

# **MASA-MASA SURAM DUNIA PERFILMAN INDONESIA**

**(Studi Periode 1957-1968 dan 1992-2000)**

## **TESIS**

Untuk Memenuhi Sebagian Persyaratan Mencapai Derajat Magister  
Program Studi Ilmu Komunikasi Pascasarjana  
Universitas Sebelas Maret  
Surakarta  
Minat Utama: Riset dan Pengembangan Teori Komunikasi



Oleh:

**EKA NADA SHOFA ALKHAJAR**  
**S220907002**

**PROGRAM PASCASARJANA**  
**UNIVERSITAS SEBELAS MARET**  
**SURAKARTA**

**2010**

## MASA-MASA SURAM PERFILMAN INDONESIA

(Analisis Sosio-Historis Industri Film Periode 1957-1968 dan 1992-2000)

### TESIS

Disusun Oleh:

**EKA NADA SHOFA ALKHAJAR**

**S220907002**

Telah disetujui dan disahkan oleh Tim Penguji:

Jabatan	Nama	Tanda Tangan	Tanggal
Ketua	: <u>DR. Widodo Muktiyo, SE, MCom</u> NIP. 196402271988031002	.....	.....
Sekretaris	: <u>Sri Hastjarjo, S.Sos, Ph.D</u> NIP. 197102171998021001	.....	.....
Anggota Penguji:	1. <u>Prof. Drs. Pawito, Ph.D</u> NIP. 195408051985031002	.....	.....
	2. <u>Drs. Subagyo, SU</u> NIP. 195209171980031001	.....	.....

Mengetahui,

Ketua Program Studi Ilmu Komunikasi : DR. Widodo Muktiyo, SE, MCom .....  
NIP. 196402271988031002

Direktur Program Pascasarjana : Prof. Drs. Suranto, M.Sc, Ph.D .....  
NIP. 195708201985031004

**MASA-MASA SURAM PERFILMAN INDONESIA****(Analisis Sosio-Historis Industri Film Periode 1957-1968 dan 1992-2000)****TESIS**

Disusun Oleh:

**EKA NADA SHOFA ALKHAJAR****S220907002**

Telah disetujui oleh Tim Pembimbing:

Dewan Pembimbing:

<b>Jabatan</b>	<b>Nama</b>	<b>Tanda Tangan</b>	<b>Tanggal</b>
Pembimbing I :	<u>Prof. Drs. Pawito, Ph.D</u> NIP. 195408051985031002	.....	.....
Pembimbing II:	<u>Drs. Subagyo, SU</u> NIP. 195209171980031001	.....	.....

Mengetahui,

Ketua Program Studi Pascasarjana Ilmu Komunikasi

DR. Widodo Muktiyo, SE, MCom

NIP. 196402271988031002

## KATA PENGANTAR

Segala puji syukur penulis panjatkan kehadirat Allah SWT atas segala limpahan rahmat dan karunia-Nya, sehingga penulis dapat menyelesaikan tesis dengan judul "Masa-Masa Suram Dunia Perfilman Indonesia" ini sebagai salah satu persyaratan untuk menyelesaikan Program Studi Pascasarjana Ilmu Komunikasi Universitas Sebelas Maret Surakarta.

Sungguh kesempurnaan hanyalah milik-Nya. Tidak ada yang sempurna melainkan Dia. Awal minat penulis meneliti film adalah tatkala membaca tulisan Sigfried Kracauer yang mengatakan bahwa film itu mencerminkan mentalitas suatu bangsa lebih dari yang tercermin lewat media artistik lainnya. Muncul pertanyaan, apakah benar seperti itu? Minat penulis semakin kuat manakala penulis menemui fakta ironis yakni segala lingkup dunia perfilman Indonesia baik itu film-film buatan bangsa Indonesia sampai sejarah perfilman Indonesia banyak diteliti oleh para peneliti mancanegara bahkan penulis sempat bertemu peneliti dari Amerika dan Jerman di Sinematek Indonesia saat penulis melakukan penelitian studi dokumen dan literatur. *Masak* film-film karya anak bangsa sampai sejarah perjalanan perfilman kita mereka yang meneliti, mengapa bukan kita sendiri?! Setidaknya inilah yang menjadi motivasi penulis saat mencoba menggeluti topik penelitian mengenai masa-masa suram dunia perfilman Indonesia ini.

Penulis mengucapkan terima kasih kepada semua pihak yang telah membantu dalam penyelesaian karya ini. Semoga Allah SWT memberikan balasan yang lebih baik dan berlipat kepada mereka. Ucapan terima kasih penulis haturkan kepada:

1. Prof. Drs. Pawito, Ph.D selaku pembimbing tesis yang dengan penuh kesabaran membimbing sekaligus mengajarkan arti sebuah kesabaran serta senantiasa memberikan suntikan motivasi kepada penulis. Terima kasih atas segala masukan dan pelajaran

hidupnya. Dan tak lupa, Drs. Subagyo, SU juga selaku pembimbing tesis, terima kasih atas segenap masukan yang sangat berarti; serta kesabaran menerima penulis hingga berdiskusi di rumah pada malam hari. Untuk kedua pembimbing, penulis banyak belajar serta menikmati betul dalam setiap kesempatan berdiskusi.

2. DR. Widodo Muktiyo, SE, MCom selaku Ketua Prodi Pascasarjana Ilmu Komunikasi UNS sekaligus ketua penguji atas segenap kemudahan dan kebaikan hati selama ini dimana disela-sela kesibukannya masih mau meluangkan waktunya untuk penulis. Terima kasih atas masukan dan arahnya.
3. Sri Hastjarjo, S.Sos, Ph.D, selaku sekretaris Prodi Pascasarjana Ilmu Komunikasi UNS sekaligus sekretaris penguji atas segenap masukan yang sangat berharga. Penulis juga mengucapkan banyak terima kasih karena disela-sela kesibukannya masih berkenan membantu penulis dalam mencarikan dan memberikan literatur-literatur penting yang bermanfaat bagi penulisan tesis ini.
4. Semua staf pengajar di Prodi Pascasarjana Ilmu Komunikasi UNS. Terima kasih atas kesediaannya memberikan ilmu. Mohon maaf atas segala kesalahan. Semoga semua ilmu yang telah diberikan bermanfaat dunia akhirat.
5. Serta teruntuk kekasihku, Agusniar Rizka Luthfia, S.Sos atas segenap kesabaran, motivasi, dan segala pengertian, yang membiarkan penulis berkuat asyik dengan penelitian tesis ini. Penulis selalu ingat pesan yang disampaikan "Ayo, jangan lupa istirahat" dan "Jangan lupa makan yaa".
6. Semua informan dalam penelitian ini yang telah bersedia menyediakan waktunya untuk "diganggu" oleh penulis. Pak H. Misbach Yusa Biran, Pak Johan Tjasmadi, Pak Slamet Rahardjo, Pak Gotot Prakosa, Mas Eric Sasono, Mbak Lisabona Rahman, Mas Ekky

Imanjaya, walaupun tidak semuanya berhasil penulis wawancarai namun setidaknya penulis merasakan suasana bersahabat dan kekeluargaan yang dalam tatkala bertemu dan berkomunikasi.

7. Teman-teman kelas Riset dan Pengembangan Teori Komunikasi 2007 atas segenap kebersamaan, keceriaan dan suasana kekeluargaannya walaupun kita hanya bertujuh: Mas Gigih, Mas Paring, Mbak Karmila, Mbak Firda, Mbak Anggi, dan kawanku, Dhianika. Serta tak lupa seluruh teman-teman, mas dan mbak di kelas Manajemen Komunikasi 2007. Salam hangat persahabatan.
8. Teman-teman di Pusara Institute. Belajar adalah proses sepanjang hayat. Kapan kita berdiskusi lagi? Ayo, menulis atau mati!.
9. Sinematek Indonesia, tempat dimana penulis banyak berkulat dengan segudang literatur nan sangat berharga. Mbak Nia, Pak Satiri dan Mas Ardian terima kasih atas kesabaran dan keikhlasannya membantu penulis mencarikan berbagai literatur yang dibutuhkan dalam penelitian ini.
10. Teman-teman di HMI Cabang Surakarta Komisariat FISIP UNS. Yakin Usaha Pasti Sampai. Terkhusus segenap awak kapal kepengurusan 2006-2007 (Putri "aDe Puput", Rini "Dollarwati", Ageng "Cah Bagus", Dimas "Dmx", Luhung "Pohung", Mega "Meg2", Ninin, Ithox, Wulan, Eko "Dhe' Eko", Sherly, Harnoko, Sandi "Den Bagus", Murni "Pure", Dhafir "Ndofir", Peni "Laughwati", Diah "Diyut", Ummi, Yustia "Yustea", Khusnul, Duana "Dudu"), sungguh jerit, tangis, canda, dan tawa, semua itu hanya sebagian kecil kenangan yang tak terlupakan, tak terhapuskan dan tak terbayarkan dari apa yang telah kita lalui bersama. Seluruh kawan-kawan di Kepengurusan Dhafir dan

Eko serta yang baru saja berproses seluruh kawan-kawan Kepengurusan Aviv dan Latif.

Dan semua kawan dalam perjuangan ini yang tidak bisa disebutkan satu per satu.

11. Teman-teman di HMI Cabang Surakarta Periode 2008-2009. Marthin, Ifah, Yasser, Wawan, Ninin, Dahat, Adil, Luhung, Edi, Yoppi, Arif, Aji, Dimas, Toni, dan Putri. Terima kasih atas segenap kebersamaan dan kenangannya. Sungguh setiap upaya kita membangun himpunan ini dengan niat *mardhotillah*, Insyaallah tidak akan sia-sia karena telah tercatat pada lebih dari sekedar lembaran sejarah waktu maupun sebongkah prasasti namun yakinilah semua itu abadi selamanya dalam "keberadaannya".

12. Untuk kesempatan bertemu dan merangkai kenangan bersama orang-orang istimewa yang belum disebutkan sungguh semua itu menjadi anugerah terindah yang penulis miliki. Kiranya semua itu hanya patut terlukis dalam hati, dalam sanubari nan abadi. Serta semua pihak yang tidak dapat disebutkan satu per satu. Terima kasih atas semua bantuannya.

Penulis menyadari betul tesis ini masih memiliki banyak kekurangan. Namun, demikian penulis tetap berharap dapat memberikan manfaat kepada siapapun yang membaca.

Surakarta, Februari 2010

Penulis

## DAFTAR ISI

<b>HALAMAN JUDUL</b> .....	i
<b>HALAMAN PERSETUJUAN</b> .....	ii
<b>HALAMAN PENGESAHAN</b> .....	iii
<b>HALAMAN PERNYATAAN</b> .....	iv
<b>HALAMAN MOTTO</b> .....	v
<b>HALAMAN PERSEMBAHAN</b> .....	vi
<b>KATA PENGANTAR</b> .....	vii
<b>DAFTAR ISI</b> .....	xii
<b>DAFTAR BAGAN</b> .....	xvi
<b>DAFTAR TABEL</b> .....	xvii
<b>ABSTRAK</b> .....	xviii
<b>ABSTRACT</b> .....	xix
<b>BAB I. PENDAHULUAN</b>	
A. Latar Belakang Masalah.....	1
B. Perumusan Masalah .....	8
C. Tujuan Penelitian .....	9
D. Manfaat Penelitian .....	9
<b>BAB II. TINJAUAN PUSTAKA</b>	
A. Perkembangan Komunikasi Massa .....	11
B. Film Sebagai Media Komunikasi: Produksi dan Pertukaran Makna .....	12

C. Sekilas Kelahiran Film.....	16
D. Film: Perspektif Praktik Sosial dan Komunikasi Massa.....	17
E. Film dan Masyarakat: Refleksi atau Representasi?.....	19
F. Ekonomi Politik Media.....	24
G. Institusi dan Struktur Media .....	27
H. Penelitian Relevan Terdahulu dan Posisi Penelitian .....	28

### **BAB III. METODOLOGI PENELITIAN**

A. Pendekatan Penelitian .....	34
B. Jenis Penelitian.....	39
C. Sumber Data.....	41
D. Teknik Cuplikan ( <i>Sampling</i> ) .....	43
E. Teknik Pengumpulan Data .....	44
F. Teknik Analisis Data .....	48
G. Pengecekan Keabsahan Data .....	50
H. Alur Penyajian Data .....	53

### **BAB IV. ANALISIS DATA**

#### **I. Periode Tahun 1957-1968**

A. Sejarah Pembuatan Film di Indonesia.....	58
B. Teka-teki Krisis Pertama.....	60
C. Menilik Politik adalah Panglima (1957-1965).....	69
C.1. Manipol Sebagai Gumpalan Dinamit Artistik .....	80

C.2. Ganyang Film Imperialis .....	85
D. Pemerintah Turun Tangan.....	94
E. Masih Bisa Berprestasi .....	96
F. Negara, Lembaga Negara dan Perfilman.....	109
G. Budaya “ <i>Impor Minded</i> ” .....	124
H. Memasuki Masa Transisi, Masa Kebangkitan Pertama.....	129

## II. Periode Tahun 1992-2000

A. Teka-Teki Krisis Kedua.....	132
B. Pesatnya Kemajuan Teknologi atau Industri Audio Visual .....	136
C. Tantangan Televisi.....	139
C.1. Bukti Persaingan Dengan Televisi.....	144
D. Tergencet Film Impor dan Perubahan Tuntutan Pasar.....	146
E. Mutu Film Relatif Rendah.....	158
F. Titik Temu dan Perfilman Pasca Reformasi.....	168

## BAB V. PENUTUP

A. Kesimpulan.....	185
B. Implikasi.....	187
C. Saran.....	190

## DAFTAR PUSTAKA

## LAMPIRAN

### DAFTAR BAGAN

Bagan 1 : Komponen Utama Yang Mempengaruhi Institusi Media.....	28
---	----

Bagan 2 : Putaran dari Pengumpulan Data Menuju Deskripsi dan Teori .....	48
Bagan 3 : Komponen-komponen Analisis Data Model Interaktif .....	50
Bagan 4 : Faktor-faktor Yang Mempengaruhi Perfilman Indonesia.....	188

## DAFTAR TABEL

Tabel 1 : Produksi Nasional, Film Impor dan Kuota Film Impor Tahun 1949-1966 .....	94
Tabel 2 : Film Indonesia Peraih Penghargaan Festival Internasional 1950-an s/d 1960-an .....	108
Tabel 3 : Gambaran Kuota Impor Film (mulai September 1961) .....	125
Tabel 4 : Produksi Film Nasional, Film Impor dan Kouta Film Impor Tahun 1980-1990 .....	150
Tabel 5 : Jumlah Adegan Kekerasan dalam Film Produksi Tahun 1989 .....	153
Tabel 6 : Produksi Nasional, Film Impor dan Kuota Film Impor Tahun 1991-1997 .....	156
Tabel 7 : Produksi Nasional, Film Impor dan Kuota Film Impor Tahun 1998-2004 .....	173

## ABSTRAK

**Eka Nada Shofa Alkhajar. S220907002. MASA-MASA SURAM DUNIA PERFILMAN INDONESIA. Tesis. Program Pascasarjana Universitas Sebelas Maret Surakarta. 2010.**

Pertunjukkan Lumiere Bersaudara di Grand Café di Boulevard de Capucines No. 14 Perancis menjadi tonggak sejarah perfilman di dunia. Peristiwa pada 28 Desember 1895 tersebut menjadi titik awal film sebagai medium hiburan yang tak kunjung surut popularitasnya hingga kini.

Film suatu bangsa, mencerminkan mentalitas bangsa itu lebih dari yang tercermin lewat media artistik lainnya. Oleh karena itu, dengan memahami perjalanan perfilman Indonesia maka akan membuat kita mampu memahami pandangan dunia dari peradaban lain, atau kehidupan dan problematika kemanusiaan sehingga membuat kita meleak budaya sehingga kita tidak hanya mampu melihat wajah kita sendiri tetapi juga menyaksikan wajah sebuah bangsa.

Dalam konteks Indonesia, perfilman di tanah air pernah mengalami dua masa puncak krisis yakni periode 1957-1968 dan 1992-2000. Untuk itu peneliti tertarik untuk mengetahui

lebih jauh bagaimana terjadinya krisis film tersebut dan faktor-faktor apa yang menyebabkan terjadinya krisis film di tanah air.

Penelitian ini merupakan penelitian kualitatif dengan menggunakan berbagai metode dalam penggalian datanya. Baik itu *document analysis*, *literature analysis* dan *indepth interview*. Dari sisi dokumen dan literatur peneliti melakukan lacakan mengenai permasalahan yang ada kemudian melakukan *cross references* kepada narasumber yang notabenehnya merupakan saksi sejarah hidup di masa-masa suram perfilman tersebut maupun dengan cara sebaliknya.

Untuk itu, dalam hal ini dibutuhkan kemampuan peneliti untuk sanggup mengadakan seleksi dari bermacam-macam bahan yang mengandung sudut pandangan yang berbeda-beda, bertentangan satu sama lain, bagaimana ia memilih, menimbang, menolak dan menyusun kembali bahan-bahan tadi ke dalam suatu bentuk akhir (laporan). Kemudian dalam tahap analisis peneliti menggunakan model analisis interaktif Miles dan Huberman.

Dari penelitian ini diketahui bahwa pada periode 1957-1968, stabilitas maupun konstelasi politik yang ada turut mempengaruhi kondisi perfilman di tanah air; belum lagi film-film impor yang sebelumnya dimaksudkan untuk memacu perkembangan film Indonesia malah bertindak sebagai algojo bagi film nasional. Akhirnya, para produser film nasional yang dimotori oleh PPFi menutup studio-studio film tersebut untuk mendapatkan simpati pemerintah.

Kemudian pada periode 1992-2000, beberapa faktor penyebab merosotnya produktivitas industri film Indonesia adalah *pertama*, pesatnya kemajuan teknologi atau industri audio visual khususnya *home entertainment* (kaset video, *laser disc*, *video compact disc/VCD*, *digital video disc/DVD*) sebagai media tontonan alternatif; *kedua*, membanjirnya film impor; *ketiga*, perkembangan stasiun TV swasta; *keempat*, mutu film yang relatif rendah; *kelima*, perubahan tuntutan pasar. Melihat perjalanan film Indonesia tentu tidak bisa mengabaikan kondisi yang berada di sekitarnya. Oleh karena itu, dalam penelitian ini juga tercakup bahasan mengenai *social culture* masa-masa suram perfilman Indonesia tersebut.

#### ABSTRACT

**Eka Nada Shofa Alkhajar. S220907002. THE DARK PERIODS OF INDONESIAN CINEMA. Thesis. Research and Development Communication Theory. Post Graduate Program of Sebelas Maret University. Surakarta. 2010.**

The exhibition of Lumiere's in Grand Café in Boulevard de Capucines No. 14 in France maistone for the world movie history. This occation holding on 28 December 1895, is the initial point where movie is considered as the entertainment that it's popularity never dims.

Nation's film reflects the nation mentality rather than other artistic media. Therefore, the understanding of Indonesian film paths encourage us to comprehend the world's perspective from other civilitations, lives, and also humanities problems. From film, we not only able to see our faces out, also to see the nation face.

In the scope of Indonesian Film, it's experiences critical peak in 1957-1968 and 1992-2000. Following this, researcher is interested to examine further how the critical moment happen. And what factors cause the critical era in Indonesian.

This research is a qualitative research, employing several methods in collecting data, such as document analysis, literature analysis, and indepth interview. The researcher firstly investigates the problem in document and literature data, and next makes cross references to the responden who is the living witness of the era, or vis a vis.

Consequently, the competence of the researcher to select the various sources with various perspective in necessary needed. And the next, in analysis phase researcher use interactive analysis model from Miles and Huberman.

This research find that in 1957-1968, both stabilitation and constellasy politic has participation to influence nation film's condition; for the addition import films, that before purposed to spur on Indonesian film development, accidentally act as executioner to nation's films. Finally, the producers nation's film, that motored by PPFII closed that film studios for get governance's sympathy.

And the next, in 1992-2000 the caused factors that redacted productivity nation's film industry are: First, the rapid progress of technology industry or audio visual industry, especially home entertainment (video cassette, laser disk, video compact disk/VCD, digital video disk/DVD) as alternative media; second, the foading of import film; third, the development of privat television stations; fourth, nation's film has relative low quality; fifth, the changes of market demand. Following Indonesian film paths, exactly can't underestimate arounds conditions. Thus, in this research also covered with social culture of dark periods of Indonesian cinema.

## **BAB I**

### **PENDAHULUAN**

#### **A. Latar Belakang Masalah**

Sejak tahun 1930an, Paul Rotha menyatakan bahwa film merupakan penemuan teknologi terbesar sepanjang masa dimana keberadaannya tidak bisa dilepaskan dari dua arah yang melingkupinya secara bersamaan: budaya dan komersial. Dalam abad kedua puluh satu ini, film yang juga merupakan salah satu bentuk budaya kontemporer telah menjadi industri bernilai ribuan dollar Amerika.<sup>1</sup>

Senada dengan Rotha, John Fiske, mengungkapkan juga bahwa tidak dipungkiri saat ini film menjadi sebuah produk kebudayaan yang dikenal secara luas sentero dunia.<sup>2</sup> Film demikian dekat dengan kehidupan kita dimana hal ini sesuai dengan apa yang diungkapkan oleh Douglas Kellner dalam tulisannya *Cultural Studies, Multiculturalism and Media Culture* bahwa film

---

<sup>1</sup> Naskah Akademik Undang-Undang Perfilman Tahun 2008, hal. 22.

<sup>2</sup> John Fiske, *Introduction to Communication Studies* (London: Routledge, 1990), hal. v.

merupakan salah satu produk budaya media yang menempa identitas kita.<sup>3</sup> Atau dengan kata lain film sudah menjadi suatu fenomena terbesar dalam budaya pop di seluruh dunia, termasuk Indonesia.<sup>4</sup> Film kerap memunculkan kekaguman dimana realitas yang musykil seakan hadir serta merta di depan mata.

Hal demikian nampaknya dialami pula oleh para pengunjung di ruang bawah tanah Grand Café di Boulevard de Capucines No. 14 Perancis, ketika seabad silam Lumiere Bersaudara mempertontonkan “hasil percobaannya” kepada para pengunjung kafe itu. Pertunjukkan yang diiklankan kembali sebagai “keajaiban gambar hidup” itu dalam kenyataannya membuat penonton takjub, tertawa-tawa dan juga riuh karena terkaget-kaget. Saat itu, untuk pertama kalinya film dipertontonkan dengan membayar dan konon, keuntungan yang ditanggung lewat tontonan itu mencapai tiga juta franc. Peristiwa pada 28 Desember 1895 ini menjadi titik awal film sebagai medium hiburan yang tak kunjung surut popularitasnya hingga kini.<sup>5</sup>

Lebih lanjut munculnya film dan bioskop diikuti oleh negara-negara lain, seperti Inggris pada Februari 1896, Uni Soviet pada bulan Mei tahun 1896 yang diikuti Jepang pada tahun yang sama. Tujuh tahun kemudian tepatnya tahun 1903, Korea memulai industri perfilmannya dan diikuti dua tahun selanjutnya pada tahun 1905, Italia mengikuti jejak negara-negara sebelumnya. Sedangkan Indonesia memutar film pertama kali pada 5 Desember 1900, bertempat di Batavia (Jakarta).<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Sebagaimana dikutip oleh Septiawan dari [http://www.gsei.uda.edu/faculty/kellner/paper/SAGEcs.htm#\\_edn; <4/12/2004>](http://www.gsei.uda.edu/faculty/kellner/paper/SAGEcs.htm#_edn; <4/12/2004>). Lihat, Septiawan Santana K, *Menulis Ilmiah: Metode Penelitian Kualitatif* (Jakarta: Yayasan Obor Indonesia, 2007), hal. 139.

<sup>4</sup> Ekky Al-Malaky, *Remaja Doyan Nonton* (Bandung: DAR! Mizan, 2004), hal. 16-17. Ekky Al-Malaky adalah nama pena dari Ekky Imanjaya, seorang pemerhati film.

<sup>5</sup> Budi Irawanto, *Film, Ideologi dan Militer, Hegemoni Militer dalam Sinema Indonesia* (Yogyakarta: Media Pressindo, 1999), hal. v; Lihat juga, Eka Nada Shofa Alkhajar, “Patriotisme dalam Film, *Critical Discourse Analysis* Film Pagar Kawat Berduri”. Skripsi. (Surakarta: Universitas Sebelas Maret, 2007), hal. 47.

<sup>6</sup> *Ibid*, Alkhajar, hal. 47-48; Ekky Al-Malaky, *Op.Cit*, hal. 48.

Menilik perjalanan perfilman Indonesia hingga kini, meminjam ungkapan Garin Nugroho, bahwa saat ini tepatnya periode 2004-2009 merupakan periode tantangan dan perkembangan sebagai awal masa kebangkitan perfilman Indonesia.<sup>7</sup> Namun, menyimak catatan sejarah perfilman Indonesia bukanlah perkara gampang dan apabila kita mencoba telusuri lebih lanjut dan dalam mengenainya tentu tidaklah semudah membalikkan telapak tangan. Hal ini dikarenakan lanskap perfilman Indonesia ibarat belantara luas yang dipenuhi belukar persoalan serta onak masalah. Memasuki lanskap itu tanpa menggenggam secarik peta niscaya hanya akan menuai kebingungan atau malahan tersesat ke wilayah yang tak bertuan. Kesan lain yang muncul ketika menyimak catatan sejarah adalah film Indonesia, meminjam kisah dari novel *Balai Pustaka*, “tak kunjung dirudung malang.” Dimana persoalan seakan saling berjaln berkelidan, bertumpang tindih dan nyaris musykil diurai.<sup>8</sup> Dalam sejarah perjalanan perfilman Indonesia tentu senantiasa tidak dapat terlepas dari segenap kondisi lingkungan sekitarnya. Setidaknya beberapa kali perfilman Indonesia mengalami masa-masa kritis (suram) dalam sejarah perjalanannya. JB Kristanto mengungkapkan pada pertengahan tahun 1990-an Indonesia mengalami kelesuan produksi nasional.<sup>9</sup>

Sebagaimana kita ketahui, setiap karya manusia lahir di dalam kondisi historis dan sosial tertentu. Akan tetapi, kita tak akan pernah bisa memahami kondisi-kondisi khusus itu tanpa menangkap struktur-struktur umum yang ada di balik karya itu.<sup>10</sup>

Dalam konteks itu, penelitian ini mencoba untuk melacak akan berbagai hal secara komprehensif mengenai apa saja yang melingkupi masa-masa kritis perfilman Indonesia. Maka

---

<sup>7</sup> Garin Nugroho, “Konfigurasi Baru Generasi Pencari Cinta”, *Kompas*, 11 Januari 2004.

<sup>8</sup> Novi Kurnia, Budi Irawanto dan Rahayu, *Menguak Peta Peta Perfilman Indonesia* (Jakarta: Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata RI, 2004), hal, vii.

<sup>9</sup> Lihat, JB Kristanto, “Pengantar untuk Edisi 1926-2005: Sepuluh Tahun Terakhir Perfilman Indonesia” dalam *Katalog Film Indonesia 1926-2005* (Jakarta: Nalar, 2005).

<sup>10</sup> Ernest Cassirer, *Manusia dan Kebudayaan* (Jakarta: Gramedia, 1987), hal. 104.

sungguhlah tepat apa yang dikatakan James Monaco dalam *How to Read a Film*, bahwa memahami film adalah memahami bagaimana setiap unsur, baik sosial, ekonomi, politik, budaya dan psikologi dan estetis film masing-masing mengubah diri dalam hubungannya yang dinamis.<sup>11</sup>

Begitu pula dalam konteks perjalanan perfilman tentu harus mampu menangkap secara utuh akan kondisi di lingkungan sekitarnya kala itu. Oleh karena itu, dapat dikatakan bahwa perfilman Indonesia merupakan rangkaian uraian fakta yang menunjukkan bahwa sejarah berjalan tak terputus-putus. Ada yang terus bertahan, ada yang diteruskan meski bukan hal yang baik, dan bukan tidak mungkin akan berhenti. Ada yang dikembangkan. Ada pula yang mencoba meretas jalan baru. Semua berjalan bersamaan, berdampingan, saling memengaruhi, atau saling tak acuh. Semuanya berjalan sambung-sinambung.

Mengapa kita belajar sejarah? Karena dengan sejarah kita dapat mengkonsepsikan kehidupan dalam perjalanan waktu. Sedangkan, menempatkan diri kita sendiri dalam perjalanan waktu itu sudah merupakan kebutuhan umat manusia. Cicero mengatakan bahwa di depan sidang senat Romawi hampir satu abad sebelum kelahiran Jesus Kristus, “Jika kita tidak tahu apa yang terjadi sebelum kita lahir, berarti kita tetap anak kecil”.<sup>12</sup>

Sejarahlah yang paling baik mengajarkan budi pekerti karena menimbulkan sikap rendah hati di hadapan kemampuan kita yang terbatas untuk mengetahui dan rasa takjub di hadapan luasnya sejarah manusia. Sejarah itu sendiri menyangkut persoalan kesinambungan dan perubahan yang daripadanya kita dapat belajar. Kita tentu tidak ingin mengulangi kesalahan-

---

<sup>11</sup> Garin Nugroho, “Film Sebagai Aliran: Kritik Film dan Fenomena Festival” dalam *Kekuasaan dan Hiburan* (Yogyakarta: Bentang, 1995), hal. 77.

<sup>12</sup> Pengantar Asvi Warman Adam, “Berpikir Historis Membenahi Sejarah” dalam Sam Wineburg, *Berpikir Historis; Memetakan Masa Depan, Mengajarkan Masa Lalu*, diterjemahkan oleh Masri Maris, (Jakarta: Yayasan Obor Indonesia, 2006), hal. vii.

kesalahan yang telah diperbuat pada masa lalu. Sedangkan keberhasilan tentu perlu dicontoh dan kalau bisa ditingkatkan lagi.<sup>13</sup>

Sejarah mengajarkan kepada kita apa yang tidak dapat kita lihat, untuk memperkenalkan kita kepada penglihatan yang kabur sejak kita lahir. Dalam kaitannya dengan masa sekarang, seyogianya kita mampu melihat masa lalu yang jauh itu sebagai kulit luar persoalan dari persoalan-persoalan penting yang tetap ada hingga kini.

Untuk itu dibutuhkan kemampuan membaca teks sejarah karena sejarah berhubungan dengan dokumen mengenai masa lampau. Dalam konteks ini bukan hanya sekedar membaca tetapi dapat mengetahui isi teks tersebut dengan baik. Membaca sebuah perjalanan sejarah perfilman Indonesia dengan baik untuk menjadi sebuah pelajaran berharga bagi masa depan perfilman Indonesia. Sehingga kita yang hidup pada masa sekarang dapat mencari kebenaran kritis sebagaimana diungkapkan Sam Wineburg sebagai memori kolektif (*collective memory*) yaitu sesuatu yang tetap hidup dalam ingatan masyarakat dan memori yang terhambat (*collective occlusion*). Dimana istilah yang terakhir ini lebih disukai pengarang daripada amnesia (lupa) sejarah.<sup>14</sup>

Tokoh perfilman Indonesia, H.M. Johan Tjasmadi dan Narto Erawan Dalimarta yang ketika itu masing-masing selaku Ketua dan Sekretaris Badan Pertimbangan Perfilman Nasional (BP2N) mengatakan bahwa saat ini (tahun 1995) dunia perfilman Indonesia sedang mengalami

---

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Sam Wineburg, *Berpikir Historis....Op.Cit.*

masa paling suram dalam sejarahnya.<sup>15</sup> Selain itu, BP2N juga mengungkapkan bahwa pada awal 60an, dunia perfilman Indonesia juga pernah mengalami masa sesuram ini.<sup>16</sup>

Pembacaan serupa juga diungkapkan oleh sineas brilian yang mewakili generasinya, Garin Nugroho dalam tulisannya *Krisis Sebagai Momentum Kelahiran*<sup>17</sup> dimana ia menyoroti catatan kritis *Kompas* yang mengomentari kondisi perfilman nasional dewasa ini yang menuliskan "Titik krisis, penuh teka-teki dengan masa depan yang sulit diramalkan, meski potensi pasar tetap ada".<sup>18</sup> Ia menilai inilah puncak krisis kedua dari siklus perfilman nasional, setelah krisis pertama pada periode Usmar yang ditandai tutupnya studio-studio.<sup>19</sup> Hal senada juga diungkapkan Amin Shabana yakni industri film pernah mengalami dua kali krisis besar pada tahun 1957 dan tahun 1992 hingga akhir tahun 1990-an.<sup>20</sup>

Layaknya sebagai sebuah episode perjalanan perfilman Indonesia, periode krisis tentu senantiasa menjadi episode menarik. Menilik dari hal inilah penulis menjadi tertarik untuk melakukan kajian lebih mendalam mengenai permasalahan ini. Selain dilandasi oleh kerangka teoritis serta pertimbangan teknis penelitian, maka *pertama*, latar penelitian memungkinkan dilakukan pengkajian lebih dalam; *kedua*, latar kajian memungkinkan peluang yang lebih bermanfaat bagi pengamatan berbagai proses, seperti orang-orang, institusi, kegiatan dan interaksi serta struktur sosial yang menjadi kajian penelitian; *ketiga*, latar penelitian memungkinkan

---

<sup>15</sup> Hal ini disampaikan oleh BP2N secara resmi pada 16 Agustus 1995 sebagai prakata dari BP2N dalam penerbitan buku JB Kristanto berjudul *Katalog Film Indonesia 1926-1995*, dimana saat itu BP2N dalam ungkapan kalimat awal menyebutkan: "Mungkin akan terasa sebagai sebuah ironi bahwa buku ini terbit justru pada saat dunia perfilman Indonesia sedang mengalami masa paling suram dalam sejarahnya." Lebih Lengkap Lihat, Kristanto, *Op.Cit*, hal. xxxi.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Garin Nugroho, *Kompas*, 17 Mei 1992. Tulisan ini juga diterbitkan dalam bentuk buku bersama dengan tulisan-tulisan Garin lainnya dengan perubahan judul dari judul aslinya menjadi *Fungsi Film dalam Interaktif Multimedia*. Lihat, Garin Nugroho, *Hiburan dan Kekuasaan*, *Op.Cit*, hal. 24.

<sup>18</sup> Catatan kritis *Kompas*, edisi 8,9,10 April 1992.

<sup>19</sup> *Ibid*, Garin Nugroho, *Hiburan....Op.Cit*, hal. 24-25.

<sup>20</sup> Amin Shabana, "Gagalnya Reformasi Perfilman", *Kompas*, 12 September 2009.

penelitian menentukan strategi kehadirannya sebagai peneliti, dan *keempat*, latar kajian memungkinkan diperolehnya data yang berkualitas dan kredibilitas kajian.<sup>21</sup>

Untuk itu, salah satu cara yang mesti ditempuh adalah dengan cara belajar dari masa lalu. Sayangnya, masa lalu itu sependek ingatan kita sehingga dibutuhkan suatu alat bantu. Penelitian ini menjadi alat bantu itu disamping masih minimnya tradisi dan kearsipan kita yang masih "terbelakang".

Hal tersebut tidak dapat dipungkiri bahwa menjaga kearsipan film membutuhkan biaya financial yang tidak sedikit sebagaimana tengah dialami oleh Sinematek Indonesia.<sup>22</sup> Bahkan pada tahun 1980 Sinematek nyaris hendak ditutup karena dana yang tidak mencukupi untuk gaji, biaya operasional, dan perawatan gedung.<sup>23</sup> Ini tentu menjadi suatu ironi bagi pemerintah Indonesia jika memang ingin menjaga warisan peradaban bangsanya sendiri. Apalagi Sinematek Indonesia merupakan lembaga arsip film tertua di Indonesia dan yang pertama di wilayah Asia Tenggara.<sup>24</sup>

Dengan mempelajari perjalanan perfilman Indonesia maka dapat dikatakan kita akan belajar memahami secara lebih holistik layaknya menonton sebuah film "Historiografi Perfilman Indonesia". Apalagi sebagaimana diungkapkan oleh seorang pakar teori film, Sigfried Kracauer bahwa film suatu bangsa, mencerminkan mentalitas bangsa itu lebih dari yang tercermin lewat media artistik lainnya.<sup>25</sup> Oleh karena itu, dengan memahami perjalanan perfilman Indonesia maka akan membuat kita mampu memahami pandangan dunia dari peradaban lain, atau

---

<sup>21</sup> Catherine Marshall and Ketchen B. Rossman, *Designing Qualitative Research* (Newbury Park: Sage Publication, 1989), hal. 70.

<sup>22</sup> Wawancara dengan Misbach Yusa Biran 13 November 2009 di Sentul City, Bogor.

<sup>23</sup> Novi Kurnia, Budi Irawanto dan Rahayu, *Op.Cit*, hal. 170.

<sup>24</sup> *Ibid*, hal. 9.

<sup>25</sup> Sigfried Kracauer, *From Cagliari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (New Jersey: Princeton University Press, 1974), hal. 6.

kehidupan dan problematika kemanusiaan sehingga membuat kita meleak budaya sehingga kita tidak hanya mampu melihat wajah kita sendiri tetapi juga menyaksikan wajah sebuah bangsa.

## **B. Rumusan Masalah**

Berdasarkan latar belakang masalah yang telah disajikan di atas, maka masalah yang akan dikaji dalam penelitian ini adalah:

1. Bagaimana masa-masa krisis (suram) perfilman Indonesia dapat terjadi?
2. Faktor-faktor yang melatarbelakangi terjadi masa-masa krisis (suram) perfilman Indonesia tersebut?

Fokus penelitian ini adalah pada periode 1957-1968 dan 1992-2000; kedua masa ini merupakan masa-masa puncak krisis dalam perfilman Indonesia.

## **C. Tujuan Penelitian**

Penelitian ini bertujuan untuk mengetahui secara mendalam mengenai permasalahan:

1. Terjadinya masa-masa krisis (suram) perfilman Indonesia.
2. Faktor-faktor yang melatarbelakangi terjadi masa-masa krisis (suram) perfilman Indonesia tersebut.

## **D. Manfaat Penelitian**

1. Secara teoritis-akademis, penulis ingin mengkaji dan meneliti secara mendalam dan komprehensif bagaimana sejarah masa-masa krisis (suram) perfilman Indonesia dimana diharapkan dapat memberikan kontribusi berarti bagi khasanah dan memperkaya literatur dalam kajian mengenai perfilman Indonesia.

2. Secara praktis, penelitian ini diharapkan dapat memberikan refleksi dan cerminan bagi segenap *stakeholder*, sineas, pemerhati film serta masyarakat akademis secara luas untuk memahami perjalanan perfilman nasional sebagai pijakan untuk pengembangan dunia perfilman Indonesia yang lebih baik.

## BAB II

### TINJAUAN PUSTAKA

Media massa diyakini mempunyai kekuatan yang maha dahsyat untuk mempengaruhi sikap dan perilaku masyarakat. Bahkan media massa bisa mengarahkan masyarakat seperti apa yang akan dibentuk di masa yang akan datang. Media massa mampu mengarahkan, membimbing dan mempengaruhi kehidupan di masa kini dan masa mendatang.<sup>26</sup>

Hal tersebut juga digambarkan oleh seorang pakar ilmu komunikasi, Denis McQuail, dimana ia mengatakan bahwa media massa punya kekuatan sebagai sumber kekuatan—alat kontrol, manajemen, dan inovasi dalam masyarakat yang dapat didayagunakan sebagai pengganti kekuatan atau sumber daya lainnya, dan media juga seringkali berperan sebagai wahana pengembangan kebudayaan, bukan saja dalam pengertian pengembangan seni dan simbol, tetapi juga dalam pengertian pengembangan tata cara, mode, gaya hidup dan norma.<sup>27</sup>

Bahkan Marshall McLuhan pada tahun 1962 dalam tulisannya *The Guttenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* yang menjadi dasar munculnya *technological determination theory*. Ide dasar teori ini adalah bahwa perubahan yang terjadi pada berbagai macam cara berkomunikasi (yang kebanyakan dipengaruhi media massa) akan membentuk pula keberadaan manusia itu sendiri. Teknologi membentuk individu bagaimana cara berpikir, berperilaku dalam

---

<sup>26</sup> Nurudin, "Media Massa dan Humanisasi" dalam Stefanus Tri Guntur Narwaya, et al, *Komunikasi, Perubahan Sosial dan Dehumanisasi* (Surakarta: Pustaka Rumpun Ilalang, 2005), hal. 59.

<sup>27</sup> Denis McQuail, *Teori Komunikasi Massa*, terj. Agus Dharma dan Aminuddin Ram (Jakarta: Erlangga, 1987).

masyarakat. Dan teknologi tersebut akhirnya mengarahkan manusia untuk bergerak dari satu abad teknologi ke abad teknologi lain. McLuhan menegaskan, "Kita membentuk peralatan untuk berkomunikasi dan peralatan untuk berkomunikasi yang kita gunakan itu akhirnya membentuk atau mempengaruhi kehidupan kita sendiri".<sup>28</sup>

### A. Perkembangan Komunikasi Massa

Ada beberapa era yang dapat dijadikan dasar pijakan untuk melihat sejarah perkembangan komunikasi massa. Menurut DeFleur dan Ball-Rokeach, setidaknya-tidaknya disebutkan ada lima revolusi komunikasi massa: (1) zaman penggunaan tanda dan isyarat sebagai alat komunikasi (*the age of signs and signals*); (2) zaman digunakannya percakapan dan bahasa sebagai alat berkomunikasi (*the age of speech and language*); (3) zaman digunakannya tulisan sebagai alat komunikasi (*the age of writing*); (4) zaman digunakannya media cetak sebagai alat komunikasi (*the age of print*); dan (5) zaman digunakannya media massa sebagai alat komunikasi (*the age of mass communication*).<sup>29</sup>

Komunikasi massa menjadi satu hal penting dan menjadi bagian dalam kehidupan modern. Media massa termasuk didalamnya adalah film, meminjam ungkapannya Marshall McLuhan sebagai *the extension of man*.<sup>30</sup> Dimana secara harfiah dapat diartikan bahwa film adalah kepanjangan tangan manusia. Dengan kata lain, apa yang bias dilakukan manusia dapat dilakukan oleh film. Artinya ketika manusia mempunyai eksistensi dasar berkomunikasi, film juga mampu mengkomunikasikan apa yang terekam didalamnya.

Sebagaimana diketahui, media berperan penting dalam menanamkan pesan-pesan yang baik guna generasi penerus bangsa agar tidak menjadi bangsa yang hilang ingatan terhadap

---

<sup>28</sup> Nurudin, *Pengantar Komunikasi Massa* (Jakarta: RajaGrafindo Persada, 2007), hal. 184-185.

<sup>29</sup> Melvin DeFleur and Sandra J. Ball-Rokeach, *Theories of Mass Communication* (New York: Longman, 1989).

<sup>30</sup> Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extension of Man* (London: The MIT Press, 1994).

sejarah bangsa. Salah satu media yang mampu berperan adalah film. Film lebih dari sekadar hiburan. Seperti yang diungkapkan kritikus film Ekky Al-Malaky dalam tulisannya *Menonton: Nggak Sekedar Cari Hiburan, Powerfullnya Sebuah Film*, dinyatakan olehnya bahwa film adalah media yang paling efektif untuk menyampaikan pesan, karena film adalah media komunikasi. Dalam mukadimah Anggaran Dasar Karyawan Film dan Televisi 1995. Dijelaskan bahwa film:

“...bukan semata-mata barang dagangan, tetapi merupakan alat pendidikan dan penerangan yang mempunyai daya pengaruh yang besar sekali atas masyarakat, sebagai alat revolusi dapat menyumbangkan dharma bhaktinya dalam menggalang kesatuan dan persatuan nasional, membina *nation* dan *character building*, mencapai masyarakat sosialis Indonesia berdasarkan Pancasila”.<sup>31</sup>

## **B. Film Sebagai Media Komunikasi: Produksi dan Pertukaran Makna**

Tidak dapat dipungkiri manusia diciptakan Tuhan sebagai makhluk sosial. Definisi awam manusia sebagai makhluk sosial adalah jika seorang manusia tidak akan mampu hidup sendiri tanpa orang lain di dunia ini. Kehidupan manusia yang sudah dikodratkan untuk saling bergantung antar manusia dalam suatu tatanan kehidupan yang disebut kehidupan sosial. Dari berbagai kebutuhan manusia yang berbeda-beda dalam kehidupan sosial tersebut muncul apa yang kemudian disebut dengan fungsi-fungsi sosial.

Fungsi-fungsi sosial manusia lahir dari kebutuhan akan fungsi tersebut oleh orang lain, dengan demikian produktivitas fungsional dikendalikan oleh berbagai macam kebutuhan manusia. Penyeragaman kebutuhan dan penyeragaman kebutuhan individu, kelompok, dan kebutuhan sosial satu dan yang lainnya, menjadi konsentrasi utama pemikiran manusia dalam masyarakat yang beradab.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Ekky al-Malaky, *Menonton: Nggak Sekedar Cari Hiburan, Powerfullnya Sebuah Film*, dapat diakses melalui <http://majalahannida.multiply.com/reviews>.

<sup>32</sup> Burgan Bungin, *Sosiologi Komunikasi Teori, Paradigma, dan Diskursus Teknologi Komunikasi di Masyarakat* (Jakarta: Prenada Media Group, 2007), hal. 26.

Untuk menyelaraskan kebutuhan dan fungsi-fungsi sosial yang ada di antara manusia tersebut manusia kemudian butuh apa yang dinamakan dengan interaksi sosial atau komunikasi antar manusia. Istilah komunikasi atau dalam bahasa Inggris communication berasal dari kata Latin *communicatio*, dan berasal dari kata *communis* yang berarti sama. Sama disini diartikan sebagai *sama makna*.<sup>33</sup>

Dalam studi komunikasi terdapat dua mazhab utama yang sering dijadikan landasan berpikir para ilmuwan komunikasi dalam meneliti berbagai fenomena komunikasi. Mazhab pertama adalah melihat komunikasi sebagai transmisi pesan atau disebut dengan mazhab proses. Ia tertarik dengan bagaimana pengirim dan penerima mengkonstruksi pesan (*encode*) dan menerjemahkannya (*decode*), dan dengan bagaimana transmitter menggunakan saluran dan media komunikasi.

Ia melihat komunikasi sebagai proses yang dengannya seorang pribadi mempengaruhi perilaku atau *state of mind* pribadi yang lain. Mazhab ini cenderung berbicara tentang kegagalan komunikasi, dan ia melihat ke tahap-tahap dalam proses tersebut guna mengetahui di mana kegagalan itu terjadi. Dalam mazhab ini pula, ia melihat pesan sebagai sesuatu yang ditransmisikan melalui proses komunikasi. Mereka percaya bahwa tujuan merupakan suatu faktor krusial dalam memutuskan apa yang membentuk pesan.<sup>34</sup>

Mazhab kedua adalah mazhab produksi dan pertukaran makna. Ia berkenaan dengan bagaimana pesan atau teks berinteraksi dengan orang-orang dalam rangka menghasilkan makna, yakni berkenaan dengan peran teks dalam kebudayaan kita. Ia tidak memandang kesalahpahaman sebagai bukti yang penting dari kegagalan komunikasi. Karena hal itu mungkin akibat dari perbedaan budaya antara pengirim dan penerima.

---

<sup>33</sup> Deddy Mulyana, *Ilmu Komunikasi Suatu Pengantar* (Bandung: Remaja Rosdakarya, 2007), hal. 69-71.

<sup>34</sup> Fiske, John, *Cultural And Communication Studies, Sebuah Pengantar Paling Komprehensif* (Yogyakarta: Jalasutra, 2004), hal. 9-11.

Pada mazhab ini pesan dipahami sebagai konstruksi tanda yang melalui interaksinya dengan penerima menghasilkan makna. Pengirim, yang didefinisikan sebagai transmitter pesan, menurun arti pentingnya. Penekanan bergeser pada teks dan bagaimana teks itu “dibaca”. Dan, membaca adalah proses menemukan makna yang terjadi ketika pembaca berinteraksi atau bernegosiasi dengan teks. Negosiasi ini terjadi karena pembaca membawa aspek-aspek pengalaman budayanya untuk berhubungan dengan kode dan tanda yang menyusun teks.

Ia juga melibatkan pemahaman yang agak sama tentang apa sebenarnya teks tersebut. Maka pembaca dengan pengalaman sosial yang berbeda atau dari budaya yang berbeda mungkin menemukan makna yang berbeda pada teks yang sama. Ini bukanlah, seperti yang telah kami katakan, bukti yang penting dari kegagalan komunikasi.<sup>35</sup> Media komunikasi manusia dan segala karakteristiknya akan terus berubah dan berkembang sesuai dengan tekanan-tekanan politik, ekonomi, sosial, dan budaya yang ada di masyarakat. Selain itu salah satu unsur yang membuat media terus berkembang adalah kemajuan dari teknologi.

Alat-alat audio visual adalah alat-alat yang *audible* artinya dapat didengar dan alat-alat yang *visible* artinya dapat dilihat. Alat-alat audio visual gunanya untuk membuat cara berkomunikasi menjadi efektif. Diantara alat-alat audio visual itu termasuk gambar, foto, slide, model, pita kaset, tape recorder, film bersuara dan televisi.<sup>36</sup> Film merupakan sebuah bentuk komunikasi dengan tanda karena dalam proses produksinya film menciptakan tanda (*sign*) dan simbol dengan makna (pesan) tertentu. Dimana simbol dan tanda ini terkait dengan bahasa. Dalam prosesnya film layaknya sebuah bahasa yang dirangkai dengan bentuk simbol dan tanda

---

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Hamzah Suleiman, *Media Audio Visual Untuk Pengajaran, Penerangan, dan Penyuluhan* (Jakarta: Gramedia, 1985), hal. 11.

yang membawa pesan tertentu didalamnya.<sup>37</sup> Sehingga film dapat dilihat sebagai penerimaan sinyal (*signal*) melalui penerimaan visual, dan juga bisa diperlakukan sebagai pesan dengan menarik pesan yang ada didalamnya.<sup>38</sup>

### C. Sekilas Kelahiran Film

Teknologi film berakar pada penemuan fotografi oleh Joseph Nicephore Niepce dari Prancis pada 1826. Walaupun sebelumnya pernah ada juga kamera *obskura* (kamar gelap), "nenek moyang" kamera fotografi yang dijelaskan Leonardo da Vinci pada tahun 1558.

Bagaimana industri film bermula? Thomas Alva Edison yang dikenal sebagai penemu lampu, membuat gambar hidup (*moving picture*) dari Fred Ott yang sedang bersin, pada 1887. Orang-orang berbondong ingin melihat dengan membayar. Kemudian pada tanggal 6 Oktober 1889, Edison berhasil membuat film bicara (*talkie*). Alat itu dinamakan *kinetophone*. Edison mengerjakan penelitian di New Jersey dibantu oleh seorang warga Inggris, William Kennedy Laurie Dickson, yang melakukan eksperimen pembuatan proyektor Edison.<sup>39</sup>

Orang berdesakan menuju salon-salon kineskop (nama proyektor kreasi Edison) untuk menonton *The Sneeze* yang berdurasi satu menit. Lalu orang juga bisa melihat beruang yang berlatih (*Sandaw*), cara mencabut gigi (*The Strong Man*) dan bagaimana gadis Puerto Rico

---

<sup>37</sup> Larry Gross, "Sol Worth and The Study of Visual Communication", pada Chapter One: *The Development of a Semiotic of Film*. <http://astro.temple.edu/~ruby/wava/worth/sintro.html>. Lihat, Eka Nada Shofa Alkhajar, "Patriotisme dalam Film, *Critical Discourse Analysis* Film Pagar Kawat Berduri". Skripsi. (Surakarta: Universitas Sebelas Maret, 2007), hal. 16.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Ekky Al-Malaky, *Op.Cit*, hal. 45.

menghibur prajurit Paman Sam (*Annie Oakly*). Dari sini lahirlah industri perfilman untuk pertama kalinya di dunia.<sup>40</sup>

Akan tetapi, Edison memandang film lebih dari suatu pengalaman pribadi daripada pengalaman bersama. Edison lebih tertarik pada usaha menghasilkan sistem tontonan untuk pribadi daripada menciptakan alat untuk ditonton beramai-ramai. Dalam perkembangan selanjutnya berawal dari penemuan Louise dan Auguste Lumiere di Prancis dan Thomas Armat di Amerika Serikat pada tahun 1895. Karya Armat dibeli oleh Edison, sedangkan Lumiere bersaudara mulai memproduksi pada 28 Desember 1895 di ruang bawah Grand Cafe, Boulevard des Capucines nomor 14 di Paris. Kedua bersaudara inilah yang pertama kali mempertunjukkan film yang diproyeksi untuk penonton yang membeli tiket. Peranti atau alat yang disebut sinematograf ini, mereka patenkan pada Maret 1895.<sup>41</sup>

Memang, pertunjukan film untuk umum pertama kali dilakukan oleh Edison pada 23 April 1896 di Lpseter dan Bial's Music Hall, di 34th Street and 6th Avenue, New York. Tetapi seandainya Edison tetap melanjutkan penyelidikannya, tentu hasilnya seperti televisi, sebuah tontonan yang dihayati secara pribadi di rumah-rumah. Tetapi, penemuan Lumiere bersaudara inilah yang meretas jalan ke bioskop. Maka cinematograph ciptaan Lumiere ini dengan cepat menjadi populer dan mengalahkan kinetoskop dan proyektor kinetograph karya Edison. Dan meskipun Max dan Emil Skladanowsky muncul lebih dulu di Berlin pada 1 November 1895, namun pertunjukan Lumiere bersaudara inilah yang diakui kalangan dunia internasional.<sup>42</sup>

#### **D. Film: Perspektif Praktik Sosial dan Komunikasi Massa**

---

<sup>40</sup> *Ibid*, hal. 47.

<sup>41</sup> *Ibid*

<sup>42</sup> *Ibid*, hal. 47-48.

