang mendasari baik penciptaan maupun pembacaan sebuah karya sinematik.

Dalam semangat itulah, kami mencanang program penerbitan enam buku dalam naungan seri penerbitan *Wacana Sinema*. Keenam buku ini terdiri dari dua buah kumpulan tulisan bersifat ulasan dan esai tentang film, dua buah penelitian tentang komunitas film dan perilaku penonton film Indonesia, sebuah direktori festival film di Indonesia dan di dunia (sebuah edisi revisi), dan sebuah disertasi bersifat teoritik-akademik yang dipertanggungjawabkan di Belanda tentang perfilman Indonesia.

Buku *Jiwa Reformasi dan Hantu Masa Lalu: Sinema Indonesia Pasca Orde Baru* karya Quirine van Heeren bisa mengisi ceruk kebutuhan kajian akademis tentang lintas perkembangan sinema di Indonesia. Sebagai buku, ia berfungsi sebagai tinjauan sosio-historis tentang bagaimana Reformasi membuka peluang baru bagi perkembangan film Indonesia, serta bagaimana nilai serta perspektif rezim terdahulu tetap terlanggengkan pada era baru ini.

Berangkat dari perspektif lintas disiplin, disertasi Quirine mendedah berbagai isu dan praktik perfilman, mulai dari dikotomi film arus utama dan alternatif, penyelenggaraan festival film, pembajakan film, sejarah, siaran televisi, film Islam, hingga praktik sensor film oleh negara maupun sipil.

Semoga buku ini bisa menciptakan percakapan-percakapan baru, bergairah, dan menyumbang keping-keping pengetahuan lebih maju tentang perfilman Indonesia.

Jakarta, 17 Oktober 2019

Hikmat Darmawan, *Ketua*
Lulu Ratna, *Sekretaris*
Agni Ariatama, *Anggota*
Prima Rusdi, *Anggota*

UCAPAN TERIMA KASIH

Penelitian untuk disertasi ini dikerjakan di bawah naungan Indonesian Mediations Project, bagian dari program Indonesia in Transition (2001-2005), dan didanai oleh Koninklijke Nederlandse Academie van Wetenschappen (KNAW). Saya berterima kasih kepada Centrum voor Niet-Westerse Studies (CNWS), serta Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek (NWO) atas dukungan pendanaan yang mereka berikan.

Banyak sekali individu, baik dalam kehidupan profesional dan pribadi, telah berkontribusi besar terhadap buku ini, sehingga daftar nama mereka akan terlalu panjang jika disebutkan satu per satu. Saya mengucapkan terima kasih kepada semuanya. Saya turut berhutang budi kepada semua individu perfilman Indonesia yang telah mendukung saya. Terima kasih sebesar-besarnya.

— Quirine van Heeren

Jiwa Reformasi dan Hantu Masa Lalu

Sinema Indonesia Pasca Orde Baru

Pendahuluan

> Media kontemporer turut membentuk identitas; memang banyak berargumen bahwa media kontemporer berada pada titik pusat pembentukan identitas. Dalam dunia transnasional yang ditandai dengan perputaran gambar, suara, barang, dan manusia secara global, audiens media memiliki dampak yang besar terhadap identitas nasional, rasa kebersamaan, dan afiliasi politik. Dengan memfasilitasi hubungan keterlibatan terediasi di antara orang-orang yang saling berjauhan, media me-'deteritorisasi' proses *imagining communities (*mengimajinasi komunitas). Walau media dapat merusak komunitas dan menciptakan situasi kesendirian dengan menjadikan audiens sebagai konsumen yang direduksi ke *monad-monad* yang menghiburkan diri, pada sisi lain media juga dapat menciptakan komunitas dan berbagai bentuk afiliasi alternatif (Shohat, 2003:74).

Mediascape (lanskap media) audiovisual di Indonesia tumbuh begitu dinamis setelah era Soeharto, ditandai oleh kekayaan berbagai format, genre, gaya, diskusi, dan kegiatan. Beraneka macam jenis film dapat ditemui di bioskop, pusat budaya, galeri, kine klub di kampus-kampus, dan berbagai sarana publik lainnya.

Jenis film yang beredar merentang dari film populer, dokumenter, independen, *auteur*, eksperimental, hingga film bertema LGBT (Lesbian, Gay, Biseksual, dan Transgender). Televisi nasional turut dimeriahkan oleh berbagai macam program, seperti sinetron, *infotainment*, kuis, dan *reality show* (acara realitas). Pada mulanya, kebanyakan film dan program televisi Indonesia menggunakan gaya, genre, dan formula yang juga dapat ditemui di belahan dunia. Meski begitu, semua film dan program yang diproduksi, didistribusi, ditayangkan, atau ditonton di Indonesia merupakan bagian dari diskursus kompleks dan praktik mediasi yang spesifik. Situasi ini menyiratkan cara tertentu untuk membaca dan memahami teks-teks film. Oleh karenanya, terlepas dari dampak globalisasi dan arus media transnasional, berbagai genre, gaya, program, dan formula yang serupa mengikutsertakan berdampak pada proses representasi dan interpretasi imajinasi komunitas dan bangsa Indonesia.

Dalam *Virtual Geography*—buku tentang pemberitaan media mengenai Perang Teluk Pertama—McKenzie Wark memaparkan bagaimana citra penampilan Saddam Hussein di media direkayasa sedemikian rupa. Direkam bersama dengan orang-orang Barat yang ia sandera, Hussein nampak mengelus-elus rambut seorang anak laki-laki di antara mereka. Melalui tindakannya, menurut Wark, Saddam Hussein tengah memanfaatkan—juga menampilkan—sebuah gestur khas Irak yang populer dan diterima secara luas, sehingga mengesankan dirinya sebagai "pribadi yang berbudi luhur dan terhormat". Namun, di Barat, gestur yang sama dimaknai secara berbeda, karena tergolong "keyakinan yang mencemaskan dan dilestarikan tentang genre televisi beserta jenis-jenis ceritanya yang secara sah dikisahkan kepada kita". Audiens di Barat, yang dididik dengan literasi media 'Orientalis', menanggapinya dengan rasa jijik melihat seorang Arab yang keji sedang melecehkan seorang bocah laki-laki (Wark 1994:4). Wark berkomentar tentang bagaimana

orang-orang dengan latar budaya yang berbeda diarahkan ke cara yang berbeda pula dalam menanggapi informasi, serta memiliki khazanah cerita yang cukup lain untuk menyaring berbagai peristiwa. Ia menjelaskan, "Bagaimana kita dapat mengklaim bahwa kita paham apa yang terjadi di zona lain, di ruang-ruang yang mempertemukan berbagai arus dari berbagai vektor dengan beragam ingatan dan pengalaman hidup sehari-hari?" (Wark, 1994:19). Dengan kata lain, bagaimana kita mengimajinasi maupun menciptakan *image* tentang yang lain? Bagaimana pula mereka mengimajinasi maupun membuat *image* tentang dirinya sendiri?

Dalam masyarakat mana pun, signifikasi dan interpretasi gambar dan teks media bergantung pada diskursus yang beredar serta praktik mediasi yang berlaku. Dalam buku ini, saya menempatkan film sebagai sebuah praktik sosial dalam dinamika negara di pergeseran politik dan budaya Indonesia.[1] Dengan mengeksplorasi kemunculan bersejarah bentuk representasi dan *imagination of communities* dalam *mediascape* audiovisual di Indonesia, saya menelaah dampak diskursus dan praktik mediasi film pada pembentukan identitas kolektif dan realitas sosial. Tulisan saya membahas berbagai diskusi tentang "citra diri orang Indonesia yang diidealkan dalam diskursus televisi" (Kitley, 2000:12) dan film (Sen, 1994) di bawah rezim Orde Baru, serta debat panas dan kocar-kacir tentang representasi bangsa Indonesia dan realitas keseharian masyarakat dalam film dan televisi pada 2007.

'Diskursus' merupakan konsep penting dalam buku ini. Merujuk pada analisis diskursus Norman Fairclough, saya menggunakan istilah diskursus dalam dua pengertian. Pertama, dalam pengertian sebagaimana umumnya digunakan dalam

1 Penulis lain yang mendiskusikan film sebagai praktik sosial meliputi Friedberg 1993; Stacey, 1994; Staiger, 1992; Turner, 1992; Wasko, 1994; Willemen, 1994.

kajian bahasa, diskursus merupakan "aksi dan interaksi sosial, orang-orang yang berinteraksi dengan satu sama lain dalam kondisi sosial yang nyata (Fairclough, 1995:16). Selain itu, saya juga menggunakan istilah diskursus dalam pengertian yang umum digunakan dalam teori sosial post-strukturalis yang diajukan oleh Foucault: "Diskursus sebagai sebuah konstruksi sosial terhadap realitas, sebuah bentuk pengetahuan (Fairclough, 1995:16)."Diskursus erat kaitannya dengan pengetahuan dan pembentukan pengetahuan. Dalam gabungan dua pengertian tersebut, diskursus dapat dimaknai sebagai bahasa yang digunakan dalam merepresentasikan sebuah praktik sosial dari sudut pandang tertentu. Contohnya, praktik sosial dari proses politik memiliki penekanan yang berbeda-beda dalam diskursus politik liberal, sosialis, dan Marxis (Fairclough, 1995:18, 56).

Selain itu, praktik mediasi film di sini diartikan sebagai praktik produksi, distribusi, penayangan, dan konsumsi film. Penggunaan kajian bahasa atau teori-teori sastra untuk menganalisis media audiovisual cukup lumrah dilakukan. Penelitian dalam buku ini dapat diletakkan pada dua kajian yang konstruktif. Kajian pertama merupakan kajian film yang dilakukan oleh Robert Stam, profesor kajian film di New York University. Stam menggunakan teori-teori sastra Mikhail Bakhtin; ia menghimpun konsep-konsep kunci karya Bakhtin terkait dialogisme, heteroglosia, *carnivalesque*, dan *chronotope*. Melalui konsep-konsep ini, Stam (1989) menyajikan sebuah kritik 'translinguistik' terhadap semiotika Saussurean dan formalisme Rusia. Lebih dari itu, ia menanggapi permasalahan tentang perbedaan bahasa dalam film, menganalisis isu-isu budaya nasional di Amerika Latin, dan mendedah penggunaan *carnivalesque* dalam sastra dan film. Penelitian Klarijn Loven (2008) mengenai serial televisi populer *Si Doel* merupakan kajian media audiovisual terkemuka lainnya yang menggunakan pendekatan analisis diskursus kritis yang berfokus pada televisi Indonesia.

Tidak ada makna tunggal yang melekat pada media (McLuhan "medium adalah pesannya" (1995)), akan tetapi praktik, mekanisme dan politik yang bernuansa budaya menjadi dasar semua pemaknaan. Ini bukan berarti bahwa politik dan mekanisme praktik mediasi merupakan kunci untuk menafsir sebuah teks, karena audiens memiliki kebebasan tersendiri untuk "menentukan apakah ia ingin membaca sebuah gambar dalam rangka acuan 'kita', atau dalam rangka pengetahuan kita tentang yang lain" (Wark, 1994:5) dan masih ada banyak cara lain untuk menafsir gambar atau teks. Diskursus yang ada serta praktik-praktik mediasi film menyingkap berbagai bentuk representasi yang saling bersaing dan mengimajinasi identitas-identitas spesifik, serta pembentukan realitas sosial. Dalam bahasan terkait pembentukan realitas sosial, saya menggunakan gagasan Foucault bahwa setiap masyarakat memiliki rezim atau politik umumnya sendiri tentang kebenaran. Ini mengacu pada tipe-tipe diskursus yang tersimpan dalam tatanan masyarakat tertentu dan dibuat berfungsi sebagai benaran: fakta, narasi, mitos, atau representasi mana yang diakui sebagai kebenaran dalam sebuah masyarakat. Ketimbang memfokuskan penelitian pada audiens, saya memusatkan perhatian pada praktik-praktik mediasi yang lebih luas dan berbagai diskursus tentang film. Bahasan ini akan diselingi dengan opini dan komentar dari para pembuat film, jurnalis, akademisi, penggemar film, atau pihak-pihak yang terlibat dalam proses pembuatan film atau pewacanaan dan perkembangan *mediascape* di Indonesia yang dianalisis dalam buku ini.

Walau kajian audiens tidak menjadi fokus penelitian ini, saya dapat memaparkan beberapa pengamatan umum tentang situasi kepenontonan di Indonesia, berdasarkan pengalaman pribadi menonton film-film di berbagai bioskop, festival film, dan rumah-rumah teman. Bagi mereka yang masih asing dengan Indonesia, mungkin penting untuk menyebutkan bahwa sebagaimana sebagian besar wilayah lain di Asia, pada 1980-an hingga 1990-an,

Indonesia mengalami proses industrialisasi dan perkembangan ekonomi yang pesat selama tiga dekade pemerintahan Orde Baru. Dalam periode yang relatif singkat, berbagai kelompok yang terdiri dari kaum birokrat, pengusaha pabrikan, pedagang, dan wiraswasta menimbun kekayaan dan mulai menikmati tingkat kesejahteraan yang lebih tinggi.

Kemajuan ekonomi Asia yang drastis meningkatkan kelas menengah yang makmur serta 'Orang Kaya Baru', yang mempraktikkan gaya hidup dan pola konsumsi baru pula. Sebagian besar kelas menengah baru yang kaya ini tinggal di perumahan elit, menjadi konsumen merek desainer internasional, makan di restoran-restoran, dan mencari hiburan di mal-mal yang mewah; tergantung pada tingkat kekayaan, mereka juga berkeliling dunia. Menurut Michael Pinches, Orang Kaya Baru Asia yang berpreokupasi dengan gaya hidup dan pola konsumsi ini muncul di dalam konteks "kesenjangan materi dan ketegangan sosial yang substansial", yang ciri khasnya "terus berubah alih-alih menghilang" (Pinches, 1999:7).

Secara umum, film-film Indonesia amat jarang ditonton oleh teman-teman saya yang tergabung dalam kelompok kelas menengah atas dan kelas menengah, kecuali memang mereka yang merupakan bagian dari dunia perfilman Indonesia. Mereka hanya menonton film luar negeri, terutama dari Amerika Serikat dan film yang diproduksi secara independen dari berbagai belahan dunia. Film-film dan serial televisi ini secara umum dinikmati melalui saluran kabel seperti HBO, Star Movies, Cinemax, E, dan lain sebagainya. Pilihan lainnya adalah DVD bajakan. Teman-teman menonton film di bioskop hanya untuk hiburan malam hari atau kalau *special effects* sebuah film cukup signifikan untuk ditonton di layar lebar.

Teman-teman yang merupakan pembuat film dan produsen *film independen*, yang mayoritas kelas menengah, menonton film Indonesia dan film asing. Film-film Indonesia yang mereka tonton

umumnya adalah film-film yang diproduksi oleh rekan-rekannya. Seringkali mereka menonton film-film ini dalam acara premier atau festival film. Mereka menonton film komersial Indonesia di bioskop hanya ketika film menjadi perbincangan umum. Teman-teman yang pembuat film biasanya mengabaikan film-film horor, remaja, dan komedi. Tetapi jika ada film yang luar biasa noraknya, beberapa teman akan membeli versi bajakannya hanya untuk bersenang-senang.

Orang-orang kenalan saya yang menonton film komersial Indonesia umumnya berasal dari kelompok kelas menengah bawah dan kelas bawah. Beberapa pekerja toko yang sering saya kunjungi, pelayan di restoran tempat saya biasa makan, teman pekerja bangunan, dan penata rambut di salon-salon mengatakan bahwa mereka suka mengunjungi bioskop untuk menonton film-film komersial Indonesia. Mereka juga menyewa VCD film Indonesia atau membeli versi bajakan untuk ditonton di rumah. Pekerja rumah tangga yang bekerja di rumah teman-teman saya secara umum menonton TV, terutama sinetron dan *reality show*. Mereka berkata tidak pernah nonton di bioskop karena harga tiket tidak sebanding dengan film yang disajikan. Terlepas dari beberapa pengamatan ini, audiens yang dijelaskan di buku ini cenderung *'just do it':* entah menonton atau tidak menonton, mengapresiasi film atau tidak mengapresiasi, atau keduanya sekaligus.[2]

Diskursus utama, seperti diskursus terkait nilai-nilai etis sebuah bangsa, tercermin dalam diskursus terkait film dan juga

2 Saya menggunakan istilah 'melakukannya begitu' untuk menyesuaikan dengan slogan yang digunakan oleh para pembuat film di Indonesia dan Malaysia. Di Indonesia, 'Lakukan begitu saja' pertama kali digunakan untuk menyemangati orang-orang yang ingin menjadi pembuat film independen untuk mulai pembuatan film mereka. Kemudian, istilah tersebut digunakan sebagai slogan untuk melewati berbagai perbincangan rumit yang muncul terkait film independen dan identitas pembuatnya, legitimasi dan aspirasi. Untuk mengetahui lebih lanjut terkait perfilman independen Malaysia, baca Khoo Gaik Cheng, 2004.

terserap dalam praktik diskursus dan narasi tentang teks film, program televisi, dan sinetron. Istilah *'discourse practice'* (praktik diskursus) merupakan sebuah konsep yang dipinjam dari teori analisis diskursus Fairclough. Analisis diskursus "berhubungan dengan praktik-praktik dan teks-teks, serta praktik-praktik diskursus dan praktik-praktik sosial-budaya". Fairclough (1995:16) mengartikan praktik diskursus sebagai "cara-cara produksi teks oleh pekerja media dalam institusi media, dan cara-cara penerimaan teks oleh penonton atau audiens [...], serta bagaimana teks media disebarluaskan secara sosial". Praktik sosial-budaya mengacu pada "peristiwa-peristiwa sosial dan budaya yang menjadi bagian dari peristiwa komunikatif" (Fairclough, 1995:57). Jadi, praktik diskursus merupakan produksi dan konsumsi teks media, sementara praktik sosial-budaya merupakan tindak komunikasi massa sebagai situasi yang spesifik—ekonomi media, politik media, dan konteks budaya komunikasi yang lebih luas dalam media massa. Praktik-praktik diskursus dan sosial-budaya saling berkelindan, karena dalam praktik sosial-budaya terdapat berbagai tingkatan yang mungkin saja terdiri dari bagian-bagian konteks praktik diskursus (Fairclough, 1995:57).

Praktik diskursus film merupakan gabungan dari diskursus masyarakat dan praktik mediasi. Dalam praktik diskursus, sebuah diskursus dipraktikkan di produksi, distribusi dan konsumsi teks film; dengan kata lain, diskursus di sini diwujudkan dalam teks film. Salah satu contoh praktik diskursus adalah pembuatan film sejarah dan dokumenter dan cara distribusi film-film tersebut. Pada Bab 3, saya menjelaskan bahwa produksi genre-genre ini menunjukkan konsep historiografi dan negara-bangsa yang berlaku, dan moda distribusinya berhubungan erat dengan usaha untuk mengarahkan diskursus historiografi.

Praktik naratif film merupakan sebuah komponen dari praktik diskursus; hal ini berhubungan dengan *form* (bentuk) dan

muatan teks film. Praktik naratif juga berhubungan dengan cerita-cerita dan bagaimana sekumpulan cerita dikisahkan dalam media audiovisual dalam konteks relasi kuasa. Relasi kuasa meliputi kekuasaan negara dalam mengontrol media massa melalui sensor, kebijakan penayangan dan pers, serta melalui kepemilikan dan pengaturan industri dan lembaga media swasta nasional dan internasional.[3] Unsur-unsur ini saling memengaruhi dalam pembuatan *form* dan konten produk audiovisual dalam negeri.

Namun, industri dan jaringan media negeri dan swasta bukanlah satu-satunya yang menentukan bentuk dan konten film; audiens dan kelompok penekan turut berperan penting. Audiens dapat menentukan apakah mereka ingin menonton sebuah film atau tidak, dan walaupun *rating* (pemeringkatan) media banyak dikecam karena keakuratannya yang meragukan, nyatanya *rating* dijadikan panduan oleh para pengiklan, yang kemudian memengaruhi industri media swasta.[4] Lebih dari itu, penyensoran oleh lembaga negara bukanlah satu-satunya kekuatan yang menetapkan pembatasan *form* dan konten produksi media. Tekanan dan protes dari audiens serta organisasi masyarakat dan komunitas kepercayaan juga dapat memicu praktik *self-censorship* (swasensor) di kalangan para pembuat film bahkan pelarangan tayang terhadap program film dan televisi. *Form* dan konten media audiovisual, bersamaan dengan pertanyaan-pertanyaan seputar kekuasaan, otoritas, dan akses terhadap sumber daya, berimbas pada representasi dari realitas bangsa, komunitas dan masyarakat yang bersirkulasi secara umum.

3 Abu-Lughod, 1993; Croteau and Hoynes, 1997; Dasgupta, 2007; Harbord, 2002; Hong, 1998; Lull, 1991; Shohat and Stam, 1994, 2003.

4 Ien Ang (1991, 1992), antara lain, beranggapan bahwa lembaga pemeringkatan tidak benar-benar mengukur 'audiens', tetapi menciptakan dan mengatur citra terkait audiens untuk mengikat para pengiklan. Untuk mengetahui lebih lanjut terkait praktik 'kajian audiens' oleh perusahaan pemeringkatan serta bahayanya, baca Ang 1991, 1992.

Kebenaran atau realitas sosial bersifat tidak stabil, tetapi selalu dimaknai ulang dalam persaingan diskursus. Fairclough (1995:52) beranggapan bahwa "[p]erubahan dalam masyarakat dan budaya terwujud dalam semua sifatnya yang tentatif, tidak utuh dan kontradiktif dalam praktik-praktik diskursus media yang heterogen serta terus bergeser". Terutama setelah Presiden Soeharto mundur dari jabatannya, *mediascape* Indonesia ditandai dengan serentetan diskursus yang menaungi saling-silang gagasan berbagai komunitas dan kelompok masyarakat dalam menghadirkan representasi bangsa Indonesia dan realitas sosialnya. Komunitas terimajinasi di Indonesia era sekarang bersifat plural, membaur, dan tidak mudah terikat pada lokus tertentu. Komunitas terimajinasi kontemporer terbentuk di tengah berbagai kekhawatiran sosial-budaya, bukan yang bersifat politis saja (Kitley, 2002:211).

Gagasan Benedict Anderson (1982) mengenai *imagined communities*—istilah yang ia ciptakan untuk mengacu pada karakter komunitas yang 'diimajinasi' alih-alih 'dialami'—menjadi salah satu konsep inti dalam penelitian saya. Anderson menunjukkan bagaimana teknologi-teknologi media baru berkontribusi terhadap pembentukan bangsa dengan cara imajinasi sebuah bangsa sebagai komunitas yang berdaulat dan terikat secara wilayah. Sirkulasi media cetak dan penyebarluasan surat kabar dan novel yang ditulis berbahasa nasional membuat pembaca mengimajinasi dirinya sebagai bagian dari sebuah komunitas yang lebih besar—komunitas yang tidak didasarkan pada pertemuan tatap muka di antara anggotanya. Sementara imajinasi komunitas dapat dihubungkan dengan konsumsi teknologi media dan diskursus, gagasan Benedict Anderson terkait komunitas terimajinasi dikritik beberapa kalangan.

Philip Kitley (2002:211) mengemukakan bahwa ide-ide yang bersifat menyeluruh dan pemersatu yang diajukan oleh Anderson merupakan bagian intrinsik dari komunitas nasional

poskolonial, dan ide-ide ini tidak berlaku lagi dalam komunitas terimajinasi pada masa kini, yang bersifat jauh lebih plural, membaur dan sering kali menembus batas-batas wilayah bangsa. Beberapa pakar lain juga mengkritisi teori Anderson. Kritik lain menyebutkan bahwa ia secara tidak sengaja memperkuat argumentasi Eurosentris dan pada saat yang sama mendelegitimasi nasionalisme Dunia Ketiga sebagai bentukan Barat (Desai, 2009). Beberapa yang lain mengkritik Anderson yang dianggap gagal dalam membahas berbagai keterkaitan yang lebih luas dan dinamika antara aspek-aspek tertentu terkait nasionalisme, khususnya persebaran kapitalisme (Davidson, 2007) dan globalisasi (Hamilton, 2006). Pakar lain berpendapat bahwa ada "analisis yang hilang" terkait mengapa beberapa mitos nasional berhasil sementara yang lain tidak (Haesly, 2005). Untuk mengetahui penilaian kritis berbagai pakar atas teori Anderson, baca Özkırımlı (2000).

Dalam dekade terakhir, beberapa ilmuwan meragukan kemampuan negara-bangsa poskolonial dalam memupuk rasa persatuan seperti yang berhasil dicapai pada sejarah Barat.[5] Dalam kajian film dan budaya, krisis negara-bangsa, yang merupakan bagian penting dalam perdebatan serta perebutan kuasa era kini, menimbulkan pergeseran fokus terhadap pembentukan komunitas yang bersifat transnasional. Persebaran media massa transnasional ekstensif maupun peningkatan akses terhadap media melalui berbagai teknologi baru telah memperluas pembentukan dunia-dunia bersama yang baru pula, serta imajinasi komunitas-komunitas berbeda yang diikat oleh sentimen dan tidak lagi terkungkung oleh sekat-sekat negara.[6] Dalam konteks ini, negara-bangsa dan identitas bangsa sudah tidak dianggap

5 Meyer, 2000. Baca juga Bayart, 1993; Chabal, 1996; Mbembe, 1992; Taussig, 1997; Van der Veer, 1994; Werbner, 1996.

6 Appadurai, 1996; Garnham, 1993; Gillwald, 1993; Shohat, 2003; Sen, 2003.

sebagai ruang dan bentuk istimewa dalam mengimajinasi komunitas.[7] Akan tetapi, terlepas dari dunia yang kian dibentuk oleh globalisasi, negara masih menjadi agen penting dalam pembentukan realitas politik (Baumann, 1996; Duara, 1999, 2008; Shami, 1999).

Terlebih, negara dapat menempati posisi penting dalam membentuk dunia perfilman. Wimal Dissanayake berargumen bahwa dunia perfilman di berbagai negara Asia berhubungan erat dengan negara-bangsa karena alasan yang sederhana, yakni ekonomi dan pengendalian konten film. Dalam dunia perfilman Asia, bantuan atau bentuk-bentuk koordinasi dengan pemerintah amat penting untuk diamati karena mayoritas perusahaan perfilman, naskah, lembaga pelatihan, dan lembaga sensor di Asia didukung atau diawasi oleh negara (Dissanayake, 1994:xiv). Krishna Sen (2003:147) menekankan aspek ini dalam konteks perfilman Indonesia:

> Pada masa ketika zona-zona perbatasan bangsa Indonesia tengah diuji secara membabi buta dengan berbagai perbedaan suku, agama dan kewilayahan, ketika nyatanya negara ini berjanji untuk melepaskan negara termuda di dunia, Timor Timur, Indonesia mungkin saja gagap ketika berbicara tentang apa yang disebut sebagai perfilman Indonesia. Tetapi pengaturan kelembagaan film yang diproduksi dan dikonsumsi di Indonesia dibuat sedemikian rupa hingga tidak mungkin bagi kita untuk mendiskusikan hal-hal ini kecuali sebagai 'film nasional.'

7 Baca proyek penelitian Birgit Meyer "Media Massa Modern, Agama dan Pembayangan Komunitas; Sejarah Poskolonial di Afrika Barat, Brazil dan India" (2000-2006). Proyek ini meneliti pergeseran dari negara-bangsa sebagai ruang istimewa bagi pembayangan identitas menuju pembentukan kelompok baru dalam ruang umum yang bersifat plural. Di dalamnya, peran dan posisi negara dipertanyakan dan agama seringkali memainkan peran yang penting.

Sekarang semuanya berubah, dan dalam satu dekade, membicarakan 'perfilman nasional' merupakan hal yang sulit. Tidak hanya dalam konteks Indonesia, tetapi mungkin juga di negara-negara Asia Tenggara lain yang mengalami perkembangan serupa dalam mengakses teknologi media baru. Di Indonesia, terutama setelah Presiden Soeharto mengundurkan diri, beberapa perubahan terjadi dalam aspek relasi kuasa dan diskursus yang menentukan perfilman Indonesia. Pengunduran diri Soeharto pada 21 Mei 1998 menandai awal mula era Reformasi. Slogan Reformasi, atau pembaharuan dalam aspek politik, ekonomi, dan legislasi menjadi bahasan umum.

Sebelum pengunduran diri Soeharto, Reformasi dalam politik diartikan sebagai permintaan atas presiden baru, pemilihan umum yang bebas, kebebasan untuk membentuk partai politik, dan pencabutan lima paket undang-undang politik yang diterbitkan pada 1985—yang menjadi faktor utama atas kekurangan sistem politik resmi. Secara ekonomi, mereka yang menghendaki Reformasi menuntut pencabutan kapitalisme-kroni, monopoli, kartel, dan peran dominan para konglomerat. Pendukung Reformasi juga menuntut adanya kekuasaan legislatif yang kuat, dan sebuah birokrasi dan sistem hukum yang tidak dipermainkan oleh elit-elit yang berkuasa, serta pemberantasan korupsi, kolusi, dan nepotisme (KKN) (Van Dijk, 2001:114-5). Setelah pengunduran diri Soeharto, permintaan terhadap pembaharuan memengaruhi berbagai macam aspek kehidupan dan berujung pada proses negosiasi dan pendefinisian ulang semua isu yang ada.[8]

Selain dipengaruhi oleh suasana euforia Reformasi yang membuka ruang-ruang kebebasan berekspresi, salah satu bagian

8 Untuk mengetahui lebih lanjut terkait Reformasi, baca karya Van Dijk, 2001; Emmerson, 1999; Schulte Nordholt dan Abdullah, 2002; O'Rourke 2002; Samuel dan Schulte Nordholt, 2004; Schulte Nordholt dan Hoogenboom, 2006.

penting dari perubahan dalam praktik dan diskursus mediasi film Indonesia dapat ditelusuri melalui proses penyebaran media audiovisual baru. Berbagai kegiatan dan perkembangan dalam perfilman Asia Tenggara dapat terjadi karena ketersediaan teknologi-teknologi baru yang terus meningkat, seperti kamera video digital, program komputer untuk penyuntingan dan proyektor video digital. Video digital, contohnya, memungkinkan pembentukan dan transformasi makna dan praktik (Ukadike, 2003:128), yang menantang praktik-praktik perfilman dominan dan budaya perfilman. Sutradara film Garin Nugroho dan sutradara film serta akademisi Gotot Prakosa menegaskan bahwa teknologi-teknologi video yang baru pada hakikatnya telah memungkinkan semua orang Indonesia untuk mengakses media audiovisual. Mereka berpendapat bahwa kemajuan dalam teknologi ini telah membentuk proses demokratisasi dalam produksi film dan kreativitas dalam perfilman Indonesia.[9]

Meski begitu, perlu dicatat bahwa walaupun ketersediaan dan harga teknologi media baru yang relatif murah telah memperluas akses dan kemungkinan untuk memproduksi film, mayoritas masyarakat Indonesia masih belum mampu membeli komputer dan akses internet atau membeli kamera video. Proses 'demokratisasi' ini hanya terjadi dalam lingkup Orang Kaya Baru dan kelas menengah, yang memiliki komputer, laptop, dan *smartphone*. Selain itu, warung internet (warnet) tersedia secara luas, dan dengan biaya sekitar Rp 4.000 seseorang dapat menyewa komputer untuk menjelajah internet. Tetapi, semakin jauh dari kota, sambungan internet menjadi semakin lamban.[10]

9 'Euforia Film Generasi Digital', *Kompas* 4-11 2001; Gotot Prakosa 2005:10-1. Untuk referensi lain terkait media demokratis akar-rumput, baca Peter Manuel, 1993.

10 Situasi akses internet pada 2020, ketika versi terjemahan Indonesia buku ini diterbitkan, sudah berbeda jauh dengan masa-masa ketika penelitian berlangsung. Kini, masyarakat mengakses internet langsung lewat paket data atau jaringan wifi menggunakan laptop atau perangkat genggam lainnya. Rentang penggunaannya beragam, mulai dari *browsing*, *instant messaging*, *gaming*, *content streaming*, hingga

Hal serupa turut berlaku pada kamera video. Seorang anak dari keluarga yang kaya mungkin akan dengan mudah membeli kamera dan *gadget* terbaru. Seorang remaja dari kalangan menengah di Cilacap, misalnya, mungkin akan menyewa sebuah kamera yang telah berpindah tangan tujuh kali, yang suku cadangnya berasal dari berbagai kamera lain sebelumnya. Teknologi media baru dan perkembangannya memengaruhi orang di wilayah yang berbeda, dalam kelas-kelas sosial yang berbeda, dan dalam cara yang berbeda pula.

Perubahan politik dan demokratisasi perfilman Indonesia dalam penemuan teknologi film baru telah menciptakan diskursus yang menentang konsep perfilman nasional "[yang memberikan hak istimewa ke] konsep terkait koherensi, kesatuan dan stabilitas makna budaya yang berhubungan dengan kekhasan sebuah bangsa (Disssanayake, 1994:xiii)." Sebaliknya, praktik dan diskursus baru pasca era Soeharto mendukung dasar pemikiran bahwa dalam dunia transnasional seperti sekarang, identitas-identitas nasional bertransformasi atau diganti dengan sekumpulan identitas yang melampaui batas-batas bangsa, serta didasarkan pada sentimen sosial, politik, atau agama. Generasi pembuat film setelah era 1998 sangat sadar terhadap perkembangan perfilman dunia dan terinspirasi oleh gerakan perfilman di luar negeri. Contohnya, pada 1999, tiga belas pembuat film membuat Danish Dogma Manifesto '95 versi Indonesia, yang mereka sebut sebagai I-Sinema (lihat Bab 2). Mereka mengacu kepada film-film luar negeri untuk memproduksi ulang gaya-gaya tertentu; *Kuldesak* dan *Pulp Fiction* karya Quentin Tarantino (lihat Bab 2) atau mengulang beberapa bagian naskah, sebagai-

e-commerce. Perkembangan teknologi serta industri telekomunikasi memungkinkan penggunaan smartphone dan langganan internet di hampir seluruh kalangan masyarakat. Akibat perkembangan ini, banyak warnet tutup atau banting setir menjadi game center. [AJP]

mana yang dilakukan *Virgin* terhadap *Coyote Ugly* karya David McNally (lihat Bab 6). Lebih dari itu, para pembuat film ini juga memperkuat hubungan dan interaksi dengan para pembuat film dari berbagai belahan dunia melalui jaringan media *online* (daring) seperti YouTube dan acara *live* seperti festival film internasional. Namun, pada saat yang sama, praktik dan diskursus pasca era Soeharto menggarisbawahi proses-proses mengimajinasi komunitas yang kian menekankan identitas lokal. Mengomentari pembentukan budaya dan imajiner transnasional, Rob Wilson dan Wimal Dissanayake (1996:1) mengarahkan perhatian pada hubungan yang saling memengaruhi antara globalisme dan lokalisme:

> Para pekerja budaya posmodern, yang nyaris menjadi 'insinyur yang bersifat simbolis' dan sadar diri secara kritis terhadap modal global, berdiri di persimpangan medan yang telah berubah dan bersifat fraktal di penghujung abad ini: sebuah ruang dunia baru buat produksi budaya dan representasi bangsa yang serentak menjadi lebih *terglobalisasi* (bersatu pada dinamika logika kapitalisme yang menembus batas-batas negara) dan *terlokalisasi* (terfragmentasi dalam kontes enklave-perbedaan, koalisi dan perlawanan) dalam tekstur dan komposisi sehari-hari.[11]

Pada kesempatan lain, Dissanayake menyarankan agar dialektika antara globalisme dan lokalisme diamati melalui pendekatan yang berfokus pada produksi lokalitas baru, yakni dengan memerhatikan pembentukan lokalitas dan pola-polanya yang terus bergeser menyesuaikan kebutuhan global. Ia memaparkan sebagai berikut (Dissanayake 2003:216-7): "Bagaimana bentuk simbolis dan modalitas yang terasosiasi dengan kapitalisme Barat

11 Untuk diskusi yang lebih mendalam terkait masalah ini, baca Wilson dan Dissanayake, 1996.

itu ditransformasikan, dilokalisiasi, dan dilegitimasi di sebagian besar negara sesuai dengan narasi sejarah dan dunia yang terus berubah, adalah titik pusat diskursus tentang lokalisme". Dalam diskursus lokalisme, proses transnasionalisasi dan deteritorialisasi kesadaran yang berlangsung simultan tidak harus berujung pada imajinasi budaya dan identitas transnasional yang baru dan dimiliki bersama saja. Proses yang sama juga dapat memicu pembentukan identitas dan imajinasi budaya yang bersifat hibrid. Terlebih, dalam pandangan Arif Dirlik (1996:35), kemunculan kembali 'lokal' dapat dilihat sebagai medan perlawanan dan perjuangan untuk pembebasan:

> Perjuangan terhadap representasi sejarah dan politik oleh kelompok-kelompok yang tertindas dan terpinggirkan oleh modernisasi [...] telah menambah dinamika kesadaran posmodern dan menciptakan gagasan kontemporer mengenai lokal, yang harus dibedakan dari lokalisme 'tradisional' hanya karena perjuangan tersebut dibentuk oleh modernitas yang mereka tolak itu sendiri. Konsep lokal inilah yang diolah kembali oleh modernitas. Konsep lokal ini berwujud apa yang disebut sebagai '*politics of difference*' (politik perbedaan) yang mengasumsikan perbedaan lokal (secara harfiah dan kiasan, mengacu pada kelompok sosial) sebagai titik mula dan tujuan pembebasan.

Walaupun Dirlik, Wilson, dan Dissanayake tidak menjelaskan perbedaan antara lokal dan nasional secara eksplisit, Krishna Sen—mengacu pada argumen Dirlik—mencoba mencirikan keduanya. Ia beranggapan bahwa beberapa tahun sebelum pengunduran diri Soeharto, budaya lokal di Indonesia digiring dalam diskursus budaya untuk menentang retorika dominan mengenai budaya nasional dan kebangsaan yang dikemukakan oleh rezim Orde Baru. Di Indonesia, konsep lokalisme sebagai

kiasan untuk medan perlawanan biasanya tidak didefinisikan dalam kaitannya dengan budaya transnasional atau globalisme, tetapi didalam konstelasi politik negara (Sen, 2003:147, 155-6). Komunitas terimajinasi oleh Anderson yang dibahas di sini mengikuti alur pemikiran di atas.

Dengan memperlakukan film sebagai bagian dari medan semiotika kompleks yang mengedepankan pembentukan identitas dan realitas sosial, saya memusatkan perhatian pada tiga tema utama. Pertama-tama, saya menganalisis diskursus mengenai format dan genre media audiovisual tertentu yang mengandung unsur-unsur imajinasi identitas dan pembentukan komunitas. Kedua, saya membedah proses-proses pemberdayaan yang terjadi akibat penggunaan format dan genre. Ketiga, saya membahas dampak penyebaran format dan genre tertentu terhadap wacana umum.[12]

Sejumlah pertanyaan kunci yang diajukan dalam konteks ini meliputi: bagaimana kita dapat mengategorikan kekhasan yang dimiliki industri perfilman sebelum, selama, dan setelah kejatuhan Soeharto? Bagaimana semangat Reformasi memengaruhi praktik mediasi film Indonesia, dan apa signifikasi teknologi-teknologi baru yang telah tersedia dalam rentang waktu itu? Representasi sejarah apa saja yang ditampilkan selama rezim Orde Baru, dan sejauh apa konsep 'kebenaran' dan 'realitas' menentukan diskursus kritis terkait media Indonesia? Apa peran Islam dalam praktik mediasi film sebelum, selama dan setelah era Reformasi? Sejauh mana diskursus sekuler dan keagamaan beradu dalam menentukan batas-batas moral perfilman arus utama dan

12 Analisis saya tentang ketiga elemen ini terinspirasi dari pendekatan yang digunakan oleh Birgit Meyer dalam program penelitiannya PIO-NIER yang ia kerjakan berjudul 'Media Massa Modern, Agama, dan Pembayangan Komunitas', yang disebutkan dalam proposal penelitiannya untuk Dutch Research Council (NWO); baca Meyer, 2000.

produksi program televisi? Bagaimana berbagai diskursus tersebut membentuk realitas sosial?

Buku ini dibagi menjadi tiga bagian, dan masing-masing bagian terdiri dari dua bab. Dua bab pertama dalam dua bagian pertama mendiskusikan praktik dan diskursus perfilman pada masa Orde Baru. Bab-bab yang membahas masa Orde Baru akan menitikberatkan pada penelitian Krishna Sen (1994) mengenai perfilman Indonesia. Dalam beberapa kasus, bab-bab ini diikuti oleh bab kedua yang membahas perkembangan, kontinuitas, dan perubahan dalam diskursus dan praktik perfilman Indonesia setelah rezim Soeharto berakhir. Dalam bagian ketiga, perkembangan-perkembangan pada masa Orde Baru dan masa-masa setelahnya digabungkan ke dalam kedua bab.

Bagian pertama memuat analisis praktik mediasi film, sementara bagian kedua tentang praktik diskursus film, dan bagian ketiga terkait praktik naratif film. Dalam menelusuri praktik-praktik mediasi film, saya membedah praktik produksi, distribusi, penayangan, dan konsumsi film, dan kemudian menjelaskan diskursus terkait praktik tersebut. Berbagai diskursus ini mengungkapkan serentetan representasi dari komunitas terimajinasi yang bersifat berlainan. Ketika membahas praktik diskursus film, saya fokus pada penggunaan kiasan naratif, strategi retorika, dan moda distribusi dan penayangan film pada masa Orde Baru dan Reformasi, yang berhubungan dengan historiografi. Fokus terhadap historiografi ini berlandas pada gagasan tentang sejarah sebagai dasar penting bagi naratif tentang negara-bangsa. Sejarah menyediakan dasar-dasar persatuan dan legitimasi sebuah negara untuk menegakkan pemerintahan (Anderson 1983; Hobsbawm dan Ranger 1983). Alasan lainnya adalah bahwa praktik diskursus di bawah pemerintahan Soeharto yang berkaitan dengan sejarah amat berkelindan dengan politik Orde Baru, politik pembentukan mitos nasional, serta ideologi.

Dalam pembahasan terkait praktik naratif, saya mengkaji susunan naratif film dalam konteks relasi kuasa. Saya mengamati sejauh mana *form* dan konten naratif tergantung pada aspek penyensoran, perdagangan, dan motif ideologis atau politis. Perhatian utama di sini terletak pada dampak relasi kuasa pada perdebatan dan representasi realitas serta batas-batas nilai moral Indonesia sebagai sebuah bangsa dan masyarakat.

Pada bagian pertama, saya mengontraskan praktik mediasi film arus utama pada era Orde Baru dengan praktik mediasi film bawah tanah dan alternatif pada era sesudahnya. Saya menunjukkan bahwa dalam berbagai diskursus dan kebijakan perfilman, beberapa format dan festival yang berbeda menunjukkan imajinasi komunitas dan audiens yang berbeda. Pada Bab I, saya mendiskusikan kebijakan perfilman yang menempatkan format 16 mm sebagai representasi audiens dari kalangan kelas bawah, sedangkan format 35 mm merepresentasikan audiens transnasional dari kalangan menengah ke atas. Saya juga menganalisis beberapa festival film pada era Orde Baru dan menjelaskan detail-detail mengenai representasi audiens dan bangsa Indonesia tertentu, kaidah dan motif di balik pertunjukan film, serta diskursus tentang partisipasi dalam festival-festival.

Pada Bab 2, saya mengamati perubahan dan kontinuitas dalam praktik mediasi film pasca-era Soeharto. Pada bab ini, saya membahas praktik-praktik mediasi baru dan kemunculan beberapa genre serta festival film baru. Saya menunjukkan bahwa dalam diskursus film pada era setelah Soeharto, format 35 mm dihubungkan dengan dominasi Orde Baru dan identitas transnasional. Sebaliknya, *film independen* alternatif, yang menggunakan format video digital, dipandang sebagai sinema oposisi yang merepresentasikan identitas lokal. Lebih lanjut, saya mendiskusikan kemunculan berbagai festival film selama masa Reformasi dan mengamati hubungannya dengan identitas supranasional. Saya mengakhiri bab kedua dengan sebuah analisis

tentang penyebaran film-film bajakan sebagai praktik media oposisi.

Pada bagian kedua, saya menguraikan gagasan dan penggunaan praktik diskursus tertentu serta mengamati secara khusus apa yang saya sebut sebagai *'modes of engagement'* (moda-moda keterlibatan) dalam diskursus terkait sejarah, historiografi, dan berbagai peristiwa masyarakat. *Modes of engagement* ini terdiri dari representasi dominan atau cara-cara yang digunakan untuk membahas topik tertentu, yang merupakan bagian dari diskursus utama mengenai masyarakat. *Modes of engagement* berkembang melampaui moda dan gaya produksi film (Nichols 1991:22-3), karena memuat sekumpulan cara untuk merepresentasikan berbagai topik dalam masyarakat di semua jenis media. Dalam film, *modes of engagement* terwujud melalui penggunaan beberapa fitur generik, gaya narasi, dan kaidah tertentu. Saya juga mengidentifikasi melalui jenis praktik diskursus mana genre-genre film tertentu menjangkau kalangan audiens Indonesia, dan menginvestigasi praktek *framing* (pembingkaian) teks film.

Bab 3 didedikasikan untuk pembahasan tentang bagaimana negara Orde Baru menyita genre-genre film tertentu dengan tujuan untuk mempromosikan model sejarah dan identitas nasional versinya sendiri untuk melegitimasi mandatnya demi menegakkan pemerintahan. Saya menyertakan bahasan mengenai diskursus pembentukan film sejarah, *pembangunan*, dan propaganda, serta beberapa *modes of engagement* yang melibatkan film-film ini dalam penulisan sejarah. Kemudian, saya mengamati praktik penayangan film-film tersebut sebagai bagian dari kerangka khusus: sebuah hari peringatan Orde Baru.

Pada Bab 4, saya memaparkan cara *modes of engagement* yang dominan dan kaidah umum dalam film berubah atau dipertahankan setelah pengunduran diri Presiden Soeharto. Saya membahas pembentukan kontra-sejarah dan kemunculan genre-genre alternatif dan praktik-praktik *framing* baru selama era

Reformasi. Salah satu titik fokus dalam bab ini adalah kebangkitan Islam dalam *mediascape* pasca rezim Soeharto. Saya turut memaparkan pembentukan genre *film Islami* serta keterkaitannya dengan pembentukan komunitas *film Islami*, yang melihat dirinya sebagai film perlawanan dan poskolonial berdasarkan ideologi Islam. Lagi-lagi, saya membahas praktik *framing* dan peningkatan representasi Islam dalam media audiovisual pasca rezim Soeharto sebagai bagian dari komersialisasi bulan puasa Ramadan dalam Islam.

Bagian terakhir buku ini mendiskusikan praktik naratif. Saya mengamati peredaran genre populer dan susunan cerita dalam genre film, seperti penggunaan formula umum dan kaitannya dengan relasi kuasa. Hal ini mengarahkan ke batas-batas naratif yang mungkin dan dasar-dasar relasi kuasa sosial-politik. Saya menyaring berbagai perdebatan terkait praktik naratif untuk melihat sejauh mana naratif dapat menyiasati batasan moral yang dibangun oleh negara dan kelompok-kelompok keagamaan. Dalam konteks ini, saya menujukan pergulatan berbagai realitas yang dibentuk oleh *world view* dan klaim kebenaran yang saling beradu, serta peran tokoh-tokoh *authority* (otoritas) dalam Islam baik yang bersifat nyata maupun terimajinasi dalam menggambarkan praktik-praktik naratif.

Bab 5 membahas keterkaitan antara format-format horor untuk televisi dan film, formula umum serta audiens dan komunitas terimajinasi. Bab ini juga menjelaskan bagaimana diskursus tentang formula umum film horor dapat dihubungkan dengan perdebatan tentang unsur-unsur yang membentuk bangsa Indonesia modern.

Pada Bab 6, saya mendalami berbagai diskursus terkait penggambaran realitas Indonesia modern. Saya mendiskusikan perdebatan dewasa ini tentang batasan moral dalam praktik naratif di *mediascape* Indonesia pasca rezim Soeharto dan menunjukkan bagaimana mekanisme pasar dan sensor, baik yang

dilakukan oleh negara maupun masyarakat umum, menentukan teks-teks film yang diproduksi. Saya turut menyorot perdebatan tentang praktik naratif mana yang dianggap cocok dengan moda-moda representasi masyarakat Indonesia. Perdebatan ini berhubungan dengan *world views* berlainan yang dibangun di atas realitas keagamaan atau realitas sekuler. Yaitu merupakan bagian dari perjuangan tentang apa dan siapa yang membentuk dan menentukan diskursus populer nasional, dan realitas mana yang tercantum pada masyarakat Indonesia modern.

Perlu dicatat bahwa cukup banyak perkembangan dalam praktik dan diskursus media audiovisual di Indonesia tidak begitu unik. Konten, gaya dan formula dalam naratif yang ditemukan pada film horor dan sejarah, dokumenter, *infotainment*, acara kuis, atau *reality show* dapat ditemui di berbagai belahan dunia. Di mana pun, program gosip membahas selebriti. Film dari belahan dunia mana pun berkisah tentang tokoh fiktif atau nyata. Pengkhotbah di Amerika Serikat, Brazil, dan Mesir memiliki program dan *talk show* tersendiri. Film horor laris di Hollywood, Afrika, dan Asia. Orang biasa menjadi fokus perhatian dalam program kuis dan *reality show*, baik yang nasional maupun transnasional. Di mana pun, seorang korban ditampilkan dalam cerita fiksi, dokumenter, dan program berita harian. Tetapi, sebagian besar gambaran dan pre-okupasi yang ada dalam media audiovisual Indonesia berhubungan dengan perkembangan sosial dan politik yang khas di negaranya pada khususnya dan Asia Tenggara pada umumnya. Secara umum perfilman berbagai negara di Asia Tenggara menunjukkan kecenderungan urusan sosial dan politik serupa.

Dalam pidato *keynote* pada Southeast Asian Cinema Conference ke-6 yang diselenggarakan di Vietnam pada Juli 2010, akademisi film Adam Knee mengidentifikasi kemiripan isu dan perkembangan dunia perfilman di seluruh wilayah Asia Tenggara. Ia menunjukkan beberapa fenomena paralel dalam perfilman Asia

Tenggara yang dipicu oleh interkoneksi dalam segi sosial, ekonomi, politik, sejarah, dan wilayah. Knee menggarisbawahi dampak krisis ekonomi 1997 terhadap pembuatan film di wilayah ini, serta pengaruh perkembangan teknologi *moving image* dalam menggeser moda-moda produksi, distribusi, konsumsi, dan estetika.

Knee (2010:4) juga menekankan bahwa terdapat jejaring aktif para pembuat film Asia Tenggara di tengah industri media yang kian terglobalisasi. Para pembuat film ini berkomunikasi dan bertemu dalam berbagai forum dan festival film di kawasan Asia Tenggara, macam Cinemanila di Filipina, Jakarta International Film Festival (JiFFest), serta festival-festival film internasional lainnya di Singapura dan Bangkok. Selain itu, mereka bertemu dalam berbagai kesempatan internasional serta terlibat dalam program film Asia Tenggara dalam International Film Festival Rotterdam di Belanda, atau Berlinale di Jerman. Ditambah itu, pembuat film di Asia Tenggara berperan dalam ko-produksi film dan penggunaan layanan industri yang sama di kawasannya.

Thailand, utamanya, berfungsi sebagai pusat produksi dan pemrosesan pencetakan, tetapi Singapura sekarang mengembangkan industri pelayanan produksi menggunakan dana pemerintah untuk mampu bersaing langsung dengan fasilitas yang dimiliki Thailand (Knee 2010:4). Selain memiliki pengalaman serupa dalam segi ekonomi, teknologi dan akses terhadap jejaring dan industri media regional dan transnasional, dunia perfilman di kawasan Asia Tenggara juga menunjukkan paradigma yang mirip dari segi sosial-politik; di antaranya adalah perdebatan mengenai film arus utama dan independen, cara-cara menyikapi penyensoran, dampak pengaruh unsur keagamaan dalam film dan produksi film, isu-isu kesukuan, masalah gender dan seksualitas, desa versus kota, serta dampak terhadap trauma hubungan sosial dan politik.

Untuk menggambarkan beberapa tema sepadan: dunia

perfilman independen Indonesia, Malaysia, dan Filipina sering kali bekerja dalam sistem serupa dan menghasilkan film-film yang memiliki kemiripan dalam segi konten dan gaya. Isu-isu tertentu seperti ras, suku, gender, dan seksualitas menjadi topik bahasan dalam film-film ini dengan pendekatan yang begitu kritis, yang tidak mungkin dilakukan dalam produksi film arus utama. Penyensoran merupakan keprihatinan bagi para pembuat film di seluruh Asia Tenggara. Terutama di Vietnam dan Singapura, penyensoran oleh negara amat gencar dilakukan; tetapi juga di negara-negara lain penyensoran merupakan sebuah kekuatan yang harus diperhitungkan para pembuat film.

Agama sudah merupakan atau lagi menjadi tema populer dalam perfilman Asia Tenggara: unsur-unsur Katolik meresap ke dalam film-film Filipina, *film Islami* semakin banyak diminati di Indonesia, dan biarawan Buddha—sebagaimana pengkhotbah Islam di Indonesia dan pendeta Katolik di Filipina—seringkali menjadi tokoh utama dalam film-film horor Thailand. Nyatanya, film-film horor—yang dijelaskan oleh Knee (2010:8), memiliki perspektif regional yang kuat dan tumpang tindih secara substansi antara satu negara dengan negara lain terkait tokoh-tokoh supernatural yang diperankan, serta genre aksi, komedi, dan melodrama juga tumbuh subur di semua negara di kawasan ini. Kadang kala film-film horor, tetapi juga genre lain seperti drama sejarah, merujuk pada peristiwa politik traumatis tertentu yang dialami secara bersamaan oleh negara-negara ini.

Menurut Knee (2010:8), drama sejarah memiliki makna regional yang kuat perihal bagaimana merepresentasi berbagai peristiwa historis lokal yang problematis atau traumatik. Lagi-lagi, ini menghubungkan berbagai dunia perfilman di Asia Tenggara, dan nyatanya melampaui genrenya. Salah satu tema traumatis berulang yang dapat ditemui dan melintas semua kawasan dan semua genre ini adalah *red scare* pada 1960-an dan implikasinya

terhadap masa sekarang.[13] Beberapa contoh film yang mengusung tema ini: *Puisi Tak Terkuburkan (The Poet,* Garin Nugroho, 2000) dan *Lentera Merah* (Hanung Bramantyo, 2006) dari Indonesia; *Snatch* (*Dukot* (*Desaparecidos*), Joel Lamangan, 2009) dari Filipina; *Lelaki Komunis Terakhir (The Last Communist*, Amir Muhamad, 2006) dari Malaysia; *Lung Boonmee raluek chat* (*Uncle Boonme Who Can Recall His Past Lives*, Apichatpong Weerasethakul, 2010) dari Thailand. Tema-tema bersama lain di kawasan ini merupakan pengalaman lokal maupun tanggapannya terhadap modernitas dan globalisasi, menyimak berbagai macam ketegangan yang muncul akibat interaksi antara gaya hidup pedesaan dan perkotaan, serta nilai-nilai lama dan baru dan/atau asing (Knee, 2010:9).

Titik referensi lain yang melintas perfilman di kawasan Asia Tenggara adalah peran industri perfilman yang dimiliki oleh para pengusaha Tionghoa, serta representasi tokoh-tokoh dan komunitas etnis Tionghoa dalam film-film yang diproduksi di Asia Tenggara (Knee 2010:10-1). Terakhir, perfilman Asia Tenggara menghadapi permasalahan yang sama dalam hal pengarsipan dan pemeliharaan film. Negara-negara ini menghadapi sebuah iklim yang mempercepat proses kemusnahan film; terlebih, dana dari pemerintah di negara-negara ini terbatas.[14]

Catatan terakhir berkaitan dengan metodologi. Pada Februari 2001, saya mengikuti Indonesia Mediations Project (IMP), yang merupakan bagian dari sebuah proyek penelitian lebih besar bernama 'Indonesia dalam Masa Transisi', untuk mengkaji media

13 Istilah *red scare* merujuk pada paranoia dan ketakutan terhadap kebangkitan dan dominasi komunis (atau politik sayap kiri pada umumnya). Secara historis, istilah *red scare* paling banyak digunakan pada masa Perang Dunia II dan Perang Dingin.

14 Knee, 2010:8. Untuk informasi lebih lanjut terkait edisi-edisi Southeast Asian Cinema Conference dan perkembangan perfilman di Asia Tenggara, baca seaconference.wordpress.com (diakses pada 19-12-2011).

audiovisual pasca-Soeharto. Pada waktu itu, satu-satunya sumber referensi adalah buku-buku yang ditulis sekitar sepuluh tahun sebelumnya oleh Salim Said (1991), Karl Heider (1991), dan Krishna Sen (1994). Semua kajian ini berkutat seputar rezim Soeharto. Kemudian, pada 1999, saya menemukan fenomena-fenomena baru dalam dunia perfilman. Salah satu perkembangan yang paling marak adalah promosi getol *film independen*. Hanya beberapa bulan setelah Soeharto mengundurkan diri, kelompok pemuda-pemudi di Jakarta, Bandung, dan Yogyakarta mulai mengadakan penayangan dan festival film. Pada salah satu penayangan, yang diselenggarakan di Japan Foundation di Jakarta pada 1999, saya takjub oleh pembahasan yang berapi-api mengenai muatan dan gaya film pendek *Revolusi Harapan* (Nanang Istiabudi, 1997). Film ini cukup surealis dan amat kritis terhadap Orde Baru. Film semacam ini tidak mungkin dapat ditayangkan pada masa Orde baru.

Agar dapat memahami karakteristik perfilman pasca rezim Soeharto, saya kemudian melakukan penelitian lapangan pertama pada Agustus 2001. Saya secara sengaja tidak memusatkan penelitian saya pada premis teoretis apa pun. Kritik yang disampaikan oleh Ella Shohat dan Robert Stam (2004) terhadap kecenderungan kajian film menggunakan sudut pandang Eurosentris yang begitu kental turut memengaruhi saya dalam memilih pendekatan yang saya gunakan. Saya sadar betul dengan latar belakang saya sebagai seorang Belanda—yang berarti orang Eropa dan juga mantan penjajah—dan akademisi yang menganalisis perfilman Indonesia. Oleh karenanya, saya membuka diri terhadap semua aspek dunia media audiovisual di Indonesia.

Karena konferensi pertama bagi seluruh peserta proyek penelitian *Indonesia in Transition* diselenggarakan pada Agustus 2001 di Yogyakarta, saya memutuskan untuk memulai penelitian di sana. Beberapa bulan sebelum konferensi, tepatnya Mei, saya menemui mahasiswa-mahasiswi anggota kine klub Universitas

Muhammadiyah Yogyakarta—mereka menginformasikan bahwa mereka tengah menyelenggarakan sebuah festival *film independen* tingkat nasional pada Juni. Pada Agustus, saya bertemu kembali dengan mahasiswa-mahasiswi yang kebetulan dalam beberapa hari menyelenggarakan sebuah festival *film independen* di Universitas Muhammadiyah Malang, Jawa Timur. Rencananya setelah festival digelar, mereka mengadakan sebuah pertemuan di Batu, sebuah daerah pegunungan dekat Malang, yang akan dihadiri oleh berbagai komunitas *film independen* dari seluruh daerah di Indonesia. Saya ikut serta dan tinggal bersama para peserta selama pertemuan dan diskusi yang berlangsung semalam suntuk di Batu. Pertemuan dan diskusi ini sangat membantu saya dalam mengumpulkan data jejaring komunitas *film independen*, pembuat film, dan penyelenggara festival dari seluruh Indonesia —walaupun mayoritas dari mereka berasal dari Jawa.

Dua minggu kemudian, ketika keliling Yogyakarta untuk menemui berbagai komunitas dan pembuat film, dan juga untuk menghadiri diskusi dan menonton film-filmnya. World Trade Center (WTC) di New York diserang. Televisi di hotel murah tempat saya menginap hanya menayangkan berita lokal. Selama hari-hari pertama setelah penyerangan WTC, saya hanya dapat menyaksikan gambar-gambar pesawat yang menerjang sepasang gedung ikonik itu. Gambar-gambar ini seperti *stylized*. Lebih dari itu, tidak ada pembahasan apa pun. Gambar-gambar frontal dan mengerikan terkait penyerangan itu—ditayangkan oleh jaringan CNN dan BBC World—baru dapat saya saksikan di sebuah fasilitas gimnasium milik hotel bintang lima yang saya kunjungi. Melihat kerusakan melalui montase yang begitu terperinci, dibanding *clean cut image* sebuah pesawat jatuh, memberi persepsi yang benar-benar berbeda mengenai peristiwa penyerangan WTC.

Saya sangat sadar bahwa akses terhadap gambar yang berbeda turut menentukan dengan cara apa saya bisa atau akan

mengintepretasikan sebuah peristiwa, dan orang-orang dari kelas sosial dan mungkin juga dari bangsa yang berbeda terdampak serupa. Saya tidak merasakan ikatan emosi yang begitu kuat terhadap serangan di New York ketika saya hanya mendapat akses ke jaringan media nasional Indonesia. Pada hari-hari sebelum saya terpapar dengan tayangan transnasional, saya merasa kaget dan takjub. Perasaan serupa diungkapkan oleh hampir semua pembuat film dan anggota komunitas *film independen*. Beberapa orang bahkan secara dingin menuding Amerika Serikat sebagai pemicu serangan itu akibat kecongkakan pemerintahnya, hegemoni dunianya yang sangat arogan, dan keterlibatan yang munafik dan berbahaya dalam membantu dan memberdayakan rezim-rezim koruptif di politik global.

Pada waktu yang hampir bersamaan, pembahasan mengenai keterlibatan CIA dalam kudeta 1965 di Indonesia mencuat, serta peran permisifnya dalam tindak kekerasan pasca kudeta yang memakan korban ratus-ribuan orang tertuduh 'komunis' yang dipenjara atau dibunuh. Arus kategorisasi korban-pelaku atau pahlawan-penjahat; adanya tingkatan akses yang berbeda-beda terhadap gambar-gambar maupun gambar-gambar yang berbeda dimuat media; dampak latar belakang sosial-politik, saat gambar-gambar dan *framing*-nya hadir—inilah faktor-faktor yang melatari keputusan untuk saya menganalisis film Indonesia kontemporer dengan fokus pada diskursus dan analisis diskursus media. Bagi saya, penting untuk mengeksplorasi latar belakang dan corak pembentukan media audiovisual Indonesia, serta sebaik-baiknya menyampaikan cara pegiat dan pelaku perfilman memaknai perkembangan kontemporer dalam *mediascape* dan masyarakatnya.

Selama setengah tahun pertama penelitian lapangan saya pada 2001-2002, dan lagi pada tahap-tahap berikutnya antara 2002 dan 2005, pendekatan metodologis yang saya gunakan adalah secara intens mengikuti berbagai kegiatan pemutaran film,

festival, dan diskusi mengenai dunia perfilman Indonesia. Saya menonton film di berbagai kota besar dan kecil di Jawa dan Sumatra, serta acara-acara dalam skala besar dan kecil pula. Saya menghadiri perhelatan tahunan JiFFest yang glamor, festival-festival *film independen* semarak yang diselenggarakan Konfiden, dan Festival Q yang mencolok di Jakarta. Saya juga mengunjungi acara-acara pemutaran dan diskusi film di Bandung, Purwokerto, Semarang, dan Yogyakarta. Saya membuntuti *roadshow* beberapa film Aria Kusumadewa melalui jejaring di Jawa, mengikuti pemutaran layar tancap pada sebuah acara sunatan, mulai dari pemasangan layar dalam keadaan hujan hingga selesai penayangan dalam keadaan becek dan penuh lumpur di Bojong Gedhe—sebuah desa terpencil dekat Bogor—dan menghadiri sebuah festival film Islam di Jayapura, Papua. Di samping itu, saya juga mengamati syuting film komersial dan independen serta produksi program televisi. Saya mengikuti proses produksi sebuah *film independen* dari Yogyakarta, *Sangat Laki-Laki* (Fajar Nugroho, 2004)—dengan lampu, properti, dan perlengkapan lain yang mereka buat sendiri—serta proses syuting untuk sinetron berjudul *Three in One* (Nanang Istiabudi, 2003).

Kemudian, saya menggali arsip-arsip secara detail dan menghimpun berbagai artikel lama dan baru mengenai film pada koran dan majalah. Saya menemukan dan memfotokopi ratusan kliping artikel koran dalam arsip Sinematek Indonesia di PPHUI Jakarta mengenai berbagai topik, seperti ulasan film, artikel tentang hukum film, pertikaian dalam organisasi film, permasalahan terkait film bajakan, penyensoran, dan pornografi. Selain itu, saya mewawancarai sineas dari berbagai kalangan dan lingkup kerja—dari yang masih muda, tengah naik daun, yang sudah mapan—produser, anggota komunitas perfilman, penyelenggara festival, jurnalis, aktor, hingga seniman. Dalam tahun-tahun ini, saya berteman dengan mahasiswa-mahasiswi yang mau menjadi pembuat *film independen* atau penyelenggara

festival 'dari nol', serta membangun jejaring dengan orang-orang dari dunia perfilman yang sudah mapan. Beberapa dari mereka, yang belum sukses pada waktu itu, sekarang sudah berhasil menjadi produser, sutradara, atau penyunting film terkenal. Yang lain memutuskan untuk berhenti dari dunia film, terutama ketika mereka telah menemukan sumber penghidupan yang lebih menguntungkan dan stabil setelah kelulusan atau pernikahan. Beberapa lainnya tetap setia dengan 'independensi'-nya, sementara yang lain sibuk memproduksi sinetron dan program untuk komersial.

Suara dan premis yang dimuat dalam buku ini mayoritas berdasarkan pada perbincangan dalam diskusi pada berbagai acara penayangan dan festival film, pendapat-pendapat yang dimuat dalam koran dan majalah, serta pernyataan yang diutarakan melalui komunikasi pribadi dengan pelaku perfilman, seniman, cendekiawan, dan pemangku kepentingan dalam film lainnya. Sebagai contoh, seperti yang telah disinggung sebelumnya, Garin Nugroho dan Gotot Prakosa berbicara mengenai 'demokratisasi' perfilman Indonesia dengan munculnya media audiovisual baru. Dalam Bab 1 dan Bab 6, para pembuat film dan jurnalis menggunakan istilah 'festival arisan' untuk menjelaskan festival film yang didukung oleh pemerintah. Pada Bab 4, anggota kelompok *film Islami* menggunakan istilah 'hegemoni Hollywood' dan teori Perfilman Ketiga, dan klaim produksi *film dokumenter* pasca Soeharto untuk 'menyuarakan yang tak bersuara' dalam produksi mereka. Pegiat komunitas film seperti Lulu Ratna pada Bab 2 dan Aulia Muhammad pada Bab 4 memperkenalkan gagasan pribadi mereka mengenai 'festival di bawah radar' dan 'kehampaan penampilan luar Islam' dalam program-program Ramadan. Pada Bab 3, saya menggunakan pernyataan Umar Kayam tentang kecenderungan Orde Baru menampilkan 'seni dalam rangka' acara tertentu.

Selain menggunakan sejumlah teori dan sudut pandang Indonesia, saya juga menggunakan beberapa teori dari kajian

sejarah dan media. Contohnya, pada Bab 2, saya menjelaskan cara-cara yang mana teori Perfilman Ketiga berkaitan dengan diskursus tentang kasus film *Beth*, serta bagaimana diskursus ini mencerminkan relasi kuasa Indonesia dalam politik pembentukan identitas pada tataran lokal dan nasional. Pada Bab 3, saya mempertimbangkan penggunaan teori mengenai pembuatan film dokumenter (Nichols, 1991) dan *media event* (acara media, Dayan dan Katz, 1992). Pada Bab 6, saya mengutip Prasenjit Duara (2008)—seorang sejarawan yang merunut tumbuh-kembang nasionalisme modern di Asia Timur—yang menemukan bahwa nasionalisme dalam masing-masing bangsa meliputi *"nation views"* (pandangan-pandangan kebangsaan) dan *"regimes of authenticity"* (rezim-rezim keaslian) yang berbeda. Terlebih, saya menyesuaikan beberapa teori untuk menjelaskan cara kerja format atau genre media tertentu dalam praktik naratif dan mediasi film di Indonesia. Pada Bab 2, saya menggunakan teori 'media jujitsu' yang dikemukakan oleh Shohat dan Stam (2004) mengenai film bajakan. Pada Bab 5, saya memperluas konsep yang digagas Anderson (1983) mengenai novel dan koran sebagai bentuk mengimajinasi dan cara teknis menyelidiki sejauh mana genre film dapat dilihat sebagai 'representasi' berbagai unsur pembentuk sebuah bangsa.

Selain membongkar atau memasukkan berbagai suara dan premis dalam diskursus media dan film Indonesia, serta mengangkat atau memodifikasi teori-teori yang ada untuk membandingkan atau menjelaskan latar belakang perfilman Indonesia, saya juga menambahkan dua konsep baru dalam teori analisis diskursus media untuk meninjau sejumlah situasi khas Indonesia. Yang pertama adalah konsep *cursive practices* (praktik miring). Konsep ini pada dasarnya menjelaskan praktik-praktik umum dan tidak resmi yang merupakan bagian dari kompleksitas mediasi film Indonesia. Contohnya, konsep ini dapat diterapkan untuk menjelaskan pajak-pajak tidak resmi yang harus dibayarkan oleh

pembuat film kepada penguasa lokal atau preman agar mereka diperbolehkan syuting di sebuah lokasi, atau penyebarluasan film bajakan.

Pada tahapan lain, *'cursive practices'* juga memberikan nilai lebih kepada diskursus konseptual. Saya secara sadar menggunakan terjemahan harfiah dari istilah 'praktik miring' untuk praktik '*cursive*' untuk membedakannya dari praktik '*dis-cursive*' yang termuat dalam kebijakan-kebijakan perfilman dan kepemilikan media yang secara resmi didukung pemerintah. Praktik-praktik gelap berjalan melampaui batas relasi kuasa pemerintah, tapi pada saat yang bersamaan praktik-praktik tersebut juga dapat menjadi bagian darinya—batas antara praktik atau kebijakan yang resmi dan tidak resmi seringkali tidak jelas. Contohnya, oknum kepolisian yang menerima suap akan mengabaikan praktik perdagangan film bajakan, atau politisi yang membayar kelompok untuk memboikot produksi film tertentu. Tetapi catatan *off-key* dalam diskursus tentang bagaimana dan bagaimana seharusnya hal-hal dilaksanakan juga merupakan bagian dari *cursive practices*. *Cursive practices* merupakan pelengkap spesifik namun ilegal dalam peraturan dan pengaturan konseptual.

Konsep baru kedua yang relevan dengan analisis diskursus media dan kondisi Indonesia adalah *modes of engagement* yang telah dibahas sebelumnya. Konsep ini meliputi cara-cara mana topik-topik tertentu sebuah masyarakat direpresentasikan secara tipikal melintas semua jenis media.

Karena saya memilih untuk membongkar berbagai macam diskursus yang diutarakan oleh para pelaku perfilman Indonesia dan meneliti premis dan pendapat yang mereka sampaikan, dalam buku ini saya memberi banyak perhatian atas perdebatan antara relasi kuasa Islam dan hak-hak individu universal yang 'sekuler'. Tentu saja ini bukan satu-satunya perdebatan dan isu di Indonesia kontemporer serta media adiovisualnya—nyatanya, ada banyak perdebatan beserta suara-suara lain yang saling beradu dalam

dunia politik, masyarakat, dan film. Tetapi, tanpa dinyana, polemik panas antara kelompok Islam dan sekuler memuncak tepat saat penelitian ini dilakukan. Dalam buku ini, saya bermaksud menunjukkan bagaimana perdebatan ini memunculkan kembali ide-ide tentang representasi Indonesia dan kelindan berbagai kebijakan—hukum pornografi yang baru dan pertimbangan atas hukum perfilman yang baru—dan klaim terhadap kebenaran serta realitas kebangsaan. Percampuran berbagai unsur ini menempatkan jiwa Reformasi di tengah hantu-hantu rezim Orde Baru yang masih bergentayangan, dan juga interaksi dengan Islam dalam media dan politik.

1

Praktik Mediasi Film

1

Orde Baru dan Permukaan

Pada minggu kedua Mei 1999, sebuah mobil van kecil keliling Jawa Barat untuk mencari lokasi syuting film *Provokator*. Saat memasuki Cigosong, sebuah desa di Majalengka, mobil diserang massa yang mengamuk. Judul film yang tertulis besar-besar di jendela mobil sontak menarik perhatian. Masyarakat desa setempat mengira bahwa tim produksi film merupakan *provokator,* sebuah julukan untuk orang atau kelompok—yang sampai saat ini belum diketahui pasti—yang menciptakan huru-hara dan melakukan kekerasan di Indonesia sejak pertengahan 1990-an. Supaya selamat dari amukan warga, tim produksi yang dipimpin oleh Sonny P. Sasono selaku produser dan Mardali Syarief selaku sutradara dengan sigap menghapus kata *provokator* yang tertulis pada jendela mobil. Setelah pengalaman yang tidak mengenakan itu, Sonny memutuskan untuk menunda proses syuting hingga Pemilihan Umum 1999 selesai digelar—ketika emosi masyarakat sudah lebih reda. Ia percaya

bahwa setelah pemilu usai, syuting di Majalengka tidak akan menghadapi kesulitan. Dengan membayar sejumlah uang, pihaknya telah memperoleh 'perlindungan' dari petugas kepolisian setempat, yang bekerja sama dengan pihak-pihak berwenang untuk memastikan bahwa tidak akan ada gangguan lagi selama proses syuting. Mereka juga telah mendapat bantuan dari seorang bupati di Cirebon yang menyediakan fasilitas syuting.[1] Keputusan menunda produksi *Provokator* adalah gangguan ketiga yang dihadapi selama proses pra-produksi; sebelum proses produksi pada akhirnya berhenti sepenuhnya empat bulan kemudian, mereka menghadapi banyak hal-hal lain.

Pada bab ini, saya mengeksplorasi berbagai aspek praktik mediasi film selama era Soeharto. Setiap bagian mendedah sebuah contoh khusus untuk menggambarkan situasi dan kondisi praktik mediasi terjadi. Sejumlah diskursus bertautan dengan wacana *imagination* tentang kesenjangan sosial dan materiil. Dalam konteks itu, nampaknya relevan untuk menilik analisis Michael Pinches tentang kemunculan kelas-kelas menengah di Asia pada 1990-an. Ia menyebutkan, posisi-posisi kelompok kaya baru di Asia perlu dipahami tidak hanya dalam kaitannya hubungan kelas secara internal dan susunan masyarakat negara-bangsanya. Kehidupan mereka pada dasarnya terkaitan dengan struktur dan perkembangan kapitalisme global maupun lokal. Demikian, kelompok kaya baru juga secara unik diposisikan dalam konteks global dan internasional, dimana masyarakatnya telah ditaklukkan dan dirugikan sejak lama".[2]

1 'Saat mencari lokasi syuting untuk film Provokator produser & sutradara nyaris diamuk massa', *Pos Kota*, 25-5-1999.

2 Untuk informasi lebih lanjut terkait perubahan struktural dan simbolis di Asia yang terjadi selama kemunculan kelompok Kaya Baru, dengan fokus pada identitas sosial dan budaya mereka, baca Pinches (1999). Untuk studi kasus terkait Indonesia, baca Heryanto (1999), Antlöv (1999).

PRODUKSI: USAHA MEMPRODUKSI *PROVOKATOR* MELALUI CARA ORDE BARU

Proses pra-produksi film *Provokator* dimulai sekitar setahun setelah Presiden Soeharto mengundurkan diri. Pada April 1999, PT Mutiara Industri Perfilman Rakyat, sebuah rumah produksi, berencana memproduksi dua film baru. PT Mutiara dimiliki oleh Sonny Sasono, yang juga mengepalai Himpunan Film Keliling Indonesia (HIFKI) dan Komite Peduli Perfilman Nasional (KP2N). Produksi kedua film diniatkan untuk memantik kembali roda kegiatan industri perfilman yang surut sejak awal 1990-an. Satu di antaranya berjudul *Bonex*, tentang sosok Bonek dalam suatu perjalanan kereta api. Satunya lagi *Provokator* terinspirasi oleh isu provokator yang menyulut kericuhan di beberapa daerah di Indonesia pada beberapa tahun belakangan.

Provokator berkisah tentang seorang perempuan yang memiliki anak di luar nikah dengan seorang laki-laki keturunan Tionghoa. Setelah si anak lahir, ia ditempatkan di sebuah panti asuhan. Ia menunjukkan kapasitas intelegensia yang tinggi, dan oleh karenanya ia disekolahkan di luar negeri. Sialnya, di sana, ia dididik menjadi seorang provokator. Perihal bagaimana ia menjadi seorang provokator tidak pernah dijabarkan dalam film. Ketika kembali ke Indonesia, ia terlibat dalam berbagai macam tindakan provokatif, dan pada suatu ketika ia bahkan memperkosa ibu tirinya sendiri. Proses produksi film ini direncanakan selesai dalam waktu satu bulan dan kemudian akan disebarluaskan ke bioskop-bioskop kelas menengah dan bawah oleh Himpunan Pengusaha Bioskop Indonesia dan HIFKI.

Produksi *Provokator* memakan dana sekitar tiga belas milyar rupiah.[3] Menurut Sasono, rumah produksinya secara sengaja

3 'Hifki garap film kolosal "Provokator"', *Harian Terbit*, 21-5-1999.

membuat film terkait para penghasut yang menyebabkan berbagai kekacauan dan kerusuhan agar masyarakat Indonesia mengetahui apa yang terjadi, serta aspek-aspek terkait masalah provokasi yang tidak pernah diungkap ke hadapan publik. Ia percaya bahwa walaupun masyarakat umumnya tahu bahwa terdapat perencanaan yang matang di balik semua kerusuhan, laporan dalam bentuk tertulis atau media elektronik tidak menjelaskan siapa provokator sebenarnya dalam kehidupan nyata. Sebagai karya fiksi, *Provokator* menggambarkan kehidupan dan latar belakang para provokator yang *real*, yang namanya disamarkan untuk menghindari protes dari anggota keluarga atau LSM. Untuk menguatkan kesan *real*, Sasono berencana menyisipkan rekaman-rekaman kerusuhan 1997-1998 di Ambon, Sambas, Banyuwangi, Kupang, Ketapang, dan 'Tragedi Semanggi' di Jakarta—peristiwa terakhir dikenang publik karena aksi kekerasan berlebihanyang dilakukan tentara dan polisi untuk meredam gejolak protes mahasiswa.[4]

Rintangan pertama dalam proses produksi Provokator adalah sulitnya mendapatkan izin dari Direktorat Pembinaan Film dan Rekaman Video, bagian dari Departemen Penerangan. Permintaan pendaftaran hampir saja ditolak dengan alasan bahwa isi film menyinggung unsur-unsur SARA (suku, agama, ras, dan antargolongan), yang dianggap dapat memicu kekerasan. Penyensoran pada era Orde Baru melarang media massa membahas topik-topik yang bermuatan SARA. Dengan tema yang begitu kontroversial, terdapat ketakutan bahwa produksi film akan berakhir pada serentetan unjuk rasa dan kerusuhan baru. Dua minggu kemudian, ketika Departemen Penerangan masih juga belum memberi jawaban, Sasono menjamin bahwa *Provokator* tidak memuat apapun yang dapat memicu keresahan

4 'Provokator diangkat ke layar film', *Pos Kota*, 22-4-1999.

masyarakat.[5] Ketika Departemen Penerangan akhirnya memberi izin produksi, masalah lain muncul. Departemen Penerangan mengirimkan memo kepada Lembaga Sensor Film, meminta untuk mengawasi ketat *Provokator* setelah proses produksi.

Setelah rintangan ketiga dilalui, yang membuat tim menunda proses produksi hingga Pemilu 1999 usai, masalah lain dalam tahap pra-produksi muncul; yakni pendaftaran para kru dan pemeran film dengan berbagai organisasi film resmi. Tim produksi memutuskan untuk menggunakan pendekatan baru: mereka tidak mengontrak aktor dan aktris mapan, tetapi akan merekrut bintang-bintang baru. Proses rekrutmen dilaksanakan oleh Himpunan Artis Film dan Televisi (Hafti), yang waktu itu baru terbentuk. Pada acara selamatan film, Mardali Syarif terang-terangan mengakui bahwa tim produksi tidak meminta 'rekomendasi' dari Persatuan Perusahaan Film Indonesia (PPFI), Ikatan Karyawan Film dan Televisi (KFT), atau Persatuan Artis Film Indonesia (Parfi).[6] Dahulu, produser film diwajibkan bekerja dengan anggota berbagai organisasi ini—yang berarti mereka harus menyiapkan pembayaran atas asistensi dalam berbagai tahapan mediasi film.