Persoalan yang segera menghadang ketika hendak menulis tentang teori film adalah belum tuntasnya makna teori film itu sendiri. Meskipun, beberapa buku telah ditulis dengan mencantumkan judul "teori film", akan tetapi tidak dengan sendirinya judul tersebut mampu mengurai keaburan makna teori film. Malah, yang sering terjadi, hal itu semakin menambah daftar persoalan bagi upaya perumusan teori film secara akurat.<sup>43</sup>

Tampaknya terdapat perbedaan perspektif yang mendasar di antara para teoritis dalam memaknai teori film. Sebagian teoritis—secara normatif—memaknai teori film dalam perspektif estetika formal. Dalam perspektif ini, posisi teoritis lebih sebagai kritikus daripada sebagai akademisi yang mengkaji film. Karenanya, perspektif ini melibatkan penilaian-penilaian yang bersifat evaluatif (*evaluative judgement*) terhadap aspek estetika film. Film dinilai dalam kerangka baik dan buruk, tanpa menukik ke dalam substansi pesan (*message*) film itu sendiri. Akibatnya dari perspektif ini sulit ditemukan acuan-acuan yang setidaknya standar dan bisa diaplikasikan untuk menganalisis film secara umum.

Sementara itu, dalam perkembangan teori film belakangan, mulai ada upaya dari beberapa teoritis untuk mencari perspektif yang lebih mampu menangkap substansi film. Film tidak lagi dimaknai sebagai karya seni (*film as art*), tetapi lebih sebagai praktik sosial (*social Practice*).<sup>44</sup> Serta sebagai komunikasi massa.<sup>45</sup> Terjadinya pergeseran perspektif ini, paling tidak, telah mengurangi bias normatif dari teoritis film yang cenderung membuat idealisasi dan karena itu mulai meletakkan film secara objektif.

Baik perspektif praktik sosial maupun komunikasi massa, sama-sama lebih melihat kompleksitas aspek-aspek film sebagai medium komunikasi massa yang beroperasi di dalam

---

<sup>43</sup> Budi Irawanto, *Film, Ideologi dan Militer, Hegemoni Militer dalam Sinema Indonesia* (Yogyakarta: Media Pressindo, 1999), hal. 10.

<sup>44</sup> Graeme Turner, *Film as Social Practice* (New York: Routledge, 1993).

<sup>45</sup> Garth Jowett and J.M. Linton, *Movies as Mass Communication* (London: Sage Publication, 1980).

masyarakat. Dalam perspektif praktik sosial, film tidak dimaknai sebagai ekspresi seni pembuatnya, tetapi melibatkan interaksi yang kompleks dan dinamis dari elemen-elemen pendukung proses produksi, distribusi maupun eksibisinya. Bahkan, lebih luas lagi, perspektif ini mengasumsikan interaksi antara film dengan ideologi kebudayaan dimana film diproduksi dan dikonsumsi.

Sedangkan dalam perspektif komunikasi massa, film dimaknai sebagai pesan-pesan yang disampaikan dalam komunikasi filmis, yang memahami hakikat, fungsi dan efeknya. Perspektif ini memerlukan pendekatan yang terfokus pada film sebagai proses komunikasi. Di samping itu, dengan meletakkan film dalam konteks sosial, politik dan budaya dimana proses komunikasi itu berlangsung, sama artinya dengan memahami preferensi penonton yang pada gilirannya menciptakan citra penonton film. Pendeknya, akan lebih bisa ditangkap hakikat dari proses menonton, dan bagaimana film berperan sebagai sistem komunikasi simbolis. Karena itu, perspektif praktik sosial dan komunikasi massa dipilih dan digunakan sebagai basis dalam kajian ini.

### **E. Film dan Masyarakat: Refleksi atau Representasi?**

Hubungan antara film dan masyarakat memiliki sejarah yang panjang dalam kajian para ahli komunikasi. Hal ini tidak dapat dilepaskan dari perkembangan awal penelitian komunikasi yang selalu berkutat di sekitar kajian tentang dampak media. Selama beberapa dekade, paradigma yang mendominasi penelitian komunikasi tidak jauh beranjak dari "model komunikasi mekanistik", yang pertama kali diperkenalkan oleh Shannon dan Weaver (1949). Komunikasi

selalu diasumsikan oleh paradigma ini sebagai entitas pasif dalam menerima pengaruh dari media massa.<sup>46</sup>

Meskipun pada awalnya film adalah hiburan bagi kelas bawah di perkotaan, dengan cepat film mampu menembus batas-batas kelas dan menjangkau kelas yang lebih luas. Kemampuan film menjangkau banyak segmen sosial, kemudian menyadarkan para ahli bahwa film memiliki potensi untuk mempengaruhi khalayaknya. Karena itu, mulai merebaklah studi yang hendak melihat dampak film terhadap masyarakat. Ini bisa dilihat dari sejumlah penelitian film yang mengambil topik seperti: pengaruh film terhadap anak, film dan agresivitas, film dan politik dan seterusnya.

Dalam banyak penelitian tentang dampak film terhadap masyarakat, hubungan antara film dan masyarakat selalu dipahami linier. Artinya, film selalu mempengaruhi dan membentuk masyarakat berdasarkan muatan pesan (*message*) dibalikinya tanpa pernah berlaku sebaliknya.

Kritik yang muncul terhadap perspektif ini didasarkan pada argumen bahwa film adalah potret dari masyarakat dimana film itu dibuat. Film selalu merekam realitas yang tumbuh dan berkembang dalam masyarakat kemudian memproyeksikannya ke layar.

Film sebagai refleksi dari masyarakatnya, tampaknya menjadi perspektif yang secara umum lebih mudah disepakati. Sebagaimana dikemukakan Garth Jowett dan J.M. Linton: “*It is more generally agree that mass media are capable of ‘reflecting’ society because they are forced by their commercial nature to provide a level of content which will guarantee the widest possible audience*”.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Budi Irawanto, *Op.Cit*, hal. 12; Nurudin, *Pengantar Komunikasi Massa, Op.Cit*.

<sup>47</sup> Lihat, Garth Jowett and J.M. Linton, *Movies as Mass Communication* (London: Sage Publication, 1980).

Dari pernyataan di atas setidaknya dapat dimaknai bahwa lebih mudah disepakati bahwa media massa mampu “merefleksikan” masyarakat karena ia didesak oleh hakikat komersialnya untuk menyajikan isi yang tingkatnya akan menjamin kemungkinan audiens yang luas.

Proposisi dari Jowett dan Linton ini menunjukkan, kepentingan komersial justru menjadi imperatif bagi isi media massa (film) agar memperhitungkan khalayaknya, sehingga dapat diterima secara luas.

Dalam perspektif ini karakteristik film sebagai media massa juga mampu membentuk semacam konsensus publik secara visual (*visual public concensus*), karena film selalu bertautan dengan nilai-nilai yang hidup dalam masyarakat dan selera publik. Dengan kata lain, film merangkum pluralitas nilai yang ada dalam masyarakatnya.

Graeme Turner menyebut perspektif yang dominan dalam seluruh studi tentang hubungan film dan masyarakat sebagai pandangan yang refleksionis. Yaitu film dilihat sebagai cermin yang memantulkan kepercayaan-kepercayaan dan nilai-nilai dominan dalam kebudayaannya. Bagi Turner, perspektif ini sangat primitif dan mengemukakan metaphor yang tidak memuaskan, karena menyederhanakan proses seleksi dan kombinasi yang selalu terjadi dalam setiap komposisi ungkapan, baik dalam bidang film, prosa, atau bahkan percakapan. Antara film dan masyarakat, sesungguhnya terdapat kompetisi dan konflik dari berbagai faktor yang menentukan, baik bersifat cultural, sub-kultur, industrial serta institusional.<sup>48</sup>

Karena itu, bisa dipahami jika Turner, menolak perspektif yang melihat film sebagai refleksi masyarakat, dimana Turner menyatakan bahwa “*Film does not reflect or even record reality; like any other medium of representation it constructs and ‘represent’ it pictures of reality*”

---

<sup>48</sup> Lihat, Graeme Turner, *Op.Cit.*, hal. 128-129.

*by way of codes, conventions, myth, and ideologies of its culture as well as by way of the specific signifying practices of the medium”.*<sup>49</sup>

Makna film sebagai representasi dari realitas masyarakat, bagi Turner, berbeda dengan film sekedar sebagai refleksi dari realitas. Sebagai refleksi dari realitas, film sekedar “memindahkan” realitas ke layar tanpa mengubah realitas itu. Sementara itu, sebagai representasi dari realitas, film membentuk dan “menghadirkan kembali” realitas berdasarkan kode-kode, konvensi-konvensi dan ideologi dari kebudayaannya.

Dalam perspektif Marxian, film sebagai institusi sosial dianggap memiliki aspek ekonomis sekaligus ideologis. Film senantiasa berkisar pada produksi representasi, bagi masyarakat yang telah disiapkan untuk memperoleh kesenangan di dalam sistem yang menjamin berputarnya kapital.<sup>50</sup>

Menurut Claire Johnston, pentingnya kajian film dalam kebudayaan Marxis terletak pada lokus film dalam hubungannya dengan produksi, dibandingkan pada konsumsi. Film sebagai produksi makna melibatkan baik pembuat maupun penonton film.<sup>51</sup>

Dalam proposisi yang ekstrem, kajian Marxis tentang film bukanlah terfokus bentuk atau isi tetapi pada beroperasinya film dalam pertautannya dengan subjektivitas proses konstruksi, apapun jenis “pencipta” dan “penikmat” yang dihasilkannya. Dengan kata lain, pentingnya kajian film dalam perspektif Marxian terletak pada cara representasi itu sendiri yang juga tampak sebagai pertanyaan politis.

---

<sup>49</sup> *Ibid*, hal. 128.

<sup>50</sup> Stephen W. Littlejohn and Karen A. Foss, *Theories of Human Communication, Eight edition* (Belmont, CA: Thomson Wadsworth, 2005).

<sup>51</sup> Claire Johnston, “British Film Culture” dalam Carl Gardner (eds.) *Media, Politics and Culture* (London: The Mac Millan Press Ltd, 1979), hal. 85.

Bagaimanapun, hubungan antara film dan ideologi kebudayaannya bersifat problematik. Karena film adalah produk dari struktur sosial, politik, budaya tetapi sekaligus membentuk dan mempengaruhi dinamika struktur tersebut.<sup>52</sup>

Dalam konsteks ini, Turner mengungkapkannya dengan mengatakan bahwa selain film bekerja pada sistem-sistem makna kebudayaan untuk mempengaruhi, mereproduksi atau mereview-nya dimana film juga diproduksi oleh sistem-sistem makna itu.<sup>53</sup>

Hal semacam ini dimaknai oleh Antoni Giddens sebagai tradisi budaya dimana sebenarnya tradisi-tradisi budaya (film) tidak pernah diam, mereka selalu diciptakan kembali oleh generasi-generasi kemudian.<sup>54</sup>

Dengan demikian posisi film sesungguhnya berada dalam tarik ulur dengan ideologi kebudayaan dimana film itu diproduksi. Bagaimanapun, hal ini menunjukkan bahwa film tidak pernah otonom dari ideologi yang melatarinya. Atau dapat dikatakan pula bahwa melihat sebuah film selayaknya juga ditempatkan pada konteks sosial, politik, dan budaya dimana proses komunikasi itu berlangsung.<sup>55</sup>

Namun jika melihat film hanya sebagai representasi realitas maka, hal ini seperti apa yang dilakukan oleh Lumiere bersaudara dimana mereka tidak menciptakan realitas baru, tapi sekadar merekam realitas yang ada. Bagi mereka, film hanyalah sekadar tanggapan bersahaja terhadap realitas. Berbeda dengan Georges Melies, yang memandang bahwa melalui film, kita bisa mewujudkan fantasi-fantasi kita. Yang terkenal adalah *Voyage to the Moon* (1920). Melies telah merintis film cerita (film narasi) bagi industri film modern.<sup>56</sup>

---

<sup>52</sup> Alkhajar, *Op.Cit.*; Eriyanto, *Analisis Wacana, Pengantar Analisis Teks Media*, Cet. 4 (LKIS: Yogyakarta, 2005).

<sup>53</sup> Graeme Turner, *Op.Cit.*,

<sup>54</sup> Antoni Giddens, *The Consequences of Modernity* (California: Stanford University Press, 1990).

<sup>55</sup> Eriyanto, *Op.Cit.*,

<sup>56</sup> Ekky Al-Malaky, *Op.Cit*, hal. 51.

## F. Ekonomi Politik Media

Menilik

konteks perfilman Indonesia, nampaknya tidak akan terlepas dari praktik ekonomi politik yang melatarinya. Menurut tinjauan ini, institusi media harus dilihat sebagai bagian dari sistem ekonomi juga bertalian erat dengan sistem politik.<sup>57</sup> Sebagaimana diungkap oleh Nicholas Garnham, yakni kualitas pengetahuan tentang masyarakat, yang diproduksi oleh media untuk masyarakat, sebagian besar dapat ditentukan oleh nilai tukar pelbagai ragam isi dalam kondisi memaksakan perluasan pasar dan juga ditentukan oleh kepentingan ekonomi para pemilik dan penentu kebijakan.<sup>58</sup>

Pemahaman ini coba diuraikan oleh Vincent Mosco untuk melihat konstelasi media di tengah situasi ekonomi dan politik. Mosco menawarkan tiga konsep penting untuk mendekatinya yakni: komodifikasi (*commodification*), spasialisasi (*spatialization*) dan strukturasi (*structuration*).<sup>59</sup>

Pertama, komodifikasi berhubungan dengan bagaimana proses transformasi barang dan jasa beserta nilai gunanya menjadi suatu komoditas yang mempunyai nilai tukar di pasar. Nilai tambahnya akan sangat ditentukan oleh sejauh mana produk media memenuhi kebutuhan individual maupun sosial; Kedua, Spasialisasi, berkaitan dengan sejauh mana media mampu menyajikan produknya di depan pembaca dalam batasan ruang dan waktu. Pada aras ini maka struktur kelembagaan media menentukan perannya di dalam memenuhi jaringan dan kecepatan penyampaian produk media di hadapan khalayak. Perbincangan mengenai spasialisasi berkaitan dengan bentuk lembaga media, apakah berbentuk korporasi yang berskala besar atau sebaliknya, apakah berjaringan atau tidak, apakah bersifat monopoli atau oligopoli, konglomerasi atau tidak. Dan terakhir, strukturasi berkaitan dengan relasi ide antara masyarakat, proses sosial dan praktik

---

<sup>57</sup> Lihat, Denis McQuail, *McQuail Mass Communication Theory, Fourth edition* (London: Sage Publications, 2000), hal. 82.

<sup>58</sup> Sebagaimana dikutip Denis McQuails, *Ibid.*,

<sup>59</sup> Vincent Mosco, *Political Economy of Communication* (London: Sage Publications, 1996), hal. 139.

sosial dalam analisis struktur. Strukturasi dapat digambarkan sebagai proses dimana struktur sosial saling ditegakkan oleh para agen sosial, dan bahkan masing-masing bagian dari struktur mampu bertindak melayani bagian yang lain. Gagasan tentang strukturasi ini pada mulanya dikembangkan oleh Anthony Giddens.<sup>60</sup>

Berbeda dengan Mosco, Peter Golding dan Graham Murdock (dalam James Curran & Michael Gurevitch, 1991: 15) membagi perspektif ekonomi politik media ke dalam dua perspektif besar yakni perspektif liberal dan perspektif kritis.<sup>61</sup> Perspektif liberal akan cenderung memfokuskan pada isu pertukaran pasar dimana konsumen akan secara bebas memilih komoditas media media sesuai dengan tingkat kemanfaatan dan kapuasan yang dapat mereka capai berdasarkan penawaran yang ada. Semakin besar pasar memainkan peran, maka semakin luas pula pilihan yang dapat diakses oleh konsumen. Sebagai sebuah produk kebudayaan, media harus diberikan kesempatan seluas-luasnya untuk dimiliki oleh siapapun secara bebas dan tak kenal batas.

Namun, Golding dan Murdock kemudian lebih memberatkan kajian ekonomi politik media dari perspektif kedua, yakni perspektif kritis. Pertimbangannya adalah bahwa media semestinya dilihat secara lebih holistik, karena produksi, distribusi dan konsumsi media berada dalam sebuah lingkungan sosial, ekonomi dan politik yang strukturnya saling mempengaruhi. Boleh jadi media kemudian mengambil peran di dalam di dalam mendominasi isi pesan dan melegitimasi kelas dominan. Pemilik modal bisa mengambil keuntungan atas preferensinya terhadap komodifikasi produk media. Pada aras inilah maka sesungguhnya perbincangan mengenai ideologi, kepentingan kekuasaan mendapat tempat. Dalam sudut pandang Marxis, preferensi pemilik modal memungkinkan lembaga media mengambil peran sebagai penyebar kesadaran palsu yang

---

<sup>60</sup> Vincent Mosco, *Ibid*, hal. 212.

<sup>61</sup> Lihat, James Curran and Michael Gurevitch, *Mass Media and Society*, (London: Edward Arnold, 1996).

meninabobokan khalayak (*reader*). Atau, media dapat digunakan untuk melancarkan hegemoni dengan menutupi atau merepresentasikan kepentingan kelas berkuasa. Pada wilayah terakhir ini, produksi teks hakikatnya merupakan bentuk laten dari kekuasaan yang bekerja dalam lembaga media. Kedua ranah teori ekonomi politik media di atas setidaknya membantu penelitian ini dalam memahami perfilman Indonesia termasuk berbagai lingkup yang ada didalamnya dilihat dari konstelasi ekonomi politik yang ada.

### **G. Institusi dan Struktur Media**

Dalam

konteks ini teori ekonomi politik media mendapatkan afirmasi dari teori institusi dan struktur media yang diungkapkan oleh Denis McQuail, dimana McQuail mengungkapkan bahwa media massa telah dibahas sebagai institusi sosial lebih dari sekedar industri. Pada kajiannya mengenai beberapa prinsip ekonomi mengenai struktur media, dinamika struktur media, kepemilikan dan kontrol, kompetisi dan konsentrasi, peraturan mengenai media massa, hingga sistem media dan sistem politik memberikan gambaran mengenai berbagai relasi yang terjadi.<sup>62</sup>

Sumbangan teori ini bermanfaat bagi peneliti untuk melihat relasi maupun konstelasi yang ada dalam memahami perfilman Indonesia sebagai suatu institusi sosial dimana ia tidak dapat lepas dari komponen-komponen sekitar yang turut mempengaruhinya. McQuail menggambarkan bahwa suatu institusi media akan senantiasa berada dalam ranah pengaruh tarik-menarik maupun dorongan dari tiga komponen utama yakni ekonomi, politik dan teknologi.<sup>63</sup> Ini dapat dilihat dari bagan berikut:

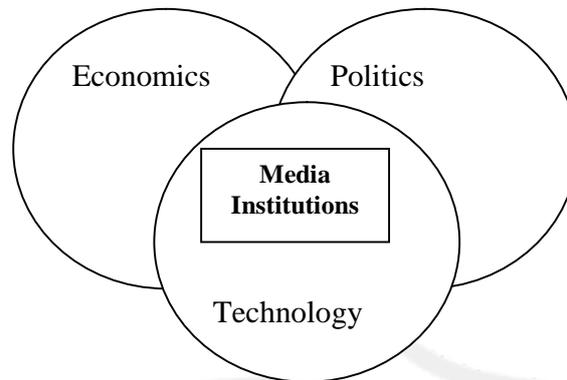
### **Bagan 1**

#### **Komponen Utama Yang Mempengaruhi Institusi Media**

---

<sup>62</sup> Lihat, Denis McQuail, *McQuail Mass Communication Theory*, fourth edition (London: Sage Publications, 2000), hal. 190-212.

<sup>63</sup> Lihat, Denis McQuail, *Ibid*, hal. 191-192.



(Sumber: Denis McQuails, *Ibid*, hal. 192)

## H. Penelitian Relevan Terdahulu dan Posisi Penelitian

Beberapa penelitian relevan yang sudah pernah dilakukan serta menjadi sumbangan berharga bagi ranah pijakan dalam penelitian ini antara lain:

*Pertama*, penelitian yang dilakukan oleh Khrisna Sen, yakni *Indonesia Films, 1965-1982: Perceptions of Society and History*. Penelitian dalam rangka disertasi ini selesai pada tahun 1987. Studi Sen ini terbagi menjadi dua bagian, yaitu analisis terhadap konteks social-politik dan analisis terhadap film-film Orde Baru khususnya dalam hal merepresentasikan sejarah, kelas, dan gender. Sumbangan studi ini adalah merupakan “tahap awal” studi film Indonesia yang membantu peneliti mencandra kondisi perfilman Indonesia khususnya pada ranah rezim Orde Baru.

*Kedua*, penelitian yang dilakukan oleh Karl G. Heider yang kemudian dibukukan berjudul *Indonesian Cinema: National Culture On Screen* (1991). Heider meneliti “film genre”/”film formula” seperti melodrama, horor maupun komedi, ia mencoba mencari “pola-pola kebudayaan” dalam pengertian klasik Ruth Benedict dan memahami bagaimana “budaya nasional” dipantulkan. Sumbangan temuan Heider bagi penelitian ini yakni memperkuat teori

film sebagaimana diungkapkan oleh Sigfried Kracauer bahwa bahwa film suatu bangsa, mencerminkan mentalitas bangsa itu lebih dari yang tercermin lewat media artistik lainnya.

*Ketiga*, penelitian yang dilakukan Salim Said yang dibukukan dengan judul *Shadows on the Silver Screen: A Social History of Indonesian Films* (1991). Karya Salim Said ini merupakan analisis sosio-historis industri film Indonesia sejak tahun 1926 hingga akhir 1970-an. Berangkat dari pertanyaan kritikus film dan pembuat film tentang hilangnya “wajah Indonesia asli”, Said melakukan pelacakan sejarah pertentangan antara komersialisme dan idealisme yang melandasi pembuatan film. Lacakan Said memberi sumbangan dalam pijakan mengenai proses pencandraan pada masa Orde Lama karena masuk dalam ranah periode yang tengah diteliti dalam penelitian ini.

*Keempat*, Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata, melalui Asisten Deputi Urusan Pengembangan Perfilman bekerjasama dengan Fakultas Film dan Televisi Institut Kesenian Jakarta dengan melakukan Proyek Pemetaan Perfilman Tahap Pertama pada tahun 2003 melalui metode jajak pendapat (*polling*) di kalangan insan perfilman kemudian diteruskan dengan seminar “*round table*” dan sidang tim perumus. Dan kemudian dibukukan. Sumbangan berharga bagi penelitian yang akan dilakukan ini ialah penelitian tahap pertama tersebut telah berhasil mencandra sejumlah persoalan perfilman dalam aspek produksi, peredaran, pertunjukkan, sumber daya manusia dan seterusnya.

*Kelima*, penelitian yang dilakukan oleh Novi Kurnia, Budi Irawanto, Rahayu pada tahun 2004 dengan judul “*Menguak Peta Perfilman Indonesia dalam Konteks Pemetaan Perfilman Indonesia Tahap Kedua*”. Ini merupakan penerusan penelitian sebelumnya yang dilakukan oleh Asisten Deputi Urusan Pengembangan Perfilman dimana kali ini bekerjasama dengan Jurusan Ilmu Komunikasi Fisipol Universitas Gadjah Mada. Metode yang digunakan yakni *focus group*

*discussion* (FGD) sebanyak empat rangkaian dengan mengambil format lokakarya (*workshop*) bersama insan perfilman, akademisi dan kalangan birokrasi yang memiliki kaitan dengan persoalan perfilman. Kemudian data yang didapat dilengkapi dengan wawancara (*interview*), penelusuran data sekunder serta studi sejumlah literatur. Hasil penelitian ini pun akhirnya dibukukan untuk menambah khasanah literatur mengenai kajian perfilman di Indonesia.

Penelitian ini membantu peneliti dalam menganalisis segenap persoalan perfilman dalam konteks masa 1990-an hingga saat penelitian ini dibuat pada tahun 2004. Apalagi peneliti memang fokus menganalisis lingkup masa awal tahun 1990-an ini yakni tahun 1992 hingga tahun 2000 ketika perfilman mengalami masa suram keduanya.

*Keenam*, penelitian yang dilakukan oleh Eka Nada Shofa Alkhajar pada tahun 2007 mengenai *Critical Discourse Analysis Film Pagar Kawat Berduri*. Penelitian ini menggunakan paradigma kritis dalam melihat sebuah film dengan menggunakan tiga level analisis yang dikembangkan oleh Norman Fairclough (teks, *discourse practise* dan *sosio culture*).

Hasil penelitian menyimpulkan bahwa untuk melihat sebuah kita tidak dapat hanya melihat dari sisi film *an sich* melainkan harus pula melihat dari berbagai macam sisi yakni kapan konteks film itu dibuat bagaimana latar sosial dan budayanya termasuk didalamnya politik serta pengaruh-pengaruh apa saja yang masuk dalam film tersebut terkait akan situasi ketika film ini dibuat.

Hal ini senada dengan pendapat dari seorang pakar film James Monaco dalam *How to Read a Film*, bahwa memahami film adalah memahami bagaimana setiap unsur, baik sosial, ekonomi, politik, budaya dan psikologi dan estetis film masing-masing mengubah diri dalam hubungannya yang dinamis.<sup>64</sup> Sehingga kita harus memahami film dari berbagai aspek-aspek

---

<sup>64</sup> Garin Nugroho, "Film Sebagai Aliran: Kritik Film dan Fenomena Festival" dalam *Kekuasaan dan Hiburan*, *Op.Cit.*, hal. 77.

yang melingkupinya. Ranah penelitian ini akan mencoba mengungkap dua periode kelam bagi dunia perfilman tanah air dan mencoba memberikan penjelasan mengapa bisa terjadi hal-hal demikian untuk menjadi bahan pelajaran dan refleksi agar ke depan tidak terulang kembali. Sebagaimana Taufik Abdullah pernah berujar bahwa sejarah harus selalu diingat.<sup>65</sup> Sejarah adalah pelita dan masa lalu adalah lilin penerang bagi masa datang.

Setelah melakukan pembacaan terhadap berbagai penelitian di atas, penelitian tesis ini berada dalam posisi untuk melengkapi penelitian-penelitian sebelumnya karena pembahasan mengenai masa-masa suram perfilman Indonesia tidak banyak dibahas secara mendetail. Hal ini dikarenakan fokus yang berbeda yang diambil beberapa penelitian tersebut ditambah beberapa penelitian seperti Krishna Sen<sup>66</sup>, Karl G. Heider<sup>67</sup> dan Salim Said<sup>68</sup> yang memiliki irisan pada pendekatan politik-sosio-historis melakukan penelitiannya pada masa sebelum tahun 1990-an. Penelitian tesis ini memiliki unsur kebaruan sekaligus melengkapi karena juga mengambil cakupan bahasan pasca 1990-an sebagai fokus kajian masa suram perfilman kedua.<sup>69</sup> Oleh karena itu, dalam konteks ini posisi penelitian ini juga berada dalam ranah meneruskan penelitian perfilman khususnya studi mengenai perfilman Indonesia.

---

<sup>65</sup> Taufik Abdullah, "Kita Harus Merenungkan Sejarah" dalam Imam Anshori Saleh dan Jazim Hamidi (ed.), *Memerdekakan Indonesia Kembali; Perjalanan Bangsa dari Soekarno ke Megawati* (Yogyakarta: IRCiSoD, 2004), hal. 119.

<sup>66</sup> Khrisna Sen, "Indonesia Films, 1965-1982: Perceptions of Society and History". Disertasi. Monash University, Melbourne, 1987; Disertasi ini kemudian dibukukan dengan judul *Indonesian Cinema, Framing The New Order* (1994).

<sup>67</sup> Lihat penelitiannya yang telah dibukukan, Karl G. Heider, *Indonesian Cinema: National Culture On Screen*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1991.

<sup>68</sup> Konteks penelitian Salim Said, berada pada masa 1926-1970-an.

<sup>69</sup> Lebih jelasnya pada masa periode 1992-2000.

### BAB III

#### METODOLOGI PENELITIAN

Menurut Sumaryono, metode adalah sebuah rumusan yang terjadi dari sejumlah langkah-langkah yang dirangkai dalam urutan-urutan tertentu, merupakan perangkat aturan yang dapat membantu peneliti mencapai sasarannya secara tepat.<sup>70</sup> Margono Slamet, dalam ungkapan lain menulis, metode adalah pola atau sistem tindakan yang akan dilakukan, ataupun urutan-urutan tahapan yang perlu dalam menjalankan kegiatan-kegiatan yang dilakukan.<sup>71</sup>

Sementara menurut Kuntowijoyo, metodologi atau *science of methods*, ialah ilmu pengetahuan yang membicarakan jalan. Sedangkan metode ialah petunjuk pelaksanaan dan petunjuk teknis.<sup>72</sup> Hal ini senada dengan yang diungkapkan oleh Agus Salim bahwa metodologi adalah proses, prinsip dan prosedur yang digunakan untuk mendekati suatu masalah dan mencari jawaban.<sup>73</sup> Sementara, kegunaan dari metode penelitian itu sendiri adalah untuk memberikan kerangka kerja dalam memahami objek yang akan menjadi sasaran ilmu pengetahuan.<sup>74</sup> Mengutip Nick Moore, dimana hal yang penting adalah menentukan metode yang paling mungkin untuk memenuhi tujuan penelitian.<sup>75</sup> Kemudian, permasalahan inti dari metodologi menurut Sartono Kartodirjo adalah pendekatan. Penggambaran suatu peristiwa tergantung pendekatan, ialah dari segi mana kita memandangnya, dimensi mana yang diperhatikan, unsur-

---

<sup>70</sup> E. Sumaryono, *Hermeunetik: Sebuah Metode Filsafat* (Yogyakarta: Kanisius, 1993), hal. 134.

<sup>71</sup> Margono Slamet, "Arti dan Metode Penelitian Masyarakat" dalam Agussalim Sitompul (ed.), *Metodologi Pengabdian pada Masyarakat* (Yogyakarta: BPPM P3M IAIN Sunan Kalijaga, 1993), hal. 36.

<sup>72</sup> Kuntowijoyo, *Metodologi Sejarah* (Yogyakarta: Tiara Wacana, 1994), hal. xii.

<sup>73</sup> Agus Salim, *Teori dan Paradigma Penelitian Sosial* (Yogyakarta: Tiara Wacana, 2006), hal. 11.

<sup>74</sup> Manasse Malo, Sri Tresnaningtyas Gulardi, *Metode Penelitian Masyarakat* (Jakarta: Pusat Antar Ilmu-ilmu Sosial UI, 1986), hal. 89.

<sup>75</sup> Nick Moore, *Cara Meneliti*, Terj. Elly Suradikusumah (Bandung: ITB Press, 2005), hal. 10.

unsur mana yang diungkapkan dan lain sebagainya. Hasil pelukisannya akan sangat ditentukan oleh jenis pendekatan yang dipakai.<sup>76</sup>

## A. Pendekatan Penelitian

Pendekatan metodologis yang digunakan dalam penelitian ini adalah penelitian kualitatif. Adapun alasan penggunaan metode ini adalah karena ia mampu lebih mampu mendekatkan peneliti dengan objek yang dikaji, sebab peneliti langsung mengamati objek yang dikaji dengan kata lain peneliti bertindak sebagai alat utama riset (*human instrument*).<sup>77</sup> Bogdan dan Taylor (1975) pernah mengatakan bahwa metodologi penelitian kualitatif merupakan prosedur penelitian yang menghasilkan data deskriptif berupa kata-kata tertulis atau lisan dari orang-orang atau perilaku yang diamati.<sup>78</sup> Menurut Nawawi dan Martini, penelitian kualitatif merupakan konsep keseluruhan yang mengungkapkan rahasia sesuatu, dilakukan dengan menghimpun data dalam keadaan sewajarnya, terarah dan dapat dipertanggungjawabkan secara ilmiah. Usaha sewajarnya ini digunakan untuk mencapai kebenaran yang dibentengi dengan data yang objektif dan cukup. Sedangkan pertanggungjawaban secara kualitatif tidak dilakukan dengan mempergunakan rumus-rumus dan simbol-simbol. Karena itu, penelitian kualitatif tidak bekerja dengan mempergunakan data atau dalam bentuk yang ditransformasikan menjadi bilangan atau angka, tidak diolah dengan rumus dan tidak ditafsirkan/diinterpretasikan sesuai ketentuan statistik/matematik. Seluruh rangkaian cara kerja atau proses penelitian kualitatif berlangsung serempak dilakukan dalam bentuk pengumpulan, pengolahan dan menginterpretasikan sejumlah data yang bersifat kualitatif.

---

<sup>76</sup> Sartono Kartodirjo, *Pendekatan Ilmu Sosial dalam Metodologi Sejarah* (Jakarta: Gramedia, 1993), hal. 4.

<sup>77</sup> H.B. Sutopo, *Metodologi Penelitian Kualitatif* (Surakarta: Sebelas Maret University Press, 2002), hal. 35-36.

<sup>78</sup> Idi Subandy Ibrahim, *Dari Nalar Keterasingan Menuju Nalar Pencerahan* (Yogyakarta: Jalasutra, 2004), hal. 170.

Sedangkan data/informasi itu berbentuk gejala yang sedang berlangsung, reproduksi ingatan, pendapat yang bersifat teoritis atau praktis.<sup>79</sup>

Adapun beberapa ciri yang menyertai metode penelitian kualitatif antara lain;<sup>80</sup> *Pertama, human instrument*. Artinya, peneliti menjadi instrument utamanya. Ini meliputi tidak saja dalam pengumpulan data, tetapi juga analisisnya.<sup>81</sup> Sebagaimana diungkapkan Lincoln dan Guba, walaupun diakui manusia bersifat subjektif, tetapi manusia sebagai instrumen utama dapat menghasilkan data yang reliabilitasnya hampir sama dengan data yang dihasilkan oleh instrumen yang dibuat secara objektif.<sup>82</sup> Bahkan menurut Hasan (1990) mengungkapkan keuntungan penggunaan manusia sebagai instrumen penelitian kualitatif karena manusia itu; (a) responsif, artinya manusia dapat merasa dan merepons, (b) adaptif, yakni manusia bersifat fleksibel sehingga dapat berfungsi “*multi purpose*” dan mengumpulkan informasi “*multi-factors*” secara serempak, (c) “*holistic emphasize*”, artinya hanya manusialah “alat” yang dapat memahami keseluruhan konteks, (d) memungkinkan perluasan pengetahuan secara langsung, (e) memungkinkan pemrosesan data segera sehingga dapat mengemukakan hipotesis di lapangan, (f) kesempatan untuk melakukan klasifikasi dan peringkasan data sewaktu masih di lapangan dan (g) kesempatan untuk mencari respons yang atipikal.<sup>83</sup>

Maka, dalam penelitian kualitatif “*the research is the key instrument*” (peneliti adalah alat kunci). Lincoln dan Guba (1985) secara eksplisit menjelaskan, “*the instrument of choice in naturalistic inquiry is the human*” (alat yang dipilih dalam pemeriksaan *naturalistic*

---

<sup>79</sup> Hadari Nawawi dan Mimi Martini, *Penelitian Terapan* (Yogyakarta: UGM Press, 1994), hal. 175.

<sup>80</sup> Periksa, Lexi J. Moleong, *Metode Penelitian Kualitatif* (Bandung: Remaja Rosdakarya, 2002); S. Nasution, *Metode Penelitian Naturalistik Kualitatif* (Bandung, Tarsito, 1992); Sanapiah Faisal, *Penelitian Kualitatif: Dasar-dasar dan Aplikasi* (Malang: YA3, 1990); H.B. Sutopo, *Metodologi Penelitian Kualitatif* (Surakarta: Sebelas Maret University Press, 2002); Husaini Usman dan Purnomo Setiady Akbar, *Metodologi Penelitian Sosial* (Jakarta: Bumi Aksara, 1996).

<sup>81</sup> H.B. Sutopo, *Op.Cit.*

<sup>82</sup> Yvonna S. Lincoln and Egon G. Guba, *Naturalistic Inquiry* (California: Sage Publication, 1985).

<sup>83</sup> Lihat, Idi Subandy Ibrahim, *Op.Cit.*, hal. 171.

adalah manusia). Sementara itu, Nasution (1988) juga pernah mengungkapkan bahwa dalam penelitian kualitatif, tidak ada pilihan lain daripada menjadikan manusia sebagai penelitian utama. Alasannya ialah bahwa segala sesuatunya belum mempunyai bentuk pasti. Masalah, fokus penelitian, prosedur penelitian, hipotesis yang digunakan bahkan hasil yang diharapkan, itu semuanya tidak ditentukan secara pasti dan jelas sebelumnya. Segala sesuatu masih perlu dikembangkan sepanjang penelitian itu. Dalam keadaan serba tidak pasti dan tidak jelas itu tidak ada pilihan lain dan hanya peneliti itu sendiri sebagai alat satu-satunya yang dapat mencapainya.<sup>84</sup>

*Kedua*, bersifat deskriptif. Data yang akan dianalisis dan hasil analisisnya berbentuk deskripsi fenomena, tidak berupa angka-angka atau koefisien tentang hubungan antar variabel. Tulisan hasil penelitian dalam penelitian kualitatif berisi kutipan-kutipan dari kumpulan data untuk memberikan ilustrasi dan mengisi materi laporan. Peneliti berusaha menganalisis data dengan seluruh kekayaan informasi sebagaimana terekam dalam kumpulan data. Dalam hal ini, narasi tertulis menjadi sangat penting, baik dalam perekaman data maupun saat penulisan hasil penelitian. Ini mengingatkan, menurut Bogdan dan Biklen bahwa setiap gejala adalah potensial sebagai kunci pembuka bagi pemahaman tentang apa yang sedang dipelajari.<sup>85</sup>

*Ketiga*, lebih memperhatikan proses dari pada hasil. Penelitian dilakukan dengan melihat konteks permasalahan secara utuh, dengan fokus penelitian pada 'proses' dan bukan pada 'hasil'. Sebagaimana dikemukakan oleh John W. Creswell, bahwa penelitian kualitatif menekankan pada proses. *Qualitative researcher are concerned primarily with process, rather than outcomes or products; qualitative researcher are interested in meaning-how people make sense of their lives, experiences and their structure*

---

<sup>84</sup> Lihat, Sugiyono, *Memahami Penelitian Kualitatif* (Bandung: Alfabeta, 2005), hal. 60-61.

<sup>85</sup> Robert C. Bogdan and Biklen Sari Knoop, *Qualitative Research for Education: An Introduction to Theory and Methods* (Massachusetts: Allyn and Bacon Inc, 1985), hal. 28.

*of world*.<sup>86</sup> Dimana peneliti lebih memperhatikan bagaimana orang bertukar gagasan untuk memperoleh pengertian yang sama tentang sesuatu daripada apa kesamaan pengertian itu; peneliti lebih memperhatikan bagaimana suatu *notion* berkembang menjadi *common sense*.

*Keempat*, Analisis secara induktif.

Dalam hal ini, peneliti tidak mencari data untuk memperkuat atau menolak hipotesis yang telah diajukan sebelum memulai penelitian, tetapi untuk melakukan abstraksi setelah rekaman fenomena khusus dikelompokkan menjadi satu. Teori yang dikembangkan dengan cara ini muncul dari bawah, berasal dari sejumlah besar satuan bukti yang terkumpul yang saling berhubungan satu dengan lainnya. Teori demikian oleh Glaser dan Strause (1980) disebut *grounded theory*.<sup>87</sup>

*Kelima*, desain

bersifat sementara. Artinya, desain yang digunakan bersifat lentur dan dapat berkembang terus selama pengumpulan di lapangan. Atau meminjam istilahnya H.B. Sutopo, desain penelitian kualitatif itu bersifat lentur dan terbuka.<sup>88</sup> Sebagaimana diungkapkan Spradley sehingga dapat dimaknai disini bahwa penelitian kualitatif cenderung menggunakan pola penelitian siklus.<sup>89</sup> Dimana dengan pola ini peneliti memiliki kebebasan untuk mengulang kegiatan kegiatan yang sudah dilakukan guna mendapat kemantapan atau mengubah hal-hal yang tidak tepat untuk disesuaikan dengan kenyataan konteksnya. *Keenam*, hasil penelitian tidak bisa diramalkan atau dipastikan sebelumnya. Sebab, akan banyak hal-hal yang terungkap yang tidak terduga sebelumnya sebagai hal-hal baru. Oleh karena itu, dalam penelitian ini selalu terbuka kemungkinan penemuan atau *discovery*.

Sebagaimana diungkapkan Denzin & Lincoln dalam *Handbook of Qualitative Research*

---

<sup>86</sup> John W. Creswell, *Research Design: Quantitative and Qualitative Approaches* (London: Sage Publications, 1994), hal. 145.

<sup>87</sup> Idi Subandy Ibrahim, *Op.Cit*, hal.172.

<sup>88</sup> H.B. Sutopo, *Op.Cit*, hal. 42.

<sup>89</sup> James Spradley, *Partisipant Observation* (New York: Holt, Rinehart dan Winston, 1980).

(1994) mengungkapkan bahwa penelitian kualitatif sebagai kajian yang *multimethod in focus, involving an interpretative, naturalistic approach to its subjek matter*.<sup>90</sup> Maka melalui pendekatan *multimethod* akan tercapai suatu perspektif yang menyeluruh sesuai dengan sifat masing-masing informasi yang dibutuhkan periset.<sup>91</sup>

## B. Jenis Penelitian

Penelitian ini termasuk dalam penelitian dasar (*basic research*) atau biasa disebut sebagai penelitian murni atau akademik karena bertujuan untuk pemahaman mengenai suatu masalah. Penelitian ini sifatnya terpancang (*embedded research*) dimana penelitian ini sudah terarah pada batasan dan fokus tertentu yang dijadikan dalam sasaran penelitian. Namun, meskipun fokus penelitian sudah terarah berdasarkan karakteristik penelitian kualitatif khususnya yang berkaitan dengan sifatnya yang lentur dan terbuka dengan proses analisisnya yang induktif maka penelitian ini tidak mengembangkan hipotesis dalam proposalnya.<sup>92</sup> Berdasarkan teknik pengumpulan data, penelitian ini tergolong dalam *historical-comparative*<sup>93</sup> yang dilakukan melalui kajian pustaka terhadap berbagai literatur yang terkait karena menjelaskan aspek-aspek yang terjadi dalam masa krisis perfilman Indonesia pada tahun 1957-1968 dan 1992 hingga menjelang akhir tahun 1990an yang terjadi pada suatu masa rezim yang berbeda (Orde Lama dan Orde Baru).

---

<sup>90</sup> Sebagaimana dikutip oleh Agus Salim, *Op.Cit*, hal. 4.

<sup>91</sup> *Ibid*, hal. 9.

<sup>92</sup> H.B. Sutopo, *Op.Cit*,

<sup>93</sup> Lihat, Louis Gottchalk, *Mengerti Sejarah*, Penerj. Nugroho Notosusanto (Jakarta: UI Press, 1975); Baca juga, Asvi Warman Adam "Salazar, Soekarno dan Soeharto" dalam A.B. Lopian, Muhamad Hisyam, Susanto Zuhdi, Yekti Maunati, I Ketut Ardana dan Sukri Abdurachman (eds), *Sejarah dan Dialog Peradaban* (Jakarta: LIPI Press, 2005), hal. 1186. Dimana melalui sejarah perbandingan kita dapat melakukan analisis perbandingan sekaligus mengisahkan sesuatu dalam konteks ini adalah mengenai perjalanan perfilman Indonesia.

Penelitian sejarah masa lampau juga penelitian filosofis yang biasanya merupakan penelitian kepustakaan sering disebut penelitian kualitatif yang punya sasaran khusus.<sup>94</sup> Penelitian ini menggunakan pendekatan historis. Dimana strategi pelacakan guna memahami permasalahan masa-masa krisis (suram) perfilman Indonesia yakni digunakan metode historis yakni prosedur penelitian dengan mempergunakan data/informasi di masa lalu. Dengan metode ini dapat diungkapkan kejadian atau keadaan sesuatu yang berlangsung di masa lalu.<sup>95</sup> Hal senada juga diungkapkan Winarno Surakhmad yang menyebut bahwa metode historis yaitu penyelidikan yang mengaplikasikan metode pemecahan secara ilmiah dari perspektif historis suatu masalah. Metode historis merupakan sebuah proses yang meliputi pengumpulan data dan penafsiran gejala, peristiwa atau gagasan yang timbul di masa lampau untuk menemukan generalisasi yang berguna memahami kegiatan-kegiatan sejarah.<sup>96</sup> Strategi penelitian historis sebagaimana diungkapkan Robert K. Yin cocok untuk menjawab pertanyaan "bagaimana" dan "mengapa" tanpa harus fokus pada peristiwa kontemporer layaknya dalam penelitian studi kasus.<sup>97</sup>

Pengertian lebih fokus merujuk pada Gilber J. Garraghan yang mengemukakan bahwa metode sejarah adalah seperangkat aturan-aturan dan prinsip-prinsip yang sistematis untuk mengumpulkan sumber-sumber sejarah, secara efektif, menilainya secara kritis dan menyajikan sintesa dari hasil-hasil yang dicapai dalam bentuk tertulis.<sup>98</sup>

Pernyataan Garraghan diperkuat oleh seorang ahli sejarah, Louis Gottschalk dalam *Understanding History: A Primer of Historical Method*, mengemukakan bahwa yang

---

<sup>94</sup> H.B. Sutopo, *Op.Cit*, hal. 35.

<sup>95</sup> Hadari Nawawi dan Mimi Martini, *Op.Cit*, hal. 214.

<sup>96</sup> Winarno Surakhmad, *Pengantar Penelitian Ilmiah* (Bandung: Tarsito, 1994), hal. 132.

<sup>97</sup> Robert K. Yin, *Studi Kasus: Desain & Metode*, Penerj. M. Djauzi Mudzakir (Jakarta: RajaGrafindo Persada, 2005), hal. 8.

<sup>98</sup> Lihat, Ibrahim Alfian, "Pengantar Metode Penelitian Sejarah" dalam *Bunga Rampai Metode Penelitian Sejarah* (Yogyakarta: Lembaga Research and Survey IAIN Sunan Kalijaga, 1983), hal. 14.

dinamakan metode sejarah disini adalah proses menguji dan menganalisa secara kritis rekaman dan peninggalan masa lampau. Rekonstruksi yang imajinatif dari masa lampau berdasarkan data yang diperoleh dengan menempuh proses itu disebut historiografi (penulisan sejarah). Dengan mempergunakan metode sejarah dan historiografi yang sering dipersatukan dengan nama metode sejarah. Sejarawan berusaha untuk merekonstruksikan sebanyak-banyaknya dari masa lampau manusia.<sup>99</sup> Selain pendekatan sejarah yang dipergunakan dalam penulisan tesis ini, dipakai pula pendekatan hermeneutik atau hermeneutika. Secara etimologis, kata hermeneutik, berasal dari bahasa Yunani *hermeneucin* yang berarti menafsirkan. Maka kata benda hermeneia secara harfiah dapat diartikan sebagai penafsiran atau interpretasi.<sup>100</sup> Hal ini terkait dari fakta-fakta yang didapat di lapangan yakni teks-teks atau dokumen-dokumen yang berhubungan dengan penelitian ini.

### C. Sumber Data

1. Dokumen dan arsip yang mana merupakan bahan tertulis yang bergayutan dengan suatu peristiwa atau aktivitas tertentu. Dalam mengkaji dokumen, peneliti sebaiknya tidak hanya mencatat apa yang tertulis, tetapi juga berusaha menggali dan menangkap maknanya yang tersirat dari dokumen tersebut.<sup>101</sup> Menurut Burhan Bungin, bahan dokumen itu berbeda secara gradual dengan literatur, dimana literatur merupakan bahan-bahan yang diterbitkan sedangkan dokumen adalah informasi yang disimpan atau didokumentasikan sebagai bahan dokumenter.<sup>102</sup> Mengenai bahan-bahan dokumen tersebut, Sartono Kartodirjo menyebutkan berbagai bahan seperti: otobiografi, surat

---

<sup>99</sup> Louis Gottchalk, *Op. Cit*, hal. 32.

<sup>100</sup> E. Sumaryono, *Op.Cit*, hal. 23.

<sup>101</sup> H.B. Sutopo, *Op.Cit*, hal. 54.

<sup>102</sup> Lihat, Burhan Bungin, *Penelitian Kualitatif; Komunikasi, Ekonomi, Kebijakan Publik, dan Ilmu Sosialnya* (Jakarta: Kencana, 2008), hal. 122.

pribadi, catatan harian, memorial, kliping<sup>103</sup>, dokumen pemerintah dan swasta, cerita roman/rakyat, foto, tape, microfilm, *disc*, *compact disc*, data di *server/ flasdisk*, data yang disimpan di *web site* dan lainnya.<sup>104</sup> Khususnya di Pusat Perfilman H. Usmar Ismail “Sinematek Indonesia” dan Lembaga Arsip Nasional Republik Indonesia.

2. Literatur atau Kepustakaan. Peneliti melakukan pelacakan diberbagai literatur, makalah maupun jurnal ilmiah yang relevan dengan kajian. Dimana dalam hal ini dibutuhkan kemampuan peneliti untuk sanggup mengadakan seleksi dari bermacam-macam bahan yang mengandung sudut pandangan yang berbeda-beda, bertentangan satu sama lain, bagaimana ia memilih, menimbang, menolak dan penyusun kembali bahan-bahan tadi ke dalam suatu bentuk akhir (laporan).<sup>105</sup>
3. Wawancara dengan informan yang mengerti dan memahami aspek kajian yang dilakukan oleh peneliti. Pawito mengungkapkan bahwa teknik penentuan subjek penelitian komunikasi kualitatif berbeda dengan kuantitatif, dimana kualitatif lebih mendasarkan diri pada alasan atau pertimbangan-pertimbangan tertentu (*purposeful selection*) sesuai dengan tujuan penelitian oleh karena itu, sifat metode penarikan subjek dari penelitian kualitatif adalah *purposive sampling*.<sup>106</sup>

#### **D. Teknik Cuplikan (*Sampling*)**

Cuplikan berkaitan dengan pembatasan jumlah dan jenis dari sumber data yang akan digunakan dalam penelitian. Dengan demikian teknik cuplikan (*sampling*) dalam penelitian ini

---

<sup>103</sup> Kliping disini termasuk surat kabar maupun majalah. Surat kabar pada hakikatnya adalah sumber sejarah yang paling lengkap karena merupakan sejarah tiap-tiap hari, yaitu sejarah yang ditulis oleh manusia. Lihat, R. Moh. Ali, *Pengantar Ilmu Sejarah Indonesia* (Yogyakarta: LKiS, 2005), hal. 14.

<sup>104</sup> Burhan Bungin, *Penelitian Kualitatif..Op.cit.*; Periksa juga, Gary McCulloch, *Documentary Research in Education, History and the Social Sciences* (London and New York: RoutledgeFalmer, 2004).

<sup>105</sup> Lihat, Gorys Keraf, *Komposisi* (Ende: Nusa Indah, 2004), hal. 187-188.

<sup>106</sup> Pawito, *Penelitian Komunikasi Kualitatif* (Yogyakarta: LKiS, 2007), hal. 88.

bersifat bertujuan dimana pengambilannya didasarkan atas berbagai pertimbangan tertentu maka dikenal sebagai *purposive sampling*. Dimana pilihan sampel diarahkan pada sumber data yang dipandang memiliki data penting yang berkaitan dengan permasalahan yang sedang diteliti. Bogdan & Biklen (1982) menyebut, teknik ini dalam penelitian kualitatif sering juga dinyatakan sebagai *internal sampling* karena sama sekali bukan dimaksudkan untuk mengusahakan generalisasi pada populasi, tetapi untuk memperoleh kedalaman studi di dalam suatu konteks tertentu.<sup>107</sup>

Dengan *purposive sampling* peneliti mencari dan memilih data utama yang digunakan untuk menjawab pertanyaan dalam penelitian ini. Goetz dan LeCompte (1984) menyebut teknik ini sebagai *criterion based selection* karena cuplikan dalam penelitian kualitatif yang diambil lebih bersifat selektif.<sup>108</sup>

Pemilihan data dalam penelitian ini tentu saja bersifat purposif sesuai dengan daya jangkau dan kekuatan peneliti melakukan pelacakan berupa "bibliografi kerja" (usaha sistematis di perpustakaan untuk mengumpulkan sumber-sumber bahan).<sup>109</sup>

#### **E. Teknik Pengumpulan Data**

Dalam menggali dan mengumpulkan data peneliti menggunakan beberapa teknik pengumpulan data, yaitu:

1. Studi Dokumen, dengan memanfaatkan berbagai bahan dokumen baik dokumen tertulis, gambar, hasil karya, maupun elektronik. Dimana dokumen yang telah diperoleh kemudian dianalisis, dibandingkan, dan dipadukan membentuk suatu kajian yang sistematis, padu dan utuh. Kegiatan ini oleh Yin (1987) disebut sebagai *content*

---

<sup>107</sup> Sebagaimana dikutip H.B. Sutopo, *Op.Cit*, hal. 36-37; 55-56.

<sup>108</sup> *Ibid*, hal. 56.

<sup>109</sup> Winarno Surakhmad, *Op.Cit*,

*analysis*, dimana diharuskan seorang peneliti bersikap kritis dan teliti.<sup>110</sup> Studi dokumen merupakan salah satu metode pengumpulan data yang digunakan dalam metodologi penelitian sosial untuk menelusuri data historis.<sup>111</sup>

2. Studi literatur, dengan menggunakan berbagai sumber-sumber pustaka/bahan untuk menelaah, melacak berbagai macam jawaban dari persoalan serta mengetahui konteks mengenai fokus kajian penelitian. Biasanya jenis penelitian ini dinamakan penelitian pustaka (*library research*).<sup>112</sup> Penelitian dengan metode kajian kepustakaan menuntut untuk menginterpretasikan data dan melakukan pengecekan dengan sumber data lainnya untuk memperoleh hasil yang baik.
3. Dari hasil pelacakan dokumen dan literatur, peneliti menggunakan wawancara mendalam (*indepth interview*) terhadap informan yang terkait untuk melakukan pemantapan data yang telah diperoleh. Patton menyatakan bahwa wawancara jenis ini bersifat lentur dan terbuka, tidak terstruktur ketat, tidak dalam suasana formal dan bisa berulang pada informan yang sama.<sup>113</sup> Seperti dikatakan oleh Lindlof, dengan menggunakan metode *interview* peneliti dapat *to learn about things that cannot be observed by other means* (dapat mempelajari hal-hal yang tampaknya memang tidak dapat dilacak dengan menggunakan cara atau metode lain).<sup>114</sup> Patton (1984) mengungkapkan bahwa dalam pelaksanaan pengumpulan data pilihan informan dapat

---

<sup>110</sup> Lihat, H.B. Sutopo, *Op.Cit*, hal. 69-70.

<sup>111</sup> Burhan Bungin, *Op.Cit*.

<sup>112</sup> Jenis penelitian ini memiliki konsekuensi dimana peneliti senantiasa belajar atau melatih dirinya untuk mengatasi masalah-masalah penyusunan yang rumit, harus membaca secara cermat dan kritis bahan yang dijumpainya, bagaimana mengekspresikan semua bahan dan bermacam-macam sumber itu menjadi suatu karya tulis yang panjang dan teratur. Lihat, Gorys Keraf, *Op.Cit*.

<sup>113</sup> *Ibid*, hal. 228.

<sup>114</sup> Thomas R. Lindlof, *Qualitative Communication Research Methods* (London: Sage Publication, 1995), hal. 167.

berkembang sesuai dengan kebutuhan dan kemantapan peneliti dalam memperoleh data.<sup>115</sup>

Penelitian dengan pendekatan kualitatif menggunakan logika induktif abstraktif. Suatu logika yang bertitik tolak dari "khusus ke umum"; bukan dari "umum ke khusus" sebagaimana dalam logika deduktif verifikatif seperti dalam penelitian kuantitatif. Konseptualisasi, kategorisasi dan deskripsi karenanya dilakukan dasar kejadian (*incidence*) yang diperoleh ketika kegiatan lapangan berlangsung. Teoritisasi yang memperlihatkan bagaimana hubungan antar kategori juga dikembangkan atas dasar data yang diperoleh ketika kegiatan lapangan berlangsung. Sebagaimana diungkapkan Miles dan Huberman<sup>116</sup>, karenanya antara kegiatan pengumpulan data dan analisis data menjadi tak mungkin dipisahkan satu sama lain. Keduanya berlangsung secara simultan atau berlangsung serempak. Prosesnya berbentuk siklus, bukan linier.<sup>117</sup>

Dalam ranah ini, pengumpulan data itu sendiri juga ditempatkan sebagai komponen integral dari kegiatan analisis data. Yang terakhir itu bisa dimengerti, karena saat mengumpulkan data, peneliti akan sendirinya terlihat melakukan perbandingan-perbandingan, apakah untuk memperkaya bagi tujuan konseptualisasi, kategorisasi ataukah teoritisasi.

Tanpa secara aktif melakukan perbandingan-perbandingan dalam proses pengumpulan data tak akan mungkin terjelajah dan terlacak secara induktif hingga ke tingkat memadai muatan-muatan yang tercakup dalam suatu konsep, kategori atau teori. Hasil pengumpulan data tersebut tentu saja perlu direduksi (*data reduction*). Istilah reduksi data dalam penelitian kualitatif dapat disejajarkan maknanya dengan istilah pengelolaan data (mulai dari editing, koding, hingga tabulasi data) dalam penelitian kuantitatif. Selanjutnya

<sup>115</sup> Dikutip oleh H.B. Sutopo, *Op.Cit*, hal. 56.

<sup>116</sup> Matthew B. Miles and A. Michael Huberman, *Analisis Data Kualitatif* (Jakarta: UI Press, 1992).

<sup>117</sup> Sanapiah Faisal, "Pengumpulan dan Analisa Data dalam Penelitian Kualitatif" dalam Burhan Bungin, *Analisis Data Penelitian Kualitatif: Pemahaman Filosofis dan Metodologis ke Arah Penguasaan Model Aplikasi* (Jakarta: Grafindo Persada, 2003), hal. 68-69.

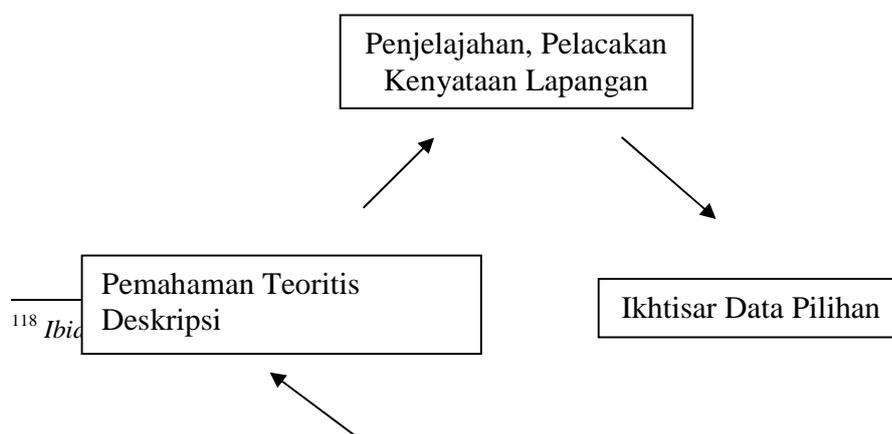
dalam teknik untuk menganalisis dalam penelitian pendekatan kualitatif meliputi hal-hal sebagai berikut:

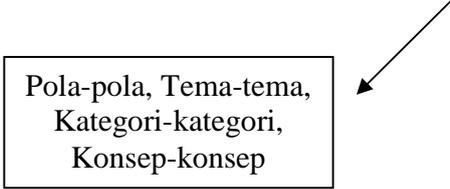
1. Reduksi Data (*data reduction*) yang mencakup kegiatan mengikhtisarkan hasil pengumpulan data selengkap mungkin, dan memilah-milahkannya ke dalam satuan konsep, kategori atau tema tertentu.
2. Organisasi Data (*display data*) yang mencakup kegiatan mengorganisasi data dalam bentuk tertentu sehingga terlihat sosoknya secara lebih utuh. *Display data* dapat berbentuk sketsa, sinopsis, matriks atau bentuk-bentuk lain, untuk memudahkan upaya pemaparan dan penegasan kesimpulan (*conclusion drawing and verification*).<sup>118</sup>

Sesuai dengan gambar siklus analisis data di atas, prosesnya tidaklah "sekali jadi", melainkan berinteraktif, secara bolak-balik. Perkembangannya bersifat sekuensial dan interaktif seperti gambar di bawah ini. Kemudian seberapa banyak proses bolak-balik tersebut tentu saja sangat bergantung pada kompleksitas permasalahan yang hendak dijawab. Juga banyak bergantung pada seberapa "tajam pisau analisis" yang dipakai saat mengumpulkan data itu sendiri. Pisau yang dimaksud adalah kepekaan dan ketajaman daya lacak peneliti dalam melakukan komparasi ketika proses pengumpulan data.

### Bagan 2

#### Putaran dari Pengumpulan Data Menuju Deskripsi dan Teori





Pola-pola, Tema-tema,  
Kategori-kategori,  
Konsep-konsep

(Sumber: Sanapiah Faisal, "Pengumpulan dan Analisa Data...", *Op.Cit*, hal. 71)

## F. Teknik Analisis Data

Menurut Nasution, analisis data adalah proses menyusun, mengkategorikan data, mencari pola atau tema dengan maksud untuk memahami maknanya.<sup>119</sup> Dalam penelitian kualitatif ada banyak analisis data yang dapat digunakan. Namun demikian, semua analisis data penelitian kualitatif biasanya mendasarkan bahwa analisis data dilakukan sepanjang penelitian. Dengan kata lain, kegiatannya dilakukan bersamaan dengan proses pelaksanaan pengumpulan data. Berbeda dengan penelitian kuantitatif yang analisisnya datanya dilakukan setelah data terkumpul, dalam analisis kualitatif analisis datanya dilakukan mulai dari prosedur pengumpulan data sampai selesainya pelaksanaan penelitian.<sup>120</sup>

Layaknya dalam penelitian kualitatif yang lain, analisis data mengenai perfilman Indonesia juga dilakukan sejak awal penelitian.<sup>121</sup> Ada beberapa komponen yang bisa dikatakan oleh Miles dan Huberman dimana proses analisis data kualitatif akan melibatkan tiga komponen yakni *data reduction* (reduksi data), *data display* (penyajian data) dan *conclusions drawing and verifying* (penarikan kesimpulan dan verifikasi). Oleh karena itu, dalam penelitian ini data dianalisis secara induktif. Dengan demikian, pengumpulan dan analisis data dilakukan secara

---

<sup>119</sup> S. Nasution, *Op.Cit*.

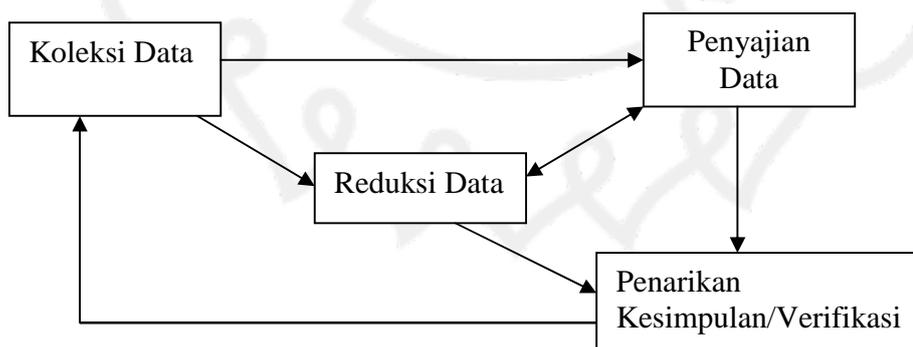
<sup>120</sup> Matthew B. Miles and A. Michael Huberman, *Op.Cit*.

<sup>121</sup> Periksa, H.B. Sutopo, *Op.Cit*, hal. 96; Matthew B. Miles and A. Michael Huberman, *Ibid*, hal. 59; Keith F. Punch, *Introduction to Social Research, Quantitative & Qualitative Approaches* (London: Sage Publication, 1999), hal. 203.

bersamaan, bukan terpisah sebagaimana dalam penelitian kuantitatif dimana data dikumpulkan terlebih dahulu, baru kemudian dianalisis.<sup>122</sup> Sebenarnya, ada dua model analisis yang bisa digunakan dalam analisis data yang melibatkan reduksi data, penyajian data dan penarikan kesimpulan dan verifikasi yakni model analisis jaringan dan analisis interaktif. Tetapi dalam penelitian ini peneliti memilih menggunakan model interaktif. Alasannya, model ini dilaksanakan bersamaan dengan pengumpulan data. Artinya, ketiganya berjalan bersama-sama. Dengan kata lain pula, begitu data dikumpulkan, reduksi data dilakukan selanjutnya dilanjutkan pula dengan sajian data yang bersifat sementara. Jadi masih terbuka kesempatan untuk berubah atau dilakukan penyempurnaan. Ini sesuai dengan teknik pengumpulan data yang dipilih oleh peneliti.<sup>123</sup>

Kerangka pikir analisis yang pernah dikemukakan oleh Miles dan Huberman jika digambarkan sebagai berikut;

**Bagan 3**  
**Analisis Interaktif Miles dan Huberman**



(Sumber: Matthew B. Miles and A. Michael Huberman, *Op.Cit*, hal. 20)

<sup>122</sup> Matthew B. Miles and A. Michael Huberman, *Ibid*, hal. 60.

<sup>123</sup> H.B. Sutopo, *Op.Cit*, hal. 94.

## G. Pengecekan Keabsahan Data

Sebagaimana disebut Guba & Lincoln<sup>124</sup>, sampai saat ini terdapat empat terma yang paralel antara kajian kualitatif dan kajian kuantitatif di seputar validitas penelitian, yakni:

<b>(Kualitatif)</b>		<b>(Kuantitatif)</b>
<i>Credibility</i>	<i>berpadanan dengan</i>	validitas internal;
<i>Transferability</i>	<i>berpadanan dengan</i>	validitas eksternal;
<i>Dependability</i>	<i>berpadanan dengan</i>	reabilitas/keajegan;
<i>Confirmability</i>	<i>berpadanan dengan</i>	objektivitas.

Pengecekan keabsahan (*trustworthiness*) data sangatlah penting dalam penelitian kualitatif. Dimana data yang telah berhasil digali, dikumpulkan dan dicatat dalam kegiatan penelitian, harus diusahakan kemantapan dan kebenarannya.<sup>125</sup> Menurut Noeng Muhajir, dalam epistemologi naturalistik, keterandalan penelitian bertumpu pada empat elemen: kredibilitas, transferabilitas, dependabilitas, dan konfirmabilitas. Dengan menggunakan keempat elemen itu kita bisa menguji keabsahan penelitian terhadap kualitas instrumen termasuk data-data yang diperoleh.<sup>126</sup> Sesuai dengan karakter informasi yang terkandung dalam penelitian kualitatif, maka teknik pemeriksaan data penelitian ini didasarkan atas sejumlah kriteria tertentu. Kriteria yang diajukan Moleong<sup>127</sup>, dalam kaitan ini, bisa berguna untuk memeriksa keabsahan data dalam penelitian kualitatif.

### 1. Kredibilitas (*credibility*) atau derajat kepercayaan.

Konsep ini merupakan pengganti konsep validitas internal dalam penelitian kuantitatif. Menurut Moleong, kriteria kredibilitas ini berfungsi untuk menggali data dengan tingkat akurasi yang tinggi agar tingkat kepercayaan penemuannya dapat dicapai.

<sup>124</sup> Lihat, Norman K. Denzin and Yvonna S. Lincoln (Eds.), *Handbook of Qualitative Research* (London: Sage Publication, 1994), hal. 114.

<sup>125</sup> H.B. Sutopo, *Op.Cit*, hal. 77-78.

<sup>126</sup> Noeng Muhajir, *Metodologi Penelitian Kualitatif* (Yogyakarta: Rake Sarasin, 1992).

<sup>127</sup> Lexy J. Moleong, *Metode Penelitian Kualitatif* (Bandung: Remaja Rosdakarya, 1989), hal. 189-192.

Adapun teknik untuk menentukan kredibilitas ini meliputi: (1) perpanjangan keikutsertaan, (2) ketekunan dalam observasi, (3) triangulasi atau konfirmasi, (4) pengecekan sejawat dan (5) kecukupan referensial.

## **2. Transferabilitas (*transferability*) atau keteralihan**

Konsep ini berguna untuk generalisasi yang dalam penelitian kuantitatif dikenal sebagai validitas eksternal. Namun, dalam penelitian kualitatif generalisasi tidak dipastikan. Transferability hanya melihat faktor "kemiripan" sebagai kemungkinan terhadap situasi-situasi yang berbeda. Untuk menerapkan penelitian dengan tingkat transferability yang memadai, teknik yang ditempuh adalah lewat "deskripsi yang mendalam" (*thick description*).

## **3. Dependabilitas (*dependability*) atau kebergantungan**

Konsep ini merupakan pengganti konsep reliabilitas dalam penelitian kuantitatif. Dalam penelitian kualitatif, alat ukur bukan benda, melainkan manusia atau si peneliti sendiri. Karena itu, rancangan penelitian terus berkembang saat penelitian. Selama penelitian berlangsung, peneliti dituntut mengumpulkan sebanyak mungkin data yang relevan. Teknik yang biasa digunakan untuk mengukur dependabilitas adalah *auditing*, yaitu sebagai teknik pemeriksaan data yang sudah dipolakan.

## **4. Konfirmabilitas (*confirmability*) atau kepastian**

Kalau dalam penelitian kuantitatif dipakai konsep objektivitas, maka sebagai pengganti konsep ini, dalam penelitian kualitatif diterapkan konsep konfirmabilitas. Dalam kacamata kualitatif persoalan objektivitas dan subjektivitas sangat ditentukan oleh

seseorang. Si peneliti diakui memiliki pengalaman subjektif. Namun, bila pengalaman tersebut juga disepakati beberapa orang, maka pengalaman peneliti bisa dipandang objektif. Teknik untuk mengukur konfirmabilitas ini dilakukan dengan cara audit kepastian.

Dalam ranah penelitian ini peneliti telah melakukan berbagai upaya pemeriksaan keabsahan data yakni mengupayakan empat terma *trustworthiness* (*credibility, transferability, dependability, confirmability*) sebagaimana disebut oleh Guba dan Lincoln.<sup>128</sup> Dimana peneliti melakukan perpanjangan keikutsertaan maupun ketekunan dalam observasi selama sekitar 1,5 tahun dengan melakukan berbagai pelacakan terhadap data-data yang relevan dengan penelitian, selanjutnya melakukan berbagai *cross references* baik melalui dokumen, literatur, maupun *indepth-interview* untuk selanjutnya melakukan deskripsi mendalam dalam upaya penulisan laporan penelitian ini.

### G. Alur Penyajian Data

“Data *don't speak for themselves*,” demikian kata banyak penulis. Penelitian yang kaya data tidak akan berarti sama sekali jika data tersebut tidak dirangkai dalam struktur makna yang baik. Penulis kualitatif, menurut Gorman dan Clayton yakni melaporkan *meaning of the events* dari apa yang diamati penulis.<sup>129</sup> Dimana tujuan akhir kualitatif ialah memahami apa yang dipelajari dari perspektif kejadian itu sendiri, dari sudut pandang kejadiannya itu sendiri.<sup>130</sup>

Dalam melakukan penelitian dapat dikatakan jarang ada orang yang dengan langsung

---

<sup>128</sup> Lihat, Norman K. Denzin and Yvonna S. Lincoln (Eds.), *Handbook of Qualitative Research* (London: Sage Publication, 1994), hal. 114

<sup>129</sup> G.E. Gorman and Pater Clayton, *Qualitative Research for the Information Professional, a Practical Handbook* (London: Library Association Publishing, 1997), hal. 23-24.

<sup>130</sup> Gorman and Clayton dalam Septiawan Santana K, *Op.Cit*, hal. 29.

dapat menuangkan sisi pemikirannya di atas kertas secara terperinci.<sup>131</sup> Dalam konteks ini peneliti menulis laporan sembari mengumpulkan data. Sebagaimana dijelaskan oleh Miles & Huberman.<sup>132</sup> Hal senada juga disampaikan James Spraedly yang mengajukan konsep “strategi maju bertahap”. Disebut “maju” lantaran peneliti menulis sejak awal penelitian; sedangkan “bertahap” berarti peneliti mengarungi tahap-tahap aktivitasnya sejalan dengan alur analisis yang dilakukannya.<sup>133</sup> Dengan menulis sejak awal, besar kemungkinan peneliti masih teringat konteks dari data yang diperolehnya. Karena perlu diingat bahwa konteks dan situasi yang melingkupi data sangat berarti bagi laporan studi kualitatif.

Penyajian-penyajian yang sering dilakukan pada data kualitatif adalah bentuk teks naratif (cerita menarik). Penyajian jenis ini digunakan untuk menggabungkan banyak informasi (data) agar tersusun dalam suatu bentuk yang padu dan dapat diraih, dengan demikian seorang penulis (peneliti) dapat melihat apa yang terjadi dengan sistematis.<sup>134</sup>

Penyajian data dalam penelitian ini, diawali oleh pemaparan hasil-hasil studi literatur mengenai permasalahan yang diteliti dengan mengungkapkan berbagai macam dimensi yang melatarbelakanginya. Yakni mengenai masa-masa krisis (suram) perfilman Indonesia dengan secara kritis dan teliti melihat berbagai dimensi yang melatarbelakanginya.

Untuk selanjutnya, peneliti melakukan pemantapan data melalui lacakan dari pengalaman masa lampau yang dialami maupun penggambaran oleh para pelaku sejarah perfilman, kritikus, dan pembuat film yang relevan dengan konteks yang permasalahan yang digali dan dilacak.

Sesuai dengan semangat kualitatif maka rancangan penelitian ini, sebagaimana diungkapkan Yvonna S. Lincoln

---

<sup>131</sup> Koentjaraningrat, *Metode-Metode Penelitian Masyarakat* (Jakarta: Gramedia, 1981), hal. 394, 399.

<sup>132</sup> Matthew B. Miles and A. Michael Huberman, *Op.Cit.*

<sup>133</sup> James Spraedly, *Metode Etnografi* (Yogyakarta: Tiara Wacana, 1997), hal. 55-57.

<sup>134</sup> Matthew B. Miles and A. Michael Huberman, *Op.Cit.*, hal. 17-18.

dan Egon Guba, bersifat luwes (*emergent design*), maksudnya agar terbuka dengan kondisi di lapangan serta untuk meningkatkan dinamika penelitian.<sup>135</sup>

## BAB IV

### ANALISIS DATA

Tontonan film sudah mulai dipertunjukkan orang di Indonesia tidak lama berselang sesudah teknik “*moving pictures*” ditemukan orang. Yakni, ketika negeri ini masih merupakan koloni Kerajaan Belanda.<sup>136</sup>

Dalam sejarah perjalanan perfilman Indonesia tentu mengalami lika-liku yang mewarnai segenap tapak langkahnya. Meminjam istilahnya Budi Irawanto, lanskap perfilman Indonesia ibarat belantara luas yang dipenuhi belukar persoalan serta onak masalah. Memasuki lanskap itu tanpa menggenggam secarik peta niscaya hanya akan menuai kebingungan atau malahan bisa tersesat ke wilayah tak bertuan.<sup>137</sup>

Dalam penulisan analisis ini pun peneliti memperoleh kesan yang sama dimana peneliti berhadapan dengan timbunan data tentang perfilman Indonesia yang telah difokuskan melalui peta permasalahan yang diambil peneliti yakni masa-masa suram perfilman Indonesia agar dapat menjadi pegangan dalam melakukan lacakan dan pencandraan dalam penelitian ini.<sup>138</sup>

Ternyata memang benar bahwa kegiatan memilah-milah data, menemukan akar persoalan dan menuliskannya lantas tak menjadi perkara gampang. Kemudian kesan lain yang muncul

---

<sup>135</sup> Yvonna S. Lincoln and Egon G. Guba, *Op.Cit*, hal. 41.

<sup>136</sup> Sebagaimana dikutip dari Misbach Yusa Biran, *Selintas Kilas Sejarah Film Indonesia* (Jakarta: Sinematek Indonesia, 1982), hal. 1.

<sup>137</sup> Lihat, Kurnia, Novi, Budi Irawanto dan Rahayu, *Menguak Peta Perfilman Nasional* (Jakarta: Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata Republik Indonesia Bekerjasama dengan Jurusan Fisipol UGM dan Fakultas Film dan Televisi Institut Kesenian Jakarta, 2004), hal. vii.

<sup>138</sup> Peta permasalahan yang diambil adalah masa-masa suram perfilman Indonesia 1957-1968 dan 1992-2000.

ketika menyimak catatan sejarah adalah film Indonesia, meminjam kisah dari novel Balai Pustaka, “tak kunjung dirudung malang”. Persoalan seakan saling berjalin berkelindan, bertumpang tindih dan nyaris musykil untuk diurai.<sup>139</sup>

Menilik dalam *Handbook of Qualitative Research*, sebagaimana dibahas oleh Laurel Richardson dimana ia mengungkapkan bahwa penulisan juga merupakan ranah dalam memperoleh pengetahuan dimana dalam penulisan ini dibutuhkan ketelitian, kesabaran, ketekunan serta waktu yang tidak sebentar apalagi suatu penelitian kualitatif diperlukan adanya kekayaan data untuk mengurai permasalahan yang akan dipecahkan.<sup>140</sup>

Namun memang seperti itulah tujuan dari penelitian dimana upaya dilakukan adalah untuk menemukan jawaban dari permasalahan yang diajukan seraya berusaha agar penelitian tersebut memberikan kontribusi yang baik, tidak hanya bagi ilmu pengetahuan *an sich* tetapi juga bagi upaya pengembangan *praxis*-nya. Dimana hal yang patut dijaga adalah ialah bahwa pencarian makna masa lampau itu tidak menjadikan peneliti atau sejarawan “jatuh” menjadi antikuariat. Artinya “memelihara” masa lampau demi kelampauan itu sendiri. Kelampauan harus bisa diartikulasikan dalam kekinian sehingga memberikan manfaat bagi kehidupan nyata.<sup>141</sup> Kemudian kapan penelitian dapat dihentikan dan mulai untuk menulis adalah ketika peneliti sudah merasa penelitian tersebut telah cukup dan memiliki informasi yang akurat.<sup>142</sup>

## **I. Periode Tahun 19571-968**

### **A. Sejarah Pembuatan Film di Indonesia**

---

<sup>139</sup> Kurnia, Novi, Budi Irawanto dan Rahayu, *Menguak Peta Perfilman Nasional*, *Op.Cit.*

<sup>140</sup> Lihat, Laurel Richardson, “Writing: A Method of Inquiry” dalam Norman K. Denzin dan Yvonna S. Lincoln (Eds.), *Handbook of Qualitative Research*, 2<sup>nd</sup> edition (Thousand Oaks, California: Sage Publications, 2000), hal. 923-943.

<sup>141</sup> Kasijanto, *Penelitian Sejarah, Sumber Langka dan Kelangkaan Sumber* (Makalah disampaikan dalam Seminar Buku Langka sebagai Sumber Referensi Kajian Kebudayaan Indonesia, diselenggarakan oleh Perpustakaan Nasional Republik Indonesia (Jakarta, 28 Oktober 2004).

<sup>142</sup> Kyu Ho Youm, “Legal Methods in the History of Electronic Media” dalam Godfrey, Donald G. (Ed.), *Methods of Historical Analysis in Electronic Media* (New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Inc, 2006), hal. 140.

Film yang dibuat di negeri ini, sampai Jepang Menduduki Indonesia, identitasnya tidak jelas karena ceritanya tiruan dari film Cina, Amerika atau dipungut dari mana saja. Pembuatnya adalah Belanda dan Cina. Mereka tidak berasal dari budaya pribumi.<sup>143</sup> Meskipun G. Kruger dan The Teng Chun adalah orang peranakan dan besar di Indonesia, namun tempat tumbuh mereka bukan dalam masyarakat pribumi. Apalagi keluarga Wong, yang memang Cina asli. Bagaimana dengan film-film yang dihasilkan oleh Andjar Asmara atau Inu Perbatasari yang bikin film di studio JIF? Orientasi cerita yang mereka garap adalah repertoar *toneel*, yang merupakan hasil budaya campur aduk, bahkan demikian pula film cerita yang dibuat di SPFC.

Cerita model *toneel* atau film sebelum perang, yakni cerita melodramatik, dramatisasi yang mengada-ada dengan tema usang. Bolak-balik mengisahkan tentang lintah darat, kawin paksa, suami menyia-nyiakan istri, wanita mata duitan, karena tokoh-tokohnya masih orang lama.<sup>144</sup>

Kemudian pembuatan film di Indonesia sudah dimulai semenjak tahun 1926, semasa Indonesia masih dijajah oleh Belanda.<sup>145</sup> Akan tetapi walaupun film buatan dalam negeri mulai dibuat sejak tahun tersebut. Namun, film-film yang dibuat sampai tahun 1949 belum bisa disebut sebagai film Indonesia. Hal ini disebabkan film yang dibuat pada masa itu tidak didasari kesadaran nasional.<sup>146</sup> Dimana para pembuat film di masa itu bukanlah orang-orang yang memiliki latar belakang budaya dan politik yang ingin menjadikan film sebagai salah satu bentuk produk budaya bangsa.<sup>147</sup>

---

<sup>143</sup> Misbach Yusa Biran. *Peran Pemuda dalam Kebangkitan Film Indonesia* (Jakarta: Kementerian Negara Pemuda dan Olahraga, 2009), hal. 88.

<sup>144</sup> *Ibid*, hal. 121.

<sup>145</sup> Taufik Abdullah, Misbach Yusa Biran dan S.M. Ardan. *Film Indonesia Bagian I (1900-1950)* (Jakarta: Dewan Film Nasional, 1993), hal. v.

<sup>146</sup> Misbach Yusa Biran. *Sejarah Film 1900-1950, Bikin Film di Jawa* (Jakarta: Komunitas Bambu, 2009), hal. 45.

<sup>147</sup> Taufik Abdullah, Misbach Yusa Biran dan S.M. Ardan, *Op.Cit.*

Semua film pada masa itu dibuat hanya untuk mencari uang dengan misi sekedar memberikan hiburan. Dengan kata lain, tujuan pembuatan film ketika itu yaitu untuk kepentingan dagang.<sup>148</sup> Materi-materi ceritanya pun diambil dari film Barat maupun Cina. Maka tontonan tidak memperlihatkan refleksi pribadi bangsa Indonesia. Kemudian pada masa pendudukan Jepang, film yang dibuat ada yang sudah dengan kesadaran kebangsaan, tetapi yang membuat adalah orang Jepang.

Pembuatan film yang sudah didasari oleh kesadaran nasional adalah sejak Usmar Ismail membuat film *Darah dan Doa/ Long March* pada tahun 1950. Yang kemudian dari pertama pengambilan gambar film tersebut dijadikan sebagai hari Film Nasional.

Seperti yang diucapkan Usmar Ismail dalam wawancara, bahwa ia akan membuat film yang bisa mencerminkan *national personality*, kepribadian bangsa.<sup>149</sup> Sebagaimana diungkapkan oleh Misbach Yusa Biran<sup>150</sup>, dimana dapat dikatakan bahwa film Indonesia barulah dimulai dari film Usmar tersebut. Sementara rentang sejarah pembuatan film dari tahun 1926-1950 merupakan “Sejarah Pembuatan Film di Indonesia”.<sup>151</sup>

## B. Teka-Teki Krisis Pertama

---

<sup>148</sup> Misbach Yusa Biran, *Ibid*; lihat juga, Taufik Abudllah, Misbach Yusa Biran dan S.M. Ardan, *Op.Cit*, hal. vi.

<sup>149</sup> Lihat, *Aneka*, No. 1 Tahun I, 1950.

<sup>150</sup> Beliau adalah saksi hidup dan sejarawan film Indonesia yang telah bergulat di dunia film sejak tahun 1950-an. Selain di film, ia adalah penulis karya sastra dan redaktur di beberapa penerbitan pers, termasuk sebagai pemimpin redaksi Majalah Abadi yang dikelola oleh Partai Masyumi dan Redaktr Mimbar Kita. Sebagai tokoh senior yang melegenda beliau menghabiskan tiga perempat usianya di dunia film. Diantara karyanya adalah film “Saodah”, “Matjan Kemayoran” (1972), dan “Fatahillah” (1996). Ia mengawali debutnya di dunia film sejak usia 21 tahun di studio Perfini yang dipimpin oleh Usmar Ismail. Lelaki kelahiran Rangkasbitung Banten, 11 September 1933 ini, mendapatkan Tanda Jasa Bintang Budaya Parana Dharma Presiden RI (2008).

<sup>151</sup> Misbach Yusa Biran. *Sejarah Film 1900-1950, Bikin Film di Jawa, Op.Cit*;

Salah satu syarat pertumbuhan setiap sektor dari sebuah bangsa adalah kemampuannya untuk keluar dari krisis yang hadir sebagai sebuah siklus.<sup>152</sup> Krisis merupakan suatu kondisi yang tidak mengenakkan dimana dalam kondisi tersebut terlihat ancaman kehancuran sekaligus harapan. Dalam konteks sejarahnya, perfilman Indonesia pernah mengalami dua kali masa puncak krisis. Menilik dari data yang ada sejarah film nasional mengalami masa krisis ini dalam rentang waktu 25 hingga 30 tahun.<sup>153</sup>

Krisis pertama perfilman nasional terjadi tahun 1957, ketika para produser menyatakan menutup perusahaan dengan alasan bangkrut. Ini berarti terjadi 27 tahun sejak awal pertumbuhan perfilman tahun 1930-an. Yang patut dicatat, perfilman nasional memerlukan waktu 11 tahun untuk mengalami fase kebangkitan kembali pada tahun 1968.<sup>154</sup>

Sebagaimana diungkapkan oleh Tokoh perfilman Indonesia, H.M. Johan Tjasmadi dan Narto Erawan Dalimarta yang ketika itu masing-masing selaku Ketua dan Sekretaris Badan Pertimbangan Perfilman Nasional (BP2N)<sup>155</sup> mengatakan bahwa saat ini (tahun 1995) dunia perfilman Indonesia sedang mengalami masa paling suram dalam sejarahnya.<sup>156</sup> Selain itu, BP2N juga mengungkapkan bahwa pada awal 60-an, dunia perfilman Indonesia juga pernah mengalami masa sesuram ini.<sup>157</sup>

---

<sup>152</sup> Garin Nugroho, "Politik Film Dengan Banyak Sepatu", dalam *Hiburan dan Kekuasaan* (Yogyakarta: Bentang, 1995), hal. 160.

<sup>153</sup> Garin Nugroho, "Politik Film Dengan Banyak Sepatu", *Op.Cit.*,

<sup>154</sup> *Ibid.*,

<sup>155</sup> Saat ini telah berganti nama menjadi Dewan Film Nasional (DFN).

<sup>156</sup> Hal ini disampaikan oleh BP2N secara resmi pada 16 Agustus 1995 sebagai prakata dari BP2N dalam penerbitan buku JB Kristanto berjudul *Katalog Film Indonesia 1926-1995*, dimana dalam ungkapan kalimat awal menyebutkan: "Mungkin akan terasa sebagai sebuah ironi bahwa buku ini terbit justru pada saat dunia perfilman Indonesia sedang mengalami masa paling suram dalam sejarahnya." Lebih Lengkap Lihat, Kristanto, *Op.Cit.*, hal. xxxi.

<sup>157</sup> *Ibid.*

Pembacaan serupa juga diungkapkan oleh sineas brilian yang mewakili generasinya, Garin Nugroho dalam tulisannya *Krisis Sebagai Momentum Kelahiran*<sup>158</sup> dimana ia menyoroti catatan kritis *Kompas* yang mengomentari kondisi perfilman nasional dewasa ini yang menuliskan "Titik krisis, penuh teka-teki dengan masa depan yang sulit diramalkan, meski potensi pasar tetap ada".<sup>159</sup> Ia menilai inilah puncak krisis kedua dari siklus perfilman nasional, setelah krisis pertama pada periode Usmar yang ditandai tutupnya studio-studio.<sup>160</sup> Hal senada juga diungkapkan Amin Shabana yakni industri film pernah mengalami dua kali krisis besar pada tahun 1957 dan tahun 1992 hingga akhir tahun 1990-an.<sup>161</sup>

Momentum Proklamasi kemerdekaan Indonesia bukan saja merupakan revolusi kekuasaan atas negeri ini dan revolusi status bangsa tetapi juga merupakan titik awal proses perombakan secara cepat kesadaran pribumi negara ini sebagai bangsa dan manusia.

Keadaan politik dalam negeri saat itu sedang menghadapi banyak persoalan. Hal seperti ini dialami Indonesia setelah mengalami Pemilihan Umum 1955 dimana situasi politik mendadak mengalami perubahan besar dengan ditandai munculnya empat kekuatan politik yakni Masyumi, PKI, PNI dan NU.<sup>162</sup> Dari kemunculan lalu timbul intrik untuk menjatuhkan satu dengan lainnya. Apa lagi kekuatan PKI, sebagai kelompok politik merasa mendapat angin dari Pemimpin Besar Revolusi, Bung Karno karena kedekatannya.

Dilihat dari konteks politik saat itu terjadi instabilitas politik karena kabinet yang silih berganti. Dari tahun 1950 sampai tahun 1955 terdapat 4 buah kabinet yang memerintah, sehingga rata-rata tiap tahun terdapat pergantian kabinet. Kabinet-kabinet tersebut berturut-turut ialah

---

<sup>158</sup> Garin Nugroho, *Kompas*, 17 Mei 1992. Tulisan ini juga diterbitkan dalam bentuk buku bersama dengan tulisan-tulisan Garin lainnya dengan perubahan judul dari judul aslinya menjadi *Fungsi Film dalam Interaktif Multimedia*. Lihat, Garin Nugroho, *Hiburan dan Kekuasaan*, *Op.Cit*, hal. 24.

<sup>159</sup> Lihat, Catatan kritis *Kompas*, edisi 8,9,10 April 1992.

<sup>160</sup> *Ibid*, Garin Nugroho, *Hiburan....Op.Cit*, hal. 24-25.

<sup>161</sup> Amin Shabana, "Gagalnya Reformasi Perfilman", *Kompas*, 12 September 2009.

<sup>162</sup> M. Sarief Arief, Manimbang Kahariady, dan Yayan Hadiyat. *Permasalahan Sensor dan Pertanggungjawaban Etika Produksi*. (Jakarta: Badan Pertimbangan Perfilman Nasional, 1997), hal. 131.

Kabinet Natsir (September 1950—Maret 1951), Kabinet Sukiman (April 1951—Februari 1952), Kabinet Wilopo (April 1952—1953), Kabinet Ali Sastroamidjojo I (Juli 1953—1955), Kabinet Burhanuddin Harahap (Agustus 1955—Maret 1956), Kabinet Ali Sastroamidjojo II (Maret 1956—Maret 1957) dan Kabinet Djuanda (Maret 1957—Juli 1959).<sup>163</sup>

Sehingga dapat digambarkan bahwa dalam waktu rata-rata satu tahun sampai satu setengah tahun itu, tidak ada kabinet yang dapat melaksanakan programnya, karena Parlemen terlalu sering menjatuhkan kabinet bila kelompok oposisi kuat. Bahkan pernah partai-pemerintah menjatuhkan kabinetnya sendiri. Inilah yang menyebabkan berkecamuknya instabilitas politik walaupun telah diadakan pemilihan umum sesuai dengan aturan permainan demokrasi Barat, yang menurut peninjau-peninjau dari luar negeri berjalan dengan bersih namun pemerintahan yang stabil tetap tidak tercapai.<sup>164</sup>

Hal ini tentu membawa pesan yang buruk bagi pembinaan perfilman Indonesia kala itu sehingga bisa dipastikan bahwa perhatian pemerintah tentulah minim karena hanya berkuat dalam hal politik kalau pun memiliki perhatian tentu tidak dapat berbuat banyak karena sering terjadinya pergantian kabinet. Hal ini sebagaimana diungkapkan oleh Misbach Yusa Biran:

“... sejak tahun 1950 sampai tahun 1959, itu berlaku UUDS 50, itu presiden hanya sebagai lambang sementara pemerintahnya adalah yaa itu perdana menteri kebawah, kekuasaan yang pemerintahnya dipegang oleh perdana menteri dimana bertanggungjawab kepada Parlemen atau parlementer. Dimana menteri bertanggungjawab kepada Parlemen. Karena hal ini maka rentan adanya satu kelemahan dimana apabila muncul mosi-mosi tidak percaya kepada pemerintah maka akan diganti kabinetnya jadi susah untuk perlindungan terhadap film karena sebentar bentar ganti, udah mulai paham akan film eh diganti kan jadi sulit.”<sup>165</sup>

---

<sup>163</sup> Lihat, Marwati Djoened Poesponegoro dan Nugroho Norokusanto, *Sejarah Nasional Indonesia VI*, Edisi keempat Cet. Ke-6 (Jakarta: Balai Pustaka, 1990), hal. 212-213 & 220. Lihat juga detail pergolakan ini dalam, Dewan Daerah PNI Jawa Tengah. *Empat Windu Partai Nasional Indonesia 4 Juli 1927—4 Juni 1949*. (Semarang: Dewan Daerah PNI Jawa Tengah, 1959).

<sup>164</sup> Marwati Djoened Poesponegoro dan Nugroho Norokusanto, *Ibid.*

<sup>165</sup> Wawancara dengan Misbach Yusa Biran pada 13 November 2009 di Sentul City, Bogor.

Untuk mengakhiri instabilitas ini akhirnya Presiden Soekarno mengeluarkan Dekrit Presiden tanggal 5 Juli 1959 yang menetapkan: *pertama*, pembubaran konstituante; *kedua*, UUD 1945 berlaku kembali, dan *ketiga*, tidak berlakunya UUDS.<sup>166</sup> Sebenarnya sebelumnya ada Konsepsi Presiden pada 21 Februari 1957 yang salah satu isinya menyatakan bahwa demokrasi parlementer secara Barat tidak sesuai dengan kepribadian Indonesia. Namun karena situasi dan kondisi pada waktu itu tidak memungkinkan maka Konsepsi Presiden tersebut tidak dapat dilaksanakan.<sup>167</sup>

Memasuki tahun 1957 dianggap oleh sementara pengamat film sebagai memasuki keadaan yang sudah sangat kritis. Perhatian penggemar film nasional terutama hanya tertuju kepada Usmar Ismail dan H. Djamaludin Malik, dua tokoh perfilman yang tetap gigih untuk bertahan di dalam dunianya. Misbach Yusa Biran menggolongkannya ke dalam masa penyemaian konsep ideologi yakni masa tahun 1957-1966.<sup>168</sup> Dimana kalangan PKI berusaha menanamkan ideologi komunisnya dalam berbagai konsep kesenian film maupun konsep penataan perfilman nasional. Orang-orang partai semakin hangat bertikai, kalangan komunis sedang mulai mengintensifkan invasinya. Nampak pemerintah kurang menaruh perhatian yang sungguh-sungguh terhadap problema film Indonesia dan usul-usul penanggulangannya yang diajukan oleh PPF (Persatuan Perusahaan Film Indonesia). Memang Usmar dan Djamaludin punya banyak teman di kalangan atas sejak masa perjuangan dulu. Akan tetapi, mereka yang sedang duduk di tempat-tempat yang punya hubungan dengan film, bukan dari partai yang sealiran dengan mereka. Usmar sejak lama punya hubungan pribadi yang dekat dengan tokoh-

---

<sup>166</sup> Marwati Djoened Poesponegoro dan Nugroho Norokusanto, *Op.Cit*, hal. 311; Lihat juga, S. Toto Pandoyo, *Ulasan Terhadap Beberapa Ketentuan Undang-Undang Dasar 1945, Sistem Politik dan Perkembangan Kehidupan Demokrasi* (Yogyakarta: Liberty, 1981), hal. 102; Periksa, Sekretariat Negara Republik Indonesia, *30 Tahun Indonesia Merdeka 1950-1964*. Cet. Ke-6 (Jakarta: PT. Citra Lamtoro Gung Persada, 1985), hal. 142-143.

<sup>167</sup> S. Toto Pandoyo, *Ibid*, hal. 109-110.

<sup>168</sup> Misbach Yusa Biran, *Ichtisar Sejarah Film Indonesia*, Jakarta, Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta, 1972, hal. 33.

tokoh partai sosialis, partai elite, musuh partai komunis. Sedangkan Djamaludin Malik merupakan salah satu tokoh dalam partai Islam, Nahdlatul Ulama (NU).<sup>169</sup>

Dan memang sebelumnya sudah tidak ada tempat untuk mengadu bagi orang film Indonesia. Organ pemerintah satu-satunya yang berhubungan dengan film cuma Badan Sensor. Kongres Kebudayaan ke II tahun 1951 telah meminta pemerintah untuk turut membantu meningkatkan perfilman nasional. Usul panjang lebar yang disusun oleh Asrul Sani itu hanya sekadar menggerakkan pemerintah memindahkan Badan Sensor dari Kementerian Dalam Negeri ke PP&K.<sup>170</sup>

Dr. Huyung alias Enatsu Heitaro, sutradara film *Antara Bumi dan Langit* yang diband karena berisi "ciuman pertama di Indonesia" menyerukan perlunya dibuat UU Perfilman. Namun tidak bergema. Kemudian Djamaludin Malik dan Usmar Ismail mengambil langkah yang lebih konkrit di tahun 1954 dengan mendirikan PFFI (Persatuan Perusahaan Film Indonesia).<sup>171</sup>

Melalui organisasi ini suara dapat lebih keras, dimana di tahun itu juga Walikota Jakarta, Soediro, dapat diyakinkan untuk mengeluarkan "Wajib Putar" film Indonesia di bioskop Kelas I. Kemudian Kementerian Perdagangan berhasil pula dimintai tolong untuk membendung masuknya film Malaya dan Filipina.

Tapi wajib putar pelaksanaannya kurang lancar. Bukan saja ada hambatan-hambatan dari pihak bioskop, tapi juga perlahan-lahan terasa bahwa kadang-kadang film Indonesia lebih cocok diputar di Kelas II. Sementara itu tiba-tiba film India telah menjadi oposisi yang mengejutkan. Setahun setelah ribut-ribut menyetop film Malaya dan film Filipina, orang film kalang kabut pula

---

<sup>169</sup> Misbach Yusa Biran, *Selintas Kilas Sejarah Film Indonesia*, *Ibid*, hal. 32.

<sup>170</sup> Misbach Yusa Biran. "Pasang Surut Perkembangan Film Indonesia". Ceramah di Teater Tertutup Taman Ismail Marzuki, Jakarta, 30 Juni 1976 yang diselenggarakan oleh Dewan Kesenian Jakarta, hal. 4-5.

<sup>171</sup> Misbach Yusa Biran. "Pasang Surut Perkembangan Film Indonesia", *Ibid*.

menyetop film India. Film India ternyata telah memenuhi booking bioskop-bioskop Kelas II, pasar utama film Indonesia. Hal ini sebagaimana diutarakan oleh Misbach Yusa Biran:

”Kondisi perfilman kritis karena film India karena berada di bioskop bawah, kalau ini sudah dikuasai lalu dimana kita akan memutar film Indonesia kan tersendat. Yang membuat sulitnya kita masuk ya karena lamanya film-film India bertahan di biokop bawah tersebut dimana masa putarnya sekitar 2 minggu (*running time* yang besar).”<sup>172</sup>

Berkat desakan PPFII yang menyatakan diancam kebangkrutan serta demonstrasi yang dilancarkan pemain dan pekerja film, akhirnya Menteri Perekonomian setuju untuk menurunkan kuota impor film India. Berita ini tersebar luas, tapi peraturannya sendiri baru keluar 8 bulan kemudian. Maka dalam masa itu orang berlomba untuk memasukkan film India. Pada waktu peraturan dikeluarkan, disinyalir disini sudah ada 200 film yang menurut perhitungan akan memenuhi Bioskop Kelas II selama 3 tahun. Sedangkan di tahun 1956 ini film Indonesia yang tertumpuk tidak dapat pesanan ada sekitar 50 film.<sup>173</sup> Maka tidak berlebihan jika dikatakan bahwa film-film India merupakan algojo bagi film-film Indonesia.<sup>174</sup>

Sebagaimana juga diungkapkan John A. Lent bahwa sebelum Film Indonesia mampu bangkit dari invasi film Shaw Brothers, kemudian datang lagi invasi film-film India. Seluruh bioskop di Indonesia yakni bioskop kelas dua lebih memilih memutar film India sehingga mereka tidak bisa bertahan.<sup>175</sup> Dunia film Indonesia melemah karena tantangan berat *influx indian pictures*.<sup>176</sup>

Memang kalau hanya melihat grafik produksi, maka sejak tahun 1948 memperlihatkan garis yang terus menanjak dengan tajam. Tapi tubuh industri tidak sehat. Sebagian besar

---

<sup>172</sup> Wawancara dengan Misbach Yusa Biran pada 13 November 2009 di Sentul City, Bogor.

<sup>173</sup> Baca Memoar Misbach Yusa Biran, *Kenang-Kenangan Orang Bandel*. (Jakarta: Komunitas Bambu, 2008).

<sup>174</sup> Wildan Dja'far, “Suasana Lesu Meliputi Perindustrian Film Indonesia”, *Aneka* No. 31 Tahun VI, 1 Januari 1956, hal. 14.

<sup>175</sup> Biran, Snapshot, hal. 9-10.

<sup>176</sup> John A. Lent, *The Asian film Industry* (Austin: University of Texas Press, 1990), hal. 202; Eros Djarot, “Film as Medium for Cultural Expression”, *Solidarity*, Juli-Agustus, 50-58, 1987.

produksi sejak tahun 1952 adalah dihasilkan oleh *freelance producers* (tidak memiliki studio) yang memproduksi satu dua film lalu mundur. Yang tetap menangani pemasaran dengan tekun adalah produser pemilik studio saja, yang punya kepentingan jauh ke depan. Padahal 5 dari 7 studio yang berada di tangan Cina yang lebih banyak membuat film kodian yang tidak membantu memperbaiki image masyarakat, malah mempersempit wilayah penonton yang bisa dicapai.

Kemudian seruan wajib putar kembali didengungkan kali ini dikeluarkan oleh Dewan Film yang dibentuk oleh SK Menteri PP&K pada bulan Maret 1956. Seruan ini tidak memberi akibat yang memadai. Dewan ini pun sendiri tidak jelas kekuatannya. Maka pada awal 1957 PPFi merasa tidak melihat jalan keluar. Kesalahan ditumpahkan kepada pemerintah yang tidak menggubris usul PPFi. Yang terpenting dari usul PPFi tersebut adalah merubah peraturan impor agar tidak merugikan produksi, agar pemerintah membantu meningkatkan kemampuan teknis dan tenaga serta dibuatnya undang-undang perfilman.<sup>177</sup>

Kesalahan yang utama dari peraturan impor, menurut tulisan Gayus Siagian adalah terletak pada kebijaksanaan yang menjadikan film impor hanya berharga sepertiga saja dari biaya pembuatan film dalam negeri. Sehingga secara langsung impor menjadi saingan yang berat.<sup>178</sup>

Tanggapan pemerintah atas usul PPFi barulah pada penurunan quota impor bagi film Malaya, Filipina dan India, serta dikeluarkannya izin ekspor. Tapi menurut PPFi penanggulangan itu pun tidak cukup membantu. Karena penurunan quota tidak disertai peraturan "screen time quota", sehingga meskipun jumlahnya sedikit film-film ekspor masing-masing diputar dalam waktu yang panjang. Sedang ekspor tetap tidak menarik karena tidak ada insentif

---

<sup>177</sup> Misbach Yusa Biran. "Pasang Surut Perkembangan Film Indonesia". Ceramah di Teater Tertutup Taman Ismail Marzuki, Jakarta, 30 Juni 1976 yang diselenggarakan oleh Dewan Kesenian Jakarta, hal. 6.

<sup>178</sup> *Ibid.*,

berupa premi ekspor. Buntutnya langkah PPFi tersebut telah melahirkan pernyataan, bahwa sejak tanggal 19 Maret 1957 ketujuh buah studio yang ada menutup usaha mereka.<sup>179</sup>

### C. Menilik Politik adalah Panglima (1957-1965)<sup>180</sup>

Konsep “politik adalah panglima” dalam bidang kebudayaan pernah dikenal dalam sejarah Indonesia. Yang memperkenalkan dan memperjuangkan konsep itu dengan gigih adalah Lembaga Kebudayaan Rakyat (LEKRA), mantel organisasi Partai Komunis Indonesia (PKI).<sup>181</sup> Sejarah kita juga menunjukkan bahwa kemudian bukan cuma LEKRA yang gigih memperjuangkan konsep tersebut, sebagai Lembaga Kebudayaan Nasional (LKN) mantel organisasi Partai Nasional Indonesia (PNI), Lembaga Seni Budaya Indonesia (LESBI), mantel organisasi Partai Indonesia (Partindo)—untuk menyebut beberapa—juga ikut sibuk mempropagandakan konsep itu. Bahkan sering terjadi bahwa bukan LEKRA yang menjadi propagandis utama konsep “politik adalah panglima” melainkan organisasi-organisasi lain yang disebutkan tadi.<sup>182</sup>

Tapi mengapa dipilih tahun 1957 sebagai awal ofensif konsep tersebut? Bukankah LEKRA sudah berdiri sejak 17 Agustus 1950? Pertanyaan ini mungkin memiliki jawaban lain

---

<sup>179</sup> *Ibid.*,

<sup>180</sup> Bahasan ini peneliti ambil dari tulisan Salim Said, “Politik Adalah Panglima Film: Perfilman Indonesia 1957-1965” di *Prisma*, No. 10 November 1978 Tahun VII, hal. 80-89, tentunya dengan penambahan kajian dari penelitian masa-masa suram perfilman Indonesia yang dilakukan oleh penulis; Sementara itu, Misbach Yusa biran mengatakan masa ini merupakan masa penyemaian konsep ideologi. Lihat, *Misbach Yusa Biran, Ikhtisar Sejarah Film Indonesia* (Jakarta: Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta, 1972), hal. 33.

<sup>181</sup> Konsep “politik adalah panglima” lebih menjadi jelas dalam sebuah penerbitan Lembaga Sejarah Hankam yang disusun oleh Nugroho Notosusanto. Dimana disebutkan bahwa “Kiranya kita tahu bahwa yang dimaksudkan oleh kaum komunis (termasuk LEKRA) dengan semboyan ‘politik adalah panglima’ ialah, bahwa kegiatan cipta di bidang seni, sastra, filsafat dan lain-lain, harus tunduk kepada petunjuk-petunjuk, ketentuan-ketentuan dan larangan-larangan partai, yakni Partai Komunis. Apa yang tidak sesuai, apalagi bertentangan dengan garis partai, dengan serta merta dilarang dan ditumpas”. Lihat, Nugroho Notosusanto, *Bidang Sosial-Budaya Dalam Rangka Ketahanan Nasional* (Jakarta: Departemen Pertahanan Keamanan Lembaga Sejarah Hankam, 1968), hal. 12.

<sup>182</sup> Dalam catatan Salim Said menyebutkan bahwa “pihak intelejen biasanya menyebut organisasi-organisasi tersebut sebagai telah disusupi oleh agen-agen PKI”. Lihat, Salim Said, “Politik Adalah Panglima Film: Perfilman Indonesia 1957-1965”. *Prisma*, 10 November 1978, hal. 80.

jika diajukan di luar hubungan dengan sejarah perfilman Indonesia. Tahun 1957 merupakan tahun penting dalam perjalanan sejarah perfilman di Indonesia pada tahun mana dikenal apa yang kemudian disebut sebagai tahun ramai-ramai tutup studio lantaran para produser tidak lagi sanggup memproduksi. Di samping karena bioskop saat itu sudah dipenuhi film-film impor—hingga sulit mendapatkan waktu dan tempat untuk memutar film-film buatan Indonesia—juga tidak ada instansi pemerintah yang secara khusus mengurus perfilman. Dunia film masa itu betul-betul merupakan anak yatim-piatu yang terlantar tanpa penampungan.<sup>183</sup>

Aksi penutupan studio—sebagai tanda protes kepada pemerintah—terjadi pada tanggal 19 Maret 1957. Berita itu menimbulkan kehebohan. Tapi tanggapan yang paling keras datanginya justru dari golongan kiri—LEKRA dan Serikat Buruh Film dan Sandiwara (SARBUFIS)—yang mendesak agar pemerintah turun tangan dan menasionalisir studio-studio yang ditutup itu.<sup>184</sup> Hanya karena campur tangan militer dan Kementerian Perekonomian—yang memberikan sejumlah janji bantuan—maka studio-studio berhasil dibuka kembali tanggal 26 April tahun yang sama.