Pendekatan baru yang digunakan Mardali nampak melampaui batasan yang lazim. Sekitar dua minggu kemudian, para calon pemeran mengeluhkan bahwa mereka harus membayar retribusi sebesar Rp 30.000 kepada Himpunan Artis Film dan Sinetron Indonesia (Hafsi) untuk memperoleh kartu keanggotaan, dan biaya lain sebesar Rp 70.000 untuk pelatihan. Produser Sonny mengaku tahu adanya kewajiban seluruh calon pemeran untuk bergabung dengan Hafsi dan mendapat kartu keanggotaan. Tetapi, rumah produksinya tidak tahu menahu

5 'Provokator diangkat ke layar film', *Pos Kota*, 22-4-1999.
6 'Dalam selamatan 'Provokator' dan 'Bonek' artis pemula banyak yang kecewa', *Pos Kota*, 3-7-1999.

terkait adanya biaya-biaya lain, dan Sonny berasumsi bahwa biaya pelatihan telah masuk dalam kesepakatan dengan agen yang mengelola artis.[7] Rencana awal untuk memulai proses syuting *Provokator* pada 10 Juli 1999 ditunda, supaya aktor dan aktris dapat mendaftarkan diri. Masalah lain yang turut menghambat proses produksi terkait penentuan lokasi.[8]

Sekitar satu bulan berlalu, proses produksi masih belum juga dimulai. Kali ini penundaan disebabkan oleh topik yang diangkat dalam film. Karena alur cerita *Provokator* menyinggung beberapa konflik politik yang pernah terjadi di Indonesia, diperlukan izin dari Tentara Nasional Indonesia (TNI) sebagai jaminan tambahan. Surat izin dari markas TNI, yang dinanti-nanti oleh produser hingga 30 Agustus 1999, akan memungkinkan tim menggunakan 1.200 senjata api palsu, yang mirip betul dengan senjata api asli yang digunakan TNI dan kepolisian. Tim produksi berniat menggunakan senjata terkait dalam sebuah adegan pembubaran demonstrasi mahasiswa di Jakarta, serta adegan sejumlah kerusuhan seperti kerusuhan Trisakti dan Semanggi—dua insiden yang melibatkan intervensi berdarah oleh polisi dan petugas bersenjata terhadap demonstran mahasiswa pada 1998, dan menyebabkan luka parah maupun kematian. Untuk membuat adegannya terlihat nyata, tim produksi membangun replika miniatur Universitas Trisaksi di Jakarta—tempat empat pelajar ditembak mati oleh TNI pada 12 Mei 1998—dan Jembatan Semanggi di lahan pabrik gula di Majalengka, Jawa Barat.[9]

Sebulan selanjutnya pada 25 September 1999, tim berencana memulai proses produksi *Provokator* dalam waktu dua minggu dan kemudian menayangkannya ke jaringan televisi nasional

7 'Karena dipungut Rp 30 ribu untuk kartu HAFSI pemain film Provokator & Bonek menge- luh', *Pos Kota*, 17-7-1999; 'Main film malah bayar', *Harian Terbit*, 24-7-1999.
8 'Karena dipungut Rp 30 ribu untuk kartu HAFSI pemain film Provokator & Bonek menge- luh', *Pos Kota*, 17-7-1999.
9 'Film Provokator tunggu izin mabes TNI', *Sinar Pagi*, 30-8-1999.

melalui Televisi Pendidikan Indonesia (TPI). Pada saat itu, tema *Provokator* telah sedikit diubah dan dibungkus dengan pesan-pesan sosial. Alih-alih memperlihatkan latar belakang provokatornya, *Provokator* dibuat untuk menunjukkan bagaimana perilaku massa yang tidak terkendali dapat merusak ketenteraman negara. *Provokator* diharapkan dapat mengedukasi masyarakat agar tidak mudah terprovokasi.[10] Tiga minggu kemudian, proses pra-produksi menemui tantangan lain, yakni keterbatasan dana. Produksi kedua film ditangani oleh PT Mutiara Film telah mengantongi dana hibah sebesar 4,4 miliar rupiah dari United Nations Development Programme (UNDP). Sayangnya, dana yang berhasil dihimpun masihlah belum cukup. Film *Bonex* juga mendapat dana tambahan dari Perusahaan Jawatan Kereta Api (PJKA), yang berdampak terhadap revisi alur cerita supaya menampilkan PJKA dalam citra yang baik. Sementara itu, *Provokator* tidak mendapat dana tambahan.[11] Tim tidak dapat mengatasi masalah terakhir, dan proses pra-produksi *Provokator* berhenti di sini.

Kendati produksi *Provokator* dimulai sekitar setahun setelah Presiden Soeharto mengundurkan diri, semua peraturan dan praktik produksi film warisan Orde Baru masih berlaku. Serentetan rintangan yang dihadapi tim produksi film *Provokator* pada berbagai tahapan pra-produksi juga menggambarkan bagaimana produksi film di bawah rezim Orde Baru dijalankan. Proses pra-produksi *Provokator* menunjukkan beberapa isu penting. Pertama, sebagian besar kendala yang dialami oleh tim produksi berhubungan dengan proses sensor, utamanya tahap pra-sensor. Dalam *Indonesian Cinema: Framing the New Order,* sebuah buku

10 'Pesan film Bonek dan Provokator rakyat jangan brutal!', *Sinar Pagi*, 25-9-1999.

11 'Karena kekurangan dana untuk produksi pembuatan film Bonek tertunda', *Pos Kota*, 19-11-1999.

tentang perfilman Indonesia di bawah rezim Orde Baru, Krishna Sen (1994) mencatat bahwa Badan Sensor Film (BSF) hanya merupakan satu bagian dari serentetan proses sensor film dalam negeri. Bahkan sebelum diproses lembaga sensor, suatu film harus melewati beberapa tahapan pra-sensor. Contohnya, di bawah Orde Baru, sebuah skenario film umumnya akan diserahkan kepada departemen lain yang bertanggung jawab atas isu dan tema yang diangkat dalam cerita film. Sen (1994:66) memaparkan bahwa proses ini merupakan bentuk sensor yang bersifat diskret, berdampak pada sedikit orang dan friksi antara lembaga pemerintah dengan pelaku perfilman tidak terlihat secara terbuka

Adanya persyaratan untuk mendapatkan persetujuan dari Direktorat Pembinaan Film dan Rekaman Video pada Departemen Penerangan sebelum syuting *Provokator* bisa dimulai, serta pemeriksaan skenario film yang dilakukan oleh markas TNI, merupakan beberapa contoh tindakan pra-sensor yang telah disinggung di atas. Contoh lainnya adalah kewajiban bagi calon pemeran untuk mendaftarkan diri pada Hafsi atau Hafti jika ingin membintangi sebuah film. Pada 1976, enam organisasi film profesional ditetapkan sebagai satu-satunya organisasi resmi untuk sektor fungsional tertentu dalam perfilman. Selain KFT—persatuan kru dan pekerja artistik dan teknis—organisasi lain meliputi: Persatuan Artis Film Indonesia (Parfi) untuk aktor; Persatuan Perusahaan Film Indonesia (PPFI) untuk produser; Gabungan Perusahaan Bioskop Seluruh Indonesia (GPBSI) untuk pemilik bioskop; dan Gabungan Subtitling Indonesia (GASI) bagi pekerja penulisan dan penyuntingan *subtitle*. Siapapun yang ingin bekerja dalam industri film wajib memiliki keanggotaan dalam organisasi film, dan tidak seorang pun dapat terlibat dalam produksi film tanpa mengantongi persetujuan dari organisasi fungsional terkait (Sen 1994:56). Hafti, yang baru dibentuk pada era Reformasi, dengan cepat meraih reputasi menerapkan prosedur yang juga diterapkan oleh Parfi selama masa Orde Baru:

calon pemeran film harus membayar untuk mendapat surat rekomendasi.[12]

Di samping hambatan-hambatan birokratis ini, secara garis besar proses pra-produksi *Provokator* mengindikasikan adanya praktik-praktik ilegal yang marak terjadi dalam produksi film. Saya menyebutnya *cursive practices* (praktik miring) dalam mediasi film. *Cursive practices* dalam proses pra-produksi *Provokator* ini berbentuk pungutan liar (pungli) yang dibebankan pada pihak-pihak yang berhubungan dengan lembaga produksi film, baik yang resmi maupun yang tidak resmi tetapi sudah terlembagakan. Dalam kasus *Provokator,* Sonny mengisyaratkan adanya pungutan liar ketika ia menjelaskan bahwa ia telah mendapatkan jaminan keselamatan dari polisi setempat di Majalengka. Contoh pungutan liar lainnya adalah nota tagihan sebesar Rp 70.000 untuk biaya pelatihan calon pemeran, di luar sepengetahuan produser. Contoh-contoh pungutan liar lainnya serta berbagai bentuk siasat lain dalam praktik-praktik mediasi film pada era Orde Baru akan saya bahas pada bagian selanjutnya di bab ini.

Dari proses produksi *Provokator,* kita juga dapat mengetahui beberapa pilihan tema film dan bagaimana skenario film disunting sedemikian rupa sehingga sesuai dengan keinginan lembaga sensor dan kebutuhan sponsor. Dalam kapasitasnya sebagai produser film yang juga mengepalai Hifki, Sonny ingin memproduksi dua film yang hendak ia edarkan melalui bioskop-bioskop kelas menengah dan bawah.[13] Oleh karenanya, film-film ini juga harus menyesuaikan selera kelompok kelas menengah dan bawah. Untuk menarik perhatian dari segmen penonton yang disasar, *Provokator* dan *Bonex* harus menyajikan masalah-masalah

12 'Main film malah bayar', *Harian Terbit*, 24-7-1999.

13 Hifki merupakan organisasi bioskop keliling atau layar tancap yang dibentuk setelah Soeharto mundur dari jabatannya. Organisasi ini berkompetisi dengan Perfiki, organisasi resmi dengan tujuan sama yang didirikan pada 1993.

real seputar provokator, kerusuhan, dan penjahat. Mungkin untuk menghindari risiko disensor, tim produksi mengolah tema-tema filmnya menjadi sebuah kisah yang sarat stereotip, sebagaimana yang lazim ditemukan dalam film atau sinetron selama Orde Baru. Tema-tema seperti hubungan perselingkuhan, pemerkosaan, dan kekerasan yang akan dimunculkan dalam *Provokator* sudah menjadi andalan ratusan film yang diproduksi di Indonesia sejak 1970-an.[14] Perubahan lain pada jalan cerita awal film adalah revisi skenario sesuai keinginan lembaga sensor dan sponsor. Setelah diperiksa TNI, jalan cerita *Provokator* diubah dari 'siapa yang bertanggungjawab atas provokasi massa jelang pengunduran diri Soeharto' menjadi semacam himbauan terkait bagaimana 'perilaku kekerasan massa dapat merusak bangsa'. Dalam kasus *Bonex*, alur cerita diubah untuk menyenangkan pihak sponsor PJKA.[15]

Proses pra-produksi *Provokator* tidak hanya memberi wawasan tentang cara kerja, kaidah, serta praktik produksi film warisan Orde Baru. Kasus ini juga mengekspos praktik-praktik mediasi terkait peredaran dan penayangan film gaya Orde Baru. Pendirian Hifki dan rencana Sonny untuk menyebarluaskan film

14 Baca Kristanto 1995, 2005. Premis kisah *Provokator*—fakta bahwa laki-—laki yang tumbuh menjadi penjahat merupakan keturunan Tionghoa—berhubungan tidak hanya dengan tradisi *casting* dalam skenario film, tapi juga dengan stereotip keturunan Tionghoa yang beredar dalam masyarakat Indonesia. Kelompok Tionghoa yang tekun, walau jumlahnya sedikit, banyak dijumpai dalam sektor perdagangan dan jasa keuangan. Karena kesuksesan mereka, serta kedekatan beberapa pengusaha Tionghoa dengan kapitalisme kroni Soeharto, orang-orang Tionghoa Indonesia telah menciptakan citra negatif mereka sendiri.

15 'Dengan suntikan dana dari UNDP dan PJKA, film Provokator & Bonex digarap', *Pos Kota*, 19-11-1999. Untuk informasi lebih lanjut terkait pendanaan dan sponsor produksi film pada masa Orde Baru, baca Sen 1994:41, 65. Selama Reformasi, para pembuat film masih menunjukkan rasa hormat pada pihak berwenang. Contohnya, pada 2001, Slamet Rahardjo bertamu ke Gubernur Jawa Timur serta pejabat TNI dan polisi tingkat tinggi di sana. Baru ketika persetujuan dari polisi dan TNI didapatkan, proses pembuatan film *Marsinah* dimulai. Film ini berkisah tentang pemerkosaan dan pembunuhan perempuan aktivis di Sidoarjo, Jawa Timur, pada 1993 yang diduga turut melibatkan TNI dan polisi.

karyanya melalui jaringan bioskop kelas menengah dan bawah dapat dilihat sebagai usaha untuk mengatasi berbagai masalah laten seputar distribusi dan penayangan film, yang sistemnya telah diimplementasikan pada masa Orde Baru. Masalah-masalah ini berkaitan erat dengan perjanjian bisnis dan manuver politik, yang membentuk pola-pola distribusi dan penayangan film, serta diskursus normatif tentang bermacam media dan format film.[16]

DISTRIBUSI DAN PENAYANGAN: PERDAGANGAN DAN PERMAINAN DALAM BIOSKOP DAN FORMAT FILM

Setelah Soeharto mundur pada 21 Mei 1998, semangat Reformasi melanda Indonesia. Pembaruan dinegosiasikan atau diterapkan secara paksa dalam banyak bidang. Dalam konteks ini, bentuk dan kadang kala keberadaan beberapa organisasi film profesional dipertanyakan. Tergantung pada sengketa internal masing-masing, beberapa organisasi diperbarui dengan cara mengganti pimpinan mereka dengan pimpinan baru. Dalam kasus lain, organisasi terpecah menjadi beberapa aliansi yang umumnya melibatkan perseteruan dua kubu, antara kelompok pro sistem lama versus kelompok pro pembaruan. Hifki adalah salah satu contoh entitas yang lahir dari silang sengkarut kepentingan selama masa Reformasi. Hifki adalah pecahan dari Persatuan Pengusaha Pertunjukan Film Keliling Indonesia (Perfiki), yang mengangkat Sasono sebagai Sekretaris Jenderal pada 1996. Bioskop keliling, juga disebut sebagai *layar tancap*, merupakan

16 Untuk melihat kartun-kartun koran tentang produksi film pada era Orde Baru, simak Disk Satu 1.1. Pada bagian ini dan seterusnya, ketika menyebut Disk Satu, Dua, atau Tiga, saya mengacu kepada seperangkat DVD yang diterbitkan bersama dengan tesis Ph.D. saya, yang menjadi bagian inti dari buku ini. Baik tesis maupun buku dapat disewa dari perpustakaan akademik di seluruh dunia, di antaranya perpustakaan KITLV, Leiden, Belanda.

sarana penayangan film pada lahan terbuka yang biasanya diadakan di desa-desa pinggiran kota atau daerah terpencil. Masyarakat menyewa layar tancap untuk memeriahkan banyak acara, seperti pesta pernikahan atau upacara sunatan. Layar tancap banyak digunakan sebagai sarana pengumuman terkait layanan umum atau kebijakan pemerintah karena dapat menjangkau tempat-tempat terpencil. Organisasi layar tancap pertama kali dibentuk pada 1974, dan sebelum 1993, ketika akhirnya diakui pemerintah Orde Baru sebagai organisasi film profesional, keberadaan organisasi ini tidak begitu diperhatikan oleh negara.

Walaupun diabaikan oleh pemerintah, layar tancap banyak berperan dalam sistem penyebarluasan dan penayangan film di Indonesia, terutama mengingat jumlah khalayak yang dapat dijangkau oleh sarana ini. Krishna Sen mengutip sebuah survei di tiga belas ibukota provinsi pada 1971, yang menunjukkan bahwa 11% responden mengaku telah menonton layar tancap. Diperkirakan, layar tancap telah menjangkau 80% dari jumlah desa yang ada di Indonesia pada 1970-an (Sen 1994:72). Perfiki memiliki kantor cabang dan perwakilan di enam belas daerah yang mayoritas berada di Jawa. Berdasarkan data yang mereka miliki, pada 1993 terdapat sekitar 200 hingga 300 perusahaan layar tancap dengan jumlah total sekitar 500 hingga 700 unit film (mobil, layar, generator, dan proyektor). Sebagian besar perusahaan layar tancap mempunyai koleksi film sendiri, yang mereka simpan di gudang-gudang. Pada 1993, perusahaan-perusahaan layar tancap ini diperkirakan telah menghimpun sekitar 40.000 film—jenisnya beragam, meliputi film India, Mandarin, hingga Hollywood (Marjono 1993; My 1993; Kartika Sari 1993). Namun, layar tancap sejatinya adalah panggung bagi film produksi dalam negeri, terutama film-film laga dan komedi. Tempat penyelenggaraan serta selera umum penontonnya

membuat layar tancap dicap identik dengan kelompok kelas bawah dan orang desa.[17]

Kecenderungan bahwa layar tancap dipandang sebagai hiburan kalangan kelas ekonomi bawah dan warga kampung mungkin menjadi salah satu alasan mengapa sarana ini tidak banyak diperhatikan oleh pemerintah Orde Baru. Sebelum 1993, tidak ada kebijakan pemerintah yang khusus untuk mengatur layar tancap. Layar tancap juga tidak masuk dalam Program Pembangunan Film Nasional. Dalam operasional kesehariannya, layar tancap umumnya berhadapan dengan pemerintah setempat untuk keperluan tertentu, seperti izin pemutaran film, pembayaran retribusi, dan pajak penonton. Sebelum Perfiki diakui sebagai organisasi resmi, beberapa peraturan dan ketentuan untuk layar tancap diberlakukan. Sebagai contoh, kongres Perfiki pada 1983 menetapkan beberapa keputusan mengenai kepengurusan organisasi. Pengaturan ini kebanyakan berkaitan dengan segmentasi pasar—salah satunya adalah kesepakatan antara GPBSI dan Persatuan Pengusaha Bioskop Keliling (dahulu disebut begitu) tentang radius penyelenggaraan layar tancap. Para pengusaha layar tancap hanya diperbolehkan beroperasi di tempat-tempat yang berjarak lima kilometer dari bioskop.[18] Diberlakukan sejak 1974, kesepakatan yang sama turut menekankan batas-batas operasi layar tancap hanya diperbolehkan memutar film Indonesia untuk warga pedesaan [19]

Pada 1993, saat produksi film Indonesia tengah menurun secara drastis, layar tancap secara resmi diakui keberadaannya oleh negara. Pemerintah meresmikan Perfiki sebagai organisasi yang sah karena menyadari perannya dalam menyebarluaskan

17 'Menpen kukuhkan Perfiki, pengedar film nasional', *Harian Ekonomi Neraca*, 28-9-1993; Rianto 1993; Kartika Sari 1993.
18 'PERFIKI dan segmentasi pasar film', *Harian Ekonomi Neraca*, 28-3-1994; Sen 1994:72.
19 'Menpen kukuhkan Perfiki, pengedar film nasional', *Harian Ekonomi Neraca*, 28-9-1993.

film-film Indonesia serta menyampaikan informasi ke daerah-daerah pelosok. Pada saat yang sama, pengakuan terhadap layar tancap yang terhitung terlambat ini juga berhubungan erat dengan sebuah undang-undang baru terkait perfilman yang disahkan pada 1992.

Secara khusus Garis-garis Besar Haluan Negara (GBHN) yang disusun oleh Majelis Permusyawaratan Rakyat (MPR) banyak berperan dalam mendikte posisi layar tancap bagi masyarakat dan perfilman nasional. Sebagai acuan penyelenggaraan negara, GBHN memuat aspirasi bahwa kedudukan film nasional perlu ditingkatkan dengan cara membangun 'pagar budaya'. Perancangan Undang-undang No. 8 Tahun 1992 tentang Perfilman berlandas pada anggapan bahwa sebuah pagar budaya diperlukan untuk mengurangi bahaya yang disebabkan oleh menyebarluasnya teknologi akibat globalisasi. Kemudian disusunlah rencana untuk membuat pagar budaya ini melalui pembangunan lima ratus bioskop kecil khusus untuk film Indonesia; bioskop-bioskop kecil ini tersebar di daerah-daerah pelosok. Tujuan dari rencana ini adalah menggunakan layar tancap sebagai titik awal untuk menjangkau daerah-daerah yang masih belum memiliki bioskop. Perfiki bertindak sebagai fasilitator untuk serentetan bioskop semi-permanen, yang kemudian akan diubah menjadi bioskop permanen. Motivasi di balik kebijakan ini adalah anggapan bahwa orang-orang desa belum siap berhadapan dengan budaya asing. Melalui pembangunan pagar budaya ini, mereka akan terlindungi dari nilai-nilai dan perilaku asing yang dapat disebarluaskan contohnya lewat film-film Hollywood.[20]

Ide untuk membangun lima ratus unit bioskop baru diperkenalkan ketika perfilman nasional tersendat produksinya dan 12.5% bioskop regional terpaksa gulung tikar.[21] Faktor terbesar di

20 Untuk foto-foto layar tancap, lihat Disk Satu 1.2.
21 'Perfiki', *Harian Ekonomi Neraca*, 19-5-1999

balik runtuhnya industri film nasional serta penutupan bioskop adalah munculnya stasiun-stasiun televisi swasta yang dimulai pada akhir 1980-an. Antara 1988 dan 1995, lima saluran televisi diperbolehkan untuk mengudara, mendampingi siaran TVRI selaku stasiun televisi milik pemerintah.[22] Akibat adanya peraturan sensor yang ambigu terhadap produksi film lalu ditambah penghasilan yang tidak ajek, banyak produser film yang kemudian beralih memproduksi film dan sinetron untuk televisi. Sejak itu, film Indonesia dapat dinikmati melalui televisi, dan masyarakat tidak perlu meninggalkan rumah serta mengeluarkan ongkos untuk menonton film. Beberapa produser yang masih memproduksi film untuk bioskop mencoba menarik minat penonton dengan menyisipkan unsur-unsur porno dan kekerasan dalam adegan-adegannya; hal yang tidak dapat dimasukkan dalam program televisi. Akan tetapi, dihadapkan dengan pasokan film yang terbatas, banyak bioskop lokal kelas menengah dan terutama bawah—yang penontonnya menyukai film-film Indonesia—tidak mampu mempertahankan bisnisnya.

Posisi bioskop yang sudah kian melemah diperparah dengan kiprah bisnis grup Subentra, yang mengantongi izin distribusi film Hollywood di Indonesia maupun bioskop kelas atas. Grup Subentra dimiliki oleh Sudwikatmono, saudara asuh Presiden Soeharto. Melalui manuver politik yang lihai, Subentra menjadi satu-satunya distributor film-film impor di seluruh Indonesia pada akhir 1980-an (Sen 1994:62). Walaupun monopoli ini dibangun melalui kapitalisme kroni, investasi grup Subentra berupa sinepleks—gedung bioskop yang memuat lebih dari satu layar atau ruang tayang film—turut bersumbangsih terhadap capaian itu.[23] Sejak 1986, grup Subentra mulai getol mengucurkan dana

22 Untuk informasi lebih lanjut terkait privatisasi televisi Indonesia, simak Sen dan Hill 2000:111-3

23 Untuk informasi lebih lanjut terkait Subentra group yang membangun monopoli

untuk renovasi bioskop-bioskop usang menjadi sinepleks, yang kemudian disebut dengan Cinema 21. Menjelang 1989, waralaba ini (yang secara umum dikenal dengan Grup 21) telah memiliki 10% dari jumlah total 2.500 layar yang ada di Indonesia, dengan persentase yang lebih besar pada bioskop kelas atas di berbagai kota besar (Sen 1994:62). Pada 1991, berkat standar bioskop internasional yang dimiliki oleh Cinema 21 dan posisi pasar Grup 21, grup Subentra berhasil mengantongi hak distribusi atas film-film impor dari Amerika Serikat. Motion Picture Association of America (MPAA)—yang mewakili studio-studio Hollywood ternama seperti MGM, 20th Century Fox, Warner Brothers, Universal, United Artists, dan Disney—menunjuk tiga perusahaan yang dioperasikan di bawah naungan PT Subentra Nusantara sebagai distributor tunggal untuk film-film yang diproduksi oleh studio-studio film besar di Amerika Serikat.[24] Alhasil, tiga komponen industri film—impor, distribusi, dan penayangan—jatuh ke tangan sindikat bisnis tunggal. Karena dominasinya atas keberadaan film Hollywood di Indonesia, Grup 21 mengutamakan pemutaran film-film Amerika dibanding film lain di berbagai bioskop Cinema 21.[25] Persis pada saat televisi mengalahkan popularitas film-film Indonesia di bioskop kelas C, Hollywood berjaya di bioskop kelas A, dan bioskop kelas B beralih ke bioskop Cinema 21 atau bangkrut, pemerintah berencana membangun lima ratus bioskop baru di daerah-daerah terpencil. Selain bertujuan untuk membangun pagar budaya, rencana untuk mengubah bioskop semi-permanen Perfiki menjadi bioskop permanen juga didorong oleh 'keperluan' untuk menerapkan Pasal

dalam distribusi film, baca Sen 1994:58-62.

24 Joko Anwar 2002a; Sen 1994:64. Untuk pembahasan mengenai latar belakang ekonomi dan politik monopoli Subentra, baca Sen 1994:62-5.

25 Pada 1992, bisnis film Amerika di bioskop-bioskop Indonesia diperkuat dengan perjanjian dagang, yang meningkatkan jumlah impor film dengan syarat peningkatan ekspor tekstil Indonesia ke Amerika (Sen 1994:157).

28 dari Undang-undang No. 8 Tahun 1992, yang menyatakan bahwa penayangan film hanya dapat dilakukan di bioskop atau gedung khusus penayangan film.[26] Peraturan ini dirancang sedemikian rupa untuk meningkatkan pengawasan terhadap pemutaran film, khususnya layar tancap, yang dinilai banyak memicu pergolakan.

Ada banyak alasan di balik stigma subversif layar tancap. Pertunjukan layar tancap menjadi magnet bagi banyak kegiatan selain menonton film, yakni perdagangan dan perjudian. Sekitar tengah malam, keributan-keributan kecil mencuat akibat perjudian atau pemutaran film. Selain itu, sudah jadi rahasia umum banyak pertunjukan layar tancap tidak mematuhi peraturan pemerintah Orde Baru. Sebagai contoh, layar tancap sering menayangkan film-film yang tidak disensor atau telah disunting secara pribadi, yang terdiri dari sekumpulan adegan dari film-film lain. Mereka juga menayangkan film-film impor dan Hollywood serta berbagai film yang masih tayang di jaringan bioskop.

Praktik ini disebut dengan 'film pelarian' (Firman Syah 1997; Adityo 1997). Peraturan mengenai distribusi film di bawah Pemerintah Orde Baru menetapkan bahwa layar tancap beroperasi sebagai saluran terakhir untuk pemutaran film; film-film didistribusikan ke bioskop milik Subentra atau bioskop kelas A di berbagai kota besar, dan beberapa minggu kemudian ke kota-kota kecil dan daerah lain. Setelah popularitas dan kualitas rol seluloidnya menurun, suatu film didistribusikan ke bioskop kelas B yang tidak berafiliasi dengan Subentra 21, dan terakhir ke bioskop kelas C. Secara resmi, setelah melalui keseluruhan sirkuit bioksop, suatu film baru bisa ditayangkan di layar-layar tancap. Ini merupakan mekanisme yang ada, tetapi pada praktiknya berbagai layar tancap memutar film-film terbaru. Para pemilik bioskop,

26 'Pertunjukan film hanya dapat dilakukan dalam gedung atau tempat yang dipertunjukkan bagi pertunjukan film.'

terutama Grup Subentra, mengeluh terkait kerugian yang disebabkan oleh 'film-film pelarian' ini. Rencana untuk membuat layar tancap menjadi permanen digagas dengan mempertimbangkan praktik-praktik semacam ini. Bagi pemerintah, lebih mudah mengawasi pemutaran film di bioskop-bioskop permanen daripada layar tancap di lapangan. Akan lebih mudah juga bagi pemerintah untuk menegakkan peraturan penayangan film, terutama karena petugas lapangan yang harusnya mengawasi malah sering dapat disuap oleh operator. Dengan menjadi organisasi resmi, Perfiki berharap mendapat perlindungan dari pemerintah dari praktik-praktik pungutan liar yang sering terjadi pada pertunjukan layar tancap. Sebagai organisasi resmi, Perfiki berharap dapat menghindari pembayaran 'uang rokok' kepada, misalnya, anggota Departemen Penerangan, kepala desa, oknum kepolisian, dan pihak-pihak lain yang tiba-tiba datang sebelum, selama, atau setelah pemutaran film. Namun, harapan itu kandas. Seketika mendapat status sebagai organisasi resmi, Perfiki masuk ke dalam sistem kebijakan yang kosong. Perusahaan-perusahaan layar tancap yang sudah mendapat pengakuan dari pemerintah tidak hanya diminta untuk membayar berbagai retribusi resmi ataupun semi-resmi kepada birokrat. Anggota Perfiki juga terjebak dalam lingkaran peraturan dan ketentuan baru.

Selain rencana membuat layar tancap menjadi semacam pagar budaya dalam bentuk bioskop permanen, pemerintah juga mengesahkan kebijakan baru untuk mengatur distribusi dan pemutaran film untuk layar tancap. Pada 1983, segmentasi pasar bioskop dan layar tancap secara umum didasarkan pada pembagian kota-desa serta kelas sosial menengah dan bawah. Pada 1993, pembagian ini diperluas dengan menghubungkan sistem peredaran dan penayangan film dengan format film. Pemerintah mensahkan kebijakan baru yang melarang layar tancap memutar film berformat 35 mm. Semua layar tancap diharuskan meng-

gunakan film dalam format 16 mm, dan mereka yang masih menggunakan format 35 mm diberi waktu tiga tahun untuk beralih ke format 16 mm. Sebagai bagian dari retorika bahwa layar tancap merupakan sebuah pagar budaya, mereka menekankan bahwa anggota Perfiki hanya boleh memutar film-film Indonesia. Sementara itu, film-film impor (dibaca Hollywood) secara umum diputar di bioskop, yang dalam praktiknya dikuasai oleh waralaba Cinema 21.[27] Tujuan dari peralihan dari format 35 mm menjadi 16 mm adalah agar layar tancap tidak memutar film Hollywood dan film impor lain, yang secara umum didistribusikan dalam format 35 mm. Pembatasan alokasi film lokal berformat 16 mm kepada layar tancap ini sangat menguntungkan monopoli Grup 21 dalam distribusi dan pemutaran film-film impor. Untuk alasan itulah, pemerintah diduga membuat kebijakan distribusi dan pemutaran film yang menguntungkan kepentingan kroni-kroni Soeharto.

Kebijakan yang memasangkan format tertentu dengan film impor atau Indonesia juga menunjukkan pandangan pemerintah terkait pembentukan identitas. Antara 1993 dan 1998, isu-isu terkait pembentukan identitas dan politik identitas mencuat ke permukaan dalam diskursus yang menghubungkan format-format tertentu dengan ruang-ruang pemutaran film. Lambat laun, format film mengindikasikan genre dan/atau tempat pemutaran film. Secara umum, dalam diskursus normatif tentang peraturan baru, format film terhubung dengan genre dan, jenis ruang tayang tertentu, serta *imagination* kalangan penonton dan masyarakat tertentu. Bioskop elit identik dengan penonton urban dari

27 Dalam sebuah wawancara, Hidayat Efendi dari Perfiki menekankan bahwa pembangunan 500 bioskop baru tidak diniatkan untuk berkompetisi dengan bioskop kelas atas. Sebaliknya, bioskop-bioskop baru ini diharapkan bermitra dengan bioskop papan atas dengan cara melayani pangsa pasar kelas bawah saja. Efendi percaya bahwa Perfiki perlu meniru sistem distribusi dan pemutaran film Grup 21 segera setelah layar tancap dibuat permanen, dengan fokus pada film-film dalam negeri. 'Perfiki harus jadi pagar budaya', *Harian Ekonomi Neraca*, 1-2-1993.

kalangan menengah dan atas urban, sementara layar tancap cenderung identik dengan penonton rural dari kalangan bawah. Misi untuk membentuk sebuah pagar budaya melalui layar tancap, sebagai sarana penayangan film-film kultural edukatif, para prosesnya menciptakan dan menegaskan batas-batas antara dua kelompok *imagined audiences* (penonton terimajinasi). Penonton dari kalangan ekonomi lemah di kampung-kampung dianggap belum siap terpapar oleh film-film dengan unsur budaya asing. Karena film impor dari Amerika Serikat mayoritas berformat 35 mm, kebijakan terkait format menempatkan film Indonesia sebagai bagian dari layar tancap dan film asing sebagai bagian dari bioskop yang 'layak'. Pembagian antara format film 16 mm dan 35 mm menentukan akses yang dimiliki oleh penonton film tertentu terhadap sumber representasi dan identifikasi yang berbeda-beda.

Akan tetapi, adanya teknologi media baru membuat kebijakan terkait format film dan upaya pemeliharaan identitas dan budaya Indonesia tidak berjalan sebagaimana mestinya. Berbagai kebijakan dan wacana tentang pertahanan kultural seketika tidak lagi relevan pasca kehadiran antena parabola. Mulai marak sekitar 1983, penggunaan antena parabola memungkinkan masyarakat untuk menonton berbagai program televisi luar negeri. Pengaruh budaya asing tidak dapat lagi dibendung. Di banyak daerah, terutama daerah yang maju secara ekonomi, antena parabola memungkinkan masyarakat menikmati program-program asing yang tidak disensor, termasuk siaran umum dari wilayah Asia Tenggara dan siaran global macam NBC, STAR, dan CNN (Sen dan Hill 2000:117). Pada 1993, ketika Perfiki diberi mandat oleh Pusat Informasi TNI untuk menayangkan film-film propaganda, mereka mendaki gunung di daerah terpelosok dan menemukan bahwa bahkan di daerah terpencil, masyarakat dapat mengakses program-program televisi asing tanpa kesulitan (Rianto 1993). Grup 21 turut terdampak dengan pesatnya konsumsi televisi

pasca kehadiran antena parabola dan—menjelang 1996, terpaksa menutup beberapa unit bioskop.[28]

Faktor lain yang berdampak besar terhadap bisnis bioskop dan membuat diskursus perfilman Orde Baru tidak lagi relevan adalah munculnya kaset video dan kemudian *laser disc*. Sejak awal 1990-an, pusat penyewaan dan toko video menjamur di seluruh Indonesia. Dari pusat penyewaan dan toko video, masyarakat dapat memperoleh film-film yang bahkan tidak pernah menjangkau televisi atau bioskop. Film-film yang dilarang beredar dan disensor juga tersedia dalam format ini. Alhasil, usaha pemerintah untuk mengendalikan layar tancap melalui berbagai kebijakan dan diskursus tentang media, format film, dan tempat-tempat pemutaran film akhirnya terhambat oleh format video. Sebuah media baru yang 'tidak terkendali' membuat sebuah kekacauan baru dari awal pula.

PENAYANGAN DAN KONSUMSI: FESTIVAL FILM SEBAGAI FORUM REPRESENTASI DAN IMAJINASI KEBANGSAAN

Pada bagian pertama dan kedua, saya menyoroti praktik-praktik mediasi dalam produksi dan distribusi film. Pada bagian ini, saya akan membahas praktik, kaidah, serta motif penayangan film pada rezim Orde Baru. Pada bagian ini, saya hanya meninjau festival-festival film yang diakui pemerintah. Wadah alternatif penayangan film dibahas secara khusus pada Bab 2.

Festival film resmi pertama pada era Orde Baru, Festival Film Indonesia (FFI), dibentuk pada 1973. Bersama dengan Festival Film Asia Pasifik (FFAP), FFI menjadi festival film paling

28 'Kelompok 21 alami kerugian, televisi dianggap sebagai penyebab', *Pikiran Rakyat*, 29-8- 1996.

penting dalam rezim Orde Baru; yang memperkuat keterlibatan pemerintah. Dua tahun sebelum FFI berlangsung, divisi film Persatuan Wartawan Indonesia (PWI) telah mulai mengadakan festival berskala kecil serta menganugerahkan penghargaan kepada pemeran laki-laki dan perempuan terbaik. Antara 1973 dan 1975, FFI dan PWI sama-sama menyelenggarakan acara penganugerahan bagi karya dan insan perfilman terpilih. Tetapi, pada 1975, pemerintah meminta PWI menghentikan acaranya. Alasannya: FFI dan PWI punya pemenang yang berbeda untuk sejumlah kategori yang sama. Alih-alih memberi ruang bagi keragaman mekanisme penilaian yang berbeda, pemerintah memilih untuk membatasi proses penilaian film melalui panel juri pilihannya sendiri. Sejak saat itu, FFI selalu melibatkan jurnalis pada panel juri (Ardan 2004:27-8). Setelah PWI menghentikan ajang anugerahnya pada 1976, hanya terdapat satu festival lain yang diakui pemerintah selama era Orde Baru, yakni Festival Film Bandung, yang tidak boleh disebut festival. Pertama kali diadakan pada 1988, Festival Film Bandung menyeleksi dan memberi penghargaan kepada film, baik luar maupun dalam negeri, yang ditayangkan di bioskop-bioskop di Bandung. Karena pemerintah melarang penggunaan istilah 'festival', panitia Festival Film Bandung memilih nama menjadi Forum Film Bandung.[29]

FFI dikelola oleh Yayasan Nasional Festival Film Indonesia (YFI) sebelum akhirnya diambil alih oleh Departemen Penerangan pada 1980. YFI dibentuk pada 30 Oktober 1972 oleh PPFI, Parfi, KFT, dan Gasfi. Kemudian, GPBSI turut bergabung. Pada 1973, YFI diresmikan oleh Menteri Penerangan. Yayasan ini didirikan dengan tujuan untuk menstimulasi perkembangan perfilman, meningkatkan kualitas produksi film Indonesia dan

29 Untuk informasi lebih lanjut tentang Forum Film Bandung, baca Ardan 2004:156-66.

memperkuat penghargaan atas film Indonesia baik di Indonesia maupun di luar negeri (Ardan 2004:79, 99).

FFI merupakan acara tahunan. Setiap tahun, komite FFI menyeleksi anggota juri baru yang kemudian ditunjuk secara resmi oleh Menteri Penerangan. Hingga 1986, festival ini diselenggarakan secara bergiliran di berbagai ibukota provinsi dan nasional, serta bekerja sama dengan pemerintah daerah. Penyelenggaraan festival di kota-kota yang berbeda di Indonesia ini menyebabkan struktur organisasi dan skala FFI berubah setiap tahunnya (Sen 1994:54). Selain itu, tim pengurus festival juga mengalami rotasi. Setiap tahun pula, seorang direktur eksekutif dari salah satu organisasi film di bawah YFI akan ditunjuk untuk memimpin tim pengurus festival yang baru.

FFI merupakan sebuah acara yang mewah, terutama di ibukota provinsi. Walaupun ciri khas FFI di setiap kota berbeda-beda, terdapat pakem-pakem tertentu yang dipertahankan dari tahun ke tahun. Pada setiap edisi penyelenggaraannya, FFI mengundang aktor dan artis dari Jakarta untuk pawai keliling kota menggunakan mobil *jeep* terbuka dan menyapa ribuan hadirin. Setiap tahun, masyarakat juga berbondong-bondong menghadiri acara temu sapa dengan beberapa artis yang masuk nominasi pada malam sebelum upacara pembukaan festival digelar.[30] Namun, terlepas dari popularitas FFI di berbagai provinsi, pada 1988 diputuskan bahwa FFI tidak lagi diselenggarakan secara berkeliling—kegiatan festival dipusatkan di Jakarta. Perlu dicatat, bahkan sebelum keputusan ini dibuat, FFI lebih sering digelar di Jakarta dibanding kota-kota lain. Yang pasti FFI digelar di Jakarta setiap kali pemilihan umum diadakan.

Keputusan untuk membatasi penyelenggaraan FFI di Jakarta disebabkan oleh adanya 'masalah' setiap kali festival

30 'FFI; Masa pesta-pesta itu di mana sekarang...' *Kompas*, 5-12-2004; Sen 1994:52.

diadakan di ibukota provinsi, seperti sengketa dan pertengkaran dalam tim komite daerah, panitia penyelenggara, hingga anggota juri. Juga terdapat benturan antara latar belakang dan ambisi pihak-pihak yang terlibat dalam penyelenggaraan FFI; hal ini menyebabkan banyak gesekan. Alasan lain di balik sentralisasi adalah untuk meredam persaingan antara pemerintah daerah yang berlomba-lomba memamerkan kemegahan acara masing-masing. Di sejumlah wilayah, penyelenggaraan FFI dijadikan ajang untuk menampilkan kecakapan berorganisasi, laju hasil pembangunan, serta aset yang dimiliki suatu daerah. Lambat laun, kompetisi ini berujung pada pembengkakan dana yang dikucurkan khusus untuk penyelenggaraan FFI. Walaupun kemudian hanya diselenggarakan di Jakarta sejak 1980-an, FFI tetap dapat diakses dari berbagai daerah di Indonesia melalui siaran TVRI.

Sistem penganugerahan penghargaan FFI berkembang secara berangsur-angsur. Akibat mekanisme pengurusan festival yang didasarkan pada rotasi, peraturan baru dibuat hampir setiap tahunnya. Sen menjelaskan bahwa sistem penganugerahan penghargaan FFI merupakan bagian dari proses seleksi yang menentukan siapa saja yang dapat terlibat dalam pembuatan film di Indonesia. Menurut Sen, penganugerahan FFI mewakili nilai, gagasan, dan kepentingan golongan terdidik di perkotaan pada masa rezim Orde Baru. Dalam banyak kasus, film-film unggulan dan pemenang Piala Citra di FFI adalah film-film yang mendapat ulasan positif dalam berbagai media elit nasional (Sen 1994:54-5). Dalam penjelasannya terkait film Indonesia, Sen mengamati bagaimana penilaian para juri FFI memperkuat sejumlah representasi dan imajinasi identitas masyarakat Indonesia di masa Orde Baru. Sen mengungkapkan bahwa penilaian film oleh masing-masing juri FFI menunjukkan dukungan mereka terhadap tiga tema utama, yang dapat diurutkan sebagai berikut. Film-film yang mengunggulkan 'ilmu pengetahuan' di atas 'kepercayaan lokal'

(Sen 1994:124); film-film yang fokus pada peran mediasi masyarakat kelas menengah, yang berdiri di tengah-tengah masyarakat kaya yang berkuasa dan masyarakat miskin—film-film seperti ini amat digemari oleh para juri festival pada 1970-an dan 1980-an (Sen 1994:128); narasi tentang perlawanan terhadap korupsi dan pemulihan femininitas (Sen 1994:148). Sebaliknya, para juri FFI menolak film-film yang membawa pesan-pesan sosial non-konvensional.[31]

Singkatnya, penilaian terhadap film-film unggulan maupun pemenang FFI mendukung norma-norma Orde Baru terkait pembangunan (kejayaan ilmu pengetahuan atas kepercayaan lokal), kedudukan kelas menengah, dan menggarisbawahi konstruksi gender arus utama. Piala Citra bukanlah tolok ukur popularitas sebuah film di kalangan penonton. Sebaliknya, mayoritas penonton lebih menggemari film-film aksi, komedi, drama murahan, remaja, horor, dan jenis-jenis film lain yang jarang menembus kompetisi FFI. Akan tetapi, sebagai simbol bergengsi, Piala Citra menjadi sasaran banyak pekerja film profesional, terutama mereka yang ingin berkarir dalam kancah internasional. Tidak dapat dihindari, film-film pemenang Piala Citra akan diikuti dengan peluncuran film-film lain yang kurang lebih dirancang dengan format serupa (Sen 1994:54). Kecenderungan imitasi pasca festival semakin mengokohkan peran FFI dalam melanggengkan proyeksi Orde Baru tentang representasi dan imajinasi masyarakat dan budaya Indonesia.

Walaupun pada awalnya FFI dijalankan oleh YFI, lambat laun penyelenggaraan festival ini semakin terserap ke dalam

31 Sen 1994:121, 124, 127-8, 148. Baca penjelasan Sen terkait penolakan juri FFI terhadap pembenaran mistisisme Jawa dalam film *Rembulan dan Matahari* (Slamet Rahardjo, 1979) (Sen 1994:124-8). Untuk melihat contoh dukungan juri FFI terhadap konstruksi gender arus utama, baca penilaian mereka terkait *Bukan Isteri Pilihannya* (Eduart P. Sirait, 1981) (Sen 1994:148). Untuk mengetahui lebih lanjut terkait muatan film-film pemenang Piala Citra antara 1973 dan 1992, baca Seno Gumira Adjidarma 2000.

politik Orde Baru. Pada 1981-1982, partai-partai resmi yang memiliki hubungan dengan Departemen Penerangan secara sistematis terlibat dalam berbagai agenda FFI (Ardan 2004:79-81). Kendali Departemen Penerangan atas penyelenggaraan festival ini secara berangsur-angsur menguat di bawah naungan Ali Murtopo—Menteri Penerangan periode 1978-1982. Pada FFI 1978 di Ujung Pandang, Murtopo mendeklarasikan moto pertama FFI yang sejalan dengan politik Orde Baru: 'Perfilman sebagai sarana komunikasi yang ampuh demi pembangunan nasional.'[32] Setahun kemudian, pada FFI di Palembang, Sumatera Selatan, sebuah slogan baru diikrarkan: "Kultural edukatif kita jadikan watak film Indonesia".[33] Pada FFI 1981 di Surabaya, Murtopo menyuarakan tugas baru FFI, yakni "Memasyarakatkan dan memanunggalkan perfilman Indonesia dalam pembangunan nasional".[34] Secara perlahan, festival ini berubah menjadi acara pemerintah yang mencerminkan pertimbangan-pertimbangan negara. Di bawah Harmoko, Menteri Penerangan yang menjabat dari 1983 hingga 1998, FFI semakin erat beraliansi dengan politik Orde Baru. Pada pembukaan FFI 1984 di Yogyakarta, diumumkan moto barunya: "Meningkatkan peranan film Indonesia sebagai sarana komunikasi dan informasi dalam ikut menyukseskan Perlita IV".[35] Dalam tahun pertama kepemimpinan Harmoko sebagai Menteri Penerangan, penayangan proses penganugerahan penghargaan pada saluran TVRI mulai dilakukan untuk 'memungkinkan peristiwa penting itu dapat diikuti seluruh bangsa.'[36] Sen (1994:53) mencatat tanggapan sejumlah

32 'Perfilman sebagai sarana komunikasi yang ampuh demi pembangunan nasional.'
33 'Kultural edukatif kita jadikan watak film Indonesia.'
34 'Memasyarakatkan dan memanunggalkan perfilman Indonesia dalam pembangunan nasional.'
35 'Meningkatkan peranan film Indonesia sebagai sarana komunikasi dan informasi dalam ikut menyukseskan Perlita IV.'a
36 Ardan 2004:80-1. '[M]emungkinkan peristiwa penting itu dapat diikuti seluruh bangsa.'

pihak tentang FFI sebagai ajang pamer publik bagi para gubernur dan menteri-menteri penerangan.

Dewan eksekutif yang bertanggung jawab atas penyelenggaraan FFI dipilih pada 1988, tahun ketika diputuskan bahwa FFI hanya digelar di Jakarta saja. Dengan upacara yang megah, dewan ini ditunjuk untuk menjabat selama lima tahun hingga 1994; namun, seperti yang telah disinggung sebelumnya, sejak 1990-an produksi film di Indonesia menurun drastis. Kalaupun ada, jenisnya terbatas pada film populer erotis, horor, komedi, dan laga yang dianggap tidak layak untuk ikut kompetisi FFI. Akibat minimnya film 'berkualitas', FFI ditunda untuk sementara pada 1992. Aslinya, organisasi ini ingin menunda penyelenggaraan festival selama satu tahun. Rencana ini kemudian diperpanjang hingga tahun berikutnya, dan kemudian tahun berikutnya lagi. Akhirnya, FFI edisi 1991 menjadi festival terakhir yang digelar di bawah pemerintahan Orde Baru. Baru pada 2004, sekitar enam tahun setelah Presiden Soeharto mengundurkan diri, FFI kembali digelar.

Pada 1992, ketika banyak para pembuat film beralih ke televisi, edisi pertama Festival Sinetron Indonesia (FSI) diselenggarakan. Festival ini menggantikan FFI yang dahulunya digunakan sebagai forum untuk produksi film Indonesia. Motivasi di balik penjurian FSI tidak jauh berbeda dengan penilaian yang digunakan selama tahun-tahun terakhir FFI. Kedua festival ini sama-sama mempunyai misi untuk 'memberikan instruksi kepada perfilman Indonesia' dan 'mengangkat masyarakat Indonesia' dengan cara memberi penghargaan pada film yang selaras dengan retorika, politik, dan gagasan Orde Baru. Satu-satunya perbedaan kunci antara FFI dan FSI adalah pertimbangan bahwa media televisi menjangkau lebih banyak penonton.[37]

37 Untuk informasi lebih lanjut mengenai televisi Indonesia, baca Kitley 2000; Loven 2008; Veven Wardhana 2001a.

Festival film lain yang tidak kalah penting selama pemerintahan Orde Baru adalah FFAP. Perhelatan skala Asia Pasifik ini diselenggarakan pertama kali di Tokyo antara 8 dan 20 Mei 1954. Pada saat itu, namanya masih Festival Film Asia Tenggara. Pada 1957, istilah 'Asia Tenggara' dihapus, dan pada 1983 kata 'Pasifik' ditambahkan. FFAP digelar oleh Federation of Motion Pictures Producers in Asia (FPA). Federasi ini didirikan di Manila pada 17-19 November 1953. Para pendiri federasi ini meliputi Manual de Leon (Filipina), Masaichi Nagata (Jepang), Run Shaw (Hong Kong), beserta dua pembuat film Indonesia, Usmar Ismail dan Djamaluddin Malik.[38] Menjelang 1994, FPA memiliki empat belas anggota; selain Filipina, Jepang, Hong Kong, dan Indonesia, anggota lain meliputi India, Thailand, Vietnam, Malaysia, Singapura, Korea Selatan, Australia, Taiwan, Selandia Baru, dan Kuwait.[39]

Sepanjang sejarah perhelatan FFAP, Indonesia dua kali absen karena alasan politis. Pertama kali pada 1954, pada edisi perdana Festival Film Asia Tenggara di Tokyo—Indonesia tidak dapat memproduksi film. Pemerintah Indonesia melarang Perfini-Persari untuk menyelesaikan produksi film gabungan dengan sebuah perusahaan Jepang, karena hubungan diplomasi yang memburuk antara kedua negara (Ardan 2004:8). Kali kedua pada 1968 Indonesia tidak hadir akibat keadaan politik domestik yang tidak kondusif. Kudeta 1965 dan kekacauan politik setelahnya membuat produksi film tidak mungkin dilakukan.[40] Pada periode yang sama, Indonesia sempat dua kali mengajukan permohonan menjadi tuan rumah fesival, yakni pada 1956 dan 1960, namun ditolak. Hal ini terjadi karena sikap politik Presiden Soekarno yang mendukung komunisme. Jika diselenggarakan di Indonesia,

38 'Sejarah festival film Asia Pasifik', *Suara Pembaruan*, 7-10-2001; Ardan 2004:7.
39 'Festival Film Asia Pasifik Ke-39 di Sydney dibuka', *Suara Pembaruan*, 29-8-1994.
40 'Sejarah festival film Asia Pasifik', *Suara Pembaruan*, 7-10-2001.

Korea Selatan (Indonesia mendukung Korea Utara) dan Taiwan (Indonesia mendukung Tiongkok dan menolak mengakui Taiwan) sangat mungkin menolak atau terhambat hadir dalam FPAP. Karena tuntutan situasi, FFAP kemudian diselenggarakan di negara-negara yang lebih netral, yakni Hong Kong (1956) dan Manila (1960) secara berurutan (Ardan 2004:22). Kali pertama Indonesia menjadi tuan rumah bagi FFAP adalah pada 15-19 Juni 1970.[41] Hingga jatuhnya Soeharto, Indonesia telah menyelenggarakan FFAP selama lima kali. Selain di Jakarta, FFAP juga digelar di Yogyakarta dan Denpasar.

Di bawah pemerintahan Orde Baru, FFAP dipandang sebagai festival bergengsi. Pada titik tertentu, FPAP turut dianggap sebagai representasi dari hubungan, jaringan, dan diplomasi antara negara-negara Asia. Nyatanya, terutama pada tahun-tahun awal FFAP, pemilihan negara penyelenggara dan sistem penganugerahan penghargaan berkaitan erat dengan pertimbangan-pertimbangan politik. Penghargaan umumnya diberikan kepada film-film produksi negara yang menjadi tuan rumah, dan sering kali setiap negara setidaknya mendapatkan satu penghargaan. Oleh karena itu, beberapa ulasan media menyebutkan bahwa FFAP tidak lebih dari sekadar *festival arisan*.[42] Festival film arisan dipandang sebagai sebuah pesta yang digelar dengan tujuan hanya untuk membangun dan merawat hubungan baik antaranggota. Selain itu, FFAP juga diselenggarakan dengan sangat mewah dan bergengsi. Negara tuan rumah akan mengerahkan segala usaha untuk menjamu para tamu, artis, dan sineas secara

41 Pada saat itu, Ali Sadikin, Gubernur Jakarta, menyelenggarakan festival ini sehubungan dengan perayaan hari jadi Ibukota Jakarta pada 22 Juni. Pada Juni 1975, Sadikin mensponsori FFAP untuk kedua kalinya, dalam kerangka yang sama, yakni hari jadi Jakarta (2004:28).

42 'Sineas Indonesia harapkan FFAP '95 momentum kebangkitan film nasional', *Merdeka*, 14-6-1995; 'FFAP, masihkan sebagai festival "arisan", *Merdeka* 2-7-1995; 'Festival Film Asia Pasifik ke-46; Ajang bergengsi, minim promosi', *Suara Pembaharuan*, 7-10-2001; Susanti 2001.

glamor. Pada mayoritas FFAP yang digelar, negara tamu akan menyajikan tarian tradisional kepada para hadirin. Kegiatan tamasya dan segala jenis hiburan juga disediakan untuk mempromosikan negara tuan rumah. Terkadang, penayangan film dan malam anugerah terlihat kurang penting ketimbang acara-acara sampingan ini.[43]

Pemerintah Indonesia melihat penayangan film dan malam anugerah, terutama menerima sebuah penghargaan, di FFAP sebagai sesuatu yang bergengsi. Selain membangun jaringan dan hubungan diplomatik, FFAP turut menjadi sarana persebaran gagasan 'ideal' tentang Indonesia kepada dunia luar—film yang tayang di festival menjadi potret budaya dan masyarakat Indonesia. Hal inilah yang mendorong pemerintah untuk mendanai produksi film-film yang secara khusus didaftarkan untuk bertanding pada festival-festival film di luar negeri. Contohnya: dalam rangka Indonesia menjadi tuan rumah FFAP 1995, pemerintah mendanai Garin Nugroho dan N. Riantiarno untuk memproduksi film yang mewakili Indonesia. Mereka kemudian membuat *Bulan Tertusuk Ilalang* (diedarkan secara internasional dengan judul *And the Moon Dances*, 1994) dan *Cemeng 2005 (The Last Prima Donna)* (1995), tetapi keduanya gagal memperoleh penghargaan.

FFAP lambat laun berfungsi lebih sebagai sebuah forum hubungan politik antar-negara Asia, dan terlebih karena telah dijuluki sebagai festival film arisan, banyak orang dari kalangan perfilman Indonesia menganggap FFAP sebagai festival kelas dua. Tudingan ini disanggah oleh sejumlah pihak, terutama para anggota organisasi film dan departemen pemerintahan Orde Baru yang mengurusi perfilman. Mereka mencontohkan beberapa edisi FFAP yang tidak memenangkan perwakilan Indonesia. Contoh-contoh ini dipilih untuk mengesankan bahwa jika FFAP tak lebih

43 'Anggota delegasi FFAP pun asyik poco-poco', *Warta Kota*, 18-10-2001; 'Ramai2 gaet pemirsa; Televisi bersaing tayangkan Ramadhan', *Warta Kota*, 2001.

dari sarasehan diplomatik antarbangsa, Indonesia tidak akan mungkin sesering itu pulang dengan tangan kosong.[44]

Singkatnya, film-film yang berpartisipasi pada festival tingkat nasional maupun internasional, dianggap sebagai representasi budaya dan khususnya pada FFAP sebagai representasi masing-masing negara. Karena alasan ini pula, pada 1995 pemerintah Orde Baru mendukung pembuatan 'film festival' khusus untuk menyajikan potret Indonesia yang 'layak' pada FFAP di Jakarta. Sebaliknya, film-film populer yang mengangkat genre laga, seks, komedi, atau horor tidak dilibatkan dalam FFI atau FFAP. Hanya film yang mengandung representasi 'resmi' atas budaya Indonesia yang diserahkan kepada juri FFAP dan dianugerahi Piala Citra pada FFI.[45]

44 'FFAP, masihkan sebagai festival "arisan", Merdeka 2-7-1995; 'Festival Film Asia Pasifik ke-46; Ajang bergensi, minim promosi', Suara Pembaharuan, 7-10-2001. Seorang jurnalis pada FFAP ke-37 di Seoul tahun 1992 bernama Rosihan Anwar menulis artikel yang informatif mengenai beberapa hal tentang FFAP dan FFI. Anwar menulis tentang adanya adanya isu-isu politik pada FFAP. Ini berkaitan tentang perdebatan tentang apakah Moskwa harus diterima sebagai anggota baru pada FFAP, dan keputusan bermuatan politik terkait serah-terima penghargaan dari Seoul ke Taiwan. Taiwan merasa tersinggung oleh Korea Selatan karena Korea Selatan mempertahankan hubungan diplomatik dengan Beijing. Terlebih, film Indonesia berjudul *Cinta dalam Sepotong Roti* (1991) karya Garin Nugroho memperoleh penghargaan sebagai sutradara baru terbaik pada FFAP, Anwar memaparkan bagaimana karya Garin Nugroho terpilih sebagai Film Terbaik selama FFI edisi 1991. *Cinta dalam Sepotong Roti* memenangi penghargaan Citra setelah melalui perdebatan panas antara para juri. Perdebatan ini muncul dari pertanyaan apakah peraturan yang diberlakukan oleh Departemen Penerangan, atau panduan yang tertulis dalam perintah menteri panitia pengarah, harus dipertahankan. Anwar juga mengomentari pangsa pasar FFAP. Ia menyebutkan bahwa program festival didominasi dengan kunjungan ke tempat-tempat wisata sehingga para delegasi, termasuk mereka yang ingin membeli dan menjual film, tidak berkesempatan menonton film sama sekali. Anwar mengakhiri laporannya dengan pernyataan bahwa FFAP tidak berfungsi sebagaimana mestinya dan tidak memiliki signifikasi (Rosihan Anwar 1999:204-18). Dua artikel informatif lain meliputi laporan yang ditulis oleh Anwar pada 1988 dan 1994. Artikel pertama menjelaskan sejauh mana FFAP berfungsi sebagai alat promosi pariwisata negara tuan rumah (Rosihan Anwar 1999:124-9). Laporan tahun 1994 menunjukkan politik transnasional pada FFAP ke-39 di Sydney. Selama upacara penyerahan penghargaan, wakil Selandia Baru membahas isu mengenai pendudukan Indonesia atas Timor Timur, yang membuat delegasi Indonesia kaget (Rosihan Anwar 1999:232-6).

45 Untuk gambar-gambar juri dan penghargaan festival film, lihat Disk 1.3

KESIMPULAN

Pengamatan atas beberapa tahapan produksi, distribusi, dan penayangan film pada bab ini menguak sejumlah aspek praktik mediasi film pada era Orde Baru. Keseluruhan praktik yang dibahas melibatkan diskursus dan kebijakan tertentu yang selaras dengan politik representasi dan imajinasi Orde Baru pada tingkat nasional dan transnasional, serta berbagai strategi untuk menghasilkan keuntungan ekonomi. Di samping tiga pertanyaan inti yang diajukan—yakni pra-sensor dan halangan-halangan dalam proses pembuatan film, motivasi politik dan ekonomi untuk menyandingkan segmen penonton dan format tertentu dengan media film tertentu pula, serta politik representasi pada penyelenggaraan festival film—dua tema lain juga dibahas dalam bab ini. Dua tema tambahan meliputi pengaruh besar praktik semi-resmi atau ilegal *cursive practices* dalam mediasi film dan pentingnya unsur kemewahan dalam kebijakan film dan festival film resmi.

Pengaruh *cursive practices* dalam praktik mediasi film Indonesia dapat dilihat secara jelas pada pembahasan mengenai proses pra-produksi film *Provokator,* serta pada bagian tentang layar tancap. Proses produksi *Provokator* menunjukkan bagaimana sineas Indonesia bergulat dengan *cursive practices* yang teramat mengakar dan peraturan semi-resmi dalam praktik mediasi khas rezim Orde Baru. Tim produksi tidak dapat menolak membayar pungli untuk membeli surat rekomendasi dan status resmi, dan mereka juga terpaksa membuat perjanjian dan membayar uang 'perlindungan' ke sejumlah pihak ketiga—yang mungkin dapat menghambat proses produksi jika tidak diperhatikan dengan baik. Lebih dari itu, tim produksi juga terpaksa mengubah alur cerita film untuk menyesuaikan kaidah-kaidah pra-sensor dan harapan TNI dan kepolisian.

Regulasi bermuatan politik dan ekonomi juga dibuat untuk mengendalikan *cursive practices* berupa penayangan 'film pelarian'—film yang tidak disensor dan film yang disunting secara pribadi, yang marak dijumpai pada layar tancap. Kebijakan mengenai format film dipercaya sebagai alat terbaik untuk mengendalikan praktik-praktik ilegal ini. Faktor lain yang melatarbelakangi kebijakan ini adalah pesatnya penggunaan antena parabola dan teknologi video baru, yang membuka ruang bagi penyebarluasan kaset video dan cakram laser. Tetapi, dengan adanya akses terhadap teknologi baru yang terus meningkat dan kebijakan pemerintah yang kontradiktif, diskursus tentang perlunya melindungi kebudayaan nasional dan warga kampung terhadap dampak-dampak globalisasi terbukti tidak lebih dari sebuah permainan belaka.

Praktik topeng-topengan ini menyorot tema lain pada bab ini, yakni pentingnya retorika bertele-tele dan kedok manis praktik mediasi resmi dan kebijakan perfilman Orde Baru. Ini terletak pada kebijakan pemerintah yang kontradiktif. Pada satu sisi, pemerintah mendukung transaksi ekonomi dalam usaha impor film dan teknologi media baru. Namun, pada sisi lain, pemerintah mempertahankan Undang-undang Perfilman Tahun 1992, yang berusaha melindungi masyarakat dari pengaruh dan budaya asing.

Selain itu, tampilan luar atau topeng-topengan menjadi aspek yang paling berjaya dalam festival film yang resmi. Pada 1988, model penyelenggaraan keliling dari satu provinsi ke provinsi lain dihentikan, karena menyulut persaingan antardaerah dalam beradu kemewahan. FFAP juga dikenal mewah dan megah. Dari waktu ke waktu, penayangan film dan malam anugerah terlihat kurang penting daripada berbagai acara pesta, tamasya, dan hiburan yang disajikan untuk mempromosikan negara tuan rumah. Sepertinya 'festival arisan' memang istilah terbaik untuk

menggambarkan intinya festival film pada masa Orde Baru. Sebuah acara pertemuan yang titik tekannya adalah pada hubungan yang harmonis, kemewahan, dan popularitas, alih-alih pada film itu sendiri.

Kesimpulannya, *cursive practices* dan kebijakan perfilman yang kontradiktif merupakan unsur-unsur penting dalam praktik mediasi film Indonesia yang begitu kompleks. Permainan, kemegahan, dan kemewahan adalah sarana-sarana yang dipilih untuk mempropagandakan dan menggambarkan nilai, politik negara, dan bangsa Indonesia yang ideal. *Cursive practices* merupakan pelengkapnya yang konkret.

2

Reformasi dan Bawah Tanah

Pasca Mei 1998, berbagai usaha untuk memperkenalkan pembaruan dilakukan di berbagai lini kehidupan. Semangat Reformasi membuka ruang negosiasi dan pemaknaan ulang atas berbagai macam isu, dan reformasi menjadi topik yang diperbincangkan di mana-mana. Bermacam kelompok dan organisasi terinspirasi untuk menyisipkan kata reformasi dalam nama mereka. Popularitas istilah 'reformasi' merambah dunia periklanan—mulai dari penawaran 'apartemen reformasi' di bisnis properti, 'umroh reformasi' oleh agen-agen wisata, hingga 'Paket Reformasi' untuk promo sewa kantor (Van Dijk 2001: 208-9). Perfilman Indonesia tidak terkecuali—perubahan yang dipicu oleh iklim reformasi turut hadir dalam kesehariannya.

Pada bab pertama, saya telah membahas praktik mediasi film serta diskursus Orde Baru, yang menunjukkan politik representasi dan imajinasi komunitas-komunitas Indonesia. Sebagai antitesis terhadap bab sebelumnya, bab ini mengulas saluran-

saluran alternatif, bawah tanah atau di luar arus utama, atau sebagaimana Gatot Prakosa (2005:3) menyebut dalam bahasa Inggris sebagai '*side-stream*' (aliran samping) dalam praktik dan mediasi film. Ini bukan berarti bahwa pada masa Orde Baru, produksi film alternatif serta distribusi dan penayangan film bawah tanah tidak ada. Pada dekade 1980-an, film pendek eksperimental berbahan pita 8 mm atau 16 mm diproduksi dengan dalih '*sinema ngamen*' dan '*film gerilya*'. Film-film semacam itu ditayangkan keliling melalui proyeksi ke dinding dan, terkadang, lembaran sprei—sehingga kadang juga disebut *sinema jemuran*.[1] Jenis film semacam ini beroperasi di luar jalur produksi, distribusi, dan penayangan arus utama, sehingga luput diliput oleh media Indonesia.

Budaya dan praktik perfilman alternatif ini mulai dikenal pasca lengsernya Soeharto. Kemunculan genre film alternatif yang baru serta jalur-jalur distribusi dan penayangan film turut mengubah diskursus tentang representasi dan *imagined communities* Indonesia. Banyak diskursus, yang banyak di antaranya selaras isu-isu dalam teori *Third Cinema* (Sinema Ketiga), berkembang di seputar tema-tema dominasi dan perlawanan dalam praktik mediasi film dan masyarakat pasca Soeharto. Teori Sinema Ketiga—yang dibahas lebih lanjut di paragraf-paragraf selanjutnya—menyinggung diskursus dominasi politik dan ekonomi serta distribusi kekuasaan sejagat dari Dunia Pertama yang neo-kolonial terhadap Dunia Ketiga.

Pada bab ini, saya menggunakan istilah Sinema Ketiga dalam dua tingkat. Pada dua bagian pertama, Sinema Ketiga merujuk pada berbagai bentuk dominasi politik dan ekonomi Dunia Pertama terhadap Dunia Ketiga, serta pada fenomena dalam *mediascape* Indonesia pasca Soeharto. Pada bagian ketiga,

1 Prakosa 1997:116-8. Untuk informasi lebih lanjut tentang sinema ngamen dan 'sidestream', baca Prakosa 1977.

saya menyelami diskursus tentang dominasi dan perlawanan dalam semesta teori Sinema Ketiga, lalu menghubungkannya dengan berbagai praktik distribusi dan konsumsi alternatif dalam perfilman Indonesia pasca Soeharto seperti festival film *side-stream* dan VCD bajakan.

REFORMASI DALAM PRODUKSI FILM: *KULDESAK* DAN *FILM INDEPENDEN*

Seorang pria tua menyanyikan lagu perjuangan, sebuah lagu yang sarat kebanggaan kemerdekaan Indonesia dan harapan besar untuk masa depan.[2] Nyanyiannya diiringi oleh potret bendera Indonesia, simbol kebanggaan dan kejayaan negara ini. Tetapi, sang saka tidak berkibar bebas di udara. Ia hanya melambai lemah di tiang, menggambarkan gegar sosial di Indonesia tiga tahun setelah Presiden Soeharto mengundurkan diri.

Paparan di atas merupakan adegan terakhir sebuah *film independen*, atau *indie*, berjudul *Kepada yang Terhormat Titik 2* karya Dimas Jayasrana dan Bastian—keduanya mahasiswa Universitas Jenderal Soedirman di Purwokerto, Jawa Tengah. Tayang perdana pada 18 Januari 2002, *Kepada yang Terhormat Titik 2* menunjukkan bagaimana orang biasa Purwokerto memaknai kota mereka melalui paparan keseharian pedagang asongan, anak jalanan, dan petani. Pada akhir film, seorang petani tua bertutur bahwa mereka yang berada pada pucuk-pucuk kekuasaan tidak sekalipun berpikir tentang upah rendah para petani di Purwokerto.

Produksi dan penayangan *Kepada yang Terhormat Titik 2* mewakili berbagai perkembangan dalam perfilman Indonesia

2 Sebagian dari ulasan ini diterbitkan dalam Inside Indonesia (Van Heeren, 2002).

pada awal era Reformasi. Antara 1999 dan 2001, di tengah suasana euforia reformasi dan apa yang terlihat sebagai kebebasan berekspresi tanpa batas, produksi film menjadi aktivitas yang begitu populer di Indonesia. Ketersediaan teknologi audiovisual baru serta kamera video digital dan proyektor—ditambah semangat pembaruan reformasi—memicu kemunculan gerakan film baru yang menggabungkan bermacam praktik dan diskursus mediasi film.

Pada masa ini, label 'independen' mulai digunakan sebagai identitas jenis film tertentu. *Film independen* di Indonesia tidak sama maknanya dengan film independen di perfilman Eropa-Amerika, yang lebih berkutat pada penentangan terhadap sistem studio arus utama, khususnya Hollywood. Di Indonesia, *film independen* menjadi model dan slogan bagi banyak anak muda yang membuat film mereka sendiri.

Jangkauan *film independen* tidak terbatas pada kegiatan produksi. *Film independen* juga mendasari kelahiran komunitas baru bernama *mafin* (makhluk film independen). Para mafin berperan aktif membangun jaringan distribusi dan penayangan film secara mandiri melalui festival-festival *film independen*. Karena festival bersifat sementara, para mafin turut menyelenggarakan forum *online* untuk bertukar pikiran mengenai film dan menyelenggarakan pertemuan rutin.

Gairah produksi *film independen* berawal dari *Kuldesak* ('Cul-de-sac' atau 'Jalan buntu')—sebuah antologi yang terdiri dari empat film pendek mengenai problematika anak muda kalangan kelas menengah Jakarta, seperti narkoba, homoseksualitas dan kesedihan. *Kuldesak* diproduksi secara gerilya oleh Mira Lesmana, Riri Riza, Rizal Mantovani, dan Nan Achnas, dengan melanggar semua peraturan produksi film yang diberlakukan pada masa Orde Baru. Keempat sutradara sudah berpengalaman membuat film, seri, sinetron atau video musik untuk televisi. Terinspirasi kisah produksi *El Mariachi* (1992) karya Robert

Rodriguez yang terangkum dalam buku *Rebel Without a Crew* (1996), mereka berempat sepakat untuk melakoni metode serupa dan memproduksi sebuah film layar lebar secara kolektif.

Kuldesak diproduksi secara sembunyi-sembunyi selama dua tahun, dari 1996 sampai 1998. Keempat sutradara *Kuldesak* mengabaikan peraturan legal-formal rezim Orde Baru soal produksi film untuk menghemat tenaga, waktu, dan biaya. Mereka sengaja tidak mendaftarkan rencana produksi *Kuldesak* kepada Direktorat Pembinaan Film dan Rekaman Video Departemen Penerangan. Selain itu, mereka tidak mendaftarkan diri sebagai anggota KFT maupun PPFI. Mereka juga tidak mengikuti lintasan karier sineas yang digariskan secara resmi oleh rezim Orde Baru—untuk menjadi sutradara. Misalnya, seseorang harus telah menjadi asisten sutradara selama lima kali sebelumnya. Mereka juga tidak mewajibkan para pemeran film yang masih amatir untuk menjadi anggota Parfi. Menghindari semua jalur birokrasi resmi, tim *Kuldesak* menanggung biaya produksi film secara swadaya. Para pemeran juga secara suka rela turut membantu produksinya. Lalu, untuk kebutuhan distribusi, tim *Kuldesak* mencari sumber pendanaan asing.

Tanpa dinyana, berkat sejumlah perubahan yang dipicu gejolak politik nasional, *Kuldesak* dapat tayang di jaringan bioskop nasional pada November 1998. Regulasi produksi dan penayangan film warisan Orde Baru tidak terlalu ditegakkan seiring dengan digalakkannya proses Reformasi. Mereka hanya diminta untuk mendaftar pada KFT—lebih dari itu, tidak ada keharusan untuk mendaftar pada organisasi film lainnya. *Kuldesak* juga lulus sensor. Hanya ada satu adegan yang cukup radikal yang dipotong, yakni adegan dua laki-laki yang tengah berciuman dalam bus. Meski iklim politik reformasi lebih ramah untuk kebebasan berekspresi, adegan ini juga dalam masa Reformasi masih dianggap terlalu revolusioner.

Kuldesak berhasil diputar di bioskop-bioskop Cinema 21 dan sukses mengundang perhatian kalangan anak muda. Di beberapa kota, antrean penonton mengular hingga ke luar bangunan bioskop. Film yang memuat isu-isu kontroversial dan dikemas dalam gaya MTV ini menunjukkan peralihan dari film-film generasi sebelumnya dan gaya sinetron yang ada. Dalam sejumlah liputan media, *Kuldesak* disebut sebagai film 'independen' pertama di Indonesia. Sejumlah liputan media lainnya menyorot unsur-unsur 'non-Indonesia' dalam filmnya.

Kuldesak berhasil memicu euforia di kalangan anak muda peminat film. Pada 1999, Komunitas Film Independen (Konfiden) mulai menggelar serangkaian pemutaran film secara keliling dan diskusi di beberapa kota besar di Jawa. Kegiatan ini diselenggarakan di pusat-pusat budaya, lembaga pendidikan dan pusat budaya asing. Melalui diskusi dan penayangan film secara keliling, Konfiden memperkenalkan gagasan tentang *film independen* pada masyarakat luas, selain juga sebagai 'pemanasan' menjelang Festival Film dan Video Independen Indonesia (FFVII) pertama, yang digelar di Jakarta pada akhir Oktober 1999. Festival ini dirancang untuk membangun forum bagi para pembuat *film independen* untuk memutar film-film karya mereka. Ambisi yang lebih besar di balik festival ini adalah harapan untuk menghidupkan perfilman Indonesia secara umum, sebuah industri yang telah mati pada akhir masa Orde Baru. Selain menyelenggarakan FFVII setiap tahun dari 1999 sampai 2002, Konfiden juga menerbitkan buletin bulanan dan menggelar lokakarya produksi film.

Pada 2001, ketika Konfiden sedang menyiapkan edisi ketiga FFVII, berbagai komunitas film indie bermunculan di kota-kota lain terutama di Pulau Jawa, tetapi juga Sumatera, Sulawesi, dan Bali. Komunitas-komunitas ini punya lingkar kegiatannya sendiri, meliputi produksi film, penyelenggaraan festival film dan diskusi, hingga penerbitan buletin. Secara umum, dibanding film-film yang tayang di bioskop, film-film hasil produksi mereka terkesan

sederhana dan seadanya secara teknis. Mayoritas pembuatnya berusia dua puluh tahunan yang belum memiliki pengalaman langsung dalam bidang pembuatan film. Meski begitu, keterbatasan teknis dan pengalaman tidak menghalangi usaha mereka dalam mengangkat isu-isu yang merangsang pemikiran kritis. Banyak film independen turut menampilkan isu maverik serta selera humor khas anak muda dan terkadang memuat kritik budaya, sosial, dan politik. Beberapa film yang ditayangkan pada FFVII meliputi: *Revolusi Harapan* (Nanang Istiabudi, 1997), sebuah kisah surealis tentang segerombolan preman yang disewa untuk membunuh dan meneror seniman, mahasiswa, dan unsur-unsur progresif lainnya dalam masyarakat; *Dunia Kami, Duniaku, Dunia Mereka* (Adi Nugroho, 1999)—cerita tentang hidup seorang waria di Yogyakarta; dan *Kameng Gampoeng nyang Keunong Geulawa* (*Kambing Kampung yang Kena Pukul*, Aryo Danusiri, 1999)—rekaman testimoni mengerikanpara penyitas kekerasan oleh Komando Pasukan Khusus (Kopassus) di Tiro, Aceh utara. Selain tayang di FFVII, film-film yang sama turut singgah pada sejumlah festival dan pemutaran khusus internasional.

Penyelenggara festival dari berbagai kota dan komunitas lantas mulai memanfaatkan internet untuk berkomunikasi. Tak lama kemudian mereka mempertimbangkan untuk membentuk sebuah koalisi. Sekitar seratus orang dari seluruh penjuru Indonesia—mayoritas pegiat film dan mahasiswa dari akademi seni serta perguruan tinggi milik Muhammadiyah—berkumpul di Yogyakarta untuk menghadiri Festival Film Indie Nasional pada akhir Mei dan awal Juni 2001. Akhirnya, setelah pertimbangan yang begitu panjang, mereka memutuskan untuk membentuk sebuah aliansi komunitas *film independen* nasional. Langkah berikutnya mereka membentuk sebuah Pusat Informasi (ICE), dengan milis (*mailing list*), bernama Forum Film, yang dikelola dari Yogyakarta.

Jaringan komunitas film ini rencananya akan menyelenggarakan pertemuan nasional sekali dalam dua bulan. Pada 26 Agustus 2001, pada Pertemuan Pembuat Film Indie di Batu, Jawa Timur, berbagai komunitas berembuk untuk menyusun sebuah visi bersama. Mereka hendak membangun sebuah program untuk mengenalkan film, khususnya film indie, kepada masyarakat luas. Setelah perdebatan semalam suntuk, tiga divisi ICE baru akhirnya dibentuk. Untuk melengkapi milis Forum Film, sebuah website dibuat dan dikelola dari Malang, sementara divisi arsip dan penerbitan akan dibentuk di Jakarta. Masing-masing divisi ICE diniatkan beroperasi secara otonom—mereka bebas untuk menyusun kebijakan sendiri selama masih selaras dengan visi bersama. Keputusan untuk menempatkan divisi kerja di kota-kota yang berbeda serta otonomi masing-masing divisi menjadi isu krusial dalam perdebatan malam itu. Salah satu alasan di balik mengapa gerakan ini berbentuk aliansi, yang mengizinkan otonomi komunitas di lokalnya masing-masing serta kesetaraan suara dalam pengambilan keputusan, adalah ketakutan terhadap dominasi Jakarta. Ketakutan ini merupakan warizan zaman Orde Baru, yang memungkinkan segelintir pejabat di Jakarta untuk memegang kendali atas seluruh daerah di Indonesia. Bisa jadi ini kebetulan, bisa juga tidak, namun pada saat pegiat komunitas film berdebat semalam suntuk tentang aliansi mereka, perdebatan yang sama sengitnya juga terjadi di pemerintahan. Topik yang dibahas: rancangan undang-undang otonomi daerah.

Salah satu konsekuensi dari komitmen terhadap otonomi daerah dalam dunia film pasca Soeharto adalah getolnya inisiatif untuk menyisipkan unsur kedaerahan dalam berbagai produksi film. Para produser ingin menghasilkan sesuatu yang berbeda dari film-film produksi Jakarta, suatu karya yang sarat akan gengsi dan kebanggaan atas identitas lokal. Sebagai contoh, *Topeng Kekasih* (atau *Dearest Mask* judul Inggrisnya, 2000) karya Hanung Bramantyo sepenuhnya bertutur dalam bahasa Jawa dan menam-

pilkan unsur *Oedipus Complex*, sementara *Di Antara Masa Lalu dan Masa Sekarang* (atau *Between the Past and the Present* dalam peredaran international, 2001) karya Eddie Cahyono memaparkan ingatan seorang pria tua tentang perjuangan kemerdekaan. Kedua film ini kental dengan simbol dan suasana khas Yogyakarta.