Sebelum membicarakan keberanian LEKRA dan SARBUFIS tadi, perlu kiranya dicatat bahwa langkah pertama mereka telah dipotong oleh kalangan militer dan pihak Kementerian Perekonomian, sehingga dengan pembukaan kembali studio-studio, tidak ada lagi alasan bagi mereka untuk terus menuntut. Tapi mereka ini tidak tinggal diam. Berita yang menarik setelah studio-studio dibuka kembali adalah kabar penahanan atas diri Djamaludin Malik, tokoh perfilman yang mempelopori aksi tutup studio itu.

Tidak pernah ada keterangan yang jelas mengenai alasan bagi penahanan Djamal, meski dugaan politik tidak pula bisa dilepaskan. Djamaludin Malik, di samping menjadi tokoh dunia

---

<sup>183</sup> Wawancara dengan H. Misbach Yusa Biran, di Sentul City, Bogor, 6 November 2009; lihat pula dalam memoar H. Misbach Yusa Biran, *Kenang-Kenangan Orang Bandel* (Jakarta: Komunitas Bambu, 2008)

<sup>184</sup> Lihat, *Antara*, 25 April 1957.

film—pendiri dan Presiden Direktur NV Persari—juga seorang tokoh Partai Nadlatul Ulama (NU). Dan setahun sebelum aksi tutup studio itu sudah disebut-sebut nama Djamal sebagai calon menteri muda perekonomian. Yang terakhir ini tentu amat merisaukan lawan-lawan politik Djamal, terutama PKI.

Dugaan bahwa penahanan Djamal bersifat politis dan bahwa di situ tangan golongan kiri ikut bermain, bisa diraba dari membaca serangan koran-koran yang dimiliki atau dipengaruhi kalangan kiri di Jakarta. Menarik untuk dicatat bahwa yang menjadi sasaran bukan cuma Djamaludin Malik, tapi juga Usmar Ismail, tokoh perfilman yang ikut pula memelopori aksi tutup studio. Mengenai hal ini Djauhari Effendi menulis dalam *Aneka*:

Masih samar-samar persoalan diri Djamaludin Malik yang hingga kini masih mengalami penahanan itu. Tapi keadaan yang samar-samar itu rupanya sengaja digunakan sebagai kesempatan oleh golongan tertentu untuk maksud tertentu pula, untuk tetap menghebohkan masalah film dan memfitnah Djamaludin Malik dengan memperalat sementara artis. Hal ini menguatkan dugaan, bahwa ada golongan tertentu yang ingin menguasai industri film dengan menyingkirkan beberapa orang tokoh film, diantaranya Djamaludin Malik dan Usmar Ismail dari dunia film.<sup>185</sup>

Sampai saat pembebasan Djamaludin Malik di tahun 1958, alasan resmi penahanannya selama beberapa bulan tidak juga pernah terungkap secara gamblang. Namun dalam perkembangan selanjutnya—sebagaimana penjelasan H. Misbach Yusa Biran—PKI tetap gagal untuk menguasai film karena kedua orang tokoh film tersebut.<sup>186</sup>

Tapi mengapa PKI—lewat LEKRA dan SARBUFIS—memilih tahun 1957 sebagai tahun untuk memulai langkah-langkah beraninya? Pertanyaan ini harus dijawab dengan melihat secara

---

<sup>185</sup> Djauhari Effendi: “Ada Golongan Ingin Kuasai Industri Film untuk Kepentingan Politik”, *Aneka*, Th.VIII, No.10, 10 Juni 1957, hal. 21.

<sup>186</sup> Wawancara dengan H. Misbach Yusa Biran, di Sentul City, Bogor, 6 November 2009.

keseluruhan segenap sektor kehidupan di Indonesia pada tahun 1957. krisis yang melanda dunia film nasional masa itu sesungguhnya merupakan bagian tak terpisahkan dari keseluruhan krisis yang melanda hampir segala sektor. Tahun 1957 diisi sejumlah kejadian penting yang kemudian hari terbukti mempunyai arti yang amat menentukan sejarah Republik Indonesia. Konsepsi Presiden Soekarno—yang merupakan langkah pertama almarhum Soekarno ke arah Manipol dan Demokrasi Terpimpin—dicituskan pada tahun 1957 itu. Ketegangan antara pusat dan daerah—yang menjadi sebab pecahnya pemberontakan PRRI/Permesta—mula-mula mendapatkan bentuknya dalam berbagai Dewan Daerah pada tahun 1957 itu juga. Akibat ketegangan politik serta pemerintahan parlementer yang tidak stabil pada masa itu, logis saja jika perekonomian tidak dalam kondisi yang memadai.

PKI sebagai partai yang amat diuntungkan oleh konsepsi presiden itu termasuk golongan pertama yang memberikan dukungan pada ide Soekarno tadi. Kemenangan-kemenangan PKI pada pemilihan umum tingkat nasional dan pada tingkat daerah pada tahun 1957 menempatkan partai tersebut dalam posisi yang cukup penting dalam percaturan politik Indonesia. Kemenangan itu dengan cepat memberikan suatu rasa percaya diri yang cukup tebal terhadap PKI. Dan perubahan taktik perjuangan pun terjadilah. Taktik front bersama PNI (disusul oleh NU) dalam menghadapi masyumi dan Partai Sosialis Indonesia (PSI) sejak tahun 1950, berangsur-angsur ditinggalkan oleh PKI. Merasa mendapat teman dalam diri Presiden Soekarno lewat konsepsi presiden itu, PKI yang sudah percaya pada dirinya itu di tahun 1957 merasa sudah tiba pada saat yang lama dinanti dan dipersiapkannya, yakni saat ofensif.<sup>187</sup>

PKI mulai ofensifnya bukan tanpa perhitungan yang matang. Sasaran pertama adalah sektor kebudayaan, khususnya film. Mengapa film? Pilihan nampaknya didasarkan pada

---

<sup>187</sup> Mengenai keadaan Indonesia di tahun 1957, lihat, Daniel S. Lev, *The Transition To Guided Democracy, Indonesian Politics 1957-1959* (Ithaca, New York: Modern Indonesia Project, 1966).

perkiraan bahwa di bidang film musuh-musuh yang tangguh tidak terlalu banyak. Kebanyakan artis film toh tidak tahu politik dan keadaan dunia film waktu itu memang sedang kacau. Dugaan PKI ini kemudian terbukti banyak kebenarannya, meski tidak semua tepat. Hanya beberapa pekan setelah konsepsi presiden diumumkan, sejumlah seniman kalangan LEKRA, di bawah pimpinan Basuki Resobowo dan Bachtiar Siagian, Amir Pasaribu dan Henk Ngantung, melibatkan diri secara langsung dalam dunia film lewat sebuah organisasi yang mereka namakan Panitia Seniman untuk Film.<sup>188</sup>

Seperti kebiasaan PKI dalam tiap gerakannya, organisasi yang dibentuk atau disusupi selalu diusahakan tidak membawa secara terang-terangan nama PKI atau mantel organisasinya. Organisasi seniman untuk film ini pun demikian. Secara halus sekali, bahkan program yang dikemukakannya tidak berbeda dengan hal yang selama itu dirisau-dambakan oleh orang-orang film. Tapi selain mengerahkan sejumlah artis untuk menyambut kedatangan Presiden Uni Soviet, Worosyilov, tamu negara Indonesia pada tahun 1957, kegiatan lain Panitia Seniman untuk Film hampir tidak pernah terdengar.<sup>189</sup>

Kendati demikian secara pribadi, tokoh-tokoh dari golongan PKI itu tidak pula tinggal diam. Lewat tulisan-tulisan mereka, serangan terhadap kalangan perfilman secara teratur mereka lancarkan. Terhadap keluhan Persatuan Perusahaan Film Indonesia yang menghadapkan bantuan pemerintah, pelukis dan anggota LEKRA, A. Sibarani antara lain menulis:

”Apakah semua mereka yang tergabung dalam PPFi mempunyai kecakapan dan kebesaran jiwa untuk dapat bertabah hati dalam mengusahakan film yang baik? Apakah semua produser itu berjiwa seni yang memahami kesulitan-kesulitan yang dihadapi tiap usaha seni dan mengerti sebenarnya apa yang dimaksud seni itu dan film yang bagaimana yang dianggap film yang bermutu seni? Apakah dikalangan pengusaha film itu banyak juga yang harus kita golongkan dalam tipe avonturir yang menjadikan dunia perfilman

---

<sup>188</sup> Lihat, Salim Said, “Politik Adalah Panglima Film...*op.cit.*”, hal.82.

<sup>189</sup> H. Asby, “Artis-artis Film Waspadalah! Jadilah Artis yang Berpendirian”, *Aneka*, Th. VIII, No.9, 20 Mei 1957, hal. 8.

sebagai objek untuk tampil kedepan di atas forum agar dengan demikian bisa mendapatkan kredit yang berjuta-juta?"<sup>190</sup>

Bachtiar Siagian, tokoh perfilman LEKRA, malahan lebih keras lagi. Terhadap tuntutan orang-orang film untuk menyetop film India, yang dianggap saingan utama film Indonesia di bioskop kelas dua, Bachtiar menulis:

Apa sebab dalam move itu tidak digugat-gugat film Amerika yang menurut kenyatannya adalah musuh dan konkurensi yang terbesar, adalah suatu hal yang menyolok benar. Apakah AMPAI berdiri di belakang move tersebut, adalah hal yang perlu diperhatikan.<sup>191</sup>

LEKRA sebagai organ resmi PKI berdiam diri terhadap penutupan studio-studio, tapi hal itu jangan sampai ditafsirkan sebagai tanda dari berdiam dirinya PKI terhadap perkembangan penting dalam dunia film tersebut. Yang mendapat tugas bermain dari pimpinan PKI mas itu adalah SARBUFIS, suatu organisasi yang secara tidak resmi dikendalikan oleh simpatisan-simpatisan PKI. Dalam sebuah rapat bersama antara Persatuan Produser Film Indonesia (PPFI), SARBUFIS dan sejumlah artis film di bioskop Rivoli Jakarta pada tanggal 22 Maret 1957, SARBUFIS dengan tegas menolak keputusan penutupan studio. Dua hari kemudian, Sekretaris Umum SARBUFIS, Kasturi, menjelaskan kepada wartawan "Antara" mengenai saran-saran organisasi yang akan disampaikan kepada pemerintah sehubungan daengan perkembangan terakhir di dunia film itu. Selain mendesak pemerintah untuk mengambil alih studio-studio yang tutup itu, juga menuntut pelarangan pemutaran film-film pendek dari USIS (Kantor Penerangan Kedutaan Amerika) di bioskop-bioskop, dan menggantikannya dengan film dokumenter perjalanan Presiden Soekarno ke Uni Soviet dan Republik Rakyat Tiongkok.<sup>192</sup>

---

<sup>190</sup> A. Sibarani, "Bagaimana Sikap Pemerintah Terhadap PPFI", *Aneka*, Th. VIII, No. 8, 10 Mei 1957, hal. 19.

<sup>191</sup> Bachtiar Siagian, "Masalah Film dan Jalan Keluar Bagi Industri Film Nasional", *Aneka*, Th. VIII, No. 6, 20 April 1965, hal. 15.

<sup>192</sup> Lihat, Salim Said, "Politik Adalah Panglima Film...*op.cit.*", hal. 83.

Kekacauan dunia perfilman yang makin menjadi-jadi akibat aksi penutupan itu, sejalan pula dengan makin memburuknya keadaan politik masa itu. Kedudukan PKI yang makin kuat oleh kerjasamanya dengan Soekarno dalam menghadapi Masyumi/PSI, kalangan separatis maupun pihak tentara, juga terlihat jelas di bidang perfilman. Serangan-serangan yang sifatnya pribadi mulai dilancarkan oleh koran-koran PKI dan simpatisan-simpatisannya, ke alamat Usmar Ismail dan Djamaludin Malik yang waktu itu berada di tahanan:

”...ada saja golongan tertentu, justru golongan luar yang memperkuda artis sengaja membuat kehebohan di dunia film kita. Apa yang dihebohkan itu secara pelahan-pelahan dipindahkan dari soal penutupan studio film kepada pribadi Djamaludin Malik dan sementara tokoh film lainnya dalam kebijaksanaannya memimpin perusahaan film. Bertubi-tubi tuduhan dan celaan dilemparkan kepadanya yang semuanya bersifat memfitnah.”<sup>193</sup>

Serangan-serangan dari golongan komunis berjalan sejajar dengan kegiatan PKI yang waktu itu terus melebarkan sayap tekanannya kepada lawan-lawannya. Isu politik dan seni jadi masalah polemik di berbagai penerbitan dan diskusi. Konsepsi ”seni untuk seni”—yang dituduhkan PKI sebagai konsepsi seni yang dianut oleh seniman-seniman di luar kubu mereka—diserang oleh LEKRA dan simpatisan-simpatisannya. Dan untuk maksud itu mereka dengan mudah mendapatkan ”dukungan” pada pidato-pidato Soekarno yang mencaci-maki sikap netral. ”Orang yang mengetahui bahwa ada tantangan, ia tidak bisa netral”, kata Soekarno di depan anggota Panitia Aksi Massa Mahasiswa Anti PRRI di Jakarta di awal tahun 1958.<sup>194</sup>

Kekuatan para simpatisan PKI dan pendukung Soekarno yang tumbuh begitu cepat di kalangan perfilman, segera terlihat akibatnya dalam bentuk perpecahan dalam tubuh perfilman.

Sistem bisik-bisik antara artis film yang tidak mendukung (sebenarnya pasif) Konsepsi Presiden Soekarno dengan para tokoh PFI menimbulkan suatu ketegangan antara para

---

<sup>193</sup> Djauhari Effendi, ”Ada Golongan Ingin...”, *Ibid.*,

<sup>194</sup> Presiden Sukarno, *Mahasiswa Indonesia Menjawab Tantangan zamannya* (Jakarta: Kementerian Penerangan, 1958), hal. 5.

pendukung Konsepsi Presiden dengan beberapa tokoh PFFI yang pada saat itu sedang melancarkan aksinya menutup studio-studio filmnya.

Perang dingin antara para pendukung dengan para pengusaha film ini terasa sekali, dan lebih mencolok mata lagi, setelah masyarakat dapat mengikuti tulisan-tulisan yang dimuat dalam beberapa surat-surat kabar dan mingguan yang terbit di Jakarta.<sup>195</sup>

Keadaan seperti itulah yang kemudian mendorong Persatuan Pers Film Indonesia (PERPEFI) untuk mengadakan simposium mengenai Artis dan Partai Politik pada bulan September 1957 di Jakarta. Karena persiapan yang nampaknya kurang cermat, simposium tersebut tidak mencapai hasil yang diharapkan.<sup>196</sup>

Keadaan tegang dan saling curiga antara pendukung Konsepsi Presiden dengan mereka yang sebenarnya tidak suka campur urusan politik, berjalan terus hingga menjelang akhir tahun 1959. Di bulan Oktober 1959, sebuah Musyawarah Film Nasional berlangsung. Djamaludin Malik yang politikus itu tahu betul membaca keadaan, karena itulah meskipun ia yang mengorganisasi musyawarah itu, tokoh-tokoh dari pihak PKI dan simpatisannya—Bachtiar Siagian dan Amir Yusuf, Kastari dan S.F. Mendur—juga ditampilkan di depan layar. Keputusan terpenting dari musyawarah itu adalah desakan kepada pemerintah agar segera dibentuk badan penghubung tunggal antara pemerintah dan dunia film. Juga diputuskan untuk meminta kursi bagi wakil-wakil dunia film di Majelis Permusyawaratan Rakyat (MPR) dan Dewan Perancang Nasional (DEPERNAS).<sup>197</sup>

Keputusan-keputusan lain dari musyawarah itu juga banyak, tapi pemerintah yang sedang sibuk memasuki masa Demokrasi Terpimpin terlalu sibuk untuk mengurus orang-orang film.

---

<sup>195</sup> Rd. Lingga Wisnu MS, *Artis Film dan Partai Politik* (Hasil Simposium Pertama dari Persatuan Pers Film Indonesia), Jakarta, 8 September 1957, hal. 7.

<sup>196</sup> Gayus Siagian, "Artis dan Partai Politik", *Aneka*, Th. IX, No. 12, 20 Juni 1958, hal. 16.

<sup>197</sup> Lihat, Salim Said, "Politik Adalah Panglima Film...", *op.cit.*,

Terhadap keluhan akan kekurangan modal, pemerintah dengan mudah menginstruksikan kepada bank-bank pemerintah dan perusahaan-perusahaan milik negara untuk membantu pengusaha film tersebut. Bantuan tentu saja tidak cuma-cuma, sebab lewat film-film tersebut, bank dan perusahaan negara tersebut mengiklankan usaha mereka masing-masing.<sup>198</sup>

Demikianlah maka lewat film *Lembah Hijau* (Agora Film) Bank Koperasi Tani dan Nelayan—sekarang Bank Rakyat—mengkampanyekan kegiatannya; *Maut Menjelang Senja* (Sarinande Film) dibuat bantuan Bank Negara; *Masa Topan dan Badai* (Perfini) juga dengan bantuan Bank Negara; *Teror di Sulawesi Selatan* (Bambang Hermanto Film) dengan uang dari Kodam XVI/Hasanuddin; *Tauhid* (Persari) dengan bantuan Departemen Agama dan Departemen Dalam Negeri.<sup>199</sup>

Kebijaksanaan pemerintah dengan melibatkan perusahaan, bank maupun berbagai departemen dalam pembuatan film, ternyata juga tidak menolong industri film masa itu. Selain karena cerita-ceritanya yang berbau propaganda, film-film yang dibikin masa itu juga banyak yang dibikin sejadinya. Pengeluaran uang yang kurang terkontrol menyebabkan merajalelanya korupsi di satu pihak, di lain pihak muncul sejumlah perusahaan baru yang siap membuat film dengan biaya yang lebih murah dari yang biasa dilakukan oleh produser yang punya nama. Mengenai keadaan perfilman masa itu, S.M. Ameh beberapa tahun kemudian menjelaskan:

”Film-film yang dibuat kebanyakan adalah film pesanan untuk salah satu badan pemerintah, perusahaan-perusahaan negara atau bank-bank, semuanya memakai film-film cerita untuk mempropagandakan usaha masing-masing, malah ada juga untuk diri pribadi. Orang-orang film tidak lebih tingkatnya dari orang suruhan”.<sup>200</sup>

### C.1. Manipol Sebagai Gumpalan Dinamit Artistik

---

<sup>198</sup> *Ibid.*, hal. 84.

<sup>199</sup> *Ibid.*,

<sup>200</sup> S.M. Ameh, ”Masa Pra Gestapu, Sejarah Hitam Perfilman Nasional”, *Sinar Harapan*, 6 Oktober 1970, hal. 3.

Dekrit Presiden 5 Juli 1959 memberi kedudukan kuat kepada Soekarno, tapi juga kepada PKI dan simpatisan-simpatisannya. Posisi kuat PKI itu membuatnya juga berani melakukan "ofensif revolusioner" di bidang kebudayaan. Penyair Sitor Situmorang, Ketua LKN, organisasi kebudayaan PNI, ikut memasuki gelanggang politik setelah periode Manipol. Bersama dengan Pramodya Ananta Toer, (anggota LEKRA), atas nama Manipol dan Usdek, Sitor melancarkan serangan gencar kepada sejumlah tokoh-tokoh film dan kebudayaan. Tidak selalu bisa dikatakan bahwa serangan-serangan itu beralasan kuat, sebagai ternyata dari tuduhan Sitor atas diri Usmar yang berakibat pada rentetan polemik yang sampai bersifat amat pribadi antara kedua tokoh tersebut.<sup>201</sup>

Zaman manipol ini juga menyaksikan timbulnya berbagai lembaga kebudayaan yang berlindung di bawah sayap-sayap partai politik yang ada. Organisasi semacam itu didirikan bukan saja oleh dorongan bersaing dengan LEKRA dan LKN serta simpatisan-simpatisannya, tapi sering juga menjadi tempat seniman-seniman untuk berlindung dari "pengejaran" LEKRA dan LKN serta simpatisan-simpatisannya yang terus berusaha menghabisi kesempatan bergerak lawan-lawan politik mereka. Dan usaha ini menjadi amat efektif oleh dikuasainya sebagian besar media pers oleh PKI dan simpatisan-simpatisannya.

Sitor Situmorang yang menduduki posisi penting sebagai tokoh kebudayaan di beberapa lembaga negara tertinggi masa itu, selain gencar menyerang, orang-orang yang dituduh anti Manipol, juga berusaha merumuskan teori-teori baru di bidang estetika.

Manipol-lah yang harus jadi induk skenario bagi kita. Manipol adalah gumpalan dinamit artistik yang kalau sudah diresapkan secara pemikiran, disertai aksi-aksi yang nyata di bidang masyarakat dan budaya, akan memberikan bahan-bahan dinamit yang eksplosif di bidang bentuk-bentuk kesenian.

---

<sup>201</sup> Mengenai polemik yang bersifat amat pribadi ini, lihat antara lain "Surat Orang Budaya", surat Usmar Ismail kepada Sitor Situmorang yang disiarkan dalam harian *Duta Masyarakat*, 22 Maret 1964, hal. 3.

Seingat saya film ”*Tangan-tangan Yang Kotor*”lah film Indonesia yang pertama yang secara konsekuen hendak menerjemahkan isi Revolusi, yaitu isi sosialnya (Manipol) didalam karya seni.<sup>202</sup>

Sementara pergolakan politik dalam ”semangat kompetisi Manipol” berlangsung dengan tempo yang terus meninggi, kalangan perfilman masih tetap juga berusaha mendapatkan satu cantelan di pemerintahan yang bisa mengurus film. Tahun-tahun pertama dari tahun 1960-an, kegiatan perfilman sudah berada dalam satu wadah yang berbentuk dewan dengan anggota dari berbagai kantor pemerintahan. Dewan Film yang diketuai oleh Kolonel Sukardjo itu dibentuk berdasarkan Surat Keputusan Perdana Menteri No. 95/PHM/1959. Dewan seperti ini dirasakan juga masih belum cukup buat menangani perfilman, karena itu kalangan perfilman masih tetap dengan tuntutan mereka dahulu.<sup>203</sup>

Keinginan kalangan film ini akhirnya dipenuhi juga oleh pemerintah lewat Penetapan Presiden (Penpres) Nomor 1, 5 Maret 1964, yang menetapkan pembinaan perfilman berada di bawah wewenang Departemen Penerangan. Keputusan ini amat tidak menyenangkan LEKRA dan simpatisan-simpatisan mereka yang sebenarnya menginginkan pembinaan film berada di bawah Departemen Pendidikan dan Kebudayaan yang masa itu dipimpin oleh Prof. Dr. Prijono yang dikenal amat bersimpati kepada PKI.<sup>204</sup>

Departemen Penerangan yang dipimpin oleh Mayor Jenderal Achmadi oleh PKI tidak selalu mudah untuk diajak bersepakat. Kekecewaan PKI terhadap Penpres Nomor 1/1964 itulah yang akhirnya menyebabkan munculnya gerakan aksi sepihak PKI dan simpatisan-simpatisannya dalam mengganyang film-film ”imperialis Amerika Serikat”.<sup>205</sup>

---

<sup>202</sup> Sitor Situmorang, ”Meninggikan Nilai Artistik Film Indonesia”, *Purnama*, Th. II, No. 18, 1964.

<sup>203</sup> Lihat, Salim Said, ”Politik Adalah Panglima Film...”, *op.cit.*, hal. 85.

<sup>204</sup> *Ibid.*,

<sup>205</sup> *Ibid.*,

Sebelum tiba pada gerakan mengganyang film-film Amerika, terlebih dahulu beberapa film Indonesia mendapatkan kesempatan diganyang oleh LEKRA dan simpatisan-simpatisannya. Yang pertama sekali mendapat giliran adalah film *Pagar Kawat Berduri* karya Asrul Sani yang diangkat dari novel Trisno Juwono dengan judul yang sama. Film yang ceritanya mula-mula disiarkan secara bersambung oleh koran milik PNI, *Suluh Indonesia* itu mengisahkan suatu episode dari masa perjuangan fisik dahulu. Beberapa hari setelah pertunjukkan perdana film itu pada tanggal 14 Maret 1964, surat kabar milik Partai Indonesia (Partindo) *Bintang Timur*, menyiarkan sebuah resensi yang berjudul: Kita minta perhatian serius Bung Karno terhadap film *Pagar Kawar Berduri*. Dalam resensi tersebut film *Pagar Kawat Berduri* dinilai sebagai:

”Hasil kerja Asrul Sani yang mempertegas watak tanggapannya tentang Revolusi Indonesia. ... Betapa jelasnya prinsip ”Humanisme Universil”nya Asrul pada akhirnya meletakkan tokoh Koenen (tokoh tentara Belanda) ini paling atas dan menjadikan seorang ”pahlawan kemanusiaan” karena pada akhirnya Koenen ini membunuh diri, karena kegagalan usahanya, dan jahatnya dengan prinsip ”Humanisme Universil”nya Asrul mengebiri patriotisme dan heroisme pejuang-pejuang revolusi. ...”<sup>206</sup>

Dengan nada yang sama, koran sore berhaluan kiri, *Warta Bhakti* juga melancarkan serangan terhadap karya Asrul Sani tersebut.

”Dalam film *Pagar Kawat Berduri*, ada pembela imperialis dan kolonialis. (Film itu) Harus dinilai kembali supaya tidak terlanjur banyak yang merasa terhina”.<sup>207</sup>

Akibat dari tulisan di dua koran simpatisan PKI itu, pihak militer turun tangan dengan menyita film tersebut. Tapi setelah diputar dan diteliti oleh sejumlah pejabat tinggi—termasuk Presiden Soekarno—pada tanggal 5 April 1963, pihak Penguasa Perang Tertinggi menyatakan film itu boleh beredar tanpa perubahan apa pun.<sup>208</sup> Kekalahan PKI dan simpatisan-simpatisannya

---

<sup>206</sup> *Bintang Timur*, 23 Maret 1963, hal. 3.

<sup>207</sup> *Warta Bhakti*, 24 Maret 1963.

<sup>208</sup> *Duta Masyarakat*, 14 April 1963.

itu sudah terang tidak membuat mereka berdiam diri. Dan salah satu kesempatan yang mereka tunggu-tunggu itu akhirnya datang juga pada suatu hari di awal tahun 1964.

Pada tanggal 26 Februari 1964, sejumlah wartawan diundang oleh Perfini untuk menyaksikan pertunjukkan film terbaru karya Usmar Ismail, *Anak Perawan di Sarang Penyamun*. Film yang diangkat dari novel karya Sutan Takdir Alisyahbana itu dengan serta merta memberi peluang bagi PKI dan simpatisan-simpatisannya untuk mengganyang Usmar Ismail. Sutan Takdir, bekas anggota Partai Sosialis Indonesia, yang waktu itu bekerja di luar negeri, dijadikan alasan oleh PKI untuk mencap film Usmar itu sebagai karya yang didasarkan pada novel dari pengarang "yang membelok dari garis revolusi". Harian *Warta Bhakti* menulis mengenai film itu:

"Justru pada saat kita sedang berkonfrontasi terhadap proyek neokolonialis "Malaysia" seperti sekarang ini, kita tidak bisa mentolelir orang-orang seperti Takdir yang jelas sudah berada di pihak "sana" untuk mengkhianati perjuangan bangsanya. Oleh karena itu, sejalan dengan garis perjuangan bangsa Indonesia, kita harus berani memerangi musuh-musuh revolusi seperti Takdir yang kini berdiri bertentangan dengan perjuangan kita. Alternatif lain tidak ada, selain menghapus namanya dari credit title dan merubah sama sekali judulnya."<sup>209</sup>

Menghindari pelarangan pencedaran filmnya, Usmar akhirnya setuju untuk menghapus nama Sutan Takdir dari film tersebut, meski pun judul film tidak berubah. Tapi nasib malang nampaknya memang sulit dihindarkan. Keputusan Usmar yang terakhir ini pun menjadi makanan empuk bagi musuh-musuh politiknya.

"Inilah kejadian yang sangat menarik buat kita, bahwa suatu hasil sastra hendak direnggutkan dari karyawan pengarangnya. Atau dengan kata lain "lawan tinggal lawan, uang soal lain!". Dan dengan berbuat demikian Usmar sudah merasa beramal kepada revolusi."<sup>210</sup>

---

<sup>209</sup> *Warta Bhakti*, 1 Maret 1964.

<sup>210</sup> Dikutip dari *Warta Bhakti* oleh *Duta Masyarakat*, 5 April 1964, hal. 1.

Film yang antara lain dibintangi oleh Bambang Hermanto, seorang simpatisan LEKRA masa itu, akhirnya dilarang untuk diedarkan. Sedihnya pula, film tersebut juga tidak bisa beredar setelah Gestapu, lantaran salah seorang pemainnya adalah Bambang Hermanto.

## C.2. Ganyang Film Imperialis

Berdirinya Panitia Aksi Pengganyangan Film Imperialis Amerika Serikat (PAPFIAS) pada tanggal 9 Mei 1964 bukanlah awal dari kegiatan aksi terhadap film Amerika. Tiga tahun sebelumnya, pada bulan Juli 1961, LEKRA dalam sidang plenonya mencetuskan resolusi yang isinya mendesak pemerintah untuk membubarkan *American Motion Pictures Association* (AMPAI) yang punya monopoli terhadap pemasukan film-film Amerika dan Eropa dan juga punya monopoli terhadap bioskop-bioskop di Indonesia”.<sup>211</sup>

Tapi seperti dikatakan sebelumnya, berdirinya PAPFIAS beberapa saat setelah Penpres No. 1/1964 dikeluarkan, harus dilihat sebagai tantangan PKI dan simpatisan-simpatisannya terhadap keputusan pemerintah itu. Keberanian PKI seperti itu tidak akan mengherankan jika diketahui pada saat yang sama, juga di lapangan lain mereka sudah berani secara fisik melakukan aksi-aksi sepihak menentang kebijaksanaan pemerintah. Pembantaian Peltu Soedjono di Bandar Betsy (Sumatera Utara) serta sejumlah aksi sepihak di Jawa Tengah, adalah contoh yang amat jelas mengenai keberanian PKI ketika itu.<sup>212</sup>

Pelarangan Manifesto Kebudayaan (Manikebu) oleh Presiden Soekarno sehari sebelum PAPFIAS berdiri, jelas memberikan semangat yang besar bagi PKI dan simpatisan-simpatisannya. Usaha selama berbulan-bulan mengganyang ”Manikebu”—dicituskan oleh sekelompok seniman yang berada di luar kubu manapun masa itu—mendapatkan hasil gemilang

---

<sup>211</sup> Yahya Ismail, *Kebangkitan, Perkembangan dan Kejatuhan LEKRA di Indonesia* (Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1972), hal. 39.

<sup>212</sup> Lihat, Salim Said, “Politik Adalah Panglima Film...”, *op.cit.*, hal. 86.

pada tanggal 8 Mei. Dalam aksi-aksi selanjutnya, cap "Manikebu" dipakai PKI terhadap lawan-lawan politik mereka, tidak peduli apakah mereka pendukung Manifesto Kebudayaan atau tidak.<sup>213</sup>

Dengan menggunakan cap Manikebu serta beberapa cap lainnya, PAPFIAS yang resminya hanya akan mengganyang film "imperialis Amerika" itu kemudian juga mengganyang film-film dan tokoh-tokoh perfilman Indonesia yang tidak sekubu dengan mereka. Bahkan menjelang pembentukan PAPFIAS, dalam suatu kesempatan, sutradara Bachtiar Siagian melemparkan tuduhan kepada Usmar Ismail yang disebutnya sebagai "meninggalkan daerah Republik masuk ke daerah Belanda, juga membikin film dalam studio Belanda tersebut".<sup>214</sup> Tuduhan yang memutarbalikkan fakta ini dilakukan oleh Bachtiar Siagian justru pada saat Usmar bersama Djamaludin Malik dan Asrul Sani sedang berada di Saudi Arabia dalam rangka pembuatan film *Tauhid*.

Aksi PAPFIAS yang dengan cepat menjalar di berbagai tempat di Indonesia akhirnya memang berhasil membubarkan AMPAI. Akibatnya terjadi kekacauan pada peredaran film, sementara film-film Amerika yang baru, hampir tidak bisa masuk. Film-film dari negeri sosialis yang ingin dipergunakan sebagai pengganti film-film Amerika yang diboikot itu, tidak pula disenangi oleh penonton. Akibat dari keadaan ini:

"Banyak bioskop di berbagai tempat telah mengalami ditutup. Karena film-film Indonesia yang jumlahnya tidak seberapa itu tidak bisa mencukupi kebutuhan, sedang film-film lain yang mulai digiatkan pemasukannya seperti film-film RRT dan Rusia, yang kebanyakan inti isinya mengandung propaganda ideologi asing dan malah ada yang bernada menghina dan mengejek agama, tidak bisa diterima kebanyakan rakyat Indonesia

---

<sup>213</sup> Misalnya saja, pada masa itulah lagu-lagu *Koes Bersaudara* diganyang, karena dianggap *kebeatles-beatlesan*. Dan Elly Kadam dilarang menyanyi karena *keindia-indiaan*. Tercatat dalam era itu sebagai masa pemberangusan para sastrawan, seniman, dan budayawan pendukung Manikebu (Manifesto Kebudayaan), yakni para pendukung paham humanisme universal dalam kebudayaan. Lihat, Budiarto Danujaya, "Hari-hari yang Paling Riu (1962-1965)" dalam Haris Jauhari (ed.) *Layar Perak, 90 Tahun Bioskop di Indonesia* (Jakarta: Gramedia Pustaka Utama dan DFN, 1992), hal. 67.

<sup>214</sup> *Duta Masyarakat*, 26 April 1964.

yang telah mempunyai filsafatnya sendiri Pancasila yang didalamnya mengangungkan unsur Ketuhanan”.<sup>215</sup>

Menghadapi keadaan perfilman dan perbioskopian yang menjadi kacau oleh PAPFIAS itulah maka Menteri Perdagangan, Adam Malik, pada tanggal 20 Agustus 1964 mengeluarkan Surat Keputusan bernomor M 0365/1964 yang ditujukan kepada PAPFIAS agar segera menghentikan aksi boikotnya.<sup>216</sup>

Tapi seminggu kemudian, tanggal 27 Agustus, Nyonya Utami Suryadarma, dalam kedudukannya sebagai Ketua PAPFIAS, malah menyerukan agar pemerintah menghentikan semua pemutaran dan peredaran film Amerika.<sup>217</sup> Ketegangan memuncak, tidak ada jalan kecuali campur tangan lembaga yang lebih tinggi. Pada tanggal 20 Oktober 1964, Pejabat Presiden, Dr. Subandrio, memutuskan untuk mengambil alih seluruh masalah perfilman dari tangan Menteri Penerangan Achmadi dan menempatkannya di bawah kekuasaan Kabinet Dwikora.<sup>218</sup>

Keputusan Dr. Subandrio tidak bisa lain dari menguntungkan PAPFIAS. Campur tangan Dr. Subandrio itu bukan cuma berhasil menggagalkan pelaksanaan Surat Keputusan Adam Malik, tetapi juga sekaligus mengambil alih pengurusan film dari tangan Achmadi, hal yang sudah lama diinginkan oleh PKI. Kemenangan yang mereka peroleh lewat keputusan Pejabat Presiden itu kemudian segera dikonsolidasikan oleh PAPFIAS lewat Musyawarah Besar mereka di Jakarta 3 November 1964. Tapi sebelum Mubes PAPFIAS itu berlangsung di Hotel Duta Indonesia (sekarang jadi pusat pertokoan Merlin), beberapa puluh meter saja dari tempat itu, pada tanggal 27 Oktober, sebuah Musyawarah Nasakom Penerapan Penpres 1/1964 berlangsung

---

<sup>215</sup> *Sinar Harapan*, 21 Juni 1964.

<sup>216</sup> *Sinar Harapan*, 9 September 1964.

<sup>217</sup> *Bintang Timur*, 31 Agustus 1964.

<sup>218</sup> *Berita Republik*, 20 Oktober 1964.

di gedung Harmoni. Menteri Perdagangan Adam Malik yang memberikan sambutan pada pembukaan Mubes yang diorganisir oleh musuh-musuh PAPFIAS itu antara lain berkata:

”Oleh karena itu, hemat saya tepatlah nama yang diberikan kepada Mubes ini, yaitu penerapan Penpres Nomor 1 tahun 1964. Hal ini membuktikan kepada kita pula bahwa landasan bekerja dunia perfilman Indonesia seperti digariskan dalam Penpres 1 tahun 1964 dimaksud kelihatannya memenuhi harapan dan aspirasi dunia perfilman karena mendukung segi-segi idiil, kulturil dan komersil berazaskan Pancasila”.<sup>219</sup>

Beberapa hari kemudian, pada pembukaan Mubes PAPFIAS, Menteri Negara Drs. Boegie Supeno, yang berpidato atas nama Pejabat Presiden Dr. Subandrio, antara lain berkata:

”Saya harapkan agar Mubes PAPFIAS ini dapat menciptakan konsepsi-konsepsi yang didasarkan pada peraturan nasional progresif revolusioner, sehingga film sebagai alat revolusi dapat dijadikan pelopor dalam mendobrak imperialisme... Kegiatan-kegiatan PAPFIAS yang patriotik dan revolusioner hingga sampai-sampai berlangsungnya Mubes ini, merupakan pencerminan daripada keinginan yang hidup dalam masyarakat, harus dapat ditampung, dikoordinir dan disalurkan kearah yang positif dan konstruktif guna kepentingan dan tujuan revolusi”.<sup>220</sup>

Pada kesempatan yang sama, dalam pidato sambutannya sebagai Ketua PAPFIAS, Nyonya Utami Suryadarma antara lain berkata:

”Ada saja orang yang mempertentangkan aksi ini dengan kebijaksanaan pemerintah. Kami sadar betul, bahwa aksi ini akan ditentang oleh imperialisme Amerika Serikat. Dan karena letaknya Amerika Serikat jauh, jauh dari Indonesia maka tentulah yang membela film imperialisme Amerika Serikat dan AMPAI-nya, tentulah orang Indonesia yang menjadi kaki tangan imperialisme Amerika. ... Yang harus disesalkan ialah DFI. Badan ini adalah badan pemerintah, tapi ia menempatkan dirinya sedemikian rupa terhadap aksi massa ini, sehingga tidak memenuhi tugasnya sebagai instansi yang seharusnya memberi bimbingan bagi penyelesaian masalah-masalah Perfilman Nasional”.<sup>221</sup>

Mubes PAPFIAS berakhir dengan sejumlah resolusi. Secara amat gamblang, antara lain pemerintah didesak untuk memecat Kolonel Sukardjo dari jabatannya sebagai Ketua DFI (Dewan Film Indonesia). Dan Mubes Nasakom sudah pasti tidak dilupakan oleh para pengikut

---

<sup>219</sup> *Merdeka*, 1 November 1964.

<sup>220</sup> *Harian Rakyat*, 31 Oktober 1964.

<sup>221</sup> *Bulletin PAPFIAS*, No. 16, 13 Oktober 1964, hal. 6.

Nyonya Utami itu. Mubes yang direstui oleh Adam Malik itu, dalam resolusi PAPFIAS disebut sebagai: "kegiatan yang dicari-cari saja untuk dijadikan dalih bagi pameran anti Nasakom, antipersatuan yang revolusioner dan anti PAPFIAS".<sup>222</sup>

Keruwetan yang ditimbulkan oleh dua Mubes itu memaksa lagi pejabat Presiden Dr. Subandrio untuk campur tangan. Dalam pertemuan segitiga—Subandrio, pihak Mubes Nasakom dan PAPFIAS—pada tanggal 3 November, tuntutan-tuntutan PAPFIAS untuk menghentikan pemutaran film Amerika, retooling Kolonel Sukardjo sama sekali tidak disebut dalam pernyataan bersama yang isinya memang sangat kabur.<sup>223</sup>

Kegagalan yang ditemui PAPFIAS pada pertemuan segitiga ini merupakan salah satu dari sedikit kegagalan mereka dalam tahun 1964 dalam usaha mereka mengeliminir musuh-musuh politik mereka di bidang perfilman. Sebelum itu, mereka telah menyingkirkan Usmar dan Djamaludin dari kepengurusan Festival Film Asia Afrika. Tapi efek dari penyingkiran itu ternyata tidak mempunyai arti besar bagi usaha-usaha mereka lebih jauh untuk secara seutuhnya menguasai perfilman nasional.<sup>224</sup>

Tapi kegagalan-kegagalan yang dialaminya, tidak membuat PAPFIAS mundur. Sementara koran-koran dikuasai PKI dan simpatisan-simpatisannya terus melancarkan pengganyangan terhadap tokoh-tokoh perfilman dan tokoh kesenian dan kebudayaan Indonesia yang berada di luar kubu mereka, lewat keputusan Presidium Kabinet, Badan Musyawarah Perfilman Nasional (BMPN), yang dibentuk atas dasar Penpres Nomor 1/1964, pada suatu hari tiba-tiba diubah susunan anggotanya. BMPN gaya baru itu tidak lain adalah wadah yang sengaja diciptakan untuk memberikan peluang bagi PKI untuk menguasai dunia film. Nyatanya hampir 80% dari anggota-anggotanya adalah orang LEKRA/PKI. Djamaludin dan Usmar terpaksa

---

<sup>222</sup> *Antara*, 7 November 1964.

<sup>223</sup> *Merdeka*, 4 November 1964.

<sup>224</sup> Lihat, Salim Said, "Politik Adalah Panglima Film...", *Op.Cit.*, hal. 88.

menghadap Subandrio untuk memprotes susunan BMPN yang sangat berat sebelah itu dan akhirnya golongan demokratis dalam lembaga itu ditambah menjadi 5 (lima) orang.<sup>225</sup>

Ketika kemudian pemerintah meminta BMPN merumuskan suatu rencana pembinaan film, maka yang terjadi cuma percekocokan antara anggota badan tersebut. Di luar forum-forum resmi, PKI dan simpatisannya lebih mencapai banyak kemenangan. Nyonya Utami Suryadarma yang mengetuai Badan Sensor Film masa itu, memegang peranan besar dalam mempersulit proses penyensoran film musuh-musuh politik mereka. Film *Tauhid* yang disutradarai oleh Asrul Sani, nyaris dilarang untuk beredar kalau saja Presiden Soekarno tidak campur tangan. Tapi film *Impian Bukit Harapan* karya Wahyu Sihombing, sebuah film mengenai kehidupan buruh di pabrik teh, berhasil dilarang peredarannya oleh Badan Sensor Film karena dianggap "menghina kaum buruh".

Kedudukan PKI dan simpatisan-simpatisannya di tahun 1965 kelihatannya makin lama makin kuat. Sejalan dengan itulah pula kegiatan mereka dalam bidang perfilman. Tapi sampai meletusnya Gestapu di bulan September, sebenarnya dunia film tidak pernah mereka kuasai sebagaimana yang mereka rencanakan, meskipun akibat serangan gencar selama beberapa tahun terakhir itu cukup untuk memecah belah masyarakat perfilman Indonesia.

Penyebab tidak berhasilnya golongan PKI dan simpatisan-simpatisannya dalam menguasai dunia film disebabkan pada kurangnya orang film di kalangan mereka dibanding dengan orang yang sama di kalangan yang tidak bersimpati pada golongan komunis. Secara politis memang PKI dan simpatisan-simpatisannya hebat, tapi dalam dunia film, orang-orang politik macam Nyonya Utami Suryadarma, penyair macam Sitor Situmorang atau pelukis seperti Henk Ngantung, jelas tidak berarti banyak. Selain itu, tenaga teknis film juga tidak mereka miliki sehingga kesempatan untuk membuktikan teori-teori estetika mereka yang berlandaskan realisme

---

<sup>225</sup> S.M. Ameh, "Masa Pra Gestapu,...", *Op.Cit.*,

sosialis atau Manipol—sebagai yang dirumuskan dan dikampanyekan oleh Sitor Situmorang—tidak pernah bisa mereka laksanakan. Bahkan film *Tangan-tangan Yang Kotor* yang dibanggakan Sitor Situmorang serta mendapatkan hadiah dalam Festival Film Asia Afrika di Indonesia pada tahun 1964, sesungguhnya adalah buatan orang-orang Perfini, yang merupakan anak didik Usmar Ismail.

Dari 158 film yang dihasilkan di Indonesia dari tahun 1957 hingga pecahnya Gestapu pada bulan September 1965, ternyata cuma 25 judul yang dihasilkan sutradara-sutradara yang tergolong orang-orang kiri.

Menarik untuk dicatat bahwa bahkan dari ke-25 hasil sutradara-sutradara yang tegas menggolongkan diri ke kubu golongan kiri itu, sulit ditemukan film yang betul-betul bernafaskan atau bertemakan semangat kekirian. Bachtiar Siagian nampaknya adalah yang terkemuka di antara rekan-rekannya, tapi toh tidak semua filmnya memperlihatkan corak sebagai yang diinginkan atau sering dislogkannya.

Kenyataan seperti ini tidak melulu harus dinilai sebagai akibat kurangnya tenaga teknis di kalangan mereka. Tapi juga para sutradara yang "mendadak" revolusioner macam Bambang Hermanto memang tidak mempunyai bekal ideologis maupun estetis yang cukup untuk menciptakan film sesuai dengan realisme sosial ataupun Manipol-Usdek. Juga bahwa PKI makin lama makin lebih mementingkan politik daripada kegiatan kebudayaan pada saat-saat menjelang Gestapu harus pula menjadi bahan perhitungan menghadapi kenyataan tadi. Sumber-sumber keuangan yang ada pada akhirnya lebih dipusatkan pada gerakan politik—yang diikuti dengan persiapan militer—daripada dialokasikan pada kegiatan budaya dan film.

Maka sampai pecahnya Gestapu, dari ribut berteori, sibuk mengganyang dan dengan "penuh semangat mencipta", orang-orang kiri di Indonesia toh tidak meninggalkan film yang

bisa dinilai memperkaya khasanah keanekaragaman corak film Indonesia. Realisme sosial yang di Rusia pernah menghasilkan orang terkemuka seperti Einstein dan Pudovkin, di Indonesia cuma menghasilkan dan meninggalkan kenangan yang pahit. Sejarah perfilman post Gestapu—yang gemerlapan dengan warna yang serba mewah—sama sekali tidak memperlihatkan bekas dari suatu masa yang tegang dalam sejarah bangsa Indonesia di zaman kemerdekaan ini. Film-film yang dibuat setelah Gestapu dibuat seakan-akan sebuah periode politik yang galak dan garang dan penuh intimidasi serta instrik tidak pernah hinggap dalam sejarah kita.<sup>226</sup>

#### **D. Pemerintah Turun Tangan**

Pemerintah kemudian turun tangan, dan bisa meredakan suasana, meminta PPFII aktif kembali. Tetapi, suasana sudah lain. Kepercayaan pemilik modal dan bank sudah tidak ada, pasar terus menyempit sementara pertikaian dengan kaum komunis makin tajam. Meski begitu, Usmar Ismail mampu membangkitkan kepercayaan pemilik modal, terbukti dengan melonjaknya lagi produksi nasional pada tahun 1960 – sebanyak 38 judul. Usmar telah membuktikan bahwa film-film hiburan garapannya ternyata mampu mendatangkan keuntungan. Bahkan pada tahun 1960 pula FFI kembali diselenggarakan dengan modal sebagian besar dari Djamaludin Malik. Akan tetapi, kenaikan produksi tahun 1960 dan diselenggarakannya FFI ternyata tidak merangsang peningkatan jumlah produksi pada tahun berikutnya. Hal ini dapat dilihat dalam tabel berikut yang menggambarkan fluktuasi produksi film nasional yang terjadi dalam rentang waktu tahun 1949-1966, yakni:

**Tabel 1**  
**Produksi Film Nasional Tahun 1949-1966**

---

<sup>226</sup> Lihat, Salim Said, “Politik Adalah Panglima Film...”, *Op.Cit.*, hal. 89.

Tahun	Jumlah Produksi
1949	8
1950	23
1951	40
1952	50
1953	41
1954	60
1955	65
1956	36
1957	21
1958	19
1959	16
1960	38
1961	37
1962	12
1963	19
1964	20
1965	15
1966	13

(Sumber: SM Ardan, *Setengah Abad Festival Film Indonesia*, hal. 16-24;  
*Dari Gambar Idoep ke Sineplex*, hal. 48-49)

Dengan posisi kalangan komunis yang semakin kuat dalam kekuasaan pemerintah, pihak lawan mereka lebih banyak berada pada posisi defensif. Tapi inisiatif lebih banyak muncul dari

kalangan ini, karena di kubu ini berkumpul orang-orang terbaik di antara orang film yang sebenarnya. Perang saudara ini baru akan berakhir pada tahun 1965, sesudah kalangan komunis gagal melakukan perebutan kekuasaan dan sejak itu aliran komunis dilarang di Indonesia.<sup>227</sup>

### E. Masih Bisa Berprestasi

Dalam situasi kisaran seperti ini, prestasi film Indonesia dapat dikatakan membanggakan ditengah kondisi perfilman yang dapat dikatakan kurang mendukung dan memadai dalam hal berproduksi film. Seperti dikatakan Amir Jusuf dalam mengomentari Kemenangan aktor Bambang Hermanto sebagai aktor terbaik dari festival film internasional II tahun 1962 di Moskow memiliki arti penting bagi perkembangan perfilman nasional ditengah kenyataan kondisi serba kekurangan, namun dengan hal ini tentu memperlihatkan suatu sinar keyakinan atas hari depan film Indonesia.<sup>228</sup>

Festival Moskow adalah salah satu festival internasional yang berat, delapan puluh persen dari film yang masuk adalah film perang, kata Usmar. Dan kita bisa lihat bahwa *Pejuang* yang dengan teknik sederhana itu berhasil juga menarik perhatian, malah menelorkan hadiah tertinggi.<sup>229</sup>

Pada masa ini juga marak adanya pekan teater hasil kerjasama antara ATNI dan *Indonesian Artists Management*, dengan mementaskan tiga buah drama yang berlangsung anantara tanggal 9-20 Juli 1961 untuk kesekian kalinya di Gedung Kesenian Jakarta menyaksikan rentetan pementasan. Yang dalam nilai dan kesungguhan, merupakan titik harapan bagi kehidupan dunia drama Indonesia di masa datang. Antara lain *Pawang Hujan* yang dibintangi

---

<sup>227</sup> *Ibid*, hal. 33.

<sup>228</sup> Amir Yusuf, "Kemenangan Bambang Hermanto" dalam Majalah Purnama No.I/1961, Djakarta: Badan Penerbit Aneka, 1961, hal. 3.

<sup>229</sup> Lihat Majalah Purnama No.I/1961, Djakarta : Badan Penerbit Aneka, 1961, hal. 13.

Soekarno M. Noor dan Meinar karya N.Richard Nash, *Pintu Tertutup* yang juga dibintangi Soekarno M. Noor karya Jean Paul Satre dan *Montserrat* dengan bintang Ismed M Noor.<sup>230</sup>

Dengan terpilihnya aktor Bambang Hermanto dalam film Perfini *Pejuang* sebagai pemain terbaik dan sekaligus menaikkan pandangan umum terhadap film Indonesia di buminya sendiri dan di gelanggang internasional, maka film dengan tema-tema perjuangan menjadi segar kembali dalam ingatan kita. Revolusi adalah bumi subur, dimana cerita perjuangan rakyat Indonesia melawan kolonialis dan imperialis asing, dimana sumber-sumber keajaiban-keajaiban kepahlawanan timbul sebagai bahan nyata tak dapat disangkal.<sup>231</sup>

Tema cerita perjuangan disenangi orang karena ia dapat juag mengandung kemanusiaan yang agung, kemanusiaan universal dimana diletakkan manusia sebagai objek. Setiap orang sekurang-kurangnya sekali dalam hidupnya pernah mengalami zaman perjuangan, zaman yang meminta pemikiran, pertimbangan, dan kebijaksanaan berlangsung tepat sebelum mereka menyadari akibat yang ditimbulkannya. Dan oleh karenanya persoalan yang dikandung, cerita yang mengandung tema perjuangan bersenjata merupakan makanan empuk yang paling banyak disukai sastrawan yang kebetulan hidup sejaman dengan keadaan ini. Pramudya Ananta Toer dengan cerita revolusi melalui kualitas dan kuantitas juga mengagumkan. Untuk meninjau sastrawan-sastrawan cerita pendek termmodern, maka nama Trisnojowono dengan *Laki-laki dan Mesiu-nya* merupakan salah seorang penulis yang mewakili jamannya. Nampak benar bahwa pengalaman dan kemampuan merupakan syarat utama bagi berhasilnya pengembangan tema dipandang dari nilai sastra. Sebab, bagaimanapun juga, peresapan akan lebih dalam ke dasar bila pokok-pokok persoalan yang dikemukakan terkuasai oleh penulis yang bersangkutan.<sup>232</sup>

---

<sup>230</sup> Acmad M.S, Pekan Teater 1961 dalam Majalah Purnama No.1/1961/ Th. I, hal. 17.

<sup>231</sup> Lihat, *Tema-tema Perdjjuangan* dalam Majalah Purnama No.3/ Th. I, hal. 5.

<sup>232</sup> *Ibid*, *Tema-tema Perdjjuangan*, hal. 5.