Contoh film lainnya yang sarat akan identitas lokal adalah *Peronika* (2004) yang disutradarai oleh Bowo Leksono dari Purbalingga, Jawa Tengah. *Peronika* berkisah tentang kebingungan penduduk desa terhadap teknologi telepon genggam yang kala itu mulai lazim digunakan di kota. Seluruh percakapan dalam *Peronika* dituturkan dalam dialek Banyumas. Film *Kepada yang Terhormat Titik 2* yang dibahas pada awal bagian ini juga merupakan perwujudan dari unsur kedaerahan. Isi serta proses produksi film yang sepenuhnya bertempat di Purwokerto merupakan contoh menguatnya ekspresi identitas kedaerahan dalam perfilman Indonesia dan juga pada ranah politik.

Pada 2003, euforia Reformasi telah usai, begitu juga dengan euforia gerakan film indie. Beberapa divisi ICE juga berhenti beroperasi karena keterbatasan dana, kecilnya kemungkinan koalisi independen jadi organisasi resmi, serta konflik-konflik internal. Berbagai konflik ini disebabkan oleh pertarungan kepemimpinan, perdebatan terkait arah gerakan, bentrokan kepribadian, dan kadang kala kecemburuan serta ketidakpercayaan.

Menjelang 2003, cakupan istilah *film independen* menjadi semakin tidak jelas. Bagi sejumlah pihak, *film independen* bermakna semua film yang diproduksi di luar sistem produksi film Orde Baru. Tetapi, bagi beberapa pihak lain, *film independen* juga berarti bahwa pembuatan film terutama harus ditujukan untuk motif selain keuntungan komersial. Bagi mereka, film komersial terkontaminasi oleh politik ekonomi pembangunan Orde Baru dan merupakan produk turunan dari struktur kapitalisme kroni Orde

Baru.[3] Mereka percaya bahwa ambruknya produksi film nasional merupakan konsekuensi dari kebijakan Orde Baru yang menempatkan film sebagai komoditas dan melumpuhkan produksi film yang tidak dijejali dengan unsur seks, kekerasan, atau humor. Dalam pandangan mereka, perpaduan antara film dan perdagangan mengimplikasikan struktur dominasi Orde Baru. Di sisi lain, ada sejumlah pihak yang menganggap 'independen' sebagai film yang membahas isu-isu yang menantang dan inovatif, serta menggambarkan kebebasan ekspresi seni pembuatnya. Ada pula yang beranggapan bahwa *film independen* berarti film yang serba seadanya, mulai dari bujet rendah, produksi amatiran, teknis pengerjaan, kualitas berskala kamera digital, hingga kompetensi pembuatnya yang minim. Beberapa orang bahkan mengaitkan istilah *film independen* dengan produksi film bertema perjuangan kemerdekaan Indonesia pada 1945 silam.

Alasan tambahan mengapa penggunaan istilah 'film independen' jadi kurang diminati adalah beragamnya pemaknaan istilah oleh berbagai kelompok dalam perfilman Indonesia. Secara umum, berbagai kelompok ini dapat dibagi menjadi dua. Media arus utama menyebutkan bahwa keempat sutradara *Kuldesak* dan sembilan sutradara lain yang memproduksi video musik, sinetron, dan video dokumenter untuk televisi dianggap merepresentasikan *film independen*. Pada Oktober 1999, sineas-sineas ini membentuk sebuah gerakan berdasarkan sebuah manifesto berjudul 'I-Sinema'. I-Sinema terinspirasi oleh gerakan serupa di Denmark yang menyusun manifesto berjudul Dogme 95 pada 1995. Huruf 'I' dalam 'I-Sinema' memiliki banyak arti—bisa berarti 'Indonesia' atau 'independen', bisa juga dimakna dalam kerangka bahasa Inggris seperti '*eye*' (mata) atau '*I*' (saya) (Sharpe, 2002).

3 Baca Prakosa 2001:3-4, dan Bab 1 buku ini.

Para pembuat film I-Sinema tidak begitu khawatir bagaimana publik memandang mereka. Mereka tidak ambil pusing apakah mereka dianggap sebagai pembuat *film independen* atau tidak. Sebagai sebuah gerakan, I-Sinema berfungsi sebagai wadah alternatif produksi film untuk layar perak dengan maksud menghidupkan kembali industri film Indonesia. Dalam manifesto itu, disebutkan secara khusus bahwa penggunaan teknologi memungkinkan para pembuat film untuk bekerja secara lebih bebas dan independen (Sharpe, 2002).

Di sisi lain, istilah 'independen' juga digunakan oleh anggota berbagai komunitas film indie di seluruh Indonesia. Komunitas ini terdiri dari para pembuat film—mayoritas masih pelajar—yang ingin memproduksi film dengan anggaran minim, terkadang meminjam uang dan peralatan film dari teman dan keluarga. Dalam komunitas-komunitas ini, pembahasan mengenai makna 'film independen' terus bergulir. Menurut pandangan mereka para pembuat film I-Sinema merupakan para sutradara film yang sudah mapan dan memiliki akses yang luas terhadap peralatan film, sumber pendanaan, dan bahkan jaringan bioskop Cinema 21. Privilese serupa belum atau tidak bisa mereka akses. Beberapa anggota kelompok indie beranggapan bahwa jika para pembuat film I-Sinema dijuluki sebagai pembuat *film independen*, semua orang yang memproduksi film di Indonesia dapat disebut 'independen', karena perfilman yang ada di Indonesia belum layak disebut industri.[4]

Pada 2002 dan 2003, ketika SCTV (Surya Citra Televisi) mulai menyelenggarakan Festival Film Independen Indonesia (FFII), beberapa pegiat *film independen* yang *hardcore* memutuskan untuk berhenti menggunakan istilah *film independen*. Mereka

4 Percakapan pribadi dengan anggota Konfiden, Kine Klub UMY, Bulldozer, dan komunitas film independen lain di Jakarta, Yogyakarta, Malang, dan Surabaya pada 2001 dan 2002.

percaya bahwa istilah *film independen* telah dibajak oleh industri televisi komersial, dan oleh sebabnya tak lagi pantas untuk dipertahankan.

Terlepas dari perselisihan ini, FFII yang diselenggarakan SCTV terbilang sukses. Pada edisi pertamanya, panitia penyelenggara menerima 1.071 film pendek—836 film di antaranya memenuhi kriteria perlombaan. Pada tahun selanjutnya, jumlah film yang lolos kriteria meningkat menjadi 899 film (Prakosa 2005:81). Film-film ini berasal dari berbagai daerah di Indonesia—mulai dari Berau, Banyuwangi, Mataram, Batam, Medan, Padang Panjang, Wonogiri, hingga Cilacap. Film-film tersebut dibuat oleh orang-orang dengan latar belakang dan rentang usia yang berbeda, mulai dari usia 9 hingga 70 tahun. Para peserta merentang dari pelajar sekolah dasar, birokrat, ibu rumah tangga, jurnalis, hingga aparat kepolisian (Prakosa 2005:7-9).

Pada tahun-tahun pasca festival film SCTV, istilah 'film independen' cenderung dikesampingkan. Terlalu banyak definisi, bahkan kepentingan, yang coba dilayani, sehingga berbagai pegiat dan komunitas yang tadinya identik dengan label *film independen* tak lagi. Mereka memutuskan untuk menanggalkan label beserta segala perdabatan tentang *film independen*, dan berfokus pada tujuan bersama. Bahwasanya ujung dari perjuangan mereka adalah membawa film nasional kembali kepada masyarakat Indonesia.

DISTRIBUSI DAN PENAYANGAN FORMAT MEDIA BARU: *BETH* 'LOKAL' VERSUS *JELANGKUNG* 'TRANSNASIONAL'

Pada 2001, ketika produksi dan pemutaran *film independen* berada pada puncaknya, perbincangan mengenai distribusi dan penayangan film turut membahas permasalahan akses film Indonesia terhadap bioskop jaringan Cinema 21. Perbincangan ini disulut

oleh kasus *Beth* karya Aria Kusumadewa, yang dijadwalkan akan diputar pada salah satu bioskop Cinema 21 pada akhir November 2001. Penayangan film ini dibatalkan; negosiasi antara sutradara dan pengurus bioskop Cinema 21 tidak membuahkan hasil, dan film tersebut ditarik dari peredaran. Sebagai gantinya, *Beth* didistribusikan dan ditayangkan melalui jaringan komunitas *film independen*.

Kegagalan *Beth* tayang di jaringan bioskop Cinema 21 memicu diskusi tentang struktur kuasa yang ada dalam perfilman Indonesia, serta identitas daerah dan nasional/transnasional. Pada berbagai pembahasan mengenai *Beth*, baik melalui pertemuan komunitas maupun diskusi daring di milis, jejaring Cinema 21 dianggap sebagai representasi dari corak kuasa Orde Baru yang telah mengakar kuat. Diduga, jaringan ini hanya memberikan akses kepada film atau pembuat film Indonesia yang merepresentasikan identitas transnasional kelas menengah ke atas; orang-orang yang dapat peroleh pendidikan tinggi di universitas di Indonesia atau luar negeri.

Selang beberapa bulan setelah pengunduran diri Presiden Soeharto, produksi film Indonesia baru menyentuh layar bioskop-bioskop Cinema 21. Mayoritas film ini diproduksi oleh para pembuat film yang telah meniti pendidikan di Fakultas Film dan Televisi Institut Kesenian Jakarta (IKJ). Mereka yang telah menguasai aspek-aspek teknis pembuatan film di luar negeri juga mulai memproduksi film untuk ditonton masyarakat Indonesia. Pada 2001, beberapa pembuat film semi-profesional yang mendapatkan pendidikan di Amerika Serikat membuat dua film digital, yang kemudian ditayangkan di Cinema 21 Pondok Indah, Jakarta Selatan. Tercatat ada sepuluh film Indonesia, termasuk dua film ini, ditayangkan pada bioskop Cinema 21 antara 1998 dan 2001. Meningkatnya jumlah film Indonesia yang berhasil menembus jaringan bioskop kelas atas, baik dalam format 35 mm maupun format video digital, turut memicu perbincangan pada

media nasional terkait "kelahiran generasi pembuat film baru di Indonesia" dan "kebangkitan perfilman Indonesia". Walau sebagian besar film Indonesia yang tayang adalah film seni yang tidak begitu populer, fakta bahwa film-film berhasil diproduksi dan menembus bioskop memberikan harapan terhadap masa depan perfilman Indonesia.

Pada Oktober 2001, film *Jelangkung* karya Rizal Mantovani—sebelumnya tenar sebagai sutradara video musik di televisi—beredar ke publik. Film ini sukses besar di jaringan bioskop Cinema 21.[5] Kesuksesan *Jelangkung* yang di luar dugaan membuat masa depan perfilman nasional terlihat lebih cerah. Produksi *Jelangkung* dipimpin oleh Jose Poernomo, seorang aktor dan produser sinetron, yang kala itu baru mendirikan perusahaan produksi film bernama Rexinema. Film *Jelangkung* diproduksi semata-mata untuk tujuan komersial. Para produser film ini menuturkan bahwa mereka ingin membuat film yang menghibur penonton, tanpa berusaha membawa pesan moral atau sosial, atau apa pun yang bersifat 'berat' (Agustin 2002; Sitorus 2001).

Jelangkung diproduksi dalam waktu dua minggu dan disyut menggunakan format video digital. Film ini mengisahkan sekumpulan anak muda yang mencari tahu keberadaan hantu-hantu berdasarkan legenda tempat-tempat angker di Jakarta. Produser dan sutradara *Jelangkung* terinspirasi oleh dua film horor populer dari Amerika Serikat, yakni *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick dan Eduardo Sànchez, 1999) dan *Fright Night* (Tom Holland, 1985). Mereka memadukan sejumlah pakem dari kedua film dan menerjemahkannya dalam konteks takhayul urban di Jakarta.

Awalnya *Jelangkung* hanya diputar pada satu bioskop Cinema 21 di Jakarta, tepatnya di Pondok Indah Mall—satu-satunya

5 Jelangkung adalah sebuah boneka yang terbuat dari tempurung kelapa dan beberapa batang kayu, yang digunakan sebagai media untuk mengundang ruh-ruh yang akan merasuk ke dalam boneka tersebut.

bioskop di mana proyektor video digital dapat dioperasikan untuk pratinjau film atau presentasi. Sebagaimana bioskop Cinema 21 pada umumnya, semuanya hanya dilengkapi proyektor standar 35 mm. Untuk memutar format digital produser harus menyediakan proyektor video digital sendiri. Berkat cerita dari mulut ke mulut yang menyanjung alur cerita dan tata musik film, serta gosip kalau ada hantu yang turut terekam kamera selama proses pembuatan film, *Jelangkung* lantas mengundang perhatian publik. Filmya amat populer—awalnya di kalangan anak muda, lantas menular kepada kalangan penonton umum. Orang rela mengantre selama berjam-jam di loket bioskop Pondok Indah. Saking larisnya, setiap loket dibuka, tiket film *Jelangkung* langsung ludes dalam hitungan menit.

Kesuksesan *Jelangkung* meyakinkan para produsernya untuk terbang ke Singapura dan meng-*upgrade* formatnya ke salinan seluloid 35 mm. Dengan format ini, *Jelangkung* dapat tayang di semua bioskop. Untuk menggambarkan seberapa populer film ini: pada saat itu, biaya konversi format film menjadi 35 mm berkisar 400 juta rupiah (US$ 32.000), plus biaya sebesar Rp 13 juta untuk setiap kopi film. Menjelang Februari 2002, dua puluh empat bioskop Cinema 21 di seluruh Indonesia telah memutar *Jelangkung* (Agustin, 2002). Pada Januari 2002, dikabarkan bahwa jumlah penonton *Jelangkung* telah melampaui jumlah *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*—yang kala itu terhitung sebagai film *blockbuster* yang sangat laris di berbagai belahan dunia. Kesuksesan *Jelangkung* menarik perhatian beberapa perusahaan film Amerika Serikat, seperti Miramax dan Vertigo Entertainment yang berminat untuk membuat *Jelangkung* dalam versi Amerika.[6]

Peningkatan produksi dan distribusi film nasional yang lancar ke bioskop-bioskop mengesankan bahwa setelah Soeharto

6 'Produser AS tertarik pada film "Jelangkung:', *Pos Kota*, 27 Januari.

mengundurkan diri dari jabatannya, situasi di Indonesia menjadi lebih kondusif bagi dunia perfilman. Ketika *Jelangkung* merajai *box office*, mulai timbul kepercayaan antara para produser film dan jurnalis bahwa perfilman Indonesia telah berhasil 'direformasi'. Akan tetapi, gagasan optimis ini mulai dipertanyakan dengan adanya kasus *Beth*.

Beth merupakan film yang diproduksi secara independen oleh Aria Kusumadewa. Ide di balik pembuatan film ini lahir dari perbincangan antara Aria selaku sutradara dengan berbagai seniman dan pelaku seni peran yang sering menyambangi Bulungan, Jakarta Selatan. Kelompok ini, yang lantas menamai diri 'Komunitas Gardu', hendak membuat film yang mengkritisi keadaan sosio-politik Indonesia pada saat itu.

Beth berkisah tentang cinta terlarang antara seorang laki-laki dengan putri seorang jenderal—mereka bertemu di sebuah rumah sakit jiwa. Aria beranggapan bahwa film ini sebenarnya merupakan kritik terhadap masyarakat Indonesia, yang mengaburkan batas antara waras dan tidak waras. Dalam *Beth*, rumah sakit jiwa dan penghuninya berperan sebagai miniatur Indonesia yang polahnya mewakili beragam lapisan masyarakat. Di sini, perwujudan seseorang tidak menunjukkan siapakah ia sebenarnya. Orang yang dianggap tidak waras sebenarnya waras, dan orang yang dianggap waras sebenarnya tidak waras, dan hampir semua orang dapat disuap. Sutradara, kru, dan para pemeran *Beth* memproduksi film mereka secara swadaya. Pendanaan yang terbatas membuat proses produksi *Beth* memakan waktu bertahun-tahun. Untuk menghemat biaya, sebagaimana pada *Jelangkung*, produksi *Beth* dilakukan menggunakan video digital.

Rencananya, *Beth* akan tayang perdana pada Jakarta International Film Festival Jiffest) pada Oktober 2001. Jiffest, yang hadir pertama kali pada November 1999, dikenal sebagai sarana penayangan film lokal maupun internasional yang kurang atau tidak mendapat tempat di kanal distribusi dan penayangan arus

utama. Setelah ditayangkan di Jiffest, *Beth* rencananya akan didistribusikan ke jaringan bioskop Cinema 21 di Jakarta, dan kemudian ke berbagai kota i Indonesia melalui jaringan alternatif. Namun, hal ini diurungkan karena penayangan *Beth* di Jiffest malah berujung kontroversi. Ketika Aria mengetahui bahwa panitia penyelenggara Jiffest membayarkan *screening fee* (sejumlah uang) untuk pemutaran beberapa film asing, ia menuntut perlakuan yang sama terhadap film karyanya. Kemudian panitia menjelaskan bahwa biaya pemutaran film hanya diberlakukan untuk beberapa film saja, yakni film-film yang sudah meraup kesuksesan di luar negeri dan kemungkinan besar akan menarik banyak penonton untuk menghadiri festival tersebut. Panitia berasumsi bahwa *Beth* tidak akan pernah dapat bersaing dengan film-film ini, dan mereka beranggapan pemutaran *Beth* tidak lebih dari promosi. Terlebih, karena Jiffest perlu mengupayakan proyektor video digital untuk keperluan pemutaran *Beth*, mereka merasa tidak perlu membayar biaya tambahan. Aria kecewa dan beranggapan bahwa film karyanya tidak dihargai sebagaimana film asing, sehingga ia memutuskan untuk membatalkan penayangan *Beth*. Kepada media-media lokal dan nasional, Aria menyuarakan kritik bahwa Jiffest lebih mengutamakan film asing daripada film nasional, dan ini merupakan sebuah penghinaan terhadap produksi film Indonesia.

Meski *Beth* batal tayang di Jiffest, Aria masih punya sejumlah opsi lain. Beberapa hari sebelum *Beth* ditarik dari Jiffest, Aria mengunggah sebuah pesan bahwa dirinya tengah mencari mitra di luar Jakarta untuk menayangkan filmnya. Segera setelah pesan beredar, komunitas *film indie* dari berbagai daerah menyatakan minatnya untuk bekerja sama dengan Aria. Di samping tawaran ini, Aria juga telah berunding dengan pengelola Cinema 21 bahwa filmnya akan tayang di bioskop Pondok Indah pada akhir November. Tetapi rencana penayangan *Beth* di Pondok Indah menemui kendala lain, yang berujung pada kontroversi lain-

nya. Kesuksesan *Jelangkung* yang tidak diduga-duga membuat film masih tayang di bioskop Pondok Indah hingga November, jauh melewati rencana awal yang tak lebih dari sepuluh hari. Karena bioskop Pondok Indah merupakan satu-satunya bioskop yang dilengkapi dengan fasilitas untuk pemutaran video digital, pemutaran *Beth* ditunda hingga minggu pertama Desember, hingga akhirnya ditunda untuk waktu yang tidak ditentukan.

Bagi Aria, penundaan *Beth* di bioskop merupakan masalah besar. Ia harus menyewa proyektor video digital, yang biayanya saat itu mencapai Rp 2,5 juta per hari atau sekitar Rp 6 juta untuk sewa seminggu. Ia juga harus membayar pencetakan poster film dan bahan promosi lain untuk pemutaran filmnya di Cinema 21. Untuk menanggung biaya ini, Aria butuh sponsor, tetapi untuk mendapatkan dana dari calon sponsor, terlebih dahulu ia perlu mengetahui jadwal yang pasti untuk penayangan filmnya. Aria beberapa kali mencoba minta konfirmasi dari pihak pengelola Cinema 21, tetapi usahanya tidak pernah menemui kejelasan. Pada saat itu, Cinema 21 punya kebijakan untuk tidak memperbolehkan penayangan dua film Indonesia pada waktu yang bersamaan. Selama *Jelangkung* masih bertengger di bioskop, pemutaran *Beth* akan ditangguhkan. Akibat ketidakpastian jadwal ini, Aria sulit mendapatkan sponsor. Pada akhir Desember 2001, merasa kecewa dan frustasi, Aria akhirnya menarik proposal penayangan *Beth* dari Cinema 21. Sebaliknya, ia memfokuskan pada distribusi dan penayangan *Beth* melalui saluran-saluran alternatif.

Perselisihan antara Aria Kusumadewa dan Cinema 21 mencuat di media massa Indonesia. Pada program televisi *infotainment*, Aria beserta dua aktris utama yang membintangi *Beth*, Lola Amaria dan Ine Febriyanti, mengutarakan pandangan mereka tentang apa yang mereka anggap sebagai perlakuan diskriminatif pengelola Cinema 21 terhadap film Indonesia. Mereka menganggap bahwa kebijakan Cinema 21 untuk tidak menayangkan dua film Indonesia pada saat bersamaan berhubungan erat

dengan perjanjian bisnis terkait distribusi dan penayangan film yang disepakati oleh grup Subentra 21 dan Motion Picture Association of America (MPAA). Jadwal penayangan film-film Hollywood dilakukan beberapa bulan sebelumnya dan dapat memasuki bioskop-bioskop yang berbeda secara serentak, sementara film Indonesia harus mengantre untuk mendapatkan jatah tayang. Kasus *Beth* berujung pada perdebatan yang memanas mengenai kedudukan film nasional dalam perfilman Indonesia dan bahkan menarik perhatian Media Watch, sebuah lembaga non-pemerintah, yang lantas menginvestigasi dugaan monopoli Cinema 21 atas distribusi dan penayangan film di Indonesia.[7]

Dihadapkan dengan dugaan nepotisme, pengelola Cinema 21 menjelaskan bahwa kegagalan penayangan *Beth* disebabkan oleh kendala teknologi media baru yang terbatas. Kecuali bioskop di Pondok Indah, semua bioskop Cinema 21 hanya beroperasi menggunakan format 35 mm saja. Oleh sebab itu, kasus *Beth* dapat dipahami sebagai masalah penyesuaian teknologi penayangan film yang konvensional terhadap format dan media film baru. Masalah ini tidak hanya dihadapi oleh bioskop Cinema 21 saja. Bioskop di seluruh dunia yang dilengkapi dengan proyektor 35 mm untuk penayangan film menghadapi kesulitan menyesuaikan dengan perkembangan baru dalam produksi film yang menggunakan format video digital. Dalam kebanyakan kasus, film harus diubah ke dalam format 35 mm terlebih dahulu sebelum ditayangkan di bioskop-bioskop atau festival film. Tetapi, pembahasan mengenai kegagalan *Beth* dalam menjangkau bioskop Cinema 21 cenderung melalaikan aspek ini dan dibingkai

7 Terkait pembahasan ini, pada Juli 2002 Media Watch menerbitkan laporan yang menggarisbawahi Sembilan pelanggaran atas Undang-undang Anti-monopoli Indonesia Tahun 1999 oleh 21 Group. Media Watch menyampaikan keluhan kepada Komisi Pengawas Persaingan Usaha (KPPU) mengenai dugaan praktik bisnis curang oleh grup Subentra 21. Kasus ini kemudian dibawa ke pengadilan. Pada April 2003, keputusan yang dibuat adalah tidak ada bukti monopoli atau praktik bisnis curang oleh 21 Group.

dalam kerangka yang telah dijelaskan sebelumnya, yakni terkait perdagangan dan kekuasaan, struktur-struktur nepotisme dan dominasi industri film Indonesia oleh kelompok-kelompok kelas menengah.

Kegagalan mendistribusikan *Beth* melalui saluran-saluran arus utama menjadi topik bahasan yang panas baik di internet maupun di kalangan komunitas *film independen*. Mereka menekankan pentingnya membangun sistem yang beragam dan kompetitif untuk distribusi dan penayangan film yang bebas dari kepentingan bisnis dan kendali negara. Daya tarik terhadap jaringan alternatif untuk pendistribusian film, yang mengakomodir beragam jenis film dibandingkan dengan keseragaman yang ditawarkan oleh Cinema 21, semakin meningkat dan memicu diskusi tentang potensi pembuatan film lokal. Sebagaimana telah dijelaskan sebelumnya, pertimbangannya adalah bahwa film-film lokal dapat mengartikulasikan ekspresi seni yang bebas dan identitas-identitas kedaerahan.

Belajar dari kasus *Beth*, sejumlah komunitas *film indie* mulai mengembangkan gagasan tentang sinema daerah. Produksi film daerah akan menantang apa yang disebut oleh Doni Kus, seorang sineas asal Yogyakarta, sebagai "penjajahan estetis" oleh Jakarta dan belahan lain dunia. Argumen yang diajukan oleh Kus adalah bahwa sinema daerah berpotensi untuk memuat aspek yang personal, orisinil, dan resisten terhadap persaingan produk massal Hollywood yang diimpor ke Indonesia, serta film komersial dan sinetron yang diproduksi oleh industri film yang berpusat di Jakarta.[8] Harapannya adalah agar kebangkitan sinema daerah dapat mematahkan kebijakan yang dibuat oleh Grup 21, yang

8 Pernyataan Kus tentang 'penjajahan estetis' oleh industri film Indonesia yang berbasis di Jakarta diutarakan pada pertemuan film indie di Yogyakarta pada Desember 2001. Pada pertemuan itu, para pembuat film berdiskusi mengenai pembentukan industri film yang berbasis di Yogyakarta. Industri ini akan didukung oleh pemerintah lokal Yogyakarta dan Sultan Yogyakarta, dan akan dijuluki dengan film Mataram.

mengutamakan penayangan film di Jakarta sebelum film didistribusikan ke daerah-daerah lain.

Isu-isu yang muncul dalam pembahasan mengenai *Beth* sejalan dengan tema-tema yang ditemukan dalam diskursus Sinema Ketiga. Ujung perjuangan dari Sinema Ketiga adalah untuk mengangkat masalah dominasi dan perlawanan dalam budaya perfilman non-Barat ke permukaan. Sistem politik terkait dominasi ekonomi, dan pada saat yang sama distribusi kekuasaan Dunia Pertama atas Dunia Ketiga secara global, merupakan aspek penting dalam teori-teori Sinema Ketiga. Ella Shohat dan Robert Stam mengidentifikasi berbagai dorongan globalisasi neo-kolonialisme dan dominasi oleh sekelompok negara-bangsa yang kuat, yang terdiri dari Eropa Barat, Amerika Serikat dan Jepang. Dominasi ini, menurut mereka, bersifat ekonomis (G7, IMF, Bank Dunia, GATT), politis (anggota Dewan Keamanan PBB pemegang hak veto), militeristik (NATO), dan tekno-informasional-kultural (Hollywood, UPI, Reuters, France Presse, CNN).

Shohat dan Stam (1994:17) menegaskan bahwa dominasi neo-kolonialisme 'diperkuat oleh persyaratan dagang yang mengendur dan "program-program penghematan" yang digunakan oleh Bank Dunia dan IMF, seringkali dengan keterlibatan sukarela para elit Dunia Ketiga, untuk membebankan peraturan yang tidak akan pernah ditolerir oleh negara-negara Dunia Pertama. Untuk melawan kemunafikan ini, mereka menyebutkan adanya ketidakseimbangan dalam hubungan dagang dan distribusi produk budaya secara global, serta menunjukkan bahwa ketergantungan ekonomi negara-negara Dunia Ketiga membuat mereka rentan terhadap berbagai tekanan neo-kolonial. Film Hollywood yang diproduksi untuk pangsa pasar domestik dapat meraup untung ketika 'dibuang' ke pasar-pasar Dunia Ketiga dengan harga yang murah. Ketika negara-negara yang telah terikat dengan ketergantungan ini mencoba untuk memperkuat industri film mereka dengan cara membangun sekat-sekat dagang terhadap

film asing, negara-negara Dunia Pertama dapat memberikan ancaman melalui ekspor atau harga bahan mentah (Shohat dan Stam 1994:30).

Sebagaimana dalam kasus Sinema Ketiga, mayoritas diskursus mengenai *film independen* dan praktik mediasi film pasca Soeharto selama dan setelah terjadinya kasus *Beth* berkutat pada kedudukan praktik film dominan yang bersifat hegemonik secara nasional serta moda perlawanan oleh perfilman daerah. Perdebatan mengenai kedudukan dan perlakuan terhadap film nonkomersial nasional dalam dunia perfilman Indonesia (terutama pada bioskop, tetapi juga pada Jiffest dan televisi nasional), serta kebutuhan akan sinema perlawanan di tingkat daerah dan jaringan distribusi serta penayangan film alternatif, menunjukkan adanya usaha untuk memutus rantai praktik warisan Orde Baru yang masih menguasai dunia perfilman dan masyarakat. Beberapa diskursus mengisyaratkan bahwa *mediascape* pasca Soeharto tidak lain bersifat post-neokolonial belaka. Dalam perfilman, Orde Baru ditandai sebagai kekuatan imperialis, serta sebagai bagian proses neokolonisasi oleh budaya Barat melalui berbagai jaringan dan perjanjian dagang yang dilakukan oleh kroni-kroni Soeharto dengan perusahaan media transnasional.

Dalam kajian Indonesia, gagasan bahwa Orde Baru merupakan neo-kolonialis bukanlah hal yang baru. Benedict Anderson menyebutkan bahwa perjuangan kemerdekaan dan tahun-tahun berikutnya merupakan bentuk kekalahan pemerintah kolonial oleh *imagined nation* (bangsa terimajinasi) yang baru. Akan tetapi, Orde Baru 'paling tepat dipahami sebagai kebangkitan Negara [yang diciptakan pada penjajahan Belanda] dan kejayaannya berhadapan dengan masyarakat dan bangsa' (Anderson 1990:109). Terkait teori Sinema Ketiga, Krishna Sen juga melihat Orde Baru sebagai kekuatan neo-kolonial yang menyebarluaskan budaya nasional melalui cara-cara yang mana kekuatan neo-imperialis mendistribusikan budaya dunia Barat secara global. Sen (2003:156,

163) beranggapan bahwa di bawah Orde Baru, budaya lokal atau global, alih-alih budaya nasional yang hegemonik, dapat dipahami sebagai moda-moda perlawanan.

Sen (2003:147) merasa bahwa 'paradigma globalis dalam teorisasi Sinema Ketiga tidak melihat dorongan-dorongan radikal dalam perfilman Indonesia'. Melainkan, ia berargumen bahwa radikalisme perfilman Indonesia perlu didefinisikan dalam kaitannya dengan konstelasi politik nasional dan tidak dapat dibaca menggunakan kerangka apa pun yang bersifat mengeneralisir dalam kaitannya dengan Hollywood, budaya global, atau kapitalisme (Sen 2003:147). Pernyataan ini mengandung kebenaran, tetapi pada kasus *Beth*, Hollywood disamakan dengan konstelasi politik nasional. Hollywood dan dominasi budaya global dilihat sebagai contoh struktur Orde Baru yang mendukung kapitalisme kroni. Contoh nyatanya adalah keterlibatan kroni-kroni Soeharto dalam perjanjian impor dan ekspor dengan Amerika Serikat. Kasus yang paling mencolok adalah kepemilikan hak eksklusif atas distribusi dan penayangan film impor Amerika oleh saudara asuh Soeharto, Sudwikatmono, yang merupakan pemilik Subentra 21. Selain itu, mitra usaha Soeharto, Bob Hassan, juga turut terlibat dalam sebuah perjanjian antara Indonesia dan Amerika Serikat pada awal 1990. Sebagai balasan atas pengimporan film Hollywood, Amerika Serikat sepakat untuk mengimpor batik dan kayu dari Indonesia. Dalam hal ini, representasi *Beth* dan hubungannya dengan budaya film alternatif dan jejaring distribusi dan penayangan *film independen*, bawah tanah atau *'sidestream'* dapat dilihat sebagai bagian dari diskursus Sinema Ketiga, yang meletakkan kedudukan film perlawanan minoritas terhadap pesaingnya yang mendominasi. Dalam *mediascape* pasca-Soeharto, praktik mediasi *film independen* sebagai sebuah gerakan film perlawanan dianggap sebagai penyeimbang atas struktur Orde Baru yang langgeng serta adanya dominasi Hollywood/Dunia Pertama dalam perfilman Indonesia. Dalam perfilman pasca-

Soeharto, sebutan 'Ketiga' bermakna budaya dan identitas film lokal Indonesia, sedangkan 'Pertama' merepresentasikan budaya nasional dan global yang bersifat hegemonik.

Penekanan pada 'lokal' sebagai subversif atau perlawanan terhadap budaya dan identitas nasional dan global dalam diskursus budaya pasca era Soeharto dapat ditelusuri dan dihubungkan dengan pandangan Arif Dirlik mengenai kemunculan kembali lokal sebagai medan perlawanan dan perjuangan kemerdekaan. Dirlik (1996:35) mencatat bahwa perjuangan semacam itu disulut oleh modernitas yang ditolak oleh kelompok-kelompok tertindas dan tersisihkan; tetapi, komunitas-komunitas *film indie* lokal merasa bahwa mereka tidak tertindas atau tersisihkan oleh modernisasi, dan mereka juga tidak menolaknya. Sejalan dengan gerakan Sinema Ketiga, komunitas-komunitas ini menggarisbawahi bahwa lokalisme merupakan titik berangkat dan tujuan kemerdekaan, yang mempertanyakan dan melawan ketimpangan akses terhadap jaringan distribusi dan penayangan film nasional dan transnasional.

MEDAN ALTERNATIF UNTUK KONSUMSI FILM: IDENTIFIKASI TAMBAHAN DAN MODA PERLAWANAN

Beberapa tahun setelah Reformasi, berbagai festival film mulai menjamur di seluruh Indonesia. Di samping gerakan *film independen* dan bermacam-macam pemutaran, diskusi, lokakarya, dan festival yang mereka selenggarakan, setelah 1999 kelompok dan komunitas lain juga mulai menggelar festival film. Beberapa festival yang mengambil tema khusus hanya diselenggarakan sekali, contohnya Festival Film Perdamaian 2002, yang menayangkan film-film produksi lokal dan internasional seputar isu hak asasi manusia. Festival lain digelar setiap tahun. Sebagian festival muncul dari komunitas-komunitas yang mengambil atau 'meng-

klaim' genre atau format film tertentu. Terkadang mereka membuat atau mengadopsi genre baru—film-film 'perdamaian' atau 'gay dan lesbian' misalnya—atau memodifikasi gagasan mengenai genre film yang sudah ada. Film dokumenter, yang dulunya diasosiasikan dengan propaganda di bawah Orde Baru, mulai berubah menjadi sebuah genre yang merepresentasikan advokasi isu-isu hak asasi manusia dan membongkar narasi Orde Baru mengenai sejarah dan masyarakat. Berbagai festival film ditujukan untuk kalangan *imagined audiences* (penonton terimajinasi) yang berbeda-beda, berhubungan dengan diskursus yang baru serta kekhawatiran dalam masyarakat atau kehidupan sehari-hari.[9]

Festival film berskala nasional yang paling penting pada masa pasca-Soeharto adalah Jiffest, Jakarta International Film Festival. Jiffest diselenggarakan pertama kali pada 20 hingga 28 November 1999, satu bulan setelah festival *film independen* pertama digelar oleh Konfiden. Shanty Harmayn, seorang produser dan pembuat film dokumenter asal Indonesia, dan Natacha Devilers, pengurus festival keturunan Prancis-Amerika Serikat, mendirikan festival ini untuk menyediakan akses bagi penonton terhadap *film art* dan film luar, yang sulit ditemukan di Indonesia. Dalam ulasannya mengenai Jiffest pertama, Seno Gumira Adjidarma—penulis dan seorang kritikus budaya—membahas kemunculan generasi pembuat dan penonton film yang baru.[10] Lambat laun, Jiffest berkembang menjadi sebuah festival besar yang menayangkan semua jenis film klasik, modern, pendek, eksperimental, dan dokumenter baik dari Indonesia maupun luar negeri. Selain temayang diangkat oleh Jiffest berbeda-beda setiap tahunnya, juga berbagai workshop dan diskusi diselenggarakan.

9 Pada FFII SCTV 2002 dan 2003, Prakosa (2005:83) menyadari bahwa tema-tema utama pada berbagai festival film, termasuk yang diselenggarakan oleh SCTV, adalah: cinta, narkoba, togel, impian, dan homoseksualitas.

10 Perbincangan pribadi dengan Seno Gumiro Adjidarma, Jakarta, November 2001.

Setelah 2001, beberapa divisi Jiffest berkeliling Indonesia untuk memutar sebagian film dari programnya di berbagai kota. Pada tahun keempat, Jiffest memperluas aktivitas dengan mengundang para pembuat film lokal di masing-masing kota untuk memasukkan film karya mereka dan memutarnya di samping program rutin.

Festival film tahunan lain yang berbasis di Jakarta dan juga berkeliling ke kota-kota lain adalah Q! (Queer) Film Festival (QFF). QFF pertama kali diselenggarakan oleh Q-munity pada September 2002. Q-munity merupakan sebuah komunitas yang terdiri dari gay, lesbian dan mereka yang memiliki ketertarikan kepada film dan seni. QFF adalah festival film Indonesia pertama yang mengangkat genre-genre film gay, lesbian, dan AIDS. Festival ini tidak menawarkan program kompetisi, fokusnya lebih pada penayangan film nasional maupun internasional. Selain itu, QFF juga menggelar diskusi dengan para pembuat film, pameran foto dan lukisan, dan seminar mengenai topik-topik yang lain misalnya tentang AIDS. QFF berusaha untuk tidak terlalu menarik perhatian karena homoseksualitas masih banyak ditentang oleh berbagai kelompok di Indonesia. Supaya tidak terlalu kentara pada tema homoseksualitas, tim penyelenggara secara strategis mengangkat isu pentingnya pengetahuan mengenai AIDS dan bahaya seks tanpa proteksi. Walau manuver-manuver sudah dilakukan, John Badalu selaku direktur QFF sering mendapat ancaman dari para fundamentalis Muslim yang setiap tahunnya mencoba menghentikan penyelenggaraan QFF.

Festival film lain yang reguler dan mengangkat format atau genre tertentu meliputi Pesta Sinema Indonesia (PSI), Festival Film Dokumenter (FFD), dan Hello;fest. Dari 2001 hingga 2005, PSI digelar setiap Juni di Purwokerto. Festival ini diselenggarakan oleh sekelompok mahasiswa yang membentuk komunitas bernama Youth Power, yang juga aktif dalam bidang teater, seni dan fotografi. Festival ini secara eksklusif memutar film-film yang di-

produksi dalam format video, baik dari dalam maupun luar negeri. Pada 2003, PSI menambahkan program perlombaan 'film satu menit' untuk para sineas lokal di Purwokerto.

Sejak 2002, setiap Desember, komunitas film dokumenter menyelenggarakan FFD di Yogyakarta. Festival ini memutar film-film dokumenter dari dalam dan luar negeri dan juga mengelar lomba pembuatan film dokumenter bagi pembuat film tingkat pemula. Selain memutar film-film dokumenter, festival ini juga menyelengarakan lokakarya pembuatan dokumenter dan diskusi. Pada 2005, FFD menambahkan kompetisi bagi para pembuat film dokumenter profesional pada programnya. Hello;fest mulai diselenggarakan pada 2004 oleh HelloMotion—lembaga pelatihan perfilman khusus animasi dan citra digital—di Jakarta. Festival ini berfokus pada film-film pendek dan animasi. Hello;fest awalnya merupakan wadah yang digunakan untuk menayangkan film-film karya pelajar pada penghujung semester. Karena banyak pihak luar yang ingin bergabung dalam festival tersebut, Hello;fest lantas berkembang menjadi forum untuk karya publik pada umumnya. Sejumlah film nasional dan internasional turut bersaing untuk memenangkan empat penghargaan setiap tahunnya—para hadirin festival dapat melakukan *voting* atau pemungutan suara (Ratna, 2005).

Kanal distribusi dan konsumsi film alternatif lain berhubungan dengan format Video CD (VCD). Format ini menggantikan kaset video dan *Laser Disc* (LD), dan setelah beberapa tahun digantikan oleh Digital Versatile Disc (DVD). Di Indonesia, distribusi film dalam format-format baru dimulai sejak 1980-an di bawah pemerintahan Orde Baru, dan ditandai dengan masuknya alat pemutar video dan kaset ke pasar film Indonesia. Dengan cepat, orang-orang dari kalangan kelas menegah segera menjadi pengguna. Dalam waktu yang singkat, video mulai bersaing dengan bioskop dan layar tancap. Banyak pensiunan pejabat tinggi militer, yang sebelumnya menduduki jabatan di kantor-kantor

Departemen Penerangan tingkat daerah, mendirikan perusahaan *mobile video* yang bisnisnya dijamin oleh surat izin yang mereka terbitkan sendiri (Adityo, 1996). Pada awal 1990-an, format yang baru, yakni LD, masuk ke pasaran. Pada 1996, format LD dengan cepat digantikan oleh VCD, yang kemudian disusul oleh format DVD. Namun, format DVD di Indonesia tidak secara langsung menggantikan posisi VCD, yang harganya jauh lebih murah.

Dengan adanya video, pembajakan film dilakukan secara membabi buta. Film-film bajakan sangat marak. Selain harganya yang murah, sekitar setengah atau sepertiga harga produk asli, film-film bajakan sering kali beredar sebelum film aslinya menjangkau bioskop-bioskop Indonesia. Tentunya, salah satu hal yang membuat film bajakan begitu terkenal adalah minimnya sensor.[11] Dibandingkan film di bioskop dan produk asli yang dijual di pusat-pusat perbelanjaan, yang juga berisi film Hollywood dan lokal yang sama, jenis film yang dapat diperoleh dalam bentuk bajakan jauh lebih beragam. Film yang banyak dibajak meliputi film klasik, *arthouse*, Mandarin, Hong Kong, dan Bollywood, serta film porno atau semi-porno. Pembajakan film dalam format video, LD, dan kemudian VCD dan DVD menggerakkan ekonomi bawah tanah (F.Y., 1993). Pada Agustus 1997, Wihadi Wiyanto—sekretaris umum Asosiasi Importir Rekaman Video Indonesia (Asirevi)—menyatakan bahwa 90% dari VCD yang beredar di Indonesia merupakan bajakan.[12]

VCD dianggap sebagai media dan format yang dapat diakses oleh semua kalangan. Walaupun kualitas VCD lebih rendah dari rekaman video dan LD, harga VCD lebih murah. Akibat harga yang cenderung mahal dan kualitasnya, rekaman video dan LD

11 'Akan dicari sampai ke akarnya', *Suara Pembaruan*, 11-12-1997' 'LD/video beredar mendahului film impor terbaru di bioskop', *Harian Ekonomi Neraca*, 24-1-1996; 'VCD hasil bajakan dijual sangat murah; LSF berperan menegakkan UU Hak Cipta', *Pikiran Rakyat*, 10-9-1999.

12 'Belasan juta VCD illegal beredar di pasaran', *Angkatan Bersenjata*, 20-8-1997.

dianggap sebagai format yang hanya digunakan oleh kalangan kelas menengah (Nurhan dan Theodore, 1999). Sebaliknya, dengan adanya film bajakan, bahkan masyarakat yang paling miskin sekalipun dapat menonton VCD. Memang, VCD bajakan bahkan lebih murah daripada VCD asli, walaupun tentu saja kualitasnya tidak lebih baik. Kecuali pembuatan ulang dari salinan masternya yang cukup profesional, gambar dan suara film bajakan tidak begitu jelas. Beberapa film bajakan ini merupakan rekaman video digital dari film-film yang diputar di bioskop atau rekaman video atau LD di rumah. Terkadang dalam film-film bajakan ini kedengaran komentar penonton bioskop yang ikut terekam; atau kebisingan lain seperti suara orang berjalan melewati layar, suara aktivitas di dapur, suara ayam berkokok, atau suara anak-anak yang tengah bermain. Karena kualitas yang rendah itu, VCD dianggap memiliki pasarnya sendiri, yang berasal dari kalangan bawah.[13] Terdapat pernyataan bahwa jumlah film bajakan di pedesaan cenderung jauh lebih tinggi[14], tetapi berdasarkan pengalaman saya, semua orang, baik yang kaya dan miskin, di perkotaan maupun di pedesaan, menjadi konsumen VCD bajakan.

Hingga 1997, film bajakan sebagian besar diimpor melalui jaringan transnasional bawah tanah yang beroperasi di Singapura, Malaysia, dan Hong Kong. Hingga 1998, mayoritas film bajakan yang dijual di Indonesia pertama-tama didistribusikan melalui jalur laut dari Singapura dengan pemberhentian sementara di Batam. Setelah transportasi laut dari Batam, film-film ini akan disebarluaskan melalui darat ke Medan, Jakarta, Semarang, dan Surabaya, dan kemudian ke seluruh Indonesia. Menjelang 1998, tidak hanya film bajakan yang diimpor melalui jaringan bawah tanah ini; teknologi yang digunakan untuk menghasilkan film-

13 'VCD bajakan punya pasar tersendiri', *Pelita*, 27-7-1999.

14 'Kaset bajakan rambah pedesaan; Lebih banyak ketimbang di perkotaan', *Sinar Pagi*, 11-3-2000.

film bajakan itu juga diimpor melalui jalur yang sama. Pada November 1998, diperkirakan bahwa terdapat setidaknya sepuluh pabrik VCD bajakan yang beroperasi di Jakarta, Semarang dan Surabaya.[15] Produksi VCD ilegal meluas dengan cepat dan beralih bentuk menjadi sebuah komoditas ekspor dengan pangsa pasar di Malaysia, Singapura, India, dan Filipina.[16] Dalam jangka waktu beberapa tahun, pembajakan film menjadi sebuah bisnis industri rumahan yang besar. Pada 2001, diperkirakan terdapat seratus mesin pembajak di Jakarta saja, walau tidak menutup kemungkinan jumlah aslinya jauh lebih besar.[17]

Kecuali film-film porno, VCD bajakan—baik yang diimpor atau yang diproduksi dalam negeri—dijual pada pasar-pasar yang terbuka. Di Jakarta, terdapat beberapa pusat perdagangan VCD bajakan, salah satunya adalah Glodok. Di kota-kota lain dan daerah pedesaan, film bajakan juga diperdagangkan secara terbuka di berbagai toko dan kedai pada pusat perbelanjaan dan pinggiran jalan. Seperti halnya pemesanan Pizza, pembeli juga dapat memesan film bajakan melalui telepon.[18] Walaupun pemerintah diperkirakan kehilangan pajak sebesar Rp 5 milyar per tahun, pembajakan film merupakan bisnis besar di Indonesia.[19] Bisnis pembajakan film ini tidak hanya menguntungkan para penjual saja, tetapi juga produsen, importir dan distributor, serta

15 'Benda kaca mini berdaya rusak maksi' *Media Indonesia*, 8-11-1998.

16 Tim SP (2000) menulis sebuah artikel terkait sindikat pembajak film yang terdiri dari mafia-mafia yang beroperasi di Glodok (Jakarta Utara), Singapura dan Batam.

17 'Karena terdapat 100 mesin cetak VCD di Jakarta; Aksi pembajakan terus berlangsung', *Pos Kota*, 9-9-2001.

18 'Video bajakan beredar lewat "rental berjalan"', *Sinar Pagi*, 15-12-1997.

19 Angka ini merupakan perkiraan pada Mei 1998 (Syah 1998). Pada 2003, Kepala Karya Cipta Indonesia, Rinto Harahap, mengatakan bahwa setiap tahun, pemerintah kehilangan 1.4 triliun (116.666.666 dolar AS, pada waktu itu 1 dolar AS sebanding 12.000 rupiah) akibat penjualan kaset dan VCD bajakan ('Kerugian negara capai Rp 1,4 triliun/tahun', *Pikiran Rakyat*, 10-3-2003). Menjelang 2007, angka ini telah naik menjadi 2,5 triliun rupiah (263.157.894 dolar AS; pada waktu itu 1 dolar AS sebanding dengan 9.500 rupiah) (Hadysusanto 2008).

oknum polisi, pejabat pemerintahan dan kroni-kroni bisnis Soeharto.

Singkatnya, banyak pengusaha dan anggota organisasi resmi serta birokrasi di Indonesia terlibat dalam produksi dan distribusi VCD bajakan. Antara 1997 dan 2003, media massa Indonesia sering menyebutkan bahwa produsen, distributor dan importir dari organisasi media yang telah mapan turut terlibat dalam perdagangan film-film bajakan. Disebutkan pula, dan terkadang terbukti, bahwa pabrik-pabrik yang memproduksi VCD original juga memproduksi kopi film yang diperuntukkan bagi pasar bawah tanah.[20] Jaringan importir dan distributor film yang mengantongi izin, serta pekerja dan staf bioskop, dikabarkan merupakan bagian dari jaringan pembajak film; mereka diduga menyebarkan salinan original untuk kemudian dibajak. Selain perusahaan, pihak lain yang juga meraup keuntungan dari produksi dan distribusi VCD bajakan adalah oknum-oknum kepolisian dan elit pemerintahan. Sudah menjadi rahasia umum bahwa produsen, distributor, dan pendagang kecil rutin membayar sejumlah 'uang pelicin' kepada oknum-oknum agar bisnis mereka dapat terus berlangsung tanpa mengalami halangan. Penjual VCD bajakan adalah pihak yang paling rentan terhadap praktik pungutan ini untuk mencegah razia, atau setidaknya dihimbau sebelum razia dilaksanakan. Diduga, bisnis raksasa dalam industri film bajakan disokong oleh kroni-kroni Soeharto, pejabat tinggi militer dan/atau pejabat legislatif.[21]

Walau produk bajakan didagangkan secara terbuka, pembajakan karya di Indonesia secara resmi merupakan praktik ilegal. Antara 1993 dan 1997, beberapa undang-undang kekayaan inte-

20 'Bos pembajak, orang yang kebal hukum', *Warta Kota*, 18-4-2002; 'Rumah pembajak VCD di Teluk Gong digrebek', *Warta Kota*, 18-9-2002; Nurhan dan Theodore 1999b.

21 Baca 'Kisruh penerbitan stiker legalisasi LD & VCD; Keluarga Cendana terlibat?', *Majalah Film* 332/298/XV, 6/19-3-1999; 'Keluarga Cendana terlibat peredaran VCD bajakan', *Harian Terbit*, 20-2-1999.

lektual dan sanksi terhadap pelanggarnya disetujui oleh parlemen. Pada 1997, undang-undang mengenai hak kekayaan intelektual disahkan. Orang-orang yang melanggar undang-undang ini dapat dikenai hukuman hingga lima tahun penjara atau denda sebesar Rp 50 juta. Pada saat yang sama, polisi melakukan razia secara sporadis di kawasan Glodok, Jakarta. Razia-razia ini dilakukan untuk menunjukkan bahwa polisi akan bertindak tegas terhadap praktik pembajakan dan sebagai pengingat kepada para penjual agar mereka membayar 'uang keamanan'. Selama razia ini, ribuan keping VCD bajakan disita, sebagian di antaranya dimusnahkan di hadapan publik. Setiap beberapa bulan, dalam sebuah upacara yang dihadiri oleh anggota LSF, kepolisian dan pejabat pemerintahan, film-film bajakan yang disita dan potongan-potongan film yang tersensor dimusnahkan menggunakan truk atau dibakar. Pemusnahan film bajakan ini direkam dan diberitakan dalam program berita televisi; rincian peristiwa tersebut juga diterbitkan dalam koran. Kenyataannya, upacara itu tidak lebih dari sekedar fiksi, sebagaimana film-film itu sendiri. Sehari setelah razia tersebut dilaksanakan, atau bahkan pada sore harinya, jumlah dan jenis film yang sama sudah diperdagangkan lagi seperti biasanya.[22] Terkadang, produsen atau distributor film akan ditangkap. Para biang keladi pembajakan film ini umumnya adalah calo, yang kembali menjalankan bisnis mereka segera setelah membayar uang keamanan.

Sekitar 1998, intensitas razia semakin meningkat. Pada waktu itu, Indonesia telah memasuki posisi ketiga dalam daftar pantauan International Intellectual Property Alliance (IIPA)—sebuah kelompok lobi industri dari Amerika Serikat. Faktor utama

22 Baca 'Tanpa pembinaan, razia VCD sia-sia', *Media Indonesia*, 24-3-1998; 'VCD bajakan', *Pikiran Rakyat*, 17-5-2000; 'Polisi bakar sekitar satu juta VCD bajakan', *Republika*, 27-10-2001.

di balik peningkatan intensitas razia terhadap film bajakan adalah adanya ketentuan-ketentuan yang dibuat oleh International Monetary Fund (IMF). Untuk memfasilitasi pinjaman dan bantuan asing setelah krisis moneter Asia 1997, Indonesia harus menyepakati lima puluh ketentuan yang dibuat oleh IMF (Van Dijk, 2001:82, 104), yang salah satunya adalah permintaan terhadap pemerintah Indonesia untuk memberantas para pelanggar hak kekayaan intelektual secara serius.[23] Tetapi, walaupun intensitas razia serta pemusnahan film meningkat, industri pembajakan di Indonesia dan negara-negara lain tidak pernah hilang. Pada 2003, divisi internasional MPAA melakukan kampanye anti-pembajakan media di delapan negara di Asia, yakni Indonesia, Korea Selatan, Taiwan, India, Malaysia, Singapura, Filipina, dan Thailand. MPAA memperkirakan bahwa industri gambar bergerak Amerika Serikat kehilangan US$ 3 milyar setiap tahunnya secara global akibat pembajakan. Pada 2002, enam juta DVD, atau 87% dari jumlah DVD bajakan di seluruh dunia, dirampas di Asia. Maka dari itu, 2003 dideklarasikan sebagai Tahun Anti Pembajakan di Asia, dengan slogan "Tidak ada yang mengalahkan yang asli; katakan 'tidak' kepada pembajakan" (Santosa, 2003).

Festival-festival film pasca-Soeharto dan jejaring VCD bajakan menjadi medan-medan alternatif bagi distribusi dan konsumsi film. Terutama VCD bajakan memberikan akses terhadap semua jenis film, yakni film yang tidak disensor, arus utama, non-arus utama, film Indonesia, dan film asing. Terlebih, festival-festival film juga memutar film yang tidak akan pernah masuk televisi atau bioskop Indonesia. Diskursus yang menghubungkan budaya lokal dengan film *side-stream* atau alternatif serta

23 Ini bukanlah kali pertama pemerintah Indonesia didesak untuk mengambil langkah-langkah terkait pembajakan. Contohnya, pada 1987, Amerika Serikat membatasi perdagangan dengan sektor usaha Indonesia karena adanya kasus pembajakan musik.

jaringan distribusi dan penayangannya tidak dapat diterapkan pada medan-medan alternatif tanpa menemui kesulitan.

Rintangan pertama adalah festival film dan jejaring VCD pasca-Soeharto mengedarkan film-film Indonesia dan transnasional. Oleh sebab itu, film-film tidak mempresentasikan baik budaya lokal maupun transnasional, tetapi perpaduan antara keduanya. Terlebih, pada berbagai festival film, identifikasi dan isu-isu representasi tidak mencuat dari kekhawatiran budaya-budaya global, nasional atau lokal, melainkan didasarkan pada genre dan format film tertentu dan diskursus transnasional yang berkaitan dengan format dan genre tersebut. Jadi, QFF mewakili diskursus mengenai film-film gay, lesbian dan homoseksualitas, baik di Indonesia maupun di luar negeri; FFD merepresentasikan diskursus mengenai kekhususan film dokumenter di Indonesia, serta diskursus kontemporer global terkait genrenya; dan PSI serta Hello;fest berkaitan dengan diskursus tentang pembangunan, kedudukan dan implikasi format video di Indonesia dan festival serupa lain di dunia. Jiffest, yang menayangkan semua jenis genre dan format, dalam pengertian ini dapat dimaknai sebagai forum yang inklusif, tetapi dengan perubahan tema tahunan, Jiffest setiap tahun berasosiasi dengan diskursus spesifik.[24]

Kendala kedua dalam mendefinisikan festival film dan jejaring VCD pasca-Soeharto adalah kesulitan untuk menentukan saluran-saluran distribusi dan konsumsi mana yang tergolong arus utama, *side-stream* atau bawah tanah. Pemahaman atas gagasan ini bersifat *multifaceted* karena meliputi jaringan distribusi dan konsumsi VCD, baik yang original maupun bajakan. Jaringan mana yang merepresentasikan kanal distribusi arus utama?

24 Contohnya, tema utama JIFFest pada 2000 adalah 'Isu-isu mengenai budaya Islam kontemporer', sementara pada 2001 tema yang dibawa adalah 'Identitas Indoneisa dilihat melalui film.' Pada 2002, perhatian JIFFest dipusatkan pada 'Multikulturalisme; Merayakan keberagaman,' sementara JIFFest 2003 mengangkat tema 'Memahami perubahan.'

Yang untuk film-film legal karena legal? Atau sebaliknya, jaringan VCD bajakan?

Walau membajak film termasuk tindakan ilegal di Indonesia, film bajakan diperdagangkan secara terbuka di mana-mana. Sesungguhnya, jika diamati dari segi pandang ketersediaan dan saham, film-film bajakan dengan total saham 90% dibanding saham film-film legal sebesar 10% dapat disebut lebih '*mainstream*' daripada film-film legal. Oleh sebab itu, jaringan dan penjualan film-film original dapat dilihat sebagai *side-stream* bagi distribusi dan konsumsi film. Terlebih, VCD bajakan tidak dapat disebut sebagai ekonomi bawah tanah jika dipertimbangkan jumlah industri rumahan yang memproduksi film-film bajakan, jejaring yang luas berskala transnasional yang digunakan untuk mendistribusikannya, banyaknya jumlah penjual film-film ini di seluruh Indonesia, dan keterlibatan oknum-oknum dalam perusahaan dan organisasi pembuat dan pendistribusi film resmi, kepolisian, dan sistem hukum. VCD bajakan lebih merupakan sebuah ekonomi yang paralel.

Melihat berbagai festival film, gagasan mengenai saluran distribusi dan konsumsi arus utama dan *side-stream* menjadi tidak terlalu kompleks dalam artian bahwa semua festival dapat dipahami sebagai saluran distribusi *side-stream* karena mereka tidak didirikan, didukung atau dijalankan oleh pemerintah Indonesia atau industri film. Namun, berdasarkan ketersediaannya, atau tingkat popularitas yang mereka capai, beberapa film dapat digolongkan menjadi lebih *side-stream* atau bawah tanah daripada yang lain. Alih-alih mengotak-kotakkan kegiatan ini menjadi 'arus utama', *side-stream*, atau bawah tanah, akan lebih membantu jika menggolongkannya sebagai kegiatan yang berada di dalam dan di luar jangkauan pemerintah atau industri film. Atau, dengan menggunakan istilah yang dibuat oleh pendiri Konfiden serta seorang pembuat dan distributor film Lulu Ratna, yakni 'festival di bawah radar'. Istilah ini mengacu pada festival-festival yang tidak begitu

populer, kebalikan dari festival-festival yang dengan mudah dapat dideteksi (Ratna 2005). Dalam konteks ini, Jiffest merupakan festival yang sangat populer dan mencolok dalam skala nasional. Dibandingkan dengan JIffest, QFF yang lebih berada di luar jangkauan publik, dapat dilihat sebagai festival yang menjauhi kedudukan yang mapan. PSI, yang tidak menarik bagi media nasional, merupakan festival yang berada di luar jangkauan, di bawah radar, dan bawah tanah.

Diskursus mengenai bentuk-bentuk perlawanan lokal terhadap proses neo-imperialisme perfilman transnasional tidak dapat begitu saja diterapkan pada medan-medan alternatif festival film dan VCD pasca-Soeharto. Namun, saluran-saluran alternatif untuk distribusi dan penayangan film ini mewakili taktik yang digunakan untuk melawan struktur-struktur peredaran film yang bersifat hegemonik. Dalam konteks ini, festival-festival ini dapat dihubungkan dengan penyelenggaraan berbagai festival di seluruh dunia sebagai forum untuk produksi film alternatif. Tentu saja, pada tahapan yang lain, peredaran VCD (terutama bajakan) merepresentasikan taktik-taktik yang digunakan untuk melawan struktur distribusi dan penayangan film yang bersifat hegemonik. Peredaran VCD bajakan dapat dilihat sebagai bentuk perlawanan, yang oleh Shohat dan Stam (1994) disebut sebagai 'media jujitsu'.

Sebagaimana telah disinggung pada bagian sebelumnya, di posisi politik Dunia Pertama dalam hal dominasi ekonomi terhadap Dunia Ketiga, serta distribusi kekuasaan global, merupakan aspek penting dalam teori-teori Sinema Ketiga.[25] Tinjauan

25 Shohat and Stam menyebutkan bahwa keadaan budaya global tidak berat sebelah seperti yang digambarkan dalam teori-teori imperialisme media 1970an, tetapi lebih interaktif. Mereka berargumen bahwa Dunia Pertama tidak sekedar memaksakan produk mereka kepada Dunia Ketiga yang pasif. Budaya masyarakat global tidak menggantikan budaya-budaya lokal tetapi bersandingan dengan mereka, atau bahkan ditandai dengan kekhasan 'lokal.' Untuk membaca argumen serupa, baca pengantar yang ditulis oleh Grewal dan Kaplan untuk *Scattered Hegemonies: Postmodernity and Transnational Feminist Practice*. Terlebih, Shohat dan Stam beranggapan bahwa

atas Sinema Ketiga menunjukkan berbagai formula film yang menantang dominasi budaya dan estetika Dunia Pertama. Ini meliputi film dan video yang menolak penggunaan kaidah realisme dramatis dan memilih moda serta strategi estetika alternatif yang berakar pada tradisi budaya non-realis yang tercenderung non-Barat atau para-Barat. Beberapa di antara moda dan strategi tersebut adalah *carnivalesque, anthropophagic*, magis-realis, modernis refleksif, dan perlawanan pos-modernis. Di situ terdapat ritme-ritme sejarah, struktur narasi dan pandangan lain mengenai kehidupan kolektif.[26]

Shohat dan Stam menunjukkan bahwa banyak dari moda dan strategi ini memodifikasi berbagai diskursus yang ada untuk kepentingan. Dari situ Shohat dan Stam berargumen kekuatan diskursus Dunia Pertama yang dominan hanya 'diputarbalikkan' melalui semacam jujitsu artistik untuk melawan dominasinya. Begitu pula dengan gerakan antropofagik Brasil, yang ' menuntut mencipta sebuah kesenian yang mencerna dan menghabiskan teknik seni Eropa untuk menyempurnakan perlawanan terhadap dominasi Eropa, sebagian besar estetika alternatif mengolah kembali apa yang dilihat sebagai hal negatif, dan menjadikan kelemahan taktis menjadi kekuatan strategis (Shohat dan Stam, 1994:328). Sebagaimana disebutkan di atas, Shohat dan Stam memaparkan penyesuaian elemen-elemen budaya dominan dan penggunaannya kembali untuk kepentingan praksis oposisi 'media jujitsu'.

semakin banyak negara Dunia Ketiga (Meksiko, Brasil, India, dan Mesir) mendominasi pasar mereka sendiri dan bahkan menjadi pengekspor budaya. Menurut Shohat dan Stam (1994:31), kita harus membedakan antara kepemilikan dan kendali atas media, yang menjadi permasalahan dalam ekonomi politik, dan secara khusus masalah budaya yang berkaitan dengan implikasi dari dominasi ini bagi masyarakat yang menjadi konsumen.

26 Shohat dan Stam 1994:292. Untuk melihat penjelasan yang komprehensif terkait moda dan strategi serta implikasinya, baca Shohat dan Stam 1994:292-337.

Konsep media jujitsu dapat diperluas hingga praktik-praktik distribusi dan konsumsi VCD bajakan. Mirip dengan strategi-strategi yang menyesuaikan diskursus dan estetika dominan hanya untuk mengubahnya menjadi sebuah kekuatan yang melawan dominasi, medan alternatif untuk distribusi dan konsumsi VCD bajakan adalah medan yang menggabungkan dominasi budaya Dunia Pertama dan mendukung penyebarluasan hegemoni asingnya, tapi secara bersamaan juga melemahkannya. Secara paradoks, jaringan VCD bajakan justru merepresentasikan saluran yang paling luas terhadap budaya Dunia Pertama yang bersifat hegemonik tersebut, sementara pada saat yang sama jaringan ini juga mengacaukan kestabilan pola-pola dominasi ekonomi Dunia Pertama. VCD bajakan dapat dipahami sebagai bentuk perlawanan terhadap kendali nasional dan struktur-struktur film: jaringan ini menghindari sensor dan menyiasati kurangnya pilihan dalam akses terhadap film melalui saluran-saluran utama. VCD bajakan ini juga melawan dominasi ekonomi global dan distribusi kekuasaan Barat dengan cara melemahkan penjualan dan hak cipta resmi. Format dan *cursive practices* mediasinya juga mengikis hegemoni jaringan media audiovisual nasional dan global.[27]

KESIMPULAN

Diskursus mengenai praktik-praktik mediasi film pasca-Soeharto bergantung pada kerangka-kerangka rujukan yang disusun kembali. Berbagai teknologi media baru dan perubahan pada bentang politik berujung pada praktik dan budaya film 'independen', serta

27 Untuk melihat konsep mengenai hegemoni yang 'terkikis' dan 'tersebar' dalam relasi budaya global-lokal, baca Appadurai 1990; Grewal dan Kaplan 1994, terutama pada bagian pengantar.

imajinasi identitas baru, tetapi praktik, budaya dan identitas lama tidak sepenuhnya tersingkir. Ironisnya, proses demokratisasi media audiovisual yang terjadi karena kemajuan teknologi baru menyebabkan perpecahan baru dalam format-format film, penonton dan komunitas. Kali ini, alih-alih film berformat 16 mm, format video digital yang baru bersaing dengan format 35 mm yang digunakan oleh Cinema 21.

Sejak peristiwa *Beth*, Cinema 21 berhenti memutar film berformat digital. Setidaknya sampai 2009 semua film diharuskan mengubah menjadi format 35 mm terlebih dahulu sebelum ditayangkan di bioskop-bioskop Cinema 21. Kebijakan baru ini memperkuat kesan bahwa jaringan Cinema 21 mendukung struktur-struktur kuasa yang telah lama ada, karena tindakan ini membatasi jumlah film Indonesia yang menjangkau bioskop kelas atas. Hanya pembuat film atau produser yang mampu membayar biaya produksi atau 'blow-up' ke dalam format 35 mm yang dapat memutar filmnya di Cinema 21. Akibatnya, para pembuat film yang memiliki pengalaman, 'koneksi' atau kekuatan pendanaan lebih diuntungkan. Namun, tidak hanya format film yang menjadi alasan mengapa hanya sedikit film Indonesia menjangkau bioskop kelas atas—durasi, konten dan gaya film juga harus disesuaikan dengan kriteria yang ditetapkan Cinema 21. Mereka yang tidak dapat memenuhi ketentuan ini akhirnya menggunakan alternatif lama yakni '*going international*' dan menayangkan film mereka pada festival-festival film luar negeri. Alternatif baru lainnya adalah beralih ke produksi independen dan mendistribusikan serta memutar film melalui jaringan alternatif, atau mendistribusikan film secara langsung dalam format VCD.[28]

Pilihan untuk menggunakan saluran alternatif, lama, baru, atau yang sudah terbangun dengan baik untuk keperluan distri-

28 Untuk rincian mengenai peningkatan distribusi film Indonesia dalam format VCD pada akhir Orde Baru, baca JB Kristanto 2005:xiii-xiv.

busi dan penayanganfilm tidak hanya didasarkan pada pertimbangan-pertimbangan praktis, tetapi juga pada apa dan siapa yang direpresentasikan oleh saluran-saluran ini pasca-era Soeharto. Dalam perdebatan mengenai kegagalan *Beth* mencapai Cinema 21, jaringan bioskop arus utama merepresentasikan struktur-struktur dominasi Jakarta yang telah mengakar kuat, berkaitan dengan identitas-identitas nasional (Orde Baru) dan transnasional (Hollywood). Struktur-struktur ini berhadapan dengan jaringan-jaringan independen alternatif, yang berkonotasi perlawanan lokal. Penyandingan yang kontras antara identitas lokal dan identitas nasional serta transnasional dapat dilihat melalui kasus *Jelangkung* dan *Beth*. *Jelangkung* merepresentasikan persepsi mengenai kekuasaan, perdagangan, kaum elit, dan perpaduan antara budaya dan identitas transnasional dan nasional. Ciri-ciri ini berlawanan dengan *Beth*, yang merepresentasikan diskursus mengenai keterbatasan kekuasaan, idealisme dan orang biasa, yang dipandang sejalan dengan budaya dan identitas lokal.

Distribusi dan konsumsi film dalam format VCD melemahkan konotasi praktik dan identitas mediasi film 'arus utama', *side-stream* dan 'bawah tanah'. Film bajakan dikonsumsi oleh semua orang, baik elit maupun orang biasa, di Jakarta maupun di pedesaan. Situasi khusus dan implikasi sosio-politik dari VCD bajakan menantang hegemoni dan jaringan media transnasional dan nasional yang dominan. *Cursive practices* dalam mediasi film menghindari sensor dan menyiasati pilihan yang terbatas dalam hal ketersediaan film melalui saluran-saluran utama nasional. *Cursive practices* ini juga melawan dominasi dan kekuatan ekonomi Barat dengan cara menumbangkan penjualan dan hak cipta resmi. Namun, jaringan VCD bajakan sebagai medan alternatif untuk distribusi dan konsumsi film tidak melemahkan kedudukan dan pengaruh kaum elit Indonesia. Sebagaimana dulu mereka menyalahgunakan jaringan layar tancap, sekarang mereka menyesuaikan sirkulasi VCD untuk meraup untung dari praktik

pembajakan melalui produksi, distribusi dan penjualan film-film ilegal, atau dengan memungut 'uang keamanan'. *Beth* dan *film independen*, *Jelangkung* dan Cinema 21, serta festival-festival film pasca-Soeharto dan VCD bajakan menggambarkan bagaimana budaya film alternatif dan kekuasaan yang dilawan juga menggunakan satu sama lain dalam *mediascape* pasca-Soeharto.

2

Praktik Diskursus Film

3

Sejarah, Pahlawan, dan Rangka Monumental

SEJARAH FILM: PATRONASE ORDE BARU ATAS *FILM PERJUANGAN* DAN *FILM PEMBANGUNAN*

Historiografi tidak saja berkenaan dengan masa yang sudah lampau tapi juga peninjauan atas imaginasi masyarakat kontemporer. Pada bagian ini, saya membahas representasi sejarah perfilman Indonesia pada era Orde Baru dan genre film yang merepresentasikan ideologi dan diskursus mengenai masa lampau. Sejarawan dan kritikus sastra telah mengkaji struktur-struktur representasi dan pemaknaan dalam diskursus sejarah. Hayden White (1999), seorang sejarawan, dalam artikel *Literary Theory and Historical Writing* mempertimbangkan cara-cara bertumpang tindihnya teknik historiografi dan sastra. White berargumen bahwa menurut definisinya, diskursus sejarah merupakan pemaknaan atas peristiwa-peristiwa masa lampau dengan menggunakan narasi. Dalam

proses narasi, fakta hanya merupakan sebagian dari pemahaman mengenai sebuah peristiwa sejarah. Cara fakta digunakan dalam menyampaikan atau menjelaskan sebuah peristiwa juga turut memengaruhi pemaknaan atas fakta; atau, menggunakan istilah seorang pakar teori sastra Linda Hutcheon (1988:89) 'makna dan bentuk bukan berada dalam sebuah *peristiwa*, tetapi dalam *sistem* yang membuat suatu peristiwa masa lampau hadir menjadi "fakta" sejarah masa kini'. Saya memilih untuk memusatkan perhatian pada dua genre spesifik, yang menunjukkan kekhasan pemerintahan Orde Baru dan historiografi: *film perjuangan*, yang sebenarnya dibentuk di bawah Orde Lama, dan *film pembangunan*.

Seorang akademisi, pembuat film, dan penulis bernama Trinh Minh-ha (1993:190) berargumen bahwa warna merah memiliki makna yang berbeda tergantung pada budaya tertentu (misal: kegembiraan, kemarahan, kehangatan, atau ketidakmurnian). "Menyebut kata 'merah', atau menunjukkan 'merah', sama saja dengan menunjukkan ketidaksetujuan. Ini bukan hanya karena warna merah memiliki makna yang berbeda-beda pada setiap konteks tertentu, tapi juga karena warna merah memiliki bermacam rona, saturasi, dan tingkat kecerahan, dan dua warna merah tidak benar-benar sama."

Dengan tema ini, saya mengkaji konteks yang mewadahi sejumlah *modes of engagement* (moda keterlibatan) yang dominan, seperti penggunaan pahlawan dan sosok berkuasa dalam *film perjuangan* dan *film pembangunan*. Saya turut menganalisis bagaimana aspek-aspek itu menjadi identik dengan konotasi sosial-politis tertentu dalam diskursus politik nasional dan transnasional.

Film perjuangan, yakni film yang plotnya berkisah seputar perjuangan kemerdekaan Indonesia dari penjajahan Belanda, diproduksi pertama kali sekitar 1954-an. Kebanyakan film ini memaparkan cerita tentang berbagai pahlawan Indonesia yang berjuang melawan penjajah Belanda selama masa penjajahan.

Terutama antara 1958 dan 1965, film-film yang merayakan perjuangan kemerdekaan diproduksi dalam jumlah besar. Produksi film ini sejalan dan mendukung retorika politik nasional Presiden Soekarno. Pada 1958, seruan Sorkarno untuk "Kembali ke Jalur Revolusi"—sebuah slogan perihal 'hak untuk mempertahankan kekuasaan pemerintah [...] berada di tangan mereka yang memimpin Revolusi'—serta alokasi dana untuk film-film bertema perjuangan kemerdekaan mendorong produksi film jenis ini (Feith 1862:554, dikutip dalam Sen 1994:36).

Terlepas dari retorika Soekarno, situasi politik secara umum saat itu juga turut memengaruhi produksi film dan aspek-aspek lain dalam dunia perfilman. Pada awal 1960-an, dunia perfilman Indonesia terjebak dalam polemik nasional yang memecah Indonesia menjadi dua kubu yang ajeg, yakni 'kiri' dan 'kanan.' Gagasan di balik perpecahan ini dapat ditelusuri melalui politik nasional yang semakin radikal yang dilancarkan oleh Soekarno. Pada 1957, dengan bantuan militer, Soekarno menggulingkan sistem demokrasi multipartai yang telah digunakan sejak 1949 dan menggantikannya dengan 'Demokrasi Terpimpin'.[1] Pada tahun-tahun berikutnya, pemerintah menjadi semakin otoriter, nasionalistis dan anti-Barat. Melalui serangkaian manuver konsolidasi dan diplomasi politik yang rumit, Soekarno berupaya menyeimbangkan kekuasaan militer Indonesia, yang banyak berperan dalam lanskap politik dan ekonomi nasional pada tahun-tahun awal Demokrasi Terpimpin, dan Partai Komunis Indonesia (PKI), yang dapat diandalkan untuk menyuplai dukungan massa yang besar pula kepada Soekarno. Menjelang 1959, PKI merupakan "pihak yang paling bersemangat dan militan dalam mendukung politik nasionalis-radikal yang diusung oleh Soekarno, yang memperjuangkan gagasan anti-imperialisme dan anti-

1 Untuk mengetahui lebih lanjut terkait pemerintahan Soekarno, baca Legge 1972.

feodalisme" (Mortimer 1974:79, sebagaimana dikutip dalam Sen 1994:28).

Indonesia terpecah dalam kubu kiri dan kanan. Kubu kiri identik dengan Partai Komunis, yang makin kentara gelagatnya untuk berjalan selaras dengan arah politik presiden. Kubu kanan identik dengan tentara serta sejumlah partai Islam dan liberal, yang banyak didukung dari pemerintah-pemerintah negara kapitalis Barat, terutama Amerika Serikat dan Britania Raya. Seturut dengan keadaan politik yang menaunginya, para pembuat film di Indonesia saat itu juga terbagi dalam kubu kiri dan kanan. Pembuat film dari sayap kiri dan anggota organisasi kebudayaan yang berafiliasi dengan PKI cenderung terlibat secara aktif dalam menghubungkan karya film dan ekspresi sinematik dengan politik nasional dan lingkar nasionalis. Mereka berperan sebagai pihak yang menyampaikan kritik budaya dan model bagi film budaya perlawanan terhadap film Hollywood. Organisasi dan pembuat film sayap kiri juga secara lantang mendukung larangan yang dikenakan pada film-film dari Hollywood dan Britania Raya, sebagai bagian dari kebijakan Konfrontasi yang diusung oleh Soekarno terhadap apa yang ia lihat sebagai bentuk campur tangan kekuasaan Inggris-Amerika di Asia.[2]

Krishna Sen telah menjelaskan bahwa dalam konteks ini, film tentang revolusi yang diproduksi oleh para pembuat film dari masing-masing kubu mengungkapkan berbagai perbedaan dalam proyeksi imajinasi masyarakat Indonesia pasca kemerdekaan. Ia menunjukkan bahwa dua pembuat film yang paling terkenal pada era itu, yakni Usmar Ismail dan Bachtiar Siagian, memproduksi narasi yang berbeda tentang revolusi. Dalam film sejarah dengan latar perang kemerdekaan, Usmar Ismail—sineas lulusan Ame-

2 Sen 2003:149-50. Baca 1994:29-35 untuk informasi lebih rinci mengenai organisasi-organisasi ini serta protes terhadap film Amerika Serikat dan kebijakan film anti-imperialis Soekarno.

rika yang dekat dengan kubu kanan—berfokus pada dunia psikologis pribadi masing-masing tokoh ceritanya, termasuk para pahlawan. Dalam setiap film yang ia produksi, Ismail menggunakan pola-pola standar, yakni dikotomi 'pejuang-penjahat' yang merepresentasikan 'baik-buruk' dalam konteks 'pejuang' versus 'penjajah' (Sen 1994:45-6). Namun, Bachtiar Siagian—yang lebih dekat dengan kubu kiri— memilih untuk mendedah kondisi historis dan sosial dari tokoh-tokoh ceritanya. Kisah-kisah yang ia angkat menyimpang dari rumus narasi nasionalis yang umum pada masa itu; ia tidak merepresentasikan 'kita'—bangsa Indonesia—melawan 'mereka'—penjajah dari Belanda—tapi fokus pada revolusi sosial, yang tidak terbatas pada perjuangan melawan penjajah, tapi juga pengungkapan dan penentangan terhadap struktur-struktur penindasan dalam masyarakat Indonesia itu sendiri (Sen 1994:45).

Presiden Soeharto dan rezim Orde Barunya mengambil alih pemerintahan setelah peristiwa pemberontakan pada 30 September 1965. Enam jenderal senior dan, karena kesalahan, satu pejabat dengan kedudukan lebih rendah dibunuh. Orde Baru menjadikan PKI sebagai kambing hitam atas kudeta dan pemberontakan yang terjadi. Film-film yang diproduksi oleh para pembuat film dari kubu kiri dilarang beredar atau dimusnahkan, dan banyak pembuat film yang diduga berhaluan komunis dibunuh atau dipenjara. Pada saat yang sama, rezim membatalkan kebijakan film anti-imperialis dan mencabut larangan atas film-film Hollywood dan Britania Raya. Dalam sejarah perfilman nasional pada era Orde Baru, perfilman Indonesia dan film-film bertajuk perjuangan, yang memuat stereotip terkait dikotomi 'kiri-kanan,' dipromosikan secara luas. Usmar Ismail dicitrakan sebagai seorang tokoh penting dalam perfilman Indonesia, dan film-film bertema revolusi yang ia buat dijadikan sebagai contoh dasar perfilman nasional. Jenis-jenis teks film lain, seperti karya

Bachtiar Siagian dan pembuat film dari sayap kiri lainnya, dipinggirkan dari perhatian umum.

Di bawah rezim Orde Baru, Usmar Ismail dan film-film tentang revolusi karyanya merepresentasikan dasar perfilman nasional dalam sejarah perfilman Indonesia.[3] Setelah 1965, ia diagungkan sebagai "bapak perfilman Indonesia." Terlebih, 30 Maret 1950—hari pertama produksi film karyanya, *Darah dan Doa*—ditetapkan sebagai Hari Film Nasional.[4] Usmar Ismail ditunjuk sebagai bapak perfilman Indonesia karena dua alasan: yakni tema-tema film yang ia angkat dan posisi pro-Barat anti-kiri dalam politik industri film 1960an. Pandangan politik Usmar terlihat dengan jelas pada artikel yang ia tulis pada 1970, berjudul *Sejarah Hitam Perfilman Nasional*. Dalam artikel ini, ia mencitrakan berbagai gerakan yang dipimpin oleh Lembaga Kebudayaan Rakyat (LEKRA) dan PKI sebagai antitesis terhadap nilai-nilai demokrasi dalam dunia perfilman.[5] Sen menjelaskan bahwa semangat dan kata-kata yang terkandung dalam judul direproduksi pada hampir setiap tulisan dalam sejarah perfilman Indonesia di bawah Orde Baru.