Film sebagai alat penerangan-pendidikan memiliki fungsi penting dalam masyarakat kita sekarang. Dengan kemungkinan-kemungkinan yang lebih luas dalam menanamkan peresapan dibandingkan sebagai sebuah tulisan yang terbatas itu. Demi menggagas perkembangan perfilman nasional maka, Musyawarah nasional film pertama bulan oktober 1959, guna merumuskan *policy* film Indonesia berupa *Program Nasional Film Indonesia* antara lain menghasilkan beberapa kebijaksanaan yang antara lain :

1. Kebijaksanaan dalam mencapai efektivitas dan meningkatkan produksi dalam kualitas dan kuantitas.
2. Kebijaksanaan dalam penambahan tenaga ahli serta peningkatan daya kreasi artis dan pekerja film.
3. Kebijaksanaan dalam usaha memperluas dan mengkonsolidasi pasaran didalam dan luar negeri.
4. Kebijaksanaan dalam masalah impor sebagai suplemen dan dorongan kepada usaha ekspor.
5. Kebijaksanaan dalam memperluas lapangan distribusi dan pemutaran.
6. Kebijaksanaan dalam memperluas hubungan internasional.
7. Kebijaksanaan dalam memelihara semangat kerjasama yang harmonis berdasarkan cita-cita yang disetujui bersama antara golongan-golongan perfilman nasional.

Ketujuh kebijaksanaan tersebut merupakan hasil-hasil pemikiran, pengalaman, dan kesimpulan serta dorongan dari cita-cita untuk dapat menegakkan suatu kegiatan perfilman nasional di Indonesia yang memberikan jawaban tegas kepada kepentingan nasional akan

keharusan adanya perfilman Indonesia yang kualitas dan kuantitas memenuhi harapan nasional kita.<sup>233</sup>

Walaupun hasil-hasil dari musyawarah dari musyawarah tersebut secara materil dan realisasi belumlah dapat dikatakan berhasil, akan tetapi dari segi lain telah berhasil dengan sangat gemilang dalam memebrikan suatu pegangan pemikiran dan pedoman untuk berbuat dan bertindak guna melangkah dimasing-masing bidang perfilman ke arah tujuan dan idam-idaman kita bersama yang menjadi harapan dari musyawarah nasional film Indonesia pertama itu.<sup>234</sup>

Insan perfilman ketika itu tidak ingin hanya meratapi keadaan tetapi senantiasa berusaha dengan segala upaya untuk mencapai tujuan yang dicita-citakan. Peristiwa demi peristiwa nasional silih berganti, yang merupakan manifestasi dari dinamika nasional untuk memperoleh iklim dan keadaan yang lebih sesuai telah menempatkan pula kegiatan perfilman di Indonesia ke dalam iklim yang bertambah maju. Dengan demikian keinginan dan cita-cita bersama yang tegas menghendaki supaya kekuatan dan peranan perfilman nasional dapat dihimpun di dalam suatu bentuk kerjasama yang harmonis telah mendapat tampungan dalam suatu bentuk Kebijakannanaan berupa Surat Keputusan Menteri Perindustrian yang telah memimpin dan membimbing pembentukan gabungan gebungan perusahaan sejenis dan organisasi perusahaan sejenis dan yang didalam bidang kegiatan perfilman nasional yang dikenal dengan Gabungan Perusahaan Sejenis Film atau disingkat dengan GPS Film.<sup>235</sup>

Dengan adanya himpunan ini merupakan jalan untuk segenap fungsional film nasional untuk mendapatkan bimbingan dan perlindungan pemerintah sehingga terbuka kesempatan untuk mewujudkan cita-cita bersama yang telah ditanamkan dalam *Program Nasional Film Indonesia* pada musyawarah nasional film yang pertama lalu.

---

<sup>233</sup> Lihat Majalah Purnama No.3/Th. I, hal. 4.

<sup>234</sup> *Ibid*, hal. 24.

<sup>235</sup> *Ibid*, *Menyambut Kehadiran Policy Film Nasional*, dalam Majalah Purnama No.3/ Th.I hal. 24.

Pemerintah mulai memberikan perhatian, disamping kebijaksanaan dan pembentukan GPS Film tersebut, pemerintah juga telah mencabut dan menghapuskan *Ordonansi Film Tahun 1940*. Yang jelas jika melihat kelahirannya, ordonansi ini berisi dan mengandung kepentingan-kepentingan yang bersifat kolonialis dan tidak menguntungkan rakyat Indonesia. Walaupun dengan perbaikan dan perubahan-perubahan namun ordonansi tersebut tidak sepenuhnya dapat menampung hasrat dan keinginan serta kepentingan nasional yang pokok di lapangan perfilman.

Dimana pengaruh ordonansi film kolonial itu begitu kuat, sehingga dirasakan sekali sebagai salah satu faktor menentukan yang ikuat pula menghambat daya maju dan perkembangan perfilman nasional dan sebaliknya justru memberikan kesempatan untuk meneruskan tradisi dominasi film asing untuk melindas kemajuan, perkembangan daya peredaran dan popularitas perfilman kita di tanah air sendiri.

Kini pustakan belanda itu sudah lenyap dan hapus. Begitu sesuai dengan komando presiden Soekarno “Hancurkan segala yang tidak kita sukai dan bangun segala apa yang kita sukai”. Hal ini mengandung arti bahwa komando presiden sudah mulai dijalankan pada taraf pertama di bidang pembangunan perfilman nasional.

Namun, yang sebetulnya diinginkan dan disukai insan perfilman ketika itu adalah proteksi yang nyata dan pemberian kesempatan serta jaminan yang sungguh-sungguh dapat memajukan perfilman nasional baik untuk tanah airnya sendiri maupun untuk sumbangan kebudayaan dunia.<sup>236</sup>

Manifestasi dari keinginan tersebut iaalah merupakan suatu “policy Film Nasional”, suatu Undang-undangan Pokok Film Nasional yang mencakup dan berisi ketentuan-ketentuan dan pedoman yang bersifat nasional dan progresif mendalam melingkupi dan menyeluruh terhadap segala segi dan persoalannya baik yang berkenaan dengan masalah sensor film, masalah

---

<sup>236</sup> *Ibid*, hal. 24.

produksi, distribusi, peredaran dan pemutaran maupun yang berkenaan dengan masalah ekspor dan pasar luar negeri Indonesia dan lain sebagainya.

Dengan harapan adanya UU ini berarti akan memberikan suatu perlengkapan hukum kepada segala sesuatu yang berhubungan dengan kegiatan di bidang perfilman di Indonesia. Berarti membentuk dan memberikan dasar-dasar hukum guna pembentukan aparatur film yang mengurus secara langsung dan sempurna segala macam ragam dan jenis kegiatan yang berhubungan dengan dunia perfilman, untuk kepentingan perlindungan bagi rakyat Indonesia dari penyalahgunaan film yang berakibat merugikan di bidang kebudayaan politik lapangan kerja dan usaha, untuk menegakkan dasar-dasar dari kebijaksanaan di bidang film secara hukum yang terlahir dari sejarah dan sifat-sifat khusus film dan akhirnya untuk memperoleh faedah dan manfaat dari aspek kekayaan kebudayaan Indonesia dan ruang hidup di Indonesia secara nasional dan pengertian nasional.

Hal ini direspon secara positif oleh pemerintah yang juga mendapat dukungan dari GPS Film sebagai mana disampaikan oleh Amir Yusuf, Ketua GPS Film terhadap kampanye eksportdrive yang sedang digalakkan pemerintah saat itu. Yakni suatu usaha untuk mengeksport film-film Indonesia terutama ke negara sahabat yang juga merupakan pengeksport filmnya ke Indonesia.

Akan tetapi menurut Amir, untuk Indonesia yang menganut sikap lunak kepada film impor juga didukung oleh kenyataan komersial yang ada di Indonesia ditambah dukungan impor murah oleh importir nasional juga distribusi oleh kongsi-kongsi film *Amerika dan Rank Organization* sehingga ini menjadi jalan bagi pihak tersebut untuk mendatangkan film-film mereka ke Indonesia dengan murah walaupun dengan disesuaikan dengan pasaran Indonesia. Hal ini merupakan persoalan yang harus dipecahkan dengan bijaksana dan berencana.

Ada faktor-faktor yang tidak bisa diabaikan, pertama, faktor tiket yang murah, kedua, jumlah produksi dalam negeri yang belum cukup dan ketiga, faktor konsekuensi yang sangat berat untuk kehidupan industri film dalam negeri.<sup>237</sup>

Sehingga dibutuhkan sikap nasional yang serius, walaupun dengan sikap umpamanya dengan menutup pintu pasar terhadap film asing cara liberalis dan fanatik seperti itu tidak diinginkannya. Karena baginya masih ada cara lain untuk pemecahan masalah tersebut. Pemecahan persoalan film di Indonesia yang berisikan perspektif pembangunan dan daya manfaat mental budaya seperti yang dituangkan dalam keputusan MPRS akan dapat diambil sebagai dasar penggunaan faktor-faktor ekspordrive dan perencanaan quota. Namun menurutnya semua itu tidak akan dapat terlaksana tanpa adanya suatu sikap film nasional yang serius dan mencakup segi-segi perfilman di Indonesia secara menyeluruh.

Sikap nasional yang serius itu menurut Amir Yusuf diperlukan sekali agar dapat menegakkan dasar-dasar yang fundamental dari pergerakan internasional produksi Indonesia, yang antara lain bertujuan untuk, *pertama*, penjabaran kebudayaan dan kepribadian Indonesia secara positif, *kedua*, membangunkan industrialisasi aspek-aspek kekayaan kultural Indonesia secara *selfsupporting*, *ketiga*, menyelenggarakan kepentingan film untuk masyarakat baik dari produksi nasional dan produksi negara-negara sahabat secara menguntungkan baik ekonomis dan kulturil.

Berhubungan dengan impor film asing untuk tahun 1961-1962 yang lazimnya telah direncanakan setiap tahunnya oleh pemerintah. Amir, menyerukan harapan agar perencanaan tersebut hendaknya dapat merupakan benar-benar realisasi dari pembangunan film Indonesia berdasarkan keputusan-keputusan MPRS.

---

<sup>237</sup> Amir Yusuf, *Exsportdrive dan Quota Film Import th. 1961/62* dalam Majalah Purnama No.4, Djakarta, Badan Penerbit Aneka, 1961. hal. 3.

Seperti dikatakan manager perfini Naziruddin Naib dalam pidato pembukaannya yang mengulas perkembangan usaha perfini sejak studionya yang di kebayoran baru ditutup karena harus melunai hutang-hutangnya kepada pemerintah tahun 1960 di Surabaya dalam rangka pemutaran film *Pejuang* dihadapan badan sipil, produser-produser, bookers, OPS Film dan insan pecinta film lainnya, bahwa dalam suasana manipol usdek dan RE-SO-PIM perfini dengan pemerintah tetap bergandengan dengan langkah seirama dimana pemerintah saat itu dengan politik ekonomi terpimpinnya juga memberikan bagi perusahaan swasta untuk turut serta dalam pembangunan nasional dan mempertahankan bidangnya.<sup>238</sup>

Drs. Asrul Sani yang saat itu menjabat sebagai wakil ketua GPS Film, sebagai mana sebelumnya persoalan mengenai film juga diulas dan diperbincangkan oleh Ketua GPS Flim Amir Yusuf juga memberikan gambaran akan apa yang harus disediakan untuk menopang perkembangan perfilman nasional. Menurutnya, karena dalam masa sepuluh ini banyak menggemirakan dan banyak pula yang mengecewakan. Dimana insan perfilman telah berusaha berkumpul sekuat tenaga, berkumpul dan berdebat mengenai persoalan kemajuan film indonesia. Indonesia mengirimkan film dan utusan ke pesta-pesta film internasional. Utusan yang berangkat dengan penuh keramaian tapi selalu pulang bercampur bisu karena yang diharapkan tidak tercapai. Semua ini disebabkan karena film kita masih berada dalam suatu tingkat yang rendah.

Jika kita hendak membangun industri film kita dan hendak memperbaiki serta mempertinggi kualitasnya, maka menurut Asrul ada tiga faktor yang harus disediakan, *pertama*, tersedianya modal kerja yang cukup sebagai faktor keuangan, *kedua*, tersedianya alat-alat yang diperlukan sebagai faktor peralatan, *ketiga*, tersedianya tokoh-tokoh kreatif sebagai faktor karyawan dan seniman. Betapa ketiga faktor ini sangatlah diperlukan dalam membangun industri film nasional. Ia menambahkan bahwa faktor ini harus disediakan dan harus disadari bersama

---

<sup>238</sup> Lihat, *OPS Film Dalam Rangka RE-SO-PIM* dalam Majalah Purnama No. 4, hal. 16.

dengan sebaik-baiknya dimana dituntut bekerja untuk menyelesaikannya, bukan hanya sekedar dukungan moril atau anjuran-anjuran tapi dengan tindakan-tindakan yang konkrit.<sup>239</sup>

Masa depan yang gemilang bagi industri film nasional sebagaimana disampaikan Abdul Hadi, Aktor terbaik dalam Pesta Film ke-1, manakala departemen PP&K yang merupakan bagian dari pemerintah memberikan perhatian yang penuh dan jujur terhadap industri film nasional, mengingat akan besar artinya dunia perfilman sebagai alat yang maha luas dan penting sebagai penghubung dengan negara-negara lain, sebagai wahana pendidikan masyarakat tetapi semua itu dapat terwujud bilamana pula terjalin jalinan uang erat dan kuat guna mewujudkan suatu kesempurnaan nasional terbangun antara Dept PP&K, para produser, penulis cerita dan sejarah, sutradara, teknisian dan berbagai elemen yang terkait membentuk satu jalinan yang *mutualunderstanding*.<sup>240</sup>

Semakin besarnya peran pemerintah kian terlihat dengan semakin besarnya perhatian pemerintah dengan mengeluarkan Keputusan Presiden No.548 Tahun,1961 dan ditetapkannya beberapa pokok ketentuan guna melindungi industri dalam negeri dari persaingan luar negeri serta lain-lainnya dalam menghadapi masa depan perfilman nasional.

Dari keluarnya peraturan ini juga menghilangkan kebingungan atas status dunia perfilman ini sebenarnya berada dibawah kementerian mana, sehingga dari sini pemerintah juga sekaligus menetapkan dibentuknya Badan Urusan Perfilman yang diketuai oleh Menteri Penerangan yang berada dibawah dan bertanggung langsung kepada Menteri Pertama. sehingga hilang sudah kebingungan orang film tentang pimpinan dan terbentangleh satu landasan yang jelas dimana potensi perfilman dapat digalang secara terkordinir.<sup>241</sup>

---

<sup>239</sup> Asrul Sani, *Membangun Industri Film Nasional* dalam Majalah purnama No.5, hal. 3.

<sup>240</sup> Abdul Hadi, *Percaya Akan Masa Depan Film Indonesia* dalam Majalah Purnama No. 5, hal. 7.

<sup>241</sup> Lihat, Naziruddin Naib, *Optimis Hadapi Masa Depan Dunia Film Indonesia* dalam Majalah Purnama No.6/Th. I, hal. 3.

Menarik bila kita melihat akan uraian yang disampaikan oleh R.Bg.Sumantri, M.A, didalamnya dituliskan bahwa fungsi perfilman dalam masyarakat adalah sebagai hiburan, penerangan dan pendidikan. Sementara sifat perfilman dalam masyarakat antara lain *pertama*, kritik, *kedua*, propaganda dan *ketiga* wisata.<sup>242</sup>

Diantara putusan-putusan musyawarah kerja perfilman nasional tanggal 29-30 maret 1963 dijakarta dalam rangka menyambut hari film nasional, insan perfilman yang terhimpun dari organisasi-organisasi perfilman (Persatuan Artis Film Indonesia) PARFI, organisasi perusahaan sejenis OPS bioskop, Persatuan Importir dan Distributor Film Indonesia (PIDFIN), Persatuan Perusahaan Film Indonesia (PPFI), menyelenggarakan musker ini. Masalah produksi adalah masalah yang paling menarik. Untuk mencapai 60-80 film setahun perlu diberi perlengkapan yang lebih baik kepada studio-studio swasta yang ada, studio perusahaan Film negara (PFN) yang punya peralatan lengkap itu dijadikan studio induk, terutama hendaknya dijalankan sebagai pabrik semata-ma yang memberi pelayanan kepada kegiatan-kegiatan produksi baik pemerintah maupun swasta. Pemerintah telah merespon positif dengan persetujuan c.q. Wakil Menteri Pertama/Menteri Penerangan ini. Dengan menyambut gembira hasil-hasil musyawarah tersebut dan menganggap penting fungsi perfilman sebagai pembentukan mental bangsa indonesia selain fungsinya sebagai hiburan yang diperlukan. Hal ini serasa menjadi angin segar bagi perkembangan dunia perfilman nasional saat itu.<sup>243</sup>

Belajar dari sejarah film yang sudah film telah banyak digunakan untuk melanggengkan status quo. Banyak negara melihat film sebagai alat politik yang penting karena sifatnya yang bisa dipakai untuk mempengaruhi opini massa. Dari Hitler, Stalin, Mao menempatkan film sebagai alat politiknya, film dikuasainya menjadi alat propaganda pemerintah. Di Asia, di

---

<sup>242</sup> R.Bg.Sumantri, M.A. *Masalah Perfilman Sebagai Kebutuhan Mutlak Masyarakat yang Dinamis*, lihat Majalah Purnama No. 21/Th.II, hal. 5.

<sup>243</sup> Lihat, *Soal Studio dan Bahan* dalam Majalah Purnama No.3/4/Th. II, 1963, hal. 3.

Filipina zaman F. Marcos pernah menjadikan film sebagai propaganda politiknya. Di Indonesia kita semua mengenal kalau sejak zaman Soekarno telah menempatkan film sebagai media propaganda. Begitu pula pada masa Orde Baru film yang terbangun sebagai sebuah film yang penuh dengan propaganda ketimbang realita yang sebenarnya seperti dalam film buatan PPFN, *Janur Kuning* dan *Pemberontakan G 30S/PKI*. Dimana semua film tersebut menggambarkan hegemoni militer.<sup>244</sup>

**Tabel 2**  
**Film Indonesia Peraih Penghargaan**  
**Festival Internasional 1950-an s/d 1960-an**

Tahun	Judul Film	Penghargaan
1952	Si Pincang	Festival Film Praha, Cekoslovakia
1955	Harimau Tjampa	Festival Film Siangpura
1956	Manusia Sutji Tamu Agung	Festival Film Asia Tenggara
1961	Pejuang	Festival Film Internaional Moskow

(Sumber: Novi Kurnia, Budi Irawanto dan Rahayu, *Menguak Peta Perfilman Indonesia*, hal. 153)

### **F. Negara, Lembaga Negara dan Perfilman**

Kemerdekaan Indonesia yang diproklamasikan tanggal 17 Agustus 1945 membawa perubahan besar bagi keseluruhan aspek kehidupan negara tak terkecuali bidang perfilman. Pada masa awal ini, urusan film dipegang oleh Departemen Penerangan yang ketika itu dirangkap jabatannya oleh Menteri Keamanan Rakyat. Dirangkapnya jabatan tersebut mempertimbangkan

<sup>244</sup> Gotot Prakosa, *Film dan Penguasa dalam Film dan Kekuasaan*, Jakarta, Yayasan Seni Visual Indonesia, 2004, hal. 44-45.

fungsi lembaga yang sama, yaitu membangkitkan semangat kebangsaan dan mempertahankan negara. Tugas dari departemen tersebut antara lain melakukan kontra propaganda, propaganda dan pencatatan penerbitan. Kebijakan ini tertuang dalam *Maklumat Pemerintah 14/11/1945*.<sup>245</sup>

Pada masa ini film memiliki peran penting terutama sebagai alat politik untuk memelihara kedaulatan negara dan menjaga agar film tidak bertentangan dengan faham kerakyatan dan menjadi tontotan yang bersifat mendidik. Pada 10 September 1945, pemerintah mendirikan Komisi Pemeriksaan Film untuk mengusahakan agar film yang diputar memenuhi kepentingan politik tersebut.

Meski kemerdekaan telah diraih dan penataan kehidupan bernegara tengah dijalani, perebutan kedaulatan oleh tentara sekutu masih terus berlangsung. Di tengah-tengah upaya mempertahankan *status quo* oleh tentara sekutu, 5 September 1945 Kerajaan Yogyakarta menyatakan bergabung dengan Indonesia. Kejadian ini membawa kemenangan sekaligus kebanggaan besar bagi pemerintahan dan rakyat Indonesia. Di dunia perfilman Sultan Yogyakarta pun memiliki andil dalam merumuskan kebijakan perfilman. Kebijakan tersebut terkait dengan klasifikasi film yang patut ditonton oleh rakyat. Di samping itu, Sultan juga mengumumkan garis-garis dan fungsi badan sensor. Inti seruannya menyangkut penerapan sensor untuk segala penerbitan, sandiwara dan sebagainya dan urgensinya dalam menyeleksi media agar tidak menimbulkan kesalahpahaman, kekacauan dan melembekkan perjuangan bangsa.<sup>246</sup>

Ketika persoalan kedaulatan negara masih terganjal karena masih beeperannya pemerintahan NICA (hasil perjanjian Linggarjati), kebijakan sensor pun masih menyisakan persoalan. Badan sensor tidak dapat berfungsi maksimal karena penguasaan beberapa wilayah

---

<sup>245</sup> M. Sarief Arief, dkk, 1997, hal. 98.

<sup>246</sup> *Ibid*, hal. 100-102.

Republik Indonesia oleh tentara sekutu. Kebijakan sensor yang cukup menyolok dan nampaknya berlaku cukup intensif di wilayah yang dikuasai pemerintah Indonesia terkait dengan pembatasan usia penonton. Klasifikasi ini dimaksudkan untuk melindungi rakyat yang baru merdeka dari pengaruh film impor terutama dalam rangka mengurangi efek budaya dari film tersebut. Sedangkan di wilayah yang dikuasai oleh tentara sekutu dicanangkan *Staatsblad Van Nederlandsch Indie*, No. 155 tahun 1948 yang menegaskan pemberlakuan Ordonansi Film tahun 1940.

Di tahun 1949 dimana Indonesia mendapatkan pengakuan kedaulatan, Badan Penyensoran Film Negara yang morat-marit kehidupannya di masa perang kemerdekaan pun berada pada status tidak jelas dalam menjalankan fungsi penyensorannya. Akibatnya, terjadi ketidaksesuaian pendapat antara peran lembaga penyensoran untuk sekedar menumbuhkan semangat produksi film Indonesia atau suatu lembaga represif yang bertindak semata untuk memperlihatkan kekuasaannya tanpa mengindahkan upaya memberikan apresiasi mengenai film pada masyarakat. Untuk menjawab kerumitan ini pada tahun 1950, dibentuk Panitia Sensor Film Pusat oleh pemerintah. Institusi ini beranggotakan 33 orang, 22 orang dari jawatan dan 11 orang dari swasta.

Di samping Panitia Sensor Film Pusat, dalam upaya meningkatkan fungsi institusi tersebut, di daerah-daerah juga diadakan lembaga sensor daerah. Kebijakan tersebut menyebabkan film yang sudah lolos sensor dari panitia sensor pusat belum tentu diterima oleh panitia sensor daerah. Jika suatu film itu dipandang berbahaya bagi daerah maka lembaga sensor di daerah akan menolaknya.

Ketentuan lain menyangkut kebijakan perfilman di masa ini masih terus mengacu pada *Ordonansi Film* tahun 1940 yang berlaku pada masa Hindia Belanda. Termasuk ketentuan umur

penonton film hanya ditambahkan kewenangan penentuan umur tersebut ada pada Panitia Sensor Film Pusat.

Pada masa ini kebijakan sensor masih kental terkait dengan kepentingan politik kekuasaan. Kasus dipotongnya film “Darah dan Doa” karya Usmar Ismail dan ditolaknya pemutaran film tersebut di beberapa daerah menunjukkan bagaimana kepentingan politik kala itu memangkas kerja kreatif film. film “Darah dan Doa” yang memaparkan perjuangan Long March pasukan Divisi Siliwangi sebagai akibat dari diterimanya perjanjian Renville 1948 dan sikap pasukan Darul Islam dalam menerima kembali pasukan tersebut serta kekerasan yang ditimbulkan, dianggap dapat menjadi pemicu upaya penyelesaian damai dengan Darul Islam kala itu.

Karena pola yang dilakukan badan penyensoran film berorientasi pada kepentingan tertentu dan tidak berupaya mengapresiasi penonton pada film-film produksi dalam negeri maka Kongres Kebudayaan tahun 1952 menyerukan perlunya keluwesan kerja badan sensor tersebut. Asrul Sani menyatakan, fungsi lembaga penyensoran haruslah bertumpu pada 2 hal. *Pertama*, mengekang upaya-upaya produser film yang semata-mata ingin mengambil keuntungan dengan produksi film yang sebenarnya mengelabui masyarakat. *Kedua*, badan sensor film dapat menjamin kepuasan masyarakat untuk menonton sebuah karya film dari seorang sineas secara utuh. Pendapat ini agaknya berusaha untuk memfungsikan daya apresiasi masyarakat terhadap film. Namun, tidak ubahnya pada masa penjajahan, sebagian besar masyarakat menonton film masih sebatas mencari hiburan semata dan bukan menikmatinya sebagai suatu bentuk karya yang punya visi. Itulah sebabnya, pasokan film impor terus saja mengalir. Sebagai data, produser film Indonesia tercatat hanya 11 sementara importir film mencapai 28. jumlah produksi film tahun

1951 mencapai 40 buah dan merosot menjadi 37 di tahun 1952 sementara film produksi Hollywood mencapai 660 dan membengkak menjadi 844 di tahun 1952.

Fenomena yang cukup unik pada tahun 1950-an adalah adanya ketumpang tindihan fungsi antara lembaga sensor dengan Badan Penyalur Pertunjukkan Film (BPPF) yang didirikan oleh pemerintah pada 1 November 1951. Meski pada awal berdirinya lembaga ini bergerak di daerah Jawa Tengah dan Jawa Timur namun pada akhirnya diharapkan keberadaannya dapat membantu pemerintah untuk membantu peredaran film dalam negeri. Lembaga memiliki 2 lingkup kegiatan, yaitu : *Pertama*, bersifat preventif, dengan memberikan laporan di antaranya kepada Panitia Pengawas Film, membuat ceramah film film dan membuat publikasi film dan *kedua*, bersifat represif, dengan menyeleksi pemutaran film sesuai dengan tujuan pemutaran dan audiensnya.

Melihat bagaimana tumpang tindihnya persoalan tersebut, pemerintah mengambil inisiatif untuk menyatukan perfilman dalam suatu lembaga tertentu. Pada tahun 1953 melalui Surat Keputusan Menteri PP&K tanggal 2 Juni 1953 nomor 18977/Kab pemerintah membentuk suatu Panitia Perancang Undang-Undang Perfilman (PPUF). Selanjutnya melalui Surat Menteri PP&K tanggal 2 Juni 1954 nomor 18977/Kab, pemerintah mengubah PPUF menjadi Dewan Film Indonesia dengan tugas memberikan pertimbangan-pertimbangan dan nasehat-nasehat kepada Menteri PP&K dalam bidang perfilman.

Meskipun Dewan Film Indonesia telah terbentuk, kenyataannya fungsi dan struktur dewan belum terancang dengan baik. Melihat ini maka berdasarkan Surat Menteri PP&K tertanggal 20 November 1958 nomor 12640/S kepada Perdana Menteri RI dibuat usulan agar kedudukan dan wewenang Dewan Film Indonesia diubah dan diposisikan langsung berada di bawah Perdana Menteri RI. Untuk memuluskan pelaksanaan kebijakan tersebut, pada tanggal 5

Maret 1959 melalui Surat Keputusan Perdana Menteri nomor 95/PM/1959 dilakukan pembubaran Dewan Film Indonesia yang lama dan pembentukan Dewan Film Indonesia yang baru. Dewan baru ini beranggotakan wakil-wakil dari Kabinet Perdana Menteri, kementerian perdagangan, perindustrian, penerangan, keuangan, dalam negeri, perdagangan dan Kepala Staf Angkatan Darat.<sup>247</sup>

Dari sini terlihat bahwa film telah berubah menjadi sebuah komoditas yang menguntungkan dan bukan lagi sebagai sebuah wahana pendidikan, hal ini bisa dilihat dari tidak adanya wakil dari departemen pendidikan dan Kebudayaan dalam jajaran tersebut. Selain itu, film juga telah bersinggungan dengan unsur kekuasaan dan kekuatan militer, ini tergambar dengan masuknya jajaran angkatan darat dalam dewan film tersebut. Menjadi pertanyaan besar bila dalam unsur yang mengurus perfilman masuk angkatan bersenjata, terutama angkatan darat, kalau tidak ada perubahan pandang dalam melihat persoalan film pada masa tersebut.

Selain itu, film tidak hanya semata-mata sebagai barang dagangan melainkan juga berfungsi sebagai alat pendidikan dan penerangan sesuai dengan TAP MPRS No. 11 Tahun 1960 Lampiran A angka 1 bidang mental/agama/kerohanian/penelitian sub 16.<sup>248</sup> atau lebih lengkap seperti dapat dilihat dalam buku “Ringkasan Ketetapan Madjelis Permusjawaratan Rakjat Sementara - RI”. No.I dan II/MPRS/1960 yang diterbitkan oleh MPRS dan Departemen Penerangan. Dalam Bab I berjudul Gerakan Besar Pola Pembangunan, pada pasal 1, menyatakan bahwa garis-garis Besar Pola Pembangunan termasuk Pola Proyek juga dimuat dalam rancangan Dasar Undang-undang Pembangunan Nasional Semesta Berencana delapan Tahun. 1961-1969. didalamnya memuat ketentuan-ketentuan yang dalam pengembangannya. Hal ini dimuat dalam Bab II berjudul Ketentuan-Ketentuan Umum. Dalam pasal 2 mengenai Bidang mental Agama/

---

<sup>247</sup> Novi Kurnia, Budi Irawanto dan Rahayu, *Ibid*, hal. 50.

<sup>248</sup> Hinca IP Pandjaitan dan Dyah Ariyani P, *Melepas Pasung Kebijakan Perfilman di Indonesia*, hal. xiii.

Kerohanian/ penelitian pada ayat 1 disebutkan yakni melaksanakan manifesto politik dilapangan pembinaan mental/agama/ kerohanian dan kebudayaan dengan menjamin syarat-syarat spiritual dan materil agar setiap warga negara dapat mengembangkan kepribadiannya dan kebudayaan nasional Indonesia serta menolak pengaruh-pengaruh buruk kebudayaan asing. Terkait dalam bab ini seperti dimuat dalam **lampiran : A (penyempurnaan)**,

I. Dalam bidang mental/ agama/kerohanian/penelitian mentalita menyangkut proyek-proyek urgen meliputi :<sup>249</sup>

1. Seni suara/ musik; 2. Seni tari; 3. Sandiwara/ seni drama; 4. Perpustakaan/ kesusastraan; 5. Film; 6. Taman kebudayaan (museum nasional/ *national art gallery*) rakyat sedikit-sedikitnya sebuah ditiap ibukota daswati I; 7. Perundang-undangan musik, sastra dan sebagainya; 8. Film : film bukan semata barang dagangan, melainkan alat pendidikan dan penerangan. Dalam impor film perlu ditentukan keseimbangan, sesuai dengan politik luar negeri yang bebas dan aktif. Film Indonesia perlu dilindungi dari persaingan dengan luar negeri. Hanya dengan demikian ia terjamin dalam kemajuan dan perkembangannya. Jelas disini pemerintah dapat memainkan peranannya dalam hal mengatur perfilman nasional agar senantiasa sesuai dengan keinginan pemerintah saat itu dalam arti mendukung *status quo* yang ada. Karena itulah film adalah alat yang ampuh sekali di tangan orang yang mempergunakannya secara efektif untuk sesuatu maksud terutama sekali (pendidikan dan penerangan) terhadap rakyat banyak, yang memang lebih banyak bicara dengan hati daripada akal. Film sanggup mendobrak pertahanan akal dan langsung berbicara ke dalam hati sanubari penonton secara menyakinkan.<sup>250</sup>

Pemerintah semakin mendukung dengan Resolusi-resolusi MPRS tentang Pers, Radio, Film dan TV, dalam resolusi MPRS sebagai hasil sidang-sidangnya baru-baru ini, dicantumkan

---

<sup>249</sup> Lihat, Ringkasan Ketetapan Majelis Permusyawaratan Rakyat Sementara (MPRS) RI dalam Majalah Purnama No.3/Th.II/1961, hal. 3.

<sup>250</sup> Usmar Ismail, Film dan Revolusi Indonesia dalam Usmar Ismail Mengupas Film, hal. 47.

dalam bagian film, antara lain *pertama*, secepat mungkin mengadakan undang-undang perfilman yang mengatur politik impor, ekspor, produksi dan peredaran film sesuai dengan dasar dan tujuan revolusi Indonesia, *kedua*, membantu perkembangan industri film nasional dan *ketiga* menyempurnakan produksi film PFN untuk konsumsi dalam dan luar negeri<sup>251</sup>.

Selain film-film produksi nasional juga film-film impor yang diusahakan oleh pengusaha-pengusaha nasional juga diusahakan tidak anti ketuhanan, tidak berisikan propaganda ideologi asing dan lain-lain. Kriteria yang telah ditetapkan yakni dengan kesimpulan film-film tersebut tidak memberikan pengaruh negatif terhadap revolusi Indonesia yang pancasilais, setelah melalui badan ini akan dapat kita saksikan di gedung-gedung pertunjukkan bisokop<sup>252</sup>

Dalam fungsi dan tugasnya yang utama bagi dunia perfilman, sebenarnya tak ubahnya seperti organ-organ lainnya, karena film juga merupakan alat revolusi. Film sebagai alat revolusi tentu harus diperkembangkan seluas-luasnya hingga menyebar keseluruh mayapada.<sup>253</sup>

Pada Maret 1964 melalui penetapan presiden (Penpres) No.1 tahun 1964, berdirilah Lembaga Pembinaan Perfilman. Pada pasal 3 Penpres dinyatakan, urusan film ditangani oleh satu departemen. Departemen tersebut di bawah Menteri Koordinator Kompartemen Perhubungan dengan Rakyat/ Menteri Penerangan. Secara spesifik penanganan film di bawah Departemen Penerangan pada akhirnya ditetapkan melalui Instruksi Presiden No. 012 tahun 1964, tanggal 5 Agustus 1964.

Penpres juga memberikan gambaran umum mengenai aturan-aturan tema film yang bisa diterima/lolos sensor. Aturan tersebut berbunyi:

“Film yang dibuat di Indonesia wajib: (a) menjadi pendukung, pembela dan penyebaran dasar-dasar dan ideologi negara Pancasila dan Manifesto Politik beserta pedoman-

---

<sup>251</sup> Lihat, Resolusi-resolusi MPRS tentang Pers, Radio, Film dan TV dalam Majalah Purnama No.3/4/Th.II/1963, hal. 3.

<sup>252</sup> Hasil wawancara dengan Martono Ketua Badan Sensor Film dalam Majalah Purnama No.8/1965, hal. 3.

<sup>253</sup> Lihat, Film Harus Berkembang Sebagai Alat Revolusi, Ibid, hal. 16.

pedoman pelaksanaannya; (b) menggambarkan hal-hal yang mengandung pemberitaan dan usulan terhadap keadaan dan terhadap pelaksanaan kebijaksanaan pemerintah memelihara agar supaya pemberitaan dan ulasan itu bersifat konstruktif dan tetap berpedoman pada Manifesto Politik serta pedoman-pedoman pelaksanaannya dan (c) memperlihatkan syarat-syarat ketertiban umum dan peraturan-peraturan yang berlaku.”<sup>254</sup>

Kebijakan tersebut memiliki pengaruh kuat terhadap melemahnya perfilman di Indonesia. Berdasarkan kebijakan tersebut, hanya film-film yang mendukung ideologi politik pemerintah sajalah yang dapat diedarkan dimana film harus memiliki unsur yang mendukung serta membantu proses penyebaran ideologi negara pancasila dan manifesto politik. Kembali film mengambil peran dalam mempropagandakan dalam urusan politik praktis negara sehingga film dimanfaatkan untuk melanggengkan kekuasaan negara atau penguasa pada saat itu. Film dijadikan alat untuk membentuk wacana dan pengetahuan masyarakat oleh negara, kekuasaan yang dimiliki oleh negara menyebabkan negara dapat menentukan wacana yang terbentuk dalam masyarakat, seperti dikatakan Foucault bahwa kekuasaan yang dimiliki oleh kelompok tertentu dapat menentukan pengetahuan yang dimiliki masyarakat, dan film merupakan alat atau media paling efektif, sebab media audio visual memberikan keuntungan yang lebih dibandingkan media lain, selain itu unsur menghibur yang dimiliki oleh film dapat lebih diterima dengan mudah oleh seluruh lapisan masyarakat. Terlebih lagi, munculnya aksi dari Panitia Aksi Pemboikotan Film Imperialis Amerika Serikat (PAPFIAS), yang mengharamkan film-film Hollywood dan Barat lainnya, memukul perusahaan importir film.

Disini pemerintah melalui Panitia Sensor Film mencegah pengaruh buruk dan unsur-unsur merugikan haluan negara. Sebuah film Brigitte Bardot berjudul *La Verite* yang secara realistis sekali menggambarkan kisah percintaan dan dunia seks para mahasiswa di Paris telah ditolak oleh panitia sensor untuk diedarkan di Indonesia. Sudah banyak film-film yang dianggap

---

<sup>254</sup> M. Sarief Arief, dkk, hal. 142-143.

cabul ditolak oleh panitia sensor. Film-film ini terutama yang menggambarkan cara berpakaian dan tindak tanduk yang dianggap tidak pantas.

Ada pula penolakan-penolakan yang didasarkan pada penilaian-penilaian segi politik, terutama film-film yang mencerminkan perang dingin antara blok barat (AS) dengan blok timur (Uni Soviet). Juga penghinaan atas sesuatu agama, baik islam, kristen ataupun budha dan film-film yang terlampau banyak mengandung unsur-unsur takyul dapat menjadikan sebab ditolaknya sebuah film.

Selama tahun 1961 ada 42 buah film yang ditolak dari sebanyak 335 buah film cerita yang diajukan. Di tahun 1962 angka film yang diajukan turun jumlahnya menjadi 211 buah, sedangkan yang ditolak naik menjadi 72 film. Pada tahun 1963 ini sampai bulai Mei sudah ada 36 film yang diperiksa dan 9 diantaranya ditolak.

Angka-angka tersebut dijelaskan memperlihatkan turunnya jumlah film yang beredar di Indonesia pada dewasa ini. Hal ini terutama disebabkan oleh tidak disediakannya lagi jatah divizen untuk mengimpor film-film luar negeri sejak tahun 1961 lalu.

Kebanyakan dari film-film yang kini masih masuk ke Indonesia adalah atas dasar kontrak lama dengan *American Motion Pictures Association of Indonesia* (AMPAI). Panitia sensor saat itu, anggota lengkapnya terdiri dari 32 orang yang mewakili hampir segenap golongan-golongan masyarakat yang ada. Sidang ke 32 anggota ini disebut rapat pleno. Disamping rapat pleno ini ada sebuah panitia kecil terdiri dari 5 orang. Panitia kecil ini harus menentukan lebih dulu dengan suara bulat apakah sebuah film dapat diedarkan, kalau tidak di dapat barulah rapat pleno dipanggil untuk menentukan nasib film tersebut. Dalam pelaksanaan tugasnya, panitia sensor berpedoman pada dua ketentuan yaitu mencegah masuknya pengaruh-pengaruh buruk yang dapat

merusak kebudayaan nasional dan mencegah masuknya unsur-unsur yang merugikan ideologi negara.<sup>255</sup>

Sebagaimana harapan wakil ketua panitia sensor Kurnianingrat kepada produser-produser nasional, agar film-film Indonesia hendaknya lebih mendekati kehidupan masyarakat sehingga disamping penghibur, film-film juga ikut dalam membantu membangun masyarakat dan negara kita, juga agar produser lebih banyak menyajikan film-film ilmiah populer, film perjuangan bangsa, film-film hiburan sehat dan film anak-anak.<sup>256</sup>

Contoh lain adalah mengenai sensor sementara untuk film *Teror di Sulawesi Selatan*, dimana Ketua panitia sensor Utami Suryadarma menegaskan bahwa tidaklah benar panitia sensor dengan tindakan penahanan sementara terhadap film *Teror di Sulawesi Selatan* dilakukan untuk menggelapkan kekejaman Kapten Westerling, tetapi justru untuk kepentingan rakyat Sulawesi Selatan yang dengan gigih melawan kolonial Belanda (Kapten Westerling) dalam hal ini kurang ditonjolkan.

Film tersebut menurut panitia sensor film kurang menonjolkan perlawanan rakyat Sulawesi Selatan terhadap kekejaman Kapten Westerling. Alasan lain yang dikemukakan ialah bahwa film tersebut kurang menonjolkan figur-figur patriotik dan terlalu sering Kapten Westerling yang dikemukakan dalam film tersebut yang lebih dari 50% memakai bahasa Belanda.

Bagian akhir anti kolonialisme, dimana digambarkan dalam film tersebut kurang memberikan pendidikan kepada rakyat untuk menjadi anti kolonialisme, dimana digambarkan dalam film tersebut. Westerling sebagai orang jahat di Sulawesi Selatan yang harus dipindahkan ke daerah lain.

---

<sup>255</sup> Lihat, Sensor Mencegah: Pengaruh-pengaruh Buruk dan Unsur-unsur Merugikan Haluan Negara, dalam Majalah Purnama No. 6/Th.II/1963, hal. 9.

<sup>256</sup> *Ibid.*

Panitia sensor tidak akan bertindak secara birokrat untuk melepaskan film tersebut, hanya karena sedikit kekhilafan panitia kecil sensor film, sudah melepaskan ke masyarakat umum. Tapi demi tanggungjawab nasional, maka film tersebut oleh panitia sensor lengkap ditahan untuk sementara untuk dimintakan penyempurnaannya oleh pihak produser.<sup>257</sup>

Hal ini juga disampaikan oleh kritikus film Sitor Situmorang bahwa film tersebut merupakan contoh dari rekonstruksi sejarah dalam bentuk drama (film - yang tidak mengindahkan faktor waktu, waktu dalam faktor ilmu drama).

Film yang 'ditulis' pada saat ini mengenai revolusi fisik tidak bisa lain daripada menggambarkan kemenangan rakyat dan revolusi kita sesuai dengan kenyataan.<sup>258</sup> menurut penilaian Sitor, menyebutkan bahwa penggambaran dalam film tersebut tidak mencerminkan kemenangan revolusi Indonesia seperti yang telah disaksikan oleh dunia. Namun dalam hal lain secara teknis film ini sudah cukup baik dan pencabutan film tersebut oleh panitia sensor film menurut Sitor sebaiknya dianggap sebagai kesempatan untuk memperbaikinya karena secara teknis film ini sudah cukup baik.

Kepala direktorat perfilman Departemen Penerangan Sumarmo mengatakan bahwa film di Indonesia adalah merupakan masalah nasional dan karenanya menjadi masalah rakyat Indonesia. Diterangkan oleh Sumarmo bahwa film Indonesia adalah alat revolusi Indonesia. Film bisa menjadi alat yang vital dalam pengendalian nation dan watak bangsa, menjadilah ia alat revolusi yang ampuh. Apalagi dengan dikeluarkannya Penpres no.1 tahun 1964 maka produksi nasional perfilman kita mendapat proteksi secara nyata dan riil serta bimbingan pemerintah. Yang dengan tujuan jelas film sebagai alat atau media untuk *nation* dan *character building*.<sup>259</sup>

---

<sup>257</sup> "Teror Diband Sementara" dalam Majalah Purnama No.17/Th.II/1963, hal. 8.

<sup>258</sup> *Ibid.*

<sup>259</sup> Sumarmo, *Film Masalah Rakyat Bisa Jadi Alat Vital* dalam Majalah Purnama No.6/Th.III/1965, hal. 5.

Hal ini ditindak lanjuti dengan keluarnya Keputusan Menteri Penerangan di bidang perfilman No.62/SK/M/65 yang mengatur tentang perusahaan impor film sebagai bentuk pelaksanaan penetapan presiden RI no. 1 tahun 1964 dan kebijaksanaan umum pemerintah di bidang perfilman. Demikian halnya no.63/SK/M/65 tentang perusahaan pengedar film berikut dengan ketentuan pidana yang mengaturnya. SK ini ditetapkan di Jakarta oleh Menteri Penerangan Indonesia saat itu Achmadi pada 10 Juni 1965 yang juga sebagai mayor jenderal TNI.

Badan sensor film bukanlah semacam polisi kolonial yang berusaha mencari-cari kesalahan untuk kemudian berdasarkan argumentasi tersebut menangkap atau memberangus sesuatu tetapi badan ini terutama mengatur lalu lintas film bahkan ikut melaksanakan tugas-tugas pembinaan agar perfilman nasional hidup dan berkembang ditengah-tengah masyarakat dan menjadi alat revolusi dan alat pembangunan karakter nation building yang ampuh.

Dari sini kesan yang paling menyolok dalam penyelenggaraan sensor masa ini adalah keterkaitannya dengan kebijakan pemerintahan yang menjadikan film sebagai bagian dari kegiatan politik. Berbagai peraturan menyangkut penyelenggaraan sensor diupayakan untuk mempertahankan eksistensi negara. Keterlibatan unsur-unsur militer dalam institusi yang mengatur perfilman menunjukkan bagaimana film diselenggarakan untuk tujuan-tujuan politik dan pengambilalihan kekuasaan. Film diperankan sebagai instrumen bagi pemerintah untuk menjaga ideologi dan manifestasi politik. Hampir sama kondisinya ketika masa pendudukan Jepang, film Indonesia dapat dibilang mengalami keterpurukannya. Bahkan pemberlakuan Ordonansi Film tahun 1940, penyelenggaraan film di Indonesia mengindikasikan pemerintah dalam menangani permasalahan perfilman masih menganut ideologi kolonial. Walaupun akhirnya dihapuskan. Kalau dimasa pra kemerdekaan, badan sensor film merupakan suatu

lembaga untuk meloloskan sebanyak mungkin film-film produksi Indonesia guna menetralkan pandangan mengenai orang barat dalam film-film import tanpa mengaitkannya *an sich* dengan kepentingan politik kekuasaan maka di masa pasca perang kemerdekaan tautan dengan kepentingan politik kekuasaan menjadi acuan penting.<sup>260</sup>

### G. Budaya “Impor Minded”

Pemasalahan film akan senantiasa bergerak dan berdinamika sesuai dengan ‘ritme’ perkembangan zaman yang ada. Atau istilah historisnya sesuai dengan ‘*zeitgeist*’ yang ada di setiap kurun jaman. Begitu pula menyangkut kebudayaan bangsa Indonesia yang senantiasa berkembang. darinya kita dapat untuk mencari kesimpulan yang ada namun akan menjadi sulit karena memang suatu pemahaman historis tidak bisa dengan mudah disimpulkan, apabila kalau peristiwanya masih berjalan.

Kalau ada seseorang yang masuk ke studi wilayah film mau tidak mau selain, ia harus melakukan studi menelaah teks (menelaah filmnya) adalah melakukan studi kontekstual (kebudayaan yang melahirkan film tersebut).<sup>261</sup>

Sejak zaman Hindia Belanda film Hollywood telah mengakar kuat, bahkan legalisasi lembaga penyensoran yang pertama kali dibentuk sebenarnya hanyalah lembaga ‘sandiwara’.<sup>262</sup> Dimana lembaga yang dikenal dengan Komisi Sensor Film merupakan sebuah bentuk kolonial yang sifatnya menjaga *status quo* yang ada.

---

<sup>260</sup> M. Sarief Arief dkk, hal. 111.

<sup>261</sup> Baca, Suara Pembaruan, *Perfilman Macam Apa Yang Harus Dibangun?*, 19 Mei 1991, hal. 6.

<sup>262</sup> *Ibid*, M. Sarief Arief dkk, hal. 199.

Apalagi setelah Indonesia merdeka usai revolusi fisik 1945-1949, barulah lahir perusahaan film nasional pertama Perfini Tahun 1950 pimpinan Usmar Ismail dan Persari 1951 Djamaludin Malik.<sup>263</sup>

Masalah yang terjadi saat itu adalah adanya stereotipe yaitu citra dan kategori bahwa film yang baik, bagus dan indah bukanlah dilihat dari keapikan tema, kesejajaran alur, adegan yang baik, teknik yang tinggi dan keruntutan jalan cerita namun lebih berfokus pada paparan gambar semata. Akibatnya hal ketiga muncul, yaitu stereotipe bahwa memang demikianlah film-film Indonesia.<sup>264</sup>

Stereotipe ini menyebabkan bukan acuan mutu sajian yang diutamakan namun adegan dan paparan gambar. Tidak heran kalau film Indonesia mengalami keterpurukan ketika sajiannya semakin kalah bersaing dengan film-film import. Apalagi dengan teknologi yang masing sederhana tentu akan kalah bersaing dengan film impor yang masuk ke Indonesia. Apalagi film asing mutunya baik sehingga menyedot banyak penonton.

**Tabel 3**

**Berikut Gambaran Kuota Impor Film  
(Terhitung mulai Bulan September 1961)**

Asal Film	Kuota Film
Amerika (Melalui AMPAI)	120
Amerika (Melalui Importir Nasional)	10
Eropa (Tidak terperinci dan termasuk Eropa)	70
India (Dengan ketentuan harus mengimport dengan perbandingan 1-30)	30
Asia (Pakistan, Libanon, Korea Utara)	50
Jepang (Dengan ketentuan perbandingan 1-6)	35
RRT	25

<sup>263</sup> Ardan, SM, *Setengah Abad Festival Film Indonesia*, hal. 6.

<sup>264</sup> *Ibid*, hal. 200.

Inggris (Melalui Rank Organization)	20
Inggris (Tidak melalui rank org.)	5
Filippina (dengan ketentuan mengimpor 2 film Indonesia)	10
Hongkong	15
Mesir (dengan ketentuan sama dengan Filippina)	10
Malaya (dengan ketentuan mutlak mengimpor film Indonesia dengan perbandingan 1-1)	8
Singapura (sama dengan Malaya)	7

(Sumber: *Majalah Purnama* No.6/Th.I/ 1961, hal. 3)

Kenyataannya saat itu senantiasa merujuk pada kontradiksi dari keadaan dimana film Indonesia masih mengalami nasib buruk dan masih belum juga diterima oleh masyarakat Indonesia seutuhnya. Hal ini tersebut sudah patut menjadi perhatian khusus dari sutradara Indonesia karena jawaban ini menjadi tanggung jawab sutradara ini. Tentu alasan untuk menjawab masalah diatas bisa dicari dari sumber lain seperti masih mendominasinya film asing yang merupakan rival terbesar dari film Indonesia, bantuan yang diberikan pemerintah juga sangat terbatas sekali.

Usmar ismail pernah mengatakan bahwa peraturan-peraturan sensor saat itu sangat lemah apalagi dalam menghadapi film-film asing dalam hal ini film-film Hollywood. Betapa kuatnya maskapai-maskapai Hollywood mencengkrum pasar film di Indonesia.<sup>265</sup>

Sehingga makin memperjelas dimana sutradara yang mendukung dan melaksanakan kewajiban sejarah untuk pembebasan dari masa kanak-kanak film Indonesia, pembebasan dari prasangka dan sinisme sebagian masyarakatnya dan juga pembebasan dari dominasi film asing sehingga tujuan dan kebanggaan dikemudian hari untuk menjadikan film Indonesia menjadi tuan rumah di negara sendiri dapat terlaksana.

<sup>265</sup> Usmar Ismail, *Film Indonesia dalam Bahaya dalam Usmar Ismail Mengupas Film*, hal. 30-31.

Pada masa ini yang terjadi adalah bahwa sistem yang ada sekarang tampaknya menunjukkan kecenderungan sikap dagang dimana para pengusaha bioskop yang hanya mengejar keuntungan ekonomis dan tidak memperdulikan tanggung jawab sosial sehingga dapat meresahkan masyarakat dan memungkinkan adanya penetrasi budaya dengan lebih banyak memutar film-film impor dibandingkan dengan film-film nasional.

Bioskop-bioskop yang dimiliki warga non-pribumi kebanyakan dikelola dengan bisnis murni. Artinya unsur dagang lebih menonjol dari unsur lainnya, misal, perjuangan bangsa atau memajukan dan mencerdaskan kehidupan bangsa. Para pengusaha ini adalah orang-orang yang berani berspekulasi di dunia layar perak untuk mendapatkan keuntungan. Dampaknya adalah mereka tentu enggan memutar film-film produksi dalam negeri. Suatu hal yang lumrah, karena yang mereka kejar adalah keuntungan sebanyak-banyaknya.<sup>266</sup>

Dengan adanya kepemilikan yang berkelompok itu. Bioskop-bioskop pun terbagi dalam beberapa kelas. Ini tergantung dari keadaan gedungnya, lokasinya, dan jenis film yang diputar. Ada tiga kelas, yakni kelas satu, kelas dua dan kelas tiga. Film Indonesia ternyata sebagian besar diputar di bioskop kelas dua atau kelas tiga. Sangat sedikit film nasional yang diputar di gedung bioskop kelas satu. Ini sebabnya bukan melulu lantaran film itu mutunya jelek. Tetapi, pemilik gedung tak mau “berjudi”. Karena setiap film nasional yang diputar, penonton selalu berteriak-teriak usil dan ribut. Itu membuat penonton yang berduit dan umumnya berpendidikan tinggi, bisa lari dari gedung bioskop kelas elite.<sup>267</sup>

Kenyataan ini tentu berlawanan dengan ketentuan MPRS, yakni film tidak hanya semata-mata sebagai barang dagangan melainkan juga berfungsi sebagai alat pendidikan dan penerangan sesuai dengan TAP MPRS No. 11 Tahun 1960 Lampiran A angka 1 bidang

---

<sup>266</sup> Budiarto Danujaya, *Layar Perak 90 Tahun Bioskop di Indonesia*, Editor Haris Jauhari, Jakarta, Gramedia Pustaka Utama, 1992, hal. 54.