Di bawah rezim ini, film-film revolusi yang diproduksi oleh Usmar Ismail mendapatkan banyak penghargaan, dan terdapat banyak pihak yang meniru gaya film perjuangannya. Dengan beberapa pengecualian, *film perjuangan* pada era Orde Baru berisi baik narasi tentang pahlawan sejarah Indonesia (Orde Baru) atau cerita rakyat tentang pahlawan fiktif seperti Si Pitung dan Jaka Sembung. Film-film yang menampilkan pahlawan fiktif semacam

3 Untuk informasi lebih lanjut mengenai karakteristik dan narasi film Usmar Ismail, baca Sen 1994:21-2, 38-41.

4 Terdapat beberapa perbedaan pendapat terkait ini, terutama dari R.M. Soetarto, yang mewakili pemerintah Indonesia ketika studio Jepang Nippon Eiga Sha diserahkan kepada Republik Indonesia pada 6 Oktober 1945. Inilah hari yang ia harap dirayakan sebagai Hari Film Nasional.

5 Ismail 1983. Artikel berjudul 'Sejarah hitam perfilman nasional' dalam Bahasa Indonesia diterbitkan pada 6 Oktober 1970 dalam koran *Sinar Harapan* dengan nama samara S.M. Ameh.

ini cenderung memuat stereotip mengenai orang-orang Belanda yang agresif, berjanggut, berambut merah, dan suka mengumpat. Frase yang sangat sering digunakan oleh penjajah kolonial dalam film-film ini adalah '*Gotvedomseg*' (berarti '*Goddamnit*' ('brengsek') dengan pelafalan khas Indonesia). Karena perjuangan kemerdekaan juga melatari film-film tentang pahlawan fiktif, banyak pelajar sekolah dan masyarakat Indonesia menganggap film-film ini sebagai peristiwa nyata (Eddy, 1993). Bahan utama dari semua *film perjuangan*, baik yang selamat dari peristiwa 1965 atau diproduksi di bawah pemerintah Orde Baru, adalah tema yang berkutat seputar pahlawan dan kepahlawanan, sebagaimana yang dapat kita lihat dalam film-film karya Usmar Ismail.

Pondasi sejarah film Indonesia terangkum dalam genre *film perjuangan*. Sementara itu, secara khusus, rezim Orde Baru terwakili dalam genre *film pembangunan*. Genre ini menggambarkan strategi dan visi politik pemerintah Orde Baru, yang didasarkan pada dorongan menuju pembangunan ekonomi dan modernisasi. Terutama ketika Ali Murtopo menjabat sebagai Menteri Penerangan (1978-1983), Dewan Film Nasional (DFN) menyebarkan gagasan bahwa film seharusnya menampilkan 'perjuangan para ilmuan, teknokrat dan kelompok lain dalam mengharumkan martabat bangsa' (Sen 1994:120). Tokoh utama dalam *film pembangunan* sekali lagi adalah pahlawan. Spesifiknya, pahlawan pembangunan yang berkunjung ke desa-desa untuk mengajarkan penduduk setempat yang masih tradisional terkait bagaimana menjadi manusia modern, mempercayai pemerintah pusat, dan mencurigai orang-orang yang digambarkan sebagai antagonis, yang umumnya ditokohkan oleh pemuka aliran kepercayaan atau dukun (Sen 1994:120-2). Film-film propaganda pembangunan ini pada umumnya disebarluaskan dengan menggunakan media layar tancap yang berkeliling dari satu desa ke desa lain.

Konten dan praktik pendistribusian film-film bergenre pembangunan ini sejalan dengan metode yang juga digunakan oleh

United States Information Agency (USIA) pada awal 1950-an. Pada 1953, USIA diberi mandat untuk memproduksi film-film politis dan 'edukatif' dalam jumlah besar dan mendistribusikannya ke negara-negara Dunia Ketiga. Dilatari perang dingin antara Amerika Serikat dan Uni Soviet, pendistribusian film-film menjadi bagian dari kebijakan pembangunan resmi pemerintah Amerika Serikat. Kebijakan ini ditujukan untuk 'membujuk hati dan pikiran dunia non-Komunis,' sejalan dengan Point 4 Development Program yang disahkan oleh Presiden Truman pada 1949 (Naficy 2003:192). Pada Agustus 1953, Truman membuat kebijakan USIA dengan maksud untuk

> memberitahukan kepada masyarakat di seluruh dunia kebenaran mengenai maksud dan tindakan resmi Amerika Serikat, untuk menunjukkan dan melawan upaya-upaya yang berniat mengaburkan kehendak dan pendiriannya, melalui pengungkapan *gambaran* yang lebih luas dan akurat mengenai kehidupan dan budaya masyarakat Amerika (Naficy 1984:190).

Akibatnya, beberapa negara Dunia Ketiga, terutama yang dianggap paling rentan terhadap ideologi komunis, menjadi target kampanye pemasaran dan distribusi film-film dan dokumenter Amerika (Naficy 2003:192). Seorang pembuat film berkebangsaan Iran, Hamid Naficy, menuliskan bahwa di Iran, kampanye ini berbentuk penayangan film-film Amerika kepada anak-anak sekolah dan penduduk pedesaan menggunakan bioskop keliling, serta kepada masyarakat luas melalui bioskop-bioskop komersial.

Film-film USIA yang wajib ditonton oleh pelajar pada saat Naficy masih bersekolah sungguhlah mirip dengan *film pembangunan* pada era Orde Baru. Naficy (2003:193) menyebutkan bahwa film-film USIA menggunakan rumus tertentu: 'Kehidupan desa terganggu oleh adanya penyakit, seperti tuberkulosis atau disentri, tetapi kehadiran pihak luar mampu mengembalikan

(*restore*) stabilitas dan ketentraman seperti semula.' Naficy (2003: 193) melanjutkan pemaparannya, bahwa 'Diegesis film akan berpusat pada seorang tokoh (biasanya seorang anak kecil seperti Said yang menderita tuberkulosis), dan *central authority figure* (seorang pihak berwenang penting) (misalnya, Dokter Khoshqadam) yang merawatnya.' *Restoration of order (*pemulihan tatanan seperti semula) dan kehadiran *authority figure* yang berasal dari luar daerah seperti ini sangat mirip dengan pakem khas *film pembangunan* pada Orde Baru. Dalam konteks ini, Sen (1994:121) menyebutkan bahwa 'Dalam film-film serius, film-film yang mengangkat permasalahan sosial [...] solusi terhadap kekacauan di wilayah rural/perdesaan selalu berasal dari orang luar yang profesional.' Di bawah pemerintahan Orde Baru, pemulihan tatanan sosial merupakan pakem yang mendasari *film pembangunan* maupun lainnya. Ia berargumen bahwa hampir setiap film yang diproduksi selama Orde Baru, memiliki pola serupa: bermula dengan pergeseran dari orde/keadaan yang stabil dan tertata menjadi sebuah kekacauan, dan *restoration of order* pada akhir film. (Sen 1994:159; Sen dan Hill 2000:146). Singkatnya, film-film ini dirancang dalam pola yang sama seperti film-film USIA. Dalam film seperti *Desa di Kaki Bukit* (Asrul Sani, 1972), *Dr. Siti Pertiwi Kembali ke Desa* (Ami Prijono, 1979), dan *Joe Turun ke Desa* (Chaerul Umam, 1989), tokoh-tokoh seperti dokter dan insinyur melindungi desa dari berbagai ancaman.[6]

Sejalan dengan diskursus politik dan pendirian pemerintah Amerika Serikat dalam mempromosikan film-film USIA pada awal 1950-an, *mode of engagement* yang digunakan dalam *film pembangunan* pada pemerintahan Orde Baru setelah 1965 dapat

6 Untuk penjelasan lebih rinci mengenai *Dr. Siti Pertiwi Kembali ke Desa*, sebuah film propaganda Orde Baru yang mempromosikan skema kesehatan pemerintah desa, program pendidikan yang mengirimkan pekerja relawan dari perkotaan, sebagaimana tertuang dalam Rencana Pembangunan Lima Tahun dan program transmigrasi, baca Sen 1994:121-4.

dihubungkan dengan diskursus politik dan kebijakan pada masa itu, yang didominasi oleh ideologi anti-komunisme dan pro-pembangunan. Sangat mungkin bahwa kebijakan USIA juga diimplementasikan di Indonesia pada 1950-an. Kemungkinan, kebijakan USIA juga turut menstimulasi produksi dan distribusi film-film *Gelora Pembangunan*, yang mayoritas terdiri dari film dokumenter dan liputan berita tentang keberhasilan pembangunan yang ditayangkan di bioskop dan di desa-desa melalui layar tancap yang diawasi oleh Perusahaan Film Negara (PFN). Bantuan dana yang diberikan oleh Amerika Serikat pada 1950an untuk membangun industri film Indonesia juga kemungkinan besar merupakan bagian dari strategi USIA. Krishna Sen menyebutkan bahwa, di bawah program Technical Cooperation Administration (TCA), PFN pada 1950an menerima dana sejumlah US$ 500.000 dari pemerintah Amerika Serikat untuk pembelian perlengkapan film yang baru. Selain itu, pemerintah Amerika Serikat menempatkan sepuluh ahli di Indonesia yang bertugas mengawasi implementasi skema itu. Lebih dari itu, banyak warga Indonesia yang bekerja dalam dunia perfilman dikirim ke Amerika Serikat untuk menjalani pelatihan mengenai berbagai aspek pembuatan film melalui program Colombo Plan dan TCA (Sen 1994:25).

Selain Usmar Ismail, beberapa sineas lain menempati kedudukan penting dalam sekolah dan badan perfilman pasca 1965. Ini meliputi Asrul Sani (pujangga, intelektual dan sutradara film), Jayakusuma (akademisi dan pakar teater tradisional), Nya Abbas Akup dan Wahyu Sihombing (keduanya sutradara film), dan Soemardjono (penyunting film senior yang dihormati) (Sen 1994: 38). Mereka semua sudah mengecap pelatihan lembaga profesional serta pendidikan Amerika Serikat, dan berkomitmen terhadap politik film anti-kiri dan pro-pembangunan. Namun, saya tidak menemukan data yang secara eksplisit menyebutkan keterlibatan USIA dalam mendukung industri film Indonesia, pelatihan bagi para pembuat film, atau proses produksi dan distribusi

film-film propaganda pembangunan. Akan tetapi, jika film serupa juga diproduksi oleh USIA, terinspirasi oleh diskursus dan kebijakan yang serupa pula, tidak menutup kemungkinan *film pembangunan* diproduksi untuk tujuan yang sama.

Naficy (2003:193) berargumen bahwa kebijakan Amerika Serikat mengenai bantuan pembangunan dan transfer teknologi didasarkan pada anggapan 'keterbelakangan' sebagai ancaman terhadap homogenisasi dunia, untuk menciptakan pasar global yang dibangun di atas ideologi konsumerisme Barat. Naficy menjelaskan bahwa sebagian besar *central authority figures* dalam film USIA yang menyebarkan gagasan kesejahteraan dan pembangunan merupakan agen dan pakar medis dari Point 4. Ia berargumen bahwa 'tokoh-tokoh [ini] *by proxy* membangungkan dan melegitimasi kuasa, pengetahuan, kompetensi, otoritas, malah termasuk hak yang dimiliki baik oleh pemerintah Iran (yang memakainya) maupun seluruh perangkat industri dan ekonomi Barat (yang melatih dan mensponsorinya) untuk menyelesaikan masalah-masalah lokal setempat (Naficy 2003:194). Pahlawan-pahlawan yang ditampilkan oleh *film perjuangan*, dan terutama *authority figures* dalam *film pembangunan* masa Orde Baru, digunakan dengan cara serupa untuk mendukung ideologi yang senafas pula. Mereka melegitimasi dan mendukung pemerintahan Orde Baru dan kebijakan-kebijakan pembangunannya, yang di-dorong oleh keinginan menjadi bagian dari dunia konsumeris (kapitalis) modern dan terglobalisasi.

FILM DAN HISTORIOGRAFI: PROMOSI DAN REPRESENTASI SEJARAH ORDE BARU

Selain mempromosikan kebijakan pembangunan, film-film propaganda juga digunakan oleh rezim Orde Baru untuk menyajikan versi sejarahnya. Produksi dan distribusi film yang memuat pesan-

pesan propaganda telah menjadi bagian dari dunia perfilman sejak media film itu sendiri memasuki Indonesia. Berbagai macam film propaganda diproduksi sebagai sarana untuk mendidik penonton nasional dan transnasional, pertama-tama di bawah pemerintahan kolonial Belanda (1900-1942) dan kemudian Jepang (1942-1945). Setelah Indonesia merdeka, sejak 1950-an, PFN mulai memproduksi film-film propaganda pendek. Film-film ini secara umum disebut film *Gelora Pembangunan* dan ditujukan untuk meningkatkan antusiasme terhadap modernisasi bagi warga desa.[7] Film-film ini, serta film lain yang diproduksi oleh lembaga pemerintahan yang berbeda-beda di bawah rezim Orde Baru, cenderung memuat pesan-pesan mengenai manfaat pembangunan. Ini juga meliputi film instruksional yang menunjukkan bagaimana kebijakan-kebijakan pembangunan dari beberapa departemen pemerintahan yang berbeda dapat diimplementasikan (Prakosa 1997:185).

Film *Gelora Pembangunan* dan film instruksional yang mempromosikan pembangunan biasanya ditayangkan pada layar tancap atau di bioskop sebelum film utama diputar. Pada 1980-an, film-film ini juga mulai disiarkan melalui saluran televisi pemerintah, TVRI. Mayoritas film ini disebut sebagai dokumenter. Karena secara terbuka mempromosikan doktrin pemerintah, genre film dokumenter disamakan dengan propaganda (Prakosa 1997:190, 198). Semua film menggunakan pakem yang nyaris sama. Hampir semua film dokumenter dimulai dengan gambar sebuah pesawat, lalu disusul dengan sebuah peta yang menun-

7 Prakosa 1997:184. Saya pikir produksi dan distribusi film-film *Gelora Pembangunan* pada 1950an ini dipicu oleh kebijakan USIA. Naficy menjelaskan bahwa film-film USIA di Iran meliputi film-film dari Amerika Serikat yang dialih-suarakan dalam bahasa Persia/Farsi, serta film berita yang secara khusus dibuat untuk pangsa pasar Iran. Film berita ini berkaitan dengan Program Point 4 Amerika Serikat, program militer dan pembangunan, aktivitas keluarga kerajaan, gempa bumi, berbagai macam kisah ketertarikan masyarakat Amerika Serikat, serta program-program tentang perbaikan metode pertanian, nutrisi dan kesehatan yang masih primitif (Naficy 2003:192).

jukkan letak sebuah tempat, pesawat yang mendarat di sebuah lokasi yang terpelosok, dan gambaran orang lokal yang menampilkan tarian lokal untuk menyambut pesawat beserta penumpangnya.[8] Tujuan dari film dokumenter semacam ini adalah menggambarkan keberhasilan sebuah proyek pembangunan, atau keeksotisan sebuah tempat terpelosok, atau perpaduan dari kedua hal ini. Semua adegan diiringi oleh pengisi suara menggunakan tekanan suara yang khas dokumenter, dengan ditemani oleh alunan musik yang bernada 'riang' yang menjadi ciri khas film-film dokumenter semacam ini. Menurut Gatot Prakosa, hanya sedikit penonton yang terpesona oleh film-film dokumenter Orde Baru—yang terlalu mudah diprediksi dan oleh sebab itu cukup membosankan. Karena alasan ini, pendekatan yang lebih tersirat akhirnya digunakan, dan pesan-pesan propaganda mulai dibungkus dalam narasi fiksi drama. Pada 1983, mayoritas film propaganda dan instruksi pembangunan menggunakan drama untuk menyampaikan pesan kepada penonton (Prakosa 1997: 194).

Pada masa ketika dokudrama atau film fiksi digunakan untuk menyebarluaskan propaganda Orde Baru, minat untuk memproduksi film mengenai sejarah Indonesia semakin meningkat. Pada 1978, Brigadir Jenderal Gufran Dwipayana, penanggungjawab komunikasi publik presiden, ditunjuk untuk mengepalai Pusat Produksi Film Negara (PPFN). Setelah 1965, PPFN hanya memproduksi sedikit liputan berita dan dokumenter karena perannya direduksi menjadi studio pemroses film. Setelah difungsikan kembali di bawah pengawasan Dwipayana, perusahaan produksi film negara ini diberi tugas-tugas serta sumber daya baru (Sen 1994:66). Terobsesi untuk mendidik kalangan muda mengenai sejarah nasional karena pergeseran generasi, Dwipayana berkomitmen memproduksi film-film dengan anggaran

8 Garin Nugroho, percakapan pribadi pada Desember 2003 di Yogyakarta.

besar; yang mengangkat sejarah Orde Baru dan peran heroik pemimpin negara. Pada 1979, produksi film yang merepresentasikan narasi tentang Orde Baru dimulai.

Krishna Sen dan David Hill (2000:11) mencatat bahwa 'Secara eksplisit dalam film dan televisi, Orde Baru mendefinisikan media sebagai alat pembentukan 'budaya nasional' yang memungkinkan implementasi kebijakan pembangunan tanpa gangguan, dan rezim otoriter pada umumnya'. Selain pembentukan 'budaya nasional,' film juga menjadi alat untuk menggambarkan dan memperkuat 'fiksi nasional' (Anderson 1983) suatu rezim. Rezim Orde Baru mendasarkan legitimasi kuasanya melalui sekumpulan narasi kunci yang berakar pada sebuah konstruksi masa lampau, yang diperlakukan sebagai sejarah. Narasi-narasi kunci ini berkembang menjadi sebuah 'fiksi nasional' yang membentuk penggambaran dan imajinasi bangsa Indonesia. Narasi yang paling berkembang didasarkan pada tiga peristiwa sejarah. Di bawah rezim Orde Baru, peristiwa-peristiwa bersejarah ini diberi judul tersendiri seolah karya film: Serangan Umum (pengepungan Yogyakarta selama enam jam oleh pasukan Indonesia pada 1 Maret 1949 yang dipimpin Soeharto); Peristiwa G30S/PKI (kudeta pada 30 September 1965); dan Supersemar (Surat Perintah Sebelas Maret, yang memberi mandat kepada Soeharto untuk mengambil alih pemerintahan Indonesia pada 1966).[9]

Ketiga peristiwa yang disoroti dalam sejarah Indonesia ini dimuat dalam sebuah film, yang ditujukan untuk merepresentasikan, mewariskan, dan meresmikan tafsiran sejarah versi Orde Baru. Serangan Umum sebenarnya direpresentasikan dua kali. Film pertama mengenai peristiwa ini dibuat pada 1979. *Janur Kuning* (Alam Surawijaya) berfokus pada Soeharto sebagai pahlawan sejarah dan narasi. Film kedua diproduksi pada 1982. *Serangan*

9 Birgit Meyer mengarahkan perhatian saya pada fakta bahwa rujukan terhadap peristiwa-peristiwa sejarah di Indonesia seolah seperti judul film.

Fajar (Arifin C. Noer) berkisah mengenai Serangan Umum, tetapi tidak terbatas pada Soeharto. Film ini memuat tiga kisah yang saling berkaitan—'keluarga bangsawan,' 'keluarga miskin,' dan 'perang kemerdekaan'—dan menggambarkan Soeharto dalam peran yang lebih bersifat simbolis.[10] Kedua film ini memakan dana yang besar. Dana untuk pembuatan film pertama berasal dari penghasilan Presiden Soeharto sendiri dan—walau tidak diakui secara resmi—dari perusahaan minyak negara, Pertamina. Film kedua diproduksi oleh PPFN (Sen 1994:90, 97), yang juga memproduksi *Djakarta 1966* (Arifin C. Noer, 1982), mengenai kronologi penandatanganan Surat Perintah 11 Maret 1966 (Kristanto 2005:227). Namun, segera setelah pemutaran perdananya, *Djakarta 1966* dicabut dari peredaran. Selama Orde Baru, *Djakarta 1966* diarsipkan di Pusat Perfilman Haji Usmar Ismail (PPHUI) di Jakarta dan tidak dapat diakses lagi. Kemungkinan, alasan di balik penarikan film ini adalah adanya beberapa ulasan yang sangat positif terkait representasi Presiden Soekarno, alur cerita film yang berfokus pada dua pelajar fiktif dan bukan pada *tokoh* tertentu, dan penggambaran 'baik' dan 'buruk' yang kabur (Arifin 1989; Anirun 1989).

Narasi sejarah dan film paling penting selama Orde Baru bicara tentang kudeta 1965. Film *Penumpasan Pengkhianatan G30S/PKI* (Arifin C. Noer, 1982), berdurasi 271 menit, merupakan sebuah dokudrama yang dirancang sesuai dengan sejarah peristiwa seputar kudeta versi resmi Orde Baru (Kristanto 2005: 231). Catatan mengenai peristiwa kudeta 1965 sangat relevan dengan cara-cara Soeharto memegang pemerintahan atas Indonesia. Dalam buku *History in Uniform*, yang membahas peran utama militer Indonesia dalam pembentukan sejarah resmi, Katharine McGregor (2007:109) berargumen bahwa "Versi resmi

10 Untuk penjelasan lebih rincin mengenai film-film ini, baca Sen 1994:90, 97.

terkait usaha kudeta digunakan untuk mendefinisikan nilai-nilai inti yang membentuk Indonesia, termasuk komitmen terhadap agama dan moralitas". Sejarah versi Orde Baru menyebutkan bahwa PKI, dan hanya PKI-lah sebagai dalang kudeta dan oleh karenanya patut dihukum. Sejarah resmi versi Orde Baru, sebagaimana yang tercetak dalam buku-buku sejarah dan diajarkan di sekolah-sekolah, menunjukkan bahwa setelah Peristiwa Madiun 1948, ketika PKI memberontak kepada pemerintah pusat, Partai Komunis secara diam-diam membangun kekuatannya. Selama bertahun-tahun, PKI menyusup dan mendoktrin anggota TNI yang berhaluan kiri dan berpandangan komunis serta mengarahkan mereka untuk memberontak terhadap pemerintah yang resmi.[11] Beberapa rencana dirancang untuk menyingkirkan pemerintahan Presiden Soekarno dan menempatkan PKI pada posisi pemerintahan. Pada malam 30 September 1965, sekelompok perwira muda TNI di bawah komando Kolonel Untung, yang dibantu oleh anggota PKI, menculik enam jenderal senior dan satu pejabat berkedudukan lebih rendah, dan secara brutal membunuh mereka. Peristiwa ini disusul dengan kekacauan, tetapi keadaan kembali stabil ketika pasukan yang dipimpin Mayor Jenderal Soeharto menangkap Untung dan mematahkan kepemimpinan komunis (Mackie MacIntyre, 1994:10).

Kebutuhan yang mendesak untuk *restoration of 'peace and order'* (mengembalikan 'kedamaian dan ketertiban') setelah peristiwa 1965-1966 menjadi faktor utama yang rezim Soeharto gunakan untuk melegitimasi represinya. Peristiwa pembersihan dan pembunuhan massal terhadap orang-orang yang diduga komunis dan berhaluan kiri, yang dipicu oleh kudeta 1965, tidak diceritakan dalam sejarah Orde Baru, namun merupakan basis atas pemerintahan Orde Baru. Kampanye teror pasca G30S se-

11 Sulistiyo 1997:55-6. Setidaknya terdapat lima versi terkait siapa yang menjadi dalang di balik kudeta 1965. Untuk informasi lebih lanjut, baca Sulistiyo 1997:55-69.

lama 1965 dan 1966 diperkirakan berujung pada pembunuhan 500.000 hingga satu juta orang. Setengah juta orang lainnya dipenjara tanpa proses pengadilan, mayoritasnya selama lebih dari sepuluh tahun. Pemerintah Orde Baru dengan lihai membangun iklim ketakutan mengenai kemungkinan terjadi kekacauan serupa yang terbukti begitu desktruktif hingga jejaknya masih terasa sekian generasi kemudian.

PKI dituduh sebagai sumber kejahatan, menentang ideologi Pancasila. Oleh media, PKI diibliskan.[12] Tuduhan seseorang sebagai komunis berdampak pada seluruh keluarga, yang menular dari satu generasi ke generasi lain. Hingga akhir masa pemerintahan Soeharto, masyarakat Indonesia terus menerus diingatkan terkait 'bahaya laten komunisme.' Ketika ada gerakan yang menentang pemerintahan Orde Baru, apapun ideologinya, rezim langsung mencap mereka sebagai 'komunis'. Ketakutan akan terulangnya peristiwa 1965-1966 dan reaksi keras yang menimpa orang-orang yang dituduh komunis menjadi alat ampuh untuk menciptakan *order* (ketertiban) yang sangat didambakan Orde Baru.[13]

Film *Penumpasan Pengkhianatan G30S/PKI* diproduksi oleh PPFN. Proses produksi ini dimulai pada 1982 dan selesai dua tahun kemudian. Film dengan judul awal *Sejarah Orde Baru* (SOB) ini dibuat berdasarkan karya Nugroho Notosusanto, seorang sejarawan militer. Pada 1981, ketika produksi film ini masih dalam tahap perencanaan, Dwipayana yang saat itu mengepalai PPFN beranggapan bahwa film ini hanya dapat dibuat dengan pengawasan yang ketat oleh pemerintah (Sen 1994:82). *G30S/*

12 Pancasila mengacu pada lima prinsip ideologi negara Indonesia yang diterapkan setelah kemerdekaan Indonesia, meliputi: 1. Ketuhanan yang Maha Esa, 2. Kemanusiaan yang adil dan beradab, 3. Persatuan Indonesia, 4. Kerakyatan yang dipimpin oleh hikmat kebijaksanaan dalam permusyawaratan/perwakilan, 5. Keadilan bagi seluruh rakyat Indonesia.

13 Untuk informasi lebih lanjut mengenai historiografi Orde Baru serta implikasi militer dan pembentukan masa lampau oleh militer, baca McGregor 2007.

PKI diproduksi dengan tujuan untuk menampilkan 'fakta-fakta sejarah' mengenai kudeta 1965. Dalam sebuah pidato yang dibawakan oleh Presiden Soeharto kepada kabinet Pembangunan Keempat pada 1984, sebelum penayangan film, ia berujar bahwa tujuan dari produksi *G30S/PKI* adalah memberitahukan kepada masyarakat, utamanya kalangan muda, mengenai sisi kelam sejarah Indonesia, dan meminta masyarakat selalu waspada untuk memastikan kejadian seperti itu tidak terulang lagi (Atmowiloto, 1986:6). Dwipayana mendukung pendirian presiden dan berargumen bahwa dengan adanya generasi muda yang menggantikan perwira militer dan birokrat dari eselon yang lebih tua, mereka yang masih bayi pada saat kudeta 1965 terjadi harus diberitahu tentang 'fakta-fakta' mengenai 'kekejaman PKI'. Ia percaya bahwa dengan menonton film ini, mereka tidak akan memihak pada, atau tertarik dengan, ideologi-ideologi komunis (Atmowiloto 1986:5).

Dwipayana bukanlah satu-satunya orang yang berpendapat demikian. Beberapa bulan setelah film dirilis, banyak pejabat pemerintahan dan birokrat mulai menyelenggarakan pemutaran wajib untuk anggota Angkatan Bersenjata Republik Indonesia (ABRI), pejabat pemerintahan dan birokrat, serta pelajar sekolah. Pemerintah Orde Baru tidak pernah benar-benar memulai pemutaran-pemutaran awal ini secara resmi. Namun, tidak memakan banyak waktu hingga akhirnya film ini digunakan secara resmi sebagai alat untuk menyajikan representasi masa lampau versi Orde Baru. Pada 1984, penayangan *G30S/PKI* diwajibkan bagi sekolah dan departemen pemerintahan setiap 30 September. Lebih dari itu, film ini turut menjadi bagian dari kurikulum Pendidikan Sejarah Perjuangan Bangsa (PSPB) untuk kelas-kelas sejarah di sekolah. Dalam konteks ini, film *G30S/PKI* diputar dalam kelas-kelas 'P4 Pancasila,' mata pelajaran yang mendoktrin ideologi negara, yang juga wajib diambil oleh pelajar perguruan

tinggi dan pegawai negeri sipil.[14] Hingga 2008, *G30S/PKI* merupakan film yang paling banyak diputar dan ditonton dibanding semua film Indonesia lain (Kristanto 2005:231; Sen dan Hill 2000:148). Salah satu aspek penting dari proses distribusi dan penayangan *G30S/PKI* adalah propaganda pemerintah yang terus-menerus dilakukan bahwa film ini menampilkan fakta-fakta sejarah dan menunjukkan satu-satunya versi kebenaran terkait peristiwa yang terjadi seputar kudeta 1965.

Di bawah Orde Baru, tidak ada film lain yang mengangkat isu kudeta 1965. Karena *G30S/PKI* telah diwacanakan sebagai fakta sejarah mengenai kudeta, semua produksi film lain yang berpotensi menampilkan versi lain mengenai topik itu akhirnya dihalangi. Hanya ada tiga film yang mengangkat tema perjuangan melawan komunisme. Pertama adalah *Operasi X* yang diproduksi pada 1968 oleh Misbach Yusa Biran—seorang sineas Muslim taat yang anti-komunis (Kristanto 2005:73; Sen 1994:81). Kedua, PPFN memproduksi *Penumpasan Sisa-Sisa PKI Blitar Selatan* (*Operasi Trisula*) karya BZ Kadaryono pada 1986. Film ini mengisahkan penangkapan komunis di Jawa Timur pada 1965-1966 dan disajikan dalam bentuk doku-drama. Karena plot film sangat hitam-putih, benar-benar tanpa nuansa apa pun, film PPFN itu dianggap sebagai propaganda murni.[15] Film ketiga berjudul *Terjebak* disutradarai oleh Dedi Setiadi dan diproduksi pada 1996 untuk ditayangkan pada televisi. Produksi film ini diawali oleh Komite 'Hari Peringatan Kesaktian Pancasila' 1996, yang juga

14 Sejak 1980 di bawah rezim Orde Baru, pelajar dan pegawai negeri sipil dipaksa mengikuti kursus indoktrinasi ideologi negara yang bersifat wajib. Kursus ini dikenal sebagai P4, atau Pedoman Penghayatan dan Pengamalan Pancasila.

15 Kristanto 2005:290. Penutup film menampilkan gagasan mengenai propaganda untuk tujuan pembangunan secara terang-terangan hingga terkesan lucu. Dengan menggunakan musik yang bernada riang sebagaimana yang banyak digunakan dalam film-film dokumenter propaganda serta pengisi suara, adegan ini membuat film kehilangan konteks sejarah dan menempatkannya dalam retorika Orde Baru masa kini.

membuat garis besar skenarionya. Tema yang diangkat adalah kerusuhan yang terjadi setelah pasukan bersenjata menyerang kantor partai politik oposisi Partai Demokrasi Indonesia (PDI) pada 27 Juli 1996, dan secara terang-terangan menggambarkan anggota partai sebagai bagian dari 'aktivitas komunis masa kini'.[16]

Di atas, telah dijelaskan peran pahlawan dan tokoh yang berkuasa dalam *film perjuangan* dan *film pembangunan*. Saya turut memaparkan kekhasan naratif semua film Orde Baru, yakni penegakan *restoration of order*. Film-film sejarah Orde Baru tanpa kecuali memiliki ciri khas ini ini. Tentu saja, sosok pahlawan dalam film-film yang mengangkat sejarah Orde Baru adalah Soeharto. Pimpinan negara digambarkan sebagai pahlawan perjuangan kemerdekaan dan perjuangan melawan kudeta 1965. Yang terpenting, film-film ini menekankan bahwa *order* (tatanan sosial) telah *restored* (dipulihkan) setelah Orde Baru menduduki pemerintahan pada 1965. Ciri khas lain yang menandai film-film Orde Baru yang berkaitan dengan sejarah adalah penyandingan antara 'baik' dan 'buruk,' yang mana sumber 'kebaikan' di sini diasosiasikan dengan Islam. Dalam banyak film yang memiliki latar belakang masa lalu, baik historiografi Orde Baru ataupun cerita sejarah fiktif, tokoh protagonis selalu diperankan oleh laki-laki atau perempuan yang soleh/soleha. Sebagai contoh, *G30S/PKI* menampilkan adegan penyerangan masjid, sementara *Operasi Trisula* menampilkan sekelompok orang diduga komunis menggeruduk rumah Muslim. Mereka menyerang orang-orang tidak bersalah yang tengah beribadah, dan menginjak Quran. Para tokoh antagonis digambarkan sebagai orang-orang yang secara jelas membenci Islam.

16 'Sinetron "Terjebak" akan ditayangkan memperingati Hari Kesaktian Pancasila', *Harian Pelita*, 26-9-1996; Iwan 1996. Untuk informasi lebih lanjut mengenai produksi *Terjebak*, baca Wardhana 2001a:262-70.

Dalam adegan-adegan lain film-film ini, tidak diragukan lagi bahwa orang-orang baik bersinonim dengan orang-orang religius. Dalam *Operasi Trisula*, semua tokoh protagonis merupakan pemeluk Islam, sebagaimana dalam film *G30S/PKI*. Namun, *G30S/PKI* turut menampilkan agama Kristen, yang dianut Jenderal Pandjaitan. Dalam beberapa adegan yang menampilkan Jenderal Pandjaitan dan keluarganya di rumah, terdapat alunan lagu-lagu klasik Barat (yang banyak dikira sebagai 'musik Gereja' oleh sebagian besar orang Indonesia). Kamera juga menangkap beberapa salib yang terpasang di dinding. Demikian juga, dalam film-film Orde Baru yang mengambil latar belakang masa lampau dan berdasarkan pada pahlawan-pahlawan fiktif, Islam digambarkan sebagai sumber kebaikan dan mengalahkan semua kejahatan. Sebagai contoh, film tentang etnis Betawi, legenda si Pitung, dan tokoh buku komik Jaka Sembung yang diproduksi pada 1980-an, menggambarkan Islam sebagai bantuan untuk mengatasi segala macam masalah.[17]

Pertentangan antara komunisme yang jahat dan Islam yang baik dalam film-film sejarah merupakan bagian dari diskursus politik rezim Orde Baru. Para komunis dituduh tidak beragama, dan secara umum ateisme disamakan dengan komunisme. Dalam *History in Uniform*, McGregor menjelaskan bahwa cara yang digunakan untuk membuang mayat para jenderal dan letnan dalam sumur Lubang Buaya merupakan sebuah penghinaan bagi penganut Islam. Ia juga menyebutkan bahwa laporan pertama terbitan militer menggarisbawahi kegagalan kudeta disebabkan oleh 'tangan-tangan Tuhan' (McGregor 2007:69-70). Namun, McGregor juga menunjukkan bahwa dalam historiografi Orde Baru pada akhir 1970-an dan awal 1980-an, Islam, terutama da-

17 Baca penjelasan mengenai film *Jaka Sembung Sang Penakluk* (Sisworo Gautama, 1981) dan *Si Pitung Beraksi Kembali* (Lie Soen Bok, 1981) dalam Kristanto 2005:217, 224.

lam bentuk radikalnya, direpresentasikan sebagai ancaman terhadap Pancasila dan stabilitas nasional. Baru pada akhir 1980an, beberapa konsesi dibuat untuk mendukung dakwah dan praktik Islam sebagai sebuah agama, alih-alih sebagai Islam politik. Pada saat itu, Presiden Soeharto telah meninjau ulang dukungan Muslim setelah penerapan legislasi asas tunggal—yang mensyaratkan semua organisasi untuk menjadikan Pancasila sebagai dasar organisasi—dan mengambil langkah-langkah untuk memeluk Islam secara pribadi (Liddle 1996:614). Dalam film-film Orde Baru, serta dalam museum dan buku teks, pengikut kelompok 'ekstremis' dan Islam politik seperti Darul Islam, yang berjuang untuk mendirikan negara Islam setelah kemerdekaan Indonesia, direpresentasikan sebagai 'bandit-bandit gila yang tidak memiliki akhlaq' (Heider 1991:105) alih-alih sebagai Muslim yang menerapkan ajaran agama sebagaimana mestinya.[18]

Penggambaran agama (terutama Islam) sebagai sumber kebaikan dalam film juga merupakan bagian dari kode etik baru dalam pembuatan film, yang diluncurkan oleh Dewan Perfilman pada 1981. Salah satu instruksi dalam Kode Etik ini adalah bahwa 'Dialog, adegan, visualisasi, dan konflik-konflik antara protagonis dan antagonis dalam alur cerita seharusnya menuju ke arah ketakwaan dan pengagungan terhadap Tuhan Yang Maha Esa.[19] Film sejarah Orde Baru merepresentasikan masa lampau dengan *modes of engagement* yang menekankan heroisme dan mengontraskan sumber-sumber kejahatan dengan agama. Oleh sebab itu, tidak mengejutkan bahwa, sebagaimana telah disinggung dalam bagian pertama, beberapa orang mempercayai bahwa film-film yang me-

18 McGregor 2007:187, 191-2. Untuk informasi lebih lanjut mengenai latar belakang politik dan representasi Islam ekstremis sebagai ancaman serta terorisme Islam, baca McGregor 2007:176-93.

19 'Dialog, adegan, visualisasi, dan konflik-konflik antara protagonis dan antagonis dalam alur cerita seharusnya menuju ke arah ketakwaan dan pengagungan terhadap Tuhan YME.

nampilkan tokoh fiktif seperti Pitung dan Jaka Sembung, yang menggunakan piranti narasi fiktif serupa, merepresentasikan pahlawan nasional nyata. Pada Bagian Ketiga saya akan mengamati berbagai gagasan dan representasi pahlawan, realitas dan agama dalam film dengan lebih rinci.

'FILM DALAM RANGKA': *G30S/PKI* DAN HAPSAK

Cara penonton memahami suatu film belum tentu sejalan dengan maksud dan kehendak pembuat film.[20] Mungkin untuk memastikan pembacaan dan pemaknaan tunggal atas film-film (propaganda), di bawah rezim Orde Baru, film-film ini dibenahi ke sebuah konteks tertentu melalui praktik *'framing'* ('pembingkaian'). Film-film ini diputar 'dalam rangka' acara-acara tertentu. Pada 1997, seorang penulis dan sarjana Umar Kayam memperkenalkan konsep 'kesenian dalam rangka.' Dalam artikelnya, Kayam menunjukkan praktik-praktik neo-feodalisme, yang berakar pada politik, bisnis, birokrasi, pendidikan, dan seni dalam masyarakat Indonesia. Terkait neo-feodalisme dalam seni, Kayam berargumen, "Di bidang kesenian, kesenian dibina dalam acub [sic] kejayaan sistem kekuasaan dan dalam pementasan kolosal 'kesenian dalam

20 Baca teori-teori mengenai praktik 'membaca kritis', yang muncul pada pembacaan atas perfilman Hollywood 1970an melalui lensa feminis, gay dan lesbian. Dalam bacaan ini, film-film Hollywood yang dibuat dalam perspektif heteroseksual dianalisis dan dipahami melalui perspektif seksualitas yang berbeda. Sejak saat itu, banyak penelitian yang menyoroti kesenjangan-kesenjangan gagasan antara mereka yang memproduksi film dan mereka yang mengonsumsi film. Sebagai contoh, Umberto Eco mengajukan teori yang menyatakan bahwa penonton memiliki kekuatan selektivitas terhadap eksposur, persepsi dan interpretasi untuk membentuk ulang teks sesuai dengan kebutuhan penonton (Eco 1989). Untuk membaca penelitian lain terkait bacaan oposisi dan alternatif dan kebebasan penonton terkait persepsi mereka terhadap teks, baca Ang 1991, 1996; Lang dan Lang 1983; Jhally dan Lewis 1992; Liebes dan Katz 1990; Livingstone 1991; Real 1982. Untuk teori-teori pengkodean dan penafsiran kode atas teks, baca Hall 1980; Morley 1980; Radway 1984.

rangka' ritualisasi negara."[21] 'Kesenian dalam rangka' yang ditulis Kayam dapat dengan mudah diaplikasikan dalam kaidah pemutaran 'film dalam rangka', yakni upaya penempatan dan pembingkaian film dalam konteks tertentu sehingga mempengaruhi penilaian dan pemaknaan audiens atas film terkait. Film-film sejarah pada era Orde Baru, khususnya, dibingkai dalam konteks perayaan nasional dan peristiwa bersejarah. Pada hari libur nasional atau hari besar lainnya, film-film ini diputar pada televisi, bioskop dan layar tancap. Strategi yang digunakan untuk menghias dan membangun 'penciptaan' narasi tentang masa lampau oleh Orde Baru adalah dengan menghubungkan film-film ini dengan perayaan atau peringatan peristiwa-peristiwa sejarah (Hobsbawm dan Ranger 1983).

Pada bagian ini, saya meninjau 'rangka' dan praktik *'framing'* film yang berkaitan dengan konsep 'film dalam rangka'. Analisis saya mencakup contoh yang paling ekstrem di bawah rezim Orde Baru, yakni pengolahan peran film *G30S/PKI* sebagai bagian dari perayaan tahunan—dan peristiwa media—atas Hari Peringatan Kesaktian Pancasila (Hapsak). Saya menggunakan istilah *'media event'* (peristiwa media) yang dibuat oleh Dayan dan Katz (1992). Namun, berlawanan dengan Dayan dan Katz (1992:22), yang membahas peristiwa *live* di berbagai negara demokratis, peristiwa media di bawah Orde Baru memiliki latar belakang totalitarian. Oleh sebab itu, beberapa karakteristik *media event* yang diajukan oleh Dayan dan Katz tidak relevan dalam konteks Hapsak.[22]

21 Kayam 1997. 'Di bidang kesenian, kesenian dibina dalam acuan [sic] kejayaan sistem kekuasaan dan dalam pementasan kolosal "kesenian dalam rangka" ritualisasi negara.'

22 Sebagai contoh, konsep bahwa *media event* dan narasinya *bersaing* dengan penulisan sejarah dalam mendefinisikan konten memori kolektif seharusnya, dalam kasus Hapsak, dibaca sebagai '*sejalan dengan*' penulisan sejarah (Orde Baru) yang dibangun dalam peristiwa (Dayan dan Katz 1992:211). Saya menggunakan istilah *media event* untuk menghubungkan pemutaran film *Penumpasan Pengkhianatan G30S/PKI* dengan peristiwa termediasi dalam tahap' pra-perencanaan', yang menggarisbawahi 'beberapa nilai atau aspek terkait memori kolektif', dan 'ditayangkan secara langsung

Usaha memproduksi film dengan tujuan mempromosikan narasi-narasi kunci terkait sejarah Orde Baru saja belum cukup. Untuk memperkuat versi sejarah Orde Baru, film-film mengenai Serangan Umum Yogyakarta 1949 dan Peristiwa 1965 juga disisipkan dalam perayaan peristiwa yang menjadi memori kolektif masyarakat. Kecuali pada kasus film tentang Surat Perintah 11 Maret, yang tidak mendapatkan perlakuan dan pengakuan sebagaimana film-film lain. Sebagaimana telah disinggung sebelumnya, segera setelah produksi, *Djakarta 1966* menghilang begitu saja.

Pemutaran perdana *Janur Kuning* diselenggarakan pada 1 Maret 1980 sebagai peringatan peristiwa Serangan Umum. Sepuluh hari kemudian, pada 11 Maret, *Janur Kuning* diputar untuk publik sebagai bagian dari perayaan Surat Perintah 11 Maret. Hingga pertengahan 1980-an, *Janur Kuning* ditayangkan pada televisi setiap 1 Maret untuk memperingati dan mewariskan sejarah nasional versi Orde Baru. Setelah itu, film yang lebih populer, *Serangan Fajar*, menggantikan *Janur Kuning*. Karena peran Soeharto dalam film ini tidak begitu banyak, *Serangan Fajar* dianggap sebagai film yang tidak memuat propaganda terlalu blak-blakan. Pemutaran *Penumpasan Pengkhianatan G30S/PKI* juga berhubungan dengan perayaan sebuah peristiwa sejarah: kudeta 1965. Setiap tahun sejak pertengahan 1980-an hingga 1997, filmnya ditayangkan oleh semua stasiun televisi secara bersamaan pada 30 September sebagai bagian dari peringatan dan perayaan Hapsak pada 1 Oktober.

Pemutaran *G30S/PKI* pertama pada saluran televisi pemerintah Indonesia, TVRI, dilakukan dalam rangka Hapsak pada 30 September 1985. Semua stasiun televisi swasta yang mulai bermunculan pada 1993 juga diwajibkan untuk menayangkan film

melalui televisi' (Dayan dan Katz 1992:ix,5-9).

tanpa terkecuali. Pemutaran film secara serentak ini menjadi bagian dari ritual Hapsak, yang merupakan bagian dari hari libur Orde Baru. Sejak 1967, upacara militer mengambil tempat di Monumen Pancasila Sakti setiap tahun pada 1 Oktober pagi hari. Upacara ini disiarkan secara langsung melalui saluran televisi dan diulang selama beberapa kali dalam sehari.[23]

Monumen Pancasila didirikan di Jakarta pada 1973 dekat Lubang Buaya, sebuah sumur kering tempat penemuan jasad jenderal-jenderal yang dibunuh. Tembok pendek dari marmer dibangun di sekeliling mulut sumur. Tidak jauh dari sana berdiri Monumen Pancasila. Pada dindingnya yang terbuat dari batu, terukir relief perunggu yang menggambarkan peristiwa pada malam 30 September 1965 versi Orde Baru. Atap dinding batu dihiasi dengan patung lima jenderal dan satu perwira, dengan patung burung Garuda yang membawa lempengan yang memuat lima simbol Pancasila pada dadanya. Terdapat lempengan lain yang tertulis: "Kami jenderal-jenderal gugur untuk mempertahankan kehormatan Pancasila sakti." Lebih dari itu, sebuah gedung sekolah yang terbuat dari kayu, tempat di mana—menurut sejarah versi Orde Baru—jenderal-jenderal disiksa dan dimutilasi oleh anggota PKI, disulap menjadi sebuah museum yang dilengkapi diorama. Museum menampilkan boneka seukuran manusia yang

23 Hingga 2001, upacara Hapsak disiarkan secara langsung melalui saluran televisi. Di bawah kepemimpinan Presiden Abdurrahman Wahid (1999-2001), dan terutama di bawah pemerintahan Presiden Megawati Soekarnoputri (2001-2004), perayaan ini tidak begitu diperhatikan. Pada 2000, pemerintah mengganti nama Hari Kesaktian Pancasila menjadi Peringatan Hari Pengkhianatan terhadap Pancasila. Pada tahun yang sama, Megawati, yang saat itu menjabat sebagai wakil presiden, bertugas sebagai inspektur upacara karena presiden tidak dapat hadir. Ia tidak menjalankan bagian kedua dari upacara ketika Presiden Soeharto mengunjungi diorama monumen Pancasila yang terawat dengan baik. Sejak saat itu, siaran upacara hanya disisipkan dalam segmen kecil program berita harian. Ketika Megawati menjabat sebagai presiden pada 2002 dan 2003, ia tidak menghadiri upacara ini; namun upacara tetap digelar. Ketika Susilo Bambang Yudhoyono terpilih menjadi presiden pada 2004, upacara Hapsak kembali digelar. Setidaknya hingga Oktober 2008, presiden menghadiri upacara seperti biasanya.

merepresentasikan jenderal-jenderal yang diikat ke kursi dan 'berdarah-darah' karena disiksa oleh para lelaki dan perempuan 'komunis.' Di belakang, terdengar kaset audio yang memperdengarkan sejumlah bagian dari film *G30S/PKI*.

Setiap 1 Oktober, lapangan di sekeliling Lubang Buaya ramai dengan barisan beregimen perwakilan militer dan kelompok pelajar. Di belakang mereka, plakat sangat besar yang memuat gambar-gambar jenderal yang gugur didirikan. Di bawah pohon dekat bangunan sekolah tua, sebuah orkestra yang terdiri dari sekitar 200 pelajar, dipilih dari tingkat SD hingga SMA, mementaskan Indonesia Raya beserta lagu-lagu lain yang mengagungkan keberanian dan mendorong peringatan nasional. Tamu-tamu yang diundang meliputi presiden, pejabat militer, anggota parlemen, diplomat asing, dan keluarga jenderal-jenderal yang telah gugur.

Penyiaran upacara Hapsak ini selalu mengikuti pola yang sama. Sebelum upacara dimulai, akan terdapat sebuah diskusi studio atau pemutaran materi arsip tua seperti rekaman video, atau perpaduan keduanya, sementara pengisi suara memaparkan sejarah peristiwa dari sudut pandang Orde Baru. Paparan ini selalu dimulai dengan penjelasan terkait serentetan peristiwa yang berujung pada kudeta 1965, sebelum berfokus pada peristiwa kudeta itu sendiri dan tindakan-tindakan heroik yang dilakukan oleh Mayor Jenderal Soeharto. Kemudian paparan ini selalu diakhiri dengan peringatan tentang bahaya laten yang bersimpati dengan ideologi komunisme. Setelah itu, studio akan beralih ke Lubang Buaya untuk menampilkan kedatangan presiden dan wakil presiden serta istri-istri mereka.

Setiap tahun, susunan upacara selalu terdiri dari dua bagian, dimulai dengan mengheningkan cipta dan diakhiri dengan seremoni memorial yang lebih semarak. Bagian pertama akan dimulai dengan kedatangan presiden. Kemudian presiden berjalan menuju podium dan mengambil posisi. Setelah itu, seorang kolonel meminta izin untuk memulai upacara, dan lagu kebangsaan akan

dialunkan. Presiden sebagai pemimpin acara mulai mengheningkan cipta dengan memerintahkan semua hadirin upacara untuk menundukkan kepala. Setelah keheningan selama kurang lebih satu menit, lagu kebangsaan dialunkan kembali, dan disusul oleh bagian lain dari upacara. Selama proses ini, empat dokumen, yakni teks Pancasila, kalimat-kalimat pembuka dari Undang-undang Dasar 1945, Ikrar, dan doa dibaca. Dokumen Ikrar ditandatangani sebagai bukti bahwa upacara pada tahun itu telah dilaksanakan. Dokumen-dokumen ini lalu diserahkan oleh empat pelajar SMA—dua laki-laki dan dua perempuan—yang berbaju seragam menyerupai baju seragam angkatan laut; mereka berbaris menuju para pejabat dan menyerahkan dokumen, dan kemudian berbaris kembali ke posisi semula meniru gaya militer. Upacara ditutup dengan perintah presiden dan diakhiri dengan lantunan lagu kebangsaan.

Pada bagian kedua Hapsak, presiden, wakil presiden, dan istri-istri mereka, diikuti dengan para diplomat asing, mengunjungi sumur, monumen, dan gedung sekolah tua yang telah dijadikan museum. Setelah itu, presiden berjabat tangan dengan istri-istri dan sanak keluarga para jenderal yang telah gugur. Pada akhir upacara, presiden mendengarkan orkestra yang dibawakan oleh para pelajar. Seringkali, presiden berjabat tangan dengan pemimpin orkestra dan menepuk bahu pemain solo (biasanya anak laki-laki yang menyanyi atau memainkan piano) yang baru saja membawakan lagu *Gugur Bunga di Taman Bakti* (disusun oleh Ismail Marzuki). Saat presiden meninggalkan Lubang Buaya, orkestra memainkan musik yang merayakan keberanian.

Setiap tahun, pada bagian kedua dari upacara ini, komentator televisi mengucapkan 'mantra' yang sama seperti tahun-tahun sebelumnya, sementara kamera mengikuti gerakan presiden dari satu tempat ke tempat lain. Komentator akan memulai 'mantra' ini dengan menyebutkan berbagai bentuk pengkhianatan oleh para komunis, mulai dari pemberontakan terhadap pemerintah

pusat di Madiun pada 1948, hingga peristiwa kudeta 1965. Kemudian ia menyimpulkan isi sumpah, yang menyatakan bahwa mereka yang menghadiri upacara (dan menonton program televisi) menyadari adanya kudeta yang dilancarkan terhadap pemerintah yang sah oleh PKI dan Gerakan 30 September, yang berujung pada 'tragedi nasional yang menyebabkan kematian para pahlawan Revolusi dengan cara yang kejam dan keji.'[24] Tragedi nasional ini terjadi akibat dari kurangnya kewaspadaan terhadap tindakan PKI, yang dengan rekayasa menipu sebagian masyarakat Indonesia dalam usaha menyingkirkan Pancasila dan penolakan terhadap kesatuan bangsa Indonesia. Sebagai penutup, sang komentator mengingatkan kembali bahwa masyarakat Indonesia harus waspada terhadap bahaya laten komunisme. Sementara suara sang komentator terdengar, alunan lagu-lagu nasional yang dibawakan oleh para pelajar juga terdengar di latar belakang.

Garis besar dan inti sari *media event* Hapsak, serta penayangan *G30S/PKI* sebagai bagian dari peringatan kudeta 1965, merupakan langkah taktis dari usaha rezim membentuk dan merekayasa memori kolektif.[25] Dayan dan Katz (1992:211-2) berargumen bahwa *media event* dapat dipahami sebagai monumen elektronik, dan label ini dapat diterapkan pada film *G30S/PKI*. Sebagai ritus tahunan untuk memperingati kudeta 1965, film ini digunakan untuk memperkokoh basis kekuasaan rezim Orde Baru. Empat unsur inti peristiwa media Hapsak meliputi: pemutaran gambar-gambar yang sama secara berulang-ulang sebelum peringatan Haspak dimulai; penggunaan lagu-lagu nasionalis tertentu; kutipan 'mantra-mantra' khusus dan penjelasan oleh komentator yang menegaskan bahwa paparan mengenai kudeta

24 Istilah 'kejam dan keji' dan 'di luar batas-batas peri kemanusiaan' selalu digunakan secara berulang-ulang ketika menyebut komunis.

25 Untuk informasi lebih lanjut terkait ingatan kolektif dan monumen, baca Lasswell 1979; Mosse 1980; Nora 1984.

memuat 'fakta-fakta' sejarah; dan penekanan pada 'bahaya laten para komunis'. Peristiwa ini dirancang agar sejarah diingat dengan cara tertentu; mempropagandakan dan memupuk representasi sejarah Indonesia berdasarkan versi Orde Baru. Namun, unsur-unsur ini juga kerap dikerjakan dalam kebutuhan politik pada zamannya. Dalam sebuah artikel yang menjelaskan dasar-dasar dan konteks peringatan Hapsak yang terus berubah, McGregor menunjukkan adanya perubahan halus dalam pemaknaan atas Hapsak selama masa Orde Baru. Ia menjelaskan bahwa lambat laun, Hapsak menjadi sebuah kesempatan untuk menggariskan oposisi-oposisi baru terhadap rezim Orde Baru, seperti Islam ekstremis dan kelompok-kelompok lainnya yang dicap 'ateis', sesuai dengan perubahan cuaca dalam iklim politik nasional.[26]

Film *G30S/PKI* sebagai sebuah monumen elektronik atau audio-visual untuk Orde Baru diproduksi dengan tujuan menciptakan dan memperkuat memori kolektif. Awalnya, film ini digunakan sebagai 'media ingatan' yang menyampaikan 'seperangkat gambar' mengenai pemahaman sosial atas peristiwa-peristiwa tertentu yang direpresentasikan sebagai memori (Watson 1994:8); kemudian film ini dijadikan sebagai sebuah monumen. *G30S/PKI* diterima sebagai monumen Orde Baru bukan karena status yang telah dicapainya atau kedudukannya sebagai bagian dari diskursus resmi dan strategi advokasi sebuah versi sejarah, tetapi karena perannya dalam membentuk memori kolektif masyarakat Indonesia. Pada 2001, seorang jurnalis senior

26 McGregor 2002. McGregor menjelaskan bahwa Hapsak awalnya digunakan hanya sebagai alat untuk memperkuat klaim yang dibuat oleh TNI bahwa mereka telah menyelamatkan negara dari komunisme. Pada awal 1980an, hari peringatan itu juga diartikan sebagai ancaman dari Islam terhadap Pancasila, selain dari komunisme itu sendiri. Secara berangsur-angsur, peringatan ini menjadi semacam alat untuk mendefinisikan dan menyematkan label 'komunis' kepada siapa pun yang dianggap sebagai oposisi. Akhirnya, pada 1990an, Hapsak semakin bersifat agamis. Pada masa ini, Hapsak lebih diartikan sebagai perlawanan terhadap ateisme daripada pengakuan terhadap Pancasila (McGregor 2002:66).

dan pendiri majalah *Tempo*, Goenawan Mohammad, mengutip sebuah survei yang menunjukkan bahwa lebih dari 80% responden percaya bahwa film *G30S/PKI* merepresentasikan kebenaran faktual atas peristiwa 1965.[27] Film ini diperkenalkan secara luas melalui mekanisme distribusi dan penayangan yang merupakan bagian wajib dari Hapsak, serta melalui program pemutaran wajib yang telah disebutkan sebelumnya. Berbeda dari monumen Pancasila, yang secara fisik terikat pada Lubang Buaya, Hapsak dan *G30S/PKI* bersifat dinamis. Hapsak dan penayangan *G30S/PKI*, mendatangi penontonnya; jika televisi sedang menyala, peristiwa ini dapat memasuki ruang rumah tangga Indonesia melalui siaran serentak pada seluruh saluran stasiun televisi nasional.

Namun, berbeda dari Hapsak, *G30S/PKI* tidak terbatas pada televisi saja. Setiap 30 September, *G30S/PKI* dapat ditonton di bioskop di seluruh Indonesia, sebagai bagian dari kurikulum sejarah dan bersifat wajib bagi pelajar. *Penumpasan Pengkhianatan G30S/PKI* bahkan juga beredar hingga ke luar negeri, melalui penayangan di kedutaan besar Indonesia sebagai bagian dari pelatihan P4 Pancasila bagi mahasiswa dan birokrat Indonesia.[28] Film *Janur Kuning* dan *Serangan Fajar* juga dapat dimaknai sebagai monumen budaya audiovisual Orde Baru yang bersifat bergerak. Kedua film merepresentasikan narasi-narasi kunci atas rezim dan mendapatkan perlakuan yang setara dengan *G30S/PKI*. Film-film ini diputar pada 1 Maret dalam rangka peringatan Serangan Umum, atau pada perayaan atau kesempatan lain yang berhubungan dengan Kemerdekaan Indonesia. Dalam kasus *Janur Kuning* (1979) dan *Serangan Fajar* (1982), monumen audiovisual telah diproduksi bahkan sebelum versi fisik dari insiden sejarah

27 Mohammad 2001:131. '[K]ejadian-kejadian yang digambarkan dalam film tersebut adalah benar-benar terjadi'.

28 Buana-R 1985; Pengkhianatan 1985; "G30S" diedarkan di luar negeri', *Pos Film*, 20-10-1985.

dibuat: Monumen Yogya Kembali baru dibangun pada 1985. Namun, karena pemutaran film-film tidak pernah dibuat wajib sebagaimana *G30S/PKI*, film-film ini tidak pernah mencapai tingkat monumentalitas yang sama dengan *G30S/PKI*.

Hubungan antara film-film Orde Baru mengenai sejarah dengan berbagai peristiwa peringatan masa lalu merupakan contoh dari penggunaan film 'dalam rangka'. Dalam kaitannya dengan Hapsak, *G30S/PKI* merupakan contoh yang paling ekstrem dari praktik ini. Selain film-film sejarah Orde Baru, terdapat film-film lain yang diputar dalam rangka khusus. Rangka ini tidak selalu berkaitan dengan hari libur nasional atau perayaan atas peristiwa masa lalu atau negara, walaupun sering kali demikian.[29]

29 Beberapa contoh film yang dibuat untuk peristiwa tertentu, atau peristiwa yang kegiatan utamanya penayangan film, antara 1993 dan 1997: Pada 1993, film *Janur Kuning*, *Detik-detik Proklamasi* (Alam Surawidjaja, 1959), *Lebak Membara* (Imam Tantowi, 1982), *Operasi Trisula dan Kereta Api Terakhir* (Mochtar Soemimedjo, 1981) dibuat 'dalam rangka' peringatan Hari Pahlawan pada 10 November, dan pada Hari Film Nasional 1994 (*Jambore film*, 1993). Pada 1994, film *Saur Sepuh (Satria Madangkara)* (1988, Imam Tantowi) ditayangkan 'dalam rangka' memberikan informasi umum terkait transmigrasi, dan menekankan pentingnya 'persatuan dan kesatuan ('Penyuluhan transmigrasi dengan film', *Berita Yudha*, 18-7-1994). Juga pada 1994, untuk melawan film *Death of a Nation* oleh John Pilger, yang mengangkat isu pelanggaran hak asasi manusia oleh pemerintah Indonesia di Timor Timur, pemerintah memproduksi film yang menyajikan 'fakta sejarah yang benar' terkait Timor Timur (*Pemerintah akan buat film*, 1994). Pemutaran film 'perlawanan atas propaganda' ini rencananya akan dilangsungkan pada Juli 1995 'dalam rangka' peringatan Hari Integrasi Daerah TimTim, dan kemudian pada Agustus 'dalam rangka' Peringatan 50 Tahun Indonesia Merdeka (*Kalangan DPRD* 1995). Di tempat lain, selama peringatan hari jadi emas (50 tahun) kemerdekaan Indonesia, berbagai macam film ditayangkan, di antaranya adalah *Janur Kuning*, *Serangan Fajar*, *Soerabaia 45* (Surabaya 45, 1990, Imam Tantowi), *Perawan di Sektor Selatan* (Alam Surawidjaja, 1971), dan *Enam Djam di Jogja* (Usmar Ismail, 1951) ('Mendikbud Wardiman hadiri pemutaran film perjuangan untuk pelajar', *Jayakarta*, 18-8-1995). Pada 1996, sebuah 'monumen audio-visual pribadi' untuk 'Ibu Tien', istri Soeharto yang baru saja meninggal, memasuki tahap produksi dengan judul *Kasih Ibu Selamanya* (Handiman 1996; *Ibu Tien* 1996). Terlebih, pada 1996 sebuah program sinetron *Pedang Keadilan* diproduksi dan diputar dalam rangka perayaan 50 tahun kepolisian Indonesia. Sinetron ini menampilkan enam anggota kepolisian dan 'adegan pembunuhan yang menyeramkan' dengan tujuan mendidik pelanggar agar taat hukum (*Enam anggota Polri*, 1996). Terakhir, antara 1996-1997, film *Fatahillah* (1997, Imam Tantowi dan Chaerul Umam) yang mengulas berdirinya Jakarta, diproduksi sebagai bagian dari proyek Gubernur Jakarta; film ini ditayangkan pada 22 Juni 1997 dalam rangka ulang tahun Jakarta ke-470 ('Pemda DKI Jakarta gaet GPBSI memproduksi film Fatahillah',

Dalam hal film-film sejarah Orde Baru, retorika *framing* film dibangun untuk dua tujuan: memberikan bentuk dan konteks terhadap pembacaan atas film, dan membuat kegiatan menonton film sebagai ritus peringatan sebuah peristiwa.

KESIMPULAN

Kelahiran suatu genre mencerminkan keadaan sosio-politik suatu masyarakat pada suatu zaman. Fenomena ini dapat dilacak dalam produksi genre film tertentu serta karakteristik yang menandainya, diskursus tentang genre dan pemaknaannya, dan kedudukan genrenya dalam diskursus serta sejarah film nasional. Pada pembahasan genre *film independen* pada 1998, kebingungan muncul dalam hal bagaimana memahami genre Reformasi ini. Karena namanya, terkadang orang beranggapan bahwa tema-tema *film independen* diambil dari perjuangan kemerdekaan Indonesia, sebagaimana *film perjuangan*. *Film perjuangan, film pembangunan*, dan doku-drama propaganda merupakan genre film yang penting pada masa Orde Baru. Semuanya mencerminkan pemerintahan dan retorika Orde Baru dan, dari perspektif sejarah film, berhubungan dengan praktik diskursus rezim.

Analisis terhadap corak produksi serta konsumsi produk sejarah Orde Baru mengungkap iklim sosio-politik pada masa itu. Baik *film perjuangan* maupun *film pembangunan* memuat *modes of engagement* yang serupa dalam pembentukan narasi mengenai masa lampau menurut versi Orde Baru serta ideologi-ideologi yang terkandung di dalamnya. Sejarah dan *film pembangunan* saling mengedepankan tokoh-tokoh (pahlawan, tokoh-tokoh yang berkuasa) dan tema yang serupa (*restoration of order* , Islam yang

Jayakarta, 9-8 1996).

'baik' melawan sumber kejahatan (yang sering kali komunisme), dan klaim untuk merepresentasikan fakta realitas). Sejumlah karakteristik itu mencerminkan diskursus yang dominan terkait cara mencirikan masyarakat di bawah pemerintahan Orde Baru.

Perlu saya tekankan bahwa narasi dominan dan kaidah umum mengenai pahlawan dan *authority figures*, klaim atas fakta realitas, dan *restoration of order* tidak terbatas di Indonesia atau rezim Orde Baru. Film-film di berbagai belahan dunia juga menunjukkan ciri serupa. Dalam fungsi ini, dokumenter dan film menyajikan klaim kebenaran dalam konteks yang beragam. Namun, sebagaimana yang dijelaskan Trinh Minh-ha (1993:195), warna merah dan simbol yang berhubungan dengan warna tidak memiliki makna yang absolut dan universal. Pemaknaan atas warna bervariasi antara satu budaya dengan budaya lain dan berkembang dalam sekat-sekat setiap budayanya.

Demikian pula, berbagai genre film dan film yang bersifat mewakili historiografi Orde Baru serta ideologi-ideologinya mencerminkan diskursus sosio-politik yang dominan dalam rezim. Dalam hal ini, terdapat kemiripan dalam konteks iklim politik antara Indonesia di bawah rezim Orde Baru dan Iran pada 1950-an. Kedua negara mengadopsi sikap anti-komunis dan menunjukkan karakteristik film yang selaras dengan kebijakan film USIA.[30] Alhasil, produksi teks film dan pengenalan genre tertentu dapat dimaknai sebagai bagian dari diskursus politik, pandangan, dan kebijakan yang terikat pada, tapi juga sekaligus melampaui, batas-batas negara Indonesia.

Unsur lain yang berkenaan dengan konteks politik Orde Baru adalah promosi dan advokasi pimpinan negara secara terus-

30 McGregor (2007:220) menunjukkan diskursus anti-komunis yang serupa dalam militer yang dipolitisir di Brasil dan Burma. Lebih dari itu, ia berargumen bahwa dalam negara-negara komunis seperti Republik Rakyat Tiongkok dan Uni Soviet, konten-konten pendidikan politik juga memuat penjelasan mengenai tindakan terpuji para pahlawan dan memberikan penekanan pada tema-tema patriotis (McGregor 2007:37).

menerus (terutama dalam *Penumpasan Pengkhianatan G30S/PKI*) sebagai seorang pahlawan dan sosok yang berkuasa, yang memulihkan ketertiban umum setelah peristiwa kudeta 1965, melindungi Indonesia dari komunisme, dan oleh sebab itu berhak memerintah negara. Mengamati praktik diskursus pada persilangan antara produksi dan konsumsi teks, pemaparan mengenai kaidah-kaidah penayangan film dalam rangka seremoni peringatan peristiwa bersejarah menyibak sekelumit petunjuk tentang mekanisme politik Orde Baru. Beberapa contoh film sejarah selama rezim Orde Baru, khususnya hubungan antara *Penumpasan Pengkhianatan G30S/PKI* dengan *media event* Hapsak, menegaskan tentang bagaimana film, dan masa lampau, selayak-nya ditafsir dan diingat.[31] Dengan menayangkan film sebagai monumen sejarah, rezim sejatinya tengah mewarnai historiografi Indonesia dengan warna merah yang seragam.

31 Terkait pembacaan alternatif dan cara *Pengkhianatan G30S/PKI* dimaknai oleh penonton yang berpikir kritis pada masa Orde Baru, baca Sen dan Hill 2000:148-50. Untuk mengetahui komentar tentang *Pengkhianatan G30S/PKI* setelah sekitar sepuluh tahun reformasi, baca diskusi online pada *http://www.indowebster.web.id/ archive/ index.php?t-19475.html* (diakses pada 19-12-2011).

4

Sejarah-Sejarah Poskolonial, Orang Biasa, dan Rangka Komersial

Orde Baru dapat dipahami sebagai rezim neo-imperialis atau neo-kolonialis (Anderson 1990; Sen 2003). Setelah Presiden Soeharto mengundurkan diri dari jabatannya, berbagai diskusi mengenai gagasan poskolonialisme mulai mencuat di dunia perfilman. Bab ini mengamati berbagai macam diskursus dan praktik diskursus poskolonial dalam film setelah masa Orde Baru. Saya mengacu pada Fairclough (1995:52) yang menjelaskan bahwa semua perubahan dalam masyarakat dan budaya terungkap melalui beragam pergeseran yang saling bertentangan dalam praktik diskursif media. Saya menganalisis bagaimana diskursus dan imajinasi masyarakat dalam konteks poskolonial tercermin dalam praktik diskursus film pasca Orde Baru. Saya mengeksplorasi kemunculan genre-genre alternatif dan mencoba menunjukkan kontinuitas berbagai bentuk *modes of engagement;* representasi topik-topik tertentu yang bersifat dominan, yang merupakan bagian dari diskursus penting dalam

masyarakat, serta praktik *framing* film, yang berlanjut hingga masa Reformasi. Sebagaimana yang dijabarkan oleh Fairclough (1995: 65), praktik diskursif dalam sebuah masyarakat yang belum mapan biasanya relatif berubah-ubah dan tidak stabil, sementara pada masyarakat konservatif dan mapan praktiknya cenderung padu dan konvensional. Berdasarkan argumen ini, saya mengamati ragam serta keberlanjutan representasi sejarah dan masyarakat Indonesia selama masa Reformasi yang sarat trauma tapi juga penuh pesona.

SEJARAH TANDINGAN: PERUBAHAN DAN KEBERLANJUTAN DALAM *MODES OF ENGAGEMENT* PASCA-SOEHARTO

Terpicu oleh euforia Reformasi, berbagai upaya dilakukan dalam semua bidang kehidupan untuk menyesuaikan atau membuat perubahan sosio-politik di Indonesia. Beberapa perdebatan mencuat perkara historiografi Orde Baru dan perlunya 'meluruskan sejarah.'[1] Oleh sebab itu, representasi sejarah yang dominan dalam film Orde Baru juga mulai diperdebatkan. Selain mempertanyakan tonggak-tonggak sejarah perfilman, beberapa perdebatan dipusatkan pada film propaganda Orde Baru, terutama konten dan penayangan wajib film *Penumpasan Pengkhianatan G30S/PKI*.

Kegembiraan atas Reformasi yang tiba-tiba memungkinkan kebebasan berekspresi memicu perkembangan baru dalam prak-

1 Untuk mengetahui lebih lanjut terkait perdebatan tentang perlunya 'meluruskan sejarah', baca Schulte Nordholt 2004:11-2. Kajian komprehensif lainnya mengenai pembahasan historiografi Orde Baru pada era Reformasi dilakukan oleh Zurbuchen 2005.

tik diskursif meliputi konten dan mediasi film. Para sineas, baik yang profesional maupun yang amatir, mulai memproduksi film dengan tujuan menyajikan sisi 'lain' atau versi 'baru' atas sejarah dan masyarakat. Dalam waktu yang singkat, produksi film dokumenter melejit. Banyak film dokumenter yang kemudian menyajikan narasi sejarah alternatif atau kontra-sejarah yang dibungkam selama Orde Baru. Umumnya, film-film dokumenter ini cenderung mengisahkan para korban pemerintahan Orde Baru. Mereka yang menderita di bawah rezim Orde Baru diberi wadah untuk menarasikan kisah-kisah mengenai kekejaman yang dilakukan oleh pemerintah Orde Baru. Beberapa organisasi non-pemerintahan, baik dari dalam maupun luar negeri, membantu pendanaan dan proses produksi film-film dokumenter ini. Film *Kameng Gampoeng nyang Keunong Geulawa* (*Kambing Kampung yang Kena Pukul*, Aryo Danusiri, 1999), contohnya, didukung oleh Lembaga Studi dan Advokasi Masyarakat ELSAM, dan film lainnya yakni *Penyair Negeri Linge* (2000) didanai oleh Ford Foundation. Film *Perempuan di Wilayah Konflik* (Gadis Arivia, 2002) diproduksi oleh Yayasan Jurnal Perempuan; *Lahir di Aceh* (Ariani Djalal, 2003) diproduksi oleh Tifa Foundation dan Offstream Production; *Pena-Pena Patah* (Sarjev Faozan, 2002) dibuat oleh Koalisi NGO Hak Asasi Manusia di Aceh; dan *Kado buat Rakyat Indonesia* (Daniel Indra Kusuma, 2003) didukung oleh Pusat Demokrasi dan Keadilan Sosial dan Pusat Reformasi dan Emansipasi Sosial Indonesia.

Selain film dokumenter, terdapat beberapa film fiksi yang mengangkat kasus pelanggaran hak asasi manusia yang benar-benar terjadi, misalnya, drama-dokumenter *Puisi Tak Terkuburkan* (*The Poet*, Garin Nugroho, 1999) bercerita mengenai Ibrahim Kadir, seorang penyair dari sebuah desa di Takengon di Aceh, yang dituduh sebagai komunis pada 1965. Ia dipenjara selama dua puluh dua hari dan menjadi saksi atas berbagai pembunuhan ke-

jam. *Marsinah* (Slamet Rahardjo, 2002) berkisah tentang pembunuhan seorang buruh pabrik perempuan oleh petugas berwajib di Jawa Timur pada Mei 1993. *Kutunggu di Sudut Semanggi* (Lukmantoro, 2004) mengangkat tragedi Semanggi yang terjadi pada November 1998. Banyak dari film yang menawarkan sejarah tandingan ini ditayangkan pada acara festival atau penayangan *film independen*, baik di dalam maupun luar negeri. Beberapa bahkan berhasil tayang di bioskop, walau tidak ada yang pernah tayang di jaringan televisi nasional, sehingga bisa mengimbangi perhatian dan jangkauan film-film sejarah Orde Baru.

Munculnya bermacam film dokumenter baru serta penayangan-penayangan pada festival film dan perhelatan lain lambat laun menciptakan pergeseran makna dalam genre itu sendiri. Dokumenter yang dahulu dimaknai sebagai alat propaganda Orde Baru kemudian berubah menjadi sebuah genre yang, dalam bahasa seorang pembuat film dokumenter bernama Lexy Rambadeta, memberikan *voice to the voiceless* (suara kepada yang tidak bersuara). Namun, gagasan bahwa film dokumenter memuat propaganda tetap bertahan di sejumlah kalangan. Warisan Orde Baru terkait dokumenter dapat dilihat melalui pilihan para pembuat film dalam berkarya setelah keruntuhan rezim Orde Baru. Jika tujuannya membuat klaim bahwa konten film merepresentasikan fakta yang didasarkan pada realitas, beberapa pembuat film akan cenderung memilih memproduksi film fiksi ketimbang dokumenter. Mengutip sebuah contoh, pada 2000, Universitas Muhammadiyah Malang (UMM) ingin memproduksi sebuah film tentang proses penyebaran Islam di Indonesia. Film ini rencananya akan didasarkan pada bukti sejarah asli yang diperoleh dari berbagai sumber yang telah dikumpulkan oleh Muhammadiyah. Muhadjir Effendy, rektor UMM kala itu, berkata bahwa mereka memilih untuk membuat film fiksi alih-alih film dokumenter 'untuk menghindari praktik-praktik manipulasi, sebagaimana yang dilakukan

dalam dokumenter sejarah *G30S/PKI.*' Menurutnya, film fiksi tidak hanya mudah dicerna, tetapi juga bersifat lebih 'obyektif.'[2]

Walau jelas terlihat peningkatan jumlah produksi film dokumenter yang melawan historiografi dan propaganda Orde Baru, utamanya pada tahun-tahun awal Reformasi, banyak produksi film yang masih menggunakan struktur, gaya, dan pakem yang tidak jauh berbeda dari apa yang digunakan dalam film-film sejarah dan propaganda Orde Baru. Praktik ini akan dieksplorasi lebih lanjut dalam bagian selanjutnya.

Bill Nichols berpendapat bahwa pakem dan moda produksi tertentu dalam film dokumenter terhubung dengan konsep representasi sejarah. Ia berargumen bahwa beberapa moda produksi film dokumenter seperti 'ekspositori', 'observasional,' 'interaktif,' dan 'refleksif' memiliki fungsi yang sama dengan genre, yakni cara mengelompokkan film berdasarkan segi kemiripan alih-alih perbedaan antara satu dengan yang lain. Namun, alih-alih sebagai dunia imajiner yang berdiri berdampingan (*science fiction*, *western*, melodrama), moda-moda ini mewakili beberapa konsep representasi sejarah yang berbeda.

Nichols mengklaim bahwa beberapa moda yang berbeda dapat berdiri berdampingan kapanpun dan diterapkan dalam beragam periode dan perfilman nasional. Penciptaan sebuah moda baru merupakan hasil dari tantangan dan pertentangan yang dipicu oleh moda sebelumnya (Nichols, 1991:22-3). Nichols menghubungkan moda-moda produksi film dokumenter dengan beberapa konsep representasi sejarah, dan hal ini mengandaikan bahwa kemunculan sebuah moda baru turut menantang keberadaan moda representasi sejarah sebelumnya. Argumen yang dipaparkan oleh Nichols mengenai moda-moda produksi dapat

2 'UMM buat film penyebaran Islam di Indonesia', *Media Indonesia*, 19-7-2000.

diterapkan secara merata pada sejumlah *modes of engagement*. Namun, dalam film-film dokumenter pasca Soeharto, terdapat pengulangan sejumlah *modes of engagement* tertentu, walaupun tujuan dari produksi film-film ini adalah untuk *edit* dan *re-edit* (menyunting dan menyunting ulang) memori kolektif. Pada bagian berikut ini, saya akan menganalisis proses inidengan mempertimbangkan bahwa reproduksi gaya audio-visual, struktur, dan narasi Orde Baru dalam produksi film dokumenter pasca Soeharto juga dapat berhubungan dengan praktik *jiplak-menjiplak* pakem film yang lumrah dilakukan.

Film dokumenter pasca-Soeharto berjudul *Mass Grave* (Lexy Rambadeta, 2001) mengangkat sejumlah aspek sejarah Indonesia pada masa Orde Baru. Film ini berkisah tentang penggalian kuburan massal di Jawa Tengah pada 2001. Kuburan berisi mayat-mayat para tertuduh anggota PKI yang dibunuh di area pegunungan Wonosobo sekitar 1965-1966. Pada adegan pembuka, *Mass Grave* mengingat visualisasi dan gaya sejumlah film dokumenter Orde Baru dan film *G30S/PKI*, khususnya pada lima belas menit terakhir film.

Adegan penutup *G30S/PKI* menampilkan peristiwa pengambilan mayat para jenderal dari sumur yang telah kering di Lubang Buaya. Segera setelah adegan dimulai, kamera—dari sudut rendah—diarahkan pada pucuk-pucuk pohon sekeliling sumur. Kemudian, dari sudut atas, kamera diarahkan pada mayat-mayat para jenderal yang sudah membusuk, yang tengah dikeluarkan dari sumur kering satu per satu. Lalu kamera kembali menangkap gambar para hadirin yang tengah menyaksikan proses evakuasi mayat. Posisi para hadirin, di antaranya terdapat seorang aktor yang memainkan peran Mayor Jenderal Soeharto, merupakan sebuah rekonstruksi yang rinci berdasarkan arsip sejarah peristiwa 1965. Pada layar, tertulis teks yang menjelaskan bahwa suara yang akan diperdengarkan merupakan rekaman pidato asli Soeharto yang didapatkan dari arsip sejarah. Pada saat yang bersa-

maan, rekaman pidato mulai terdengar di latar belakang, dan alunan lagu *Gugur Bunga di Taman Bakti* (yang disusun pada saat Soekarno masih menjadi presiden, sebagai bentuk penghargaan bagi para pahlawan bangsa yang gugur dalam perang kemerdekaan) mulai terdengar. Pada tahap ini, warna gambar *G30S/PKI* digantikan dengan materi arsip hitam-putih. Pada menit-menit berikutnya, film menampilkan beberapa bidikan saling-silang dari drama yang disusun ulang, menyadur materi arsip terkait peristiwa secara terperinci, dengan disisipi rekaman asli dalam warna hitam-putih.

Film berakhir dengan menampilkan materi arsip tentang pemakaman kenegaraan para jenderal dan pidato langsung yang dibawakan oleh Jenderal Nasution pada 1965, yang mana ia mengingatkan kembali terkait tugas mulia Pasukan Bersenjata sebagai pembela kemerdekaan, masyarakat, dan otoritas tertinggi negara. Ia menegaskan kepercayaannya bahwa para jenderal yang telah gugur merupakan pahlawan bangsa yang mengorbankan diri dan anggota Pasukan Bersenjata yang masih hidup harus terus mempertahankan nilai-nilainya. Dalam versi drama rekaman berwarna, dan dalam rekaman sejarah hitam-putih, beberapa bidikan foto dan kamera film disisipkan untuk menekankan bahwa kameranya menangkap gambar dan merekam peristiwa yang disaksikan oleh para penonton.[3] Dengan menggunakan persilangan antara film fiksi, audio sejarah dan materi arsip visual dalam lima belas menit terakhir film dokumenter, *G30S/PKI* memposisikan diri bukan hanya sebagai representasi masa lampau, tetapi juga sebagai representasi fakta-fakta sejarah: 'kisah yang benar.'

Film dokumenter *Mass Grave* mereproduksi struktur dan beberapa aspek visual dari Hapsak serta lima belas menit terakhir film *G30S/PKI*. Namun, adegan yang menampilkan penggalian

3 Saya ingin berterima kasih kepada Patricia Spyer dan P.M. Laksono, yang membuat saya sadar akan kegunaan kamera dalam film ini.

makam begitu berbeda: mayat-mayat yang diangkat bukanlah mayat-mayat para jenderal di Lubang Buaya, tetapi korban pembantaian di Jawa Tengah pada 1965. Sebagaimana film *G30S/PKI*, setelah adegan pembukaan, yang menampilkan peta lokasi kejadian, *Mass Grave* juga dimulai dengan penggambaran pucuk pepohonan yang mengelilingi pemakaman massal di Wonosobo. Kemudian, kamera diarahkan pada penggalian tengkorak dan tulang belulang para korban pembunuhan pasca-kudeta 1965. Setelah adegan pembukaan ini, film dokumenter menampilkan materi arsip berwarna hitam-putih. Materi arsip ini bukanlah bagian dari adegan itu sendiri, tetapi diambil dari stok rekaman lama dan sekumpulan gambar yang mengingatkan penonton tentang film dokumenter Orde Baru. Pada masa Orde Baru, materi yang sama ditayangkan pada saluran televisi setiap tahunnya, sebelum upacara Hapsak dimulai, untuk menggambarkan berbagai peristiwa sejarah pada 1965. Struktur dan gaya visual dari adegan pembuka *Mass Grave* menghidupkan dan menggunakan ulang gambar-gambar yang merupakan bagian dari memori kolektif masyarakat Indonesia yang mengalami rezim Orde Baru secara langsung. Terutama saya mengamati gambar adegan pengambilan mayat-mayat jenderal yang telah membusuk dari sumur kering pada akhir film *G30S/PKI*. Gambar ini sekarang digantikan dengan gambar tulang belulang kering para korban yang terkubur di sebuah pemakaman massal di Wonosobo, Jawa Tengah, yang diangkat ke permukaan satu per satu. Penting juga untuk digarisbawahi bahwa dalam *Mass Grave,* stok rekaman dan cuplikan liputan berita, yang akrab bagi banyak orang, digunakan kembali, tapi kali ini dengan narasi yang menguak berbagai tindak kekejaman yang dilakukan pada awal masa Orde Baru.

Contoh film dokumenter pasca Soeharto lainnya yang juga mereproduksi beberapa bagian tertentu dari film *G30S/PKI* dan upacara Hapsak adalah film dokumenter berjudul *Student Movement in Indonesia* yang dibuat pada 1998 oleh Tino Saroengallo.

Film ini menggambarkan berbagai demonstrasi dan aksi unjuk rasa yang berujung pada bentrokan antara aktivis mahasiswa dan TNI di Jakarta pada 1998. Film dokumenter ini menceritakan beberapa insiden yang terjadi di Universitas Trisakti dan Jembatan Semanggi, lokasi penembakan beberapa mahasiswa oleh anggota TNI. Dalam dokumenter ini, unsur penting dari *G30S/PKI* dan upacara Hapsak, yakni lagu *Gugur Bunga di Taman Bakti* turut digunakan. Dalam *G30S/PKI, Gugur Bunga* digunakan sebagai *theme song* pada lagu penutup film. Dalam lima belas menit terakhir film, lagu *Gugur Bunga* mengalun seolah-olah dari jarak yang jauh sementara mayat para jenderal tengah dikeluarkan dari sumur. Lagu ini mengalun lebih lantang ketika Soeharto dan Nasution tengah menyampaikan pidato mereka. *Gugur Bunga* menjadi leitmotif selama upacara Hapsak, mengiringi acara terus menerus. Sering kali, lagu ini dinyanyikan tepat ketika presiden berjalan menuju orkestra anak atau ketika ia berdiri di depan orkestra. Lagu *Gugur Bunga* juga dimainkan sebagai musik latar ketika rekaman dan potongan liputan berita ditampilkan sebelum upacara Hapsak dimulai. Dalam *Student Movement,* para pelajar menyanyikan lagu ini pada peringatan insiden Trisakti. Dalam film dokumenter, pengisi suara menerangkan bahwa para mahasiswa dan pasukan militer menyanyikan lagu yang sama—lagu yang mengagungkan keberanian dan nasionalisme.

Reproduksi beberapa struktur audio dan visual atau bagian-bagian tertentu dari *G30S/PKI* dan upacara Hapsak dapat dilihat sebagai kutipan terhadap monumen elektronik Orde Baru yang penting, untuk menceritakan sejarah-sejarah baru. Ella Shohat dan Robert Stam (1994:354) menerangkan bahwa "Gambar dan suara film yang sama menciptakan gema yang berbeda dalam komunitas yang berbeda pula". Singkat kata, dalam komunitas pasca Suharto, sejumlah gambar dan suara film membangkitkan gaungan spesifik. Kutipan sejumlah aspek suara dan visual dari *G30S/PKI* dan *media event* Hapsak mungkin bisa menjadi pemicu

yang ampuh terhadap subteks tema-tema terkait, yang bertautan dengan gagasan tentang kepahlawanan dan nasionalisme. Walau mungkin ini bukan tujuan para sutradara film, beberapa contoh menunjukkan penyandingan antara gambar lama dan narasi baru, serta gambar baru dan narasi lama.[4] Perubahan dalam penggunaan aspek-aspek tertentu yang merupakan bagian dari perangkat ingatan Orde Baru sekarang telah diabstraksi dari sumber aslinya dan berfungsi sebagai perangkat untuk merekonstruksi sejarah nasional dan memori kolektif. Pada beberapa acara penayangan *Mass Grave* di Jakarta pada 2002 dan 2003, penonton berkomentar bahwa film ini secara langsung mengingatkan mereka pada gambar-gambar mayat jenderal yang telah membusuk dalam film *G30S/PKI*. Dalam teori *media event*, Dayan dan Katz (1992:211) mengemukakan gagasan bahwa memori kolektif dalam masyarakat disunting dan disunting ulang dengan cara mengutip peristiwa-peristiwa sebelumnya. Film-film dokumenter Indonesia ini, yang mana gambar dan suara monumental spesifik digunakan dalam konteks berbeda, merupakan beberapa contohnya. Dalam kasus *Mass Grave,* moda representasi visual digunakan untuk membalikkan versi 'resmi' sebuah cerita dan mengisahkan cerita lain: yakni cerita para korban Orde Baru.[5] Dalam *Student Movement,* lagu *Gugur Bunga di Taman Bakti* dikutip untuk menghadir-

4 Pada April 2007, ketika saya bertanya kepada Lexy Rambadeta apakah ia teringat pada *G30S/PKI* ketika membuat film *Mass Grave*, ia menjawab bahwa film propaganda Orde Baru itu tidak pernah terlintas dalam benaknya. Ia mengamati moda-moda produksi film dokumenter yang bersifat lebih 'universal', seperti yang digunakan oleh jaringan televisi Australia, ABC. Namun, penyunting film *Mass Grave*, Laurensius 'Goeng' Wiyanto, yang saya temui pada Desember 2005, mengatakan bahwa film *G30S/PKI* terus menerus berada dalam ingatannya ketika menyunting film *Mass Grave*. Akan tetapi, penyuntingan ini seharusnya tidak memengaruhi konten atau gaya film, karena Goeng sekadar mengikuti instruksi dan naskah yang telah dibuat oleh Lexy.

5 Selain menggali korban-korban pembunuhan Orde Baru, *Mass grave* juga menantang narasi tentang 'komunis yang jahat' versus 'Islam yang baik'. Film ini menampilkan sekelompok laki-laki Muslim yang penuh amarah, yang menghalang-halangi penguburan ulang para korban 1965 di pemakaman desa.

kan pahlawan-pahlawan nasional baru: para mahasiswa Trisakti yang dibunuh oleh TNI.

Kedua dokumenter di atas memberi perhatian yang lebih besar terhadap korban dan penciptaan pahlawan baru. Moda-moda representasi ini mendominasi mayoritas film dokumenter pasca runtuhnya Orde Baru. Pada tahun-tahun pertama Reformasi, terdapat banyak film dan dokumenter 'propaganda tandingan' yang digunakan sebagai wadah bagi korban dan membentuk pahlawan-pahlawan baru dengan tujuan menggantikan pakem lama yang sudah usang. Terlepas dari film *Student Movement,* yang menggunakan lagu *Gugur Bunga* untuk mendefinisikan pahlawan-pahlawan Reformasi, penggunaan kembali ciri narasi konvensional tentang kepahlawanan dalam propaganda Orde Baru dan film-film sejarah cukup signifikan. Pada Desember 2003, panitia penyelenggara Festival Film Dokumenter (FFD) di Yogyakarta memperbolehkan saya menonton sekitar lima puluh film yang akan berpartisipasi dalam kompetisi FFD tahun itu. Saya terkejut ketika menyadari bahwa sebagian besar film dokumenter yang saya tonton mengikuti pakem-pakem film *Gelora Pembangunan* Orde Baru. Seperti yang telah disebutkan pada Bab 3, film dokumenter jenis ini dibuka dengan sebuah peta dan pengisi suara dengan nada ucap yang khas. Pengisi suara memaparkan informasi yang rinci mengenai lokasi film. Sementara itu, terdapat alunan musik yang tidak begitu berhubungan dengan film.

Sebagian besar film dengan gaya pembuka seperti ini yang telah saya tonton dapat dipercepat hingga beberapa menit sebelum film berakhir. Pada saat itulah, pahlawan dalam cerita selalu muncul. Tergantung topik yang diangkat dalam film dokumenter, semua tokoh utama—ibu rumah tangga, orang yang mengumpulkan sampah, atau seseorang yang bertahan hidup dari pekerjaan memangkas pohon—didudukkan sebagai pahlawan sehari-harinya yang melakukan berbagai pekerjaan 'heroik' orang biasa.

Kecil kemungkinannya film-film semacam ini akan terseleksi untuk mengikuti kompetisi FFD. Sebaliknya, panitia memilih film-film yang menggunakan gaya 'Discovery' atau 'National Geographic,' atau film-film yang menunjukkan moda-moda produksi film dokumenter yang lebih kreatif. Pada 2004 dan 2005, hampir semua film yang mengikuti kompetisi FFD telah menanggalkan pakem dan konten khas Orde Baru. Pada tahap ini, film-film di FFD tidak jauh berbeda dengan apa yang dapat ditemukan pada festival-festival film di seluruh dunia.[6]

Fakta bahwa film-film dokumenter pasca Soeharto masih menampilkan sosok-sosok pahlawan harus dilihat sebagai warisan Orde Baru. Pada satu sisi, model narasi ini menunjukkan perluasan dari kaidah-kaidah tekstualnya. Ciri narasi ini menyibak corak pemanfaatan moda-moda dalam representasi film dokumenter, yang dibentuk pada era Orde Baru.[7] Tren dalam produksi film dokumenter baru, yang sekarang lebih menyoroti korban-korban Orde Baru, merupakan bagian dari diskursus yang sama; hanya sudut pandangnya yang dibalik 180 derajat.[8] Meski begitu, juga terdapat inovasi penting dalam berbagai dokumenter pasca-Soeharto mengenai korban pemerintahan Orde Baru dan doku-

6 Untuk basis data mengenai film-film dokumenter Indonesia, kunjungi http://www.in-docs.com/index.cfm. In-docs didirikan pada 2002 oleh Yayasan Masyarakat Mandiri Film Indonesia (YMMFI), *Society of Indonesian Films*), pendiri dan pengurus Jakarta Internasional Film festival. Melalui In-docs, YMMFI mempromosikan dan mendukung produksi dan perkembangan film-film dokumenter oleh masyarakat Indonesia. In-docs mengorganisir beragam program seperti diskusi mengenai film dokumenter, penayangan film dan lokakarya terkait produksi film dokumenter. In-docs mendapatkan dukungan dari the Ford Foundation, Hivos dan Open Society Insitute. Untuk informasi lebih lanjut mengenai FFD, kunjungi situs web mereka melalui http://www.festivalfilmdokumenter.org (diakses pada 23-1-2012).

7 Untuk informasi lanjut mengenai struktur film dokumenter dalam kaitannya dengan kaidah-kaidah teks dan sejalan dengan teks-teks lain, serta penggunaan gaya tertentu dalam hubungannya dengan diskursus kelembagaan, baca Nichols 1991:18-23.

8 Untuk informasi lebih lanjut mengenai penekanan pada korban dalam media audio-visual dan media lain pada era Reformasi, baca penelitian Wiwik Sushartami mengenai viktimisasi perempuan dalam media Indonesia pasca-Suharto (akan diterbitkan segera).

menter yang mengusung pahlawan-pahlawan baru. Fokus dokumenter ini adalah pada rakyat/orang biasa: yakni para korban, pelajar, ibu rumah tangga, atau orang-orang yang mengais sampah. Film-film dokumenter ini menunjukkan pergeseran dari 'suara kekuasaan' menjadi 'suara orang-orang yang tidak bersuara' dan menggantikan *tokoh* dengan orang biasa. Penekanan pada korban dan heroisme jenis baru yang muncul pada film-film dokumenter awal pasca-Soeharto menunjukkan bahwa berbagai diskursus dominan dan struktur narasi historiografi Orde Baru awalnya mulai diproduksi kembali.[9]

SEJARAH DAN IDENTITAS POSKOLONIAL: *FILM ISLAMI*

Representasi Islam dalam media audiovisual Indonesia dan keterlibatan Muslim dalam *mediascape* Indonesia meningkat secara signifikan pasca pengunduran diri Presiden Soeharto. Peningkatan jumlah perusahaan produksi film Islam dan penguatan komunitas film Islam menuntut adanya praktik-praktik swarepresentasi yang baru. Sekelompok pemuda pembuat *film Islami* membentuk diskursus baru mengenai kedudukan dan represen-

9 Narasi dan representasi dari pahlawan dan sejarah yang berbeda tercermin dalam film *Gie* (Riri Riza, 2005). *Gie* mengangkat kisah kehidupan dan buku harian seorang aktivis pelajar keturunan Tionghoa bernama Soe Hok Gie, yang menentang kepemimpinan Presiden Soekarto pada 1960an. Gie secara berangsur-angsur menjadi seorang tokoh kultus setelah kematiannya ketika mendaki gunung pada 1969. Buku hariannya dilarang beredar pada masa Orde Baru, tetapi buku harian ini banyak dibaca dan terkenal di kalangan 'pembangkang'. Seorang pakar perfilman Indonesia Intan Paramaditha, dalam artikelnya berjudul 'Mempertentangkan Nasionalisme dan Maskulinitas Indonesia dalam Film', menunjukkan bahwa dalam film karya Riza, Soe Hok Gie digambarkan sebagai seorang pahlawan yang unik. Ia membandingkan representasi nasionalisme dan gender dalam film *Penumpasan Pengkhianatan G30S/PKI* dan *Gie* serta menganalisis bagaimana *Gie* medefinisikan ulang pembayangan dan konsepsi kebangsaan serta relasi gender dalam Orde Baru yang telah mengakar kuat (Paramaditha 2007).

tasi Islam di Indonesia dan media audiovisual transnasional. Gerakan film yang baru ini secara eksplisit mengacu pada berbagai diskursus poskolonial yang berasal dari teori-teori *Third Cinema*. Terlebih, diskursus yang mereka gunakan juga menunjukkan adanya afiliasi dengan berbagai komunitas di seluruh dunia.

Film dan Islam tidak dapat bersatu dengan mudah. Di bawah rezim Orde Baru, ulama mendiskusikan permasalahan film secara resmi baru pada 1983. Pada tahun yang sama, film *Sunan Kalijaga* (Sofyan Sharna) diproduksi. Film ini mengangkat legenda Sunan Kalijaga, wali pertama dari sembilan wali yang dipercaya menyebarkan ajaran Islam di tanah Jawa. Sejalan dengan produksi *Sunan Kalijaga,* digelar dialog tentang film antara ulama dari Majelis Ulama Indonesia (MUI) dan para jurnalis film. Dalam koran disebutkan bahwa sebagian besar ulama percaya bahwa menonton film di bioskop merupakan aktivitas yang kurang pantas. Bioskop identik dengan film-film tidak senonoh dan perilaku yang tidak patut, seperti bercumbu secara diam-diam dalam kegelapan bioskop (Bintang 1983; Jasin 1985). Tujuan dari dialog adalah mendiskusikan sejauh mana film dapat digunakan sebagai bentuk dakwah Islam,[10] dan mencari cara untuk memadukan dakwah lisan menggunakan media tradisional dengan kekhasan film sebagai medium audiovisual. Karena Islam melarang sejumlah hal dicitrakan secara visual, timbul pertanyaan mengenai bagaimana ajaran agama seharusnya disajikan, dan dengan cara apa prinsip-prinsip agama tertentu dapat direpresentasikan dalam simbol-simbol film. Namun, sebagian besar dialog ini berfokus pada film *Titian Serambut Dibelah Tujuh* (Chaerul Umam, 1982). Film ini ditayangkan sebelum dialog

10 Mengenai kemunculan dan konteks dakwah di Indonesia, baca Schulte Nordholt 2008:165-76.

sebagai bahan rujukan, sehingga para hadirin ulama bisa punya bayangan perihal wujud film Islam.[11]

Kurang lebih satu setengah tahun setelah diskusi digelar, misi pembuatan film Islam Indonesia yang 'resmi' akhirnya dilakukan. Film fiksi berjudul *Sembilan Wali* (Djun Saptohadi, 1985) mengangkat berbagai kisah legenda dan cerita rakyat yang tercecer tentang *wali sanga*. Film ini disusul dengan film serupa yang berjudul *Sunan Kalijaga & Syeh Siti Jenar* (Sofyan Sharna, 1985), yang mengangkat kisah Sunan Kalijaga dan interaksinya dengan seorang pemberontak. Penayangan perdana film ini disaksikan oleh 250 ulama, yang tengah berkumpul di Jakarta untuk menghadiri pertemuan MUI ketiga pada 20-23 Juli 1985. Walaupun dahulu banyak ulama yang menganggap menonton film sebagai tindakan haram, kali ini mereka yang diwawancarai mengaku bahwa mereka tidak mempermasalahkannya. Namun, mereka masih beranggapan bahwa film yang memuat adegan seksual, misal adegan telanjang atau persetubuhan antara laki-laki dan perempuan yang belum menikah, masih masuk kategori dilarang. Mungkin karena kurangnya adegan yang menggairahkan, film *Sunan Kalijaga & Syeh Siti Jenar* tidak begitu memikat perhatian: banyak ulama yang tertidur ketika film tengah ditayangkan. Ketika mereka diminta pendapatnya mengenai filmnya, sebagian besar tak bisa berkomentar karena mereka ketinggalan sebagian atau hampir seluruh film (Jasin 1985).

Sejak 1989, pembahasan mengenai hubungan antara Islam dan film mulai dimuat di koran dan majalah. Topik ini juga dijadikan bahasan diskusi dalam berbagai konferensi dan pertemuan. Dalam berbagai diskusi ini, beragam pertanyaan diajukan, seperti: Bagaimana kita seharusnya menanggapi produksi film-film dakwah yang bersifat 'menghibur'? Bagaimana film-film

11 'Ulama dan pers diskusikan kemampuan film sebagai medium syi'ar Islam', *Berita Minggu & Film*, 14/20-8-1983.

dakwah dapat dijadikan alternatif bagi tradisi dakwah lisan yang ada? Adakah formula untuk film yang mengangkat tema-tema keagamaan agar diterima oleh semua kalangan? Peran apa yang bisa dilakukan oleh ulama atau tokoh keagamaan lain dalam proses produksi film? Ada kesepakatan halus bahwa tokoh-tokoh keagamaan perlu dilibatkan dalam pembuatan film untuk mencegah terjadinya kesalahan yang dapat memicu gelombang protes. Apakah mereka seharusnya hanya berfungsi sebagai konsultan yang bertugas memastikan bahwa semua yang terkait dengan agama dalam film tertentu direpresentasikan dengan 'cara yang benar'? Atau, apakah keterlibatan tokoh agama seharusnya lebih besar lagi? Apakah seharusnya ulama juga turut menciptakan atau menawarkan gagasan bagi sebuah film, atau bahkan menjadi aktor, agar dapat menarik penonton dari kalangan Muslim?[12] Selain berbagai pertanyaan ini, yang sebagian besar berkutat pada konten film-film Islami, porsi yang besar dalam pembahasan tentang film dan Islam dimotivasi oleh anggapan tentang perlunya membuat film-film Islami dalam konteks Indonesia modern.[13]

Antara 1994 dan 1996, para intelektual Islam menekankan bahwa pada era informasi dan globalisasi saat ini, sangat penting membangun perlawanan terhadap derasnya gelombang film yang berasal dari luar negeri. Mereka yakin bahwa film-film itu tidak lebih dari sekadar promosi tentang sekularisme, seks, dan kekerasan (Arief, 1996). Masyarakat Indonesia, yang mayoritas Muslim, akan bisa mempertahankan budayanya sendiri jika mereka memproduksi film-film Islam. Film-film Indonesia tidak lepas dari kritik. Terlepas dari film-film 'panas,' berbagai macam film

12 'KH Abdurrahman Arroisi; Agar dapat dijadikan sarana dakwah sulit mencari kriteria film bertema keagamaan', *Harian terbit*, 1-9-1990; 'Sinetron atau film bertema agama hendaknya libatkan pakar agama', *Angkatan Bersenjata*, 20-11-1993; Cahyono 1989; Ahmud, Nashir dan Agus Suryanto 1990.

13 'Pesantren jangan jauhi dunia kesenian dan film', *Angkatan Bersenjaga*, 14-7-1993; Mahmud, Nashir dan Agus Suryanto 1990.

yang umumnya disebut sebagai 'film-film dengan misi Islami' juga tidak begitu disukai. Para pakar Islam khawatir bahwa masyarakat akan kebingungan dan percaya bahwa film-film horor dan misteri di Indonesia juga merupakan film-film dakwah. Banyak penonton beranggapan bahwa jenis-jenis film seperti ini memuat elemen penyebaran agama karena peran *deus ex machina* yang sering diberikan kepada tokoh atau simbol Islam—yang menjadi solusi instan bagi konflik dalam cerita. Secara umum, biasanya mereka adalah sosok pemuka agama atau simbol-simbol agama Islam yang muncul pada akhir film-film itu untuk *restore order*.

Selain film-film horor, beberapa film lain yang oleh para ulama dianggap memuat adegan kontroversial justru dilihat sebagai film yang membawa misi Islam oleh para penontonnya. Di antaranya adalah sejumlah film yang dibintangi Rhoma Irama, seorang aktor dan ikon musik dangdut. Penonton secara umum memaknai film-filmnya sebagai film dakwah Islam karena, baik di dalam maupun di luar dunia perfilman, Rhoma Irama menampilkan dirinya sebagai seorang Muslim taat yang rutin berdakwah melalui karya dan penampilan publiknya. Para pakar Islam berpendapat sebaliknya; mereka menyatakan bahwa film-film Rhoma Irama cenderung memuat terlalu banyak 'adegan-adegan panas' sehingga kurang pantas disebut film dakwah.[14]

Selain adanya kebutuhan akan lebih banyak film-film Islami, beberapa pihak juga merasa perlu mendirikan perusahaan produksi film Islam. Pada 1996, Muhammadiyah mengambil langkah untuk mendirikan rumah produksi yang dilengkapi dengan semua perangkat untuk produksi film.[15] Semangat untuk mendirikan perusahaan produksi film-film Islam muncul berkat kemenangan

14 Sebagai contoh, film *Satria Bergitar* (Nurhadie Irawan, 1983) menampilkan perempuan-perempuan berbaju minim. Juga terdapat sebuah adegan ranjang yang melibatkan protagonis dengan pasangannya. Walaupun kedua pemeran hanya berbincang-bincang, adegan di ranjang dianggap tak layak untuk ditampilkan.

15 'Film bernuansa Islam tidak mendidik,' *Media Indonesia*, 13-7-1996.

sejumlah organisasi keagamaan dalam perdebatan politik dengan pemerintah. Pada Mei 1996, pemerintah menerbitkan rancangan undang-undang penyiaran yang, antara lain, melarang pendirian organisasi penyiaran swasta yang berasaskan prinsip-prinsip agama. Setelah serangkaian diskusi yang intens, protes keras, dan negosiasi yang alot, organisasi keagamaan memenangkan kasus ini. Pada 18 Juni 1996, Hartono selaku Menteri Penerangan, mengumumkan bahwa kelompok keagamaan diizinkan untuk mendirikan organisasi penyiaran mereka sendiri. Kemenangan ini memberi dorongan untuk mendirikan perusahaan produksi film-film Islami.[16]

Berbagai rencana dan usaha dilakukan tidak hanya untuk mendirikan perusahaan produksi film Islam, tetapi juga mengembangkan keterampilan pemuda Muslim dalam penguasaan media audiovisual. Pada 1993, di sebuah seminar di Cirebon tentang peran pesantren dalam era industrialisasi, sineas Eros Djarot mengatakan bahwa pesantren memiliki potensi besar dalam membantu membentuk seni dan industri film Islam. Ia beranggapan bahwa santri seyogyanya tidak menjauhkan diri dari dunia seni dan perfilman. Alih-alih merasa putus asa melihat film-film non-Islami, santri seharusnya memproduksi film mereka sendiri.[17] Pada 1997, disulut oleh ketakutan terhadap masuknya tsunami film dari luar negeri serta kejengkelan terhadap potret Islam yang stereotip dalam film-film Indonesia, berbagai lokakarya dan diskusi digelar di sekolah-sekolah Islam, universitas, dan organisasi. Berbagai kegiatan ini diselenggarakan untuk meyakinkan para pimpinan sekolah, universitas, dan organisasi Islam bahwa pelajar,

16 'Lima organisasi agama menolak pasal 9 RUU siaran', *Harian Ekonomi Neraca*, 22-5-1996; 'Kelompok keagamaan boleh bersiaran', *Harian Terbit*, 19-6-1996; 'Menpen; Kelompok keagamaan boleh dirikan lembaga penyiaran', *Angkatan Bersenjata*, 18-6-1996; Haryanto, Wijanta, and Tjiauw 1996; 'Lima lembaga keagamaan beri masukan RUU penyiaran', *Angkatan Bersenjata*, 22-5-1996; 'Menpen; Kelompok keagamaan boleh dirikan lembaga penyiaran', *Kompas*, 18-6-1996.

17 'Pesantren jangan jauhi dunia kesenian dan film', *Angkatan Bersenjata*, 14-7-1993.

mahasiswa, dan anggota mereka harus terlibat dalam produksi film dan mendapatkan pelatihan agar tekun dalam bidang terkait.[18]

Setelah Soeharto mengundurkan diri, berbagai perkembangan yang dibentuk oleh iklim Reformasi secara signifikan menyebabkan peningkatan aktivitas yang memadukan film dengan Islam. Jumlah rumah produksi film Islam profesional bertambah, dan beberapa organisasi Islam mendukung program pelatihan produksi film bagi orang-orang Muslim. Untuk menyusul ketertinggalan, berbagai organisasi Islam mulai menyelenggarakan acara penayangan film-film Islami dan diskusi mengenai media audiovisual. Selain klub-klub perfilman yang anggotanya mayoritas terdiri dari mahasiswa universitas-universitas Muhammadiyah, banyak komunitas film Islami baru yang mulai menggelar berbagai kegiatan perfilman dengan penuh semangat. Komunitas-komunitas yang baru bermunculan antara lain M-Screen Indonesia (Muslim Screen Indonesia), Muslim Movie Education (MME), Fu:n Community (berasal dari kata dalam bahasa Arab *al funnuun,* yang berarti 'seni'), dan the Salman Film-maker Club, sebuah klub perfilman yang berasosiasi dengan Masjid Salman, yang merupakan bagian dari Institut Teknologi Bandung. Komunitas-komunitas ini mayoritas beranggotakan pembuat film muda profesional dan amatir, pelajar Muslim, serta anggota cabang organisasi Islam. Beberapa komunitas lainnya, seperti Fu:n Community, juga melibatkan artis dari Institut Kesenian Jakarta, Teater Kanvas, Teater Bening, anggota organisasi non-pemerintahan bernama Mer-C, dan Forum Lingkar Pena (FLP). Kru film ini berafiliasi dengan rumah produksi

18 'Umat Islam harus ambil bagian ciptakan cerita sinetron', *Angkatan Bersenjata*, 24-9-1997; 'Seniman Muslim mesti kuasai audio visual', *Republika*, 12-7-1997. Kelompok-kelompok film di berbagai universitas Muhammadiyah menyediakan kamera video dan peralatan lain untuk melatih mahasiswa dalam produksi film (percakapan pribadi dengan Chaerul Umum di Jakarta, Oktober 2003).

film Muhammadiyah bernama PT Media Cipta Utama; beberapa aktivis dari organisasi lain juga turut berpartisipasi.[19] Berbagai komunitas ini, yang dipimpin oleh pelajar dan pembuat-film Muslim, cenderung mendiskusikan motivasi pembuatan film-film Islami dan menetapkan peraturan dan ketentuan yang harus diperhatikan dalam produksi film. Diskusi ini membahas beberapa topik, seperti bagaimana perempuan harus digambarkan dalam film-film Islami; perlunya beristirahat untuk menjalankan ibadah selama proses pengambilan gambar; dan apakah film-film Islami boleh ditonton oleh laki-laki dan perempuan pada ruang dan waktu yang sama.

Untuk memperkuat pergerakan *film Islami*, pada Juli 2003 dibentuklah asosiasi komunitas *film Islami* nasional. Morality Audio Visual Network (MAV-Net) berisi perwakilan dari enam komunitas film dan lembaga: F:un Community, M-Screen, Kammi, Rohis Mimazah, IKJ, MQTV Bandung, dan perwakilan dari Pesantren Darunnajah.[20] Jaringan ini menggarisbawahi perlunya melawan hegemoni film-film asing dan memperkuat kedudukan Islam dalam media audiovisual arus utama di Indonesia. Bagi anggota MAV-Net, film-film dan sinetron 'Islami,' yang sejak era Reformasi ditayangkan di televisi pada bulan Ramadhan, tidak berhubungan dengan Islam sama sekali. Mereka

19 Teater Kanvas merupakan kelompok teater Islami yang didirikan oleh Zack Sorga, seorang lulusan Institut Kesenian Jakarta. Kelompok teater ini beranggotakan laki-laki saja. Teater Bening adalah kelompok teater yang anggotanya terdiri dari perempuan saja. Mer-C merupakan sebuah organisasi Islam non-pemerintah yang memberikan bantuan kemanusiaan. Organisasi ini didirikan oleh Jose Rizal ketika ia masih menjadi mahasiswa di Universitas Indonesia. Forum Lingkar Pena adalah kelompok penulis Muslim.

20 Pesantren Daarut Tauhid, Manejemen Qolbu Television dan Manajemen Qolbu Cooperation milik Aa Gym, Majalah perempuan Muslim UMMI, pemuda/i Islam dari Masjid Sunda Kelapa, dan majalah Aku Anak Saleh juga bergabung dalam the MAV-Net. Terlebih, the MAV-Net juga bekerja sama dengan para profesional dalam bidang media audio-visual seperti sutradara film Riri Riza, Chaerul Umum, Marissa Haque, Syaeful Wathon, Slamet Rahardjo Djarot, dan artis-artis Muslim seperti Igo Ilham, Syamsudin Noor Moenadi, Rizal Basri, Moh. Ariansyah, Effendy Doyta, Zack Sorga, dan lainnya.

beranggapan bahwa akses terhadap film-film Islami yang '*real*' di Indonesia terbatas pada VCD bajakan. VCD bajakan ini terdiri dari film, dokumenter, dan seri televisi dari Kairo, Britania Raya dan Australia; tetapi di antara VCD bajakan ini juga terdapat film-film tentang kamp pelatihan Taliban atau perang Ceko, yang dianggap sebagai film-film Islami.[21] Dalam sebuah manifesto, MAV-Net menggarisbawahi pentingnya melawan industri film dan televisi dengan memproduksi film-film yang didasarkan pada 'etika visual' Islami.[22]

Walaupun batas-batas etik visual Islami masih diperdebatkan, Ustaz Ahmed Sarwat dari Pusat Konsultasi Syariah mengajukan beberapa prinsip yang dituangkan dalam sebuah pamflet. Dalam pamflet ini, Ahmad menuliskan bahwa sebuah film dianggap benar-benar Islami jika Islam dijadikan panduan dalam keseluruhan praktik mediasi film. Ia memberi contoh penggunaan prinsip-prinsip Islam, mulai dari produksi sebuah film Islami (produser, aktor, dan semua kru harus merupakan Muslim (yang taat), distribusi (sponsor harus mereka yang memproduksi barang-barang halal) hingga tahap penayangan dan konsumsi (penayangan film tidak boleh dilakukan saat jam-jam ibadah, dan tempat penayangan film harus menyediakan tempat terpisah untuk laki-laki dan perempuan) (Sarwat, 2003).

Dalam manifesto MAV-Net, kebutuhan akan produksi film yang berasaskan etik visual Islami juga berhubungan dengan versi awal teori *Third Cinema* dikemukakan oleh Teshome Gabriel. Pada 1985, Gabriel (1985:355-69) menciptakan sebuah model yang merinci tiga fase perkembangan sinema nasional dalam *Third Cinema*: fase pertama adalah peniruan produksi film Hollywood;

21 'Dakwah era baru dengan VCD', *Majalah Suara Hidayatullah*, Januari 2002, http://hidayatullah.com/2002/01/muamalat.shtml (diakses pada 25-9-2002).

22 Ketika saya berbincang dengan Agres Setiawan, salah satu pendiri MAV-Net, pada Maret 2007, ia berkata bahwa pendapatnya telah berubah dan menurutnya kebutuhan untuk melawan komersialisme dan transnasionalisme tidak lagi kuat.

fase kedua berisi penyesuaian atau modifikasi dari produk budaya tradisional baik dalam bentuk maupun konten (film-film mengenai berbagai budaya tradisional yang eksotis); sedangkan fase ketiga ditandai oleh bentuk keterlibatan dalam peninjauan budaya tradisional yang dilakukan secara kritis, dan penggunaan bahasa-bahasa film yang khas bagi sineas Dunia Ketiga itu sendiri, yang terdiri dari gambar, representasi dan pembayangan atas masyarakat yang bersifat original. Fase ketiga ini juga mencakup sentimen gerilya dan pembongkaran tema film dan representasi Dunia Pertama dan Ketiga yang bersifat konvensional dan Eropasentris.[23] Walaupun model yang diajukan Gabriel tidak mencakup sejumlah besar film Indonesia yang memadukan pakem-pakem aksi Hong Kong, India, dan melodrama Amerika Latin, dan juga film B dari Amerika Serikat dan negara lain, manifesto MAV-Net tetap menggunakannya untuk menjustifikasi kebutuhan akan film-film Islami yang berasaskan etik visual Islami. *Film Islami* sejatinya diniatkan sebagai film perlawanan dan film yang bersifat autentik Indonesia, yang akan membendung arus film dari Barat dan film-film arus utama Indonesia yang dianggap kurang bermoral.

Pembuatan film perlawanan ini tidak serta-merta dipengaruhi oleh berbagai gagasan mengenai kedudukan Muslim dalam media dan masyarakat Indonesia. Menjelang 1999, muncul wacana yang memperluas gagasan mengenai representasi dan posisi Muslim hingga media transnasional dan politik dunia. Beberapa pakar Islam dan pengulas televisi bahkan berargumen bahwa distribusi dan eksibisi film dan serial televisi dari Amerika Serikat

23 Sen berargumen bahwa perfilman Indonesia di bawah kepemimpinan Sukarno, fase ketiga yang disebutkan Gabriel direpresentasikan oleh para pembuat film yang berhaluan kiri, yang menolak film-film imperialis Hollywood. Ia mengatakan bahwa ketika Orde Baru berkuasa, fase ketiga perfilman ini tersingkirkan (Sen 1994:46-7). Oleh sebab itu, satu-satunya film yang bertahan di bawah Orde Baru adalah salinan film-film Hollywood, dan film-film fase kedua yang menunjukkan gambar-gambar eksotis dari berbagai budaya tradisional Indonesia.

dan jenis hiburan lain yang diimpor ke Indonesia merupakan misi yang secara taktis direncanakan oleh Barat untuk menghancurkan prinsip-prinsip ajaran Islam.[24] Mereka percaya bahwa misi ini adalah bagian dari strategi yang dibuat oleh kaum Zionis Yahudi untuk mengendalikan representasi dunia. Diklaim, di Amerika Serikat sana, orang-orang Yahudi mengontrol 80% industri film Hollywood dan akibatnya mereka dapat mengendalikan dan membalikkan fakta-fakta mengenai sejarah dunia, mengambil alih kesempatan untuk melemahkan prinsip-prinsip ajaran Islam.[25]

Terpengaruh oleh gagasan-gagasan semacam itu, berbagai komunitas yang berafiliasi dengan jaringan MAV-Net menegaskan bahwa mereka berkomitmen untuk memerangi 'penjajahan media arus utama oleh para Zionis, imperialis, kapitalis, dan komunis.' Mereka melihat diri mereka sendiri sebagai bagian dari umat Islam yang terhubung dengan komunitas Islam, yang global dan tidak terikat pada batas negara Indonesia. Oleh karena itu, selain untuk menyajikan film alternatif dan meluruskan kesalahan dalam penggambaran Islam pada skala nasional, tujuan dari pergerakan film Islami juga untuk berkontribusi dan meningkatkan jumlah representasi Islam yang hakiki pada skala global. Dalam membentuk jaringan yang mendukung praktik mediasi *film Islami* transnasional, mereka secara berangsur-angsur berusaha menggeser kedudukan budaya dan ideologi Barat, serta representasi sejarahnya, dalam kanal mediasi film arus utama pada skala global.

24 Untuk mengetahui pembahasan lebih lanjut mengenai kemunculan berbagai diskursus ini dalam masyarakat Indonesia, baca Schulte Nordholt 2008:170-1.

25 'Ali Sahab; Serial film TV meracuni generasi muda; ulama lebih mirip selebritis'. *Harian Terbit*, 30-6-1999. Sebagai contoh, seri *Melrose Place* dan *Beverly Hills 90210* oleh 'produser Yahudi' Aaron Spelling dianggap mempromosikan seks bebas dan gaya hidup yang sama sekali bertentangan dengan Islam.

FILM DALAM RANGKA RAMADAN

Pada tahun-tahun awal Reformasi, mekanisme penayangan film dalam rangka tertentu atau menghubungkannya dengan konteks tertentu masih dipertahankan, walaupun telah bermunculan diskursus tentang reformasi serta berbagai perubahan dalam praktik mediasi film konvensional. Pada era menyusul pengunduran diri Soeharto, persepsi bahwa penayangan film perlu dilakukan sebagai bagian dari Hapsak terlihat jelas. Walaupun berbagai diskusi menyoroti isu tentang penghentian propaganda film *G30S/PKI* sebagai bagian dari *media event* itu, penayangan sebuah film pada 30 September tidak menjadi perdebatan.[26] Juga tidak ada kontroversi mengenai praktik menayangkan film secara simultan pada seluruh saluran televisi.[27] Pada bagian ini, saya kembali membahas rangka Hapsak secara singkat, dan selanjutnya saya menginvestigasi praktik penayangan film dalam rangka peringatan sebuah acara selama Reformasi. Sebagai titik tekan argumen, saya berfokus pada program-program televisi 'Islami' yang ditayangkan sebagai bagian dari bulan Ramadan. Saya memilih untuk menghubungkan bulan Ramadan dengan praktik penayangan film dalam rangka tertentu dengan tujuan agar tetap berada dalam 'rangka' yang telah dijelaskan pada Bab 3, dan agar saya dapat menghubungkannya dengan analisis yang ditulis oleh Aulia Muhammad mengenai *framing* Islam selama Ramadan, yang akan dibahas secara lebih rinci di bawah. Penayangan program televisi

26 Berlanjutnya upacara dan peringatan Hapsak juga tidak dipertanyakan. Namun, pada 2000, seorang sejarawan bernama Taufik Abdullah mengkritik gagasan tentang kesaktian Pancasila dan penetapannya sebagai hari nasional. Pasalnya, peringatan hari kesakitan Pancasila, banyak orang tewas dibunuh dan dipenjara. Pancasila digunakan untuk menyingkirkan semua ideologi, prinsip atau kepercayaan lain (McGregor 2007:107).

27 'Pengganti film *G30S/PKI* mulai digarap', *Merdeka*, 4-9-1998; '*Bukan Sekadar Kenangan* ditayangkan serentak 30 September 1998', *Republika*, 22-9-1998; 'TVRI tidak lagi tayangkan film *G30S/PKI*', *Media Indonesia*, 24-9-1998.

spesial selama bulan Ramadan tidak hanya terjadi di Indonesia, tetapi juga di Mesir, Malaysia, Suriah, Turki, dan beberapa negara lain di Timur Tengah.[28]

Pada 1 Oktober 1998, perayaan Hapsak dilakukan sebagaimana biasanya; hanya satu-satunya hal yang dihapus dari perayaan itu adalah penayangan film *G30S/PKI*. Alasan resmi yang dikemukakan atas keputusan untuk tidak memutar *G30S/PKI* adalah karena rusak. Namun, juga dikatakan bahwa setelah penayangan selama dua belas tahun berturut-turut, penonton televisi pasti merasa bosan.[29] Beberapa orang berpendapat bahwa *G30S/PKI* tidak sesuai dengan era Reformasi karena kecenderungan 'pengkultusan seseorang' dan merupakan sebuah 'monumen pribadi seseorang'.[30] Terdapat anggapan bahwa para penonton membutuhkan sesuatu yang baru. Oleh sebab itu, pada 29-30 September 1998, *G30S/PKI* digantikan dengan drama televisi berjudul *Bukan Sekadar Kenangan* (BSK). Ditekankan berbeda dengan *G30S/PKI*, BSK berfokus pada kehidupan orang biasa dan bukan merupakan monumen pribadi individu tertentu.

Dalam 'jubah' yang baru—terutama, sebuah kisah cinta—tujuan *BSK* masih menyampaikan pesan lama: peringatan akan bahaya laten komunisme. Terlebih, sebagaimana *G30S/PKI*, *BSK* juga ditayangkan secara serentak pada semua saluran televisi. Tetapi, berbeda dengan praktik sebelumnya kesepakatan dibuat agar *G30S/PKI* tidak digantikan oleh satu film saja; melainkan film baru akan diproduksi setiap tahun.[31] Namun, gagasan ini

28 Untuk mengetahui program televisi selama Ramadan di Suriah, baca Christmann 1996 dan Salamandra 1998. Sementara untuk mengetahui analisis mengenai program-program Ramadan di Mesir, baca Abu-Lughod 2002; Armbrust 2006.

29 'TVRI tak akan tayangkan film *Pengkhianatan G30S/PKI*', *Pos Kota*, 25-8-1998; 'Selamat tinggal *Pengkhianatan G30S/PKI*', *Sinar Pagi*, 25-8-1998; 'Film *G30S/PKI* dicabut; penggantinya tak singgung peran Suharto', *Merdeka*, 26-8-1998.

30 'Film *G30S/PKI* diganti bukan sekadar kenangan', *Harian Ekonomi Neraca*, 24-9-1998; 'TVRI tidak lagi tayangkan film *G30S/PKI*', *Media Indonesia*, 24-9-1998.

31 'Film *G30S/PKI* dicabut; penggantinya tak singgung peran Suharto', *Merdeka*, 26-8-1998; 'Pengganti *Pengkhianatan G30S/PKI* sepenuhnya fiktif, tanpa tokoh yang

tidak pernah terwujud. Pada tahun-tahun berikutnya, terutama di bawah kepemimpinan Presiden Megawati Soekarnoputri (2001-2004), upacara Hapsak kehilangan popularitasnya. Keluarga Soekarno tidak pernah menyetujui narasi tentang akhir kepresidenan Soekarno versi Orde Baru, yang memuluskan jalan bagi Soeharto untuk menjadi presiden; dan versi narasi inilah dirayakan dalam upacara Hapsak. Sejak pemerintahan Megawati, upacara tidak disiarkan melalui saluran televisi secara utuh, tetapi hanya potongan-potongan siaran disisipkan dalam program berita.

Selain usaha untuk memutar film sebagai bagian dari *media event* Hapsak, upaya juga dilakukan untuk membuat acara-acara peringatan baru lain yang lebih umum dan menghubungkannya dengan penayangan film tertentu. Terkadang sebuah film diproduksi dan diputar secara khusus untuk acara tertentu, tetapi kadang kala sebuah film dipaksakan agar selaras dengan acara tertentu. Contoh dari praktik kedua ini terlihat jelas pada judul film dokumenter *Student Movement* yang terus diubah untuk menyesuaikan acara penayangan film yang berbeda-beda. Dengan judul aslinya, *The Army Forced Them to be Violent,* film dokumenter ini telah ditayangkan di berbagai kampus di Indonesia dan festival film di luar negeri sejak 1998. Namun, atas dorongan LSF, judul film diubah sebelum tayang di jaringan bioskop nasional.[32] Terlepas dari Reformasi, dalam era ini masih tidak diperbolehkan untuk terlalu kritis terhadap tentara Indonesia. Akibatnya, judul film diubah agar berkesan lebih netral; yakni *The Student Movement in Indonesia*; dan dengan begitu diputar di bioskop-bioskop kelas atas milik Grup 21 pada Agustus 2002. Tiga bulan kemudian, film dokumenter itu diputar ulang di berbagai bioskop.

---

dikultuskan', *Sinar Pagi*, 27-9-1998; '*Bukan Sekadar Kenangan* gantikan film *G30S/PKI*, *Media Indonesia*, 30-9-1998.

32 Pada 1992, Badan Sensor Film berubah nama menjadi Lembaga Sensor Film.

Filmnya dianggap sesuai dengan peringatan 'Tragedi Semanggi I,' yang terjadi pada 13 November 1998. Pada hari itu, beberapa mahasiswa yang tengah berdemonstrasi dan seorang kebetulan sedang melewati area demo tewas setelah ditembak oleh pasukan militer Indonesia dekat jembatan Semanggi di Jakarta; sekitar 239 orang terluka. Pada 13 November 2002, tepat empat tahun setelah insiden itu, film dokumenter *Student Movement* diputar di delapan bioskop milik Grup 21 untuk memperingati insidennya (Ati, 2002). Supaya sesuai dengan momentum rilis ulang, judul film diubah menjadi *Empat Tahun Tragedi Semanggi I*.[33]

Penayangan film sebagai bagian dari sebuah acara tertentu tidak jauh berbeda dengan penyiaran program-program 'Islami' pada televisi selama bulan Ramadan. Selama Ramadan di Indonesia, jadwal penyiaran rutin pada televisi terganggu. Berbagai stasiun televisi secara tiba-tiba dibanjiri dengan program-program Islami, dan penayangan program-program rutin lain yang memuat unsur kekerasan, seks dan mistisisme akan dijadwalkan ulang. Segera setelah Ramadan usai, semua program yang dianggap berdampak buruk kepada penonton akan kembali tayang, sementara program-program Islami akan menghilang kembali.[34] Perayaan Ramadan, yang cenderung sederhana pada era Orde Baru, berubah menjadi sebuah bisnis besar pada masa Reformasi. Dalam sebuah wawancara pada 2003, Ali Sahab—sutradara film—berkomentar bahwa selama peluncuran stasiun televisi swasta sepuluh tahun lalu, Ramadan belum dijadikan bahan komersial. Pada saat itu, Natal justru menjadi bisnis yang lebih besar. Sahab mengklaim bahwa suasana kekhusyukan niscaya akan menghilang dari program-program televisi Ramadan. Ia menambahkan

33 '*Student Movement in Indonesia*', http://kafegaul.com/resensi/article/index.php?nomor_film=450 (diakses pada 6-1-2003); Ati 2002.

34 'Ulama Jatim protes tayangan sadisme di TV', *Republika*, 4-3-1996.

bahwa bulan Ramadan kini tak lebih dari sekadar ajang tontonan yang lebih mengutamakan hiburan alih-alih iman.[35]

Geliat dan ciri-ciri perubahan yang menunjukkan Islam menjadi sebuah bisnis televisi yang sangat menguntungkan pertama-tama terjadi pada 1999. Berbagai stasiun televisi swasta mulai bersaing untuk mendapatkan pangsa iklan dalam program Ramadan, yang meningkat sekitar 15% selama bulan puasa.[36] Jumlah iklan meningkat karena beberapa produk seperti sarung, makanan halal dan sabun hanya diiklankan selama bulan Ramadan. Pada 2001, keuntungan bisnis dari program televisi Ramadan melonjak tajam. Pada tahun ini, beberapa artikel koran menyebutkan adanya persaingan sengit antar-stasiun televisi swasta untuk mendapatkan iklan, yang harganya meningkat signifikan pada bulan Ramadan.[37] Walaupun persaingan di antara stasiun televisi swasta meningkat, saat itu belum terdapat perubahan dalam hal formula yang digunakan program Ramadan, dibandingkan dengan program Ramadan tahun sebelumnya atau program-program rutin non-Ramadan.

Menerapkan hukum pasar dan secara sadar meniru pakem-pakem yang sudah terbukti sukses, sejumlah program televisi ditayangkan kembali selama Ramadan. Pertanyaan dalam acara-acara kuis didesain sedemikian rupa sehingga berkaitan dengan agama, dan beberapa sinetron yang mengangkat tema permasalahan psikologis dan praktis yang dialami oleh masyarakat menunjukan bagaimana agama dapat membantu menyelesaikan

35 'Ali Sahab; Tayangan Ramadan menjadi komoditas hura-hura', *Cek & Ricek*, 17/23-11-2003.

36 'Iklan naik, sinetron unggul', *Harian Terbi*, 11-1-1999; 'Berebut kue iklan di bulan Ramadan', *Republika*, 22-11-2000.

37 Baca 'Karena produsen berlomba2 pasang iklan; Ramadhan bawa berkah bagi TV swasta', *Pos Kota*, 4-11-2001; '"Perang" program TV menjelang sahur', *Warta Kota*, 10-11-2001; 'Program Ramadhan di televisi' *Warta Kota*, 10-11-2001; 'Ramai2 gaet pemirsa; Televisi bersaing tayangan Ramadhan', *Warta Kota*, 2001; 'Acara lama mendominasi program Ramadhan di TV', *Kompas*, 11-11-2001; 'Program TV Ramadhan mencari berkah dan rupiah', *Media Indonesia*, 18-11-2001.

permasalahan. Akan tetapi, terlepas dari perubahan penampilan (protagonis mengenakan busana Islami) dan waktu tayang (sahur dan maghrib), pertunjukan kuis masih berfokus pada hiburan, dan sinetron-sinetron menyajikan melodrama. Selain itu, beberapa program Ramadan yang sesuai dengan tren televisi global pada tahun-tahun terakhir juga diproduksi. Tren ini ditandai dengan menjamurnya program *infotainment* dan gosip tentang kehidupan para artis dan orang-orang 'kaya dan tersohor', yang kemudian diolah dan dihimpun dalam kategori 'selebritis'. Satu-satunya perbedaan yang terlihat dalam program *infotainment* yang diproduksi selama Ramadan adalah artis-artis perempuan serta pembawa acara perempuan akan menutup auratnya, dan pesan-pesan agama akan disisipkan di sela-sela acara. Seringkali, pesan-pesan ini disampaikan oleh *authority figure* Islam, misalnya seorang kyai atau ustadz, yang diundang sebagai bintang tamu dalam acara.[38]

Pada 2002, kecenderungan melibatkan tokoh agama terlihat di semua program Ramadan. Salah satu dari tokoh agama yang paling banyak terlihat pada layar kaca selama Ramadan adalah kyai dan pembisnis bernama Abdullah Gymnastiar, atau lebih dikenal sebagai Aa Gym, yang muncul hampir di semua program. Ia terlibat dalam setidaknya sembilan program televisi, yang diproduksi oleh lebih dari lima stasiun televisi swasta.[39] Aa Gym memiliki perusahaan produksi televisinya sendiri bernama Manajemen Qolbu Televisi (MQTV) dan memproduksi serta menjual program-program televisinya. Tokoh agama lain yang juga sering muncul di televisi meliputi *da'i sejuta umat* Zainuddin MZ; Lut-

38 'Kuis dan ceramah hiasi TV selama Ramadhan', *Warta Kota*, 22-10-2002.

39 Pada stasiun televisi RCTI, AA Gym terlibat di *Manajemen qulbu spesial Ramadhan*; pada SCTV di *Membuka pintu langit*, *Gema Ramadhan*, *Sambut Ramadhan*, dan *Gema takdir*, pada Indosiar di Kisah2 teladan (program anak-anak); pada Trans TV di *Ceramah Ramadhan AA Gym*, dan pada TPI di *Sentuhan qolbu Ramadhan*. Baca 'Ramadhan di TV, AA Gym laris manis', *Warta kota*, 1-11-2002; 'Serba AA Gym', *Rakyat Merdeka*, 9-11-2002.

fiah Sungkar, seorang kyai beretnis Betawi, yang memiliki kemampuan ceramah yang memukau dan juga merupakan ketua sebuah partai politik bernama Partai Bintang Reformasi (PBR); dan aktor serta penyanyi terkenal, Rhoma Irama.[40] Pada 2003, jumlah program Ramadan kembali meningkat. Untuk bersaing dengan yang lain, stasiun televisi swasta memproduksi berbagai macam program, seperti sinetron Islami beserta sekuel-sekuelnya, dan pertunjukan kuis Ramadan yang disisipi unsur komedi, musik atau wayang. Selain itu, terdapat siaran ceramah secara langsung oleh beberapa tokoh agama dari masjid yang terletak di kota-kota yang berbeda. Fenomena yang tumbuh paling subur adalah kehadiran sosok atau pemuka Islam terkenal dalam program televisi—salah satunya, yang bisa jadi sosok yang paling populer, adalah Aa Gym. Banyak pengiklan produk khusus Ramadan yang saling bersaing untuk mendapatkannya.[41] Tetapi tokoh Islami terkenal lain seperti Quraish Sihab dan Arifin Ilham juga turut muncul dalam berbagai program televisi.

Kemunculan Aa Gym dalam hampir semua saluran televisi selama Ramadan dapat dikaitkan dengan kredibilitasnya sebagai seorang pakar Islam kala itu, tetapi juga tren media yang cenderung berfokus pada artis, orang-orang kaya, serta orang-orang popular lainnya (di lingkaran selebritis) turut berperan dalam kesuksesan yang ia capai.[42] Seperti dalam program reguler, yang

40 'Ramadhan di layar televisi', *Rakyat Merdeka*, 9-11-2002.

41 'Bersaing program Ramadhan', *Bisnis Indonesia*, 26-10-2003; ' AA Gym di televisi; Dari subuh ketemu subuh', *Cek & Ricek* 270, 3/9-11-2003.

42 Pada 2006, popularitas AA Gym jatuh setelah beredar kabar bahwa ia berpoligami. Popularitas AA Gym di antara perempuan, yang menjadi penggemar terbesarnya, menurun. Masalahnya tidak hanya terletak pada praktik poligami itu sendiri. Walaupun banyak perempuan Muslim Indonesia tidak menyetujui poligami, mereka mempercayai bahwa Islam memperbolehkan poligami. Namun, fakta bahwa AA Gym menikahi seorang janda muda dan cantik mantan model Miss Indonesia, alih-alih janda tua yang tidak berparas cantik, membuat orang-orang mempertanyakan prinsip-prinsip yang dipegang AA Gym. Masyarakat berpendapat bahwa poligami yang dilakukan AA Gym hanya berdasarkan nafsu. Walaupun Islam memperbolehkan poligami dan istri pertama AA Gym memberikannya izin untuk menikah kembali, AA

menyajikan artis, komedian dan selebriti lain, kyai yang kondang digunakan untuk menarik iklan dan penonton sebanyak mungkin. Pada 2003, sebuah artikel yang dimuat dalam koran *Bisnis Indonesia* menyebutkan bahwa tren kemunculan para pemuka agama dalam program-program televisi menciptakan apa yang disebut sebagai 'kyai selebritis'. Artikel ini menjelaskan bahwa '*wajah kamera*' para kyai selebritis ini berpengaruh besar dalam menarik penonton, bukan untuk keperluan dakwah; kehadiran mereka juga sangat menggiurkan bagi para pengiklan dalam bisnis program Ramadan yang berprospek tinggi,[43]

Sejumlah pihak lain tidak yakin dengan perkembangan arah tren ini. Beberapa tokoh agama dan pengamat media mengkritisi apa yang mereka anggap sebagai komersialisasi Islam. Pada 2004, Majelis Ulama Indonesia, yang telah mencoba memberikan arah pada program-program Ramadan sejak 2001 dengan cara menganugerahkan penghargaan tahunan 'Program Televisi Ramadan Nasional Terbaik,' mengecam tren bahwa program televisi Ramadan 'direduksi menjadi sekadar hiburan semata.'[44] Sejumlah pengamat media ternama, seperti Akhmad Seku dan Indra Tranggono, ikut mengecam penggunaan Islam dalam program-program Ramadan, menganggap program-program ini tidak lain sebatas formalitas. Kritik yang mereka lontarkan berdasarkan pada pandangan bahwa program-program ini tidak mengandung substansi apa pun, dan oleh karenanya, dapat dilihat sebagai contoh dari apa yang Umar Kayam sebut sebagai pertunjukan seni 'dalam rangka.'[45]

Gym dianggap telah mengkhianati istri dan keluarganya. Pandangan masyarakat ini menghancurkan kredibilitasnya sebagai orang yang terhormat. Akibatnya, kontrak dengan berbagai stasiun televisi dibatalkan dan bisnisnya menderita kerugian hingga 80%.

43 '*Camera face* perlu jadi pertimbangan', *Bisnis Indonesia*, 26-10-2003.

44 'Tayangan program Ramadan, diamati ketat', *Kedaulatan Rakyat*, 4-11-2004.

45 Lihat juga wawancara dengan Veven Wardhana dalam Kusumaputra 2002, dan ungkapan sutradara Ali Sahab dalam 'Ali Sahab; Tayangan Ramadan menjadi

Aulia Muhammad mengaku bahwa ia merasakan kehampaan ketika menonton televisi saat Ramadan. Dalam artikel yang ia tulis, Aulia menghubungkan perasaan hampa ini dengan analisis Henry Lefebvre terkait kekosongan makna, yang ia baca dalam buku karangan Dick Hebdige (1979:117) berjudul *Subculture: The Meaning of Style*. Aulia mengkritisi program-program Ramadan atas fokus yang teramat mencolok pada penampilan luar dan penggambaran 'tobat musiman,' atau, sebagaimana yang ia sebut, 'menjual air mata.'

Setiap tahun selama bulan Ramadan, bisa dipastikan selebritis mengenakan busana Muslim dalam penampilan medianya. Lalu hadirlah parade mengasihani diri sendiri. Mereka menangis pada berbagai tayangan hiburan, dan meminta maaf atas skandal yang melibatkan mereka. Kritik Aulia didasarkan pada gagasan Baudrillard (1998:110, 193) mengenai hilangnya makna intrinsik dari perubahan musiman dan diferensiasi dalam "masyarakat konsumen"—sebuah masyarakat yang tatanan kesehariannya berpusat pada praktik konsumsi. Dengan kata lain, selama bulan Ramadan, selebriti sekadar "mengungkapkan diri mereka melalui baju yang mereka kenakan". Baju mencerminkan gaya hidup yang bersifat musiman serta identitas temporer yang diadopsi selama bulan Ramadan. Menurut Aulia, para selebriti berpakaian dan memainkan peran yang diharapkan oleh suasana Ramadan karena mereka percaya bahwa penonton televisi mengharapkan itu. Aulia berargumen bahwa sirkus tahunan pada bulan Ramadan ini mencerminkan "wajah asli televisi posmodern sebagai sebuah lautan ilusi, dunia imajiner, dan hiper-realitas, yang seharusnya tidak dipercayai" (Muhammad 2004). Dalam konteks ini, penggunaan rangka untuk mengarahkan cara pembacaan/pemaknaan sebuah film pada era Orde Baru tidak berlaku lagi, setidaknya

komoditas hura-hura', *Cek & Ricek* 270, 17/23-11-2003.

secara parsial. Alih-alih mengarahkan pemaknaan atau pembacaan sebuah film, kerangka itu sendirilah yang telah berubah menjadi titik fokus.

KESIMPULAN

Setelah Orde Baru berakhir, imajinasi masyarakat dan diskursus poskolonial baru tercermin dalam produksi teks dan kaidah *framing* film pada tataran konsumsi teks. Kebebasan ekspresi yang tercipta akibat keadaan sosio-politik Reformasi memicu beberapa perubahan yang bersifat tentatif, tidak utuh, dan kontradiktif dalam praktik-praktik diskursif media yang terus mengalami pergeseran (Fairclough 1995:52).

Beberapa perubahan yang tentatif, tidak utuh dan sedikit kontinuitas ini tercermin dalam *modes of engagement* pada beberapa film dokumenter pasca-Orde Baru. Film dokumenter seperti *Mass Grave* dan *Student Movement* menggantikan narasi-narasi baru dengan gambar-gambar lama, dan gambar-gambar baru dengan narasi-narasi lama. Namun, seperti halnya film dokumenter yang diproduksi pada tahun-tahun awal setelah Presiden Soeharto mengundurkan diri, *Mass Grave* dan *Student Movement* juga menggunakan *modes of engagement* yang digunakan pada masa Orde Baru terkait penggambaran sejarah dan masyarakat dalam film. Dalam narasinya sebagian besar film dokumenter mengikuti gaya film pembangunan versi Orde Baru/USIA, atau corak naratif yang mengedepankan heroisme ala Usmar Ismail. Perbedaannya adalah film-film dokumenter era Reformasi menggunakan sudut pandang anti-Orde Baru. Mayoritas film dokumenter berfokus pada pahlawan-pahlawan baru atau korban-korban pemerintahan Soeharto, tetapi juga terdapat perubahan dalam diskursusnya. Pahlawan yang diangkat oleh film-film ini

bukanlah sosok yang berkuasa, tetapi para korban dan orang biasa.

Perubahan yang bersifat kontradiktif terdapat pada praktik diskursus yang berkaitan dengan tradisi memutar film dalam rangka acara tertentu. Dalam konteks penayangan film dan program 'Islami' di televisi saat Ramadan, kontradiksi ini berhubungan dengan gerakan *film Islami* yang dibangun pada 2003. Secara paradoks, ketika berbagai kelompok *film Islami* dibentuk untuk mempromosikan etik visual *film Islami*, televisi komersial Indonesia menjadikan sinetron dan program televisi yang memuat unsur-unsur Islami sebuah bisnis yang bertumbuh secara masif. Sebuah survei mengenai representasi Islam oleh media selama Ramadan menunjukkan bahwa, berlawanan dengan ide mengenai etik visual Islami, yang mensyaratkan agar Islam disisipkan dalam semua aspek praktik mediasi film, acara televisi selama Ramadan secara umum hanya menampilkan Islam sebatas kulitnya saja.

Komersialisasi program Ramadan merupakan bagian dari tren komodifikasi agama yang lebih luas dalam ranah hiburan, baik di Indonesia maupun di belahan dunia.[46] Islam bukanlah agama satu-satunya yang terdampak oleh tren komersialisasi agama ini; agama-agama lain juga turut dijadikan produk yang diperdagangkan dalam media massa sebagai bagian dari simbol gaya hidup.[47] Komodifikasi agama merupakan bagian dari tren kapitalisme neo-liberal. Di Indonesia, fenomena komersialisasi muncul seiring dengan meningkatnya jumlah kalangan kelas

46 Sebagai contoh, Lila Abu-Lughod dan Walter Armbrust menjelaskan tentang perkembangan serupa di Mesir. Abu-Lughod (2002:127) menganalisis peningkatan produksi dan popularitas serial bertema agama dan agama-sejarah dengan anggaran besar pada televisi Mesir selama Ramadan pada akhir 1990an; juga dalam konteks program televisi saat Ramadan, Armbrust (2006) meneliti sekat-sekat yang buram antara ibadah dan hiburan.

47 Untuk contoh mengenai komodifikasi agama Kristen dalam dunia hiburan di Amerika Serikat, baca Moore 1994; Forbes dan Mahan 2000; untuk contoh dari Ghana, baca Meyer 2004, 2007.

menengah akibat pertumbuhan ekonomi pada 1990an. Ariel Heryanto menjelaskan bagaimana pembentukan identitas kelas menengah dan dominasi kapitalis menciptakan kelompok-kelompok elit Muslim baru. Dalam analisisnya tentang Muslim'baru' ini, Heryanto menunjukkan adanya peningkatan dalam praktik memadukan agama dan politik dengan gaya hidup konsumtif.[48] Beberapa pakar berargumen bahwa dalam satu dekade terakhir, Islam di Indonesia telah berubah menjadi sebuah komoditas.[49] Islam 'laku' ketika dijual dalam bentuk produk-produk gaya hidup seperti pakaian, makanan, layanan kesehatan, layanan tur dan pariwisata, buku, majalah, musik, program *talkshow* radio dan televisi, sinetron, pesan-pesan agama pada telepon genggam, dan film. Beberapa orang beranggapan bahwa 'konsumsi Islam' merupakan sebuah perkembangan positif, dalam arti membawa pemaknaan religius baru ke dalam hidup kalangan Muslim, dan turut mendukung prinsip-prinsip keagamaan dalam kehidupan bermasyarakat (Fealy 2008:16). Bagi sebagian lainnya, komersialisasi Islam berarti pengikisan esensi dari agama itu sendiri. Sebagaimana yang dikemukakan oleh seorang pakar Islam bernama Ahmad Syafii Maarif, bagi banyak orang, fenomena ini lebih terlihat sebagai '*terlihat* Islami daripada *menjadi* Islami' (Fealy, 2008:35-7, teks asli dalam cetak miring). Dalam diskursus Islam, pendukung argumen terakhir, seperti Aulia Muhammad dan kelompok-kelompok film Islami, menganggap penayangan sinetron Islami dan serial lain dalam rangka bulan Ramadan tidak lebih dari sekadar komodifikasi yang dilakukan oleh industri televisi. Dalam konteks ini, jiwa dari sinetron dan program Ramadan

48 Heryanto 1999:164, 173-6. Dalam kajiannya mengenai konsumsi Islam di Malaysia, Fischer (2009) menunjukkan bahwa promosi tentang konsumsi Islam oleh negara telah menghasilkan bentuk alternatif Islam yang berhaluan kapitalisme neo-liberal.

49 Fealy 2008; Hasan 2009; Hoesterey 2008; Nef-Saluz 2007.

dilumpuhkan oleh rangka yang digunakan dalam penayangan program-program terkait.

Pada berbagai kesempatan lain, penggunaan rangka tertentu juga berkaitan dengan motif-motif komersial. Film sering diputar dalam rangka peringatan hari tertentu sebagai strategi agar lebih banyak tiket terjual. Perubahan judul *Student Movement,* film dokumenter karya Tino Saroengallo, diupayakan supaya sesuai dengan peringatan 'tragedi Semanggi I' dan kemungkinan dilakukan berdasarkan pertimbangan komersial. Dengan merilis ulang menggunakan judul baru, tim produksi berharap filmnya dapat meraup penonton lebih banyak lagi. Pada bab sebelumnya saya telah mengajukan argumen bahwa salah satu fungsi penting 'rangka', yang digunakan oleh rezim Orde Baru, adalah memanipulasi (pemaknaan atas) pembacaan sebuah produksi film atau televisi. Namun dalam *mediascape* pasca-Orde Baru, rangkanya sebaiknya dilihat sebagai alat yang digunakan untuk membuat produk-produk ini lebih terjual.

Kehampaan, identitas temporal, dan 'hiper' realitas yang terkandung dalam program-program tayangan Ramadan bersifat antitesis terhadap diskursus yang menuntut adanya swarepresentasi yang akurat serta etik visual Islami. Rendahnya keakuratan dalam komersialisasi ini bertentangan dengan semangat 'meluruskan sejarah', dan usaha untuk menyajikan narasi yang 'benar' dan 'nyata' mengenai sejarah dan masyarakat. Terlebih, ketika membandingkan program-program Ramadan dengan film-film dokumenter pasca-Orde Baru, terlihat bahwa program-program Ramadan cenderung berfokus pada selebritis, berlawanan dengan film dokumenter pasca-Soeharto yang cenderung memusatkan perhatian pada kehidupan orang biasa.

Fokus terhadap realitas dan orang biasa serta selebritis—baik yang bersifat sekuler maupun religius—tidak terbatas pada Indonesia saja; fenomena ini juga dapat dilihat pada tren media global. Terkait realitas dan orang biasa, terdapat dua pergeseran

mencolok yang dapat diidentifikasi di Indonesia setelah Soeharto lengser: penekanan dari 'suara orang-orang berkuasa' ke 'suara orang-orang yang tak bersuara' serta peran orang biasa dalam produksi film dokumenter pasca Orde Baru; serta kecenderungan menayangkan kehidupan orang biasa di televisi. Penekanan pada realitas faktual dan orang biasa ini bermula dari diskursus yang mempertanyakan historiografi Orde Baru dan represinya atas masyarakat. Pada tahun-tahun awal Reformasi, berbagai macam *talkshow* di televisi menyoroti isu-isu ini. Lambat laun, seiring berjalannya waktu, masyarakat merasa bosan dengan jenis tayangan yang itu-itu saja.

Sejalan dengan tren transnasional pada televisi, program *talkshow* yang lumayan serius ini digantikan dengan semua jenis tayangan hiburan ringan seperti *reality show* yang menampilkan orang-orang biasa. Demikian pula, program-program Ramadan yang menyoroti selebritis juga merupakan bagian dari tren televisi dunia, yang menayangkan *infotainment* populer dan program-program gosip tentang orang-orang kaya dan terkenal. Oleh sebab itu, televisi dipenuhi dengan bermacam program *reality show* yang menampilkan orang-orang biasa, dan pada saat yang sama program-program televisi juga dibanjiri oleh selebritis. Tayangan Ramadan yang banyak menampilkan selebritis bahkan berujung pada munculnya istilah 'kyai selebritis.' Kemunculan kyai selebritis ini juga berkaitan dengan tren televisi global lainnya: format keagamaan baru yang menampilkan sosok media yang karismatik.[50]

Pada 2004, sinetron dan serial 'Islami' berhasil keluar dari rangka Ramadan dan kemudian ditayangkan di luar bulan puasa. Namun, tayangan ini masih diproduksi untuk kebutuhan komer-

50 Untuk mengetahui perkembangan serupa di Mesir, baca Bayat 2002; di Ghana, baca De Witte 2003; di Israel, baca Lehman dan Siebzehner 2006; di Mali, baca Schultz 2006; di Turki, baca Öncü 2006.

sial dan memuat representasi Islam yang ditelevisikan dan *prefabricated*. Fokus program tayangan seperti ini adalah penuturan cerita nyata, dibumbui dengan unsur-unsur misteri—seperti kejadian mistis—dan aksi pertobatan yang penuh air mata. Unsur yang perlu digarisbawahi adalah adanya peran penting yang diberikan kepada pahlawan yang direpresentasikan oleh *authority figures* Islami, kyai selebritis, atau sosok yang memadukan keduanya. Pada Bagian Tiga, saya mengamati *reality show*, kisah nyata dan representasi Islam di luar rangka Ramadan secara lebih terperinci.

3

Praktik Naratif Film

5

Kyai dan Hantu-Hantu Hiperrealitas Praktik Naratif Horor, Dagang, dan Sensor

Beberapa tahun terakhir, terdapat banyak publikasi mengenai film horor dan konotasi 'horor' dalam masyarakat yang berbeda; beberapa publikasi berargumen bahwa film horor merupakan sebuah wilayah kreatif yang mewadahi dramatisasi mimpi buruk kultural dan universal.[1] Beberapa pakar telah menuliskan peran film horor sebagai sebuah media yang menguak aspek-aspek yang ditabukan dalam suatu masyarakat, atau corong untuk menyampaikan kritik politik. Terkadang, para pakar turut menghubungkan film horor dengan teori-teori tentang peran karnaval dalam kehidupan masyarakat tertentu.[2] Tujuan saya dalam bab ini bukanlah mendiskusikan

1 Versi awal bab ini diterbitkan dalam *Inter-Asia Cultural Studies* (Van Heeren 2007).

2 Sebagai contoh, baca Carroll 1990; Coates 1991; Schneider 2003. Galdwin (2003) membahas film-film horor Indonesia dalam kaitannya dengan politik. Terkait karnaval dan film sebagai dekonstruksi representasi politik dan estetika, baca Shohat dan Stam 1994:302–6. Untuk film horor yang berkaitan dengan teori Bakhtin tentang

film horor Indonesia menggunakan perspektif-perspektif di atas. Pembahasan akan berfokus pada film horor sebagai bentuk *imagining* dan sebagai sarana teknis untuk merepresentasikan unsur-unsur yang membentuk sebuah bangsa (Anderson, 1983).

Saya mengamati posisi berbagai bentuk *imagining* dalam konteks praktik naratif film serta perdebatan tentang representasi masyarakat yang dapat diterima bagi media audiovisual Indonesia. Pada satu sisi, saya melihat horor dari sudut pandang genre film untuk membahas format dan formula yang digunakan dalam genre itu. Dalam konteks ini, horor merupakan sebuah wadah bagi pembentukan identitas. Benedict Anderson (1983:30) memilih berfokus pada struktur dasar yang terdiri dari dua *forms of imagining*, yakni novel dan koran. Keduanya 'menyediakan sarana teknis untuk merepresentasi *jenis* komunitas terimajinasi yang membentuk bangsa'. Berlandaskan gagasan ini, saya meninjau berbagai diskursus tentang film Indonesia yang mengidentifikasi dan mengimajinasikan komunitas tertentu melalui genre horor. Dengan cara apa para penonton, komunitas, dan kelas diidentifikasi dan dibentuk oleh film horor? Bagaimana kekhasan film horor dan penontonnya ditentukan oleh format atau formula film tertentu (film versus televisi)? Bagaimana proses identifikasi ini berubah pasca lengsernya Soeharto pada Mei 1998?

Pada level lainnya, bab ini membahas hal-hal di luar gagasan mengenai imajinasi dan pelabelan komunitas berskala kecil dan genre. Pada bagian ini, saya merefleksikan beragam diskursus mengenai formula film horor yang mengisyaratkan dinamika proses pencarian *image* yang bisa mewakili bangsa Indonesia modern. Saya menelusuri sekian diskursus tentang moda representasi-supernatural yang dapat ditolerir, baik sebagai komponen tayangan dalam film dan televisi Indonesia, maupun sebagai bagian

---

carnivalesque, baca Creed 1995.

dari masyarakat Indonesia modern. Utamanya, pada bab ini, saya hendak mendedah hubungan antara diskursus tentang genre dan moda representasi dihadapkan dengan berbagai strategi sosio-politik dan kepentingan komersial.

FILM HOROR ERA ORDE BARU: KOMEDI, SEKS, DAN AGAMA

Genre horor memiliki sejarah panjang dalam budaya media di Indonesia, dan dapat ditemukan dalam berbagai tulisan, radio, program televisi, dan bioskop. Film horor pertama di Indonesia diproduksi oleh The Teng Cun pada 1934 berjudul *Doea Siloeman Oeler Poeti en Item*.[3] Setelah upaya perintisan, film horor mulai tayang di bioskop, layar tancap, dan televisi dalam jumlah yang bervariasi. Selama 1950-an dan 1960-an, film horor sedikit tersingkirkan. Saat itu, pemangku kepentingan perfilman sedang getol-getolnya mengangkat tema Revolusi Indonesia dan perjuangan kemerdekaan dari pemerintah kolonial Belanda (1945-1949). Baru pada awal 1970-an, film horor mulai diproduksi kembali (Kristanto, 1995).

Sejak produksi film *Ratu Ular* (1972), terjadi peningkatan jumlah film horor di bioskop Indonesia. Nyatanya, film horor adalah satu-satunya jenis film yang masih terus diproduksi ketika dunia perfilman Indonesia tengah terguncang pada 1993. Namun kebangkitan film horor baru benar-benar terjadi setelah Mei 1998. Antara 1993 hingga 1998, mayoritas bioskop kelas atas di Indonesia hanya memutar film impor dari Amerika Serikat, sementara film produksi dalam negeri yang cenderung memuat unsur erotisme dan horor ditayangkan pada bioskop-bioskop kelas bawah di

3 Siluman (ejaan sekarang) adalah seorang manusia yang berwujud setengah hewan.

seluruh Indonesia. Beberapa artikel koran pada 1993 dan 1994 mengklaim bahwa film horor merupakan wajah industri perfilman Indonesia, dan memang industri perfilman Indonesia tidak bisa dilepaskan dari film horor. Stereotip ini kurang lebih sama dengan anggapan bahwa Amerika Serikat identik dengan film koboi, Republik Rakyat Tionghoa dengan film kung-fu, Jepang dengan film tentang ninja dan samurai, dan India dengan kisah cinta yang dipenuhi adegan menyanyi dan menari.[4] Para pengamat kebudayaan Indonesia menjelaskan daya tarik film horor dengan menyebutkan bahwa genrenya berkaitan erat dengan psikis masyarakat Indonesia dan secara umum bersifat inheren dalam budaya Timur, yang mereka asumsikan identik dengan mistisisme, makhluk halus, dan peristiwa supernatural. Penjelasan ini dibuat berdasarkan asumsi bahwa setiap daerah dan kelompok suku di Indonesia memiliki takhayul dan kisah mistisnya sendiri terkait peristiwa supernatural. Sejumlah produser film bahkan menganggap kisah horor sebagai aset kebudayaan khas Indonesia. Mereka percaya bahwa kekhasan kultural ini seharusnya terus dieksploitasi, baik untuk pasar domestik maupun internasional.[5]

Film horor Indonesia sebagai sebuah genre memiliki format dan kekhasannya sendiri. Film-film horor juga dilabeli sebagai *film mistik* atau *film klenik*. Pada dasarnya, segala hal dapat terjadi dalam film horor. Alur ceritanya tidak semestinya perlu masuk akal. Selain ciri umum ini, terdapat beberapa karakteristik lain.[6] Karl Heider (1991) mencatat bahwa film horor merupakan jenis film yang paling umum di Indonesia pada awal 1990-an. Ia men-

4 'Tema mistik dan horor bisa menutupi tekor', *Pos Film*, 24-1-1993; Joko 1994.

5 'Tema mistik dan horor bisa menutupi tekor', *Pos Film*, 24-1-1993; 'Film mistik Indonesia mencoba menembus pasar luar negeri', *Suara Pembaruan*, 20-11-1993; Joko 1994. Hasim (2007) juga menjelaskan hal ini; Suryono dan Arjanto 2003.