<sup>267</sup> Ibid.

mental/agama/kerohanian/penelitian sub 16.<sup>268</sup> Namun fakta yang ditemui bisnis adalah bisnis, Turino Djunaedi, Ketua Umum PPF, memberi contoh di tahun 1960 di masa AMPAI sedang berjaya, produksi film Indonesia hanya mencapai 36 judul sedangkan film impor mencapai 220 judul, angka penonton film Indonesia hanya 45 juta orang sedangkan impor sebanyak 405 juta<sup>269</sup> sehingga dapat dibayangkan pengaruh yang diciptakan. Ditambah bisnis bioskop masih baik kala itu “musim” film Malaya dan India serta waktu AMPAI mengalami “zaman emas” (1952-1960). Sempat tercapai rekor penonton 450 juta orang pada 1960.<sup>270</sup>

Film seperti juga dikatakan oleh seorang sutradara kita, terbukti memang tak sepenuhnya terlepas dari soal politik. Juga dari para pedagang. Film asing selama ini tidak hanya dianggap merusak budaya.<sup>271</sup> Tetapi juga nilai-nilai yang ada dalam masyarakat, dimana masyarakat hanya diberi gambaran dunia impian yang secara tidak langsung melemahkan semangat dari masyarakat Indonesia dalam kehidupan layaknya pada masa Hindia Belanda.<sup>272</sup>

Hal ini berbeda dengan tujuan dari hakekat film itu sendiri sebagaimana Jack C. Ellis mengatakan dalam tulisannya bahwa, film atau gambar hidup sebagai bentuk seni yang terbaru seringkali mengambil sejarah sebagai pokok persoalan. Daya penarik masa lampau yang dapat dibuat sedemikian hebat yang diketemukan pada sekian banyak hiburan populer yang dapat membangkitkan semangat dan memberikan kita rasa kepuasan.<sup>273</sup>

Dalam konteks ini, terlihat orientasi bisnis dan keuntungan menjadi pegangan bagi banyak pengelola bioskop sehingga film nasional sering tersisih karena lebih memilih film asing dimana penonton Indonesia pun menggandrunginya. Ditambah memang mutu dalam hal

---

<sup>268</sup> Hinca IP Pandjaitan dan Dyah Ariyani P, *Melepas Pasung Kebijakan Perfilman di Indonesia*, hal. xiii.

<sup>269</sup> Turino dalam Jayakarta edisi 21 Februari 1991, hal. 11.

<sup>270</sup> SM Ardan, *Dari Gambar Idoep ke Sinepleks*, Jakarta, Sinematek Indonesia, 1992, hal. 50.

<sup>271</sup> Zaim Saidi, *Refleksi Film* dalam Berita Buana, 24 Februari 1991, hal. 2.

<sup>272</sup> M. Sarief Arief dkk, hal. 53.

<sup>273</sup> Jack C. Ellis, *Film-Film Sedjarah* dalam Majalah Purnama, *Ibid*, hal. 14.

penyajian film nasional saat itu memiliki stereotip yang buruk. Belum lagi pengaruh buruk yang ditimbulkan oleh film asing. Film adalah sebagai produk budaya. Sudah menjadi kewajiban kita bersama untuk senantiasa berusaha meningkatkan mutu film nasional sesuai dengan jati diri bangsa Indonesia.

## H. Memasuki Masa Transisi, Masa Kebangkitan Pertama

Tidak dapat dipungkiri bahwa pada tahun 1959-1966 merupakan periode Demokrasi Terpimpin (*guided democracy*) yang berlangsung sejak Juli 1959 sampai September 1965 dimana Presiden Soekarno secara langsung memegang pucuk pimpinan Pemerintah dengan Kabinet Kerja Pertama dari 10 Juli 1959 sampai Kabinet Dwikora 28 Maret 1966, menjalankan politik luar negeri "mencusuar".<sup>274</sup> Akibat menjalankan politik mencusuar ini hutang-hutang Indonesia kepada luar negeri hingga pertengahan tahun 1966 berjumlah US\$ 2,2-2,7 miliar. Karena situasi perekonomian dan keuangan sangat buruk, Pemerintah Indonesia sejak permulaan tahun 1966 mulai berusaha memperoleh persetujuan para kreditor agar dapat menunda pembayaran hutang-hutang itu.<sup>275</sup>

Ketika Orde Baru mulai menjalankan tugasnya pada tahun 1967, GDP Indonesia per kapita hanyalah \$70 dengan *reit inflasi* tiga digit (650%) menimbulkan pesimisme.<sup>276</sup> Saat ini perekonomian Indonesia semakin terpuruk dan terisolasi dari sebagian besar ekonomi dunia. (Indonesia keluar dari PBB karena tidak setuju Malaysia terpilih sebagai anggota Dewan

---

<sup>274</sup> Departemen Luar Negeri (Deplu), *Dua Puluh Lima Tahun Departemen Luar Negeri 1945-1970* (Jakarta: Yayasan Kesejahteraan Karyawan Deplu, 1971), hal. 38; Lihat juga, Idris Thaha, *Demokrasi Timur versus Demokrasi Barat* dalam *Demokrasi Religius*, Bandung, Teraju, 2005, hal. 168.

<sup>275</sup> Sekretariat Negara Republik Indonesia, *30 Tahun Indonesia Merdeka 1965-1973* (Jakarta: PT. Citra Lamtoro Gung Persada, 1985), hal. 117.

<sup>276</sup> Amien Rais, "suksesi 1998: Suatu Keharusan" dalam Amien Rais, et. Al, *Mendayung diantara HAM dan Demokrasi* (Surakarta: SEMA UMS, 1995), hal. 125-126.

Keamanan PBB). Ucapan Soekarno yang terkenal adalah ”pergilah ke neraka dengan bantuanmu!”.<sup>277</sup>

Bisa dikatakan Orde Baru mewarisi perekonomian yang nyaris ambruk, dimana dibawah pimpinan Soeharto—pasca pengalihan kekuasaan dari Orde Lama—langsung melancarkan serangkaian proyek pembangunan yang dikemas dalam paket estafet Pembangunan Lima Tahun (Pelita). Pembangunan yang menurut kerangka pikir Emil Salim dimaksudkan sebagai usaha pembangunan manusia Indonesia seutuhnya dan pembangunan seluruh masyarakat Indonesia.<sup>278</sup> Orde Baru menekankan konsentrasinya pada pembangunan ekonomi namun karena kurangnya modal untuk pembiayaan proyek-proyek ekonomi, salah satu upaya yang ditempuh adalah dengan mengundang kucuran modal asing ke Indonesia.<sup>279</sup>

Tetapi selama satu tahun situasi perfilman belum mendapat perhatian khusus karena banyak persoalan terutama karena yang menyangkut masalah ketertiban dan keamanan masih harus diselesaikan. Baru pada tahun 1967 pemerintah turun tangan secara aktif, antara lain dengan didirikannya Direktorat Film pada Kementerian Penerangan.<sup>280</sup>

Sejak tahun 1967 jumlah film yang beredar di seluruh Indonesia mulai meningkat, baik yang dibuat di Indonesia maupun yang diimpor. Dengan demikian gedung-gedung bioskop yang tadinya sudah berubah fungsinya kembali membenahi diri dan menjalankan fungsi pertamanya. Selain dari pada itu gedung-gedung bioskop baru bermunculan, terutama di Jakarta. Sampai tahun 1979 jumlah gedung bioskop di seluruh Indonesia tercatat sebanyak 1.460 buah. Di Kota Jakarta saja terdapat 146 buah. Kemudian daerah-daerah yang terbanyak memiliki gedung bioskop adalah Jawa Barat 179 buah, Jawa Timur 167 buah, Sumatera Utara 167 buah dan Jawa

---

<sup>277</sup> Lihat, Jules Archer, *Kisah Para Diktator, Biografi Politik Para Pengusaha Fasis, Komunis, Despotis dan Tiran*, Terj. Dimiyati AS, Cet. Ke-16 (Yogyakarta: Narasi, 2007), hal. 229-230.

<sup>278</sup> Periksa, Emil Salim, *Pembangunan Berwawasan Lingkungan* (Jakarta: LP3ES, 1988).

<sup>279</sup> Yahya A. Muhaimin, *Bisnis dan Politik: Kebijakan Ekonomi Indonesia 1950-1980* (Jakarta: LP3ES, 1990).

<sup>280</sup> Eddy D. Iskandar, *Mengenal Perfilman Indonesia*, Bandung, Rosda, 1987, hal. 39.

Tengah 127 buah. Daerah-daerah lain sampai tahun 1979 masih memiliki gedung bioskop di bawah 100 buah, bahkan ada yang di bawah dari 50 buah.<sup>281</sup>

Sepanjang 15 tahun belakangan ini fungsi film Indonesia boleh dikatakan monoton sebagai hiburan. Memang selama masa itu nasib produksi film di Indonesia telah berkali-kali mengalami pasang naik dan surut. Barulah sesudah keluarnya SK Menpen No. 71 tahun 1967 produksi film nasional mulai bernafas kembali, meskipun secara berangsur-angsur.<sup>282</sup> Yang jelas pasca produksi film nasional dari tahun 1968 sampai 1970 bergerak pelan sekali dengan perbandingan 1968: 6 buah; 1969: 10 buah; dan 1970: 17 buah. Mulai tahun 1971 grafik itu mulai menanjak dengan angka 54 buah dan 1972: 55 buah.<sup>283</sup>

## **II. Periode Tahun 1992-2000**

### **A. Teka-Teki Krisis Kedua**

Krisis pertama perfilman nasional terjadi tahun 1957, ketika para produser menyatakan menutup perusahaan dengan alasan bangkrut. Ini berarti terjadi 27 tahun setelah awal pertumbuhan perfilman tahun 1930-an. Yang patut dicatat, perfilman nasional memerlukan waktu sebelas tahun untuk mengalami fase kebangkitan kembali pada tahun 1968. Namun, kini 25 tahun kemudian, krisis terjadi lagi.

Pada awal tahun 1990-an, Asrul Sani pernah mengatakan bahwa popularitas film Indonesia bisa diumpamakan sama dengan popularitas petai. Jika petai dikenal karena bau

---

<sup>281</sup> *Ibid.*,

<sup>282</sup> Amura, *Perfilman di Indonesia dalam Era Orde Baru* (Jakarta: Lembaga Komunikasi Massa Islam Indonesia, 1989), hal. 154.

<sup>283</sup> *Ibid.*,

busuknya, maka film di Indonesia atau barangkali lebih tepat film Indonesia populer karena keburukan-keburukannya.<sup>284</sup>

Dunia perfilman Indonesia sejak tahun 1992 mengalami kemunduran luar biasa dan hampir satu dekade tampak seperti dalam keadaan mati suri. Situasi tersebut tergambar dari produksi film nasional yang terus merosot dan ambruknya gedung-gedung bioskop di seluruh Indonesia secara tragis.<sup>285</sup>

Masa jaya seperti yang dialami pada awal-awal tahun 1990-an masih dikenang sebagai nostalgia.<sup>286</sup> Belum lagi bangkit sepenuhnya 3 (tiga) tahun terakhir kompleksitas dunia perfilman Indonesia mendapat tantangan yang kadang kala menyulitkan terutama dengan kondisi peraturan yang dinilai sudah tidak sejalan dengan dinamika perfilman itu sendiri. Produksi dan peredaran film sebagai 2 (dua) faktor utama diantara banyak faktor yang mempengaruhi perkembangan dunia perfilman Indonesia. Khusus bidang peredaran film menjadi ketidakseimbangan antara pasokan film yang diterima pengedar film atau bioskop-bioskop daerah dengan pengedar pusat dan ini merupakan realitas yang harus dihadapi pengusaha film daerah. Siapa yang bertanggung jawab terhadap peredaran dan tata edar film tersebut juga masih kabur karena peraturan dan pengaturannya pun tidak jelas.<sup>287</sup>

Terus ditutupnya gedung-gedung bioskop dalam 10 tahun terakhir hampir di seluruh Indonesia cukup memprihatinkan, karena bioskop, selama beberapa dekade merupakan jalur

---

<sup>284</sup> Periksa, Idi Subandy Ibrahim, "Film, Cermin Mentalitas Sebuah Bangsa: Narasi Visual Masyarakat yang Penuh Luka" dalam *Budaya Populer Sebagai Komunikasi: Dinamika Popscape dan Mediascape di Indonesia Kontemporer* (Yogyakarta: Jalasutra, 2007), hal. 171.

<sup>285</sup> Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata Deputy Bidang Seni dan Film Asisten Deputy Urusan Pengembangan Perfilman, *Kajian Peredaran dan Pemasaran Film Indonesia* (Jakarta: Asisten Deputy Urusan Pengembangan Perfilman Deputy Bidang Seni dan Film Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata, 2004), hal. 1.

<sup>286</sup> Pada awal tahun 1990-an produksi film nasional menembus angka 115; lihat, JB. Kristanto, *Katalog Film Indonesia 1926-2007* (Jakarta: Nalar bekerjasama dengan Direktorat Perfilman Departemen Kebudayaan dan Pariwisata, Gabungan Pengusaha Bioskop Seluruh Indonesia, 2007); periksa pula data Sinematek Indonesia.

<sup>287</sup> Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata Deputy Bidang Seni dan Film Asisten Deputy Urusan Pengembangan Perfilman, *Kajian Peredaran dan Pemasaran Film Indonesia, Op.Cit*, hal.1-2.

pasar utama film selluloid. Bahkan banyak kota-kota di Jawa yang sudah tidak mempunyai bioskop dan sudah beralih fungsi atau dibiarkan terlantar.<sup>288</sup>

Kendala lain adalah adanya benturan antara UU No. 8 tahun 1992 tentang Perfilman dengan diberlakukannya otonomi daerah yang memperlakukan kebijakan lokal dalam upaya mengejar target daerah. Adanya kebijakan berbeda-beda yang diberlakukan oleh pemerintah daerah oleh kalangan stakeholder perfilman sering dipandang sebagai hambatan serius.<sup>289</sup>

Melihat dari konteks Orde Baru era Presiden Soeharto, telah masuk dalam ranah Repelita VI dikemukakan bahwa perfilman nasional sedang dalam kondisi yang memprihatinkan: produksi film seluloid untuk pertunjukan di bioskop sedang terpuruk dalam kondisi sangat kritis, kuantitatif maupun kualitatif. Hal ini mempunyai hubungan timbal balik dengan masalah perbioskopian, terutama bioskop-bioskop menengah-bawah di kota-kota menengah dan kota-kota kecil seluruh Indonesia, yang terancam gulung tikar; produk rekaman video/ elektronik untuk penayangan di teve ditinjau dari kebutuhan (demand) bahwa teve akan menyajikan 80% produk lokal, seyogyanya mempunyai potensi besar untuk berkembang, tetapi sampai saat ini di bawah harapan, kuantitatif maupun kualitatif; dan kemajuan teknologi yang pesat di bidang elektronika kurang cepat diantisipasi sehingga di satu pihak belum dimanfaatkan secara optimal oleh masyarakat perfilman dan di lain pihak pembinaan oleh pemerintah dirasakan berada pada posisi ketidaksiapan, terutama dalam menghadapi persaingan dan ketahanan budaya dalam era globalisasi.<sup>290</sup>

Mengenai krisis kedua ini tampaknya dapat terlihat dalam *Tajuk Berita Buana* berjudul “Ambruknya Perfilman” dimana diceritakan pengalaman seorang aktor dan juga asisten sutradara yang setengah menangis tatkala filmnya sendiri (film Indonesia), yang dikawal sendiri

---

<sup>288</sup> *Ibid*, hal. 2

<sup>289</sup> *Ibid*.

<sup>290</sup> BP2N. *Program Induk Pengembangan Perfilman Nasional dalam Repelita VI* (Jakarta: BP2N, 1997), hal. 3.

dimana ia menunggu di depan loket sinepleks, hanya ditonton oleh lima hingga tujuh pengunjung setiap kali putar yang tengah dipasarkan di Surabaya. Sedangkan di sebelahnya persis, antrean untuk melihat *Ghost*, *Robinhood* dan *Kindergarten Cop* terus mengular berhari bahkan berminggu-minggu.<sup>291</sup>

Kejadian ini bukan kasus pengecualian. Tapi secara tepat menggambarkan betapa sakit perfilman nasional secara menyeluruh. Malah kata “sakit” pun sebaiknya sudah diganti “ambruk” entah kapan dapat bangkit kembali. Dengan ambruk, tak ada lagi pihak yang dapat memungkiri perfilman Indonesia memang berpenyakit. Bukan hanya setahun dua tahun. Melainkan menahun.<sup>292</sup>

Sebenarnya tanda-tanda zaman akan semakin suram, sudah mulai terlihat sejak tahun 1991 dimana produksi film telah mengalami penurunan dari 115 judul film di tahun 1990 menjadi 57 judul di tahun 1991 dan kembali turun menjadi 37 judul di tahun 1992.<sup>293</sup>

## **B. Pesatnya Kemajuan Teknologi atau Industri Audio Visual**

Gambaran

suram ini baru satu sisi saja. Ada sisi lain yang belum disinggung: datangnya teknologi VCD yang digunakan semaksimal mungkin oleh produser, distributor, pengecer, maupun penyewa benda itu. Pada awalnya popularitas VCD ini ditunjang oleh maraknya film impor bajakan yang diperdagangkan dalam piringan kecil itu. Keadaan ini memunculkan pengusaha yang ingin berdagang secara resmi. Mereka mengajukan izin resmi kepada para pemilik film Amerika untuk mengalihkan dan memperdagangkan film dalam bentuk VCD dengan membayar royalti

---

<sup>291</sup> Lihat, *Berita Buana*, 17 September 1991, hal. 6.

<sup>292</sup> Ibid.

<sup>293</sup> Periksa, JB. Kristanto, *Katalog Film Indonesia 1926-2005* (Jakarta: Nalar bekerjasama dengan Fakultas Film dan Televisi IKJ dan Sinematek Indonesia, 2005); JB. Kristanto, *Katalog Film Indonesia 1926-2007* (Jakarta: Nalar bekerjasama dengan Direktorat Perfilman Departemen Kebudayaan dan Pariwisata, Gabungan Pengusaha Bioskop Seluruh Indonesia, 2007).

selaiknya. Mereka juga mencari film nasional untuk secara legal diperdagangkan dalam bentuk VCD karena sadar film nasional punya pasar tersendiri, seperti dengan mudah dilihat dari popularitas sinetron di televisi swasta. Mereka menggunakan jalur distribusi serta toko kaset dan CD yang keberadaannya sudah cukup kukuh. Mereka juga membuka jalur atau jaringan persewaan sendiri bila memungkinkan. Penyebaran dan perkembangan VCD ini memang fenomenal karena berlangsung sangat singkat, hanya sekitar satu hingga dua tahun saja.<sup>294</sup>

VCD bajakan ini ternyata tak menyurutkan usaha VCD resmi impor maupun nasional. Kompas pada tahun 1999 menurunkan laporan cukup panjang tentang keberadaan VCD ini. John A Sheyoputra dari Asosiasi Video-Movie Indonesia (AVI) memperkirakan saat itu beredar 5.000 judul VCD film. Dari jumlah itu 4.000 judul VCD bajakan dan 1.000 judul VCD resmi. Kalau setiap judul diproduksi rata-rata 3.000 kopi, maka ada tiga juta kopi yang beredar. Kalau harga satu kopinya Rp 50.000, maka saat itu uang yang beredar untuk VCD resmi saja sekitar Rp 150 miliar. Padahal, film Titanic saja bisa laku sampai 500.000 kopi. Itu baru yang resmi. Sekitar 4.000 video bajakan konon rata-rata diproduksi 10.000 kopi per judul. Harga jual Rp 12.500 per judul. Dalam bentuk uang jumlah itu berarti Rp 500 miliar.<sup>295</sup>

Peredaran uang di atas mungkin hitungan minimal dan tidak termasuk peredaran uang dalam persewaan VCD. Tak aneh rasanya bila peredaran uang dalam bisnis VCD ini bisa dua kali lipat dari hitungan di atas. Saat ini hitungan-hitungan itu memang harus dikoreksi. Harga jual film dalam bentuk VCD resmi sudah turun menjadi Rp 29.000-Rp 35.000. Bahkan, ada obralan seharga Rp 15.000, sedangkan yang bajakan, boleh dibilang hampir tak ada harganya lagi karena terdesak oleh DVD bajakan yang bisa diperoleh dengan Rp 5.000 per judul. Apa pun yang terjadi, yang jelas sebuah jaringan distribusi dan persewaan sudah

---

<sup>294</sup> JB Kristanto, "Sepuluh Tahun Terakhir Perfilman Indonesia" *Kompas*, 2 Juli 2005.

<sup>295</sup> JB Kristanto, "Sepuluh Tahun Terakhir Perfilman Indonesia", *Ibid.*,

terbentuk dan masih berlangsung hingga saat ini.<sup>296</sup>

Perdagangan dan jaringan VCD inilah yang jadi tumpuan produser film nasional pertengahan tahun 1990-an meski tidak bisa ditayangkan di Jaringan 21 mereka terus saja memproduksi. Di samping menjual dalam bentuk VCD, mereka juga menjual hak siar televisi sebagai salah satu bentuk penghasilan. Inilah yang menimbulkan kesan seolah-olah film nasional sudah mati. Mereka baru betul-betul terpuak ketika krisis ekonomi berlangsung dan hilangnya bioskop kelas bawah di kota besar dan kota kabupaten/kecamatan, serta ketika peredaran VCD mulai direcoki oleh DVD bajakan.

Jaringan VCD inilah yang turut mereka kembangkan dan sumbangkan dengan produksi film mereka, yang lalu digunakan para pembuat film nasional generasi berikutnya yang lebih memahami bahasa penonton baru yang identik dengan pengunjung mal itu, yang tak bisa lagi diikuti oleh produser maupun para pembuat film generasi tahun 1970-an dan 1980-an. Generasi yang ketinggalan ini umumnya belajar dan magang pada sutradara yang berkarya di zaman itu. Mereka datang bukan dari kalangan menengah-atas, tapi mayoritasnya dari golongan menengah-bawah. Mereka masih mewarisi budaya anak wayang dari awal pertumbuhan film nasional.

Sebagai contoh bukti penyebab jatuhnya film nasional pada masa 90-an disebabkan oleh banyak faktor. Salah satunya adalah rendahnya perlindungan yang diberikan negara (pemerintah) terhadap industri perfilman nasional. Sehingga walaupun diberikan kebebasan untuk berkarya bagi seniman film namun disaat karyanya dikeluarkan, maka muncul persoalan atas perlindungan atas hasil karya tersebut.<sup>297</sup> Adanya tantangan bagi produk budaya tersebut adalah selain bersaing dengan kompetitornya baik itu film lokal maupun asing, seniman film juga harus berhadapan dengan pembajakan karya seni. Seperti yang dialami oleh Mira Lesmana dengan

---

<sup>296</sup> *Ibid.*,

<sup>297</sup> *Ibid.*

film *Petualangan Sherina*-nya. Film yang diproduksi 1999 ini, diluncurkan dalam dua versi yaitu film layar lebar dan *video compact disk* (VCD). Namun apa yang didapat oleh Mira, filmnya tersebut telah menjadi 'santapan lezat' bagi para oknum pembajak. Tepat dua belas hari setelah penayangan perdana film *Petualangan Sherina*, konsumen dapat menemukan VCD bajakan dari film ini telah diperjualbelikan padahal VCD original-nya belum keluar.<sup>298</sup>

### C. Tantangan Televisi

Televisi bagaimanapun telah menjadi sebuah fenomena. Simaklah berbagai sebutan yang mengawali sejarah pertumbuhannya, yakni "tabung kebodohan", "kotak ajaib", "altar elektronik" atau juga "padang gersang pikiran". Namun, simak pula iklan televisi Du Mont tahun 1950-an yang menyebut televisi sebagai jendela dunia.<sup>299</sup>

Pada waktu TVRI, stasiun televisi pertama di Indonesia muncul di tahun 1962 jumlah pesawat televisi di Jakarta hanya berjumlah 10.000 buah. Tujuh tahun kemudian jumlahnya meningkat menjadi 65.000 buah. Pada akhir Maret 1972 jumlah pesawat televisi di Indonesia ada 212.580 buah, sampai tahun 1984 berjumlah 7.132.462 buah. Hanya dalam kurun waktu 12 tahun jumlah pesawat televisi di Indonesia meningkat sampai hampir 34 kali lipat.<sup>300</sup>

Sebagaimana disinggung di atas, pertelevisian Indonesia berawal pada tahun 1962, ketika Indonesia menjadi tuan rumah Asian Games, yaitu dengan didirikannya TVRI pada tanggal 24 Agustus 1962. Hanya dengan menggunakan satu pemancar yang dipasang di kompleks senayan, TVRI melakukan peliputan Asian Games yang dapat dinikmati oleh penduduk Jakarta. Dimana pada awal penyelenggaraannya, jangkauan penyiaran TVRI masih terbatas di Jakarta dan

---

<sup>298</sup> JB Kristianto, *Katalog Film Indonesia 1925-2005*. Jakarta, Nalar, 2005, hal. xiv-xv.

<sup>299</sup> Kris Budiman, *Di Depan Kotak Ajaib: Menonton Televisi Sebagai Praktik Konsumsi* (Yogyakarta: Galang Press, 2002); Garin Nugroho, *Opera Sabun SBY: Televisi dan Komunikasi Politik* (Jakarta: Nasititi, 2004).

<sup>300</sup> Ishadi SK, *Dunia Penyiaran: Prospek dan Tantangannya* (Jakarta: Gramedia, 1999).

sekitarnya. Selain itu, dengan masih terbatasnya berbagai pendukung teknis, masa penyiarannya pun hanya sekitar dua jam per hari dan ekstra setengah jam pada malam minggu. Bahkan, ketika TVRI melakukan siaran perdana; televisi pertama di Indonesia ini hanya sanggup melaksanakan siarannya tidak lebih dari 30 menit sehari.<sup>301</sup>

Sines Indonesia, Garin Nugroho, menambahkan bahwa saat menyiarkan peristiwa internasional tersebut, Indonesia adalah negara ke-4 di Asia yang memiliki televisi setelah Jepang, Filipina dan Thailand. Sejak inilah Indonesia mulai memasuki babak baru dalam memanfaatkan medium televisi.

Sejak dikeluarkannya SK Menteri Penerangan No.111 Tahun 1990, industri dan bisnis televisi berubah menjadi demikian maraknya. Awalnya adalah tahun 1987/1988 ketika RCTI diizinkan siaran untuk pertama kalinya dengan menggunakan dekoder (*decoder*), yang kemudian diikuti oleh SCTV (1989), TPI (1991), ANTV (1993) dan Indosiar (1994). Kini dapat kita lihat betapa deras perkembangannya bahkan untuk saluran siaran pun, hingga tahun 2005 terdapat 10 stasiun televisi swasta dan tidak kurang dari 30 stasiun televisi lokal.<sup>302</sup> Saat ini, era penyiaran televisi di Indonesia memasuki babak baru dengan hadirnya RCTI sebagai stasiun televisi swasta pertama pada 1989, yang disusul SCTV pada tahun 1990, TPI, Antevision dan Indosiar juga hadir menyusul kemudian. Dan kini lebih diramaikan lagi oleh Metro TV, Trans TV, TV7, Global TV dan Lativi.<sup>303</sup>

Sebagaimana diungkapkan Ibrahim, data menunjukkan bahwa pada akhir 1990-an saja sudah ada sekitar 20-23 juta rumah tangga yang memiliki pesawat televisi. Martin Esslin

---

<sup>301</sup> Wahyuni, Hermin Indah, *Televisi dan Intervensi Negara, Konteks Politik Kebijakan Publik Industri Penyiaran Televisi* (Yogyakarta: Media Pressindo, 2000).

<sup>302</sup> Amir Effendi Siregar, *Ekonomi Politik Media, Audiens, dan Ketimpangan Informasi, Infomedia*. Yellow Pages: Serikat Penerbit Surat Kabar, 2007.

<sup>303</sup> Lihat Garin Nugroho dalam "Pengantar Televisi Untuk Publik" dalam Garin Nugroho, et. al, *TV Publik: Menggagas Media Demokratis di Indonesia* (Jakarta: SET, 2002), hal. vii-viii.

menyebut abad ke-20 sebagai Abad Televisi sesuai dengan judul bukunya *Age of Television*. Sinyalemen itu tampaknya beralasan sekalipun Internet muncul, tetapi ia belum bisa disamakan dengan kehadiran televisi, karena sifat televisi yang relatif murah dan terjangkau untuk berbagai lapisan masyarakat.<sup>304</sup> Tidak dapat dipungkiri bahwa masyarakat Indonesia mengalami masa bulan madu dengan televisi. Dimana pertumbuhan televisi terjadi demikian maraknya. Setelah 25 tahun (lebih) kita hanya memiliki satu stasiun televisi, yakni TVRI.<sup>305</sup>

“Jadi era film bioskop sudah digantikan dengan era film televisi sementara kita undang-undangnya kita belum siap untuk itu jadi undang-undangnya masih undang-undang film padahal ini sudah masuk masalah yang ini menjadi keadaannya itu kacau sebab orang menjadi bersaing saat itu bahkan ada film hari ini di bioskop besok sudah ada di televisi. Nah, kalau film di bioskop 30 hari, 20 hari atau paling tidak 10 hari ini dihajar satu malam kan rusak ini bioskop”.<sup>306</sup>

Syamsudin Noer Moenadi, dalam tulisannya menceritakan bahwa sebagian besar film seri yang ditayangkan TVRI, RCTI dan juga SCTV merupakan tontonan “sampah”. Tidak terdapat nilai dakwahnya, begitu tulis surat pembaca di media cetak. Surat pembaca itu, lalu memuji sikap TVRI yang akhirnya mau memutar film nasional yang notabene mencerminkan budaya bangsa. Sebab, film yang berasal dari Barat hanya menggambarkan sikap amburadul. Sikap yang bertentangan dengan sikap masyarakat sini. Pokoknya surat pembaca itu mendukung TVRI memperbanyak siarannya dengan tontonan film buatan dalam negeri. Namun dalam konteks realitas, tidak selamanya film asing itu buruk atau “sampah”. Dan sebaliknya belum tentu film nasional tak melenceng dari gambaran mulia itu. Tengok saja film nasional yang saat itu beredar di bioskop-bioskop malah bertema tak karuan dan tidak mendidik.<sup>307</sup>

---

<sup>304</sup> Lihat, Idi Subandy Ibrahim, “Televisi Sedang Menonton Anda: Kritik Etika dan Estetika Komoditi di Balik Budaya Televisi” dalam *Budaya Populer Sebagai Komunikasi: Dinamika Popscape dan Mediascape di Indonesia Kontemporer* (Yogyakarta: Jalasutra, 2007), hal. 162.

<sup>305</sup> Lihat, Syamsudin Noer Moenadi, *Bulan Madu dengan Televisi* (Jakarta: PT Eksistensi Cipta Media, 1997), hal. 25.

<sup>306</sup> Wawancara dengan Johan Tjasmadi pada 24 Januari 2010 di Kebon Jeruk Raya, Jakarta.

<sup>307</sup> Syamsudin Noer Moenadi, “Sakralnya Makna Keperawanan” dalam *Bulan Madu dengan Televisi, Op.Cit*, hal. 3-4.

Selain itu, tidak dapat dipungkiri bahwa industri sinetron mengalami pertumbuhan yang pesat awal tahun 1990-an sebagai respon atas maraknya stasiun televisi swasta serta mati surinya industri perfilman di Indonesia. Pada pertengahan tahun 1992 hanya ada 12 film yang mampu diproduksi dibandingkan 118 film pada tahun sebelumnya. Untuk memenuhi kebutuhan pasokan program lokal pada stasiun televisi swasta, hampir sebagian besar perusahaan film mengubah dirinya menjadi rumah produksi (*production house*). PT. Parkit Film, misalnya, yang dimiliki Raam Punjabi kini berubah menjadi PT. Tripar Multivision Plus dan menjadi salah satu rumah produksi yang paling mendominasi. Perubahan perusahaan film menjadi rumah produksi, tak pelak, diikuti pindahnya para pekerja film ke rumah produksi. “Realistis saja, perfilman Indonesia sedang suram. Sinetron merupakan alternatif terbaik,” kata Ratno Timur, Ketua Persatuan Artis Film Indonesia (PARFI).<sup>308</sup>

Penulis skenario terkemuka Asrul Sani mengatakan bahwa “pesaing film Indonesia sekarang bukan hanya film impor, tapi juga sinetron. Sinetron telah menjadi primadona hiburan di rumah-rumah”.<sup>309</sup> Bahkan jauh sebelumnya, dalam buku *The Hamlyn History of The Movies* telah diungkapkan bahwa sejak tahun 1950-an film menghadapi tantangan yang cukup berat, dengan munculnya televisi.<sup>310</sup>

Pukulan televisi terhadap film juga terjadi di Amerika Serikat. Separuh penduduk penggemar film kini sangat mengurangi kunjungannya ke bioskop karena mereka bisa menyaksikan film di televisi. Satu dari tiga penonton bahkan tidak lagi ke bioskop. Mereka memilih untuk menunggu film itu ditayangkan di televisi diperkirakan, tiap bulannya film

---

<sup>308</sup> Lihat, *Tempo*, 20 Juni 1992.

<sup>309</sup> Lihat, *Tempo*, 20 Juni 1992.

<sup>310</sup> Amura, “Film Dalam Berbagai Aspek Untuk Apa Orang Menonton Film”, *Bulletin MMPI*, No. 5, Januari 1982; Periksa, Amura, *Perfilman di Indonesia Dalam Era Orde Baru* (Jakarta: Lembaga Komunikasi Massa Islam Indonesia, 1989), hal. 158.

bioskop kehilangan 89 juta calon pembeli karcis akibat televisi. Akibatnya, industri film publik mengalami kemunduran.<sup>311</sup>

Sebagai contoh, di tahun 1953, ada 344 film yang baru dibuat. Sepuluh tahun kemudian, jumlahnya tinggal separuh. Sekarang, jika industri film tidak khusus membuat film-film untuk televisi, produksinya pasti mencapai titik terendah dalam sejarah.<sup>312</sup>

### C.1. Bukti Persaingan Dengan Televisi

Sebagai contohnya, perbioskopian di Medan ibarat jatuh tertimpa tangga. Di saat kian derasnya persaingan bisnis televisi swasta, saat itu pula bisnis bioskop yang berpenduduk 1.699.865 jiwa berdasarkan sensus 1990 ini kian runtuh. (padahal Medan.....) akhir tahun 80-an sudah ada tanda-tanda perbioskopian akan kian kelam. Ketegasan ambruknya di tahun 1995 kota terbesar nomor tiga di Indonesia ini sudah mencapai tingkat yang mengkhawatirkan. Dari 96 layar bioskop kini tinggal 38 buah layar kemudian 40% bioskop yang ada kini telah tutup oleh pemiliknya.<sup>313</sup>

Zamhasri, selaku sekretaris Gabungan Perusahaan Bioskop Seluruh Indonesia (GPBSI) Sumatera Selatan berkilah, hancurnya usaha perbioskopian di Sumatera Utara umumnya dan khususnya Kota Medan dikarenakan bangkitnya pertelevisian di Indonesia. Hal ini dibuktikan dimana daerah-daerah pelosok Sumatera Utara yang tidak terjangkau siaran televisi swasta maka usaha perbioskopannya tetap stabil. Bahkan tidak ada yang tutup. Kecuali di beberapa kota seperti Kisaran, Tanjung Balai dan Binjai.<sup>314</sup>

---

<sup>311</sup> William L. Rivers, et. al., *Media Massa dan Masyarakat Modern*, Edisi Kedua, terj. Haris Munandar & Dudy Priatna (Jakarta: Prenada Media, 2003), hal. 304.

<sup>312</sup> *Ibid*, hal. 304-305.

<sup>313</sup> *Majalah Film* No. 256/222/XII 6-19 April 1996, hal. 16.

<sup>314</sup> *Ibid*

Bioskop-bioskop di Kota Medan akan semakin banyak yang gulung tikar, jika saja peredaran film tidak ditata, tidak ada peningkatan fasilitas gedung bioskop dalam arti kondisi gedung bioskop, kursi, kenyamanan dan juga termasuk servicenya terutama pada bioskop-bioskop menengah ke bawah dan jika pajak tontonan sebesar 30% tidak segera diturunkan.<sup>315</sup>

Kasus semakin minimnya jumlah penonton yang datang ke bioskop sebagaimana dirasakan pengusaha Horas Theater yang merupakan salah satu dari sekian banyak bioskop di Medan. Dimana sejak bulan Mei 1995 bioskop Horas rugi perbulannya sebesar Rp. 2 juta. Sedang bioskop-bioskop menengah ke atas seperti kelompok 21 masih stabil karena bioskop kembar yang tersebar di pelosok Indonesia ini memiliki jaringan peredaran film yang cukup solid. Zamhasri mengungkapkan:

”Kendala usaha perbioskopian di Medan karena tidak ada penonton, kekurangan film dan sistem peredaran film MPEAA yang kurang terbina. Biasanya setelah film Amerika beredar di bioskop kelas atas, film Amerika tersebut segera dikembalikan ke Jakarta. Kembali lagi ke Medan tiga atau empat bulan kemudian. Biasanya film-film yang kembali tersebut kualitasnya sudah sangat rendah, sehingga sering putus-putus”<sup>316</sup>

#### **D. Tergencet Film Impor dan Perubahan Tuntutan Pasar**

Dalam realitasnya film nasional memang selalu “tergencet” dengan adanya film impor. Hal ini berhubungan dengan pola tata edar yang kacau dan menjadikan ketidakadilan. Bioskop lebih suka memutar film Barat daripada film nasional. Melihat hal ini akhirnya pemerintah terpaksa turun tangan lagi. Inilah yang kemudian melahirkan PT Peredaran Film Indonesia

---

<sup>315</sup> *Ibid*

<sup>316</sup> *Ibid*

(Perfin), yang dimaksudkan untuk menyetatkan peredaran film nasional, yang antara lain mewajibkan tiap bioskop memutar dua judul film nasional per bulan.<sup>317</sup>

Pertengahan tahun 1980-an, yakni pada tahun 1986/1987, Perfin mengambil langkah yang ditujukan bagi upaya menyetatkan peredaran film nasional. Yakni, membentuk subordinat. Namun, langkah ini segera dipatahkan dengan gerak mengejutkn dari para impotir.

Sebenarnya di masa ini, perkembangan produksi film dibarengi dengan berkembangnya jumlah bioskop pada masa tersebut, bioskop-bioskop bermunculan dari sudut kota hingga ke wilayah pinggiran kota. Perkembangan tersebut diikuti dengan adanya segregasi vertikal (*vertical segregation*) antara bioskop yang berkembang. Sebelum masa 1980-an satu bioskop akan memiliki kelas-kelas berdasarkan penonton, namun pada masa 1980-an bioskop-bioskop yang ada dikelaskan serupa dengan pembagian sosial dalam masyarakat yaitu bioskop kelas atas yang biasanya terletak di pusat kota dan menyatu dengan pusat perbelanjaan, bioskop kelas menengah yang terletak tidak lagi dipusat kota dan bioskop kelas bawah yang terletak di pinggiran kota. Bioskop kelas atas dikuasai oleh Subetra Group yang memiliki jaringan sinema 21 atau dengan nama lain *sinemacope*.

Berkembangnya bioskop di indoensia tidak dimanfaatkan oleh para produsen film Indonesia. Hal ini disebabkan rendahnya mutu film Indonesia saat itu, sehingga film Indonesia unggul dalam kuantitas namun lemah dalam kualitasnya. Selain itu, para produsen film tidak dpaat melihat bahwa terjadi perkembangan dalam masyarakat, dimana penonton telah menjadi dewasa dalam melihat film. Efek yang paling utama adalah tersisihnya film Indonesia dari bioskop kelas atas yang dikuasai oleh film-film Hollywood. Ketertarikan pengusaha bioskop lebih tertuju pada film Hollywood, sebab film Hollywood lebih menjanjikan keuntungan dan dari

---

<sup>317</sup> Kardy Syaid, "Dalam Gejolak Teknologi Canggih dan Persaingan (1970-1991)", dalam Haris Jauhari (ed.), *Layar Perak, 90 Tahun Bioskop di Indonesia* (Jakarta: Gramedia Pustaka Utama dan DFN, 1992), hal. 113.

segi suguhan film Hollywood menyajikan sajian yang sesungguhnya. Film Hollywood ini memiliki kekuatan dalam cerita dan pengemasan film. Sedangkan film-film Indonesia tersingkir dan hanya dapat bercokol pada bioskop kelas menengah bahkan hingga kelas bawah. Walaupun begitu film Indonesia tidak lepas dari persaingan, sebab tataran bioskop kelas menengah maupun bawah yang lebih dulu dikuasai oleh film-film India, yang dimana memfokuskan diri pada bioskop kelas ini. Film Indonesia adalah film pinggiran, merupakan stigma yang tercipta dalam masyarakat pada saat itu.

Kekuatan dari *sinemacope* atau sinema 21 dalam menguasai dunia bioskop kelas atas, serta adanya kedekatan pemilik sinema 21 terhadap penguasa menyebabkan sinema 21 memiliki kekuasaan yang sangat besar dalam mengatur film apa yang akan ditayangkan oleh jaringan sinema 21. Dimana jaringan ini tidak memberikan ruang bergerak bagi perfilman lokal Indonesia. Ini juga menjadi penyebab tersingkirnya film Indonesia dari bioskop-bioskop besar. Dalam logika sinema 21 adalah logika bisnis sehingga film adalah komoditas atau barang dagangan yang diperjualkan, yang menyebabkan sebuah film harus bisa menghasilkan keuntungan bagi pemilik bioskop. Film Indonesia dalam hal ini dianggap tidak dapat memberikan keuntungan bagi jaringan bioskop tersebut sehingga film Indonesia tidak dijadikan komoditas dalam jaringan mereka.

Sinema 21 menutup diri atas film Indonesia yang saat itu masih menggunakan tema-tema berbau seksual dan sadisme. Masih mendominasinya tema-tema seperti itu ditampilkan dengan dominasi tema tersebut dalam Festival Film Indonesia (FFI) tahun 1984. Dari total film yang terdaftar sebanyak 76 judul, 45 atau separuhnya lebih mengusung tema-tema seks dan sadisme. Angka penjualan film eksploitasi memang masih relatif tinggi. Sebagai contoh film *Nyai Ageng Ratu Pemikat* yang menjadi film terlaris ketiga di Jakarta tahun 1985, mencatat 236.632

penonton merupakan puncak dari proses eksploitasi seks dalam film. Selain jumlah film yang besar, film ini mampu mencapai hasil kotor Rp. 3,8 juta pada pemutaran pertamanya di Surabaya.

Lemahnya film Indonesia dalam konteks mutu, membuat film Indonesia tersegregasi berdasarkan kelas penontonnya. Seperti yang diungkapkan oleh Ferry dari Virgo Film, bahwa terdapat kesulitan dalam menciptakan film yang bisa diminati oleh kelas atas maupun bawah. Sehingga film-film nasional yang diciptakan harus memiliki segmentasi penonton apakah kelas atas atau bawah. Seperti produksi Virgo Film ada yang ditujukan untuk kelas atas seperti *Cinta Dibalik Noda* dan film untuk kelas bawah seperti *Bergola Ojo*. Memperhitungkan segmen penonton sangat penting pada masa ini sebab pada kelas atas jumlah penonton terbatas namun harga karcis sangat mahal sedangkan pada kelas bawah penonton tidak terbatas atau banyak namun harga tiket sangat murah.

Produksi film nasional pada masa ini tidak dapat menembus angka 100 judul per tahun, kecuali diakhir masa ini yaitu pada tahun 1990 angka produksi cukup mengesankan. Tahun ini tercatat 112 judul film diproduksi. Angka tertinggi dalam produksi film nasional dicapai tahun 1989 sebanyak 88 judul. Rata-rata produksi film nasional pada masa ini mencapai angka 66,9 judul per tahun namun angka tersebut tidak terdistribusi dengan baik di tiap tahunnya. Seperti pada tahun 1983, menjadi tahun dimana produksi film sangat rendah. Pada tahun ini tercatat hanya 51 judul yang diproduksi. Di sisi lain kebijakan kuota film terus berlanjut. Dari kepemimpinan Ali Moertopo hingga Harmoko sebagai Menteri Penerangan, angka kuota film terus mengalami penurunan dari angka 260 judul hingga pada akhir tahun 1989 tercatat kuota impor hanya 170 judul.

#### **Tabel 4**

### Produksi Film Nasional, Film Impor dan Kuota Film Impor tahun 1980-1990

Tahun	Film Nasional	Film Impor	Kuota
1981	73	180	260
1982	54	600	200
1983	51	198	200
1984	86	192	200
1985	70	171	180
1986	63	179	180
1987	58	180	180
1988	53	180	180
1989	88	136	170
1990	112	112	170
Total	729	1773	-

(Sumber: Novi Kurnia, Budi Irawanto dan Rahayu, *Ibid*, hal. 109-110).

Dominasi tema seksual dan kekerasan tetap saja bergulir, padahal demi mengatasi hal tersebut orang-orang film telah mengadakan seminar kode etik produksi di film nasional yang diadakan pada tanggal 4-8 Mei 1981. Dalam seminar tersebut dihasilkan beberapa keputusan yaitu :<sup>318</sup>

1. Film Indonesia seharusnya memiliki tema sentral mengenai situasi dan kondisi manusia Indonesia dan sifat-sifat dan ciri-ciri khas kepribadian dalam lingkungan yang wajar.
2. Film merupakan hiburan yang membuat luhur pikiran, mental, rohani dan cita-cita.
3. Film sebagai produksi kebudayaan dapat mendorong masyarakat untuk memelihara dan memupuk kebudayaan yang dimilikinya sebagai proses humanisasi.
4. Larangan terhadap penyajian adegan yang berefek pada penurunan moral penonton.

<sup>318</sup> M. Sarief Arief, dkk, *Permasalahan Sensor dan Pertanggungjawaban Etika Sensor*, Jakarta, Badan Pertimbangan Perfilman Nasional, 1997, hal. 170.

5. Di dalam penampilan kontradiksi dramatik antara kebaikan dan kejahatan perimbangan jumlah adegan minimal harus sama.

Keputusan seminar tersebut ditambah lagi dengan adanya keputusan yang bersifat khusus dalam rangka mempertahankan moral bangsa Indonesia serta menempatkan film sebagai wahana pendidikan. Dalam hal ini seminar kode etik produksi menghasilkan sembilan butir keputusan yaitu :<sup>319</sup>

- a. Tetap menampilkan kesan bahwa kesuciaan lembaga pernikahan dan rumah tangga harus dijunjung tinggi rasa hormat.
- b. Tidak dibenarkan memberikan kesan bahwa hubungan seks yang liar atau bebas diluar pernikahan adalah hal yang wajar yang dibenarkan.
- c. Dikecualikan dari ayat a dan b pasal ini, apabila adegan perzinaan atau hubungan seks di luar hukum sangat perlu untuk membangun konstruksi dramatik. Tetapi adegan ini tidak boleh disajikan dengan terang-terangan atau harus diungkapkan dengan metode artistik dan teknik dalam bentuk metafora.
- d. Tidak boleh dengan terang-terangan menyajikan nafsu birahi seperti misalnya ciuman yang merangsang dengan mulut terbuka, pelukan yang mencerminkan perbuatan penuh nafsu, sikap dan gerakan yang menimbulkan rangsangan seks yang rendah.
- e. Tidak boleh menampilkan adegan rayuan secara terperinci dikecualikan apabila adegan sangat diperlukan oleh konstruksi dramatik ceritanya. Tetapi penyajiannya berfungsi sebagai penjelasan atau contoh bahwa perbuatan tersebut dilarang oleh agama dan dapat menimbulkan akibat buruk.
- f. Tidak boleh menampilkan adegan tari-tarian yang menggugah asosiasi penonton pada kegiatan seksual yang menumbuhkan kesan kecabulan.
- g. Tidak diperkenankan menyajikan adegan yang menggunakan pakaian terlalu minim yang dapat merangsang nafsu birahi.
- h. Tidak diperkenankan menyajikan adegan telanjang bulat, sungguh pun dalam bentuk samar-samar, bahkan dalam bentuk imajenier yang ditampilkan melalui reaksi yang tidak senonoh dari pelakunya.
- i. Dilarang menyajikan adegan penelanjangan yang tidak perlu dan tidak senonoh.

Keputusan tersebut tidak memiliki dasar hukum yang mengikat secara kuat bagi para produsen film nasional, karena keputusan tersebut bersifat sebagai kode etik seperti layaknya kode etik profesional lainnya. Sehingga bentuk hukuman yang akan diterima pelanggar hanya berbentuk sanksi sosial dalam komunitas mereka. Selain itu, kode etik ini masih menyediakan

---

<sup>319</sup> *Ibid.*

ruang gerak dan ruang 'berkelit' bagi para produser film yang ingin menyajikan adegan seksual. Banyaknya unsur 'excuse', pembolehan seperti unsur konstruksi dramatik maka sebuah adegan diperbolehkan ada, merupakan ruang gerak bagi produser film untuk menuntut bahwa unsur seksual yang ada dalam filmnya sebagai pembangunan unsur dramatik sehingga apabila dihilangkan akan menghilangkan unsur yang ada dalam cerita film tersebut.

Di sisi lain, Badan Sensor Film (BSF) menuding orang film tidak memiliki kepedulian terhadap persoalan makin maraknya adegan sadisme, maupun adegan ranjang dan seksual. Seiring dengan pernyataan tersebut BSF menyatakan ada sedikitnya empat pelanggaran yang dilakukan oleh orang film, yaitu *pertama*, pelanggaran terhadap ketentuan batasan umur, *kedua*, pelanggaran terhadap dipasangnya kembali adegan yang telah dipotong oleh BSF, *ketiga*, tidak memutar *leader strip* yang menunjukkan batas umur sebelum film utama dimulai, dan *terakhir*, pemasangan potret serta iklan dengan gambar dan kata-kata yang tidak ada sangkut pautnya dengan film yang akan diputar.

Dalam sebuah skripsi yang berjudul *Kekerasan dalam Perfilman Indonesia : Suatu Analisis Isi Terhadap Adegan-adegan Kekerasan dalam Film Nasional yang diproduksi tahun 1989*, didapatkan data dari empat film produksi tahun tersebut yang mewakili setiap jenis film yaitu drama yang diwakili oleh *Catatan Si Boy II*, komedi yang diwakili *Malu-Malu Mau* dan horor yang diwakili oleh *Santet I* dan film *action* yang diwakili oleh *Saur Sepuh II*. Dari keempat film tersebut diperoleh data bahwa keempatnya mengusung nilai kekerasan, bahkan hingga film dengan kategori drama seperti *Catatan Si Boy II*, tidak luput dari unsur kekerasan walaupun dalam porsi yang kecil yaitu 5 adegan dari 120 adegan yang ada. Namun dari keempat film tersebut film dengan tema *action* merupakan film dengan unsur kekerasan terbesar. Dari 147

adegan yang ada sekitar 55 adegan atau 40% dari adegan yang ada dalam film tersebut mengandung unsur kekerasan.

**Tabel 5**  
**Jumlah Adegan Kekerasan dalam Film Produksi Tahun 1989**

No	Nama Film	Jumlah Adegan	Jumlah Adegan Kekerasan
1	Saur Sepuh II	147	55
2	Santet I	124	27
3	Malu-malu Mau	191	22
4	Catatan Si Boy II	120	5
Total		528	109

(Sumber: Ratih Laksitarukmi, Skripsi, *Kekerasan dalam Perfilman Nasional: Suatu Analisis Isi Terhadap Adegan-adegan Kekerasan dalam Film Nasional Produksi tahun 1989*, Departemen Ilmu Sosial dan Ilmu Politik, Universitas Indonesia, 1991, hal. 67).

Kian tidak terkendalinya tema-tema seksplorasi dan kekerasan film nasional yang muncul dalam kancah perfilman nasional, serta tidak berperannya kode etik produksi film yang menyebabkan pemerintah mengeluarkan undang-undang perfilman yang pertama sejak perfilman Indonesia berdiri. Undang-Undang yang ditandatangani pada 30 Maret 1992 ini, berisikan 47 pasal yang dibagikan ke dalam 12 bab ini mengatur dari persoalan usaha perfilman, produksi film hingga urusan sensor film bahkan pada delik pidana yang terjadi dalam usaha perfilman. Dalam Undang-Undang Nomor 8 tahun 1992 juga menguatkan fungsi dari kode etik produksi yang dikeluarkan pada tahun 1981 oleh komunitas perfilman nasional. Hal ini terungkap dalam pasal 13 ayat 1 dan 2, dijelaskan bahwa pembuatan film didasarkan oleh adanya kebebasan yang bertanggung jawab, selain itu di ayat selanjutnya dijelaskan bahwa pembuatan film harus sesuai

dengan kode etik produksi dan sesuai dengan norma agama yang berlaku dalam masyarakat.<sup>320</sup>

Pasal ini ditujukan untuk menahan makin menjamurnya tema-tema film yang membawa unsur seksualitas atau seks dan kekerasan. Selain itu dalam bab 2 tentang dasar, arah dan tujuan yang dimasukkan dalam pasal 3 yaitu pasal 2, 3, dan 4 menyatakan bahwa usaha perfilman harus berlandaskan Pancasila dan UUD 1945. dalam pasal 3 dinyatakan bahwa perfilman Indonesia diarahkan kepada pembentukan watak bangsa yang baik, penyajian hiburan yang sesuai dengan norma masyarakat, terdapatnya unsur edukatif dan pada pasal 4 lebih lanjut dinyatakan bahwa perfilman ditujukan untuk pengembangan budaya bangsa dalam rangka pembangunan nasional.

Namun yang patut disayangkan dari Undang-Undang ini bahwa usaha perfilman nasional merupakan jenis usaha yang tertutup sehingga tidak bisa unsur asing masuk dalam dunia usaha perfilman ini. Hal ini seperti diatur pada pasal 9 ayat 1 yang menyatakan bahwa usaha perfilman hanya dapat dilakukan oleh warga negara Indonesia. Namun di sisi lain memang memberikan peluang untuk melakukan kerjasama dengan pihak asing terutama dalam penyediaan jasa dan peralatan serta artis dan karyawan seperti diatur dalam pasal 12 ayat 1- 3.

Kelesuan perfilman Indonesia terus bergulir hingga dasawarsa selanjutnya. Di era 90-an, film Indonesia bisa dikatakan mengalami masa 'mati suri'. Konteks mati suri disini ialah tidak berkembangnya ide cerita dan tema yang ada dalam perfilman nasional. Tema seksual dan sadisme terus saja diusung dengan tujuan untuk mendapatkan keuntungan, padahal di sisi lain tema-tema tersebut tidaklah seratus persen menjanjikan keuntungan yang besar. Banyak pula film-film seperti itu yang tidak laris dalam pasaran perfilman nasional. Data menunjukkan bahwa pada tahun 1991 merupakan tahun kedua produksi film nasional tertinggi setelah sebelumnya terjadi pada tahun 1978. keberhasilan produksi film nasional, secara kuantitas, tidak diikuti di

---

<sup>320</sup> Lembaga Negara Republik Indonesia tahun 1992 Nomor 32. *Undang-Undang Nomor 8 tahun 1992 tentang Perfilman.*

tahun-tahun sesudahnya. Sedangkan pada tahun 1992 angka produksi mencapai 41 judul. Tahun 1995 tercatat 26 judul, tahun selanjutnya terjadi fluktuatif kembali sampai masa akhir kepemimpinan Orde Baru. Untuk lebih jelas dapat dilihat pada tabel 6 berikut:

**Tabel 6**  
**Produksi Film Nasional, Film Impor dan Kuota Film Impor Tahun 1991-1997**

Tahun	Film Nasional	Film Impor	Kuota
1991	112	151	160
1992	41	150	160
1993	28	145	160
1994	34	160	160
1995	26	160	160
1996	28*/23**	151	160
1997	38*/4** <sup>321</sup>	154	160
Total	295	1071	-

(Sumber: Novi Kurnia, Budi Irawanto dan Rahayu, *Ibid*, hal. 110).

Namun ditengah mati surinya perfilman Indonesia, Garin Nugroho menghasilkan sebuah karya yang tidak hanya mengundang pujian tapi juga kritikan dari komunitas film. *Cinta Sepotong Roti*, sebuah film yang menyuguhkan bentuk cerita baru namun tidak keluar dari *mainstream* film Indonesia pada saat itu. Film yang menyuguhkan persoalan seks namun dibuat sedemikian rupa sehingga unsur seks ini tidak muncul secara *vulgar* dan dikemas secara dewasa.

<sup>321</sup> \* Data diambil dari Sudjas, Winarno, dkk. 2002. *Peta Perfilman Indonesia*. Jakarta : Asisten Deputi Urusan Fasilitasi dan Pengembangan Perfilman Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata RI.

\*\* Data diperoleh dari Posisi Perkembangan Perfilman Nasional Sampai dengan Posisi Tahun 2004, Asisten Deputi Urusan Fasilitasi dan Pengembangan Perfilman Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata RI.

Inilah salah satu film berkualitas yang dihasilkan sineas film Indonesia di tengah keterpurukan kualitas film nasional. Namun di sisi lain film ini juga menuai sukses dari jumlah penonton. Hal serupa diikuti oleh Arifin C. Noer dengan filmnya *Taksi* yang membawa Rano Karno mendapatkan piala citra, setelah sekian lama malang melintang di dunia perfilman.

Dewan Film Nasional (dulu bernama BP2N) tidak mau tinggal diam. Dengan tujuan untuk menggairahkan produksi film Indonesia, DFN membuat proyek film dengan judul *Bulan Tertusuk Ilalang* pada tahun 1995. Film yang disutradarai oleh Garin Nugroho tidak dapat memetik kesuksesan dari segi penonton yang tidak memuaskan serta tidak masuknya film ini dalam FFAP 1995 di Jakarta. Film ini diciptakan tidak melihat konteks masyarakat Indonesia saat itu yang melihat film sebagai hiburan sehingga harapan dari penonton adalah adanya film yang menghibur dengan cerita yang ringan. Namun film *Bulan Tertusuk Ilalang* ini menyuguhkan film yang bernuansa puitis dan memaksa penonton harus berpikir dalam menikmati film tersebut, sebab film ini memiliki alur yang tidak teratur dan pola penuturannya secara linier. Nuansa film seperti ini merupakan jenis yang baru, sehingga penerimaan penonton menjadi rendah. DFN tetap tidak dapat mengalahkan film impor yang ada, kegagalan dengan *Bulan Tertusuk Ilalang* diikuti juga dengan kegagalan *Cemeng 2005* yang juga merupakan proyek DFN. Kedua film tersebut biaya sepenuhnya ditanggung oleh DFN sebagai kompensasi atas biaya pajak impor.

Blokade sinema 21 atas film Indonesia akhirnya dapat ditembus. Film *Daun Di atas Bantal*, yang merupakan film terbaik dari Garin Nugroho merupakan film pendobrak dan mampu bertengger di jaringan sinema 21 yang membuktikan bahwa secara kuantitas film ini diterima masyarakat. Tangan Garin sebagai pembuat film ternyata masih belum kehilangan sentuhannya,

film ini secara kualitas diakui baik di ajang perfilman nasional, maupun internasional seperti ajang perfilman *Canes* di Perancis.

### **E. Mutu Film Relatif Rendah**

Asrul Sani, seorang tokoh perfilman nasional mengungkapkan bahwa mutu film sebagai medium artistik ternyata memiliki kaitan erat dan saling mempengaruhi dengan kualitas apresiasi penonton. Dengan kata lain, semakin cerdas dan berkualitas penontonya semakin baik pula mutu film yang dihasilkan oleh sineasnya.<sup>322</sup> Bahkan sebenarnya lembaga sensor film pun sudah tidak diperlukan lagi ketika selfsensorship dari masyarakat sudah tinggi.<sup>323</sup>

Memang tidak dapat dipungkiri bahwa film sebagai produk kreativitas dan estetis dari manusia tidak dapat dipisahkan dari konteks masyarakat yang memproduksi maupun mengonsumsinya.<sup>324</sup>

Sebagaimana diungkapkan Misbach Yusa Biran bahwa kebanyakan penonton kita saat ini masih miskin apresiasi dan miskin wacana. Sehingga kemampuan apresiasi terhadap film sangat diperlukan untuk diajarkan agar dapat mengapresiasi sebuah film dengan baik.<sup>325</sup> Hal senada juga diungkapkan oleh Ibrahim yakni masih rendahnya kemampuan apresiasi sebagian (besar) kalangan masyarakat terhadap film-film kategori festival dan serius. Karakteristik umum publik penonton film Indonesia dengan tingkat pendidikan dan budaya baca yang umumnya rendah belum membuat publik menjadi penonton yang melek dan kritis atas produk-produk budaya

---

<sup>322</sup> Asrul Sani, "Perkembangan Film Indonesia dan Kualitas Penonton," *Prisma* 4, 1990, hal. 29-39.

<sup>323</sup> Wawancara dengan Johan Tjasmadi pada 24 Januari 2010 di Kebon Jeruk Raya, Jakarta.

<sup>324</sup> Menilik dari konteks Indonesia nampaknya artikel Salim Said, "Film Indonesia dan Masyarakat Indonesia: Beberapa Catatan," *Prisma* 5, Mei 1987, hal. 24-30 masih relevan untuk dijadikan pijakan pembacaan. Lihat pula, kaitan film dengan masyarakat misalnya, Ian Jarvie, *Movies and Society* (New York: Basic Books, 1970); Graeme Turner, *Film as Social Practice* (London: Routledge, 1993).

<sup>325</sup> Wawancara dengan Misbach Yusa Biran pada 13 November 2009 di Sentul City, Bogor.

visual yang mereka tonton. Tontonan hanya dijadikan sekadar hiburan untuk membunuh waktu dan fun ketimbang media edukasi.<sup>326</sup>

Selain itu, semakin banyak saja film yang tampil dengan cara bercerita yang miskin, sehingga penonton akhirnya terbiasa dengan film yang, sering dibuat asal jadi.<sup>327</sup> Hal ini karena film belum mampu memotret realitas kehidupan yang pada umumnya terjadi di masyarakat. Dimana latar film kita belum jauh dari seputar kasur, meja makan, kamar tidur dan rumah mewah. Sehingga tidak salah jika film-film “asal jadi” dan “esek-esek” yang dimulai oleh PT Inem Film awal tahun 1980-an dan dalam tahun 1993-1997 mendominasi industri perfilman nasional dengan judul seram, seperti Bebas Bercinta, Ranjang Cinta, Gairah Terlarang, Gejolak Nafsu, Permainan Erotik, Sentuhan Erotik di masa ini.<sup>328</sup> Kemudian hal mengenai masih minimnya film berkualitas yang dihasilkan dan rendahnya apresiasi masyarakat ini sebenarnya sudah lama diingatkan oleh para kritikus film seperti Jakob Sumardjo, Salim Said, Goenawan Mohammad, Krishna Sen, Eros djarot atau pun Garin Nugroho. Persoalan mendasar belum banyak bergeser mengenai miskinnya bahasa visual dan idiom pengucapan seniman perfilman Indonesia yang belum tampil optimal dan penonton potensial yang demikian besar belum tergarap dengan baik. Hal ini ditenggarai dimana kurangnya dukungan kebijakan pemerintah terhadap peningkatan apresiasi untuk meningkatkan kualitas perfilman nasional.<sup>329</sup>

Sebab hampir semua bangsa yang maju dalam dunia perfilmanya semacam India atau Iran, sebagian besar karena ada perhatian serius pemerintah dan masyarakatnya untuk memberdayakan insan perfilman dan masyarakat penontonnya. Pendidikan apresiasi film sudah

---

<sup>326</sup> Idi Subandy Ibrahim, “Film, Cermin Mentalitas Sebuah Bangsa: Narasi Visual Masyarakat yang Penuh Luka” dalam *Budaya Populer Sebagai Komunikasi: Dinamika Popscape dan Mediascape di Indonesia Kontemporer* (Yogyakarta: Jalasutra, 2007), hal. 177.

<sup>327</sup> Salim Said, “Film Indonesia dan Masyarakat Indonesia: Beberapa Catatan,” *Op.Cit.*

<sup>328</sup> Lihat, JB. Kristanto, *Nonton Film Nonton Indonesia* (Jakarta: Kompas, 2004).

<sup>329</sup> Lihat, Idi Subandy Ibrahim, “Film, Cermin Mentalitas Sebuah Bangsa: Narasi Visual Masyarakat yang Penuh Luka”, *Op.Cit.*, hal. 178.

sejak dini dilakukan bahkan sejak di tingkat sekolah lanjutan dan pemerintah benar-benar memberi dukungan yang memungkinkan tumbuhnya dunia perfilman. Tetapi apabila kita menilik realitas konteks Indonesia, industri perfilman diserahkan semuanya pada pasar. Sehingga dapat dikatakan hampir tidak ada dukungan berarti dan kebijakan strategis untuk mengembangkan dunia perfilman yang berkualitas.<sup>330</sup> Jikalau terus seperti ini maka tak ubahnya kita menyalahi pesan bahwa film itu bukan semata-mata barang dagangan.

Johan Tjasmadi mengungkapkan bahwa film itu menggambarkan keadaan zaman itu secara tidak sadar, sebagaimana diungkapkan olehnya:

”...pada awal orde baru sampai 10 tahun sesudah orde barulah kenapa semua orang hostes, wanita itu ini, main hostes semua, kenapa karena di era itu banyak *night club*, nah, sekarang sudah pindah kepada zaman yang modern lagi, *cafe-cafe*, semua film *cafe* isinya, jadi itu sebenarnya film itu menggambarkan keadaan zaman itu secara tidak sadar.”<sup>331</sup>

Dalam tulisannya ”*Cinema and Communication*,” Ron Mottram juga pernah berujar, ”*Film reflects the cultural codes of the society in which they are produced*”.<sup>332</sup> Menurut staf pengajar cinema di Departement Teater, Illinois State University ini, film mencerminkan kode-kode budaya dari masyarakat tempat film itu diproduksi. Pada hakikatnya, semua film adalah dokumen sosial dan budaya yang membantu mengomunikasikan zaman ketika film itu dibuat sekalipun ia tak pernah dimaksudkan untuk itu.<sup>333</sup>

---

<sup>330</sup> *Ibid.*

<sup>331</sup> Wawancara dengan Johan Tjasmadi pada Minggu, 24 Januari 2010 di Kebon Jeruk Raya, Jakarta.

<sup>332</sup> Sebagaimana yang dikutip oleh Ibrahim dalam John Downing, Ali Mohammadi dan Annabelle Sreberny-Mohammadi (eds.), *Questioning the Media: A Critical Introduction* (Newbury Park, California: Sage Publications, 1990), hal. 318-329. Lihat, Idi Subandy Ibrahim, “Film, Cermin Mentalitas Sebuah Bangsa: Narasi Visual Masyarakat yang Penuh Luka” dalam *Budaya Populer Sebagai Komunikasi: Dinamika Popscape dan Mediascape di Indonesia Kontemporer* (Yogyakarta: Jalasutra, 2007), hal. 172-173.

<sup>333</sup> *Ibid.*

Banyak orang menganggap film hanya barang hiburan semata. Sebagaimana diungkapkan oleh HM Johan Tjasmadi bahwa hal tersebut adalah keliru.<sup>334</sup> Banyak ahli di luar bidang film berpendapat bahwa film punya peran yang sangat besar dalam kehidupan sosial, politik, budaya, ekonomi bahkan dapat mempengaruhi kehidupan manusia dalam jangka waktu yang panjang.

Akibat baik atau buruk tidak segera dapat dirasakan, tetapi ketika kita menyadari bahwa sudah terjadi dampak buruk pada kehidupan kita, maka untuk mengatasinya memerlukan waktu yang juga cukup lama. Karena pengaruh itu sudah mengakar pada pikiran dua-tiga generasi dalam satu zaman tertentu. Dalam konteks ini, menemui pembenarannya sebagai mana diungkapkan oleh Akbar S. Akhmed yang mengatakan bahwa “Sinema menjadi instrumen yang kuat dalam memproyeksikan kultur dominan dari peradaban global”.<sup>335</sup>

Sebagaimana diungkapkan Putu Wijaya, film adalah aset nasional, sebagai jendela untuk memamerkan kemajuan dan kebudayaan kepada masyarakat sendiri maupun internasional.<sup>336</sup> Untuk itu dibutuhkan antisipasi dan pemanfaatan teknologi maju dimana akan membuat film nasional semakin maju, berkembang dan semakin dekat dengan permasalahan serta masyarakat.<sup>337</sup>

Salah seorang ahli ilmu sosial, Dr. Edgar Dale, pada tahun 1954 telah mengemukakan hasil penelitiannya tentang film yang dimuat dalam buku *Audio-Visual Methods in Teaching* mengatakan bahwa “*Through the film we can see and hear recorded experiences from anywhere in the world*” (Melalui film kita dapat melihat dan mendengar pengalaman-pengalaman yang

---

<sup>334</sup> HM Johan Tjasmadi. *100 Tahun Bioskop di Indonesia (1900-2000)* (Bandung: Megindo Tunggal Sejahtera, 2008), hal. 109.

<sup>335</sup> Akbar S. Akhmed. *Postmodernism and Islam* (London: Routledge, 1992).

<sup>336</sup> *Media Indonesia*, 15 September 1991, hal. 6.

<sup>337</sup> Ibid.

direkam dari berbagai tempat di seluruh dunia).<sup>338</sup> Betapa besarnya fungsi film jadi sangat disayangkan apabila film ternyata bermutu rendah.

Sebagaimana pernah diungkapkan Slamet Rahardjo mengenai masalah dramaturgi Indonesia. Yang sesuai dengan konteks Indonesia.<sup>339</sup> Peningkatan mutu film nasional mutlak diperlukan. Harus berusaha meningkatkan mutu, jika tidak artinya film nasional akan tetap dijauhi penonton walaupun kita membatasi film asing. Film asing sebagai suplesi atau bandingan bagi film nasional.<sup>340</sup>

Tidak dapat dipungiri bos-bos studio film besar Hollywood menganggap Asia, termasuk Indonesia sebagai "tambang emas" bagi pangsa pasar film mereka. Sehingga industri film Amerika itu melakukan berbagai taktik dan strategi agar film-film Hollywood makin berjaya di Asia.<sup>341</sup>

Hal ini disebabkan karena Hollywood sendiri punya masalah di pemasaran domestik dimana penonton bioskop di Amerika sepanjang tahun lalu mengalami penurunan sehingga dapat pula dikatakan pangsa pasar domestiknya mengalami stagnasi (mandeg). Dari segi *box office*, berarti pemasukan kurang. Penonton Amerika hanya membeli 1,2 miliar tiket tahun lalu, yang menurut biro pemantau Exhibitor Relations, turun sedikit dibandingkan 1994. namun lantaran ada kenaikan sedikit harga tiket bioskop, pemasukannya nyaris sama, yakni US\$ 5,4 miliar (Rp. 12,4 triliun).<sup>342</sup>

Menurut majalah bisnis film *Variety*, penonton di luar Amerika mengeluarkan US\$ 5,1 miliar (Rp. 11,7 triliun) untuk film-film buatan Hollywood sepanjang tahun lalu. Dimana hal ini

---

<sup>338</sup> *Ibid*, hal. 159.

<sup>339</sup> Problematika Perfilman Indonesia: Membutuhkan "Lagu Kebangsaan", *Media Indonesia*, 15 September 1991, hal. 6.

<sup>340</sup> Film Harus Mengangkat Realitas Masyarakat, *Media Indonesia*, 15 September 1991, hal. 6.

<sup>341</sup> Lihat, "Biaya Produksi Makin Mahal; Bioskop Asia Makin Jadi Andalan Hollywood", *Majalah Film* No. 256/222/XII 6-19 April 1996, hal. 11.

<sup>342</sup> *Ibid*.

berarti terjadi kenaikan sekitar 5,4 %. Tak heran berbagai studio besar film, melakukan berbagai cara agar pertumbuhan psangsa pasar filmnya secara internasional meningkat. Salah satu upaya mereka adalah melalui globalisasi media. Mereka berharap "tambang emas" penonton film ini dapat dirangkul lewat bioskop multipleks, televisi satelit dan televisi kabel, juga toko-toko rental video ke seluruh penjuru kota besar dunia.<sup>343</sup>

Yang jelas Amerika dengan Hollywood sebagai sarananya, senantiasa berupaya memegang kendali perfilman di jagad ini. Karena tidak ada lagi yang bisa diandalkan oleh Amerika di dunia kecuali ekspor kebudayaan mereka lewat film. Selain ekspor senjata dan mengeksport konflik politik tentunya.<sup>344</sup>

Film Amerika artinya film Hollywood. Lewat film, Amerika ikut mengatur dunia dengan penampilan artis-artisnya yang segera menjadi panutan dan standar mode dunia. Lewat nilai-nilai yang ditawarkan dalam ceritanya, mereka menjajakan kebebasan, demokrasi, yang juga menjadi standar kebebasan dan demokrasi dunia.

Film, terbukti nyata, bisa memegang kendali kebudayaan dengan penetrasi yang dalam dan intens, terus-menerus ke negeri lain. Melodrama India, kungfu Cina dan gangster Hongkong, tentulah meresap ke benak kita dimana melalui film-film yang kita tonton menetapkan citra ke negeri-negeri itu. Kini bertambah lagi masuk ke keluarga kita lewat TV, cerita model telenovela-telenovela Amerika Latin.

Hal ini dapat kita maknai sebagai bentuk dari imperialisme media dimana dinilai sebagai wajah atau sarana baru imperialisme kebudayaan Barat (westernisasi/amerikanisasi) yang

---

<sup>343</sup> *Ibid.*

<sup>344</sup> Lihat, tulisan Dimas Supriyanto dalam "Surat Dari Redaksi", Majalah *Film* No. 256/222/XII 6-19 April 1996, hal. 13.

menggunakan kekuatan media sebagai saluran hegemoni, dominasi atau kolonialisasi kesadaran terhadap negara-negara pinggiran kekuasaan Amerika (negara berkembang dan juga Eropa)<sup>345</sup>

Dalam konteks pergaulan remaja misalnya, penelitian sederhana Andriyanto, mengungkap bahwa banyak siswa yang bangga andaikata sikap dan cara bergaulnya mengikuti budaya Barat seperti diketengahkan dalam film asing berkebudayaan Barat yang ditayangkan di RCTI.<sup>346</sup>

Respon apresiasif masyarakat terhadap perfilman nasional mempunyai koreksi positif dengan dinamika industri perfilman nasional itu sendiri atau sebaliknya. Sebagaimana diungkapkan oleh Sigfreid Kracauer "Film suatu bangsa mencerminkan mentalitas bangsa itu lebih dari yang tercermin lewat media artistik lainnya".<sup>347</sup> Salah satu alasan yang menopang teorinya adalah bahwa film dibuat untuk orang banyak. Dan karena memperhitungkan selera sebanyak mungkin orang maka film tidak bisa jauh beranjak dari masyarakatnya.<sup>348</sup>

Misbach Yusa Biran mengungkapkan bahwa kritik yang sering dilontarkan penonton tentang kelemahan film Indonesia adalah hanya pada tidak bagusnya skenario. Namun, sebenarnya yang menjadi biang keladi dari kelemahan film kita adalah juga segi ceritanya sendiri.<sup>349</sup>

Karena kita menginginkan film di Indonesia ini berfungsi sebagai salah satu faktor yang bisa ikut membangun karakter bangsa, maka film Indonesia hendaknya mengandung pesan yang bermutu. Istilah "pesan" tidak begitu disukai oleh seniman, karena terkesan menggurui. Maka

---

<sup>345</sup> Lihat, Idi Subandy Ibrahim, "Televisi Sedang Menonton Anda: Kritik Etika dan Estetika Komoditi di Balik Budaya Televisi" dalam *Budaya Populer Sebagai Komunikasi: Dinamika Popscape dan Mediascape di Indonesia Kontemporer* (Yogyakarta: Jalasutra, 2007), hal. 166.

<sup>346</sup> Syamsudin Noer Moenadi, "Pergaulan" dalam *Bulan Madu dengan Televisi, Op.Cit.*, hal. 18.

<sup>347</sup> Sigfreid Kracauer, *From Cagliari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (New Jersey: Princeton University Press, 1974), hal. 6.

<sup>348</sup> Salim Said, *Pantulan Layar Putih* (Jakarta: Pustaka Sinar Harapan, 1991), hal. 29-36.

<sup>349</sup> Misbach Yusa Biran, "Film Indonesia Kehilangan Cerita" dalam Akhmadsyah Naina, et. al, *75 Tahun M. Alwi Dahlan: Manusia Komunikasi, Komunikasi Manusia* (Jakarta: Penerbit Buku Kompas, 2008), hal. 143.

istilah yang digunakan oleh orang Amerika, umpamanya, adalah *central idea*. Maknanya sama, yakni bahan perenungan filosofik yang ingin disampaikan ke penonton. Itulah memang yang terpenting dalam cerita, yang merupakan ide pokok. Adapun cerita dramatik hanya kemasan agar pemikiran dari central idea mau diterima secara persuasif oleh penonton.<sup>350</sup>

Ide pokok yang bermutu adalah kalau bahan pemikiran itu bisa ditarik pemahaman filosofiknya makin dalam, dan daya jangkauannya luas. Bukan hanya berlaku di Jakarta saja, atau di Jawa saja. Tetapi, berlaku bagi seluruh bangsa, semua umat manusia.<sup>351</sup>

Namun apabila kita coba mengelaborasi lebih dalam, maka masih ada yang dapat diidentifikasi sebagai penyebab merosotnya perfilman nasional yakni salah satu yang tidak kalah penting untuk dicermati adalah konstelasi politik Orde Baru yang mengutamakan pendekatan keamanan (*security approach*). Dalam konteks ini, film sebagai media yang cukup efektif dalam membentuk opini dan perilaku publik, jika tidak dikontrol dengan seksama, dikuatirkan dapat disalahgunakan untuk melancarkan isu-isu provokatif, sehingga menimbulkan instabilitas baik sosial maupun politik.<sup>352</sup> Memang tidak dapat dipungkiri sejalan dengan Foucault bahwa pemilik kekuasaan (penguasa) dapat menentukan pengetahuan yang akan diberikan kepada masyarakatnya.<sup>353</sup>

Akan tetapi karena implementasi pendekatan tersebut cenderung berlebihan, mengakibatkan terciptanya kesan pemasangan kreativitas ide terutama yang mengandung kritik sosial dan politik, apalagi yang dianggap bersentuhan langsung dengan kepentingan penguasa.

---

<sup>350</sup> Misbach Yusa Biran, "Film Indonesia Kehilangan Cerita" dalam Akhmadisyah Naina, et. al, *75 Tahun M. Alwi Dahlan: Manusia Komunikasi, Komunikasi Manusia* (Jakarta: Penerbit Buku Kompas, 2008), hal. 144.

<sup>351</sup> *Ibid.*

<sup>352</sup> Tony D. Pariela, *ibid.*; Hal-hal semacam ini juga terjadi pada masa Orde Lama era Soekarno juga terjadi di negara-negara lain sebut saja di Filipina, zaman F. Marcos, Jerman zaman Hitler dan Stalin maupun RRC era Mao, lihat, Gotot Prakosa, terutama tulisan "Film dan Penguasaan" serta "Film dan Kekuasaan" dalam *Film dan Kekuasaan* (Jakarta: Yayasan Seni Visual Indonesia, 2004), hal. 43-47 & 137-159.

<sup>353</sup> Lihat, Michael Foucault, "Disciplinary Power and Subjugation", dalam S. Lukes (ed.), *Power* (Oxford: Basil Blackwell, 1986); Eka Nada Shofa Alkhajar, "Patriotisme Dalam Film (*Critical Discourse Analysis Film Pagar Kawat Beduri*)" (Surakarta: UNS, 2007). Skripsi Tidak Diterbitkan.

Garin Nugroho mengungkapkan bahwa kebebasan berekspresi, harus dibuka untuk menumbuhkan kembali greget perfilman nasional dalam menghadapi pasar global karena hal itu adalah syarat mutlak yang tidak bisa ditawar-tawar. Tetap jika campur tangan pemerintah masih besar seperti sekarang, adalah omong kosong dan akan membuang energi saja jika ingin tampil dalam pasar global perfilman dunia.<sup>354</sup>

Menurut Garin, Keberagaman dalam berkarya akan menumbuhkan iklim, yang sehat. Sedangkan setiap keseragaman dalam film, akan mematikan kreativitas. Selain itu, ia menyatakan bahwa dewasa ini terjadi perkembangan yang sangat menarik perhatian berkaitan dengan kondisi perfilman di negara-negara ASEAN. Sebab kini, di Malaysia dan Singapura telah lahir sineas-sineas generasi baru yang berhasil berbicara dalam forum-forum internasional. Dan kondisi itu, sekarang ini belum bisa dihadirkan di Indonesia karena atmosfer sistemnya tidak mendukung.<sup>355</sup>

#### **F. Titik Temu dan Perfilman Pasca Reformasi**

Dari pemaparan sejarah perfilman Indonesia dapat dilihat bahwa perfilman Indonesia mengalami perjalanan yang "tidak pasti". Hal ini dapat dilihat dari jumlah produksi yang tidak menunjukkan adanya *sustainable process* atau proses yang berjalan terus-menerus. Jumlah produksi dari tahun ke tahun menunjukkan fluktuasi yang naik turun, bahkan ada kecenderungan pengulangan atas kejadian yang sama. Salah satu contoh adalah adanya krisis produksi film nasional yang terjadi di tahun 1957 dan terjadi lagi pada tahun 1992 dimana pada tahun ini jumlah produksi turun drastis dari rata-rata 70-100 judul per tahun menjadi hanya 25 judul pada tahun tersebut.

---

<sup>354</sup> Majalah *Film* No. 274/240/XIII, 14-27 Desember 1996, hal, 16

<sup>355</sup> *Ibid.*

Hal ini disebabkan tiadanya proses kelahiran kembali dalam fase sejarah perfilman nasional. Perfilman nasional tidak bersifat fleksibel dalam menghadapi perubahan yang terjadi baik dalam lingkungan perfilman itu sendiri seperti adanya perubahan teknologi dan perubahan yang terjadi dalam lingkup eksternal yaitu adanya perubahan unsur sosial, ekonomi, politik dan budaya dalam masyarakat yang mengkonsumsi film. Ketidakmampuan dalam beradaptasi dengan perubahan internal dicontohkan dengan tidak mampunya film nasional untuk mengadaptasi teknologi suara stereo yang telah menjadi populer dalam masyarakat, sedangkan film impor telah menggunakan teknologi tersebut. Sehingga pada akhirnya film nasional kalah bersaing dengan film impor.

Ketidakmampuan dalam beradaptasi dengan perubahan eksternal dapat dilihat dari tidak dapatnya menangkap perubahan segmen pasar yang terjadi pada beberapa tahun terakhir. Pada masa sebelum *sinema 21* berkuasa dalam bisnis, perfilman nasional dapat menembus pangsa pasar dari bioskop kota hingga pinggiran. Namun, setelah *sinema 21* muncul dan menciptakan *sineplex* yang diletakkan di setiap pusat perbelanjaan di sudut kota, menciptakan terjadinya perubahan konsumen. Pada saat ini konsumen yang ada adalah golongan kelas menengah-atas yang pada dasarnya memiliki pendidikan cukup baik. Sedangkan tema film yang diusung tetap sama yaitu tema yang mengusung eksploitasi dan kekerasan serta masih minimnya teknologi yang dipergunakan. Hal ini menyebabkan film nasional ditinggalkan oleh penontonnya dan tersisih dari lingkup distribusi *sinema 21*.

Selain itu tidak berkembangnya tema film yang ada disebabkan oleh ruang berkreasi bagi para seniman film mengalami kungkungan dari rezim yang berkuasa dalam hal ini rezim orde baru. Pada masa ini, penekanan kreasi sineas film dikungkung melalui Lembaga Sensor Film, yang pada masa itu disebut Badan Sensor Film. Seperti yang dikemukakan Usmar Ismail bahwa

dalam lingkup perfilman nasional terdapat banyak ruang terlarang, yang menjadi batasan bagi perkembangan ide dan tema cerita yang akan dituangkan dalam film. Sehingga film Indonesia berputar dari ide-ide cerita itu-itu saja, karena para sineas takut untuk memasuki ruang terlarang tersebut yang dapat menyebabkan dirinya (sineas) berkonfrontasi dengan badan sensor dan pemerintah.

Ketiadaan kebebasan dalam mengikat tema atau ide cerita dalam film menyebabkan film tidak menyuguhkan realitas sosial yang ada dalam masyarakat. Karena ketika realitas ingin diangkat akan berakses pada menggugat persoalan masyarakat yang menimbulkan penggambaran adanya kelompok dalam masyarakat yang memiliki sisi negatif. Seperti dalam surat pembaca dalam *Harian Suara Pembaharuan* edisi 25 Juli 1992, menyatakan bahwa membedakan film Indonesia dengan film asing, dalam hal ini Amerika Serikat adalah dalam film Amerika, sineas dapat menampilkan realitas yang ada dicontohkan dalam tulisan tersebut bahwa film Amerika dapat menampilkan sosok polisi dari sisi baik maupun buruk dan itu tidak mempengaruhi *image* terhadap polisi. Sedangkan film Indonesia selalu mensakralkan posisi-posisi penting dalam masyarakat, misalkan polisi dan dokter selalu digambarkan sebagai orang suci (baik) dan apabila film menggambarkan mereka dengan buruk maka lembaga yang menaungi mereka (contoh IDI untuk dokter) akan menggugat kehadiran film tersebut. Bisa dikatakan bahwa film Indonesia mengalami kehilangan tema yang menyebabkan dirinya kehilangan tanda-tanda dan perlambang pergaulan. Asrul Sani menyebutnya dengan film berwajah dua, sebab film menjadi pelarian dari masalah sosial serta menjadi sebuah mediasi propaganda.<sup>356</sup>

---

<sup>356</sup> Garin Nugroho, *Strategi di Babak Penyisihan* dalam buku *Kekuasaan dan Hiburan*, Yogyakarta, Yayasan Bentang Budaya, 1998, hal. 145.

Catatan lain yang bisa dilihat adalah menduanya badan sensor di negara ini. Menduanya badan sensor diperlihatkan dengan ketiadaan konsistensi badan sensor dalam melakukan fungsinya. Judul film seperti *Max Havelar* yang mengisahkan tentang tokoh pejuang kemerdekaan negara ini, yang versi bukunya menjadi bacaan wajib bagi pelajar Indonesia oleh menteri pendidikan dan kebudayaan, ditolak oleh badan sensor untuk tampil.<sup>357</sup> Padahal isi cerita ini menceritakan bagaimana proses perlawanan yang dilakukan Max Havelar dalam melawan Belanda, dan film ini mengusung nilai edukasi sesuai dengan yang diharapkan dari film nasional. Namun di sisi lain seperti film-film *Akibat Pergaulan Bebas* yang membawa dampak dalam kasus pemerkosaan yang menyebabkan kematian dari Tjun Wan Moy, yang dilakukan oleh Herman Yanto. Hakim ketua, dari sidang peradilan tersebut menyebutkan bahwa film tersebut sebagai pemicu rangsangan pelaku melakukan tindak kejahatan tersebut.<sup>358</sup> Walaupun hal tersebut belum diyakini oleh Psikolog Enoch Markum, setelah mewawancarai terdakwa. Film lain yang dengan mudahnya lolos sensor adalah film *Pembalasan Ratu Laut Selatan*, yang pada kemudian harinya mendapat reaksi keras dari berbagai kalangan sehingga film tersebut ditarik dari peredaran.

Menariknya dari badan sensor di Indonesia adalah masuknya ideologi negara dalam proses bekerjanya badan tersebut. Seperti yang terjadi dalam kasus film *Kanan Kiri Oke*, yang judulnya mengalami perubahan dari *Kiri Kanan Oke* disebabkan judul semula tidak lulus sensor.<sup>359</sup> Hal ini disebabkan judul film tersebut dimulai dengan kata "kiri" yang pada saat itu dikonotasikan dengan salah satu ideologi negara yang tidak disukai pada zaman tersebut yakni komunis. Peristiwa ini serupa dengan kejadian tidak boleh menggambarkan atau menampilkan gambar palu arit secara bersamaan, yang kembali dikonotasikan sebagai lambang komunis.

---

<sup>357</sup> *Ibid*, hal. 151.

<sup>358</sup> *Ibid*, hal. 150.

<sup>359</sup> *Ibid*, hal. 152.

Semua ini memperlihatkan lembaga sensor tidak luput dari kekuasaan yang membentuk hubungan relasi kekuasaan *master and slave*. Bahkan peran badan sensor dalam menjaga nilai demokrasi sendiri tidak berjalan dengan baik. Sebab sistem pemilihan keanggotaan yang dipilih melalui lembaga-lembaga yang ada seperti Departemen Agama, yang terlihat demokrasi, namun hasilnya adalah sebaliknya. Royaltas terhadap departemen menyebabkan badan sensor tidak sebagai sebuah entitas utuh, melainkan terparsialkan atau terpisahkan berdasarkan departemen yang ada. Pola ini menyebabkan film tidak lagi sebagai bagian yang utuh melainkan bagian-bagian yang terpisah.

Dan tidak dapat dipungkiri bahwa sekitar satudasawarsa atau tepatnya hampir sepuluh tahun terakhir (1990-2000), sulit sekali untuk menemukan film Indonesia yang beredar di bioskop setaraf 21. meskipun jumlah produksi film nasional tidak berhenti, namun tetap saja bisa dikatakan mati sebab pada dasawarsa tersebut film-film Indonesia yang bermunculan tidak memiliki alur cerita yang baik. Bahkan ide cerita yang muncul tidak jauh-jauh dari seks dan kekerasan ataupun drama yang menyuguhkan cerita penuh tangis dan kesedihan. Selain itu, jumlah produksi film nasional turun drastis, hingga mencapai angka dibawah lima puluh judul per tahun. Hal ini tidak seperti pada masa tahun 70-an yang produksi filmnya bisa mencapai angka 100 judul per tahun.<sup>360</sup>

Dalam tabel berikut dapat dilihat akan data produksi perfilman sejak masa reformasi sejak tahun 1998 sampai tahun 2004.

**Tabel 7**

**Produksi Film Nasional, Film Impor dan Kuota Film Impor Tahun 1998-2004**

---

<sup>360</sup> Garin Nugroho, *Film Indonesia, Mungkinkah Bangkit Lagi?*. Dapat diakses melalui : <http://www.suarakarya-online.com/news.html?id97636>.

Tahun	Film Nasional	Film Impor	Kuota
1998	21*/11**	61	160
1999	7*/10**	210	-
2000	3*/6**	210	-
2001	4*/6**	213	-
2002	10**	180*** <sup>361</sup>	-
2003	13**	180***	-
2004	12**	107**** <sup>362</sup>	-

(Sumber: Novi Kurnia, Budi Irawanto dan Rahayu, *Ibid*, hal. 110).

Namun menurut Garin Nugroho hal tersebut belum bisa dikatakan masa kebangkitan film nasional, sebab produksi film saat itu (tahun 1999-2000) belum menunjukkan angka produksi yang mencengangkan.<sup>363</sup> Namun yang perlu dicatat bahwa pada masa ini, lahir sebuah generasi perfilman baru yang mengusung nilai idealisme dibalik semaraknya unsur materialisme dalam sebuah produksi.<sup>364</sup> Sehingga muncullah sebuah tontonan yang keluar dari *mainstream* perfilman saat itu namun tetap menunjukkan angka kuantitas yang sangat luar biasa. Sebut saja Mira Lesmana dengan film *Ada Apa Dengan Cinta?*. Film ini menggunakan genre drama percintaan remaja, menunjukkan bahwa film nasional masih memiliki penonton, asalkan film tersebut mampu menyuguhkan tayangan yang diminati konsumen.

<sup>361</sup> \*\*\* Angka 180 realisasi film merupakan angka estimasi karena per bulan biasanya terdapat 15 judul film impor sehingga dalam setahun diperkirakan mencapai 180 film impor.

<sup>362</sup> \*\*\* Data diperoleh hingga bulan Agustus 2004 dengan perincian film Eropa Amerika 75 film, film Asia Mandarin 9 judul, film Asia non Mandarin 23 judul.

<sup>363</sup> Garin, *loc.cit.*

<sup>364</sup> *Ibid.*

Namun minat konsumen terhadap film telah mengalami perubahan. Perubahan terjadi disebabkan konsumen telah mengalami proses pendewasaan sehingga konsumen dapat menentukan film yang layak dan berkualitas untuk ditonton. Dasar inilah yang menyebabkan film nasional mulai ditinggalkan penonton pada akhir 80-an hingga masa 90-an. Film nasional pada masa itu tidak mampu untuk bersaing dan tersingkir dari kancah perfilman nasional dan berakhir di bioskop-bioskop kelas rendah. Perubahan tersebut disebabkan adanya perubahan struktur kuasa dalam sistem industri perfilman nasional. Munculnya jaringan 21 yang menguasai impor film-film asing terutama Hollywood bahkan diperkuat dengan dukungan dari pihak Amerika Serikat dengan ancaman boikot produk kayu dan tekstil Indonesia jika batasan film impor tidak dicabut.<sup>365</sup> Hal ini menyebabkan perfilman nasional menghadapi persoalan yang lebih pelik lagi, dengan tiadanya batasan impor film, para produsen film harus berebut ruang dengan film-film impor yang telah memiliki pasarnya sendiri. Selain itu dengan dikuasainya jaringan distribusi film oleh 21 maka film-film mulai menjamur di wilayah perkotaan, ini disebabkan jaringan 21 mengembangkan sistem *multiplex* (satu bioskop dengan banyak layar). Sinepleks-sinepleks ini biasanya berada di kompleks pertokoan, pusat perbelanjaan, atau mall yang selalu menjadi tempat nongkrong anak-anak muda dan kiblat konsumsi terkini masyarakat perkotaan.<sup>366</sup> Sinepleks tidak hanya menjamur di kota besar tetapi menerobos kota kecamatan sebagai akibat dari kebijakan pemerintah yang memberikan masa bebas pajak dengan cara mengembalikan pajak tontonan kepada 'bioskop depan'.

Sebagai sebuah kesatuan perubahan di sistem distribusi menyebabkan terjadinya perubahan karakteristik konsumen, yang mana karakteristik konsumen kini dikuasai oleh kalangan muda (remaja). Para remaja memiliki karakteristik yang lain dengan konsumen pada masa lalu

---

<sup>365</sup> JB Kritstanto, *op.cit.* hal. xii.

<sup>366</sup> Muhammad Zamzam Fauzanafi, *Bioskop, Konsumsi, Siasat*. Dapat diakses melalui <http://www.kompas.com.id/0406/02/bentara/1059260.htm>.

yaitu berasal dari kelas sosial menengah atas dan menjadikan mall sebagai sebuah tempat rekreasi dan bersenang-senang selain berbelanja.<sup>367</sup>

Situasi tersebut tidak luput dari pandangan para sineas-sineas muda, sehingga mereka lebih berhati-hati dalam menampilkan ide cerita. Seperti dikemukakan oleh Mira bahwa jika ingin diterima pasar, maka film yang diciptakan haruslah memiliki nilai yang baik secara ide cerita maupun artistik film itu sendiri. Mira Lesmana adalah salah satu nama yang mampu menyikapi perubahan yang terjadi dalam hal selera konsumen. Penonton telah bosan dengan tayangan film nasional yang hanya berkutat pada mistis, kekerasan, eksploitasi dan pamer harta kekayaan. Walaupun film yang disuguhkan oleh Mira dalam genre remaja yang juga menjadi genre kebanyakan film pada masa sebelumnya. Namun film ini mengambil pokok cerita yang berbeda dengan film-film dengan genre yang sama. Ide segar berusaha ditampilkan dalam film ini. Penonton menyukai sesuatu yang baru. Ide cerita yang diusung tidak lagi menampilkan kesedihan dengan tangis-tangisan atau kisah drama percintaan remaja yang tidak disetujui oleh orangtua bahkan tentang remaja yang patah hati, namun yang lebih diangkat adalah mengenai persoalan remaja yang dekat dengan kehidupan remaja dan bagaimana remaja tersebut menyelesaikan masalahnya.<sup>368</sup>

Film lain yang masih dalam genre ini adalah *Virgin*. Film yang sekilas mengeksploitasi seksual perempuan yang tidak ada jauh bedanya dengan film-film dahulu, ternyata membawa ide cerita yang berbeda. Film ini sebenarnya ingin menyuguhkan sesuatu yang dekat dengan kehidupan remaja, terutama remaja perempuan di wilayah perkotaan. Sehingga tidak salah film ini menyatakan diri sebagai film yang memiliki nilai edukatif, yang mana nilai pendidikan seks masuk dan menjadi bungkus cerita ini.

---

<sup>367</sup> JB Kristansto, *op.cit.*

<sup>368</sup> *Dulu yang Kita Lihat Cuma Cantiknya Saja*, dapat diakses melalui : <http://www.kompas.com.id/kompas-cetak/0412/05/kehidupan/1418643.htm>.

Selain mulai berkembangnya ide cerita dan munculnya seniman film yang idealis. Perubahan pola kerja para seniman membuat industri film nasional menjadi profesional. Ferry Agriawan yang memulai produksinya lagi bersama PT. Virgo Film disebabkan berubahnya iklim kerja dikalangan sineas film terutama sineas muda yang mengarah pada profesionalitas kerja, selain disebabkan terbukanya penguasa pasar bagi film nasional. Perubahan ini dinyatakan oleh Ferry dapat dilihat dengan jelas. Pada masa lalu perencanaan waktu pengambilan gambar dilakukan oleh asisten sutradara, dan waktu pengerjaannya *over time*. Selain itu gaya seniman dalam proses produksi melekat kuat pada masa lalu, dimana produksinya hanya dilakukan bila sutradara sedang *mood*, bila tidak maka produksi berhenti.<sup>369</sup> Tidak hanya persoalan pengambilan gambar, persoalan lain yang terkait dalam produksi film pun terkesan asal-asalan. Seperti dalam proses mencari pemain, periode sebelumnya proses pencarian pemain terkesan asal-asalan. Tidak ada persyaratan atau standar terhadap calon pemain, asalkan orangnya cantik dan tampan maka ia akan mendapatkan peran.<sup>370</sup>

Generasi film baru memang telah lahir. Rentetan nama seperti Nia Dinata, Dimas Djayadiningrat, dan beberapa sineas muda lainnya mengukir sebuah sejarah perfilman tanah air, lewat tangan mereka perfilman nasional mulai berkiprah lagi dan menjadi tuan di negeri sendiri. Namun patut dilihat lebih dalam bahwa karya cipta sineas muda tersebut mengambil tema seputar drama remaja seperti *Ada Apa Dengan Cinta?*, komedi satir seperti *Arisan*, komedi situasi seperti *30 Hari Mencari Cinta*, komedi roman yang diusung *Andai Ia Tahu*, musikal yang menjadi tema film *Biarkan Bintang Menari* atau horor pop seperti *Tusuk Jalangkung*. Tema-tema yang mereka kerjakan seperti sebuah gayung bersambut antara sineas dan penonton. Arti dari gayung bersambut adalah bahwa sineas-sineas muda tersebut banyak yang memulai karir

---

<sup>369</sup> *Ibid.*

<sup>370</sup> *Ibid.*

dan belajar bukan dari dunia perfilman namun memulai dari dunia video klip, iklan ataupun sinetron.<sup>371</sup> Jadi bisa dikatakan sineas tersebut muncul atau tumbuh dalam lingkup dunia budaya pop, yang membentuk sesuatu secara instan dan ini serasi dengan selera penonton yang sebagian besar adalah kalangan remaja yang terpengaruh pula dengan budaya instan.<sup>372</sup> Kecocokan ini ditangkap oleh dunia film, selaku usaha bisnis perfilman tidak mau kehilangan kesempatan mendapatkan keuntungan. Maka jadilah ide cerita yang muncul seperti mengekor ide cerita film-film terdahulunya yang telah merauk kesuksesan terlebih dahulu.

Budaya mengekor ini merupakan warisan yang ditradisikan secara terus-menerus dalam dunia perfilman.<sup>373</sup> Sehingga dari masa ke masa budaya tersebut akan terus ditemui dalam sejarah perfilman Indonesia. Menurut Ekky, tak heran jika melihat tema cerita yang berkembang di Indonesia tidak jauh dari cerita horor yang mengikuti sukses *Tusuk Jalangkung* dan tema cinta remaja yang pertama kali disukseskan oleh *Ada Apa Dengan Cinta?*.<sup>374</sup> Bahkan budaya mengekor ini juga 'meracuni' gaya akting dari para bintang film Indonesia. Hal tersebut diungkapkan oleh Motinggo Busye pernah menyatakan bahwa aktris Indonesia tidak memainkan perannya sebagai orang Indonesia, yang terjadi adalah adanya duplikatisasi bintang film asing dalam diri bintang film Indonesia.<sup>375</sup> Kehilangan watak dalam film merupakan hasil akhir persoalan yang terjadi sehingga dalam pencarian jati diri film Indonesia belum mencapai titik temu.<sup>376</sup>

Situasi seperti ini yang membedakan sineas perfilman Indonesia dengan negara lain, tidak usah jauh-jauh dengan sineas asal Malaysia. Menurut Garin Nugroho, sineas film Malaysia

---

<sup>371</sup> Nur Mursidi, *loc.cit.*

<sup>372</sup> *Ibid.*

<sup>373</sup> Ekky Imanjaya, *Wajah Kita di Film Indonesia*. Dapat diakses melalui : <http://www.layarperak.com/news/article/ineks.php?id=1096496823.htm>.

<sup>374</sup> *Ibid.*

<sup>375</sup> *Ibid.*

<sup>376</sup> Mursidi, *loc.cit.*

tidak berkompromi dengan minat dan permintaan pasar, mereka cenderung mampu dan berani menampilkan ide-ide baru sehingga ide-ide yang ditampilkan beragam.<sup>377</sup> Tak banyak pembuat film yang mampu melakukan hal ini. Bahkan dalam menanggapi kondisi perfilman nasional Teguh Karya menyatakan guna menciptakan film yang berkualitas seorang pembuat film (sutradara) harus berontak terhadap kepentingan dan tekanan dari produser.<sup>378</sup> Menurutnya produser hanya memiliki modal saja namun tidak mengetahui tentang seluk-beluk film, sehingga produser hanya menggunakan film sebagai lahan yang menguntungkan.<sup>379</sup> Selain itu akibat rendahnya daya kreasi dari sineas perfilman nasional menyebabkan rendahnya film-film yang mengangkat wajah perempuan sebagai contohnya, kondisi realita kehidupan, konflik secara baik. Sehingga film *Pasir Berbisik* yang disutradarai oleh Nan T Acnas dapat menyatakan diri sebagai sebuah film perempuan pertama yang dibuat oleh perempuan dan menceritakan tentang perempuan.

Film nasional masih banyak yang tidak menggambarkan bagaimana wajah Indonesia seharusnya. Pengangkatan tema cerita yang sesuai pasar menyebabkan film-film tersebut tidak memijakkan kaki pada sendi-sendi sosial budaya masyarakat Indonesia.<sup>380</sup> Film-film yang menyuguhkan kemewahan, serta gaya hidup yang jauh dari budaya masyarakat seperti *clubbing* yang memang ada di masyarakat khususnya yang modern, kegiatan tersebut wajar dan sering dilakukan oleh remaja saat ini namun peran film sebagai sebuah media pembelajaran tidak terlaksana.

Film

Buruan

*Cium Gue* yang memancing kontroversi yang cukup hebat di masa kebangkitan film nasional ini, dinyatakan oleh produser film sebagai sebuah film yang mencoba menyuguhkan dilematik dan

---

<sup>377</sup> Garin Nugroho, *Oleh-oleh Menyedihkan*. Kompas Cyber Media, [www.kompas.com](http://www.kompas.com).

<sup>378</sup> Ekky Imanjaya, *loc.cit.*

<sup>379</sup> *Ibid.*

<sup>380</sup> Ekky Imanjaya, *loc cit.*

persoalan yang dialami remaja. Namun *package* dari film tersebut tetap tidak memiliki unsur edukatif yang baik. Bahkan menurut Abdullah Gymnastiar atau lebih dikenal dengan AA Gym, film ini cenderung mengajak masyarakat untuk berbuat perbuatan yang tidak sesuai dengan norma kesusilaan.<sup>381</sup> Hal tersebut juga didukung oleh para ulama dan yang berpandangan kontra, umumnya mengeluarkan pendapatnya senada dengan Aa Gym, beberapa komentar diantaranya :  
”Yang saya sayangkan, film ini sangat vulgar dalam menggambarkan pergaulan bebas remaja yang berhubungan dengan cium plus dengan kostum pemain utama yang sangat seksi. Potongan yang diperlihatkan memang sangat kurang ajar. Bagaimana kalau ditiru oleh kaum remaja kita? Melihat dari judulnya saja, setidaknya menjijikkan dan sangat tidak pantas”, demikian seperti yang termuat dalam *Suara Merdeka* tanggal 13 Agustus 2004.<sup>382</sup> Selain itu yang perlu menjadi catatan adalah pemain yang sebagian besar merupakan remaja telah menjadi korban eksploitasi dari produser film, sehingga terlihat tujuan utama film ini adalah untuk mengumbar nafsu birahi.<sup>383</sup> Bahkan film tersebut mengambil setting institusi pendidikan yang seharusnya sebagai penjaga etika dan moral masyarakat<sup>384</sup>. Bentuk reaksi masyarakat atas film yang berbau seperti ini pernah terjadi di Amerika. Film *The Kiss* yang menyuguhkan adegan ciuman antara John Rice dan May Irwin menuai protes dari kalangan agamawan. Padahal di sisi lain negara ini menganut paham *free sex*.<sup>385</sup>

Selain itu dalam film-film dengan gambaran sebuah bentuk penyampaian pesan yang tidak baik, yang menjadi penyebab kemunduran dari film nasional pada masa sebelumnya. Kemasan film yang masih menggunakan tubuh sensual perempuan sebagai nilai jual dari film

---

<sup>381</sup> Rooslain Muharyanti. *Film Nasional, Yang Dicari dan Dicinta*. Dapat diakses melalui : [www.antara.co.id/seenws/index.php?id=313.htm](http://www.antara.co.id/seenws/index.php?id=313.htm).

<sup>382</sup> Gotot Prakosa, *Buruan Sensor Gue!* dalam *Film dan Kekuasaan*, hal. 129-130.

<sup>383</sup> Dinda Dewi Warsana. *Hikmah Kasus Film “Buruan Cium Gue”* dapat diakses melalui : <http://www.sinarharapan.co.id/hiburan/budaya/2004/0828/bud2.htm>.