6 Kritikus film horor Indonesia dari dalam maupun luar negeri berkomentar bahwa alur cerita film horor Indonesia sering kali sulit dipahami. Sebagai contoh, baca www.iluminatedlantern.com, dan www.dvdmaniacs.net untuk melihat komentar mengenai film-film horor Indonesia di luar negeri.

jelaskan bahwa film horor Indonesia berlatar era kontemporer memiliki sejumlah kemiripan dengan genre film 'legenda Indonesia,' yang mendramatisasi legenda dan cerita rakyat tradisional. Benar bahwa sebagaimana film 'legenda Indonesia,' film horor juga sering kali terinspirasi oleh kepercayaan tradisional, terutama berdasarkan kekuatan supernatural. Heider juga menunjukkan bahwa adegan-adegan '*horribly humorous*' (mengerikan sekalian lucu berlebihan) merupakan aspek yang khas dalam film horor Indonesia. Ia mengambil contoh adegan berulang-ulang yang menampilkan suatu monster atau makhluk halus menyerang korbannya. Dalam pengalamannya menonton film, adegan ini memicu gelak tawa di antara para penonton (Heider 1991:44). Memang, unsur humor atau komedi menjadi salah satu komponen yang sering dimuat dalam genre horor di Indonesia. Contoh lain dari adegan banyolan dalam film horor Indonesia adalah ketika seseorang salah mengira sosok hantu sebagai seorang manusia dan sebaliknya (Suyono dan Arjanto 2003). Film horor Indonesia dari tahun 1970-an umumnya mengambil latar sebuah desa dan berkisah tentang pencarian *ilmu* atau ilmu gaib. Aspek yang tidak terpisahkan dari kemampuan supernatural atau ilmu hitam adalah pantangan yang menyertainya, yaitu sebuah syarat atau larangan yang harus dipatuhi—kalau tidak dituruti, kesaktiannya bisa hilang. Cara paling ampuh untuk melawan ilmu hitam adalah dengan membaca ayat Al Quran. Di luar itu, film horor Indonesia terkadang menghadirkan jenis pantangan lain yang terbilang *nyeleneh*, seperti memakan sate lebih dari tiga porsi (Suyono dan Arjanto 2003:71) atau melihat seekor kera.

Selain kekuatan supernatural dan humor, terdapat dua unsur khas lain dalam film horor Indonesia, yakni seks dan penggunaan simbol atau tokoh agama sebagai protagonis.[7] Unsur seks

7 Heider (1991:67-9) tidak menyebutkan secara spesifik unsur-unsur khas ini, tetapi ia menyebutkan penggunaan seks dalam film-film Indonesia berkaitan dengan kaidah

mulai ditemukan pada film horor produksi era 1970-an dan digunakan untuk menarik penonton. Pada 1980-an dan 1990-an, eksploitasi berlebihan unsur erotis—yang menurunkan nilai film sehingga terkesan cabul dan murahan—telah menjadi bumbu utama film horor. Tema khas film 'horor-seks' ini adalah laki-laki yang berselingkuh, *tante girang*, pemerkosaan, dan pergaulan bebas. Penggunaan seks tidak hanya terbatas pada lingkup film horor. Ia turut menjadi bagian dari tren perfilman pada era 1970-an, sebagai upaya untuk menangguk keuntungan atas daya jualnya yang tinggi.[8] Namun, terutama dalam film horor, seks disajikan secara amat eksplisit.

Unsur khas kedua dalam film horor Indonesia adalah penggunaan simbol agama dan *deus ex machina* dalam bentuk pemuka agama, yang digambarkan mampu mengatasi semua kejahatan yang ada pada akhir film. Unsur ini muncul pada era 1980-an (Suyono dan Arjanto 2003:72). Tokoh protagonis dalam film-film horor sejak era 1980an selalu dimainkan oleh seorang kyai atau tokoh yang berhubungan dengan Islam. Namun, juga terdapat contoh yang mana seorang pendeta Katolik berperan sebagai protagonis; ia menaklukkan sesosok hantu Belanda yang bergentayangan di sebuah rumah kolonial tua dalam film *Ranjang Setan* (Tjut Djalil, 1986). Pahlawan dalam film berjudul *Mistik Punahnya Rahasia Ilmu Iblis Leak* (Tjut Djalil, 1981) yang berlatar di Bali merupakan seorang pendeta Hindu yang mampu menumpas kejahatan.

Peran penting yang dilakoni tokoh agama dalam film horor merupakan efek dari Kode Etik Produksi Film di Indonesia, yang disahkan pada 1981 oleh Dewan Film Nasional di bawah Menteri

---

narasi di bawah tema 'seksualitas'.

8 Heider menyebutkan bahwa seks dalam perfilman Indonesia disajikan sebagai sadisme. Ia mengamati bahwa dalam film-film Indonesia, seks sering direpresentasikan sebagai pemerkosaan (Heider 1991:66).

Penerangan, Jenderal Ali Murtopo (1978-1983). Kode Etik ini disusun berdasarkan pedoman sensor yang dibuat oleh Badan Sensor Film (BSF), sebagaimana yang tertuang dalam Keputusan Menteri 1977.

Pada 1980, BSF sendiri membuat panduan sensor bernama Kode Etik Badan Sensor Film. Panduan ini diejawantahkan dalam Kode Etik Produksi Film Nasional dan diterbitkan pada 1981 (Sen 1994:69). Kode Etik Dewan Film disusun oleh delapan komisi, di antaranya komisi untuk 'film dan moral bangsa,' komisi 'film dan kesadaran disiplin nasional', komisi 'film dalam hubungannya ketakwaan terhadap Tuhan Yang Maha Esa'. Komisi yang disebutkan terakhir juga meminta agar 'Jalan cerita disusun sedemikian rupa sehingga menimbulkan kesan kepada penonton bahwa yang jahat itu pasti akan menanggung akibatnya dan menderita, dan yang baik itu pasti menerima ganjaran dan kebahagiaan'.[9] Akibatnya, mayoritas film Indonesia era 1980-an dan 1990-an mengikuti corak naratif baik-versus-jahat, yang sudah bisa diprediksi 'baik' akan selalu menang.[10]

Meski tidak ada himbauan resmi bahwa tokoh keagamaan harus menjadi pahlawan dalam film-film horor, banyak produser film horor sekarang beranggapan bahwa, selama Orde Baru, seorang kyai harus menjadi bagian dari film. Ali Tien—mantan produser film dari Cancer Mas—menyatakan bahwa pada era 1981-an, BSF mengizinkan produksi film horor selama ia memuat atau memaparkan suatu yang berbentuk keagamaan. Demikian pula, dalam pengalaman Ferry Angriawan dari Virgo Putra Film yang merasa pada era 1980-an, film horor yang tidak menampil-

9 'Jalan cerita disusun sedemikian rupa sehingga menimbulkan kesan kepada penonton bahwa yang jahat itu pasti akan menerima/menanggung akibatnya dan menderita, dan yang baik itu pasti menerima ganjaran dan kebahagiaan'.

10 Suyono dan Arjanto 2003:72. Pola film-film pada era Orde Baru lainnya adalah sebuah film berkembang dari suasana tertib menjadi kacau dan kemudian pada akhir film situasi kembali menjadi tertib (Heider 1991:34-8; Sen dan Hill 2000:138, 143-6).

kan seorang kyai pada akhir cerita akan dilarang tayang. Oleh karena itu, Ferry berpendapat, seorang kyai seringkali muncul pula pada adegan yang mana kehadirannya sama sekali tidak masuk akal dalam alur cerita. Menurut seorang produser bernama Budiati Abiyoga, yang dahulu pernah menjadi juri Festival Film Indonesia pada masa Orde Baru, garis besar Kode Etik menyebabkan adanya kecenderungan untuk menggunakan unsur, simbol, atau tokoh agama dalam cerita film demi pengunaan agama itu sendiri. Sebagai contoh, Budiati menggambarkan munculnya sebuah ayat dalam Quran dengan tambahan kalimat berikut: "Ini tidak dibenarkan oleh Quran", tepat setelah adegan seks usai (Suyono dan Arjanto 2003:72).

Dalam *Katalog Film Indonesia 1926-1995* karya JB Kristanto, ia menunjukkan bahwa berbagai film horor sudah mulai menggunakan simbol-simbol agama sejak dekade 1970-an, dan sosok kyai sering muncul dalam film horor sejak 1978-an. Kemunculan pahlawan dari kalangan agamis dalam film horor sebelum era 1980-an membuat Krishna Sen (1994:53) melihat panduan Kode Etik "tidak lebih dari sekadar mengemukakan pengaturan praktik-praktik yang sudah beroperasi dalam sistem penyensoran".

Adanya anggapan sineas perihal kemunculan sosok kyai dalam film horor sebagai prasyarat menjadi petunjuk tentang sistem sensor film pada rezim Orde Baru. Sen menjelaskan bahwa, pada masa Orde Baru, hanya terdapat sedikit kasus sensor yang mana BSF perlu turun tangan langsung melalui sanksi terhadap film atau larangan edaran. Peraturan yang diterbitkan oleh berbagai lembaga seperti perusahaan produksi film, organisasi profesi perfilman, sekolah film, dan berbagai festival membentuk jenis-jenis film yang diproduksi dan berhasil menciptakan sistem swasensor (Sen 1994:50-1).

Peraturan sensor yang begitu terperinci yang disosialisasikan pada 1980-an kian melanggengkan praktik swasensor dalam

industri perfilman (Sen 1994:70). Mungkin karena menghadirkan sosok kyai dalam film horor merupakan sebuah formula yang mujarab untuk menghindari film dilarang tayang, banyak pembuat film enggan bereksperimen dengan formula lain yang belum teruji keampuhannya. Walaupun banyak film horor menggunakan peran kyai tidak semua film 1980-an yang ada dalam katalog film menyebutkan peran tokoh keagamaan. Juga, terdapat formula alternatif. Sebagai contoh, beberapa film horor dibuat berdasarkan legenda tradisional atau menggunakan latar alam misteri tanpa menghadirkan simbol atau tokoh agama sama sekali.[11]

Setelah penerapan Kode Etik pada 1981, banyak film horor menggunakan tokoh dan simbol agama karena dirasa perlu menyisipkan elemen-elemen itu. Sisipan ini terbukti berguna karena film pasti lulus Badan Sensor, walau mungkin saja menampilkan semua hal yang dilarang Tuhan. Dipengaruhi oleh kepentingan bisnis produsen film serta peraturan pemerintah mengenai perfilman, industri film horor mengalami perkembangan yang janggal di bawah rezim Orde Baru. Genre horor disamakan dengan seks dan dakwah secara bersamaan.

FILM HOROR UNTUK TELEVISI: NARASI-NARASI BARU DAN PERDEBATAN MENGENAI BATAS-BATASNYA

Selain melalui layar perak, film-film horor dan misteri pada masa Orde Baru juga dapat disaksikan lewat televisi. Pada awal era 1990-an, ketika banyak stasiun televisi komersial bertumbuhan,

11 Contohnya, *Bangunnya Nyai Roro Kidul* (Sisworo Gautama, 1985), *Putri Kunti'anak* (Atok Suharto, 1988), *Pembalasan Ratu Laut Selatan* (Tjut Djalil, 1988), *Kisah Cinta Nyi Blorong* (Norman Benny, 1989).

banyak sutradara yang dulu memproduksi film untuk bioskop kemudian beralih ke televisi. Bahkan sebelum tayangan misteri diproduksi untuk layar kaca pada awal 1995-an, banyak film horor klasik yang tayang di televisi. Film-film horor, baik dari dalam negeri maupun dari Hollywood, biasanya ditayangkan pada malam Jumat. Sebagaimana yang lumrah diketahui, Jumat merupakan hari keagamaan bagi seorang Muslim dan pada siang hari, laki-laki Muslim wajib melaksanakan salat Jumat di masjid. Signifikasi hari Jumat ini akan dibahas pada bagian selanjutnya.

Pada 1995-1996, stasiun televisi swasta RCTI mulai memproduksi dan menayangkan sinetron misteri berjudul *Si Manis Jembatan Ancol*. Sinetron ini disusul dengan sinetron komedi misteri berjudul *Jin dan Jun*. Kesuksesan program-program ini memicu stasiun televisi lain untuk ikut-ikutan, walau dalam waktu yang sangat singkat, jumlah serial komedi-misteri dibatasi. Hal ini kemungkinan berkaitan dengan 'usulan' Menteri Penerangan Harmoko untuk mengurangi jumlah serial misteri Indonesia pada 1996—yang herannya tidak berlaku terhadap produk film luar dengan genre serupa.[12] Terlepas usulan Menteri Harmoko, pada Juli 1997, setiap stasiun televisi swasta di Indonesia memiliki program serial misteri Indonesia. RCTI menambahkan dua serial baru yang serupa dengan *Si Manis Jembatan Ancol* dan *Jin dan Jun* dalam program mereka: yakni *Kembalinya Si Manis Jembatan Ancol* dan *Tuyul dan Mbak Yul,* maupun sebuah serial misteri yang dibuat berdasarkan legenda rakyat Jawa berjudul *Misteri Sinden*. Stasiun televisi swasta lain segera ikut memproduksi serial misteri mereka sendiri: *Hantu Sok Usil* dan *Janda Kembang*, keduanya sejenis legenda rakyat ditayangkan SCTV, *Dua Dunia* di Indosiar, dan *Misteri* pada ANTV, yang mengangkat kisah-kisah masya-

12 'Sinetron misteri kian diperbanyak', *Harian Terbit*, 2-9-1996.

rakat yang berinteraksi dengan dunia supernatural (Pudjiastuti dan Redana 1997).

Tidak seperti film horor yang tayang di bioskop, yang kehadirannya relatif diabaikan publik kecuali sesekali diprotes akibat konten erotis pada posternya, serial horor dan misteri di televisi malah banyak mendapat gugatan. Perdebatan panas mulai pada 1994, ketika Ketua Komisi I DPR Aisyah Amini mengkritik Departemen Penerangan yang mengizinkan stasiun televisi menayangkan film-film horor secara rutin pada malam Jumat. Argumen yang ia kemukakan adalah bahwa memutar film horor pada malam Jumat "membuat *image* jelek tentang malam itu". Ia khawatir bahwa hal ini dapat membuat orang beranggapan bahwa malam Jumat adalah malam yang menyeramkan, sementara [bagi Muslim] malam ini seharusnya dianggap sebagai malam ibadah.[13] Perdebatan mengenai penayangan film misteri pada malam Jumat dan kemungkinannya memperburuk *'image'* hari Jumat terus berlanjut hingga 1995; perdebatan ini pula yang mungkin melatarbelakangi penerbitan surat edaran Menteri Penerangan Harmoko perihal pengurangan tayangan film horor dan misteri di televisi pada 1996.[14] Pada 1994, terdapat diskusi lain mengenai kebutuhan menyensor ulang film-film horor, khususnya yang diproduksi untuk biskop, sebelum ditayangkan di televisi. Harmoko menganggap hal ini penting dilakukan "[s]ebab, karakteristik penonton televisi lain dengan bioskop".[15]

Perdebatan lainnya mencuat pada 1995 tetapi baru menjadi isu yang memanas pada 1996/1997, mengarah pada gagasan bahwa film misteri hanya menyesatkan masyarakat dan menyisihkan mereka dari kehidupan modern. Kampanye-anti ini dilancarkan oleh pemerintah dan didukung oleh individu dan kelompok Islam

13 'Film horor di TV dikritik DPR', *Jayakarta*, 5-2-1994.
14 'Ali Sahab; Film horor TV rusak citra malam Jumat', *Republika*, 12-6-1995.
15 'Film horor di TV dikritik anggota DPR', *Jayakarta*, 5-2-1994.

yang menganggap film misteri sebagai penghalang bagi Indonesia untuk menjadi bangsa yang modern dan taat beragama. Mereka menyatakan bahwa film misteri tidak mendidik dan, karenanya, berbahaya bagi perkembangan mental dan spiritual masyarakat. Secara umum, popularitas film horor berhubungan erat dengan diskursus dominan yang berlaku semasa Orde Baru, yang terus menekankan pentingnya pembangunan Indonesia menuju bangsa yang modern. Film misteri dikhawatirkan melegitimasi takhayul dan kepercayaan terhadap dunia supernatural; dan hal ini dapat menghambat pembangunan. Terlebih, beberapa kelompok dan otoritas Muslim sulit menerima bahwa serial misteri dapat menyajikan ide-ide yang berlawanan dengan ajaran agama. Berbagai keluhan menyatakan bahwa serial misteri menggambarkan dunia di luar realitas, jauh dari rasional, dan tidak bersifat mendidik.[16]

Menariknya, dari berbagai perdebatan mengenai film misteri yang ditayangkan di televisi ini, sesungguhnya akar masalah bukan pada unsur mistis itu sendiri. Beberapa artikel menyebutkan bahwa unsur mistis telah lama menjadi bagian dari budaya Indonesia, dan keberadaan mistisisme serta keyakinan pada kekuatan supernatural tidak dipungkiri. Semua jenis praktik perdukunan, takhayul, benda mistis, hantu, dan makhluk halus yang berjumlah besar disebut merupakan bagian dari kepercayaan dan budaya masyarakat Indonesia.[17] Film-film horor Indonesia dibuat berlandaskan bermacam praktik dan kepercayaan, dan bahkan mereka yang memprotes film horor pun sering kali juga mempercayai adanya hantu, jin, tuyul, dan makhluk halus lainnya.

16 'Film mistik bisa jadi "narkotik psikologis"', *Angkatan Bersenjata*, 14-2-1995; 'Sinetron misteri kian diperbanyak', *Harian Terbit*, 2-9-1996; 'Ubah jam tayang sinetron misteri', *Republika*, 9-10-1997; 'Menpen minta; LSF tidak loloskan film tentang jin dan setan', *Angkatan Bersenjata*, 25-2-1998; Gus 1997; Suryapati 1997.

17 'Dari diskusi "Pengaruh siaran radio dan TV terhadap anak" tayangan mistik sudah dianggap berlebihan', *Media Indonesia*, 7-10-1997; Hasim 1997; Gus 1997; Nurudin 1997; Pudjiastuti dan Redana 1997; Suryati 1996.

Namun, terdapat narasi tertentu yang membatasi pembahasan mengenai dunia supernatural. Dalam film-film yang dibuat pada masa Orde Baru, yang dikendalikan oleh kebijakan pembangunan, tidak terdapat ruang bagi dunia supernatural. Hal-hal supernatural hanya dapat ditolerir ketika ditunjukkan dalam kerangka legenda masa lalu atau melalui bimbingan seorang tokoh agama, yang me-*restore order.* Sama halnya, beberapa artikel koran yang menyuarakan keluhan terhadap film misteri tidak memerhatikan film-film berjenis legenda atau cerita rakyat. Mereka menolak film dan serial misteri yang menyimpang dari cara-cara yang selama ini dianggap pantas untuk menyikapi isu terkait, atau yang dirasa menyimpang dari diskursus utama negara maupun Islam. Oleh sebab itu, perdebatan panas mengenai film misteri yang dimuat dalam artikel koran dari Februari 1995 hingga April 1998 berkutat seputar pendefinisian praktik-praktik narasi 'terotorisasi' untuk perkara supernatural dan mistis.

Sebagian besar artikel yang terbit dari September 1996 hingga April 1998 berkisar pada serial misteri, yang telah menggunakan formula baru. Formula baru ini memerlukan definisi yang baru pula, serta pembatasan antara apa saja yang masuk kategori supernatural dan rasional. Serial misteri *Si Manis Jembatan Ancol* dibuat berdasarkan sebuah legenda urban di Jakarta mengenai sesosok hantu perempuan dan berlatar masa sekarang. Serial *Jin dan Jun* berkisah tentang seorang perempuan bernama Jun, yang menemukan jin dalam botol yang kemudian menjadi temannya. *Tuyul dan Mbak Yul* mengangkat cerita tentang seorang perempuan yang berteman dengan tuyul; serial ini sangat mirip dengan *Jin dan Jun.*

Ketiga serial misteri ini tidak menggambarkan pakem-pakem umum kisah legenda horor dan tidak menampilkan seorang kyai sebagai peneyelamat. Dalam *Si Manis Jembatan Ancol,* hantu bernama Mariam menaklukan kejahatan. Ia membantu

korban-korban pembunuhan membalas dendam, menghantui dan membunuh para pelaku. Serial jenis jin dan tuyul, yang menggunakan format misteri-komedi, menyelesaikan masalah menggunakan humor.[18] Awalnya, mereka yang menolak serial baru ini mayoritas merupakan kelompok-kelompok Islam atau individu yang memiliki latar belakang Islam. Kemudian, para menteri, psikolog dan pihak-pihak berwenang lainnya ikut serta. *Si Manis Jembatan Ancol* dan, khususnya, serial mengenai jin dan tuyul dianggap problematik karena secara tidak langsung menantang diskursus agama (Islam) dan negara mengenai bentuk-bentuk imajinasi dunia supernatural dan realitas.

Apa yang tidak dapat diterima oleh kalangan Muslim bukanlah fakta bahwa film-film ini tidak menghadirkan sosok kyai pada akhir plot untuk menyelesaikan masalah. tetapi apa yang dianggap sebagai penyalahgunaan ayat-ayat Al Quran. Ayat-ayat ini sekadar digunakan untuk mengusir setan alih-alih sebagai bagian intrinsik dari akidah. Beberapa Muslim juga merasa sangat tersinggung dengan penggambaran tokoh kyai yang tidak realistis dalam film-film horor, yakni memiliki kekuatan supernatural, mampu melempar bola api. Masalahnya adalah negosiasi dan penandaan batas-batas representasi antara apa yang fiktif dan apa yang nyata, berdasarkan 'fakta-fakta' yang berasal dari dua cara pandang yang saling bersaing.

Perdebatan mengenai praktik narasi dan batas-batas antara penggambaran dunia supernatural dan rasional dalam serial misteri mencuat pada 1996, ketika ketua Majelis Ulama Indonesia (MUI), Hasan Basri, mengatakan bahwa *Jin dan Jun* dan *Si Manis Jembatan Ancol* secara tidak langsung mempersengketakan ajaran agama.[19] Sementara Basri tidak menunjukkan penolakan terhadap

18 Saya berterima kasih kepada Dimas Jayasrana yang telah memberikan informasi berguna serta komentar mengenai serial-serial di atas.

19 'Ketua MUI; Jin dan Jun tak ada gunanya', *Pos Film*, 22-9-1996.

serial misteri secara eksplisit, Imam Tantowi, sutradara film dan penulis skenario, menyatakan penolakannya. Tantowi mengaku bahwa ia tidak menolak film-film misteri selama konten atau pesan tidak bertentangan dengan ajaran agama atau menyesatkan para penonton. Karena alasan inilah Tantowi tidak memberikan persetujuan terhadap *Si Manis Jembatan Ancol*: sebuah serial tentang hantu perempuan, karena tidak ada hantu-hantu dalam ajaran Islam. Namun, Tantowi, yang memiliki pandangan minoritas di antara mereka yang memprotes formula horor baru, tidak mempermasalahkan serial *Jin dan Jun*. Walaupun ia hanya menyaksikannya sekali, ia menganggap konten *Jin dan Jun* tidak menyimpang terlalu jauh dari ajaran Islam, yang turut mengakui keberadaan jin.[20] Ia berasumsi bahwa pihak pembuat serial telah berkonsultasi dengan jin Muslim terlebih dahulu.[21]

Pendapat Tantowi merupakan salah satu di antara berbagai pandangan mengenai serial misteri, dan secara perlahan serial jin dan tuyul menjadi topik perdebatan yang panas.[22] Dalam sebuah artikel yang dimuat di koran *Pikiran Rakyat*, seorang kritikus bernama Abdul Hasim menulis tentang kembalinya dunia mistis dalam format baru di televisi Indonesia. Hasim (1997) mengatakan bahwa dalam format baru ini, *jin* dan *tuyul* tidak lagi direpresentasikan sebagai makhluk yang mengerikan, tetapi sebagai

20 Dalam Islam, keberadaan jin (Surah Al-Jin) sepenuhnya diakui. Orang-orang Muslim percaya bahwa jin merupakan makhluk halus yang cerdas, kasat mata, dengan kemampuan mengubah wujud dan mengerjakan pekerjaan berat. Kaitan antara jin dengan iblis atau setan secara umum tidak jelas. Dalam Surat xiii.50, iblis disebutkan sebagai bagian dari jin; namun Surat ii.34 mengisyaratkan bahwa jin merupakan salah satu dari kelompok malaikat. Akibatnya, terdapat kebingungan dan bermacam hipotesis terkait ini (Gibb dan Kramers, 1974).

21 Suryati 1996. Ia benar-benar mengatakan: 'Jadi, rasanya tidak terlalu menyimpang jauh dari kaidah agama, karena mungkin mereka telah berdialog terlebih dahulu dengan jin Muslim'. Hal ini juga berhubungan dengan penolakan terhadap film misteri oleh masyarakat dan, pada saat yang bersamaan, kepercayaan pada hal-hal yang bersifat supernatural.

22 Banyak pengulas serial jin dan tuyul, atau mayoritas dari mereka, tidak menolak serial misteri.

sosok yang 'baik, ramah dan dekat dengan manusia serta kehidupan sehari-hari.' Representasi jin dan tuyul ini dianggap tidak wajar lalu problematik. Selain kekhawatiran bahwa serial seperti itu akan memperkuat kepercayaan masyarakat pada jin dan tuyul (Gus 1997),[23] penolakan terbesar yang dimuat dalam berbagai artikel koran disebabkan oleh pandangan bahwa serial misteri semacam itu tidak sesuai dengan persepsi umum masyarakat mengenai jin,[24] atau tidak selaras dengan ajaran Islam.[25] Oleh karena itu, beberapa artikel menyebutkan bahwa kemunculan jin dan tuyul dalam serial misteri di televisi bukanlah bagian dari budaya Indonesia, dan mereka menuduh bahwa hal ini diadopsi dari dongeng India[26] atau merupakan tiruan dari film-film Hong Kong (Suryati 1998). Membantah tuduhan itu, Raam Punjabi, pemilik sebuah rumah produksi sukses bernama Multivision Plus yang telah memproduksi beberapa tayangan populer di televisi Indonesia termasuk *Tuyul dan Mbak Yul,* mengatakan bahwa tokoh tuyul dalam serial yang ia produksi dibuat berdasarkan penggambaran tuyul dalam berbagai cerita rakyat Indonesia.[27] Punjabi, yang merupakan keturunan India, sering dikritik karena latar belakangnya. Berbagai kritikus mengklaim bahwa sinetron-sinetron yang ia produksi tidak merepresentasikan budaya Indonesia dan tak lebih dari saudagar mimpi belaka.

Pada Februari 1998, Menteri Penerangan, Hartono, memberikan instruksi kepada LSF untuk melarang penayangan serial televisi dan film yang mengangkat tema jin atau tuyul. Alasan yang ia berikan adalah bahwa program semacam ini tidak men-

23 'HSBI prihatinkan sinetron mistik', *Harian Terbit*, 14-4-1997.
24 'Ubah jam tayang sinetron misteri', *Republika*, 9-10-1997.
25 'HSBI prihatinkan sinetron mistik', *Harian Terbit*, 14-4-1997.
26 'HSBI prihatinkan sinetron mistik', *Harian Terbit*, 14-4-1997.
27 'Setelah dikritik MUI "Tuyul dan Mbak Yul" akan berubah cerita', *Berita Yudha*, 7-11-1997.

didik. Hartono merasa bahwa menggambarkan kebaikan jin dalam cerita serial televisi tidak sesuai dengan realitas: *"Terus terang, saya tidak pernah melihat jin. Lalu bagaimana kita bisa bercerita bahwa jin ada yang baik. Tolong bangsa kita jangan diasah dengan hal-hal yang bertentangan dengan agama. Jangan mendidik masyarakat untuk melihat sesuatu yang tidak ada."*[28]

Mantan Direktur Jenderal Radio, Televisi dan Film, Alex Leo Zulkarnaen, juga merasa terganggu dengan representasi jin yang tidak akurat dalam serial televisi. Dalam sebuah wawancara, ia mengatakan: "*Masak bikin sinetron yang tokohnya jin, sampai jin-jinnya dipanggil Om Jin atau Tante Jin. Mereka itu menjual mimpi terlalu berlebihan*."[29] Meski ada larangan terhadap komedi misteri bertema jin pada bulan Februari, serial misteri ini masih ditayangkan pada Maret 1998 dengan *Jin dan Jun* menjadi yang paling populer. Ketika ditanya mengenai tindakan yang diambil oleh Departemen Penerangan untuk menghentikan penayangan serial misteri, Direktorat Pembinaan Film dan Rekaman Video menjawab bahwa surat imbauan sudah dikirimkan kepada semua stasiun televisi swasta, agar meminta mereka untuk mematuhi peraturan penyiaran dan mengurangi jumlah film yang mengangkat tema-tema takhayul.[30] Namun, sebelum peraturannya diterapkan, gelombang Reformasi melanda Indonesia dan menuntut perubahan dalam segala aspek kehidupan setelah tiga puluh tahun kekuasaan rezim Orde Baru.

28 'Terus terang, saya tidak pernah melihat jin. Lalu bagaimana kita bisa bercerita bahwa jin ada yang baik. Tolong bangsa kita jangan diasah dengan hal-hal yang bertentangan dengan agama. Jangan mendidik masyarakat untuk melihat sesuatu yang tidak ada.' ('Menpen minta: LSF tidak loloskan film tentang jin dan setan', *Angkatan Bersenjata*, 25-2-1998).

29 'Masak bikin sinetron yang tokohnya jin, sampai jin-jinnya dipanggil Om Jin atau Tante Jin. Merek aitu menjual mimpi terlalu berlebihan.' Baca 'Mantan Dirjen RTF Leo Zulkarnaen; 'masak bikin sinetron yang tokohnya jin'', *Sinar Pagi*, 7-3-1998.

30 'Seputar tayangan takhayul; TV swasta dapat peringatan', *Harian Terbit*, 16-3-1998.

FILM-FILM HOROR UNTUK SINEMA DAN TELEVISI: PERKEMBANGAN REFORMASI

Selama dan setelah Reformasi, dunia perfilman dipenuhi dengan bermacam perkembangan baru. Di bawah pemerintahan B.J. Habibie (1998-1999), proses demokratisasi dimulai. Ketika Abdurrahman Wahid menduduki jabatan presiden (1999-2001), Kementerian Penerangan secara resmi dihapuskan, tetapi LSF terus beroperasi sesuai fungsinya, walaupun kedudukannya dipertanyakan oleh banyak pihak. Sebagaimana telah dibahas pada bab 2 dan 4, euforia dan kekacauan menyusul Reformasi telah berkontribusi pada pembentukan beberapa genre film yang baru dan pendefinisian ulang penggunaan dan substansi diskursus film serta praktik narasi. Semangat Reformasi juga berdampak pada beberapa genre film horor dan serial misteri di televisi. Dua perubahan baru diperkenalkan dalam film horor: film-film horor yang baru diluncurkan cenderung menanggalkan formula lama, dan sejak 2001 film-film ini ditayangkan di berbagai bioskop kelas atas.

Film horor pertama yang diproduksi untuk bioskop setelah Soeharto lengser, *Jelangkung*, merepresentasikan dua perubahan ini. Pada Oktober 2001, film yang menggunakan kamera video digital dan disutradarai oleh Rizal Mantovani ditayangkan di berbagai bioskop besar di Jakarta. Telah dibahas pada Bab 2 bahwa *Jelangkung*, yang dibuat berdasarkan legenda urban di Jakarta, cukup berbeda dari film-film horor Orde Baru. Dengan menggunakan gaya musik-video dan *soundtrack* populer, film ini mengisahkan sekelompok anak muda yang berkelana mencari tempat-tempat berhantu di Jakarta dan sekitarnya. Dalam *camping trip* ke sebuah desa kecil, Angker Batu, di pegunungan Jawa Barat, salah satu dari mereka melakukan pemanggilan roh menggunakan boneka jelangkung; lalu seluruh kelompok dihantui makhluk gaib. Film ini tidak menampilkan kehadiran kyai maupun simbol-

simbol agama. Terlebih, walaupun mengangkat sebuah legenda, film ini tidak menampilkan latar yang bernuansa mistis tetapi dibingkai sebagai bagian dari realitas kehidupan dan kepercayaan anak-anak muda Jakarta. Setelah sukses di Jakarta, *Jelangkung* ditayangkan di berbagai bioskop di seluruh Indonesia dan menempati posisi pertama *box office* 2001, menjangkau 1,3 juta penonton. Menyusul *Jelangkung*, film-film horor lain—mayoritas diproduksi sineas generasi baru—mulai bermunculan dan ditayangkan di berbagai bioskop: *Titik Hitam* (Sentot Sahid, November 2002), *Satu Nyawa dalam Denting Lonceng Kecil* (Abiprasidi, November 2002), *Peti Mati* (Mardali Syarief, Februari 2003), *Tusuk Jelangkung* (Dimas Djayadiningrat, Maret 2003), dan *The Soul* (Nayato Fio Nuala, November 2003). Film di atas tidak menyisipkan simbol-simbol agama, kecuali *Peti Mati*, yang berlatar tahun 1960-an, semua film mengisahkan masa kini.

Perkembangan ini nampak membuktikan bahwa selama Reformasi, Kode Etik bagi produksi film Orde Baru telah ditinggalkan. Film horor untuk bioskop diproduksi dengan gaya dan formula yang lebih bervariasi. Kemunculan kyai dalam film tidak lagi dianggap sebagai sebuah keharusan. Terlebih, kebanyakan film horor yang diputar di bioskop-bioskop mengangkat cerita misteri masa kini, yang merupakan bagian dari kehidupan modern.

Apakah dengan begitu peran kyai dalam film berakhir? Tidak. Di berbagai bioskop, kyai masih dapat dijumpai sebagaimana yang terjadi sejak 1980an: di bioskop pinggiran di kampung-kampung perkotaan dan pedesaan. Walau sebagian besar film horor kontemporer Indonesia mulai mencoba-coba format dan formula baru, sebuah film horor yang diluncurkan pada November 2002 masih terjebak dengan corak cerita khas Orde Baru.

Kafir (*Satanic)* yang disutradarai Mardali Syarief terinspirasi oleh kisah nyata masyarakat Cigugur, Jawa Barat, selama masa

perang kemerdekaan 1945. Melalui beberapa kilas balik, film ini menceritakan kisah seorang dukun yang terobsesi menjadi wali setelah menuntut *ilmu* dan menjadi murid seorang pria misterius yang (diduga) kekal di sebuah gunung. Setelah pindah ke sebuah desa kecil bersama istri dan anaknya, dukun itu membuka klinik. Dengan waktu berlalu, dukunnya terlibat dalam praktik-praktik ilmu hitam; dan setelah ia mati terbunuh, bumi menolak menerima jasadnya.[31] Dalam *Kafir* (*Satanic*), sebagaimana dalam film horor Orde Baru, *authority figure* Islam muncul untuk memulihkan kedamaian dan ketertiban. Joko Anwar (2002b), sebagai kritikus film menulis: 'Menonton film horor lokal terbaru, *Kafir (Unbeliever)*, penonton akan terbawa keriaan nostalgia menonton film horor era 1980-an yang norak.' Ia menyebutkan bahwa *Kafir* diproduksi oleh 'sutradara lawas,' sementara film horor baru lainnya adalah karya para *talent* baru (Anwar 2002c). Berbeda dengan *Jelangkung* dan film yang diproduksi oleh pembuat film baru, *Kafir* (*Satanic*) ditayangkan di bioskop-bioskop kelas bawah. Produser film, Chand Parwez, mengklaim bahwa *Kafir* sangat populer, terutama di daerah pedesaan (Anugerah 2003).

Selain kehadiran ajek dan popularitas sosok kyai dalam film horor gaya lama yang terutama ditemukan di pedesaan, tokoh ini juga muncul dalam format baru televisi misteri pasca Orde Baru. Ketentuan yang disahkan pada Februari 1998, yang memandatkan pengurangan jumlah serial jin dan tuyul, tidak pernah diterapkan karena momentum Reformasi. Setahun kemudian, pada Maret 1999, ketika berbagai pertanyaan mencuat terkait keber-

31 Pada 2003, produser dan sutradara film ini harus mempertahankan pernyataan bahwa film *Kafir* dibuat berdasarkan kisah nyata dari Cigugur di depan Komisi Hak Asasi Manusia. Masyarakat Cigugur beranggapan bahwa film ini menghina leluhur mereka dan menyajikan narasi sejarah yang menyesatkan, yakni merepresentasikan secara tidak benar ajaran agama yang dibawakan oleh Pangeran Madrais, yang mereka yakin merupakan sosok yang dimaksud dalam film *Kafir* ('Komnas HAM panggil sutradara "*Kafir*", *Sinar Harapan*, 16-4-2003; 'Film *Kafir* diprotes', *Kompas*, 17-4-2003; 'Produser film *Kafir* datangi Komnas HAM', *Bisnis Indonesia*, 19-4-2003).

lanjutan serial misteri di televisi, dikatakan bahwa masyarakat membutuhkan hiburan dan akan lebih baik jika serial ini tidak dilarang tayang hingga situasi politik lebih stabil.[32] Pada 2001, tayangan film horor dan serial misteri di televisi meningkat drastis. Awalnya, ditayangkan siaran ulang program lama, tetapi secara berangsur-angsur serial dan film televisi baru mulai diproduksi. [33]

Pada 2001, RCTI mulai menayangkan *Kismis* (Kisah Misteri). Terinspirasi oleh kesuksesan *Jelangkung*, *Kismis* merekonstruksi kisah legenda dan cerita hantu dan tempat angker di Indonesia.[34] Dalam perkembangannya, serial ini memperkenalkan genre baru bernama *infotainment horor*. Genre ini lantas mengembalikan peran sosok pemuka agama yang sebelumnya absen, mulai dari kyai, ulama hingga pakar atau orang yang dianggap memiliki *authority* untuk berbicara atas nama Islam.

Kismis dirancang dengan formula di mana pembawa acara, seorang model bernama Caroline Zachri, mewawancarai orang-orang yang mengalami peristiwa-peristiwa menyeramkan. Usai wawancara, kisah yang dinarasikan oleh para informan disajikan dalam bentuk rekonstruksi bergaya semi-dokumenter. Misalnya, dua pria yang pulang selesai bermain kartu pada satu malam. Di jalan, mereka melihat sesosok perempuan cantik. Setelah didekati, wajah perempuan tiba-tiba berubah menjadi menyeramkan. Terdapat rumor sumur yang baru mereka lalui adalah sumur angker. Pada tahun pertama, program ini tayang selama 24 menit dan dibagi menjadi tiga segmen cerita dengan tiga informan yang berbeda. Program yang ditayangkan pada malam Jum'at pukul sepuluh dipenuhi dengan iklan dan populer di kalangan penonton

32 'Sinetron mistik terlibas politik', *Harian Terbit*, 15-3-1999.
33 'Klenik dan tayangan misteri yang tetap digemari', *Kompas*, 5-8-2001.
34 'Acara horor di TV dan radio; Iiih ngeriii...tetapi, bikin penasaran lho', *Kompas*, 13-1-2002.

(beberapa episode pertama meraih pemeringkatan sekitar 7% hingga 9% berdasarkan survei yang dilakukan oleh AC Nielsen).[35]

Melihat kesuksesan *Kismis*, beberapa stasiun televisi ikut memproduksi program-program serupa. Pada 2002, terdapat tiga program yang mirip *Kismis*: *Percaya Nggak Percaya* dan *O Seraam*, yang ditayangkan oleh Anteve, dan *Dunia Lain*, yang disiarkan pada malam Jum'at oleh Trans TV. Serial *Percaya Nggak Percaya* sangat mirip dengan *Kismis*, yakni mengangkat kisah-kisah hantu dan legenda, serta disajikan oleh seorang model (Arzeti Bilbina). Beberapa episode *Kismis* dan *Percaya Nggak Percaya* mengangkat topik yang sama, seperti rumah berhantu di Pondok Indah, Jakarta Selatan. Hanya di *Percaya Nggak Percaya*, pembawa acara tidak mewawancarai informan melainkan mengintroduksi beberapa potongan kisah misteri. Kisah-kisah ini diceritakan kepada seorang reporter yang datang ke lokasi, ditemani oleh seorang informan dan saksi mata. Sebagai bukti keaslian cerita dalam *Percaya Nggak Percaya,* reporter turut ditemani oleh seorang praktisi supernatural, yang menjelaskan apa yang ia 'lihat' di tempat-tempat berhantu dan, terkadang, menyampaikan pesan-pesan dari (atau atas nama) hantu atau makhluk lain di lokasinya. Selalu ada saja peristiwa ganjil. Misal: sebuah gambar berkabut atau bayangan tak jelas muncul pada layar televisi, atau terdengar suara-suara menyeramkan, kemudian seorang narator (baik pengisi suara atau reporter di lokasi kejadian) selalu berkata, "Ini bukan rekayasa, tetapi kejadian sesungguhnya."[36]

Dengan taktik sedikit berbeda dari *Kismis* dan *Percaya Nggak Percaya*, serial kedua Anteve berjudul *O Seraam* menyajikan berbagai cerita hantu berdasarkan pengalaman pribadi. Program

35 'Acara horor di TV dan radio; Iiih ngeriii...tetapi, bikin penasaran lho', *Kompas*, 13-1-2002; Anugerah 2002.

36 '"Infotainmen horor" di televisi hasratnya mencekam, wujudnya menggelikan', *Kompas*, 22-9-2002.

infotainment horor ini bersifat interaktif dan orang dapat menelepon untuk menyampaikan kisah menyeramkan yang mereka pernah alami. Program ini juga memuat kuis tentang kisah hantu.[37] Dalam program infotainment horor lainnya, *Dunia Lain*, pembawa acara (Harry Pantja) menantang orang-orang untuk menginap di sebuah tempat angker. Lalu mereka menarasikan pengalamannya di hari berikutnya. Sebuah episode berjudul 'Hantu Kuburan Cina' (disiarkan pada 19 September 2002) bermula dengan seorang laki-laki yang menceritakan bagaimana ia membongkar makam-makam Tionghoa untuk mengambil barang-barang berharga yang dikubur di dalamnya. Suatu hari ketika ia tengah sibuk menggali sebuah makam Tionghoa, sesosok hantu muncul. Pada segmen lain, seseorang ditantang untuk menginap semalaman di makamnya. Kemudian kamera dipasang untuk merekam orangnya semalam di kuburan dengan segala gerakan dan suaranya di situ. Pada pagi harinya, reporter kembali dan menanyai tentang pengalamannya.[38] Seperti dalam *Percaya Nggak Percaya*, suara-suara dan gambar 'menyeramkan' yang muncul pada layar lalu disebut asli.

Walaupun tetap mirip, berbagai program tayangan *infotainment* horor berupaya keras mencari ragam bentuk untuk menyajikan pengalaman supernatural autentik sebagai fakta dan bagian dari realitas kehidupan masyarakat Indonesia. Kata kunci yang diulang-ulang dalam beberapa serial *infotainment* horor adalah 'nyata.'[39] Semua serial berdasarkan kisah nyata, dan apa pun yang direkam atau direkonstruksi disebut sebagai 'asli' atau 'bukan rekayasa.' Pada 2002, kehadiran saksi mata dan praktisi super-

37 '"Infotainmen horor" di televisi hasratnya mencekam, wujudnya menggelikan', *Kompas*, 22-9-2002.

38 '"Infotainmen horor" di televisi hasratnya mencekam, wujudnya menggelikan', *Kompas*, 22-9-2002.

39 Untuk mengetahui program televisi pasca Reformasi mengenai penggambaran apa yang dianggap 'nyata,' 'fakta,' 'kebenaran,' dan 'autentisitas,' baca Arps dan Van Heeren 2006.

natural dianggap cukup dalam menyampaikan gagasan tentang keaslian pengalaman supernatural. Tetapi pada 2003 tokoh agama, yakni kyai atau ulama, muncul kembali sebagai bagian favorit dalam program *infotainment* horor. Pada tahun ini pula jumlah serial *infotainment* horor meningkat tajam. Selain RCTI, Anteve dan Trans TV, stasiun televisi swasta lain turut menyiarkan serial horornya.

Untuk bersaing, pada Januari 2003, *Kismis* membawakan sebuah segmen yang terdiri dari tiga belas episode berdurasi setengah jam dengan judul *Kismis; Arwah Penasaran*. Lagi-lagi, serial ini berkisah tentang pengalaman nyata, tapi kali ini fokus lebih diarahkan pada arwah-arwah orang yang meninggal dibunuh atau bunuh diri dan meninggalkan masalah yang belum terselesaikan. Sutradara serial ini, CC Febriono, mengklaim bahwa *Kismis; Arwah Penasaran* berbeda dari serial misteri lain yang baru-baru ini membanjiri stasiun televisi. Cakupan serial ini lebih dari sekadar menyajikan kisah seram mengenai arwah gentayangan; *Kismis; Arwah Penasaran* juga menampikan solusi pada akhir cerita. Serial ini dipasarkan dengan kalimat seperti: 'Misalnya, untuk mengembalikan arwah penasaran ke alam baka dengan tenang, dibutuhkan bantuan kyai,' dan 'Memang jalan keluar yang baik tetap meminta pertolongan kepada Allah.'[40] Salah satu contoh dari *Kismis; Arwah Penasaran* yang ditayangkan pada 5 Januari 2003 adalah kisah Eriya, seorang perempuan dari Kampung Asem, Cililitan, Jakarta Timur, yang dibunuh ketika tengah hamil enam bulan. Ia ditemukan dengan kondisi leher menganga hampir putus dari kepalanya. Arwahnya bergentayangan untuk mencari orang yang telah membunuhnya, dan orang-orang kampung sering melihat penampakannya. *Order* jadi *restored* ketika

40 'Misalnya, untuk mengembalikan arwah penasaran ke alam baka dengan tenang, dibutuhkan bantuan kyai,' dan 'Memang jalan keluar yang baik tetap meminta pertolongan kepada Allah.'

seorang ustadz mendoakannya. Ia kembali ke alamnya dengan tenang (Anugerah 2003).

Pada Juni 2003, produser *Percaya Nggak Percaya* merasa bahwa programnya memerlukan dampingan bergengsi sosok selebritis dari kalangan pemuka agama. Pada awalnya, serial ini terdiri dari beberapa bagian, tetapi kemudian produser mempertahankan bagian cerita misteri tentang orang-orang yang mengalami peristiwa supernatural saja. Dalam perkembangan barunya, program tidak hanya menyajikan liputan berita seputar misteri, tetapi juga melibatkan paranormal Muslim, yang memimpin doa dan meminta izin dan bimbingan dari Allah sebelum mencari lokasi syuting. Keterlibatan paranormal di lokasi dan pada sore hari untuk menjalankan ibadah salat Magrib kemudian menjadi standar. Tindakan ini dianggap penting untuk memastikan proses produksi tidak menghadapi kendala atau gangguan dari arwah-arwah yang mungkin saja bisa merasa terganggu.[41]

Contoh paling ekstrem dalam perpaduan antara realitas horor dan simbol Islam adalah serial horor *Pemburu Hantu,* yang mulai tayang pada awal 2004. Dalam program ini, hantu-hantu direkam dan disiarkan secara 'langsung' pada layar kaca. Gagasan mengenai *Pemburu Hantu* didasarkan pada film Hollywood berjudul *Ghostbusters* (Ivan Reitman, 1984), yang mengangkat kisah sekelompok laki-laki yang berburu hantu. Dalam *Pemburu Hantu,* tema ini diterapkan dalam kehidupan nyata. Orang dapat menelepon untuk melaporkan keberadaan hantu atau tempat-tempat angker. Tim *Pemburu Hantu* kemudian akan menginvestigasi tempat itu dan menangkap hantu serta membersihkan tempat dari 'energi-energi negatif.' Setelah hantu-hantu ditangkap, sebuah stiker ditempelkan pada dinding; stiker ini memuat gambar hantu dan kata-kata 'dalam pengawasan.' Jika hantu tidak muncul lagi

41 'Tayangan bau mistik laku; Makhluk halus sering mengganggu', *Majalah Film*, (13-27)-6-2003.

selama beberapa minggu kemudian, stiker ini diganti dengan stiker lain yang memuat gambar hantu yang telah dibubuhi tanda silang dan kata-kata berbunyi 'bebas hantu.' Slogan yang digunakan dalam program ini terdengar semacam iklan produk deterjen seperti: '*Pemburu Hantu solusi gitu*! Dan '*Pemburu Hantu; hubungi kami, kami datang, kami bersihkan!*'

Tim *Pemburu Hantu* terdiri dari empat orang: seorang dukun kejawen bernama Pak Hariry Mak, seorang santri kejawen muda bernama Ustadz Aziz Hidayatullah, Ki Gusti Candra Putih, dan seorang pelukis, yang menggambar potret makhluk halus dengan mata tertutup. Tim ini berdoa untuk meminta pertolongan dari Allah sebelum, selama dan setelah proses pemburuan hantu. Anggota tim juga meminta 'doa interaktif' dari penonton di rumah, dan doa restu untuk memastikan agar misinya dapat berjalan dengan aman. Di segmen terakhir, setelah misinya terlaksana, Ustaz Aziz selalu mengonfirmasikan keberadaan makhluk-makhluk halus dan menjelaskan bahwa ini diakui dalam Islam, karena keberadaannya dijelaskan dalam Al Quran.[42]

Kehadiran para tokoh pemimpin agama dalam *Kismis; Arwah Penasaran;* penyelenggaraan beberapa ritual keagamaan dalam *Percaya Nggak Percaya;* penekanan pada kekuatan Islam dan doa dalam serial hiperrealitas *Pemburu Hantu*—semua ini merujuk pada jejak pengaruh Kode Etik. Selama Orde Baru, kyai berperan penting sebagai tokoh yang memulihkan ketertiban dalam film horor yang mengangkat topik-topik tabu agar film terhindar dari sensor. Walaupun peraturan dan panduan sensor bagi produksi film zaman Orde Baru tidak berlaku lagi pada masa Reformasi beberapa tahun berikutnya, kyai muncul kembali sebagai tokoh yang mengatasi isu-isu supernatural atau berbicara atas nama hantu atau sosok gaib lainnya dalam formula baru serial

42 Untuk mengetahui penjelasan rinci terkait Pemburu Hantu, baca Arps dan Van Heeren 2006.

misteri di televisi. Namun, terdapat perbedaan yang subtil. Keterlibatan tokoh agama dalam serial televisi pasca Orde Baru menunjukkan diskursus tentang dunia supernatural yang berbeda dari Orde Baru. Ditambah peningkatan *reality TV*, juga iklim sosiopolitik pada era Reformasi membuat diskursus-diskursus Orde Baru dipertanyakan. Untuk menyingkap dogma otoriter pemerintahan Orde Baru, seruan untuk mencari 'fakta,' 'kebenaran' dan 'keaslian' disuarakan. Pencarian fakta, realitas dan kebenaran masyarakat Indonesia versi Reformasi berimbas pada program misteri di televisi. Ditambah, terdapat faktor komersial: tayangan realitas menguangkan kepercayaan masyarakat terhadap hal-hal berbau supernatural. Dalam konteks ini, semua yang diklaim ril dalam program *infotainment* horor memerlukan bukti 'nyata', tidak sekadar hasil manipulasi kamera atau *special effect*. Sebagai contoh, dosen kriminologi senior di Univesitas Indonesia, Prof. Dr. Tb. Ronny Rahman Nitibaskara, mengemukakan bahwa untuk menyangkal gagasan semua yang ditayangkan dalam program misteri merupakan cerita fiktif, programnya harus dianalisis oleh sekumpulan ulama dan ahli dari berbagai bidang disiplin.[43]

Selama Reformasi, penggunaan pemuka agama dan sosok sejenisnya dalam formula baru genre misteri berfungsi untuk melegitimasi apa yang ditayangkan pada televisi adalah *real*. Kecenderungan mendefinisikan dan membuktikan dunia misteri sebagai bagian dari realitas kehidupan masa kini menggeser batas-batas yang sebelumnya ditetapkan oleh Orde Baru, yang menentukan posisi *'real'* dan 'supernatural' dalam masyarakat Indonesia dan bagaimana yang *real* dan supernatural dapat dipahami dan dieksplotasi. Kehadiran kyai dalam serial *infotainment* horor setelah Reformasi menantang diskursus yang menolak dunia misteri sebagai bagian masyarakat modern. Hal ini menggariskan de-

43 'Mengapa tayangan mistik digemari?', *Republika*, 12-4-2003.

markasi tersendiri bagi kemungkinan-kemungkinan baru dalam *imagined communities* Indonesia kontemporer. Namun, keterlibatan para pemimpin agama dan beberapa ritual keagamaan dalam serial horor juga sangat mungkin dilakukan untuk mencegah penolakan kalangan Muslim, yang bisa saja merasa terganggu jika dunia misteri dieksplorasi tanpa kendali. Oleh sebab itu, kehadiran kyai, seorang medium Islam dan ritual agama jadi bagian integral dari program-program untuk melegitimasi tema-tema baru dalam *infotainment* horor. Seperti praktik-praktik yang digunakan untuk menghindari sensor pemerintah Orde Baru, pemanfaatan tokoh dan simbol agama dapat dipahami sebagai cara produser untuk lolos seketika walau menampilkan semuanya yang dapat dianggap problematik.

KESIMPULAN

Dalam bab ini, saya mengamati genre horor Indonesia sebagai sebuah wadah representasi atas elemen-elemen bangsa dan pembentukan identitas nasional. Genre horor, serta kekhasan format dan formula, merepresentasikan dan mengimajinasikan penonton serta komunitas spesifik. Diskursus Orde Baru mengenai film horor yang diproduksi untuk bioskop menunjukkan bahwa genre merepresentasikan, pertama-tama, industri film Indonesia dan masyarakat Indonesia, yang, sebagai bagian dari budaya Timur, dekat dengan mistisisme. Kedua, film-film horor dilihat sebagai genre yang digemari kalangan kelas bawah dan komunitas pedesaan karena film-film ini paling sering ditayangkan di bioskop kelas bawah atau di pedesaan. Ketiga, karena penggunaan formula *deus ex machina* yang menghadirkan sosok kyai, film horor berangsur-angsur disamakan dengan film dakwah dan komunitas Islam.

Ketika film horor diproduksi untuk televisi dan menjangkau penonton yang lebih luas, konotasi-konotasi lain mulai mencuat. Tekanan bergeser ke beragam cara *imaging* serta *imagining* dunia supernatural dan rasional yang berbeda dalam masyarakat Indonesia, dan pada prosesnya diskursus tentang genre horor dibawa ke level lain.

Dari sudut pandang baru ini, diskursus tentang genre horor berusaha menemukan bentuk-bentuk penggambaran dunia supernatural yang dapat ditolerir di televisi tanpa menantang gagasan rezim Orde Baru tentang *image* dan cara mengimajinasi bangsa Indonesia modern. Film-film misteri dan serial televisi diprotes jika tidak mencerminkan formula resmi dan diskursus yang dominan mengenai pembangunan dan yang rasional—atau realitas yang didasarkan pada ajaran Islam—tentang cara mengimajinasi dunia supernatural dalam masyarakat Orde Baru. Sebagai contoh, pada 1998 Menteri Penerangan Hartono melarang serial-serial ini agar " bangsa kita jangan diasah dengan hal-hal yang bertentangan dengan agama". Selama perdebatan yang sengit mengenai film-film misteri, definisi atas cara-cara merepresentasikan dunia supernatural dan rasional didiskusikan. Reformasi menciptakan perubahan dalam dua hal. Pergeseran pertama terjadi dalam hubungan antara format dan formula film tertentu dengan *imagined audiences* atau *communities* tertentu. Perubahan formula film horor menciptakan perubahan antara asosiasi film horor dengan komunitas kelas bawah, pedesaan dan Islami. Sejumlah film horor yang diproduksi untuk bioskop menunjukkan kebebasan berekspresi para pembuatnya. Perubahaan ini sering ditandai dengan tidak adanya tokoh kyai. Selain itu, banyak film horor mulai ditayangkan di berbagai bioskop kelas atas; menunjukkan bahwa, sebagai tontonan, film horor tidak lagi terbatas pada kalangan ekonomi bawah saja.

Perubahan kedua dilihat dari bagaimana dunia supernatural dimaknai sebagai bagian dari masyarakat Indonesia. Selama

Reformasi, berbagai stasiun televisi swasta mulai memproduksi serial horor menggunakan formula baru. Dalam beberapa tahun, *reality show* dan *infotainment* horor bermunculan. Program-program ini menggambarkan dunia supernatural sebagai bagian dari kehidupan sehari-hari masyarakat Indonesia, lalu menantang diskursus Orde Baru yang mendefinisikan dunia misteri sebagai hal di luar realitas. Walaupun *reality show* horor mengubah diskursus tentang dunia supernatural, tidak lama moda representasi jadul muncul kembali dalam beberapa formula tayangan televisi.

Dengan kyai sebagai lakon sentral, representasi lama muncul kembali dalam diskursus yang baru. Kyai merupakan aset yang tidak tertandingi dalam mengeksploitasi dunia supernatural di media audiovisual Indonesia. Seorang kyai menambahkan kesan *real* dari tayangan horor dan pada saat yang sama menghindarkan serial dari sensor. Saya mengeksplorasi lebih lanjut perpaduan antara motif komersial, sensor, dan Islam dalam media pasca Soeharto pada bab selanjutnya.

6

Kyai Selebritis dan Hantu-Hantu Masa Lalu

BERGULAT DENGAN BATAS MORALITAS, REALITAS, DAN POPULARITAS

Setelah dua minggu yang sarat kontroversi dan perdebatan publik, sebuah film remaja berjudul *Buruan Cium Gue!* karya Findo Purwono ditarik dari peredaran bioskop pada 21 Agustus 2004. Meski telah mengantongi surat tanda lulus sensor, *Buruan Cium Gue!* dikecam oleh seorang dai kondang dan pebisnis bernama Abdullah Gymnastiar, akrab dipanggil Aa Gym, tak lama setelah film beredar di bioskop. Tanpa pernah menonton film dan menilainya hanya berdasarkan judul, Aa Gym beranggapan bahwa *Buruan Cium Gue!* mendorong perilaku seks bebas di kalangan anak muda. Tidak butuh waktu lama bagi Aa Gym untuk mengumpulkan dukungan dari pemerintah dan organisasi Islam. Setelah protes keras yang berlangsung selama dua minggu, film ini akhirnya dilarang tayang. Raam Punjabi, produser, memilih untuk menarik *Buruan Cium Gue!* agar tidak meresahkan masyarakat lebih jauh lagi.

Protes dari kalangan Muslim yang disulut oleh dugaan adanya film yang tidak senonoh bukanlah hal baru. Baik di bawah Orde Baru maupun Reformasi, berbagai film dilarang beredar, ditarik dari peredaran, diputar secara terbatas, atau batal diproduksi karena adanya gelombang protes dari kalangan Muslim. Namun, terdapat beberapa perbedaan halus pada masa Reformasi. Salah satu perbedaan yang menonjol atas meningkatnya kebebasan berekspresi dalam semua bidang, adalah makin keras dan terbuka protes dari kalangan Muslim. Terlebih, dengan iklim Reformasi yang memberikan banyak ruang kebebasan, Islam secara perlahan makin banyak dimuat di media Indonesia. Antara 2003 hingga 2007, protes yang berasal dari kelompok Muslim mendapatkan perhatian yang besar di media. Protes ini tidak hanya dialamatkan pada produksi film, tetapi juga pada musik, performans tari dan seni visual. Pada 2003, perdebatan publik mengenai film *Buruan Cium Gue!* diawali dengan kontroversi mengenai Inul Daratista, seorang penari dan penyanyi dangdut. Rhoma Irama, penyanyi dangdut ikonik dan bintang film yang merupakan seorang Muslim taat, mengutarakan kejijikannya dengan goyang seksi Inul. Penolakannya terhadap gerak tarian Inul memicu perdebatan panas tentang apakah goyang ngebor Inul dapat dikategorikan sebagai tindakan pornografi dan dicekal berdasarkan nilai moral agama.

Pada 2005, dua kasus lain yang marak diliput media melibatkan organisasi Islam militan bernama Front Pembela Islam (FPI). Seperti berbagai organisasi paramiliter Islam lainnya di Indonesia, FPI dapat dihubungkan dengan para politisi atau pejabat tinggi militer dan kepolisian. Sejak didirikan pada Agustus 1998, FPI selalu tampil di media Indonesia sebagai kelompok Muslim fanatik yang tidak segan-segan menggunakan kekerasan untuk mencapai tujuannya. Kasus pertama yang mendapatkan protes dari FPI pada 2005 berkaitan dengan penggunaan simbol kaligrafi Arab berbunyi 'Allah' yang tertera pada sampul album

Laskar Cinta karya band Dewa 19. FPI juga mengecam tayangan televisi yang menampilkan Dewa 19, karena selama pertunjukan para penari latar menginjak-injak simbol kaligrafi yang dilukis pada lantai studio. FPI menuduh Dewa 19 melakukan penodaan agama, melaporkan mereka kepada kepolisian daerah Jakarta, dan menuntut band meminta maaf kepada publik.

Selain itu, FPI juga turut mengecam sebuah foto di pameran seni CP Biennale 2005 di Jakarta. Foto itu menampilkan Adam dan Hawa dalam keadaan telanjang. FPI menyatakan foto itu porno; kemudian fotografer Davy Linggar, kurator seni Biennale Agus Suwage, dan 'Adam,' yang diperankan oleh seorang aktor televisi populer Anjasmara, serta 'Hawa' model terkenal Isabella, dilaporkan kepada kepolisian Jakarta. Pada Februari 2006, keempat individu dinyatakan sebagai tersangka diduga menampilkan seni mesum yang menghina beberapa kelompok agama (Surayana, 2006).

Meningkatnya jumlah protes dari kalangan Muslim terhadap film, pertunjukan musik dan karya seni pada era pasca Orde Baru berkaitan dengan diskursus mengenai kedudukan Islam dalam ranah publik dan perannya dalam politik Reformasi. Isu-isu ini sudah eksis sejak lama dan sudah dibahas sebelum kemerdekaan Indonesia. Pada saat itu diskursus mengarah pada kedudukan Islam dalam Konstitusi Indonesia alias Undang-Undang Dasar. Pertanyaan terbesar saat itu adalah apakah negara Indonesia yang baru merdeka akan memisahkan negara dan agama atau, sebagai alternatif, mengesahkan dokumen Piagam Jakarta. Piagam ini membuka jalan bagi negara untuk menerapkan syariah Islam di umat Muslim. Piagam Jakarta ditolak dan sebagai gantinya, pada 22 Juni 1945 Pancasila disahkan sebagai ideologi negara.

Reformasi membuka kembali perdebatan mengenai kemungkinan menerapkan prinsip-prinsip agama Islam sebagai dasar pemerintahan Indonesia. Walaupun antara 1998 dan 2007

masyarakat secara umum berpendapat bahwa Islam tidak seharusnya menjadi bagian dari Konstitusi Indonesia, dalam perpolitikan daerah dan ruang publik nilai-nilai Islam makin banyak diterapkan. Undang-undang otonomi daerah yang disahkan pada 1 Januari 2001 memperkuat kedudukan Islam sebagai bagian dari peraturan daerah (Perda). Antara 2001 dan 2005, pemerintah daerah di Aceh, Tangerang, Cianjur, Padang, dan Sulawesi Selatan menerapkan berbagai kebijakan yang didasarkan pada hukum Islam. Terlebih, pada 2006 perdebatan yang terkait posisi Islam dalam negara kembali mencuat. Sebagian besar dari diskursus ini muncul dalam konteks pembuatan draf undang-undang baru yang mengatur moralitas umum dan memperkuat upaya untuk melarang pornografi dari ranah umum. Di bawah kepemimpinan Habibie (1998-1999), partai-partai Islam sayap kanan mengajukan undang-undang baru mengenai pornografi. Pada 2006, usaha mereka menuai hasil dengan adanya Rancangan Undang-Undang Anti Pornografi dan Pornoaksi (RUU APP). Undang-undang ini melarang berciuman di ruang publik, gerakan tari yang bersifat sensual, dan penggambaran aktivitas seksual dalam sastra, lukisan, foto, dan rekaman.

Gagasan mengenai penerapan nilai-nilai Islam dalam rangka undang-undang tersebut berujung pada gelombang penolakan baik dari kelompok agama lain maupun kelompok Islam moderat. Muhamad Ali (2006), dosen Universitas Islam Jakarta, menjelaskan bahwa kontroversi yang terjadi antara pendukung dan penolak RUU ini menyingkap "batas-batas pertempuran budaya antara kelompok konservatif dan liberal, dengan mayoritas kelompok moderat di tengah-tengah". Di samping penolakan kalangan Muslim terhadap beberapa film, penampilan musik dan seni visual, perbedaan lain antara Orde Baru dan Reformasi adalah meningkatnya simbol-simbol Islam dalam media audiovisual pasca Soeharto. Pada satu sisi, hal ini berkaitan dengan jumlah organisasi dan kelompok Islam yang mulai menggunakan media

audiovisual sebagai alat dakwah dan representasi-diri. Sebagaimana dibahas dalam Bab 4, hal ini telah mendorong lahirnya sebuah genre film baru serta gerakan *film Islami*. Gagasan dan representasi Islam yang diharapkan oleh gerakan *film Islami* ini tidak berhasil masuk media massa Indonesia. Melainkan, sebagaimana dibahas dalam Bab 5, *reality show* horor atau misteri yang diproduksi oleh stasiun televisi komersial makin diasosiasikan dengan dakwah. Pada 2004, tren kemunculan tokoh Islam di televisi meningkat kembali, yang memicu lahirnya sebuah genre televisi baru, yakni sinetron religi. Walaupun awalnya terbatas pada bulan puasa Ramadan, sinetron-sinetron yang menampilkan Islam pada sisi permukaan kemudian juga ditayangkan di luar bulan Ramadan. Secara perlahan tapi pasti, citra Islam berhasil keluar dari rangka ini, tetapi serial religi baru masih disisipi dengan hantu-hantuan dan secara umum, alur cerita masih berfokus pada pertobatan dengan isak tangis. Seperti halnya pada *reality show* horor, sinetron religi juga dipenuhi dengan berbagai elemen misteri dalam wujud peristiwa supernatural, dan juga menggunakan klaim bahwa kisah yang ditayangkan berangkat dari kisah nyata. Terlebih, sinetron religi memberikan peran-peran penting kepada tokoh agama, sebagaimana yang terjadi dalam film dan serial horor. Kyai, ustadz, ulama, atau dai muncul dalam sinetron; terkadang seorang kyai membuka sebuah tayangan televisi atau hadir pada penghujung acara. Walaupun film-film bertema Islam sudah tayang di luar konteks Ramadan, sebagian besar produksi di televisi masih jauh dari harapan *film Islami*.

Menjamurnya citra Islam di televisi dan usaha berbagai kelompok Islam dalam mengatur media, musik dan seni audiovisual juga turut memberikan pengaruh terhadap praktik -praktik narasi dalam film dan televisi. Bab ini berusaha menguak peran Islam dalam menggariskan batas-batas narasi film dan televisi pasca Soeharto.

PENCEKALAN *BURUAN CIUM GUE!*: KYAI, ORANG ASING, DAN MORALITAS INDONESIA

Pada 5 Agustus 2004, film *Buruan Cium Gue!* diluncurkan di berbagai bioskop kelas atas milik Cinema 21 di lima belas kota di Indonesia. Film ini dirancang seperti formula sinetron *ABG* (singkatan dari Anak Baru Gede) pada umumnya. *Buruan Cium Gue!* mengangkat kisah cinta sepasang anak muda bernama Ardi dan Desi, yang merupakan cinta pertama mereka. Desi berasal dari keluarga kaya, sedangkan Ardi anak yatim miskin yang harus kerja sepulang sekolah untuk membiayai sekolahnya. Walaupun mereka telah berkencan selama dua tahun, Ardi tidak pernah mencium bibir pasangannya. Ardi, selaku pria berprinsip tradisional, tidak ingin mencium Desi hingga waktu yang tepat. Desi, di sisi lain, sangat berharap dicium Ardi. Sebagian besar teman sekolahnya sudah pernah dicium. Dalam sebuah program radio yang mengangkat topik 'ciuman pertama,' Desi berbohong mengenai ciuman pertamanya, yang memicu masalah di kemudian hari. Karena Ardi tidak pernah mencium Desi, ia jadi bertanya-tanya mengenai kapan dan oleh siapa Desi dicium. Setelah sekian kesalahpahaman, masalah akhirnya berhasil diselesaikan. Ardi dan Desi menikmati ciuman pertama mereka.

Buruan Cium Gue! diproduksi oleh 'raja' sinetron televisi, Raam Punjabi. Sejak 1990-an, Multivision Plus—rumah produksinya —menuai kesuksesan besar dalam memproduksi hiburan di pertelevisian Indonesia. *Buruan Cium Gue!* amat mirip dengan karya Punjabi lainnya, dan dibintangi oleh beberapa aktor dan aktris yang memainkan peran dalam salah satu sinetron produksinya juga, *ABG*. Sinetron *ABG* diluncurkan dua tahun sebelumnya pada stasiun televisi swasta RCTI. Dalam sebuah wawancara, Punjabi menyebutkan bahwa ia memiliki keinginan untuk memproduksi versi serial televisinya untuk layar lebar, karena 'Ada hal-hal yang sebenarnya terjadi di kalangan remaja tapi tidak dapat

ditampilkan dalam sinetron itulah yang dimunculkan dalam *Buruan Cium Gue!*. Hanya tiga hari setelah peluncuran, *Buruan Cium Gue!* menuai kontroversi besar. Pada 8 Agustus 2004, dai populer Abdullah Gymnastiar menolak film ini melalui acara khotbah *Indahnya Kebersamaan*, yang disiarkan *live* dari Masjid Istiqlal Jakarta di SCTV pada hari Minggu setiap dua minggu sekali.

Aa Gym percaya bahwa film *Buruan Cium Gue!* mengandung unsur-unsur pornografi. Kesimpulan untuk menyerang berdasarkan judul filmnya saja. Tanpa menonton dia merasa *Buruan Cium Gue!* berbahaya karena dapat memicu seks sebelum nikah bagi remaja. Aa Gym menjelaskan alasannya berdasarkan doktrin Islam. Seorang laki-laki dan perempuan yang menyentuh satu sama lain di luar ikatan nikah sudah dianggap dosa, apa lagi berciuman. Berciuman tidak hanya berlawanan dengan doktrin Islam, Aa Gym juga yakin bahwa tindakan ini merupakan satu langkah menuju seks di luar nikah. Aa Gym menegaskan bahwa judul filmnya dapat saja diubah menjadi *Buruan Berzina!*.

Segera setelah membawakan khotbah, Aa Gym mendapatkan dukungan dari MUI dan berbagai organisasi Islam. Beberapa dari organisasi ini memulai aksi penolakan terhadap film dan menuntut filmnya dilarang tayang. Ketua MUI, Amidhan, menegaskan bahwa film ini sama sekali tidak cocok untuk ditayangkan di Indonesia. Ia juga beranggapan bahwa judul film keterlaluan karena mengisyaratkan 'pornoaksi.' Terlebih, ia beranggapan bahwa adegan-adegan ciuman yang ditampilkan dalam *Buruan Cium Gue!* merusak moralitas bangsa dan harus dilarang. Amidhan tambah argumen bahwa film ini juga dapat dianggap sebagai penghinaan terhadap agama. Secara pribadi ia merasa terhina karena film ini menampilkan seorang laki-laki yang soleh kemudian meninggalkan nilai-nilai agama yang ia pegang untuk mencium kekasihnya sebelum menikahinya (Yordenaya, 2004a). Disulut oleh dukungan yang diberikan MUI dan berbagai organisasi

massa, Aa Gym berkeliling Jakarta untuk menakar popularitas *Buruan Cium Gue!* di tengah masyarakat. Pada Jumat, 13 Agustus 2004, dalam sebuah wawancara sebelum berkunjungan ke beberapa bioskop, ia menekankan bahwa ia tidak berminat menonton filmnya. Ia mengingatkan kembali bahwa judul itu saja telah memberikan gambaran bahwa filmnya bertentangan dengan nilai agama dan merupakan sebuah bahaya besar terhadap generasi muda Indonesia. Ia berkata bahwa maksud dari kunjungan hanya untuk mengecek popularitas film.

Justru karena kontroversi filmnya, bioskop yang menayangkan *Buruan Cium Gue!* dipenuhi dengan penonton. Banyak penonton hanya ingin mengetahui kenapa filmnya begitu kontroversial dan penasaran dengan adegan-adegan yang dianggap tidak senonoh. Mayoritas penonton meninggalkan bioskop dengan kecewa karena *Buruan Cium Gue!* ternyata film remaja biasa, dan tidak terdapat sesuatu yang spesial.

Namun, Aa Gym dan para pendukungnya tetap melanjutkan aksi protes terhadap penayangan filmnya . Lima hari setelah ia melakukan berbagai kunjungan ke bioskop, Aa Gym dan beberapa koleganya menghubungi LSF. Pada 18 Agustus, mereka menemui kepala LSF, Titie Said, untuk bertanya perihal perizinan yang diberikan atas peredaran *Buruan Cium Gue!*. Menjawab pertanyaan Aa Gym, Titie Said menjelaskan bahwa adegan ciuman dalam *Buruan Cium Gue!* sudah sesuai dengan pedoman sensor. Adegan itu menggambarkan bagian dari realitas kehidupan anak-anak muda Indonesia masa kini. Titie turut menegaskan bahwa sudah ada film sebelum *Buruan Cium Gue!* yang juga memuat adegan serupa. Ia menjelaskan bahwa judul film mencerminkan bahasa 'gaul' kalangan muda. Terlepas dari penjelasan yang bersifat netral ini, dalam sebuah wawancara Titie beranggapan bahwa seruan yang dilayangkan oleh Aa Gym kepada LSF merupakan tanda bahwa lembaga tersebut membuat keputusan yang tidak tepat. Namun, karena film telah melalui prosedur sensor, LSF

tidak berhak menariknya dari bioskop-bioskop (Yordenaya 2004b).

Secara mengejutkan, empat hari kemudian, yakni pada 21 Agustus 2004, *Buruan Cium Gue!* ditarik dari bioskop. LSF, dengan persetujuan Multivison Plus, memutuskan untuk tunduk pada tekanan masyarakat. LSF menarik perizinan yang telah diberikan dengan alasan bahwa *Buruan Cium Gue!* telah mengganggu 'ketertiban umum'. Kementerian Budaya dan Pariwisata menerbitkan surat untuk mencabut izin peredaran dan Multivision meminta bioskop untuk berhenti menayangkan filmnya (Unidjaja, 2004). Kopi seluloid kemudian diserahkan kepada perusahaan produksi, dan diputuskan bahwa *Buruan Cium Gue!* akan diluncurkan kembali pada akhir tahun setelah proses penyuntingan ulang dan pengubahan judul.

Raam Punjabi menerangkan kepada media bahwa ia akan melibatkan para pemuka agama dan lembaga sensor dalam proses revisi film. Ia menyesalkan pelarangan terhadap *Buruan Cium Gue!*, tetapi percaya bahwa persatuan bangsa lebih penting. Punjabi menegaskan bahwa penarikan film dari peredaran bukan karena konten yang dimuat. Dia berargumen *Buruan Cium Gue!* menampilkan kehidupan faktual kalangan muda kelas menengah dalam masyarakat Indonesia belaka.

Kontroversi tidak berhenti di situ. Tak lama kemudian, berbagai kelompok jurnalis, intelektual, pembuat film, penulis, artis, dan tokoh publik lain menyuarakan protes terhadap pelarangan *Buruan Cium Gue!*. Mereka menyampaikan kegelisahan tentang penerapan bentuk sensor baru yang didasarkan pada moralitas agama. Dalam *The Jakarta Post*, pengamat budaya bernama Zoso menuliskan bahwa ia khawatir sensor berbasis agama akan menjadi langkah awal terhadap represi politik dan pembatasan kebebasan berekspresi. Ia mengingatkan kembali media Indonesia pernah mengalami pembatasan semacam itu di bawah rezim Orde Baru dan tidak ada yang mau kembali pada era itu (2004). Zoso

menekankan bahwa agama seharusnya tidak digunakan sebagai alat penindasan. Pihak lain juga mempertanyakan peran tekanan agama dalam pelarangan *Buruan Cium Gue!*. Pada 25 Agustus, pusat budaya Utan Kayu membuat petisi yang ditandatangani oleh para pembuat film, intelektual, artis, dan tokoh publik lain. Petisi ini menyuarakan tiga hal. Poin pertama menyebutkan bahwa penarikan *Buruan Cium Gue!* dari peredaran adalah bentuk perampasan kebebasan berekspresi dan dapat dilihat sebagai tindakan anti-demokrasi serta berlawanan dengan hak asasi manusia. Poin kedua adalah bahwa otoritas dan simbol agama (dalam hal ini Islam) seharusnya tidak dibawa ke ranah umum, tetapi dibatasi pada ranah privat. Poin ketiga menegaskan bahwa pelarangan karya seni ini dianggap moralistis, dogmatis, dan kuno, serta tidak merepresentasikan masyarakat Islam di Indonesia secara keseluruhan (Gaban 2004).

Tanpa menghiraukan kritik, berbagai kelompok Islam terus menyuarakan protes terhadap film dan program televisi. Anggota Aliansi Masyarakat Anti Pornoaksi (AMAP) mengeluhkan program *Cowok-Cowok Keren* pada RCTI, *Nah Ini Dia* pada SCTV, dan *Layar Tancep* pada Lativi. Mereka berpandangan bahwa program-program ini sekadar alat untuk menjajakan seks. Walau masing-masing serial ini telah lulus sensor, AMAP beranggapan bahwa program-program tersebut sudah kelewat batas. Dalam suasana seperti ini, produser masing-masing program mencoba mencegah adanya protes terhadap film yang tengah mereka produksi dengan mengklaim bahwa film-filmnya merepresentasikan realitas. Salah satunya adalah film *Virgin* (Hanny Saputra, 2004), yang beredar tak lama setelah peluncuran *Buruan Cium Gue!*. Terinspirasi sejumlah film remaja Hollywood macam *Thirteen* (Catherine Hardwick, 2003) dan *Coyote Ugly* (David McNally, 2000), film *Virgin* dikatakan merepresentasikan kehidupan sehari-hari Indonesia. Dalam sebuah program televisi yang membahas proses produksi *Virgin*, Chand Parwez selaku produser menekankan bahwa film

ini menampilkan realitas kehidupan dalam masyarakat Indonesia. Menurut Parwez, *Virgin*—yang menggambarkan perempuan-perempuan yang pergi ke klub malam, menggunakan obat-obatan terlarang, meminum minuman keras, dan menjajakan tubuh mereka untuk membeli pakaian dan gadget bagus—diproduksi untuk dan memperingatkan orang tua.' Menurutnya, para orang tua harus menonton film ini bersama anaknya agar menyadari bahayanya kehidupan perkotaan dan dapat mendidik anaknya dengan baik.

Tepat ketika gelombang protes terhadap moralitas *Buruan Cium Gue!* dan film sejenisnya terjadi, undang-undang anti-pornografi tengah dirancang. Pada 2006, pembahasan terkait RUU memicu kontroversi besar yang menurut dosen Muhammad Ali (2006) dapat dipahami dalam konteks pergumulan menemukan definisi moralitas masyarakat yang selaras dengan bangsa dan negara Indonesia. Hingga 2006, perdebatannya menyoroti fakta bahwa Indonesia tidak memiliki UU semacam itu. RUU ini diajukan ketika Habibie menjabat sebagai presiden dan mencuat kembali selama beberapa kali pada masa pemerintahan Abdurrahman Wahid dan Megawati Soekarnoputri.

Pada 2003, dorongan untuk mengesahkan undang-undang anti-pornografi marak kembali setelah terjadi perdebatan publik akibat gerakan erotis goyang dangdut Inul Daratista. Gerakan pinggul bintang dangdut yang mirip gerakan *ngebor* ini membuatnya disebut sebagai 'ratu ngebor'. Gaya joget Inul memicu kegusaran Rhoma Irama, seorang selebriti, bintang film dan 'raja dangdut' yang merupakan seorang Muslim yang taat. Rhoma beranggapan bahwa goyangan Inul merupakan ancaman terhadap moralitas negara dan tindakan pornoaksi—sebuah istilah yang diperkenalkan Rhoma— yang harus dilarang dari ranah publik. Sengketa antara Inul dan Rhoma ini mendapatkan perhatian luas dalam media massa dan membagi masyarakat ke dalam kubu pro dan kontra Inul (Barendregt 2006; Wiwik Sushartami menyusul).

Tidak lama kemudian, kontroversi masuk ke dalam forum diskursus sosial dan politik mengenai moralitas masyarakat. Beberapa orang terpesona dengan goyangan Inul dan melihatnya sebagai bentuk seni. Kelompok lain mengecam goyangannya dan menganggapnya telah menurunkan moralitas bangsa. Diskursus mengenai goyang ngebor Inul mendorong beberapa kelompok Islam sayap kanan yang duduk di Dewan Perwakilan Rakyat untuk mempercepat pembuatan undang-undang anti-pornografi dan pornoaksi. Namun, pembahasan terkait RUU ini baru dilakukan secara intensif dua tahun kemudian.

Kasus *Buruan Cium Gue!* memperluas diskusi mengenai peran pemerintah dan nilai-nilai Islam dalam pengaturan moralitas masyarakat. Dalam sebuah artikel yang dimuat di milis Layarkata, Farid Gaban, seorang jurnalis Kantor Berita Pena Indonesia menuliskan bahwa protes terhadap *Buruan Cium Gue!* telah meluas dan keluar dari konteks film itu sendiri. Farid melihat ini sebagai gejala kebosanan yang dirasakan oleh publik Indonesia terhadap tren media massa, yang didominasi sepenuhnya oleh program-program misteri, obsesi mengenai kehidupan pribadi, dan skandal tentang selebriti, dan program berita kriminal yang bersifat vulgar (Gaban 2004). Dalam pendirian yang kurang lebih sama, Muhammad Ali (2005) mengatakan bahwa para perancang dan pendukung RUU Anti-Pornografi beranggapan bahwa nilai moral masyarakat Indonesia tengah menurun karena adanya kebebasan berekspresi. Ali beranggapan bahwa mereka menganggap meningkatnya jumlah tabloid, pentas seni, sastra, dan film yang memuat konten-konten porno sebagai ancaman besar. Ia juga menjelaskan bahwa para pimpinan dan kelompok agama memerlukan UU semacam itu, karena mereka tidak mampu memaksakan pandangannya pada masyarakat tanpa adanya dasar hukum (Ali, 2006).

Di sisi lain, ketika sejumlah pihak meyakini bahwa kebebasan berekspresi sudah kebablasan dan mencederai bangsa Indo-

nesia, pihak lain menerimanya sebagai bagian dari masyarakat Indonesia yang sudah menjadi terbuka dan demokratis pada era Reformasi. Sebagaimana dijelaskan di atas, beberapa pihak khawatir bahwa agama akan digunakan sebagai alat untuk membatasi kebebasan berekspresi di Indonesia. Zoso (2004) membandingkan peran Aa Gym dan berbagai kelompok Islam yang memprotes *Buruan Cium Gue!* dengan 'otoritas tirani' oleh Departemen Penerangan pada rezim Orde Baru. Gaban juga menyampaikan ketakutan bahwa kasus *Buruan Cium Gue!* dapat berujung pada perampasan kebebasan berekspresi yang baru. Ia khawatir petisi yang dibuat oleh Utan Kayu akan memicu polarisasi di mana Aa Gym akan didukung oleh kelompok seperti FPI, Majelis Mujahiddin Indonesia, Hizbut Tahrir, atau Partai Keadilan Sejahtera. Gaban (2004) khawatir jikaitu terjadi, pemerintah akan menanggapinya dengan membatasi kebebasan berekspresi secara drastis.

Namun, menurut seorang psikolog Sartono Mukadis, membandingkan kasus *Buruan Cium Gue!* dengan pembatasan berekspresi selama Orde Baru dirasa kurang tepat. Ia yakin bahwa protes yang dilakukan satu orang dan didukung oleh beberapa kelompok tidak dapat dibandingkan dengan sistem kontrol yang mengekang oleh berbagai lembaga pada masa pemerintahan Orde Baru. Ia sama sekali tidak yakin bahwa kasus *Buruan Cium Gue!* mencerminkan kelahiran sebuah sistem baru yang akan membatasi kebebasan berekspresi berdasarkan agama. Ini karena menurutnya Rhoma Irama gagal dalam upayanya mencekal Inul Daratista atas nama agama (Mukadis 2004).

Dalam perbandingan serupa, Jujur Prananto malah berargumen lebih jauh. Ia tidak setuju bahwa kasus *Buruan Cium Gue!* atau Inul berkaitan dengan pertanyaan apakah Islam memiliki peran inti dalam peraturan sensor baru di Indonesia. Sebaliknya, ia melihat kedua kasus sebagai bukti bahwa kendali atas negara berada dalam genggaman orang-orang yang memiliki pengaruh besar. Menurutnya, pada masa Reformasi, kekuasaan berada da-

lam genggaman selebritis yang paling populer, yakni, pada masa itu, Inul Daratista dan Aa Gym (Prananto, 2004). Meski begitu, Inul berhasil mengalahkan Rhoma Irama bukan hanya karena popularitas yang ia miliki, tapi juga karena dukungan yang ia peroleh dari tokoh-tokoh Nahdlatul Ulama seperti mantan presiden Abdurrahman Wajid dan Ahmad Mustofa Bisri (Gus Mus).

Prananto memang membahas dua hal yang valid. Pertama, benar bahwa media pasca Orde Baru didominasi oleh selebritis dan, kedua, agama jelas digunakan sebagai alat untuk mengendalikan sensor. Kemenangan yang diperoleh Aa Gym dan beberapa kelompok agama dalam kasus *Buruan Cium Gue!* tidak sepenuhnya karena faktor agama, melainkan perpaduan antara *stardom*, popularitas, dan agama yang semuanya dimiliki kyai selebritis seperti Aa Gym dan menjadi *non-contest* untuk Raam Punjabi. Produser film *Buruan Cium Gue!,* merupakan keturunan India dan oleh karenanya rentan terhadap tuduhan sebagai 'orang asing' dan 'kapitalis' yang mempromosikan realitas sekuler yang tidak selaras dengan nilai Indonesia. Telah disebutkan bahwa penarikan film sebagai tanggapan atas protes dari kalangan Muslim bukanlah hal baru. Di bawah Orde Baru, terdapat beberapa kasus yang mana Islam digunakan untuk mencekal atau menarik film dari peredaran. Bagian selanjutnya memberikan gambaran lebih luas mengenai peran otoritas dan organisasi massa Islam serta ketakutan terhadap protes dari kalangan Muslim dalam tahap produksi, penayangan dan sensor film, serta swasensor selama Orde Baru dan Reformasi.

SENSOR JALANAN: OTORITAS AGAMA

Di bawah pemerintah Orde Baru, kebijakan sensor yang berpengaruh berlandaskan pada prinsip SARA. Media massa tidak diperbolehkan mengangkat isu-isu yang berkaitan dengan SARA

karena ketakutan ini dapat mengganggu stabilitas negara. Selain pedoman SARA, berbagai peraturan dan ketentuan dibuat secara khusus untuk film yang dikelola oleh Lembaga Sensor Film (LSF). Anggota lembaga ini meliputi perwakilan pemerintah, profesi hukum, tentara, produsen film, dan beberapa organisasi agama, di antaranya Majelis Ulama Indonesia, Nahdlatul Ulama, Muhammadiyah, Dewan Gereja-gereja di Indonesia (DGI), Konferensi Wali Gereja Indonesia (KWI), dan Parisada Hindu Dharma Indonesia (PHDI). Baik film dalam negeri maupun film impor harus melalui LSF sebelum diedarkan ke bioskop atau televisi, atau didistribusikan dalam format kaset video, VCD, dan DVD.

Sebagaimana telah dibahas dalam Bab 2 dan 5, selain peraturan sensor resmi yang termaktub dalam undang-undang film Indonesia, pada 1981 juga dibuat Kode Etik untuk Produksi Film. Walaupun terdapat komisi khusus yang membahas aspek prinsip agama dalam pembuatan Kode Etik, serta keterlibatan perwakilan dari berbagai organisasi massa keagamaan dalam sistem sensor, dari waktu ke waktu terdapat organisasi massa dan komunitas (khususnya) Islam yang menyuarakan protes atas film-film tertentu. Protes ini terkadang ditujukan langsung terhadap proses sensor, tetapi terkadang juga ditujukan untuk menarik film yang telah disahkan oleh LSF. Namun, gelombang protes nampaknya dilakukan secara acak: tidak semua film yang ditolak dengan dasar agama memicu protes dari kalangan agama. Terkadang protesi mereka malah disulut oleh hal-hal yang tidak bertentangan dengan ajaran agama.

Antara 1993 dan 1997, kelompok-kelompok seperti Forum Komunikasi Lembaga Dakwah (FKLD), Himpunan Mahasiswa Islam, Komite Indonesia untuk Solidaritas Dunia Islam, dan beberapa cabang MUI di berbagai provinsi di Indonesia menyampaikan protes mengenai berbagai film. Penolakan terbesar ditujukan terhadap gambar-gambar 'porno'.

Sejak 1970-an, berbagai film Indonesia sudah memainkan gambar atau adegan yang mengesankan seks dan ketelanjangan perempuan. Anggota beberapa organisasi Islam khawatir bahwa film-film seperti itu akan berdampak buruk pada generasi muda. Ditakutkan generasi penerus akan menyimpang dari nilai-nilai agama. Film-film seperti itu tidak dapat diterima dalam pandangan agama dan berlawanan dengan esensi budaya dan tradisi di Indonesia. Anwar Sanusi dari Lembaga Pengkajian dan Pengembangan Dakwah (LPPD) serta Ahmad Suaidy dan Husen Umar, kepala dan juru bicara FKLD, berargumen bahwa Indonesia adalah bangsa religius. Walaupun kebanyakan dari mereka yang memprotes berasal dari kalangan Muslim, beberapa pemuka agama lain juga memiliki pandangan yang sama. Mereka juga beranggapan bahwa film-film yang menampilkan unsur ketelanjangan atau seks harus dilarang: 'Sentimen komunitas Islam juga turut dirasakan oleh komunitas-komunitas Katolik, Protestan, Hindu, dan Budha.'

Selain penolakan terhadap film dan video porno legal dan ilegal, atau protes terhadap poster film yang dianggap porno yang cenderung lebih sering disuarakan pada bulan Ramadan, pada masa Orde Baru terdapat tiga kasus menyangkut film yang menimbulkan kontroversi besar. Pada ketiga kasus, protes dari kalangan Muslim tertuju pada proses sensor. Dua kontroversi menyangkut film yang diimpor dari Amerika Serikat. Kontroversi pertama berkaitan dengan *True Lies* (James Cameron, 1994), yang dianggap sebagai hinaan bagi Muslim karena ditampilkan sebagai teroris. Walau *True Lies* telah lulus sensor, berbagai kelompok Muslim meminta film ditarik dari peredaran. Hasilnya, popularitas melejit tajam sehingga versi bajakannya laris terjual. Film kedua yang sempat disorot kalangan Muslim adalah *Schindler's List* (Steven Spielberg, 1993), yang tidak pernah dapat ditayangkan di bioskop Indonesia. Bahkan sebelum mereka menyaksikan filmnya, beberapa kelompok Muslim yakin bahwa *Schindler's List*

memuat propaganda Yahudi dan menolak peluncurannya di Indonesia. Akhirnya, LSF memutuskan untuk tidak meloloskan film ini bukan hanya demi menghindari gelombang protes dari kalangan Muslim, tetapi juga karena tidak diberikan izin produser untuk memotong adegan apapun. Film ini pun banyak dicari melalui jaringan bajakan.

Kasus kontroversial ketiga berkaitan dengan film *Pembalasan Ratu Laut Selatan* (Tjut Djalil,1988), yang mengisahkan seorang ratu legenda yang menyimpan seekor ular dalam vaginanya dan mematuk organ vital lelaki yang bersetubuh dengannya. *Pembalasan Ratu Laut Selatan* lulus sensor, tapi setelah peluncurannya beberapa organisasi Islam menolak dengan keras tema porno. Karena hura-hura yang terjadi beberapa hari kemudian film ditarik dari bioskop.

Selama dan setelah Reformasi, terdapat berbagai perkembangan dalam dunia perfilman. Ketika berbagai kelompok dan pembuat film bereksperimen menjajaki batas-batas kebebasan berekspresi yang ditawarkan Reformasi, beberapa kelompok Islam juga menakar sejauh mana mereka dapat membatasi kebebasan ini. Kelompok-kelompok seperti FPI, PKS, dan laskar Masyarakat Anti Pembajakan dan Pornografi (MAPPI), pasukan khusus yang terdiri dari 750 orang—mayoritas di antaranya merupakan banser NU—mengorganisir diri untuk melawan apa yang mereka anggap sebagai produk film amoral dan anti-Islam. MAPPI melakukan razia untuk menghentikan penjualan film bajakan dan film yang dilarang beredar; razia ini meliputi pedagang film jalanan. Sedangkan FPI menyuarakan ancaman secara publik. Para stasiun televisi dan penyelenggara festival film, misalnya, sangat yakin kantor dan bioskop mereka tidak aman jika terus menayangkan film-film tertentu.

Di Indonesia pasca Soeharto, ketakutan akan protes dari kalangan Muslim tidak hanya membatasi distribusi film, tetapi terkadang juga menghambat proses produksi. Pada 2001, sutra-

dara Garin Nugroho berencana membuat sebuah film berjudul *Izinkan Aku Menciummu Sekali Saja*, yang mengisahkan anak lelaki pesantren yang ingin mencium seorang gadis jelita keturunan Tionghoa yang ia temui setiap hari. Namun, setelah adanya protes dari perwakilan-perwakilan pesantren, produser menghentikan pendanaan atas filmnya (Wardhana 2001b). Garin memindahkan lokasi cerita ke Papua, yang mayoritas dihuni pemeluk agama Katolik. Pada 2003, film ini diluncurkan dengan judul *Aku Ingin Menciummu Sekali Saja*.

Garin Nugroho tidak hanya menghadapi protes dari kelompok Muslim saja. Pada 2005, selama pra-produksi filmnya yang berjudul *Sinta Obong*, Gerakan Perempuan Hindu Muda Indonesia (GPHMI) menyampaikan penolakan mereka karena skenario film dianggap menghina Dewi Sinta dan cerita asli Ramayana. GPHMI juga menekankan bahwa walaupun Hindu adalah agama minoritas di Indonesia, masyarakat harus menyadari bahwa satu milyar pemeluk agama Hindu di seluruh dunia mengimani Ramayana. Terlebih, mereka mengutarakan bahwa Bali, agama Hindu, simbol-simbol, serta kitab sucinya seharusnya tidak dilecehkan atau diserang oleh bom (mengacu pada penyerangan teroris atas nama Islam pada 2002 dan 2005). Pada akhirnya, Garin tetap memproduksi film tersebut setelah mengubah judulnya menjadi *Opera Jawa* (2006).

Selain beberapa contoh ini, secara umum antara 1999 dan 2004 berbagai protes yang dilakukan berlandaskan agama—sebagian besar dilakukan oleh kelompok Muslim—tidak jauh berbeda dengan protes-protes yang digelar pada era Orde Baru. Kecaman mengenai film, VCD dan DVD mengarah pada film-film 'amoral' yang dianggap menampilkan gambar-gambar pornografi atau ketelanjangan perempuan. Dalam tayangan televisi, telenovela dari Amerika Latin dan serial produksi Amerika Serikat seperti *Baywatch*, *Melrose Place,* dan *VIP* dianggap tidak sesuai dengan nilai-nilai Islam. Untuk mengakomodir berbagai tuntutan

komunitas Muslim, penayangan program yang dianggap dapat melecehkan nilai-nilai agama ditunda selama bulan puasa, tetapi segera setelah Ramadan usai, program tersebut hadir kembali. Lagi-lagi, terlepas dari beberapa contoh yang telah disebutkan di atas, perlu ditegaskan bahwa protes berlandaskan agama ini bersifat sporadis dan tidak diarahkan pada semua film yang dapat memicu kontroversi jika dilihat dari sudut pandang religius-moralis. Contohnya, adegan berciuman dalam film remaja berjudul *Ada Apa dengan Cinta?* (Rudi Soedjarwo, 2002) dan adegan ciuman sepasang homoseksual dalam *Arisan!* (Nia Dinata, 2003) tidak menimbulkan kontroversi.

Setelah pelarangan *Buruan Cium Gue!* dan berbagai protes yang dilakukan oleh AMAP pada akhir Agustus 2004, diskusi publik mulai mengarah pada kebutuhan melibatkan otoritas agama dalam produksi film dan tayangan televisi. Kontroversi yang disulut oleh *Buruan Cium Gue!* memperlebar kemungkinan penguatan peran maupun perwakilan tokoh Islam dalam LSF, serta revisi peraturan sensor termasuk peninjauan judul film. Beberapa pihak menyambut baik keterlibatan tokoh-tokoh otoritas Islam, bukan sebagai bagian resmi dari sistem pemerintah tetapi dalam bentuk pra-sensor atau swa-sensor dalam proses produksi. Pada awal Agustus 2004, satu tahun sebelum kontroversi *Buruan Cium Gue!* mencuat, seorang perwakilan dari kalangan profesional film di LSF, Tatiek Maliyati Ws, telah mengajukan permohonan agar swa-sensor terhadap produksi film dan saluran televisi diperkuat. Lalu, ia juga memohon para pemimpin bangsa, orang tua, dan pemuka agama agar lebih proaktif dalam melaporkan keluhan mengenai film-film porno, serta lebih proaktif terlibat dalam proses sensor. Melihat kontroversi yang terjadi dalam kasus *Buruan Cium Gue!,* agaknya seruan Tatiek Maliyati dihiraukan. Selain gelombang protes yang berujung pada pelarangan *Buruan Cium Gue!,* Raam Punjabi juga menyatakan bahwa ia akan melibatkan para pemimpin agama dalam proses revisi.

Sulit untuk mendapatkan klarifikasi bagaimana dan sejauh mana Raam Punjabi menepati janjinya. Namun mengejutkan, setelah pelarangan tayang *Buruan Cium Gue!,* sinetron religi kerap muncul di televisi dan tidak hanya terbatas pada bulan Ramadan.

Peningkatan jumlah sinetron religi secara drastis dimulai pada Februari 2004, ketika stasiun televisi swasta TPI mulai menyiarkan serial *Rahasia Ilahi*. Serial ini dibuat berdasarkan kisah nyata dari orang-orang yang telah merasakan kekuasaan Tuhan; kisah-kisah ini dimuat dalam majalah *Hidayah* dan *Allah Maha Besar*. Tayangan *Rahasia Ilahi* ini dibawakan oleh seorang dai yang cukup populer, Ustadz Arifin Ilham. Serial ini banyak digemari penonton dan membuat TPI berada pada urutan pertama dalam pemeringkatan AC Nielsen, dengan angka 15,8%. Setelah menemukan formula yang terbukti sukses, stasiun televisi lain segera membuat program tayangan serupa. Sebagian besar serial ini didasarkan pada kisah orang biasa, tetapi sebagian juga terinspirasi dari kisah-kisah yang diambil dari beberapa sumber Islam. Mayoritas dari sumber ini berasal dari hadits (kumpulan cerita yang berkaitan dengan ucapan atau perbuatan Nabi Muhammad, dan pedoman untuk memahami pertanyaan-pertanyaan seputar agama Islam) yang disesuaikan dengan kehidupan kini. Sebagai contoh, tayangan *Takdir Ilahi* pada TPI menggunakan hadits yang diambil dari Bukhari dan Muslim, yang disisipkan dalam buku *Mi'ah qushshah wa qishshah fi anis al-shalihin wa samir al-muttaqin* yang ditulis oleh Muhammad Amin Al-Jundi Al-Muttaqin, dan *Madarij al-salikin* yang ditulis oleh Ibnu Qayyim Al-Jauziah. Dalam iklan, TPI menyebutkan bahwa *Takdir Ilahi* merupakan aktualisasi dari peristiwa yang pernah terjadi di zaman Rasulullah (Ruslani 2005).

Serial televisi yang bernuansa agama di atas menampilkan baik kejadian-kejadian supernatural maupun *authority figures* agama Islam. Seorang kyai, ustadz, ulama, atau dai akan muncul di awal atau akhir episode untuk mengenalkan atau menjelaskan

tentang program tersebut, atau bahkan memainkan peran dalam alur cerita itu sendiri. Sebagai contoh, seorang ustaz yang sangat populer di kalangan anak muda, ustaz Jeffry Al-Buchory, berperan sebagai pembawa acara dalam program tayangan *Azab Ilahi*. Setiap episode dalam tayangan *Astaghrifullah* selalu menampilkan seorang ustadz dalam alur ceritanya, dan serial *Takdir Ilahi* selalu diakhiri dengan ceramah singkat oleh Ustadz Ali Mustafa Yaqub dari MUI. Mustafa tidak hanya menjelaskan hadits yang menjadi dasar serial untuk penutup episode tayangan, ia juga mengawasi setiap proses produksi. Dalam ringkasan episode, Mustafa menjelaskan bagaimana cara mengeluarkan roh-roh jahat dari orang yang kesurupan atau lingkungan yang diganggu makhluk halus. Chaerul Umam selaku sutradara serial *Takdir Ilahi* menekankan bahwa ustadz dalam programnya menggunakan metode ruqyah, sebuah metode untuk mengusir roh-roh jahat sesuai dengan syariah. Karena sebagian besar serial religi ini memuat unsur-unsur misteri atau peristiwa supernatural, misi tokoh agama adalah menghubungkan unsur-unsur ini dengan ajaran agama. Dondy Sudjono—produser *Takdir Ilahi*—dan Chaerul Umam menjelaskan bahwa kehadiran tokoh agama dalam serial mereka adalah untuk memastikan agar informasi mengenai bagaimana mengatasi dunia supernatural disosialisasikan secara benar. Tanpa informasi yang diberikan oleh tokoh-tokoh agama, masyarakat mungkin tidak akan memaknai serial ini secara benar, dan terdapat bahaya bahwa serial ini memperkuat kepercayaan masyarakat terhadap hal-hal takhayul.

Nyatanya, program serial religi tidak jauh berbeda dengan program serial horor di televisi. Taufiqurrahman (2005), seorang kritikus, menjelaskan konten serial religi sebagai sinetron yang mengusung nama Allah dalam judulnya, [yang] memuat alur cerita berformula di mana semua pendosa, dari pejabat pemerintahan yang korup dan penjudi hingga anak durhaka akan dihukum oleh Allah dengan kematian yang amat menyiksa, mulai dari

dibakar di neraka, digerogoti belatung, hingga dilahap bumi. Pada akhir drama, setelah iklan yang bising, sesosok penceramah akan muncul di layar untuk membawakan khotbah tentang apa yang para pendosa akan hadapi di akhirat atas apa yang mereka perbuat dan mengingatkan penonton agar tidak melakukan tindakan berdosa. Lebih dari itu, Taufiqurrahman (2005) memaparkan bahwa secara berangsur-angsur, serial religi berubah menjadi tayangan horor yang menampilkan "pertarungan antara pemimpin agama dan setan (digambarkan dengan kulit berwarna merah dan dua tanduk di kepalanya) serta semua jenis hantu".

Hanya beberapa sinetron 'Islami' tidak mengandung unsur misteri atau peristiwa supernatural. Deddy Mizwar—aktor dan sutradara film—yang telah memproduksi dan menyutradarai film Islami berjudul *Kiamat Sudah Dekat* (2003) dan berperan dalam versi sinetronnya, menganggap bahwa serial televisi yang terinspirasi oleh agama tidak lebih dari perpanjangan program horor dan misteri. Menurutnya, satu-satunya perbedaan antara keduanya adalah serial televisi religi dicitrakan seolah-olah bercerita tentang Islam. Ia beranggapan bahwa sinetron semacam ini hanya mengulang kesuksesan yang dicapai oleh film-film misteri pada era 1970-an. Inilah alasan di balik pernyataan Deddy bahwa "masyarakat kita sekarang ini mundur ke zaman 1970-an lagi" (Fitrianto, 2005). Terlepas dari kualitas program tayangan religi yang dipertanyakan, MUI menyambut semua program ini dengan tangan terbuka. Pada 2005, Din Syamsudin—sekretaris umum MUI—sebagaimana dikutip oleh majalah *Gatra*, menyatakan bahwa terdapat pembahasan pada tataran internal mengenai kemungkinan memberikan penghargaan kepada stasiun televisi yang menayangkan serial religi. Ismail Yusanto, juru bicara Hizbut Tahrir, juga percaya bahwa tayangan religi memberikan napas segar kepada program televisi (Taufiqurrahman 2005).

SENGKETA SENSOR PASCA SOEHARTO: JIWA REFORMASI DAN HANTU MASA LALU

Dengan adanya fenomena ganda—yakni ketakutan yang semakin besar terhadap protes dari kalangan Muslim maupun peningkatan jumlah sinetron religi—dapat disimpulkan bahwa Islam punya kendali besar atas praktik-praktik naratif media audiovisual pada era Reformasi. Sejalan kontroversi seputar RUU Anti-Pornografi pada Januari 2007, gesekan antara arus liberal dan konservatif turut membentuk dunia perfilman Indonesia. Pada akhir Desember 2006, hadir sebuah gerakan film baru bernama Masyarakat Film Indonesia (MFI). MFI merupakan perwakilan para pekerja film profesional yang ingin mengupayakan pembaharuan terhadap struktur-struktur kuasa warisan Orde Baru yang masih dilanggengkan dalam industri film.

Dalam waktu singkat, MFI menjadi oposisi LSF. Dengan adanya pertentangan ini, LSF dapat dukungan dari FPI, organisasi Islam militan yang dulu menjadi oposisinya. Komitmen yang diberikan oleh FPI kepada LSF, serta pertentangan antara LSF dan MFI mencerminkan konflik yang lebih luas terkait gesekan antara arus liberal dan konservatif. Situasi ini juga turut memperkuat dugaan bahwa kelompok Islam dijadikan sebagai alat oleh pemerintah untuk memenangkan perebutan kekuasaan.

Kontroversi dipicu oleh perdebatan mengenai acara penganugerahan penghargaan pada Festival Film Indonesia (FFI) di akhir Desember 2006. Setelah Soeharto lengser, jumlah produksi film meningkat seiring dengan bertambahnya jumlah pembuat film yang independen. Pada 2004, pemerintah menyikapi keadaan ini dengan menghidupkan kembali FFI. Terakhir kali dilaksanakan pada 1992, FFI baru ini diselenggarakan oleh panitia yang dipilih Badan Pertimbangan Perfilman Nasional (BP2N). Sejak 1992, BP2N bertindak sebagai payung bagi semua organisasi film resmi pada masa Orde Baru. Sebagaimana dibahas pada Bab 1 dan

2, terlepas dari Reformasi dan pembubaran Departemen Penerangan di bawah pemerintahan Presiden Abdurrahman Wahid, tatanan lembaga yang mengatur perfilman dan praktik mediasi perfilman warisan Orde Baru masih tetap beroperasi.

Antara 2004 dan 2006, FFI yang anggotanya terdiri dari tokoh-tokoh mapan dalam industri perfilman, memberi penghargaan kepada produksi film dan tayangan televisi terbaik. Sebagai sebuah lembaga, FFI tidak mencerminkan perkembangan terkini dalam industri perfilman. Oleh pekerja film profesional yang bermunculan pada era Reformasi, FFI banyak dikritisi sebagai sebuah badan birokratis yang beroperasi dengan jiwa Orde Baru. Terdapat kecurigaan kuat bahwa FFI mengesampingkan bakat-bakat baru di industri perfilman, mengutamakan para pemain lama, dan berfungsi seperti berbagai festival film arisan di era Orde Baru. Panitia FFI nampak lebih senang bagi-bagi rata penghargaan pada semua peserta alih-alih secara serius mengevaluasi film yang ada (Sasono, 2007). Pada 2006, kekecewaan para pembuat film dari kalangan muda terhadap FFI berujung pada sebuah sebuah kontroversi besar.

Pada 3 Januari 2007, 22 pembuat film, aktor dan profesional—sebagian besar dari generasi muda—secara simbolis mengembalikan Piala Citra yang telah dianugerahkan kepada mereka antara 2004 dan 2006. Dalam aksi tersebut, mereka memprotes keputusan juri pada FFI 2006 yang memberi penghargaan Film Terbaik kepada *Ekskul* (Nayato Fio Nuala, 2006) dan penolakan juri untuk menjelaskan proses seleksi. Film *Ekskul* yang diproduksi Indika Entertainment, rumah produksi yang identik dengan sinetron, merupakan sebuah drama anak SMA yang hampir tidak dapat dibedakan dari sinetron-sinetron Indonesia pada umumnya. Film ini terinspirasi oleh *Bang Bang You're Dead* (Guy Gerland, 2002), sebuah film televisi produksi Amerika Serikat yang memenangi Emmy Award. Dibuat berdasarkan kisah nyata, *Ekskul* mengisahkan seorang pelajar yang menyandera teman-teman

sekolahnya dengan ancaman tembakan. *Ekskul* memperoleh suara jauh melebihi *Berbagi Suami* (Nia Dinata, 2006), yang membahas poligami, dan *Denias*: *Senandung di Atas Awan* (John de Rantau, 2006), yang mengisahkan seorang anak petani Papua yang berusaha mewujudkan mimpi untuk mengecap pendidikan di sebuah sekolah yang benar. Kedua film mendapat banyak pujian dari kritikus dan para pembuat film (Taufiqurrahman 2007). Kemenangan *Ekskul* yang tidak disangka-sangka ini memicu gelombang kekecewaan di antara para pekerja film profesional dan generasi *film independen*, yang jengkel dengan industri perfilman Indonesia yang tidak juga berubah.

Antara 24 dan 29 Desember 2006, sekitar empat puluh pekerja film profesional menginisiasi gerakan film baru bernama MFI. Gerakan ini didukung oleh sekitar 200 orang yang terdiri dari para sutradara, produser, aktor dan aktris, anggota kru film, penyelenggara festival, kurator, jurnalis, anggota komunitas dan organisasi film resmi, serta pihak-pihak lain yang ingin melihat perubahan dalam industri perfilman Indonesia. MFI menggunakan kasus *Ekskul* sebagai titik awal dalam memprotes sistem industri perfilman Indonesia. Dalam sebuah wawancara, Shanty Harmayn—produser film, anggota MFI, dan ketua Jiffest berkomentar: "Kami menggunakan momen ini untuk menyerukan perubahan dalam industri perfilman kita. Itu adalah agenda utama kami" (Hari, 2007). Dalam sebuah petisi yang ditujukan kepada Menteri Budaya dan Pariwisata, Presiden, para pimpinan BP2N dan organisasi film resmi lainnya, serta komisi DPR yang menangani masalah pendidikan dan budaya, MFI bersikeras agar pihak penyelenggara FFI 2006 menarik penghargaan atas Film Terbaik yang telah diberikan, dan memberikan penjelasan kepada masyarakat mengenai proses penyeleksian oleh juri. MFI juga membuat petisi agar FFI dan semua organisasi dan lembaga film di Indonesia diberhentikan dan diganti dengan lembaga dan organisasi yang bersifat demokratis dan transparan. Menempuh

jalur hukum, MFI menyerukan revisi Undang-Undang Perfilman Tahun 1992 agar terjadi perubahan yang fundamental dalam peraturan dan penerapan sensor film. MFI bersikeras bahwa film harus diatur berdasarkan sistem klasifikasi usia dan bukan berdasarkan sensor, sebagaimana yang berlaku saat itu. MFI berjanji bahwa jika tuntutan-tuntutan ini tidak dihiraukan, para anggotanya akan memboikot semua festival yang diselenggarakan oleh pemerintah dan menolak semua aktivitas pemerintah atas nama industri perfilman.

Kontroversi seputar FFI 2006 menunjukkan adanya berbagai ketegangan yang mengikis hubungan antara lembaga-lembaga film warisan Orde Baru dan sentimen-sentimen baru yang diusung oleh para pembuat film yang muncul pada era Reformasi. Pada 2006, lembaga dan orang-orang yang berperan dalam industri perfilman di era Orde Baru masih bercokol di dunia perfilman pada era Reformasi. Sekarang, di bawah pengawasan Departemen Budaya dan Pariwisata, orang-orang lama yang sebagian besar merupakan pensiunan pekerja film profesional bertanggung jawab atas berbagai organisasi film BP2N. Walaupun Reformasi telah melahirkan undang-undang pers dan penyiaran yang baru, industri perfilman masih diatur oleh undang-undang yang ada sejak 1992. Sebagaimana telah dijelaskan dalam Bab 2, sejak pembuatan film *Kuldesak*, dalam praktiknya para pembuat film tidak mematuhi aturan-aturan yang dibuat pemerintahan Orde Baru. Sebagian besar pembuat film yang muncul selama dan setelah Reformasi tidak lagi mengikuti semua tahapan mediasi film yang telah ditetapkan oleh rezim Orde Baru secara terperinci, dan mereka tidak mendaftarkan diri pada organisasi-organisasi film resmi yang disahkan oleh BP2N. Satu-satunya lembaga film warisan Orde Baru yang masih memiliki pengaruh besar adalah LSF. Ketika para produsen memilih untuk mendistribusikan film melalui saluran resmi, misalnya melalui bioskop atau produksi VCD dan

DVD, mereka wajib menyerahkan salinan film kepada LSF sebelumnya.

LSF dikenal justru karena reputasi buruknya sebagai lembaga yang bersifat ultra-konservatif dan sewenang-wenang. Kriteria sensor yang digunakan oleh LSF sangat tidak jelas. Alasan utama pemotongan adegan-adegan film dilakukan atas kekhawatiran akan keresahan masyarakat, yang berarti LSF sungguh dikendalikan oleh pertimbangan protes dari kalangan agama, birokrat, dan orang-orang yang memiliki kedudukan kuat. Walau banyak yang percaya bahwa sensor di Indonesia merupakan tindakan yang sia-sia karena adanya VCD dan DVD bajakan, Titie Said selaku kepala LSF mengatakan bahwa tanpa sensor, akan terdapat 'lebih banyak pengaruh buruk terhadap masyarakat' (Diani, 2005). Terkait sensor, Titie berargumen, "Sensor tidaklah berarti non-demokratis, kami tidak menentang kebebasan ekspresi seni. Tapi ada kepentingan yang lebih besar, yakni kepentingan bangsa" (Diani, 2005). Inti dari protes yang dilayangkan MFI adalah bahwa FFI mewakili sistem perfilman negara dan dukungan pemerintah terhadap praktik narasi tertentu. MFI berargumen bahwa Undang-Undang Film 1992, lembaga film, dan khususnya *modus operandi* LSF semestinya harus direvisi.

MFI mendapat dukungan dan penolakan atas gagasan-gagasan yang mereka usung. Beberapa pendukung MFI meliputi para aktivis dan praktisi yang ingin melihat perubahan dalam undang-undang perfilman, anggota Karyawan Film Televisi-Asosiasi Sineas Indonesia (KFT-ASI), dan bahkan jaringan Cinema 21 (Imanda, 2007; Adityawarman, 2007). Gugatan MFI mengguncang hampir semua organisasi film lama, yang merasa kedudukan mereka terganggu dan lebih berkenan untuk mempertahankan *status quo*. Berbagai komunitas keagamaan juga tidak setuju dengan gagasan untuk mereformasi industri perfilman. Beberapa kelompok konservatif merasa khawatir tentang per-

mohonan banding untuk mengubah metode kerja LSF. Mereka memaknai ini sebagai penghapusan sensor total, dan menuduh bahwa para pembuat film ingin meniadakan sensor agar dapat memiliki kebebasan memproduksi film-film porno (Imanda 2007).

Di tengah keributan ini, FPI memutuskan untuk menunjukkan keberpihakannya terhadap sensor film. Pada 17 Januari 2007, delegasi FPI menyambangi kantor LSF. Pihak LSF memberi tur kepada mereka sembari memaparkan cara kerja LSF. Setelah itu, ketua delegasi dan sekretaris umum FPI, Ustadz Jafar Sidik, mengatakan bahwa FPI akan bergabung dan mengawasi kerja LSF serta melindunginya dari ancaman kelompok-kelompok yang berniat membubarkannya. Sidik percaya bahwa lembaga sensor sangat dibutuhkan: "LSF harus tetap ada. Lihat saja tayangan televisi dan bioskop. Disensor aja gila, apalagi kalau lembaga sensor itu nggak ada. Selaku Ormas, kami akan memantau kelembagaan ini, sekaligus memperluas bidang kerja FPI." Sidik berencana untuk berbincang-bincang dengan anggota DPR dan pemerintah dalam persiapan permohonan banding agar kriteria sensor film lebih diintensifkan dan diperluas. Ia yakin bahwa film yang ditayangkan di televisi dan bioskop mengotori nilai-nilai agama dan moralitas bangsa Indonesia. Secara khusus, Sidik ingin menambahkan larangan terhadap penayangan unsur-unsur mistisisme ke dalam kriteria sensor yang ada. Menanggapi kunjungan delegasi FPI, Titie Said berkomentar bahwa ia telah menjelaskan kepada FPI bahwa LSF menyensor film berdasarkan kriteria yang diambil dari agama, politik, budaya, dan ketertiban umum. "LSF adalah penjaga moralitas bangsa, menjaganya dari pengaruh buruk, sama seperti FPI," jelasnya.

Keterlibatan FPI dalam mendukung LSF dan menentang petisi MFI menunjukkan dua isu yang berbeda. Kasus ini dapat dilihat sebagai bentuk dari konflik yang lebih luas antara arus liberal dan konservatif dalam usaha memegang kendali dalam

skala nasional. Seruan MFI terhadap perubahan sistem dalam industri perfilman merepresentasikan usaha untuk mereformasi masyarakat Indonesia. LSF dan FPI sama-sama ingin mempertahankan *status quo* dan dengan itu mereka ingin "melindungi moralitas bangsa". Kedua, konflik antara MFI dan LSF serta FPI menjadi acuan untuk memahami bagaimana negara memanfaatkan kelompok Islam untuk melanggengkan kekuasaannya.

Veven Werdhana, pengamat media, menyebutkan bahwa terdapat anggapan yang kuat bahwa LSF sendirilah yang mengundang FPI untuk menyambangi mereka. Wardhana menambahkan bahwa LSF mengundang FPI dalam usaha untuk menjustifikasi dan melegitimasi keberadaannya. Ia berspekulasi bahwa selama pertemuan antara LSF dan FPI, yang mana FPI diberikan penjelasan mengenai metode kerja lembaga tersebut, adegan-adegan film yang bersifat sensual dan sarat kekerasan sengaja ditunjukkan kepada delegasi FPI agar FPI merasa bahwa sensor sangat dibutuhkan. Wardhana memperkuat argumennya dengan fakta bahwa dengan menggunakan pernyataan yang dibuat oleh FPI, LSF memastikan bahwa mereka mempertahankan otoritasnya atas dasar dukungan masyarakat.

Selain Veven Wardhana, pembuat film dan penyelenggara festival Dimas Jayasrana juga beranggap bahwa FPI digunakan sebagai mitra strategis LSF. Sebagaimana Wardhana, Dimas berwacana bahwa FPI dimanipulasi oleh LSF untuk menjustifikasi bahwa lembaga tersebut 'mendapatkan suara masyarakat', yang mendukung keberadaan LSF dan keputusan sensor yang mereka buat. Dimas mengatakan bahwa aliansi ini, yang mana FPI memperkuat posisi LSF, berlaku di luar dunia perfilman juga. Ia percaya bahwa ranah film hanya merupakan satu contoh dari permainan kekuasaan yang lebih luas dan dilembagakan oleh pemerintah. Ia berpandangan bahwa Islam Indonesia kontemporer digunakan sebagai komoditas dan alat politik baik untuk mempertahankan maupun merebut kekuasaan. Negara memanipulasi

FPI dan organisasi Islam militan lain sebagaimana yang dilakukan oleh LSF, untuk mempertahankan *status quo* dan mempererat cengkeraman kekuasaannya.

Dimas menyorot fakta bahwa pemerintah tidak pernah mengintervensi tindakan agresif FPI atau kelompok Islam militan lainnya. Nyatanya, kelompok-kelompok ini justru disokong oleh pemerintah untuk memastikan bahwa situasi negara tetap tidak stabil dan kacau, yang memberikan pemerintah *raison d'être*. Dimas percaya bahwa kontestasi politik Indonesia dibangun di atas ketakutan terhadap pengulangan kekacauan politik, sosial dan ekonomi. Ketakutan akan Islam militan telah menggantikan ketakutan akan komunisme untuk melegitimasi kontrol pemerintah terhadap masyarakat. Jika diperlukan, ketakutan akan Islam radikal memberikan jalan kepada pemerintah untuk merebut semua kekuasaan jika dirasa penting untuk menjaga keamanan nasional. Pekerja film profesional lain, seperti Aria Kusumadewa dan Tino Saroenggalo dari lingkar sineas serta Ekky Imanjaya dari lingkar kritikus film, mendukung pandangan ini. Berdasarkan argumen ini dan mempertimbangkan gagasan yang lebih luas tentang negara, dukungan kelompok-kelompok Islam terhadap sensor film negara jadi dipahami sebagai contoh bagaimana Islam digunakan sebagai alat untuk mengontrol masyarakat Indonesia.

KESIMPULAN

Dalam media audiovisual dan perpolitikan Indonesia pasca Orde Baru, terdapat perkembangan dalam hal representasi Islam. Namun, popularitas Islam tidak serta merta berarti bahwa Islam telah terdapat pengaruh politik yang besar. Sebaliknya, Islam merupakan salah satu aspek dalam diskursus yang kompleks mengenai organisasi, prinsip dan representasi bangsa Indonesia

pasca Orde Baru. Kasus *Buruan Cium Gue!* dan pertentangan antara MFI dengan LSF/FPI menunjukkan perdebatan mengenai norma sosial, nilai agama, dan realitas yang dapat diterima dalam praktik naratif media audiovisual pada era Reformasi. Perdebatan ini tentu saja berkelindan dengan berbagai upaya yang dilakukan oleh kelompok-kelompok Islam untuk menerapkan kode etik nasional yang didasarkan pada prinsip-prinsip Islam. Terlebih, perdebatan ini juga menunjukkan pergulatan antara arus liberal dan konservatif.

Dalam kajiannya mengenai historiografi nasionalisme modern di Asia Timur, sejarawan Prasenjit Duara menyoroti adanya 'pandangan bangsa' yang berbeda-beda, yang membentuk apa yang disebut sebagai nasionalisme. Duara berargumen bahwa nasionalisme sebagai sebuah ideologi dan politik tidak bersifat seragam maupun tunggal. Kelompok-kelompok seperti partai politik, perempuan, pekerja, petani, penduduk mayoritas dan minoritas dalam sebuah negara-bangsa memiliki konsepsi tentang bangsa yang berbeda; oleh Duara, hal ini disebut sebagai '*nation views*' ('pandangan bangsa'). Pandangan bangsa yang berbeda-beda ini kemudian bersaing untuk mendefinisikan sejarah dan tradisi 'autentik'—*regimes of authenticity* (rezim-rezim autentisitas)—masyarakat sebuah negara-bangsa. Secara umum, pemerintahlah yang akan mengarahkan dan menentukan rezim-rezim autentisitas mana yang akan menjadi dasar sebuah bangsa. Namun, pada sejumlah titik strategis, gerakan-gerakan non-pemerintah dan kekuatan gagasannya menguji dan mengubah struktur rezim autentisitas dan negara-bangsa (Duara 2008). Perdebatan mengenai batas-batas moral dalam film yang telah dijelaskan diatas dapat dilihat sebagai sebuah proses yang mana beberapa jenis nasionalisme tengah menguji struktur bangsa tersebut. Bagi para pembuat film yang tergabung dalam MFI, individualisme berdasarkan hak berdemokrasi dan kebebasan berekspresi lebih penting ketimbang batas-batas nilai moral yang ditentukan oleh

pandangan bangsa dari sudut agama. Bagi kelompok-kelompok agama, Islam merepresentasikan dasar bangsa dan identitas Indonesia, dan dasar ini harus mengatur konten film dan televisi dalam negeri. Gambar dan representasi sekuler dianggap sebagai pengaruh budaya dan propaganda asing.

Analisis Muhamad Ali mengenai kontroversi seputar RUU Anti-Pornografi, yang terjadi di tengah kegaduhan terkait *Buruan Cium Gue!* dan pertikaian antara MFI versus LSF/FPI, memberikan analisis konstruktif mengenai konteks mana berbagai pandangan bangsa yang berbeda mencuat. Ali menyarankan agar kontroversi seputar RUU anti-pornografi dipahami dalam konteks relasi kuasa. Ia berpendapat bahwa kontroversi ini menunjukkan perebutan kuasa mengenai definisi dari apa-apa yang dianggap benar secara moral dalam konteks negara-bangsa Indonesia. Perdebatan ini memunculkan pertanyaan mengenai pandangan, praktik dan tradisi mana yang seharusnya dipertahankan dan mana yang disingkirkan dari masyarakat Indonesia, serta bagaimana berurusan dengan agama dan norma-norma sosial dan kaitan dua-duanya dengan negara. Ali berpendapat bahwa perebutan kuasa ini amat dipengaruhi oleh fakta bahwa pada era pasca Orde Baru, definisi Indonesia sebagai negara-bangsa tidak pernah diformulasikan secara jelas. Ia menjelaskan; "Di tengah ambiguitas definisi Indonesia sebagai negara-bangsa, kelompok-kelompok penekan terus berusaha untuk mendorong definisi ini menuju bangsa yang berdasarkan pada dogma agama" (Ali 2006).

Berakar pada 'rezim autentisitas' yang berbeda, pertentangan antara kelompok sekuler dan agamis dalam kasus *Buruan Cium Gue!* dan MFI versus LSF/FPI juga menunjukkan perbedaan dalam pemaknaan sekuler dan agamis mengenai realitas sehari-hari. Dalam teori Foucauldian—yakni setiap masyarakat membuat jenis-jenis diskursus tertentu berfungsi sebagai sebuah kebenaran—klaim yang dibuat oleh Raam Punjabi bahwa film produksinya sekadar merepresentasikan realitas sosial, berla-

wanan dengan argumen Aa Gym bahwa film tersebut mendorong perbuatan amoral yang bertentangan dengan nilai-nilai agama dan budaya Indonesia, menunjukkan adanya perebutan kekuasaan atas representasi realitas Indonesia yang 'benar.' Namun, kemenangan Aa Gym dalam kasus *Buruan Cium Gue!* tidak dapat dibaca sebagai kemenangan otoritas agama atas pandangan bangsa dan realitas Indonesia yang sekuler. Sebagaimana dijelaskan oleh kritikus budaya Prananto, kemenangannya lebih berdasar pada popularitas: selebritis yang paling populer dapat mengendalikan masyarakat—atau, dalam hal ini, pamor Aa Gym sebagai kyai selebritis.

Dalam pergulatan untuk mendefinisikan representasi dan realitas masyarakat Indonesia kontemporer, Islam mengambil peranan sentral. Islam semakin digunakan sebagai komoditas; tidak hanya dalam rangka Ramadan, sebagaimana dibahas dalam Bab 4, tetapi juga dalam program sinetron religi di televisi, yang menggunakan topeng Islam untuk menarik penonton. Ironisnya, dan mirip dengan praktik naratif yang digunakan untuk membahas Islam pada rezim Orde Baru, sinetron-sinetron religi menggunakan bendera Islam untuk menayangkan semua norma dan realitas sosial yang bersifat kontroversial tanpa terkena imbalannya. Dengan kata lain, produsen televisi menggunakan *image* Islam untuk menjual dan melindungi program dari protes. Demikian pula, Islam semakin digunakan sebagai alat politik. Pemerintah, partai politik dan organisasi massa menggunakan Islam dalam pergulatan dan perebutan kuasa. Terlebih, berdasarkan penuturan beberapa pembuat film, negara memupuk ketakutan akan dominasi Islam ekstremis dengan tujuan untuk mempertahankan *status quo*. Kasus *Buruan Cium Gue!,* pertentangan antara LSF/FPI dan MFI serta 'sinetron religi' menunjukkan bagaimana Islam digunakan oleh produser film dan televisi Indonesia serta berbagai kelompok yang aktif dalam ranah sosiopolitik untuk menimbun aset dan kekuasaan. Dalam konteks ini,

kebangkitan Islam dalam media audiovisual pasca Soeharto maupun dalam masyarakat Indonesia dapat dipahami sebagai sebuah taktik yang dipakai oleh beragam pihak yang menggunakan agama sebagai instrumen untuk bertindak semau-maunya.

Kesimpulan

Pada Kamis, 24 Januari 2008 pukul sepuluh pagi, saya berada di Mahkamah Konstitusi untuk menghadiri gelar persidangan MFI keempat terkait peninjauan kembali Undang Undang Nomor 8 Tahun 1992 tentang Perfilman. Pada bab kesimpulan ini, saya mendiskusikan kasus persidangan secara terperinci karena kasusnya menggambarkan beberapa isu yang telah dibahas dalam bab-bab sebelumnya. Ketika membuka persidangan, Prof. Dr. Jimly Asshiddiqie, ketua Mahkamah Konstitusi (MK), mengatakan bahwa tidak seperti biasanya, MK amat ramai pagi itu. Ia menambahkan bahwa kasus yang dibawa ke pengadilan memang sangat penting karena meninjau ulang validitas undang-undang perfilman dalam kaitannya dengan Undang Undang Dasar 1945. Menurut MFI, pasal-pasal mengenai sensor dalam undang-undang perfilman era Orde Baru tidak lagi selaras dengan era Reformasi atau Pasal 28F dari Undang Undang Dasar tentang kebebasan berekspresi dan akses terhadap informasi. Menurut pendapat Asshiddiqie, kasus ini akan menguji 'norma-norma hukum yang mengikat bangsa Indonesia' (*Risalah Sidang Perkara*, 2007:9).

Selama sidang, para penuntut—yakni sutradara dan produser Riri Riza, Nia Dinata dan Tino Saroenggalo, bersama dengan direktur Jiffest Lalu Roisamri dan bintang film Shanty—serta lembaga-lembaga film yang dimiliki atau berafiliasi dengan pemerintah—yakni LSF, Parfi, Parsi, dan BP2N—membawa para ahli dan saksi mata untuk membela kasus mereka. Para penuntut membawa lima ahli dan dua saksi mata, sementara perwakilan pemerintah dan lembaga film afiliasinya membawa lima belas. Di antara kedua belah pihak, turut hadir beberapa tokoh masyarakat. Para penuntut menghadirkan penulis dan cendekiawan terkenal Goenawan Mohammad dan Seno Gumira Ajidarma, produser film terkemuka Budiyati Abiyoga dan Mira Lesmana, aktivis politik Fadjroel Rahman, ahli hukum Nono Anwar Makarim, dan aktris kondang Dian Sastrowardoyo. Perwakilan pemerintah dan lembaga film afiliasinya terutama mengundang tokoh masyarakat terkemuka yang mewakili semua agama yang diakui oleh pemerintah, serta penulis dan penyair Taufiq Ismail, ahli hukum Mudzakir, ahli dari Komisi Penyiaran Indonesia (KPI) Fetty Fajriati Miftah, juru bicara Komisi Perlindungan Anak Indonesia (KPAI) Masna Sari, dan kepala Forum Betawi Rempug (FBR) Fadloli El Muhir. Lembaga yang disebut terakhir merupakan organisasi masyarakat yang banyak dianggap berisikan preman, yang sama lantang dan agresifnya dengan FPI dalam hal 'mempertahankan' moralitas.

Turut hadir sejumlah sutradara film, aktor dan aktris, artis, penulis, dan tokoh publik—sebagian besar mendukung MFI. Kehadiran mereka menyulut banyak perhatian media massa. Para jurnalis dari berbagai program *infotainment* berlari-lari ke sana ke mari dengan kamera yang siap membidik dan merekam percakapan para hadirin itu, entah yang relevan dengan kasus persidangan atau tidak. Di dalam ruang pengadilan, dukungan artis dan tokoh masyarakat—baik kepada MFI atau lembaga film pemerintah—terlihat jelas.

Persidangan berlangsung cukup spektakuler. Seringkali suasana formal dalam ruang sidang jadi gempar. Para ahli dan saksi mata dari kedua belah pihak membela kasus mereka dengan penuh semangat dan, mungkin saya bias dalam hal ini, beberapa ahli yang berbicara atas nama pemerintah tampil dengan cukup teatrikal. Mereka sering kali membumbui pernyataan mereka dengan suara yang bergetar, isak tangis yang dramatis, atau hela napas yang panjang untuk menunjukkan besarnya kekhawatiran dan ketakutan mereka terhadap perusakan nilai dan tradisi luhur Indonesia. Di luar penampilan beberapa ahli yang terkesan teatrikal ini, para hadirin yang terdiri dari pendukung kedua belah pihak mengomentari setiap pernyataan yang dilontarkan para ahli. Terkadang mereka menanggapi pernyataan selama sidang dengan gelak tawa sinis atau sungguh-sungguh, tepuk tangan, bahkan ejekan.

Singkatnya, argumen yang diberikan adalah seruan untuk kebebasan berlawanan dengan kehendak memproteksi. Mereka yang ada di pihak MFI menyerukan kebebasan atas informasi dan kebebasan berekspresi yang ditentukan dalam batas-batas pilihan dan tanggung jawab individu. Para pembuat film menuntut kebebasan dari jerat Orde Baru, agar diperbolehkan mengeksplorasi kreativitas seni serta mengembangkan keahlian film. Menurut mereka, sensor film seharusnya diganti dengan sebuah sistem klasifikasi film yang memungkinkan setiap individu untuk menentukan batas-batasnya sendiri. MFI mempertahankan hak-hak individu dan demokrasi para pembuat film dengan mengacu pada Pasal 28F dari Undang Undang Dasar 1945 yang berbunyi: 'Setiap orang berhak untuk menyebarkan dan mendapatkan informasi untuk mengembangan pribadi dan lingkungan sosialnya, serta berhak untuk mencari, memperoleh, memiliki, menyimpan, mengolah, dan menyampaikan informasi dengan menggunakan segala jenis saluran yang tersedia.'

Mereka yang berada di pihak pemerintah mempertahankan sensor film atas dasar batas-batas etika, utamanya yang ditetapkan oleh nilai-nilai agama. Miftah, yang mewakili Komisi Penyiaran Indonesia, juga mengacu pada Undang Undang Dasar 1945. Ia berargumen bahwa Pasal 28 memiliki dua klausul lain, yang menurutnya mendukung sensor film (*Risalah Sidang Perkara*, 2007: 51). Pasal 28J ayat (1) berbunyi: 'Setiap orang wajib menghormati hak asasi manusia orang lain dalam tertib kehidupan bermasyarakat, berbangsa dan bernegara,' dan ayat (2): 'Dalam menjalankan hak dan kebebasannya, setiap orang wajib tunduk kepada pembatasan yang ditetapkan dengan undang-undang dengan maksud semata-mata untuk menjamin pengakuan serta penghormatan atas hak dan kebebasan orang lain dan untuk memenuhi tuntutan yang adil sesuai dengan pertimbangan moral, nilai-nilai agama, keamanan, dan ketertiban umum dalam suatu masyarakat demokratis.'

Beberapa pendukung sensor film berargumen bahwa kebebasan berekspresi dan hak asasi manusia yang bersifat absolut mungkin saja merupakan konsep yang valid di Barat, tetapi hal serupa tidak dapat diterapkan di Indonesia, yang lebih mementingkan prinsip-prinsip agama dan 'nilai-nilai Asia'. Demikian juga, Kyai Haji Amidhan dari MUI, yang mewakili salah satu ahli agama di pihak pemerintah, menekankan bahwa pasal 28J-2 secara hukum membatasi kebebasan berekspresi dan hak absolut terhadap informasi di Indonesia, demi stabilitas umum dan nilai-nilai agama, moral dan budaya (*Risalah Sidang Perkara*, 2007:38). Terlebih, mereka yang berada di pihak lembaga film pemerintah menekankan bahwa mayoritas masyarakat Indonesia yang terdiri dari orang-orang tidak berpendidikan dan miskin belum siap untuk membuat keputusan yang tepat terkait konsumsi media.

Pertentangan antara MFI dan pemerintah jelas terlihat dalam pernyataan yang dibuat oleh Taufiq Ismail dan Goenawan Mohamad. Taufiq, yang mendukung sensor film, berargumen

bahwa dalam beberapa tahun terakhir, budaya Indonesia diserang oleh perilaku yang permisif, adiktif, brutal, dan kasar. Ia melihat bahwa, terutama sejak Reformasi, masyarakat mulai melanggar peraturan dan nilai moral, yang menyebabkan perayaan hedonisme dan materialisme. Ia beranggapan bahwa orang-orang yang mendukung tren ini tidak mengindahkan semua prinsip ajaran agama dan secara sadar menciptakan industri yang mendukung seks bebas dan menurutnya bahaya lain yang berhubungan seperti pemerkosaan dan penyalahgunaan obat-obatan. Kecenderungan ini, yang oleh beberapa orang dipercayai sebagai bagian dari 'ideologi' neo-liberalisme,[1] juga turut memengaruhi perfilman Indonesia. Ismail tidak menyebutkan secara eksplisit, tapi beberapa film karya sineas lingkar MFI, seperti Nia Dinata atau Joko Anwar, sempat dikecam karena dituduh mempromosikan ideologi-ideologi Barat, seperti hak-hak perempuan dan homoseksual.[2] Ismail secara khusus mempermasalahkan seks. Ia mengambil setidaknya sepuluh contoh terkait bagaimana, mengapa, dan sejauh mana tingkatan seks permisif tengah menghancurkan masyarakat Indonesia (*Risalah Sidang Perkara*, 2007:34-5). Dalam sebuah puisi yang dibawakan Ismail pada akhir pernyataannya, ia secara simbolis menyatakan bahwa sensor berfungsi sebagai pagar yang melindungi kalangan muda yang buta dan gegabah dari lubang dalam media yang dipenuhi kebebasan, yang bahayanya tidak akan dapat, atau mau, mereka pahami (*Risalah Sidang Perkara*, 2007:36-7).

Ungkapan 'kalangan muda yang buta' ini merujuk pada MFI. Intan Paramadhita, pakar perfilman Indonesia, menganalisis bahwa sejak protes yang dilayangkan oleh MFI terhadap upacara penganugerahan penghargaan pada FFI Desember 2006, para anggota organisasi film resmi berusaha untuk membuat ge-

1 Baca http://yherlanti1971.multiply.com/journal/item/23 (diakses pada 19-12-2011).
2 Baca http://yherlanti1971.multiply.com/journal/item/23 (diakses pada 19-12-2011).

rakan MFI terlihat 'kekanak-kanakan'. Tindakan MFI disebut kekanak-kanakan dan 'sombong,' dan anggota-anggota MFI dicap sebagai 'anak-anak muda tukang protes.' Almarhum aktor Sophan Sophiaan, yang merupakan anggota DPR, bahkan mengatakan bahwa 'Mereka seperti monyet yang baru dibebaskan dari kandang, konsekuensi dari demokrasi ini.'[3] Selain *image* 'anak-anak' dan 'monyet' selama sidang, Amidhan dari MUI juga menyebut para pendukung MFI sebagai kroni-kroni *iblis*. Amidhan berargumen bahwa berdasarkan ajaran Al-Quran, sifat iblis yang kejam bukanlah bahwa ia tidak mempercayai Tuhan dan doktrin agama, melainkan ia merasa superior dan berani membangkang dan melawan Tuhan. Hingga hari ini, Amidhan percaya, iblis merekrut kroni-kroni yang memiliki mentalitas membangkang dan membenci nilai-nilai agama dan ketertiban. Ia lanjut berucap bahwa walaupun kroni-kroni iblis amat menyadari apa-apa yang salah dan benar, mereka secara sadar memutarbalikkan data dan fakta untuk membuat apa yang salah terlihat benar (*Risalah Sidang Perkara*, 2007:38).

Atas nama MFI, serta mempertanyakan gagasan tunggal mengenai apa yang benar dan salah serta ketertiban yang disebutkan oleh Amidhan, Goenawan Mohamad membela kebebasan berekspresi. Merespons argumen Taufiq Ismail terkait pentingnya 'perlindungan,' Mohamad membahas tumpang tindih antara perlindungan dan penekanan/penindasan. Ia mengambil beberapa contoh dari pengalaman pribadinya berhadapan dengan sensor di bawah Orde Baru. Pada satu sisi, ia pernah menjadi anggota Dewan Sensor dari 1969 sampai 1972. Pada sisi lain, ia sendiri mengalami penyensoran besar-besaran sebagai pendiri dan penyunting

3 Paramaditha 2010:4, 7. Paramaditha menulis makalah tentang pergeseran penampilan dan perubahan deskripsi tentang para pembuat film sebagai aktor-aktor budaya. Ia juga mengeksplorasi peran-peran serta metafora baru yang dibuat oleh negara dalam retorika 'perubahan' yang menjadi karakteristik Reformasi (Paramadhita 2010).

Tempo, majalah yang dikenal kritis. Pengalamannya menjadi anggota BSF membuatnya sadar betul tentang subjektivitas dan sifat licin sensor. Karena gagasan mengenai moralitas bersifat sangat subjektif, ia percaya bahwa tidak ada seorang pun yang memiliki hak untuk menentukan apa yang benar dan salah. Terlebih, Mohamad mengalami langsung imbas kebebasan pers yang amat dibatasi. *Tempo* dicekal dua kali karena menyuarakan kritik secara vokal, dan ketika dituntut, Mohamad harus berhadapan dengan delusi sistem peradilan di bawah rezim otoriter. Dalam pandangannya, semua bentuk represi di Indonesia harus berakhir pada era Reformasi.

Mohamad kemudian mengutip pernyataan Menteri Penerangan Malaysia, yang baru itu mengkritisi pers Indonesia pasca Orde Baru karena kebebasan yang diberikannya dianggap berlebihan. Dengan berapi-api, Mohamad berkomentar: 'Bagi saya itu adalah sebuah penghinaan. Kebebasan pers di Indonesia, hak dasar kita atas kebebasan, tidaklah diberikan kepada kita. Kita berjuang untuk memperolehnya. Munir [seorang aktivis HAM yang diracun pada 2004, diduga oleh intel Indonesia, QvH] meninggal untuk kebebasan pers, jangan kita melupakannya. Berapa banyak pelajar yang sudah disekap dan dibunuh? Diculik? Apakah kita bisa melupakan itu?' (*Risalah Sidang Perkara*, 2007:58-9). Ia kemudian menjelaskan tentang keuniversalan hak asasi manusia. Ia mengingatkan para hadirin bahwa pada Juni 1945, dalam Panitia Persiapan Kemerdekaan Indonesia (PPKI), salah seorang pendiri Indonesia, Muhammad Hatta, telah menyisipkan pasal-pasal hak asasi manusia. Ia melakukan itu bahkan beberapa tahun sebelum Deklarasi Hak Asasi Manusia Universal diproklamasikan pada 1948. 'Bukan Malaysia, Saudi Arabi, atau Amerika, tetapi Indonesia yang pertama' (*Risalah Sidang Perkara*, 2007:58-9). Menurut Mohamad, mereka yang melupakan itu tidaklah mempercayai kapabilitas generasi muda dan kapabilitas bangsa Indonesia. Baginya, argumen bahwa mayoritas masyarakat Indonesia

adalah miskin dan bodoh, dan oleh karenanya tidak mampu mengelola kebebasan, adalah pandangan kolonial: 'Kalau kita tidak siap merdeka pada saat itu, kita tidak akan merdeka, kita merdeka sampai merdeka.'[4]

Secara singkat, kasus persidangan dan penjelasan yang dipaparkan oleh kedua penulis di atas meringkas beberapa isu yang melintas berbagai bab buku ini. Bermula dari protes terhadap keputusan dewan juri FFI menganugerahi *Ekskul* sebagai Film Terbaik. Fakta bahwa para pendukung MFI mengembalikan Piala Citra yang telah mereka dapatkan merupakan tanggapan keras terhadap kepentingan dan sistem Orde Baru yang mengakar kuat, dan berusaha untuk terus memegang kendali atas praktik mediasi film, menghubungkan Bab 6 dengan Bab 1. Sejak kembalinya FFI pada 2004, para pembuat film dari kalangan muda merasa terganggu dengan kebangkitan sentimen *festival film arisan*. Banyak dari mereka telah menghadiri atau diundang ke festival film asing, dan semua menyetujui adanya standar-standar profesional dan internasional proses penganugerahan penghargaan kepada film. Mereka ingin mengangkat film nasional ke level yang lebih obyektif, transnasional, dan kompetitif. Sikap MFI mempertanyakan FFI berujung pada ketidakpercayaan terhadap semua lembaga film warisan Orde Baru, terutama peraturan sensor dan undang-undang perfilman.

Argumen yang diutarakan oleh Taufiq Ismail tentang 'pagar pelindung' mengingatkan kembali pada isu yang dibahas dalam bab pertama. Pada era 1990-an, retorika 'pagar budaya' digunakan dalam konteks layar tancap. Penjelasan yang diberikan adalah bahwa orang-orang miskin dan awam harus dilindungi dari pengaruh buruk film. Argumen yang disampaikan oleh Ismail lagi-lagi mengabaikan realitas sehari-hari bahwa setiap orang dapat

4 *Risalah Sidang Perkara*, 2007:59. 'Kalau kita tidak siap merdeka pada saat itu, kita tidak akan merdeka, kita merdeka sampai merdeka.'

memperoleh semua jenis film bermuatan porno, murah, ilegal, tidak tersensor, serta mengandung kekerasan dan penggambaran dunia supernatural melalui VCD dan DVD bajakan. Argumen ini juga mengabaikan adanya jalur-jalur distribusi alternatif, seperti pemutaran dan festival *film independen*. Ismail beranggapan bahwa pemerintah harus melindungi nilai-nilai ke-Indonesia-an dan budaya Indonesia melalui sensor. Titik.

Seno Gumira Ajidarma menanggapinya dengan pertanyaan: bagaimana sensor dapat benar-benar bekerja? Bagi Ajidarma, LSF bagai sebuah pulau kecil di tengah lautan jaringan dan akses media nasional dan transnasional. Lembaga tersebut mencoba menyensor semua yang telah tersedia secara bebas dalam masyarakat (*Risalah Sidang Perkara*, 2007:23). Ajidarma percaya bahwa sistem klasifikasi film akan lebih efektif, karena akan memberikan gambaran kepada penonton untuk memilih film tertentu. Namun, nilai kepraktisan tidaklah diperdebatkan dalam persidangan tersebut. Seperti pembahasan sebelumnya mengenai *film independen*, historiografi, *film Islami*, horor dan supernatural, perdebatan dalam persidangan mengarah pada pengungkapan dan pengakuan identitas dan realitas daerah, nasional, atau transnasional. Persidangan itu mempertanyakan kedudukan nilai universal hak asasi manusia dalam ideologi demokrasi pada satu sisi, dan agama serta 'nilai-nilai ke-Indonesia-an' serta masyarakat adat pada sisi lain.

Dialektika kontemporer terkait berbagai pandangan, ideologi dan identitas kelompok-kelompok sekuler dan agamis dalam *mediascape* Indonesia merupakan bagian yang tidak dapat dipisahkan dari tren global perihal kebangkitan agama dalam ranah publik.[5] Rosalind Hackett, seorang pakar studi perbandingan agama, menekankan bahwa di tengah dunia yang semakin ter-

5 Untuk informasi lebih lanjut mengenai topik ini, baca Casanova 1994; Robertson 1992; Beyer 1998; Hoeber Rudolph dan Piscatori 1997.

mediasi, agama menjadi keutamaan baru dalam identitas politik. Ia melihat kebangkitan agama dalam ruang publik baru-baru ini sebagai 'sebuah dorongan untuk mendapatkan pengakuan, serta berbagai kemungkinan untuk menerapkan gagasan, nilai, praktik, dan institusi keagamaan dalam tata kelola negara-bangsa serta kehidupan penduduknya' (Hackett 2005:63). Terlebih, ia menjelaskan bahwa '[d]ilatari kekuatan demokratisasi, mediatisasi, dan pasar global, kelompok-kelompok agama terdorong untuk menjustifikasi keberadaannya di hadapan pemerintah maupun konsumen' (Hackett 2005:76).

Di Indonesia, identitas Islam sering kali secara eksplisit berkaitan dengan nasionalisme dan kebijakan negara. Dalam diskursus-diskursus yang dibahas pada Bab 5, terkait apakah dunia supernatural adalah bagian dari masyarakat Indonesia pada rezim Orde Baru, beberapa kelompok Islam mendukung pandangan pemerintah bahwa Indonesia harus menjadi sebuah bangsa yang maju dan modern. Oleh sebab itu, mereka mengakui dunia supernatural hanya ketika hal tersebut dibayangkan sebagai bagian dari masa lalu; selain itu, dunia supernatural akan dianggap sebagai bagian dari budaya asing. Setelah Soeharto lengser, berbagai kelompok Islam lagi-lagi berpihak kepada negara dalam mendukung sensor dan keberadaan LSF. Pakar kajian agama, Peter van der Veer, telah memhubungkan kebangkitan gerakan keagamaan di India dengan perdebatan serta pencarian identitas nasional. Ia berargumen bahwa gerakan keagamaan paling tepat disebut sebagai *'religious nationalisms'* ('nasionalisme keagamaan'), karena sebagian besar dari mereka 'mengartikulasikan diskursus mengenai komunitas agama dengan diskursus terkait bangsa' (Van der Veer 1994:195).

Menurut beberapa komunitas Islam di Indonesia, Islam merupakan pondasi dari negara-bangsa Indonesia. Tetapi, harus digarisbawahi bahwa kepentingan sejumlah pihak dalam militer, kepolisian, dan partai politik juga berperan penting dalam me-

mainkan kartu Islam. Mempertimbangkan beberapa organisasi paramiliter Islam, seperti FPI dan FBR, memiliki ikatan yang kuat dengan sejumlah petinggi militer dan kepolisian. Terkadang mereka dibayar untuk bekerja sama dengan sponsor politik dan sipil. Berlatar dua fenomena tersebut, beking terhadap kelompok-kelompok garis keras itu nampak seperti upaya melanggengkan kekuasaan premanisme terkontrol Orde Baru dalam balutan Islam, alih-alih pembenaran nasionalisme keagamaan yang bersifat radikal. Namun, sebagaimana ditekankan oleh Robert Hefner, paramiliter Islamis tidak dapat dilihat sebatas boneka militer. Terdapat kelompok-kelompok dalam tubuh militer, kepolisian dan intelijen yang senang melihat FPI dikekang. Selain itu, terdapat ratusan paramiliter Islamis di seluruh Indonesia yang kurang teratur dan tidak terkait dengan organisasi nasional apa pun. Juga, kerja sama dengan masyarakat sipil, dan terutama dengan pihak militer, terwujud secara beragam antara satu kelompok dan kelompok lain. Beberapa kelompok bekerja sama dengan militer, tetapi beberapa kelompok lain menolak hal tersebut (Hefner 2004:16). Penting untuk disebutkan juga bahwa bahkan beberapa kelompok yang didukung oleh pasukan bersenjata, seperti FPI, tetap mempertahankan otonomi. Karena FPI menyadari adanya pengelompokan dalam tubuh militer dan kepolisian, mereka terkadang juga membuat strategi untuk menolak perintah dan mencapai tujuan mereka sendiri (Hefner 2004:17). Kehadiran El Muhir dari FBR pada persidangan pada pihak pemerintah dapat mengisyaratkan bahwa sekarang pemerintah mengakui partisipasi berkuasa kelompok-kelompok paramiliter Islam yang bersifat radikal.

MFI juga terhubung dengan negara-bangsa, tetapi mereka tidak menggunakan nasionalisme keagamaan. Lebih dari itu, MFI terlihat mendukung gagasan universal mengenai demokrasi dan humanisme sekuler. Para pembuat film yang muncul setelah era 1998 dan tergabung dalam MFI sangat menyadari pengaruh global dalam karya dan pemikiran. Mereka menemukan inspirasi

untuk menciptakan film ketika berhadapan dengan gaya hidup, produk, dan tren transnasional, dan mereka memupuk jaringan transnasional terutama melalui festival-festival film. Namun, terlepas dari apa yang dipercaya atau dibantah oleh anggota organisasi film milik pemerintah, MFI tidaklah menolak nilai moral, budaya Indonesia, atau pemerintah. Fakta bahwa mereka berjuang untuk merevisi Undang Undang Perfilman mengarisbawahi bahwa mereka mempercayai adanya negara yang lebih demokratis dengan, dalam kata-kata Paramaditha (2010:8), 'keinginan adanya struktur yang lebih kohesif, bersifat dari-atas-ke-bawah alih-alih dari-bawah-ke-atas, untuk mengembangkan perfilman nasional.' Agus Mediarta dari Konfiden menekankan bahwa kasus persidangan bukanlah tentang akses media yang bebas atau kemungkinan komunikasi yang lebih diperluas saja, karena cukup mudah untuk memproduksi dan menayangkan film secara ilegal atau bahkan menyelenggarakan festival-festival yang film tidak disensor. Namun, usaha MFI untuk memperbaharui lembaga-lembaga film warisan Orde Baru adalah untuk mendapatkan pengakuan atas kebebasan seni, masa depan perfilman nasional, dan juga pertanyaan mengenai di mana Indonesia berdiri sebagai negara yang demokratis.[6] Pendekatan MFI berbeda dengan utamanya kelompok-kelompok *film independen* yang antara 2001-2003 menekankan budaya lokal dan identitas daerah, serta penghindaran dan perlawanan terhadap kekuatan politik nasional. Dalam hal ini, MFI berada pada tataran yang sama dengan gagasan *film Islami* mengenai perfilman nasional, yakni menekankan pada peran pemerintah. Paramaditha melihatnya sebagai berikut: 'Menggunakan retorika yang mengarah pada bangsa alih-alih komunitas, para pembuat film membayangkan peran ideal pemerintah dalam menciptakan dan memfasilitasi struktur yang ter-

6 Komunikasi pribadi dengan Agus Mediarta, 25 Januari 2008.

bangun rapi di mana mereka diundang untuk berpartisipasi di dalamnya.'

Dalam tahap negosiasi baru mengenai perancangan undang-undang perfilman, MFI bahkan mulai menggunakan argumen dan jargon yang mereproduksi diskursus negara. Antara April 2008 dan September 2009, setelah Mahkamah Konstitusi memutuskan bahwa sensor akan terus diberlakukan dengan beberapa revisi dalam undang-undang perfilman, MFI mulai menekankan keterkaitan antara film dan bangsa dan menggunakan Konvensi UNESCO untuk Melindungi Warisan Budaya Tak Benda (2003), yang disusun untuk melindungi budaya dari proses-proses globalisasi. MFI menuduh Undang Undang Perfilman 1992 gagal dalam 'melestarikan budaya', 'identitas nasional', dan 'warisan budaya' Indonesia dalam film. Terlebih, dalam sebuah sesi persidangan dengan DPR, anggota MFI yang juga pembuat film, Abduh Aziz, mengkritik UU karena tidak memuat 'strategi budaya' untuk film sementara negara-negara lain 'memiliki pernyataan misi yang jelas: bahwa film dirancang untuk melawan hegemoni budaya negara-negara maju' (Paramaditha 2010:9). Bagi Paramaditha, penekanan MFI terhadap identitas nasional dan penggunaan jargon negara cukup luar biasa mengingat kesadaran para pembuat film pasca-1998 terhadap pengaruh transnasional dalam film dan jaringan mereka. Paramaditha (2010:9) menjelaskan: 'Istilah "pelestarian budaya" dan "hegemoni budaya" cukup mengagetkan untuk saya karena istilah-istilah menunjukkan bagaimana, dalam memainkan peran sebagai *stakeholder* dalam perfilman (dan negara), generasi baru ini mengecilkan agensi mereka dalam sirkuit transnasional dan beralih kepada esensialisme budaya sebagai strategi untuk menemukan bahasa yang sama-sama digunakan oleh negara.'

Keputusan MFI untuk memperjuangkan dan merepresentasikan identitas nasional di atas identitas transnasional-universal, sebagaimana dijelaskan oleh Paramaditha, sebagai strategi untuk

memasukkan negara, tidak serta-merta melepaskan mereka dari berbagai afiliasinya dengan dunia transnasional. Seperti yang telah dijelaskan pada Bab 2, komunitas-komunitas film yang menyoroti representasi identitas lokal dan nasional dalam perlawanannya terhadap media arus utama skala nasional dan transnasional yang bersifat hegemonik tidak hanya terikat dengan identitas lokal dan nasional itu saja; mereka juga terlibat dalam forum-forum supranasional yang membentuk identitas dan jaringan komunitas. Pertama-tama, berbagai komunitas *film independen* melihat dirinya sebagai bagian dari gerakan internasional untuk film yang independen atau film alternatif: I-Sinema terinspirasi oleh Danish Dogme '95, dan produksi *Kuldesak*, film 'independen' Indonesia pertama, juga terinspirasi oleh buku *Rebel Without a Crew* yang dibuat oleh Robert Rodriguez. Lebih-lebih, *Kuldesak* amat mirip dengan *Pulp Fiction* karya Quentin Tarantino, pembuat film independen asal Amerika Serikat. Kedua, komunitas *film Islami* secara eksplisit mendefinisikan dirinya sebagai gerakan film yang menjadi bagian dari sinema perlawanan Dunia Ketiga. Di atas itu semua, anggota komunitas *film Islami* ini mengatakan bahwa mereka merupakan bagian dari umat Islam dunia. Mereka menciptakan genre *Islami* untuk menantang apa yang mereka anggap sebagai misrepresentasi universal Islam dalam media transnasional.

Penekanan pada identitas lokal dan nasional yang dipilih komunitas *film Islami* dan *film independen* merupakan apa yang Dirlik (1996:35) kemukakan dalam konteks lain, yakni sebagai bagian dari *'politics of difference'*, yang menciptakan gagasan modern mengenai 'lokal.' Komunitas-komunitas film ini merepresentasikan perbedaan lokal yang bersifat harfiah dan kiasan—atau dalam kasus *film Islami*, perbedaan-perbedaan nasional—sebagai identitas mereka dalam dunia media internasional kontemporer. Menurut Dirlik (1996:35), identitas lokal atau nasional ini mencakup 'lokal yang telah dirombak oleh modernitas.' Terlebih, iden-

titas ini juga melampaui batas-batas lokal atau nasional. Dissanayake (2003:222) menekankan bahwa dalam pertemuan antara lokal dan global, proses-proses 'transnasionalisasi dan de-teritorialisasi kesadaran' sangat mungkin terjadi, yang berujung pada terciptanya *'new communitarian cultural imaginaries'* (pengimajinasi budaya komunitarian yang baru). Ia menyebutkan bahwa hal ini tidak berarti bahwa komunitas dalam pengertian tradisional tidak ada lagi, melainkan akan muncul bentuk-bentuk komunitas yang ter-desentralisir, dipertentangkan dan bersifat hibrid. Dalam konteks komunitas *film Islami* dan *film independen*, identitas lokal maupun nasional yang baru tidak terbatas pada gagasan mengenai lokal atau nasional yang berkaitan dengan bangsa Indonesia. Namun, gagasan mengenai 'lokal' di sini merupakan bagian dari jaringan lokalisme supranasional, yang melawan jaringan media arus utama global yang bersifat hegemonik.

Sementara MFI dan komunitas *film Islami* memosisikan diri mereka sebagai pelestari budaya dan identitas nasional dalam konteks negara-bangsa, mereka berada pada pihak yang berbeda dalam perdebatan mengenai identitas dan realitas sekuler dan agamis dalam masyarakat Indonesia. Dalam hal ini, MFI lebih cenderung mengadopsi *worldview* komunitas *film independen*. Sebagaimana telah dibahas pada Bab 2 dan 4, sebelum kasus *Buruan Cium Gue!* dan pertentangan antara MFI dan LSF/FPI mencuat, perbedaan pandangan di tengah masyarakat Indonesia mengenai pembentukan sinema perlawanan sudah muncul dalam berbagai diskusi yang diselenggarakan oleh gerakan *film Islami* dan komunitas *film independen*. Kedua kelompok memiliki banyak kesamaan sudut pandang dalam mengkritisi Orde Baru dan praktik mediasi film nasional dan transnasional yang bersifat komersial.

Namun, gerakan *film Islami* dan *film independen* memiliki *worldview* yang berbeda. Imajinasi dan klaim terhadap *worldview* yang spesifik berasal dari perbedaan posisi dalam konteks na-

sional dan transnasional. Seperti MFI pada kemudian hari, para anggota komunitas *film independen* utamanya peduli dengan masalah kebebasan total dalam ekspresi dan representasi film. Mereka mendukung nilai-nilai hak asasi manusia universal, individualitas, dan demokrasi. Pada sisi lain, klaim yang dibuat oleh kelompok Islam tentang bagaimana meng-*image* dan mengimajinasi masyarakat Indonesia berkaitan dengan konseptualisasi identitas Islam dalam bangsa Indonesia dan pada skala internasional. Kelompok-kelompok Muslim merasa bahwa pada skala nasional dan global, Islam tidak hanya kurang terwakili, tetapi juga dicitrakan secara tidak tepat. Menurut mereka, secara global tidak ada produksi tayangan televisi maupun film yang mendukung pandangan Islam. Sebaliknya, pemikiran sekuler, yang disebarluaskan melalui film dari Barat, maupun Tiongkok, India, dan Amerika Latin, menyebar di seluruh penjuru dunia. Beberapa komunitas Islam khawatir bahwa hegemoni media nasional dan transnasional, yang mana Amerika Serikat dan Hollywood berperan besar, merupakan bagian dari rencana untuk menaklukkan dunia melalui propaganda sekuler atau Yahudi, atau perpaduan dari keduanya. Bagi komunitas *film Islami*, budaya Indonesia dan nilai-nilai ke-Timur-an berakar kuat pada Islam. Akibatnya, representasi realitas sosial dalam film seharusnya didasarkan pada ajaran agama.

Walaupun Muslim merupakan penduduk mayoritas di Indonesia, mereka adalah minoritas dalam hal kepemilikan media dan produksi film dan tayangan televisi yang sukses. Sebaliknya, media komersial nasional dan transnasional serta hubungannya dengan *consumer culture* telah mendikte dunia perfilman Indonesia. Terlepas dari perlawanan terhadap media arus utama oleh *film indie* dan *film Islami*, dalam *mediascape* pasca Orde Baru, televisi komersial segera membajak genre *film independen* dan mengambil alih pencitraan atas Islam. Tiga tahun setelah kebangkitan genre *film independen*, stasiun televisi swasta SCTV meng-

gelar perlombaan untuk produksi *film independen*. Program ini sangat sukses karena mampu menarik banyak kontestan, tetapi program tersebut juga melemahkan gerakan *film independen*. Film-film yang diproduksi oleh gerakan *film Islami* tidak pernah menjangkau publik. Sebaliknya, setelah Soeharto lengser, stasiun-stasiun televisi swasta, yang oleh gerakan *film Islami* sebut didukung oleh kapitalisme asing, mencaplok *image-image* Islam. Dissanayake (1993:222) berargumen bahwa praktik sosial, nilai sosial, pengimajinasi budaya, dan gagasan mengenai identitas dan kewarganegaraan dalam perfilman didefinisikan oleh tingkat konsumsi dan kekuatan pasar: 'Dengan demikian, identitas menjadi fungsi dari konsumsi komoditas dan bukan sebaliknya'.

Menanggapi perkembangan dominasi pasar oleh peningkatan konsumsi komoditas, pengamat politik Farish Noor percaya bahwa komunitas yang berpegang pada kode etik yang melawan pengaruh hegemoni kapitalisme dan neo-liberalisme harus diakui sebagai komunitas kontra-hegemoni. Khususnya ketika membahas komunitas-komunitas Islam, Noor (2009) mengutarakan argumen berikut:

> Islam, Islamisme dan Muslim hari ini—dengan keterikatan pada logika moral yang bersifat transendental—merupakan satu dari beberapa kekuatan kontra-hegemoni yang ada. Dengan bersikeras mempertahankan hak menjadi Muslim, mereka menunjukkan bahwa orang-orang yang hidup dalam dunia yang semakin terglobalisasi bukan berarti meninggalkan etika atau nilai moral. Orang mungkin tidak setuju dengan beberapa aspek dari Islamisme dan beberapa manifestasinya, tetapi hal yang terkandung di dalamnya ialah pertahanan etika transendental yang melampaui logika komodifikasi dan pasar bebas.

Noor (2009) melanjutkan penjelasannya:

> sementara bentuk-bentuk perlawanan budaya semacam itu mungkin saja didasarkan pada diskursus dan simbol esensialisme budaya-agama, bentuk-bentuk perlawanan ini penting mengingat kekuatan simbolis yang mereka gunakan sebagai alat mobilisasi masyarakat dan identitas politik kontra-hegemoni. Muslim adalah contoh nyata kemungkinan adanya tata sosial yang berbeda secara radikal, yang mana Etika menginspirasi dan mengendalikan cara kerja pasar.

Di bawah rezim Orde Baru, etika Muslim juga mendapatkan pujian. Rezim ini menerapkan kekuatan simbolis Islam untuk kepentingan politiknya dalam memerangi komunisme. Sebagaimana telah dibahas dalam Bab 3, dengan bantuan United States Information Agency (USIA), praktik diskursus film di bawah Orde Baru menunjukkan pengaruh dan kepentingan politik Perang Dingin transnasional. Kebijakan USIA utamanya berwujud dalam topik, kaidah umum dan pola-pola narasi film yang menggambarkan rezim Orde Baru. Maka, *film sejarah*, *pembangunan*, dan propaganda pada era Orde Baru menampilkan pahlawan, berkah modernisasi, dan pertentangan antara komunisme yang 'jahat' dengan Islam yang 'baik.' Penjelasan Noor mengenai kekuatan simbolis etika Muslim dibuat dalam konteks 'perang melawan teror' pasca 9-11, yang secara radikal telah mengubah *image* Islam secara global. Agaknya, retorika 'perang melawan teror' masuk ke ruang kosong yang ditinggalkan oleh politik Perang Dingin. Hari ini, Muslim Indonesia harus berhadapan dengan diskursus politik transnasional yang telah menggantikan ketakutan akan komunisme dengan ketakutan terhadap Islam radikal, yang memerangi nilai dan ideologi demokrasi serta neoliberalisme. Noor memisahkan sentimen anti-neo-liberalisme dari pengingkaran atas demokrasi, dan pada saat yang sama menolak bahwa anti-neo-liberalisme merupakan sebuah ideologi yang dianut oleh para Islamis radikal saja. Namun, argumen yang ia

utarakan masih agak berat sebelah karena ia tidak menyebutkan atau mempermasalahkan perkembangan komersialisasi Islam. Islam komersial dapat dilihat sebagai bagian tetap dari hegemoni neo-liberalisme, yang merampas dan memperdagangkan agama pula. Namun, Islam komersial juga dapat dipahami sebagai tren di kalangan Muslim yang secara bebas memilih untuk meleburkan dogma agama dengan humanisme dan konsumsi transnasional tanpa adanya masalah ideologis yang berarti.

Secara jelas, tren media global telah menjangkau media audiovisual Indonesia masa kini, dan dalam kondisi ini baik Muslim maupun non-Muslim mengonsumsi berbagai cerita tentang selebritis, hantu, pahlawan, penceramah, orang biasa, dan korban yang sering muncul di layar televisi dan bioskop di seluruh penjuru dunia. Namun, seperti argumen yang dikemukakan oleh McKenzie Wark (1994) dan Trinh T. Minh-ha (1993), orang-orang yang dibesarkan dalam *frame* budaya yang berbeda memiliki khazanah cerita yang berbeda, yang mempengaruhi caranya mereka membaca genre dan konten media audiovisual. *Form* dan konten media audiovisual, susunan relasi kuasa dan akses terhadap sumber-sumber media memengaruhi diskursus mengenai representasi bangsa, komunitas dan realitas sosial yang beredar dalam masyarakat. Terkait hal ini, Noor mengemukakan poin yang sahih, yang menghubungkan pada satu sisi perdebatan terkait kemunculan Islam dalam politik dan jaringan media transnasional, dan pada sisi lain penyajian pandangan berbeda terhadap realitas sosial. Perdebatan ini dibahas dalam Bab 5 dan 6.

Bab 5 mengamati diskursus tentang representasi dunia supernatural dan hantu dalam Indonesia modern. Dalam perdebatan mengenai penggunaan formula tertentu dalam genre horor, berbagai diskursus menunjukkan adanya kontroversi mengenai apakah dunia supernatural di Indonesia merupakan bagian dari kehidupan modern dan realitas sehari-hari. Representasi realitas dan modernitas seperti apa yang mungkin dibuat dalam masya-

rakat Indonesia, dan di mana letaknya batasan nilai moral ? Bagi beberapa orang, dunia supernatural dilihat sebagai bagian dari masyarakat Indonesia modern dan kehidupan sehari-hari. Bagi beberapa yang lain, dunia supernatural bukanlah bagian dari budaya dan realitas nasional, atau terbatas pada imajinasi atas masa lalu Indonesia.

Terlebih, kasus Aa Gym dan *Buruan Cium Gue!* dan pertikaian antara MFI dengan LSF/FPI yang dibahas pada Bab 6 menunjukkan kesenjangan yang ada dalam representasi masyarakat antara pembuat film komersial dan pembuat film serta individu-individu yang mendukung MFI, dengan beberapa kelompok dan individu yang *platform*-nya berdasarkan keyakinan agama. Kedua kelompok ingin menentukan batas-batas praktik naratif dalam film, tetapi keduanya mendukung *'nation views'* yang bertentangan satu sama lain (Duara 2008) atau imajinasi berbeda tentang apa yang merupakan bagian dari masyarakat dan realitas sehari-hari di Indonesia. Terkait klaim terhadap apa yang merupakan bagian dari budaya dan masyarakat Indonesia, masing-masing kelompok mengajukan dan mempertahankan representasi film yang berbeda. Representasi ini meliputi gaya hidup dan budaya sekuler kosmopolitan dan konsumtif global yang disandingkan dengan realitas nilai, gaya hidup dan budaya Timur dan agamis. Perlawanan antara kepemilikan media agamis dan sekuler ini direpresentasikan oleh tokoh Islam Indonesia dan kyai-selebritis Aa Gym versus Raam Punjabi. Aa Gym telah berhasil membangun bisnis yang sukses, menjual berbagai program televisi Islami dan sinetron, VCD, pesan teks keagamaan untuk telepon genggam, buku, kaset audio, dan lainnya di markasnya di Bandung. Aa Gym dan bisnis medianya yang berbasis di Bandung mewakili budaya lokal, kepemimpinan lokal dan identitas lokal. Raam Punjabi juga merupakan pembisnis yang sangat sukses. Ia memiliki salah satu rumah produksi program televisi paling berhasil di Jakarta dan telah memproduksi beberapa sinetron yang

sangat populer sebelumnya. Namun, bagi banyak pihak, Punjabi merepresentasikan budaya asing, dominasi asing, dan identitas asing.

Menggunakan konsep '*regimes of authenticity*' milik Duara dan melihat keadaan ini dalam kacamata Foucauldian, yakni bahwa setiap masyarakat memiliki rezim dan politik kebenaran umumnya sendiri, penyandingan Aa Gym dan Raam Punjabi juga menunjukkan dua pandangan yang berbeda terhadap masyarakat Indonesia dan realitas mereka. Raam Punjabi mewakili budaya konsumen global dan realitas sekuler, sementara Aa Gym beranggapan bahwa konsumerisme dan kebebasan berekspresi seharusnya dikendalikan dan dibatasi oleh norma-norma agama. Dalam kasus *Buruan Cium Gue!*, Aa Gym percaya bahwa hanya norma-norma agamalah yang seharusnya menentukan realitas ke-Indonesia-an dan praktik narasi dalam film dan media lain yang 'autentik'. Sebaliknya, dalam usaha melawan pembatasan media audiovisual menggunakan agama, para produser film secara eksplisit menekankan bahwa narasi film mereka menggambarkan realitas kehidupan sehari-hari masyarakat Indonesia. Raam Punjabi tidaklah sendiri; Chand Parwez, yang memproduksi film *Virgin*, dan para produser tayangan horor juga turut mengatakan bahwa film dan program mereka merepresentasikan realitas dan kisah nyata yang beredar dalam masyarakat Indonesia kontemporer.

Dengan kemunculan program televisi hiper-realitas dan citra Islam yang ditampilkannya, perdebatan mengenai representasi masyarakat Indonesia menjadi kian rumit. Tayangan realitas di televisi tidak mengindahkan representasi realitas dan batas-batas nilai moral yang ditentukan oleh kelompok Islam. Protes dari kalangan Muslim terhadap beberapa film dalam negeri dilandasi argumen bahwa praktik narasi film tersebut tidak mewakili budaya, nilai, dan realitas Indonesia; sementara itu, televisi komersial mengooptasi Islam dalam serial horor dan sinetron

religi. Seruan kelompok Muslim terhadap adanya batasan-batasan nilai moral ini sangat kontras dengan tidak adanya batasan dalam program-program realitas dan sinetron, yang menampilkan Islam dengan segala jenis kejahatan dan hantu.

Dalam konteks historiografi, klaim atas kebenaran dan realitas amatlah penting. Permintaan Goenawan Mohamad agar tidak melupakan kasus Munir dan orang-orang lain yang meninggal dibunuh karena berjuang mewujudkan masyarakat yang adil dan demokratis dapat dilihat tidak hanya sebagai permintaan penghapusan sensor; permintaan tersebut juga dapat dipahami dalam kaitannya dengan penolakan terhadap narasi-narasi sejarah alternatif dan sikap diam atas berbagai tindak kekerasan yang dilakukan pada masa pemerintahan Orde Baru. Beberbagai sejarawan, antropolog, dan akademisi lain yang mengkaji Indonesia berargumen bahwa sejarah Indonesia dihantui oleh kisah-kisah kekerasan yang dibungkam.[7] Dalam sebuah buku mengenai sejarah Haiti, Michel Rolph-Trouillot (1995:48) menjelaskan bahwa dalam pembentukan sejarah '[o]rang terlibat dalam praktik pembungkaman. Pengungkapan dan pembungkaman oleh sebab itu bersifat aktif dan bersifat dialektik; sejarah merupakan sintesis keduanya'.

Orde Baru sangat piawai dalam membungkam kisah-kisah pertumpahan darah pada rezimnya, khususnya 'pembungkaman' terhadap peristiwa yang menyusul kudeta 1965-1966, yang masih terus menghantui Indonesia. Selain itu, pembungkaman atas cerita-cerita lain seperti pembantaian di Timor Timur dari 1975 sampai 1999, operasi militer di Aceh (Sears 2005:78-9) dan Papua, *petrus* pada 1983,[8] konfrontasi berdarah dengan kelompok

7 Baca Van Klinken 2005:247; Sears 2005:78-9, Schulte Nordholt 2004:11-2.

8 *Petrus* merupakan akronim untuk 'penemba(kan) misterius' yang terjadi pada awal 1980an. Penembakan misterius ini merupakan bentuk operasi pemerintah melawan tingkat kriminalitas yang meningkat. Antara 1983 dan 1985, cabang-cabang kepolisian dan militer mengeksekusi sekitar 5000 orang yang diduga kriminal di berbagai kota di

Islam di Tanjung Priok Jakarta pada 1984 dan di Lampung pada 1989 (Van Klinken 2005:247), dan penghilangan sejumlah sosok kritis belum mendapat kejelasan serta penyelesaian. Goenawan Mohamad (2005:49) berkomentar terkait pembungkaman ini serta ketiadaan komunis dalam narasi sejarah:

> Ketiadaan mereka dalam narasi sejarahlah yang amat mengganggu. Hal ini secara tidak terhindar berujung pada berkelanjutan tindak pembunuhan, penyiksaan dan penculikan, yang merupakan sisi gelap pemerintahan Suharto selama tiga puluh tahun. Terlihat semakin jelas bahwa dalam sejarah kekejaman ini, kesenyapan memproduksi legitimasi. Sayangnya, ketika ekspresi yang bebas dan berbeda kemudian dikekang, kita tidak dapat mendengar jeritan korban.

Walaupun para pembuat film dari kalangan muda telah berupaya untuk menampilkan 'suara orang-orang yang tak bersuara dan narasi sejarah alternatif, melalui film dokumenter seperti *Mass Grave* dan produksi film lain, misalnya, di Yogyakarta—di antaranya *Kado untuk Ibu* (Syarikat Indonesia, 2005) dan *Sinengker* (Aprisiyanto, 2007)—setelah Soeharto lengser, sikap diam terus saja berlangsung. Secara khusus, para pelaku berbagai tindakan kekerasan di atas tidak ingin menghadapi kisah-kisah tentang perlakuan mereka. Laurie J. Sears (2005:95) berargumen: 'Kebutuhan akan bentuk kebenaran terkait kekejaman yang dilakukan di Indonesia selama 32 tahun rezim Orde Baru terlihat lebih banyak dibahas oleh para akademisi dan pengamat dari Eropa, Amerika dan Australia daripada oleh orang-orang Indonesia itu sendiri.'

Indonesia tanpa pengadilan. Dalam banyak kasus, mayat mereka dibuang di tempat-tempat umum sebagai sebuah bentuk peringatan kepada masyarakat (Schwarz 1994:249).

Gerry van Klinken menyebutkan bahwa upaya merevisi narasi sejarah di Indonesia umumnya menuai reaksi negatif. Ketika Presiden Abdurrahman Wahid mencoba mencabut larangan terhadap komunisme pada 2002, semua faksi dalam parlemen menolaknya. Demikian juga, permintaan maaf resmi Presiden Abdurrahman Wahid atas nama NU terkait kekerasan yang dilakukan oleh organisasi pemudanya terhadap komunis pada 1965-1966 berujung pada kemarahan semua pihak dalam parlemen. Lebih-lebih, dalam beberapa kasus, anggota militer mengekang narasi sejarah yang dianggap menyimpang. Sebagai contoh, karena tekanan dari militer, memoar tentang menteri luar negeri pada era Soekarno, Subandrio, dilarang terbit (Klinken 2005:242-3).

Selain berbagai bentuk pencitraan komunisme sebagai kekuatan jahat, berbagai kelompok yang sering main hakim sendiri seperti FPI dan Aliansi Anti Komunis (AAK) menunjukkan penolakan mereka terhadap revisi narasi sejarah ini. Kelompok-kelompok tersebut merazia berbagai penerbit dan toko yang memiliki buku yang memuat pandangan alternatif mengenai komunisme. Mereka juga membakar buku-buku kiri, termasuk buku-buku karangan Pramoedya Ananta Toer. Reaksi negatif bahkan sarat kekerasan ditunjukkan sebagai bentuk respons terhadap upaya penggalian kuburan massal korban peristiwa 1965-1966 (Schreiner 2005:274). Secara khusus, berbagai kelompok yang terdiri dari orang-orang Muslim amat aktif dalam protes. Dalam *Mass Grave*, Lexy Rambadeta merekam contoh dari fenomena ini.

Mungkin tidak mengagetkan bahwa dalam proses pembuatan film, berbagai upaya untuk membuat versi historiografi tentang komunisme yang berbeda dari versi Orde Baru selalu dihalangi, terutama oleh kelompok-kelompok Muslim sayap kanan. Kelompok paramiliter Islam yang didukung oleh militer sukses menunaikan dalam menyangkal penulisan sejarah alternatif. Sebagai contoh, pada akhir 2008, dipimpin oleh FPI, pen-

duduk Karanganyar dekat Solo, Jawa Tengah, mengintervensi proses produksi *Lastri; Suara Perempuan Korban Tragedi 1965* oleh pembuat film kawakan Eros Djarot. Selain mengangkat sebuah kisah cinta, film ini juga menyisipkan pandangan sejarah yang berbeda mengenai peristiwa 1965.[9] Film ini terinspirasi oleh buku berjudul *The Voice of Women Victims of 1965* karya Ita F. Nadia, yang memuat kumpulan wawancara dengan mantan anggota Gerwani.[10]

Dengan *Lastri*, Djarot berusaha untuk mengajukan pertimbangan ulang atas historiografi Orde Baru. Namun, ketika sutradara hendak memulai proses syuting di Kayanganyar, FPI memimpin protes. FPI menerbitkan pernyataan bahwa mereka telah membaca skenario dan catatan sutradara serta menolak *Lastri* dengan alasan bahwa film tersebut berusaha menumbuhkan simpati terhadap pemikiran komunis dan menolak peristiwa sejarah di Lubang Buaya.[11] Kelompok-kelompok lain segera menyusul. Karena ketakutan terjadinya keresahan masyarakat, Wali Kota Kayanganyar melarang Djarot melakukan syuting di lokasi itu. Pada akhirnya, Djarot menghentikan produksi *Lastri* sama sekali.

9 Lastri adalah nama seorang perempuan, tetapi menurut Djarot, nama tersebut juga merupakan singkatan untuk '*Last Republik Indonesia*' (komunikasi pribadi dengan Erros Djarot, Jakarta, Agustus 2008).

10 Gerwani, akronim untuk Gerakan Wanita Indonesia, adalah organisasi perempuan komunis yang aktif pada era 1950an dan 1960an. Organisasi tersebut berafiliasi dekat dengan PKI tetapi mempertahankan otonomi. Setelah peristiwa 30 September 1965, Gerwani dilarang. Media Orde Baru menyebarluaskan tuduhan yang tidak benar terkait para anggota Gerwani, yang menyatakan bahwa mereka membantu membunuh para jenderal, memotong kemaluan dan memutilasi mereka, serta menari telanjang di tempat kejadian. Ribuan anggota Gerwani dipenjara, diperkosa dan dibunuh dalam operasi militer anti-komunisme. Tuduhan yang tidak benar ini tidak hanya berdampak besar pada citra komunis sebagai kelompok atau ideologi jahat, tetapi juga membatasi secara besar-besaran keterlibatan perempuan dalam politik. Untuk informasi lebih lanjut terkait Gerwani dan politik seksual Orde Baru, baca Saskia Wieringa 2002.

11 'FPI menolak keras produksi film LASTRI', http://fpi.or.id/?p=detail&nid=94 (diakses pada 19-12-2011).

Tindakan FPI, dan alasan yang mereka gunakan, dalam banyak hal mencerminkan pendekatan-pendekatan yang digunakan oleh rezim Orde Baru dalam membungkam oposisi.[12]

Walaupun suara para korban 1965 masih dibungkam, kenangan tentang orang-orang yang telah meninggal, atau bahkan orang-orang yang telah meninggal itu sendiri, bangkit dari kuburnya. Ketika keadilan belum ditegakkan, dipercaya bahwa hantu akan muncul. Sebagai contoh, tidak jauh dari tempat peledakan bom Bali pada 2003 silam, penduduk Kuta mengaku bahwa mereka sering melihat penampakan makhluk halus atau mendengar suara-suara aneh. Hantu-hantu ini muncul setelah upacara kenegaraan, yang dilaksanakan sebagai upaya untuk meredam dan mengatur kemarahan dan kekerasan melalui sebuah ritual. Ritualnya ditujukan untuk menyalurkan emosi dalam cara spiritual alih-alih membiarkan amarah dan dendam mengambil jalur politik sebagaimana yang terjadi antara masyarakat lokal Hindu Bali dan pendatang Muslim. Menurut Degung Santikarma (2005:321), penampakan hantu yang terus terjadi di sekitar situs bom menjadi bukti atas tidak efektifnya upacara ini. Tidak hanya di Bali, di seluruh Indonesia, masyarakat mengaku melihat penampakan hantu di tempat-tempat yang mana kekejaman dilakukan. Para korban 1965 yang dikubur dalam satu dari sekian kuburan massal, serta korban-korban penyiksaan dan pembunuhan, pada akhirnya muncul dalam sejarah-sejarah alternatif yang berbentuk kisah-kisah hantu. Kisah-kisah ini berfungsi sebagai penyaluran amarah atau trauma dengan memberikan suara kepada mereka yang terpinggirkan oleh sejarah resmi, serta memberitahukan kepada para pelaku kejahatan bahwa keadilan pada akhirnya akan terwujud di akhirat.

12 Eros Djarot percaya bahwa para pemrotes tersebut telah dibayar oleh polisi rahasia untuk menghentikan proses pengambilan gambar. Baca Budi 2008.

Menariknya, kebangkitan hantu-hantu dalam serial horor hiperrealitas serta sinetron religi di Indonesia merupakan contoh yang sangat harfiah dari keprihatinan Jean Baudrillard (1994:48) terhadap hilangnya sejarah dan realitas dalam film. Dalam pandangannya,

> Fotografi dan sinema berkontribusi besar terhadap sekularisasi sejarah dan pembetulan sejarah dalam bentuknya yang terlihat dan 'obyektif' dengan mengorbankan mitos-mitos yang dahulu melintasinya. Hari ini, sinema dapat menempatkan semua bakatnya, semua teknologinya, untuk menghidupkan kembali apa yang sinema itu sendiri kontribusikan memusnahkan. Sinema membangkitkan hantu-hantu, dan seketika sinema itu sendiri hilang.

Setelah menimbang semuanya, analisis saya mengenai praktik-praktik naratif apa saja yang dimungkinkan dan diperbolehkan dalam media audiovisual pasca Soeharto di Indonesia mengikat pada perebutan atas apa dan siapa yang membentuk dan menentukan diskursus populer nasional dan realitas pengimajinasi praktik sehari-hari masyarakat Indonesia. Analisis saya menyoroti hubungan antara media massa, agama dan politik dalam pembentukan relasi kuasa poskolonial, lalu menunjukkan upaya untuk membentuk ulang narasi-narasi mengenai *regimes of authenticity* maupun negara-bangsa, dan dengan begitu membuka peluang-peluang sejarah baru.

DAFTAR PUSTAKA

Abidin, Djamalul

2003 'LSF, Waspadai Musang Berbulu Ayam', *Republika*, 26 Januari. Abu-Lughod, Lila

1993 'Finding a Place for Islam; Egyptian Television Serials and the NationalIinterest', *Public Culture* 5:493-513.

2002 'Egyptian Melodrama: Technology of the Modern Subject?', dalam: Faye D. Ginsberg, Lila Abu-Lughod and Brian Larkin (eds), *Media worlds; Anthropology on New Terrain*, hal. 115-33. Berkeley, CA: University of California Press.

Adityawarman, Enison Sinaro

2007 'Pernyataan Sikap dan Pendapat KFT-Asosiasi Sineas Indonesia (KFT-ASI) terhadap Kondisi Perfilman Indonesia Masa Kini', *Masyarakat Film Indonesia*. http://masyarakatfilmindonesia.wordpress.com/2007/01/ (diakses pada 19-12-2011).

Adityo

1996 'Program Perfiki Tinggal Kenangan', *Suara Karya*, 1 September.

1997 'Persaingan Layar Tancap Makin Tak Sehat', *Suara Karya*, 7 September.

Adjidarma, Seno Gumira

2000 *Layar Kata; Menengok 20 Skenario Indonesia Pemenang Citra Festival Film Indonesia 1973-1992*. Yogyakarta: Yayasan Bentang Budaya.

Agustin, Ucu

2002 'Sihir Jelangkung', *Pantau* II-22:8-9.

Ali, Muhamad

2006 'Power Struggle being Waged Over Public Morality', *The Jakarta Post*, 1 April.

Anderson, Benedict

1983 *Imagined Communities; Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

1990 'Old State, New Society; Indonesia's New Order in Comparative Historical Perspective', dalam: Benedict R.O'G. Anderson, *Language and Power; Exploring Political Cultures in Indonesia*, hal. 94-120. Ithaca, NY/London: Cornell University Press.

Ang, Ien

1991 *Desperately Seeking the Audience*. London/New York: Routledge.

1992 'Living Room Wars; New Technologies, Audience Measurement, and the Tactics of Television Consumption', dalam: Roger Silverstone and Eric Hirsch (eds), *Consuming Technologies; Media and Information in Domestic Spaces*. Pengantar oleh Marilyn Strathren, hal. 74-81. London: Routledge.

1996 *Living Room Wars; Rethinking Media Audiences for a Postmodern World*. London/New York: Routledge.

Anirun, Suyatna

1989 '"Djakarta '66" atau "Supersemar" Menurut Para Pengamat Film', *Pikiran Rakyat*, 18 Maret.

Antlöv, Hans

1999 'The New Rich and Cultural Tensions in Rural Indonesia', dalam: Michael Pinches (ed.), *Culture and Privilege in Capitalist Asia*, hal. 189-208. London: Routledge. [The New Rich in Asia Series.]

Anugerah, Eri

2002 'Laris Manis Tayangan Misteri', *Media Indonesia*, 14 April.

2003 'Program Hantu Dominasi Dunia Televisi', *Media Indonesia*, 5 Januari.

Anwar, Joko

2002a 'Movie Theater Monopoly Crippling Local Film Industry', *The Jakarta Post*, 13 Juli.

2002b 'Kafir, Unintentionally Hilarious Movie', *The Jakarta Post*, 21 Desember.

2002c 'New Directors Enter Film Industry with Horror Movies', *The Jakarta Post*, 21 Desember.

Anwar, Rosihan

1999 *Reportase Wartawan Film, Meliput Festival Film Internasional*. Jakarta: Pustaka Antara Utama.

Appadurai, Arjun

1990 'Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy', *Public Culture* 2-2:1-23.

1996 *Modernity at Large; Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.

Ardan, S.M.

2004 *Setengah Abad Festival Film Indonesia*. Jakarta: Panitia Festival Film Indonesia 2004 and Jaringan Kreatif Independen Workshop Production Network.

Arief, Syarief M.

1996 'Mencari Formula Film Dakwah Islam', *Pelita*, 30 Maret. Arifin, Suarif

1989 'Djakarta '66 Super Semar', *Angkatan Bersenjata*, 18 Maret.

Armbrust, Walter

2006 'Synchronizing Watches; The State, the Consumer, and Sacred Time in Ramadan Television', dalam: Birgit Meyer and Annelies Moors (eds), *Religion, Media, and the Public Sphere*, hal. 207-26. Bloomington: Indiana University Press. Arps, Bernard and Katinka van Heeren

2006. 'Ghosthunting and Vulgar News; Popular Realities on Recent Indonesian Television', dalam: Henk Schulte Nordholt and Ireen Hoogenboom (eds), *Indonesian Transitions*, hal. 289- 325. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

Ati

2002 'Peringatan Empat Tahun Tragedi Semanggi I; "Student Movement in Indonesia" Diputar Ulang', *Kompas Online*. http://www.Kompas.com/gayahidup/news/0211/08/065135.htm (diakses pada 15-1-2003).

Atmowiloto, Arswendo

1986 *Pengkhianatan G30S/PKI*. Jakarta: Pustaka Sinar Harapan.

Barendregt, Bart

2006 'Between M-Governance and Mobile Anarchies; Pornoaksi and the Fear of New Media in Present Day Indonesia'. *Mediaanthropology*. http://www.mediaanthropology.net/barendregt_mgovernance.pdf (diakses pada 7-4-2008).

Baudrillard, Jean

1994 *Simulacra and Simulation*. Diterjemahkan oleh Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press. [The Body, in Theory, Histories of Cultural Materialism.] [Aslinya diterbitkan dengan judul *Simulacres et Simulation*. Paris: Galilée, 1981.]

1998 *The Consumer Society; Myths and Structures*. Diterjemahkan oleh Chris Turner. London: Sage. [Theory, Culture & Society.] [Aslinya diterbitkan dengan judul *La Société de Consummation*. N.p.: Denoël, 1970.]

Baumann, Gerd

1996 *Contesting Culture; Discourses of Identity in Multi-ethnic London*. Cambridge: Cambridge University Press. [Cambridge Studies in Social and Cultural Anthropology 100.]

Bayart, Jean-Francois

1993 *The State in Africa; The Politics of the Belly*. Diterjemahkan oleh Mary Harper, Christopher and Elizabeth Harrison. London: Longman. [Aslinya

diterbitkan dengan judul *L'État en Afrique: La Politique du Ventre*. Paris: Fayard, 1989.]

Bayat, Asef

2002 'Piety, Privilege, and Egyptian Youth', *ISIM Newsletter* 10-2:23.

Beyer, Peter

1998 'The Modern Emergence of Religions and a Global Social System for Religion', *International Sociology* 13:151-72.

Bintang Ilham

1983 'Bila Ulama & Wartawan Mendiskusikan Film', *Harian Umum*, 20 Agustus.

Buana-R

1985 'Kepala BP-7 Pusat Sarwo Edhie Wibowo; Film Pengkhianatan G30S/PKI Penting Dilihat Masyarakat Indonesia yang Berada di Luar Negeri', *Berita Buana*, 15 Oktober.

Budi, Muchus R.

2008 'Kontroversi Film "Lastri" Eros Djarot; Kami Berhenti *Shooting* karena Tak Ada Jaminan Keamanan', *DetikNews*. http://www.detiknews.com/read/2008/11/17/165342/1038431/10/eros-djarot-kami-berhenti-shooting-karena-tak-adajaminan-keamanan (diakses pada 27-1-2010).

Cahyono, Rachmat H.

1989 'Film sebagai Media Dakwah', *Terbit Minggu*, 24-30 September. *Calon Bintang*

1999 '500 Calon Bintang Direkrut; Bonek dan Provokator Diangkat ke Layar Lebar', *Rakyat Merdeka*, 11 Juni.

Carroll, Noël

1990 *The Philosophy of Horror; Or Paradoxes of the Heart*. London: Routledge.

Casanova, José

1994 *Public Religions in the Modern World*. Chicago: University of Chicago Press.

Chabal, Patrick

1996 'The African Crisis; Context and Interpretation', dalam: Richard Werbner and Terence Ranger (eds), *Postcolonial Identities in Africa*, hal. 29-54. London: Zed Books.

Christmann, Andreas

1996 'An Invented Piety; Ramadan on Syrian TV', *Basr*. http://www.basr.ac.uk/diskus/diskus16/CHRISTMA.txt (diakses pada 19-12-2011).

Coates, Paul

1991 *The Gorgon's Gaze; German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror*. London: Cambridge University Press. [Cambridge Studies in Films.]

Creed, Barbara

1995 'Horror and the Carnivalesque; The Body-monstrous', dalam: Leslie Devereaux and Roger Hillman (eds), *Fields of Vision; Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*, hal. 127-59. Berkeley, CA: University of California Press.

Croteau, David and William Hoynes

1997 *Media/Society; Industries, Images, and Audiences*. Thousand Oakes, CA: Pine Forge Press.

Dasgupta, Sudeep

2007 'Whither Culture? Globalization, Media and the Promises of Cultural Studies', dalam: Sudeep Dasgupta (ed.), *Constellations of the Transnational; Modernity, Culture, Critique*, hal. 139-67. Amsterdam: Rodopi. [Thamyris/Intersecting: Place, Sex, and Race 14.]

Davidson, Neil

2007 'Reimagined Communities', *International Socialism*. http://www.isj.org.uk/index.php4?id=401&issue=117 (diakses pada 19-12-2011).

Dayan, Daniel and Elihu Katz

1992 *Media Events; The Live Broadcasting of History*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press.

Desai, Radhika

2009 'The Inadvertence of Benedict Anderson; Engaging *Imagined Communities*', *Japan Focus*. http://japanfocus.org/-Radhika-Desai/3085 (diakses pada 19-12-2011).

Diani, Hera

2005 'LSF Facing Criticism for Film Poster Ban', *The Jakarta Post*, 23 December.

Dirlik, Arif

1996 'The Global in the Local', dalam: Rob Wilson and Wimal Dissanayake (eds), *Global/Local; Cultural Production and the Transnational Imaginary*, hal. 21-45. Durham, NC: Duke University Press. [Asia-Pacific: Culture, Politics, and Society.]

Dissanayake, Wimal

1994 (ed.) *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

2003 'Rethinking Indian Popular Cinema', dalam: Anthony R. Guneratne and Wimal Dissanayake (eds), *Rethinking Third Cinema*, hal. 202-25. New York/ London: Routledge.

Duara, Prasenjit

1999 'Transnationalism in the Era of Nation-states; China, 1900-1945', dalam: Birgit Meyer and Peter Geschiere (eds), *Globalization and Identity; Dialectics of Flow and Closure*, hal. 47-70. Oxford/ Cambridge, MA: Blackwell.

2008 'The Global and Regional Constitution of Nations; The View from East Asia', *Nations and Nationalism* 14-2:323-45.

Dijk, Kees van

2001 *A Country in Despair; Indonesia between 1997 and 2000*. Leiden: KITLV Press. [Verhandelingen 186.]

Eco, Umberto

1989 *The Open Work*. Diterjemahkan oleh A. Cancogni. With an introduction by David Robey. Cambridge,

MA: Harvard University Press. [Aslinya diterbitkan dengan judul *Opera Aperta*. Milano: Bompiani, 1962.]

Eddy

1993 'Kendala Film Bernafas Patriotisme; Memilik Ragam Pahlawan Tak Pernah Kesampaian', *Pos Film*, 15 Agustus.

Esposito, John

1999 *The Islamic Threat; Myth or Reality*? Third edition. New York: Oxford University Press. [Edisi pertama 1992.]

Fairclough, Norman

1995 *Media Discourse*. London: Arnold.

Feith, Herbert

1962 *The Decline of Constitutional Democracy in Indonesia*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Fischer, Johan

2009 *Proper Islamic Consumption; Shopping Among the Malays in Modern Malaysia*. Copenhagen: NIAS Press. [Monograph Series 113.]

Fitrianto, Dahono

2005 'Tontonan Religius Tanpa Mistik', *Kompas*, 9 Oktober. Forbes, Bruce David and Jeffrey H. Mahan (eds)

2000 *Religion and Popular Culture in America*. Berkeley, CA: University of California Press.

Friedberg, Anne

1993 *Window Shopping; Cinema and the Postmodern*. Berkeley, CA: University of California Press.

F.Y.

1993 'PPFI Bentuk Tim Ahli Tumpas Pembajak Film', Pos Film, 3 Januari.

Gaban, Farid

2004 '"Buruan Cium Gue" dan Kontroversinya; Surat Terbuka buat Penandatangan Petisi Utan Kayu'. *Groups.yahoo.com*. http://groups.yahoo.com/group/

pasarbuku/message/18153 (diakses pada 19-12-2011).

Gabriel, Teshome

1985 'Towards a Critical Theory of Third World Films', *Teshome Gabriel*. http://teshomegabriel.net/towards-a-critical-theory-of-third-world-films (diakses pada 19-12-2011).

Garnham, Nicholas

1993 'The Mass Media, Cultural Identity, and the Public Sphere in the Modern World', *Public Culture* 5:251-65.

Gibb, H.A.R. and J.H. Kramers

1974 *Shorter Encyclopedia of Islam*. New Imprint. Leiden: Brill. [Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Amsterdam.] [Edisi pertama 1953.]

Gillwald, Alison

1993 'The Public Sphere, the Media, and Democracy', *Transformations* 21:65-77.

Gladwin, Stephen

2003 'Witches, Spells and Politics; The Horror Films of Indonesia', dalam: Steven J. Schneider (ed.), *Fear Without Frontiers; Horror Cinema Across the Globe*, hal. 219-29. Surrey: FAB Press.

Grewal, Inderpal and Caren Kaplan (eds)

1994 *Scattered Hegemonies; Postmodernity and Transnational Feminist Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Gus

1997 'Dapat Merusak Tingkat Keimanan dalam Masyarakat Luas; Stop Tayangan Sinetron Hantu, Jin dan Tuyul', *Pos Kota*, 13 April.

Hackett, Rosalind I.J.

2005 'Rethinking the Role of Religion in the Public Sphere; Local and Global Perspectives', dalam: Philip Ostien, Jamila M. Nasir and Franz Kogelmann (eds), *Comparative Perspectives on Shari`ah in Nigeria*, hal. 74-100. Ibadan: Spectrum Books. [Available online at

http://web.utk.edu/~rhackett/Rethinking_role_religion.pdf (diakses pada 6-12-2011).]

Hadysusanto, S.

2007 'FPI Dukung Keberadaan Lembaga Sensor Film', *Bisnis Indonesia*, 18 Januari.

2008 'Mendulang Rupiah dengan Membajak Produk Bajakan', *Jurnal Publik*. http://www.jurnalpublik.com/2008/03/mendulang-rupiah-dengan-membajak-produk.html (diakses pada 19-12-2011).

Haesly, Richard

2005 'Making the "Imagined Community" Real; A Critical Reconstruction of Benedict Anderson's Concept of "Imagined Communities"'. Paper, 46th Annual International Studies Association Meeting, Honolulu, Hawaii, 1-5 Maret.

Hall, Stuart

1980 'Coding and Decoding in the Television Discourse', dalam: Stuart Hall et al (eds), *Culture, Media, Language; Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*, hal. 197-208. London: Hutchinson.

Hamilton, Mark

2006 'New Imaginings; The Legacy of Benedict Anderson and Alternative Engagements of Nationalism', *Studies in Ethnicity and Nationalism*, 6-3 (Desember):73-89.

Handiman

1996 'Kisah Ibu Tien Difilmkan', *Suara Karya*, 26 Mei.

Harbord, Janet

2002 *Film Cultures*. London: Sage.

Hari, Kurniawan

2007 'Filmmakers Want Changes in Industry', *The Jakarta Post*, 10 Januari.

Haryanto, Hanibal Wijanta and Sen Tjiauw

1996 'Mengatur Agama dan Politik Lembaga Penyiaran', *Forum Keadilan* 5, 17 Juni.

Hasim, Abdul

1997 'Kembalinya Mistis dalam Sinema Indonesia', *Pikiran Rakyat*, 8 Agustus.

Hebdige, Dick

1979 *Subculture; The Meaning of Style*. London: Methuen. [New Accents.]

Heeren, Katinka van

2002 'Revolution of Hope; Independent Films are Young, Free and Radical', *Inside Indonesia*. http://www.insideindonesia.org/edition-70-apr-jun-2002/default (diakses pada 6-12-2011).

2007 'Return of the Kyai; Representations of Horror, Commerce, and Censorship in Post-Suharto Indonesian Film and Television', *Inter-Asia Cultural Studies* 8-2:211-26.

Hefner, Robert W.

2002 'Globalization, Governance, and the Crisis of Indonesian Islam'. Paper, Conference on Globalization, State Capacity, and Muslim Self Determination, University of California, Santa Cruz, 7-9 Maret.

Heider, Karl G.

1991 *Indonesian Cinema; National Culture on Screen*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Heryanto, Ariel

1999 'The Years of Living Luxuriously; Identity Politics of Indonesia's New Rich', dalam: Michael Pinches (ed.), *Culture and Privilege in Capitalist Asia*, hal. 159-87. London: Routledge. [The New Rich in Asia Series.]

Hobsbawm, Eric and Terence Ranger (eds)

1983 *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press. [Past and Present Publications.]

Hoeber Rudolph, Suzanne and James Piscatori (eds)

1997 *Transnational Religion and Fading States*. Boulder, CO: Westview Press.

Hutcheon, Linda

1988 *A Poetics of Postmodernism; History, Theory, Fiction*. New York/London: Routledge.

Imanda, Tito

2007 'Kereta Malam Reformasi?', *Pikiran Rakyat*, 4 Februari.

Ismail, Usmar

1983 *Usmar Ismail Mengupas Film*. Jakarta: New Aqua Press.

Iwan K.

1996 'Sinetron "Terjebak" Angkat Kerusuhan 27 Juli sebagai Latar Belakang Cerita', *Harian Ekonomi Neraca*, 27 September. Jacobsen, Michael.

2003 'Tightening the Unitary State; The Inner Workings of Regional Autonomy'. [Southeast Asian Studies Centre, Working Paper 46, Mei.]

Jasin, Hasbi H.

1985 'Yang Porno Haram; Bila Ulama Ramai-Ramai Menonton Film', *Merdeka*, 23 Juli.

Jhally, Sut and Justin Lewis

1992 *Enlightened Racism; The Cosby Show, Audiences and the Myth of the American Dream*. Boulder, CO: Westview Press.

Joko, P.

1994 'Film Horor Punya Kans ke Pasaran Internasional', *Kedaulatan Rakyat*, 2 Januari.

Junhao Hong

1998 *The Internationalization of Television in China; The Evolution of Ideology, Society, and Media Since the Reform*. Westport, CT: Praeger.

Kalim, Nurdin and Evieta Fadjar

2005 'Sang Ustad di Sudut Sinetron', *Tempo*, 17 April.

Kayam, Umar

1997 'Tentang Neo-feudalisme'. *OHIO University Libraries*. http://www.library.ohiou.edu/

indopubs/1997/02/28/0123.html (diakses pada 19-12-2011).

Khoo Gaik Cheng

2004 'Just-do-it-yourself; Malaysian Independent Filmmaking', *Aliran Monthly*. http://aliran.com/archives/monthly/2004b/9k.html (diakses pada 19-12-2011).

Kitley, Philip

2000 *Television, Nation, and Culture in Indonesia*. Athens, OH: Center for International Studies, Ohio University. [Research in International Studies, Southeast Asia Series 104.]

2002 'Into the Thick of Things; Tracking the Vectors of "Indonesian Mediations"; A Comment', dalam: Henk Schulte Nordholt and Irwan Abdullah (eds), *Indonesia in Search of Transition*, hal. 207-16. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

Klinken, Gerry van

2005 'The Battle for History After Suharto', dalam: Mary S. Zurbuchen (ed.), *Beginning to Remember; The Past in the Indonesian Present*, hal. 233-58. Singapore: Singapore University Press, Seattle, WA: University of Washington Press. [Critical Dialogues in Southeast Asian Studies.]

Knee, Adam

2010 'In (Qualified) Defense of "Southeast Asian Cinema"'. Keynote Speech, 6th Southeast Asian Cinemas Conference, Ho Chi Minh City, 1-4 Juli.

Kristanto, J.B.

1995 *Katalog Film Indonesia, 1926-1995*. Jakarta: Grafiasri Mukti.

2005 *Katalog Film Indonesia, 1926-2005*. Jakarta: Grafiasri Mukti and Nalar.

Kusumaputra, Sugianto

2002 'Veven Sp Wardhana; Pengisi Acara Ramadhan Tak Lepas dari Popularitas', *Warta Kota*, 10 November.

Lang, Kurt dan Gladys Engel Lang

1983 *The Battle for Public Opinion; The President, the Press, and the Polls During Watergate*. New York: Columbia University Press.

Lasswell, Harold D.

1979 *The Signature of Power; Buildings, Communication, and Policy*. With the collaboration of Merritt B. Fox. New Brunswick, NJ: Transaction Press.

Legge, John D.

1972 *Sukarno; A Political Biography*. Baltimore: Penguin.

Lehmann, David and Batia Siebzehner

2006 'Holy Pirates; Media, Ethnicity, and Religious Renewal in Israel', dalam: Birgit Meyer and Annelies Moors (eds), *Religion, Media, and the Public Sphere*, hal. 91-111. Bloomington: Indiana University Press.

Liddle, William R.

1996 'The Islamic Turn in Indonesia; A Political Explanation', *The Journal of Asian Studies* 55-3:613-34.

Liebes, Tamar and Elihu Katz

1990 *The Export of Meaning; Cross-Cultural Readings of Dallas*. New York: Oxford University Press.

Livingstone, Sonia M.

1991 'Audience Reception; The Role of the Viewer in Retelling Romantic Drama', dalam: James Curran and Michael Gurevitch (eds), *Mass Media and Society*, hal. 285-306. London/New York: Arnold.

Loven, Klarijn

2008 *Watching Si Doel; Television, Language, and Cultural Identity in Contemporary Indonesia*. Leiden: KITLV Press. [Verhandelingen 242.]

Lull, James

1991 *China Turned On; Television, Reform, and Resistance*. London and New York: Routledge.

Mackie, Jamie and Andrew MacIntyre

1994 'Politics', dalam: Hal Hill (ed.), *Indonesia's New Order;*

The Dynamics of Socio-economic Transformation, hal. 1-48. Honolulu: University of Hawaii Press.

Mahmud FR, Nashir M and Agus Suryanto/Bar

1990 'Film Dakwah Paceklik?', *Jumat*, 2 Oktober.

Manuel, Peter

1993 *Cassette Culture; Popular Music and Technology in North India*. Chicago/London: University of Chicago Press. [Chicago Studies in Ethnomusicology.]

Marjono

1993 'Mengangkat Harkat Bioskop Keliling; Membangun Sinema Gedeg', *Majalah Film*, 9-22 Februari.

Mbembe, Achille

1992 'Provisional Notes on the Postcolony', *Africa* 62-1:3-37.

McGregor, Katharine E.

2002 'Commemoration of 1 October, "Hari Kesaktian Pancasila"; A Post Mortem Analysis?', *Asian Studies Review* 26-1:39-72.

2007 *History in Uniform; Military Ideology and the Construction of Indonesia's Past*. Singapore: NUS Press, Leiden: KITLV Press. [Asian Studies Association of Australia, Southeast Asia Publications Series.]

McLuhan, Marshall

1995 *Understanding Media; The Extensions of Man*. Reprint. London: Routledge. [Edisi pertama 1964.]

Meyer, Birgit

2000 'Modern Mass Media, Religion and the Imagination of Communities; Different Postcolonial Trajectories in West Africa, Brazil and India',http://www2.fmg.uva.nl/media-religion (diakses pada 6-5-2008.)

2004 'Performativity – "Praise the Lord": Popular Cinema and Pentecostalite Style in Ghana's New Public Sphere', *American Ethnologist* 31-1:92-110.

2007 'Impossible Representations; Pentecostalism, Vision, and Video Technology in Ghana', dalam: Birgit

Meyer and Annelies Moors (eds), *Religion, Media, and the Public Sphere*, hal. 290- 312. Bloomington: Indiana University Press.

Mitra, Ananda

1993 *Television and Popular Culture in India; A Study of the Mahabharat*. New Delhi: Sage.

Mohamad, Goenawan

2005 'Kali; A Libretto', dalam: Mary S. Zurbuchen (ed.), *Beginning to Remember; The Past in the Indonesian Present*, hal. 47-73. Singapore: Singapore University Press, Seattle, WA: University of Washington Press. [Critical Dialogues in Southeast Asian Studies.]

Moore, Laurence R.

1994 *Selling God; American Religion in the Marketplace of Culture*. New York: Oxford University Press.

Morley, David

1980 *The 'Nationwide' Audience; Structure and Decoding.* London: British Film Institute. [Television Monographs 11.]

Mortimer, Rex

1974 *Indonesian Communism Under Sukarno; Ideology and Politics, 1959-1965*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Mosse, George L.

1980 *Masses and Man; Nationalist and Fascist Perceptions of Reality*. New York: Fertig.

Muhammad, Aulia

2004 'Ruang Hampa Ramadan', *Suara Merdeka*, 17 Oktober.

Mukadis, Sartono

2004 'Buruan Cium Gue Lagi', *Kompas*, 28 Agustus.

My

1993 'Usaha Bioskop Layar Tancap Lahan Film yang Kena Peras', *Majalah Film*, 1-17 Juli.

Naficy, Hamid

1984 *Iran Media Index*. Westport, CT: Greenwood Press.

2003 'Theorizing "Third World" Film Spectatorship; The Case of Iran and Iranian Cinema', dalam: Anthony R. Guneratne and Wimal Dissanayake (eds), *Rethinking Third Cinema*, hal. 183-201. New York/London: Routledge.

Nichols, Bill

1991 *Representing Reality; Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Noor, Farish

2009 'Neo-liberalism and the "War on Terror" Industry', *Aliran*. http://aliran.com/1114.html (diakses pada 19-12-2011).

Nora, Pierre

1984 *Les Lieux de Mémoire*. Paris: Gallimard.

Nurhan, Kenedi dan Theodore K.S.

1999a 'VCD dari Generasi ke Generasi', *Kompas*, 9 Agustus.

1999b 'VCD Bajakan dan Terowongan Tanpa Lampu', *Kompas*, 9 Agustus.

Nurudin

1997 'Persoalan Realitas Budaya Film Horror', *Pikiran Rakyat*, 20 April.

Öncü, Ayse

2006 'Becoming "Secular Muslims"; Yasar Nuri Öztürk as a supersubject on Turkish television', dalam: Birgit Meyer and Annelies Moors (eds), *Religion, Media, and the Public Sphere*, hal. 227-50. Bloomington: Indiana University Press.

Özkırımlı, Umut

2000 *Theories of Nationalism; A Critical Introduction*. Pengantar oleh Fred Halliday. London: Palgrave.

Pandjaitan, Hinca I.P. dan Dyah Aryani

2001 *Melepas Pasung Kebijakan Perfilman di Indonesia*. Jakarta: PT Warta Global Indonesia.

Paramaditha, Intan

2007 'Contesting Indonesian Nationalism and Masculinity in Cinema', *Asian Cinema* 18-2:41-61.

2010 'Protectors & Provocateurs; Reading the New Film Law as Cultural Performance'. Paper, Southeast Asian Cinemas Conference, Saigon, 1-4 Juli.

Pinches, Michael (ed.)

1999 *Culture and Privilege in Capitalist Asia*. London: Routledge. [The New Rich in Asia Series.]

Pengkhianatan

1985 'Pengkhianatan G 30 S PKI Diedarkan di Luar Negeri', *Berita Buana*, 5 Oktober.

Prakosa, Gotot

1997 *Film Pinggiran*. Jakarta: FFTV-IKJ and YLP Fatma Press.

2001 *Ketika Film Pendek Bersosialisasi*. Jakarta: Yayasan Layar Putih.

2005 *Film Pendek Independen dalam Penilaian*. Jakarta: Komite Film Dewan Kesenian Jakarta/Yayasan Seni Visual Indonesia.

Prananto, Jujur

2004 'Surat Terbuka buat Penandatangan Petisi Utang Kayu; "Buruan Cium Gue" dan Kontroversinya', dipublikasikan melalui Layarkata-Network@yahoogroups.com, 31 Agustus.

Pudjiastuti, Chris dan Bre Redana

1997 'Hantu-Hantu Bergentayangan di Televisi…', *Kompas*, 5 Juli.

Radway, Janice A.

1984 *Reading the Romance; Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Ratna, Lulu

2005 'Di Bawah Radar', *Majalah Film* 2 (Oktober-Desember): 48-50.

Real, Michael R.

1982 'The Superbowl; Mythic Spectacle', dalam: Horace Newcomb (ed.), *Television; The Critical View*. Third

edition, hal. 190-203. New York: Oxford University Press. [Edisi pertama 1977.]

Rianto, M.G.

1993 'Perfiki, Hidup Enggan Mati Tak Mau', *Pikiran Rakyat*, 5 September.

Robertson, Roland

1992 *Globalization; Social Theory and Global Culture*. London: Sage. [Theory, Culture & Society.]

Rodriguez, Robert

1996 *Rebel Without a Crew; Or, How a 23-year-old Filmmaker with $7,000 Became a Hollywood Player*. New York: Plume.

Ruslani

2005 'Dari Sinetron Religius ke "Emerging Reason"', *Kompas*, 1 Oktober.

Salamandra, Christa

1998 'Moustache Hairs Lost; Ramadan Television Serials and the Construction of Identity in Damascus, Syria', *Visual Anthropology* 10 (2-4):227-46.

Samuel, Hanneman dan Henk Schulte Nordholt (eds)

2004 *Indonesia in Transition; Rethinking 'Civil Society', 'Region', and 'Crisis'*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

Santikarma, Degung

2005 'Monument, Document and Mass Grave; The Politics of Representing Violence in Bali', dalam: Mary S. Zurbuchen (ed.), *Beginning to Remember; The Past in the Indonesian Present*, hal. 312-23. Singapore: Singapore University Press, Seattle, WA: University of Washington Press. [Critical Dialogues in Southeast Asian Studies.]

Santosa, Novan I

2003 'Antipiracy Campaign Launched', *The Jakarta Post*, 9 Maret.

Sanusi, Anwar

1993 'Banyak Film Lulus Sensor Tidak Sesuai dengan Nilai Agama', *Harian Terbit*, 7 Oktober.

Sari, Kartika

1993 'Layar Tancap Panen bila Musim Penganten', *Suara Karya*, 13 November.

Sarwat, Ahmed H.

2003 'Kajian Syariah; Film dalam Kacamata Syariah Islam'. Paper, Islamic Movie Workshop, Juni-Agustus.

Sasono, Eric

2007 'Krisis Perfilman Indonesia?', *Koran Tempo*, 5 Januari.

Schneider, Steven J. (ed.)

2003 *Fear Without Frontiers; Horror Cinema Across the Globe*. Surrey: FAB Press.

Schulte Nordholt, Henk

2004 *De-colonising Indonesian Historiography*. Lund: Centre for East and South-East Asian Studies, Lund University. [Working Papers in Contemporary Asian Studies 6.]

2008 *Indonesië na Soeharto; Reformasi en Restauratie*. Amsterdam: Bert Bakker.

Schulte Nordholt, Henk dan Ireen Hoogenboom (eds)

2006 *Indonesian Transitions*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

Schulz, Dorothea E.

2006 'Morality, Community, Publicness; Shifting Terms of Public Debate in Mali', dalam: Birgit Meyer and Annelies Moors (eds), *Religion, Media, and the Public Sphere*, hal. 132-51. Bloomington: Indiana University Press. Sears, Laurie J.

2005 'The Persistence of Evil and the Impossibility of Truth in Goenawan Mohamad's Kali', dalam: Mary S. Zurbuchen (ed.), *Beginning to Remember; The Past in the Indonesian Present*, hal. 74-98. Singapore: Singapore University Press, Seattle, WA: University of Washington Press. [Critical Dialogues in Southeast Asian Studies.]

Seku, Akhmad

2002 'Religi TV dan Peringatan Ramadhan', *Republika*, 3 November.

Sen, Krishna

1994 *Indonesian Cinema; Framing the New Order*. London/ New Jersey: Zed Books.

2003 'What's "Oppositional" in Indonesian Cinema?', dalam: Anthony R. Guneratne and Wimal Dissanayake (eds), *Rethinking Third Cinema*, hal. 147-65. New York /London: Routledge.

Sen, Krishna dan David. T. Hill

2000 *Media, Culture, and Politics in Indonesia*. Melbourne: Oxford University Press.

Shami, Seteney

1999 'Circassian Encounters; The Self as Other and the Production of the Homeland in the North Caucasus', dalam: Birgit Meyer and Peter Geschiere (eds), *Globalization and Identity; Dialectics of Flow and Closure*, hal. 17-46. Oxford/Cambridge, MA: Blackwell.

Sharpe, Joanne

2002 'Eliana Eliana; Independent Cinema, Indonesian Cinema', *Inside Indonesia*. http://www.insideindonesia.org/edition-72-oct-dec-2002/default (diakses pada 6-12-2011).

Shohat, Ella

2003 'Post-Third-Worldist Culture; Gender, Nation, and the Cinema', dalam: Anthony R. Guneratne and Wimal Dissanayake (eds), *Rethinking Third Cinema*, hal. 51-78. New York/London: Routledge.

Shohat, Ella dan Robert Stam

1994 *Unthinking Eurocentrism; Multiculturalism and the Media*. London: Routledge. [Sightlines.]

2003 (eds), *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press. [Rutgers Depth of Field Series.]

Sitorus, Jhony

2001 'Jelangkung Mengemas Teknologi Membetot Saraf', *Koran Tempo*, 4 November.

Stacey, Jackie

1994 *Star Gazing; Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London: Routledge.

Staiger, Janet

1992 *Interpreting Films; Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Stam, Robert

1989 *Subversive Pleasures; Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. [Parallax.]

Sulistiyo, Hermawan

1997 *The Forgotten Years; The Missing History of Indonesia's Mass Slaughter (Jombang-Kediri 1965-1966)*. PhD thesis, Arizona State University, Tempe.

Suryana, A'an

2006 'Pornography Bill; A Serious Threat to Artists', *The Jakarta Post*, 13 Maret.

Suryapati, Akhlis

1997 'Tayangan Mistik', *Pos Kota*, 13 April.

Suryati

1996 'Film Misteri yang Menyesatkan', *Pos Film*, 22 September.

1998 'Munafik dan Mencari Untung Sendiri', *Pos Film*, 12 April.

Susanti, Ivy

2001 'United Vision for Region's Cinema', *The Jakarta Post*, 21 Oktober.

Sutara, Yaya

1994 'Kerja Badan Sensor Film Digugat Masyarakat', *Suara Pembaruan*, 25 Juli.

Suyono, Joko Seno dan Dwi Arjanto

2003 'Dari Babi Ngepet hingga Jelangkung', *Tempo* (23 February): 69-72.

Syah, Firman H.

1997 'Persaingan Pengusaha Film Keliling Langgar Peraturan Pemerintah', *Pos Film*, 31 Agustus.

1998 'Pembajak VCD Main Kucing-Kucingan', *Pos Film*, 24 Mei.

Taufiqurrahman, M.

2005 'Indonesia; Be Goodod is on Television', *The Jakarta Post*, 16 Juli.

2007 'Young Filmmakers Give Back Awards to Protest FFI', *The Jakarta Post*, 4 Januari.*G*

Taussig, Michael

1997 *The Magic of the State*. New York/London: Routledge.

Tim SP

2000 'Mafia Glodok Cukongi Pembajak VCD', *Sinar Pagi*, 17 Mei.

Tranggono, Indra

2004 'Sinetron Ramadan; Memihak Kepentingan Modal atau Sosial?', *Kedaulatan Rakyat*, 4 November.

Trinh T. Minh-ha

1993 'All-owing Spectatorship', dalam: Hamid Naficy and Teshome H. Gabriel (eds), *Otherness and the Media; The Ethnography of the Imagined and the Imaged*, hal. 189-204. Chur, Switzerland: Harwood Academic Publishers. [Studies in Film and Video 3.]

Turner, Graeme

1988 *Film as Social Practice*. London: Routledge. [Studies in Communication.]

Ukadike, Frank N.

2003 'Video Booms and the Manifestations of "First" Cinema in Anglophone Africa', dalam: Anthony R. Guneratne and Wimal Dissanayake (eds), *Rethinking Third Cinema*, hal. 126-43. New York/London: Routledge.

Unidjaja, Febiola D.

2004 'Local Teen Flick Withdrawn After Muslim Leaders Protest', *The Jakarta Post*, 21 Agustus.

Usman, Syaikhu

2001 'Indonesia's Decentralization Policy; Initial Experiences and Emerging Problems', *Smeru*. http://www.smeru.or.id/report/workpaper/euroseasdecentral/euroseasexperience.pdf (diakses pada 6-12-2011).

Veer, Peter van der

1994 *Religious Nationalism; Hindus and Muslims in India*. Berkeley, CA: University of California Press.

Wardhana, Veven

2001a *Televisi dan Prasangka Budaya Massa*. Jakarta: PT Media Lintas Inti Nusantara.

2001b. 'Sekawan Sensor dalam Cinema Indonesia'. Paper, Seminar 'Mencari Format Undang-Undang Perfilman yang Ideal', Yogyakarta, 24 Juli.

Wark, McKenzie

1994 *Virtual Geography; Living with Global Media Events*. Bloomington: Indiana University Press. [Arts and Politics of the Everyday.]

Wasko, Janet

1994 *Hollywood in the Information Age; Beyond the Silver Screen*. Cambridge: Polity Press.

Watson, Rubie S.

1994 *Memory, History, and Opposition Under State Socialism*. Santa Fe, NM: School of American Research Press.

Werbner, Richard

1996 'Multiple Identities, Plural Arenas', dalam: Richard Werbner and Terence Ranger (eds), *Postcolonial Identities in Africa*, hal. 1-26. London: Zed Books. [Postcolonial Encounters.]

White, Hayden

1999 *Figural Realism; Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Wieringa, Saskia

2002 *Sexual Politics in Indonesia*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan. [Institute of Social Studies Series.]

Willemen, Paul

1994 *Looks and Frictions; Essays in Cultural Studies and Film Theory*. London: British Film Institute, Bloomington: Indiana University Press.

Wilson, Rob and Wimal Dissanayake (eds)

1996 *Global/Local; Cultural Production and the Transnational Imaginary*. Durham, NC: Duke University Press. [Asia-Pacific: Culture, Politics, and Society.]

Witte, Marleen de

2003 'Altar Media's Living Word; Televised Christianity in Ghana', *Journal of Religion in Africa* 33-2:172-202.

Yordenaya, Ine

2004a 'MUI Imbau "Buruan Cium Gue" Diturunkan dari bioskop', *Detik.com*. http://m.detik.com/read/2004/08/13/171735/191182/115/mui-imbau-buruan-cium-gue-diturunkandari-bioskop (diakses pada 6-12-2011).

2004b ' Alasan LSF loloskan "Buruan Cium Gue"', *Detik.com*. http://m.detik.com/read/2004/08/18/150714/192982/115/alasan-lsf-loloskan-buruan-cium-gue (diakses pada 6-12-2011).

Zoso

2004 'Kiss Me Quick, Please, for I'm Indecent', *The Jakarta Post*. http://www.thejakartapost.com/news/2004/08/22/kiss-me-quick-please-i039m-indecent.html (diakses pada 6-12-2011).

Zurbuchen, Mary S. (ed.)

2005 *Beginning to Remember; The Past in the Indonesian Present*. Singapore: Singapore University Press, Seattle, WA: University of Washington Press. [Critical Dialogues in Southeast Asian Studies.]

FILMOGRAFI

FILM

Ada Apa dengan Cinta, 2002, dir. Rudi Soedjarwo.
Aku Ingin Menciummu Sekali Saja, 2003, dir. Garin Nugroho.
Antara Masa Lalu dan Masa Sekarang, 2001, dir. Eddie Cahyono.
Arisan, 2003, dir. Nia Dinata.
Bad Wolves, 2005, dir. Richard Buntario.
Bangunnya Nyai Roro Kidul, 1985, dir. Sisworo Gautama.
Berbagi Suami, 2006, dir. Nia Dinata.
Beth, 2001, dir. Aria Kusumadewa.
Blair Witch Project, The, 1999, dir. Daniel Myrick, Eduardo Sànchez.
Bonex
Bukan Isteri Pilihannya, 1981, dir. Eduart P. Sirait.
Bulan Tertusuk Ilalang, 1994, dir. Garin Nugroho.
Buruan Cium Gue! (Satu Kecupan), 2004, dir. Findo Purwono.
Cemeng 2005 (The Last Prima Donna), 1995, dir. N. Riantiarno.
Cinta dalam Sepotong Roti, 1991, dir. Garin Nugroho.
Coyote Ugly, 2000, dir. David McNally.
Darah dan doa, 1950, dir. Usmar Ismail.
Death of a Nation, 1994, dir. John Pilger.
Denias; Senandung di Atas Awan, 2006, dir. John de Rantau.
Desa di Kaki Bukit, 1972, dir. Asrul Sani.
Detik-Detik Revolusi, 1959, dir. Alam Surawidjaja.
Detik Terakhir, 2005, dir. Nanang Istiabudi.
Di Antara Masa Lalu dan Masa Sekarang, 2001, dir. Eddie Cahyono.
Djakarta 1966, 1982, dir. Arifin C. Noer.
Doea Siloeman Oeler Poeti en Item, 1934, dir. The Teng Cun.
Dr. Siti Pertiwi Kembali ke Desa, 1979, dir. Ami Prijono.
Dunia Kami, Duniaku, Dunia Mereka, 1999, dir. Adi Nugroho.
Ekskul, 2006, dir. Nayato.
El-Mariachi, 1992, dir. Robert Rodriguez.

Enam Jam di Yogya, 1951, dir. Usmar Ismail.
Fatahillah, 1996, dir. Imam Tantowi, Chaerul Umam.
Fright Night, 1985, dir. Tom Holland.
Ghostbusters, 1984, dir. Ivan Reitman.
Gie, 2005, dir. Riri Riza.
Harry Potter and the Sorcerer's Stone, 2001, dir. Chris Colombus.
Jaka Sembung Sang Penakluk, 1981, dir. Sisworo Gautama.
Janur Kuning, 1979, dir. Alam Surawijaya.
Jelangkung, 2001, dir. Rizal Mantovani.
Joe Turun ke Desa, 1989, dir. Chaerul Umam.
Kado buat Rakyat Indonesia, 2003, dir. Danial Indrakusuma.
Kado untuk Ibu, 2005, prod. Syarikat Indonesia.
Kadosh, 1999, dir. Amos Gitai.
Kafir (Satanic), 2002, dir. Mardali Syarief.
Kameng Gampoeng nyang Keunong Geulawa, 1999, dir. Aryo Danusiri.
Kepada yang Terhormat Titik 2, 2002, dir. Dimas Jayasrana.
Kereta Api Terakhir, 1981, dir. Mochtar Soemodimedjo.
Kiamat Sudah Dekat, 2003, dir. Deddy Mizwar.
Kisah Cinta Nyi Blorong, 1989, dir. Norman Benny.
Kuldesak, 1997, dir. Mira Lesmana, Riri Riza, Rizal Mantovani, Nan Achnas.
Kutunggu di Sudut Semanggi, 2004, dir. Lukmantoro.
Lahir di Aceh, 2003, dir. Ariani Djalal.
Last Communist, The (*Lelaki Komunis Terakhir*), 2006, dir. Amir Muhammad.
Lastri; Suara Perempuan Korban Tragedi 1965, 2008, dir. Eros Djarot.
Lentera Merah, 2006, dir. Hanung Bramantyo.
Lebak Membara, 1982, dir. Imam Tantowi.
Lung Boonmee Raluek Chat (*Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*), 2010, dir. Apichatpong Weerasethakul.
Marsinah, 2002, dir. Slamet Rahardjo.
Mass Grave, 2001, dir. Lexy Rambadeta.
Mistik (Punahnya Rahasia Ilmu Iblis Leak), 1981, dir. Tjut Djalil.

Novel Tanpa Huruf R, 2003, dir. Aria Kusumadewa.
Opera Jawa, 2006, dir. Garin Nugroho.
Operasi X, 1968, dir. Misbach Yusa Biran.
Pena-Pena Patah, 2002, dir. Sarjev Faozan.
Penumpasan Pengkhianatan G30S/PKI, 1982, dir. Arifin C Noer.
Penumpasan Sisa-sisa PKI Blitar Selatan (Operasi Trisula), 1986, dir. BZ Kadaryono.
Pembalasan Ratu Laut Selatan, 1988, dir. Tjut Djalil.
Penyair Negeri Linge, 2000, dir. Aryo Danusiri.
Perawan di Sektor Selatan, 1971, dir. Alam Surawidjaja.
Perempuan di Wilayah Konflik, 2002, dir. Gadis Arivia.
Perempuan; Kisah dalam Guntingan, 2007, dir. Ucu Agustin.
Peronika, 2004, dir. Bowo Leksono.
Peti mati, 2003, dir. Mardali Syarief.
Puisi Tak Terkuburkan, 1999, dir. Garin Nugroho.
Pulp Fiction, 1994, dir. Quentin Tarantino.
Putri Kunti'anak, 1988, dir. Atok Suharto.
Ramadhan dan Ramona, 1992, dir. Chaerul Umam.
Ranjang Setan, 1986, dir. Tjut Djalil.
Ratu Ular, 1972, dir. Lilik Sudjio.
Rembulan dan Matahari, 1979, dir. Slamet Rahardjo.
Revolusi Harapan, 1997, dir. Nanang Istiabudi.
Sangat Laki-Laki, 2004, dir. Fajar Nugroho.
Satria Bergitar, 1983, dir. Nurhadie Irawan.
Satu Nyawa dalam Denting Lonceng Kecil, 2002, dir. Abiprasidi.
Saur Sepuh (Satria Madangkara), 1988, dir. Imam Tantowi.
Schindler's List, 1993, dir. Steven Spielberg.
Sembilan Wali, 1985, dir. Djun Saptohadi.
Serangan Fajar, 1982, dir. Arifin C. Noer.
Sinengker, 2007, dir. Aprisiyanto, 2007.
Si Pitung Beraksi Kembali, 1981, dir. Lie Soen Bok.
Snatch (*Dukot* (*Desaparecidos*)), 2009, dir. Joel Lamangan.
Soerabaia 45, 1990, dir. Imam Tantowi.
Soul, The, 2003, dir. Nayato Fio Nuala.
Student Movement in Indonesia, 1998, dir. Tino Saroengallo.

Sunan Kalijaga, 1983, dir. Sofyan Sharna.
Sunan Kalijaga & Syech Siti Jenar, 1985, dir. Sofyan Sharna.
Thirteen, 2003, dir. Catherine Hardwick.
Titian Serambut Dibelah Tujuh, 1982, dir. Chaerul Umam.
Titik Hitam, 2002, dir. Sentot Sahid.
Topeng Kekasih, 2000, dir. Hanung Bramantyo.
True Lies, 1994, dir. James Cameron.
Tusuk Jelangkung, 2003, dir. Dimas Djayadiningrat.
Virgin, 2004, dir. Hanny Saputra.

FILM TELEVISI

Bang Bang You're Dead, 2002, dir. Guy Ferland.
Bukan Sekadar Kenangan
Kasih Ibu Selamanya
Pedang Keadilan (Indosiar).
Terjebak, 1996, dir. Dedi Setiadi.

SERIAL TELEVISI

Anak Baru Gedhe (RCTI)
Astaghfirullah (SCTV)
Azab Ilahi (Lativi)
Baywatch (RCTI; tayang perdana di NBC, Amerika Serikat)
Beverly Hills 90210 (RCTI; tayang perdana di Fox, Amerika Serikat)
Ceramah Ramadhan AA Gym (Trans TV)
Cowok-Cowok Keren (RCTI)
Dua Dunia (Indosiar)
Dunia Lain (Trans TV)
Esmeralda (SCTV; tayang perdana di Televisa Mexico)
Gema Ramadhan (SCTV)
Gema Takdir (SCTV)
Hantu Sok Usil (SCTV)
Hidayah (Trans TV)
Indahnya Kebersamaan (SCTV)
Insyaf (Trans TV)
Janda Kembang (SCTV)

Jin dan Jun (RCTI)
Kembalinya Si Manis Jembatan Ancol (RCTI)
Kisah-Kisah Teladan (Indosiar)
Kismis (RCTI)
Kismis; Arwah Penasaran (RCTI)
Layar Tancep (Lativi)
Manajemen Qolbu Spesial Ramadhan (RCTI)
Melrose Place (SCTV; tayang perdana di Fox, Amerika Serikat)
Membuka Pintu Langit (SCTV)
Misteri (Anteve)
Misteri Sinden (RCTI)
Nah Ini Dia (SCTV)
O Seraam (Anteve)
Pemburu Hantu (Lativi)
Percaya Nggak Percaya (Anteve)
Rahasia Ilahi (TPI)
Sambut Ramadhan (SCTV)
Sebuah Kesaksian (Lativi)
Sentuhan Qolbu Ramadhan (TPI
Si Manis Jembatan Ancol (RCTI)
Takdir Ilahi (TPI)
Taubat (Trans TV)
Three in One (SCTV)
Tuyul dan Mbak Yul (RCTI)
VIP (RCTI, serial produksi Amerika Serikat)

PROFIL

PENULIS

Quirine van Heeren, lahir pada 7 Januari 1973 di Jakarta, telah menjadi mahasiswa Bahasa dan Budaya Indonesia sejak 1995. Selama bertahun-tahun ia mendalami Bahasa Jawa, Islam Indonesia, dan media audio visual kontemporer. Dari 1997 sampai 1999, Quirine melakoni studi tentang budaya Jawa dan Islam di Universitas Gadjah Mada di Yogyakarta, Jawa Tengah. Juga pada 1999, ia melakoni pertukaran pelajar di Monash University, Australia, untuk bidang Studi Gender dan Budaya Jawa. Pada 2000 ia memperoleh gelar S2 di Universitas Leiden dengan tesis tentang media, politik identitas, dan pengaruh sosial-politik pemerintahan Orde Baru dalam budaya Indonesia dalam analisis dua film Indonesia. Dari 2001 hingga 2005, Quirine merupakan anggota Indonesia Mediations Project, bagian dari proyek penelitian bertajuk *Indonesia in Transition* yang diselenggarakan oleh Royal Netherlands Academy of Arts and Science (KNAW). Pada Juni 2009, ia memperoleh gelar S3 dengan tesis multidisiplin tentang media audiovisual Indonesia kontemporer. Antara 2001 dan 2012, ia menyelenggarakan sejumlah acara film di Indonesia dan Eropa, serta ikut serta dalam berbagai festival film sebagai anggota juri. Pada 2012, Quirine melakukan penelitian dan pengembangan naskah untuk film *Kartini* yang dirilis pada April 2017. Juga pada 2012, ia bergabung dengan Trans TV sebagai Manajer Proyek Penelitian dan Pengembangan. Quirine membantu mengembangkan program CSR Trans Corporation, membantu proyek-proyek pendidikan tinggi bagi para manajer, dan menjadi konsultan untuk sejumlah proyek perusahaan. Selain itu, Quirine turut berpengalaman menjadi konsultan untuk peneliti dan pembuat film di Indonesia. Dia berafiliasi dengan ASEACC, yang setiap dua tahun menyelenggarakan Konferensi Sinema Asia Tenggara, dan KAFEIN, sekelompok cendekiawan yang menganalisis perkembangan terkini dalam media audio-visual. Pada 2018, Quirine menjadi ko-sutradara dalam produksi film *Bumi Manusia*, yang beredar di jaringan bioskop nasional pada 15 Agustus 2019.

PENERJEMAH

Yoga Prasetyo adalah seorang aktivis hak asasi manusia dan anak pekerja rumah tangga migran di Singapura. Selama menempuh studi di Universitas Indonesia, Yoga mendapat beasiswa dari pemerintah Amerika Serikat untuk mempelajari pluralisme agama dan demokrasi di sejumlah universitas di negeri Paman Sam. Yoga juga mendapat beasiswa dari ASEAN University Network untuk belajar mengenai migrasi dan diaspora di National University of Singapore. Selama di Singapura, Yoga mendirikan Voice of Singapore's Invisible Hands—sebuah inisiatif yang memberdayakan pekerja migran melalui sastra agar mereka dapat menyuarakan aspirasi mereka sendiri.

PENYUNTING

Adrian Jonathan Pasaribu adalah seorang penulis dan salah satu pendiri Cinema Poetica—kolektif pegiat perfilman yang berfokus pada produksi dan persebaran pengetahuan tentang sinema. Lahir di Pasuruan pada 1988, Adrian berpartisipasi di perfilman melalui serangkaian kegiatan apresiasi dan kritik film. Dari 2007 hingga 2010, Adrian menjadi pengurus program di Kinoki, bioskop alternatif di Yogyakarta. Dari 2010 sampai 2015, ia bekerja untuk Yayasan Konfiden sebagai anggota redaksi filmindonesia.or.id. Pada 2013, Adrian berpartisipasi dalam Berlinale Talent Campus sebagai kritikus film, dan semenjak itu rutin menyelenggarakan atau mengisi lokakarya penulisan kritik film atas nama Cinema Poetica. Ia sempat menjadi juri dan kurator untuk sejumlah festival film—beberapa di antaranya: Festival Film Dokumenter, Jogja-NETPAC Asian Film Festival, Festival Film Indonesia, dan Singapore International Film Festival. Saat ini, Adrian bekerja lepas sebagai editor dan penulis untuk berbagai materi publikasi dan komunikasi. Pada 2019, ia bersama sejumlah pegiat perfilman merintis Sinematik Gak Harus Toxic—sebuah inisiatif kolektif sebagai respons terhadap kasus kekerasan seksual di lingkar komunitas film.

PENYELARAS

Budi Irawanto sehari-hari mengajar di Departemen Ilmu Komunikasi, Fakultas Ilmu Sosial dan Ilmu Politik, Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta. Sejak 2006, ia menjabat sebagai direktur Jogja-NETPAC Asian Film Festival—sebuah lembaga penyelenggara festival film Asia di Indonesia yang berfokus pada pengembangan sinema Asia. Seusai lulus sebagai sarjana Ilmu Komunikasi dari Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, Budi melanjutkan studinya ke jenjang Master of Arts (MA), Media and Information Studies, Curtin University, Australia. Pada 2015, ia berhasil meraih gelar Doctor of Philosophy (Ph.D.) Southeast Asian Studies di National University of Singapore. Saat ini, tengah menjadi Visiting Fellow di ISEAS-Yusof Ishak Institute, Singapura.



QUIRINE VAN HEEREN

Jiwa Reformasi dan Hantu Masa Lalu

Sinema Indonesia Pasca Orde Baru

Pembabakan sejarah film Indonesia kerap terbagi berdasarkan rezim politik, mulai dari era Soekarno, Soeharto, hingga Reformasi. Kesannya, setiap masa berdiri sendiri dan setiap transisi berlangsung mulus. Pada praktiknya, perkembangan sinema Indonesia berlangsung begitu luwes melintasi sekat rezim. Dalam *Jiwa Reformasi dan Hantu Masa Lalu*, Quirine van Heeren meninjau bagaimana Reformasi membuka peluang baru bagi perkembangan film Indonesia, yang jejaknya terasa sampai hari ini, serta bagaimana nilai serta perspektif rezim terdahulu tetap terlanggengkan pada era baru ini. Berangkat dari perspektif lintas disiplin, disertasi Quirine mendedah berbagai isu dan praktik perfilman, mulai dari dikotomi film arus utama dan alternatif, penyelenggaraan festival film, pembajakan film, sejarah, siaran televisi, film Islam, hingga praktik sensor film oleh negara maupun sipil.

Seri Wacana Sinema
Sebuah seri penerbitan Komite Film Dewan Kesenian Jakarta (DKJ), sebagai bagian dari upaya membangun pengetahuan bersama tentang sinema di Indonesia. Seri penerbitan ini akan mencakup berbagai tema yang relevan bagi perfilman Indonesia. Tujuan penerbitan adalah menyediakan rujukan teoritik hingga praktikal seputar perfilman, dan menciptakan percakapan-percakapan baru tentang perfilman di Indonesia maupun di dunia.

PENERJEMAH Yoga Prasetyo
PENYUNTING Adrian Jonathan Pasaribu
PENYELARAS Budi Irawanto

Dewan Kesenian Jakarta
Jakarta Arts Council
CIPTA

dkj.or.id
@JakArtsCouncil
dewankesenianjakarta
Jl. Cikini Raya No.73
Jakarta Pusat, Indonesia

ISBN 978-979-1219-15-0
9 789791 219150