<sup>384</sup> *Ibid.*

<sup>385</sup> Hendri Juniyan, *Dilema di Tengah Maraknya Industri Perfilman*. Dapat diakses melalui : <http://www.pikiranrakyat.com/cetak/2005/0505/21/0805.htm>.

tersebut, merupakan pengulangan sejarah seperti yang terjadi pada masa era 70-an hingga 80-an. Penyebab utama para produser film masih terseret kepada arus seperti ini disebabkan oleh adanya benturan antara kepentingan yang melatarbelakangi munculnya sebuah film, adanya *mutual interest* dalam masyarakat yang menyebabkan minat penonton, yang tersegmentasi pada remaja, yang menginginkan ide cerita yang ringan namun dengan kemasan yang menyuguhkan euforia kemewahan hidup dan pergaulan bebas.<sup>386</sup> Maka tidak heran film sejenis *Buruan Cium Gue* maupun film seperti *Virgin* muncul ke dalam layar lebar nasional. *Mutual interest* ini akan berbenturan dengan idealis yang dimiliki oleh si pembuat film sendiri. Pertentangan ini akan muncul dalam bentuk konkrit di antara produser dan sutadara. Produser lebih memegang pada *mutual interest* dalam masyarakat, hal ini dikarena ideologi ekonomi yang dipegang oleh para produser yang mana menginginkan film yang diproduksinya diterima masyarakat dan mendapatkan keuntungan. Sedangkan para sutradara lebih menekankan pada *human dignity* atau penekanan pada pesan film sehingga sesuai dengan nilai-nilai yang ada dalam masyarakat.<sup>387</sup>

Perfilman Indonesia masa 90-an, antara produser dan sutradara merupakan bagian yang terpisah. Karena pada masa ini produser adalah pihak yang memiliki *mode of production* terbesar. Produser selain memiliki modal dalam bentuk financial, juga memiliki modal dalam bentuk peralatan dan prasarana. Sedangkan sutradara adalah pihak yang *less of mode production* (pihak yang tidak memiliki modal). Modal yang dimiliki oleh sutradara hanyalah dalam bentuk keahlian atau pengetahuan tentang film. Perbedaan *resource* yang sangat besar antara kedua aktor pembuat film ini membuat kekuatan yang dimiliki dalam posisi tawar menjadi tidak seimbang. Para sutradara yang memiliki sumber daya yang rendah harus mengikuti permintaan produser. Sedangkan pada masa kebangkitan film terjadi proses perubahan. Perubahan terlihat

---

<sup>386</sup> *Ibid.*

<sup>387</sup> *Ibid.*

dari banyaknya produser yang juga sekaligus menjadi sutradara pada film yang dibuat. Angin perubahan seperti ini membuat para pembuat film menjadi lebih bebas dalam menentukan ide atau tema film yang akan diproduksi.

Menilik perjalanan masa-masa suram perfilman Indonesia, ada hal-hal yang menarik dimana ada beberapa persamaan dari kedua periode krisis tersebut. *Pertama*, produksi sangat rendah, tercatat pada tahun 1960-an berkisar 6-12 film. Angka ini bisa terjadi pada kondisi film dewasa ini, jika tidak ada perubahan drastis. *Kedua*, film nasional tidak dapat tempat di bioskop. *Ketiga*, di tengah krisis justru muncul film-film yang secara kualitatif dipuji. Sebutlah *Pagar Kawat Berduri*, atau juga *Pejoeang* yang mendapat hadiah aktor terbaik di Moskwa tahun 1961. krisis tahun ini ditandai dengan keberhasilan *Langitku Rumahku* karya Slamet Raharjo hingga film-film pendek IKJ di forum international.

## **BAB V**

### **PENUTUP**

#### **A. KESIMPULAN**

Dari penelitian ini diketahui bahwa pada periode 1957-1968, stabilitas maupun konstelasi politik yang ada turut mempengaruhi kondisi perfilman di tanah air; dalam konteks waktu ini sering terjadi pergantian kabinet yang mempengaruhi konsentrasi pemerintah terhadap film karena menganut sistem yang dikenal dengan demokrasi liberal (1950-1959) yang ditandai dengan demokrasi parlementer. Kemudian juga terjadi gesekan antara kekuatan pancasilais dengan komunis dalam dunia film sebagai contoh adanya organisasi-organisasi sayap komunis yakni PAPFIAS, SARBUFIS, LEKRA dan sebagainya. Selain itu, film-film impor yang

sebelumnya dimaksudkan untuk memacu perkembangan film Indonesia malah bertindak sebagai algojo bagi film nasional. Hal ini setidaknya dapat dilihat mulai dari tahun 1948 hingga 1952 dimana film impor berkisar antara 290-an judul hingga 800-an judul. Akhirnya, para produser film nasional yang dimotori oleh PPFİ menutup studio-studio film yang menandai krisis perfilman pertama tersebut.

Kemudian pada periode 1992-2000, beberapa faktor penyebab merosotnya produktivitas industri film Indonesia adalah *pertama*, pesatnya kemajuan teknologi atau industri audio visual khususnya *home entertainment* (kaset video, *laser disc*, *video compact disc/VCD*, *digital video disc/DVD*) sebagai media tontonan alternatif; *kedua*, membanjirnya film impor (negara dunia ketiga sebagai pasar baru); *ketiga*, perkembangan stasiun TV swasta (era film berubah ke rumah dan booming sinetron); *keempat*, mutu film yang relatif rendah; (ide-ide tidak berkembang, ini ditandai oleh banyaknya film yang berbau seks dan asal jadi) *kelima*, perubahan tuntutan pasar (selera penonton, kebebasan berekspresi, penyesuaian zaman dan sebagainya).

Dari dua periode tersebut dapat terlihat ada kecenderungan sebagaimana digambarkan kedepan pada bagan 5 dalam implikasi teoritis mengenai faktor-faktor yang mempengaruhi perfilman Indonesia. Dari periode masa suram pertama, faktor importir dan beserta film impornya, distributor (pihak distributor sendiri dan kondisi bioskop tanah air), produser yang terdiri dari pemilik modal, produser, sutradara dan perangkat perfilman lainnya, peran negara dapat dilihat melalui lembaga sensor dan departemen yang membawahi perfilman nasional, dan konsumen memiliki peran yang signifikan bagi terpuruknya perfilman ketika itu.

Sementara pada periode masa suram kedua, faktor teknologi, pasar, peran negara dapat dilihat melalui lembaga sensor dan departemen yang membawahi perfilman nasional, produser,

faktor importir memiliki peran yang lebih besar yang menyebabkan terjadinya masa suram kedua kalinya ketimbang faktor distributor.

Namun dari dua periode krisis ini ada beberapa persamaan menarik. *Pertama*, produksi sangat rendah, tercatat pada tahun 1960-an berkisar 6-12 film. Angka ini bisa terjadi pada kondisi film dewasa ini, jika tidak ada perubahan drastis. *Kedua*, film nasional tidak dapat tempat di bioskop. *Ketiga*, di tengah krisis justru muncul film-film yang secara kualitatif dipuji. Sebutlah *Pagar Kawat Berduri*, atau juga *Pejoeang* yang mendapat hadiah aktor terbaik di Moskwa tahun 1961. Krisis tahun 1992 juga ditandai dengan keberhasilan *Langitku Rumahku* karya Slamet Raharjo hingga film-film pendek IKJ di forum internasional.

## **B. IMPLIKASI**

### **B.1. Implikasi Teoritis**

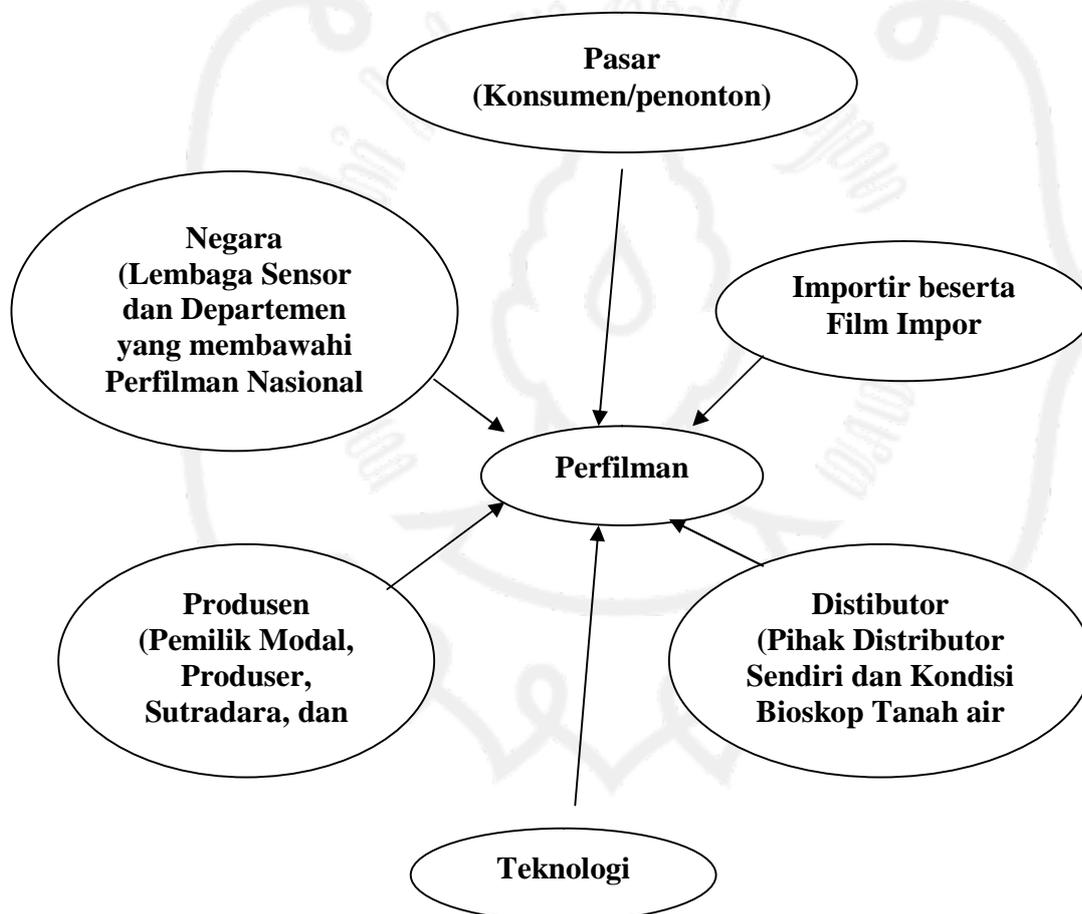
Berpijak dari hasil temuan peneliti, maka teori institusi dan struktur media dari Denis McQuail yang mengungkapkan bahwa ada tiga komponen utama yakni ekonomi, politik dan teknologi yang akan saling memberikan pengaruh tarik-menarik maupun dorongan pada suatu institusi media. Apabila coba diterapkan pada konteks ini yakni perfilman Indonesia maka perlu diurai lebih mendetail akan komponen apa saja yang berperan didalamnya dan mana komponen yang memiliki peran-peran lebih karena sebagaimana semangat dari teori dinamika struktur media meniscayakan adanya hal tersebut.

Untuk melihat posisi perfilman dalam konteks institusi dan struktur media, berdasarkan temuan peneliti ada enam faktor yang terkait yaitu: *pertama*, produsen yang terdiri dari pemilik modal, produser, sutradara dan perangkat perfilman lainnya. *Kedua*, konsumen, *ketiga*, distributor yang terdiri dari pihak distributor sendiri dan kondisi bioskop tanah air. *Keempat*, negara. Peran

negara dapat dilihat melalui lembaga sensor dan departemen yang membawahi perfilman nasional. *Kelima*, atau terakhir merupakan faktor dari luar adalah importir beserta film impornya. Dan yang *keenam* atau terakhir adalah teknologi yang telah membawa perubahan besar dalam segenap sendi kehidupan. Keenam aktor ini akan menentukan ke arah mana perfilman Indonesia akan bergerak dan berdinamika.

### Bagan 5

#### Faktor-faktor Yang Mempengaruhi Perfilman Indonesia



(Sumber: Hasil olahan dan temuan peneliti)

## B.2. Implikasi Metodologis

Sebagaimana disampaikan oleh Sartono Kartodirjo permasalahan inti dari metodologi adalah pendekatan. Penggambaran suatu peristiwa tergantung pendekatan, ialah dari segi mana kita memandangnya, dimensi mana yang diperhatikan, unsur-unsur mana yang diungkapkan dan lain sebagainya. Hasil pelukisannya akan sangat ditentukan oleh jenis pendekatan yang dipakai. Strategi pendekatan dalam penelitian ini adalah metode historis dimana menyesuaikan dengan data-data yang dibutuhkan dan dalam aplikasinya pun sesuai dengan Denzin & Lincoln dalam *Handbook of Qualitative Research* (1994) maka dilakukan pendekatan *multimethod* dimana akan tercapai suatu perspektif yang menyeluruh sesuai dengan sifat masing-masing informasi yang dibutuhkan periset.

Dalam realitas perjalanan penelitian ini dimana untuk dapat benar-benar memasuki alur kajian mengenai data-data lampau maka peneliti sebagaimana strategi pendekatan dalam penelitian yang diambil mengadaptasi prosedur dalam penelitian historis dalam upaya melakukan lacakan maupun perlakuan terhadap data-data yang diperlukan yakni teknik heuristik dimana peneliti berusaha mencari dan mengumpulkan sumber-sumber sejarah; Kemudian kritik (intern dan ekstern) dimana peneliti menyelidiki dan memberi penilaian terhadap data apakah data itu sejati/otentik atau bukan, juga dengan melakukan *cross check* dengan sumber data lain agar didapatkan fakta; Setelah itu melakukan interpretasi dengan melakukan analisis yakni mengurai data-data dan sintesis berupa menyatukan data-data tersebut untuk memperoleh suatu makna dari data-data yang diperoleh dan terakhir, adalah upaya penulisan dari berbagai data yang telah diinterpretasi menjadi suatu jalinan cerita utuh sebagai upaya pencarian jawaban dari permasalahan yang diajukan peneliti.

## C. SARAN

Dari refleksi penelitian yang telah dilakukan ini setidaknya ada beberapa saran yang dapat

diberikan antara lain: *Pertama*, para pelaku perfilman harus senantiasa mampu mengarifi berbagai pergerakan zaman maupun kecenderungan dari dunia perfilman yang ada. Melihat berbagai fakta sejarah perfilman Indonesia, diharapkan segenap pihak yang terkait tentunya dapat mengambil hikmah dan pelajaran yang sangat berharga untuk kedepan mampu membawa perfilman benar-benar menjadi tuan rumah di negeri sendiri.

*Kedua*, masih minimnya tradisi kearsipan mengenai film di Indonesia sehingga dituntut untuk lebih menggiatkan penelitian dan dokumentasi mengenai segenap hal yang berkaitan dengan perfilman Indonesia. Karena tidak dapat dipungkiri bahwa minat penelitian terhadap perfilman tanah air justru lebih banyak diambil oleh peneliti asing dimana tentunya hal ini menjadi sesuatu yang ironis. Realitas ini peneliti temui ketika berada di lapangan penelitian;

*Ketiga*, sepengetahuan peneliti, penelitian komunikasi dengan pendekatan historis terutama cakupan kajian media maupun institusi media di Indonesia masih jarang dilakukan. Dalam disiplin ilmu komunikasi sesuai dengan semangat multidisipliner hendaknya perlu untuk senantiasa mengupayakan cara-cara baru (inovasi) dalam memperoleh pengetahuan serta tidak terpasung dalam penjara paradigma tertentu secara buta dan menganggap pendekatan lain "haram" untuk dilakukan.

#### **DAFTAR PUSTAKA**

Abdullah, Taufik, Misbach Jusa Biran, dan SM Ardan. *Film Indonesia Bagian I*

(1900-1950). Jakarta: Sinematek Indonesia, 1993.

Abdurrahman, Dudung. *Metode Penelitian Sejarah*. Jakarta: Logos Wacana

Ilmu, 1999.

Adam, Asvi Warman. "Salazar, Soekarno dan Soeharto" dalam A.B. Lopian,

- Muhamad Hisyam, Susanto Zuhdi, Yekti Maunati, I Ketut Ardana dan Sukri Abdurachman (eds), *Sejarah dan Dialog Peradaban*. Jakarta: LIPI Press, 2005.
- Alfian, Ibrahim. "Pengantar Metode Penelitian Sejarah" dalam *Bunga Rampai Metode Penelitian Sejarah*. Yogyakarta: Lembaga Research dan Survey IAIN Sunan Kalijaga, 1983.
- Ali, R. Moh. *Pengantar Ilmu Sejarah Indonesia*. Yogyakarta: LkiS, 2005.
- Alkhajar, Eka Nada Shofa. "Patriotisme dalam Film, *Critical Discourse Analysis* Film Pagar Kawat Berduri". Skripsi. Universitas Sebelas Maret, Surakarta, 2007.
- , "Hiperrealitas dalam Kehidupan Nyata." *Kompas*, 31 Desember 2007.
- , "Televisi, Hiperrealitas Remaja dan Media Literacy" dalam Eka Nada Shofa Alkhajar, et al, *Anomi Media Massa* (Solo: Katta dan Pascasarjana Ilmu Komunikasi UNS, 2009).
- Al-Malaky, Ekky. *Remaja Doyan Nonton*. Bandung: DAR! Mizan, 2004.
- Althusser, Louis. *Tentang Ideologi: Marxisme Strukturalis, Psikoanalisis, Cultural Studies*. Terj. Olsy Vinoli Arnof. Yogyakarta dan Bandung: Jalasutra.
- Amura. *Perfilman di Indonesia dalam Era Orde Baru*. Jakarta: Lembaga Komunikasi Massa Islam Indonesia, Tanpa Tahun (1989).
- Aneka*, No. 1 Tahun I, 1950.
- Antoni. *Riuhnya Persimpangan Itu: Profil dan Pemikiran Para Pengagas*

- Kajian Ilmu Komunikasi*. Solo: Tiga Serangkai, 2004.
- Anwar, Rosihan. *Sebelum Prahara; Pergolakan Politik Indonesia 1961-1965*. Jakarta: Sinar Harapan, 1981.
- Anwar, Rosihan. Krisis “
- Apter, David E. *The Politic of Modernization, fourth edition*. Chicago: The University of Chicago Press, 1967.
- Archer, Jules. *Kisah Para Diktator, Biografi Politik Para Pengusaha Fasis, Komunis, Despotis dan Tiran*, Terj. Dimiyati AS, Cet. Ke-16. Yogyakarta: Narasi, 2007.
- Ardan, SM. “Stop Film India”. *Aneka* No. 30 tahun VI, 20 Desember 1955.
- Ardan, SM. *Setengah Abad Festival Film Indonesia*. Jakarta: Panitia Festival Film Indonesia, 2004.
- . *Dari Gambar Idoep ke Sinepleks*. Jakarta: Sinematek Indonesia, 1992.
- Arief, Sarief M., Manimbang Kahariady, dan Yayan Hadiyat. *Permasalahan Sensor dan Pertanggungjawaban Etika Produksi*. Editor. M. Sarief Arief. Badan Pertimbangan Perfilman Nasional, 1997.
- Arifin, Bustanul dan Abdul Rani. *Prinsip-prinsip Analisis Wacana*. Departemen Pendidikan nasional, Direktorat Jenderal Pendidikan Tinggi, 2000.
- Armada, Wina. *Kumpulan Artikel Sejarah Perkembangan Perfilman Indonesia Periode 1985-1986*. Jakarta: Sinematek Indonesia.
- Arnold, Edward. *Norman Fairclough: Media Discourse*. New York: St. Martin Press Inc, 1995.
- Bandoro, Bantarto (ed). *Hubungan Luar Negeri Indonesia Selama Orde Baru*. Jakarta: CSIS, 1994.

Bardeche, Maurice and Robert Brasillach. *The History of Motion Pictures*. New York: Arno Press & The New York Times, 1970.

Bar-Tal, Daniel & Staub. Ervin (ed) *Patriotism-in the Lives of Individuals and Nations*. Chicago: Nelson – Hall Publisher, 1997.

Beilharz, Peter (ed.). *Teori-teori Sosial*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2005.

Belton, John. *Movies and Mass Culture*. London: The Athlone Press, 1996.

Berger, Peter L. dan Thomas Luckmann. *The Social Construction of Reality*. New York: Penguin Book, 1966.

----- . *Tafsir Sosial atas Kenyataan, Risalah Tentang Sosiologi Pengetahuan*. Jakarta: LP3ES, 1990.

Berger, Arthur Asa. *Media and Communication Research Methods An Introduction to Qualitative and Quantitative Approaches*. New York: Sage Publication, 2000.

Biran, Misbah Jusa. *Ikhtisar Sejarah Film Indonesia*. Jakarta: Lembaga Pendidikan Kesenian Indonesia, 1972.

----- . *Indonesian Cinema, Lintasan Sejarah*. Jakarta: Perfin Pusat, 1982.

----- . *Snap Shots of Indonesian Film History and Non Theatrical Films in Indonesia*. Jakarta: Sinematek Indonesia, 1988.

----- . *Teknik Menulis Skenario Film Cerita*. Jakarta: Pustaka Jaya, 2006.

----- . *Sejarah Film Indonesia*. Jakarta: Badan Pelaksana FFI 1982.

- Biran, Misbach Yusa. "Pasang Surut Perkembangan Film Indonesia." *Ceramah di Teater Tertutup Taman Ismail Marzuki*, Jakarta, 30 Juni 1976, Dewan Kesenian Jakarta.
- Biran, Misbach Yusa. *Merenungkan Kembali Visi dan Langkah Besar Para Pelopor Perfilman dalam Mendorong Awal Perkembangan Industri Film Indonesia*. Jakarta: Sinematek, 1988.
- Biran, Misbach Yusa. *Perkenalan Selintas Mengenai Perkembangan Film di Indonesia*. Jakarta: Sinematek Indonesia, 1990.
- Biran, Misbach Yusa. *Sejarah Film 1900-1950; Bikin Film di Jawa*. Jakarta: Komunitas Bambu, 2009.
- Biran, Misbach Yusa. *Peran Pemuda dalam Kebangkitan Film Indonesia*. Jakarta: Kementerian Negara Pemuda dan Olahraga, 2009.
- Biran, Misbach Yusa. *...Oh, Film*. Jakarta: Kompas Populer Gramedia, 2008.
- Biran, Misbach Yusa. *Kenang-Kenangan Orang Bandel*. Jakarta: Komunitas Bambu, 2008.
- Biran, Misbach Yusa. "Film Indonesia Kehilangan Cerita" dalam Akhmadisyah Naina, et. al, *75 Tahun M. Alwi Dahlan: Manusia Komunikasi, Komunikasi Manusia*. Jakarta: Penerbit Buku Kompas, 2008.
- Bogdan, Robert C. & Biklen Sari Knoop. *Qualitative Research for Education: An Introducton to Theory and Methods*. Massachussetts: Allyn and Bacon Inc, Boston, 1985.
- Bogdan, Robert & Stephen J. Taylor. *Introduction to Qualitative Research Methods: The Search for Meaning*. New York: Wiley & Son Inc., 1984.
- Boyd-Barret, Oliver and Peter Braham. *Media, Knowledge and Power*. London and New York: Routledge, 1995.

- BP2N. *Program Induk Pengembangan Perfilman Nasional dalam Repelita VI*. Jakarta: BP2N, 1997.
- Briggs, Asa & Peter Burke. *Sejarah Sosial Media: Dari Gutenberg sampai Internet*. Terj. A. Rahman Zainuddin. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia, 2006.
- Budiardjo, Miriam. *Demokrasi di Indonesia: Demokrasi Parlementer dan Demokrasi Pancasila*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama, 1994.
- Budiman, Hikmat. *Perkembangan Kebudayaan Indonesia. Seni Rupa, Tari, Teater, Film, Sastra, Musik dan Penerbitan*. Jakarta: The Japan Foundation, 2004.
- Budiman, Kris. 2003. *Analisis Wacana*. Yogyakarta: Kanak.
- Budiman, Kris. *Di Depan Kotak Ajaib: Menonton Televisi Sebagai Praktik Konsumsi*. Yogyakarta: Galang Press, 2002.
- Buku Kenang-kenangan Konperensi Persatuan Pengusaha Bioskop Seluruh Indonesia (PPBSI) dan Gabungan Perusahaan Bioskop Indonesia (GAPEBI) di Lembang Bandung 21-25 Januari 1961. Jakarta: Panitia Konperensi Bagian Penerangan & Publikasi.
- Bungin, Burhan. *Analisis Data Penelitian Kualitatif: Pemahaman Filosofis dan Metodologis ke Arah Penguasaan Model Aplikasi*. Jakarta: Grafindo Persada, 2003.
- Burhan, Bungin. *Metodologi Penelitian Kualitatif; Aktualisasi Metodologis ke Arah Ragam Varian Kontemporer*. Jakarta: RajaGrafindo Persada, 2008.
- Burhan, Bungin. *Penelitian Kualitatif; Komunikasi, Ekonomi, Kebijakan Publik dan Ilmu Sosial Lainnya*. Jakarta: Kencana, 2008.

- Cheah, Philip. et al. *Membaca Film Garin*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2002.
- Christie, Daniel J. *Peace, Conflict & Violence: Peace Psychology for the 21st Century*. New Jersey: Prentice Hall, 2001.
- Creswell, John W. *Research Design: Quantitative and Qualitative Approaches*, London: Sage Publications, 1994.
- Curran, James and David Morley (Eds.). *Media and Cultural Theory*. London and New York: Routledge, 2006.
- Curran, James and Michael Gurevitch. *Mass Media and Society*. 2<sup>nd</sup> ed. New York: Arnold, 1996.
- Danujaya, Budiarto, et al. *Layar Perak 90 Tahun Bioskop di Indonesia*. Editor Haris Jauhari, Jakarta: Gramedia Pustaka Utama, 1992.
- Denzin, Norman K dan Yvonna S. Lincoln (Eds.) *Handbook of Qualitative Research*. London: Sage Publication, 1994.
- Departemen Luar Negeri (Deplu). *Dua Puluh Lima Tahun Departemen Luar Negeri 1945-1970*. Jakarta: Yayasan Kesejahteraan Karyawan Deplu, 1971.
- Dewan Daerah PNI Jawa Tengah. *Empat Windu Partai Nasional Indonesia 4 Juli 1927 - 4 Juni 1949*. Semarang: Dewan Daerah PNI Jawa Tengah, 1959.
- Dewan Film Nasional. *Pola Dasar Pembinaan dan Pengembangan Perfilman Nasional*. Jakarta: DFN, 1980.
- . *Himpunan Peraturan di Bidang Perfilman*. Jakarta: DFN, 1995.
- Dizard, Wilson. *Old Media, New Media: Mass Communications in the Information*

- Age. 2<sup>nd</sup> ed. New York: Longman.
- Dja'far, Wildan, "Suasana Lesu Meliputi Perindustrian Film Indonesia", *Aneka* No. 31 Tahun VI, 1 Januari 1956.
- Djajakusuma, Sutadi. "Problematika dan Kebijakan Pengembangan Perfilman Sebagai Bagian Integral Pembangunan Nasional." *Dialog Perfilman Nasional*, Jakarta, 29 Maret 1996, Bappenas.
- Djarot, Eros, "Film as Medium for Cultural Expression", *Solidarity*, Juli-Agustus, 50-58, 1987.
- Dominick, Joseph. R. *The Dynamics of Mass Communication*. New York: McGraw-Hill, 1996.
- DPP PERFIKI. *Mengenal Bioskop Keliling Lebih jauh*. Jakarta: DPP PERFIKI, 1993.
- Easthope, Antony (ed). *Contemporary Film Theory*. London dan New York: Longman, 1993.
- E. Sumaryono. *Hermeuneutik: Sebuah Metode Filsafat*. Yogyakarta: Kanisius, 1993.
- Effendy, Onong Uchayana. *Dinamika Komunikasi*. Bandung: Remaja Karya, 1986.
- Effendy, Usman. *Hatiku Bergetar*. Jakarta: Yayasan Al Utsmaniyah, 1987.
- Eriyanto. *Analisis Framing; Konstruksi, Ideologis, dan Politik Media*, Yogyakarta: Lkis, 2004.
- . *Analisis Wacana; Pengantar Analisis Teks Media*. Yogyakarta: Lkis, 2005.
- Effendy, Onong Uchjana. *Dinamika Komunikasi*. Bandung: Remaja Karya, 1986.
- Eilers, Franz-Josef. *Berkomunikasi dengan Masyarakat*. Terj. Frans Obon dan

- Eduard Jebarus, Pr. Ende: Nusa Indah, 2001.
- Ellis, Jack C. *A History of Film*. New Jersey: Prentice Hall, 1979.
- Faisal, Sanapiah. *Penelitian Kualitatif: Dasar-dasar dan Aplikasi*. Malang: YA3, 1990.
- , "Pengumpulan dan Analisa Data dalam Penelitian Kualitatif" dalam Burhan Bungin, *Analisis Data Penelitian Kualitatif: Pemahaman Filosofis dan Metodologis ke Arah Penguasaan Model Aplikasi*. Jakarta: Grafindo Persada, 2003.
- Fischer, Edward. *Film as Insight*. Indiana: Fides Publishers, Inc, 1971.
- Fiske, John. *Introduction to Communication Studies*. London: Routledge, 1990.
- Freeland, Cynthia A. and Thomas E. Wartenberg (Ed). *Philosophy and Film*. London dan New York: Routledge, 1995.
- Gana, Ucu Aditya. "Penggambaran Komunisme dalam Film, Kajian Politik Film Pengkhianatan G-30-S/PKI dan Operasi Trisula". Skripsi. Universitas Indonesia, Depok, 1994.
- Gaffar, Afan. *Politik Indonesia, Transisi Menuju Demokrasi*. Cet. Ke-6. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2006.
- Giddens, Anthony. *The Consequences of Modernity*. California: Stanford University Press, 1990.
- Godfrey, Donald G. (Ed.), *Methods of Historical Analysis in Electronic Media*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Inc, 2006.
- Goetz, J. P. & LeCompte, M.D. *Ethnography and Qualitative Design In Educational Research*. New York: Academy Press Inc, 1984.
- D. Gomery, *Movie History: A Survey*. Belmont, CA: Wadsworth, 1991.
- Gorman, G.E. and Pater Clayton. *Qualitative Research for the Information Professional, a Practical Handbook*, with contribution from Marry Lynn Rice-Lively and Lyn Gorman. London: Library Association Publishing, 1997.

Gottschalk, Louis. *Mengerti Sejarah*. Terj. Nugroho Notosusanto. Jakarta:

UI Press, 1975.

Griffin, EM. *A First Look at Communication Theory. Fifth Edition*. New York: McGraw – Hill,

2003.

Guba, Egon (Ed.). *The Paradigms Dialogue*. London: Sage Publication, 1990.

Gunnarsson, Britt-Louise, dkk. *The Construction of Professional Discourse*. New York:

Longman, 1997.

Harahap, Syahrin. *Penegakkan Moral Akademik di Dalam dan di Luar Kampus*.

Jakarta: RajaGrafindo Persada, 2005.

Harbord, Janet. “Digital Film and ‘Late’ Capitalism: A Cinema of Heroes?” dalam

James Curran and David Morley (ed.) *Media and Cultural Theory*. New

York: Routledge, 2006.

Heider, Karl G., *Indonesian Cinema: National Culture On Screen*. Honolulu: University of

Hawaii Press, 1991.

Hogg and Abrams. *A Social Psychology of Intergroup Relations and Group*

*Process*. London: Routledge, 1988.

Hooker, Virginia Matheson (ed). *Culture and Society in New Order Indonesia*.

Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1993.

Hutauruk, M. *Gelora Nasionalisme Indonesia*. Jakarta: Erlangga, 1984.

Ibrahim, Idi Subandy. *Dari Nalar Keterasingan Menuju Nalar Pencerahan:*

*Ruang Publik dan Komunikasi dalam Pandangan Soedjatmoko*.

Yogyakarta: Jalasutra, 2004.

Ibrahim, Idi Subandy. “Film, Cermin Mentalitas Sebuah Bangsa: Narasi Visual

- Masyarakat yang Penuh Luka” dalam *Budaya Populer Sebagai Komunikasi: Dinamika Popscape dan Mediascape di Indonesia Kontemporer*. Yogyakarta: Jalasutra, 2007.
- Ibrahim, Idi Subandy (Ed.). *Lifestyle Ecstasy: Kebudayaan Pop dalam Masyarakat Komoditas Indonesia*. Yogyakarta & Bandung: Jalasutra, 2007.
- \_\_\_\_\_ dan Hanif Suranto. *Wanita dan Media*
- Ida, Rachmah. “Ragam Penelitian isi Media Kuantitatif dan Kualitatif” dalam Burhan Bungin (Ed.). *Metodologi Penelitian Kualitatif*. Jakarta: RajaGrafindo Persada, 2008.
- International Encyclopedia of Government and Politic, Vol. 2, New Delhi, S. Chand & Company Ltd.
- Irawanto, Budi. *Film, Ideologi dan Militer, Hegemoni Militer dalam Sinema Indonesia*. Yogyakarta: Media Pressindo, 1999.
- Irawanto, Budi. “Menertawakan Kejelataan Kita: Transgresi Batas-batas Marginalitas dalam Sinetron Komedi *Bajaj Bajuri*”. *Jurnal Ilmu Komunikasi*, Vol. 3, No.1 (Juni, 2006): 47-59.
- SK, Ishadi. *Dunia Penyiaran: Prospek dan Tantangannya*. Jakarta: Gramedia, 1999.
- , 1997. “Bisnis Televisi di Tengah Persaingan Antarmedia,” dalam Deddy Mulyana & Idi Subandy Ibrahim (ed.), *Bercinta dengan Televisi*. Bandung: Remaja Rosdakarya, 1997.
- Iskandar, Eddy D. *Mengenal Perfilman Nasional*. Bandung: Rosda Bandung, 1987.

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

Ismail, Usmar. *Usmar Ismail Mengupas Film*. Jakarta: Sinar Harapan, 1983.

Ismail, Yahaya. *Pertumbuhan Perkembangan dan Kejatuhan LEKRA di Indonesia*. Kuala Lumpur: Khee Meng, 1972.

Jarvie, Ian. *Philosophy of the film*. New York and London: Routledge & Kegan Paul, 1987.

Jauhari, Haris (ed). *Layar Perak, 90 Tahun Bioskop di Indonesia*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama & Dewan Film Nasional, 1992.

Jensen, Klaus Bruhn and Nicholas W. Jankowski (eds). *A Handbook of Qualitative Methodologies for Mass Communication Research*. London and New York: Routledge, 1991.

Jensen, Klaus Bruhn. "Introduction: The Qualitative Turn" dalam Jensen, Klaus Bruhn dan Nicholas W. Jankowski (eds). *A Handbook of Qualitative Methodologies for Mass Communication Research*. London: Routledge, 1991.

Johnston, Claire. "British Film Culture" dalam Carl Gardner (eds.) *Media, Politics and Culture*. London: The Mac Millan Press Ltd, 1979.

Jorgensen, Marianne W. dan Louise J. Phillips. *Analisis Wacana, Teori dan Metode*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2007.

Jowett, Garth and J.M. Linton. *Movies as Mass Communication*. London: Sage Publication, 1980.

Lent, John A., et al. *The Asian Film Industry*. Austin: University of Texas Press,

1990.

Lev, Susan dan Daniel S. Lev. *Republic of Indonesia Cabinet 1945-1965*. Ithaca, New York: Southeast Asia Program Departement of Asian Studies, Cornell University, 1965.

Littlejohn, Stephen W. and Karen A. Foss. *Theories of Human Communication, eighth edition*. Belmont, CA: Thomson Wadsworth, 2005.

Lull, James. *Media, Komunikasi, Kebudayaan: Suatu Pendekatan Global*. Terj. A. Setiawan Abadi. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia, 1998.

Kamus Besar Bahasa Indonesia. Cet. 2. Departemen Pendidikan dan Kebudayaan. Jakarta: Balai Pustaka, 1989.

----- Tim Penyusun Kamus Pusat Bahasa, Edisi. 3, Cet. 2, Jakarta: Balai Pustaka, 2005.

Kartodirjo, Sartono. *Pendekatan Ilmu Sosial dalam Metodologi Sejarah*. Jakarta: Gramedia, 1993.

Kellner, Douglas. *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics between The Modern and The Postmodern*. London and New York: Routledge, 1995.

Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata. *Kajian Peredaran dan Pemasaran Film Indonesia*. Jakarta: Asisten Deputi Urusan Pengembangan Perfilman Deputi Bidang Seni dan Film Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata, 2004.

Keraf, Gorys. *Komposisi*. Ende: Nusa Indah, 2004.

K.H., Ramadhan & Nina Pane. *Pengusaha, Politikus, Pelopor Industri Perfilman*

- Djamaludin Malik Melekat di Hati Banyak Orang*. Jakarta: Kata Hasta Pustaka, 2006.
- Kirk, Jerome & Marc L. Miller. *Reliability and Validity in Qualitative Research*. London: Sage Publication, 1985.
- Korzenny, Felipe and Stella Ting Toomey (ed). *Mass Media Effects Across Cultures*. London: Sage Publications, 1992.
- Kracauer, Sigfried. *From Cagliari to Hitler: A Psychological History of German Film*. New Jersey: Princeton University Press, 1974.
- Kristanto, JB. *Nonton Film Nonton Indonesia*. Jakarta: Kompas, 2004.
- . *Katalog Film Indonesia 1926-2005*. Jakarta: Nalar (Bekerjasama dengan Fakultas Film dan Televisi IKJ dan Sinematek Indonesia, 2005.
- . *Katalog Film Indonesia 1926-2007*. Jakarta: Nalar (Bekerjasama dengan Direktorat Perfilman, Departemen Kebudayaan dan Pariwisata, Gabungan Pengusaha Bioskop Seluruh Indonesia, 2007.
- Kristanto, J.B. dan Lisabona Rahman (ed). *Indonesia Film Catalogue 2008*. Jakarta: Nalar bekerjasama dengan Dewan Kesenian Jakarta, 2008.
- Kriyantono, Rachmat. *Teknik Praktis Riset Komunikasi*. Jakarta: Kencana, 2008.
- Kuntowijoyo. *Metodologi Sejarah*. Yogyakarta: Tiara Wacana, 1994.
- Kurasawa, Aiko. *Propaganda Media on Java Under The Japanese 1942-1945*. England: Cornell Southeast Asia Program, 1982.
- Kurnia, Novi, Budi Irawanto dan Rahayu. *Menguak Peta Perfilman Nasional*. Jakarta: Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata Republik Indonesia Bekerjasama dengan Jurusan Fisipol UGM dan Fakultas Film dan Televisi Institut Kesenian Jakarta, 2004.

- Latif, Yudi dan Idi Subandy. *Bahasa dan Kekuasaan: Politik Wacana di Panggung Orde Baru*. Bandung: Mizan, 1996.
- Lincoln, Yvonna S & Egon G. Guba. *Naturalistic Inquiry*. California: Sage Publication, 1985.
- Lindlof, Thomas R. *Qualitative Communication Research Methods*. Thousand Oaks, London: Sage Publication, 1995.
- Littlejohn, Stephen W and Karen A. Foss. *Theories of Human Communication. Eight edition*. Belmont: Wadsworth Publishing Company, 2005.
- MacBean, James Roy. *Film and Revolution*. Bloomington and London: Indiana University Press, 1975.
- Mallarangeng, Rizal. *Mendobrak Sentralisme Ekonomi Indonesia 1986-1992*. terj. Martin Aleida. Jakarta: KPG dan Freedom Institute, 2002.
- Malo, Manasse, Sri Tresnaningtyas Gulardi. *Metode Penelitian Masyarakat*, Jakarta: Pusat Antar Ilmu-ilmu Sosial UI, 1986.
- Marris, Paul and Sue Thornham (ed.). *Media Studies: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996.
- Marshall, Catherine & Ketchen B. Rossman. *Designing Qualitative Research*. Newbury Park: Sage Publication, 1989.
- Mayer, Michael F. *The Film Industries*. New York: Hastings House Publisher, 1973.
- McCulloch, Gary. *Documentary Research in Education, History and the Social Sciences*. London and New York: RoutledgeFalmer, 2004.
- McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: Toronto University Press, 1962.

- . *Understanding Media: The Extension of Man*. London: The MIT Press, 1994.
- McLuhan, Eric and Frank Zingrone (ed). *Essential McLuhan*. London: Routledge, 1997.
- McQuail, Denis. *McQuail Mass Communication Theory, Fourth edition*. London: Sage Publications, 2000.
- Miles, Matthew B. Dan A. Michael Huberman. *Analisis Data Kualitatif, Buku Sumber Tentang Metode-Metode Baru*. Terj. Tjetjep Rohendi Rohidi. Jakarta: UI Press, 1992.
- Moedjanto, G. *Indonesia Abad Ke-20 Dari Kebangkitan Nasional Sampai Linggarjati*. Yogyakarta: Kanisius, 1988.
- Moenadi, Syamsudin Noer. *Bulan Madu dengan Televisi*. Jakarta: PT Eksistensi Cipta Media, 1997.
- Moleong, Lexi J. *Metode Penelitian Kualitatif*. Bandung: Remaja Rosdakarya, 1989.
- Monaco, James. *How to Read a Film*. USA: New York University Press, 1977.
- Monaco, James. *The World of Movies, Media, Multimedia: Language, History, Theory. Third Edition*, 2000.
- Monaco, James. *Cara Menghayati Sebuah Film*. Terj. Asrul Sani. Jakarta: Yayasan Citra, 1984. (ada 2 jilid).
- Moore, Nick. *Cara Meneliti*. Terj. Elly Suradikusumah. Bandung: ITB Press, 1995.
- Mosco, Vincent. *Political Economy of Communication*. London: Sage Publications, 1996.
- Mubyarto. *A Development Manifesto, The Resilience of Indonesia Ekonomi Rakyat During the Monetary Crisis*. Jakarta: Kompas Book Publishing, 2005.
- Muhadjir, Noeng. *Metodologi Penelitian Kualitatif*. Yogyakarta: Rake Sarasin, 1992.

- Muhaimin, Yahya A. *Bisnis dan Politik: Kebijaksanaan Ekonomi Indonesia 1950-1980*. Jakarta: LP3ES, 1990.
- Muller, Johannes. *Perkembangan Masyarakat Lintas Ilmu*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama, 2006.
- Mulyana, Deddy. *Metodologi Penelitian Kualitatif, Paradigma Baru Ilmu Komunikasi dan Ilmu Sosial Lainnya*. Bandung: Remaja Rosdakarya, 2004.
- Naskah Akademik Undang-Undang Perfilman Tahun 2008
- Nasution, S. *Metode Penelitian Naturalistik Kualitatif*. Bandung: Tarsito, 1992.
- Nawawi, Hadari dan Mimi Martini. *Penelitian Terapan*. Yogyakarta: UGM Press, 1994.
- Neuman, W. Lawrence. *Social Research Methods; Qualitative and Quantitative Approaches*. Boston: Allyn and Bacon, 1997.
- Nugroho, Garin. *Kekuasaan dan Hiburan*. Yogyakarta: Yayasan Bentang Budaya, 1998.
- . *Opera Sabun SBY: Televisi dan Komunikasi Politik*. Jakarta: Nastiti, 2004.
- . "Konfigurasi Baru Generasi Pencari Cinta", *Kompas*, 11 Januari 2004.
- . *Seni Merayu Massa*. Jakarta: Penerbit Kompas, 2005
- Nurudin. *Pengantar Komunikasi Massa*. Jakarta: RajaGrafindo Persada, 2007.
- Pandjaitan, Hinca IP dan Dyah Aryani. *Melepas Pasung Kebijakan Perfilman di Indonesia*. Jakarta : Warta Global Indonesia, 2001.
- Pandoyo, S. Toto. *Ulasan Terhadap Beberapa Ketentuan Undang-Undang Dasar 1945, Sistem Politik dan Perkembangan Kehidupan Demokrasi*.

- Yogyakarta: Liberty, 1981.
- Patton, Michael Quinn. *Qualitative Research & Evaluation Methods*. Thousand Oaks: Sage Publication, 2002.
- Pawito. "Mass Media and Democracy: a study of rules of the mass media in the Indonesian Transition period 1997-1999". Dissertation. The University of Newcastle, Australia, 2002.
- Pawito. *Penelitian Komunikasi Kualitatif*. Yogyakarta: Lkis, 2007.
- . "Politics and Culture In Indonesian Cinema." *The Indonesian Journal of Communication Studies* 1 (Juni 2008): 19-26.
- . *Media Massa, Globalisasi dan Identitas Nasional*. Pidato Pengukuhan Guru Besar Teori Komunikasi Pada Fakultas Ilmu Sosial dan Ilmu Politik Universitas Sebelas Maret disampaikan di Surakarta 7 Januari 2010.
- Perkins, V.F. *Film as Film, Understanding and Judging Movies*. New York: Penguin Books, 1972.
- Persatuan Pers Film Indonesia (PERPEFI). *Artis Film dan Partai Politik*. Jakarta: PERPEFI, 1957.
- Persatuan Wartawan Indonesia (PWI). *Film dan Teater di Indonesia*. Jakarta: PWI Pusat, 1977.
- Phillips, Nelson and Cynthia Hardy. *Discourse Analysis, Investigating Process of Social Construction*. London: Sage Publication, 2000.
- Poesponegoro, Marwati Djoened dan Nugroho Notosusanto. *Sejarah Nasional Indonesia VI*. Edisi ke-4. Cet. Ke-6. Jakarta: Balai Pustaka, 1990.
- Poloma, Margaret M. *Sosiologi Kontemporer*. Jakarta: CV Rajawali, 1984.
- PPFI. *20 TH PPFi dalam Perjalanan Sejarah Perfilman*. Jakarta: PPFi, 1977. (Persatuan Perusahaan Film Indonesia).

- Prakosa, Gotot. *Film dan Kekuasaan*. Jakarta: Grafiti Pers, 2004.
- Prakosa, Gotot. *Film Pinggiran*. Jakarta: FFTV-IKJ & YLP, 1997.
- Prakosa, Gotot. *Kamera Subyektif Rekaman Perjalanan Dari Sinema Ngamen ke Art Cinema*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta dan Yayasan Seni Visual Indonesia, 2006.
- Pratikno, Riyono. *Kreatif Menulis Feature*. Bandung: Alumni, 1994.
- Pratista, Himawan. *Memahami Film*. Yogyakarta: Homerian Pustaka, 2008.
- Profil Anggota LSF 2009-2012. Sekretariat Lembaga Sensor Film. Diterbitkan untuk kalangan terbatas. Keputusan Presiden Republik Indonesia Nomor 3/M Tahun 2009. Tanggal 10 Februari 2009.
- Punch, Keith F. *Introduction to Social Research, Quantitative & Qualitative Approaches*. London: Sage Publications, 1999.
- Redaksi "Skets Masa". *VII Bahan Indoktrinasi R.I*. Surabaya: Grip, 1961.
- Reiner, Robert. *Social Problems, An Introduction to Critical Constructionism*. 2<sup>nd</sup>. New York: Oxford University Press, 2006.
- Rivers, William L., Jay W. Jensen and Theodore Peterson. *Media Massa & Masyarakat Modern*. Terj. Haris Munandar & Dudy Priatna. Jakarta: Prenada Media, 2003.
- Robert C. Allen and Douglas Gomery. *Film History: Theory and Practice*. New York: McGraw-Hill Inc, 1985.
- Rosidi, Ajib, et al. *Asrul Sani 70 Tahun (Penghargaan dan Penghormatan)*. Jakarta : Pustaka Jaya, 1997.

Said, Salim. *Shadows on the silver Screen, A Social history of Indonesia Film* (Jakarta terjemahan profil dunia film....

Said, Salim. *Profil Dunia Film Indonesia*. Cetakan Kedua. Jakarta: Pustakakarya Grafikatama, 1991.

-----". "Revolusi Indonesia dalam Film-film Indonesia". *Seminar Pekan Film Festival Film Indonesia 1987*, Ujung Pandang, 4 Agustus 1987.

-----". *Pantulan Layar Putih*. Jakarta: Pustaka Sinar Harapan, 1991.

Salim, Agus. *Teori & Paradigma Penelitian Sosial*. Yogyakarta: Tiara Wacana, 2006.

Salim, Emil. *Pembangunan Berwawasan Lingkungan*. Jakarta: LP3ES, 1988.

Sanit, Arbi. *Sistem Politik Indonesia: Kestabilan, Peta Kekuatan Politik dan Pembangunan*, Cet. ke-9. Jakarta: RajaGrafindo Persada, 2002.

Santana, Septiawan. *Menulis Ilmiah, Metode Penelitian Kualitatif*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia, 2007.

Saroengallo, Tino. *Dongeng Sebuah Produksi Film*. Jakarta: Intisari Mediatama, 2008.

Sastropoetro, Santoso. *Propaganda: Salah Satu Bentuk Komunikasi Massa*. Bandung: Alumni, 1983.

Sekretariat Negara Republik Indonesia. *30 Tahun Indonesia Merdeka 1945-1949*. Cet. Ke-6. Jakarta: PT. Citra Lamtoro Gung Persada, 1985.

-----". *30 Tahun Indonesia Merdeka 1950-1964*. Cet. Ke-6. Jakarta: PT. Citra Lamtoro Gung Persada, 1985.

-----". *30 Tahun Indonesia Merdeka 1965-1973*. Cet. Ke-6. Jakarta: PT. Citra Lamtoro Gung Persada, 1985.

Sen, Krishna. *Indonesia Cinema, Framing The New Order*. London dan New Jersey: Zen Books Ltd., 1994.

Sen, Krishna, dkk, *Histories and Stories: Cinema in New Order Indonesia*.  
Australia: Monash University, 1988.

Sen, Krishna and David T. Hill. *Media, Culture and Politics in Indonesia*. Victoria: Oxford University Press, 2000.

Sen, Krishna. "Indonesia Films, 1965-1982: Perceptions of Society and History".  
Dissertation. Monash University, Melbourne, 1987.

Sen, Krishna. "Filming 'History' Under The New Order dalam Krishna Sen (ed.),  
*Histories and Stories: Cinema In New Order Indonesia*. Australia: Monash  
University, 1988.

Sepintas kilas BSF. *Badan Sensor Film Departemen Penerangan RI*. Direktorat  
Film Departemen Penerangan, 1971.

Shabana, Amin. "Gagalnya Reformasi Perfilman", *Kompas*, 12 September 2009.

Shadily, Hassan. *Ensiklopedia Indonesia Jilid 5*. Jakarta: Ichtiar Baru-Van Hoeve Elsevier  
Publishing Projects, 1984.

Siagian, Gayus. *Menilai Film*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 2006.

Simpson, Carolyn. *The Value of Patriotism*. New York: Rosen, 1993.

Siregar, Amir Effendi. *Pers Mahasiswa Indonesia Patah Tumbuh Hilang  
Berganti*. Jakarta: PT.Karya Unipress, 1983.

-----, *Ekonomi Politik Media, Audiens, dan Ketimpangan  
Informasi, Infomedia*. Yellow Pages: Serikat Penerbit Surat Kabar, 2007.

- Situmorang, Eva Kristina. "Analisa Distribusi Film di Indonesia Ditinjau Dari Perspektif UU No. 5 Tahun 1999 Tentang Larangan Praktek Monopoli dan Persaingan Usaha Tidak Sehat (Studi Kasus 21 Cineplex Group)". Tesis. Universitas Indonesia, Depok, 2003.
- Slamet, Margono. "Arti dan Metode Penelitian Masyarakat" dalam Agus Salim Sitompul (ed.), *Metodologi Pengabdian Pada Masyarakat*. Yogyakarta: BPPM P3M IAIN Sunan Kalijaga, 1993.
- Sobur, Alex. *Analisis Teks Media, Suatu Pengantar untuk Analisis Wacana, Analisis Semiotik dan Analisis Framing*. Bandung: Remaja Rosdakarya, 2004.
- Spradley, James. *Metode Etnografi*. Terj. Misbah Zulfa Elizabeth. Yogyakarta: Tiara Wacana, 1997.
- Stam, Robert & Toby Miller. *Film and Theory, An Anthology*. Massachusetts USA: Blackwell Publishers, 2000.
- Straubhaar, Joseph and Robert LaRose. *Media Now: Understanding Media, Culture and Technology*. Fifth Edition. Southbank: Thomson Wadsworth, 2006.
- Storey, John. *Teori Budaya dan Budaya Pop*. Yogyakarta: Qalam, 2003.
- Subroto, "Perkiraan Situasi Ekonomi Dewasa ini" dalam *SESKOAD, Amanat/Pidato Pra Saran dalam Seminar AD ke II 1966*. Bandung: SESKOAD, 1967.
- Sudjas, Winarno, et al. *Peta Perfilman Indonesia*. Jakarta: Asisten Deputi Urusan Fasilitas dan Pengembangan Perfilman Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata, 2002.
- Sugiyono. *Memahami Penelitian Kualitatif, Dilengkapi Contoh Proposal dan*

- Laporan Penelitian*. Bandung: Alfabeta, 2005.
- Suleiman, Hamzah. *Media Audio Visual Untuk Pengajaran, Penerangan, dan Penyuluhan*. Jakarta: Gramedia, 1985.
- Sutopo, H.B. *Metodologi Penelitian Kualitatif*. Surakarta: Sebelas Maret University Press, 2002.
- Syamdani. *Kontroversi Sejarah di Indonesia*. Jakarta: Grasindo, 2001.
- Taylor, Charles Lewis dan Michael C. Hudson, *World Handbook of Political and Social Indicators*. New Haven and London: Yale University Press, 1972.
- Thaha, Idris. *Demokrasi Religius*. Jakarta: Teraju, 2005.
- Tjasmadi, Johan. *100 Tahun Bioskop di Indonesia (1900-2000)*. Bandung: Megindo Tunggal Sejahtera, 2008.
- Tomlinson, John. "The Discourse of Cultural Imperialism" dalam Denis McQuail (ed.) *McQuail's Reader in Mass Communication Theory*. London: Sage Publication, 2002.
- Tambunan, Tulus T.H. *Perekonomian Indonesia*. Jakarta: Ghalia Indonesia, 1996.
- Turner, Graeme. *Film as Social Practice*. Second Edition. London: Routledge, 1993.
- Undang-Undang Republik Indonesia Nomor 8 Tahun 1992 Tentang Perfilman. Diterbitkan oleh: Direktorat Publikasi Ditjen Pembinaan Pers dan Grafika Departemen Penerangan Republik Indonesia. NPD: 79/17/07/1992.
- Usman, Husaini dan Purnomo Setiady Akbar. *Metodologi Penelitian Sosial*. Jakarta: Bumi Aksara, 1996.
- Wahyuni, Hermin Indah. *Televisi dan Intervensi Negara, Konteks Politik Kebijakan Publik Industri Penyiaran Televisi*. Yogyakarta: Media Pressindo, 2000.
- Watson, James. *Media Communication; An Introduction to Theory and Process*.

- London: Macmillan Press Ltd, 1998.
- Webster New Twentieth Century Dictionary. Second Edition, USA, The World Publishing Company, 1983.
- Wie, Thee Kian (ed). *Pelaku Berkisah Ekonomi Indonesia 1950-an sampai 1990-an*. Terj. Koesalah Soebagyo Toer. Jakarta: Penerbit Buku Kompas, 2005.
- Wilson, Stan Le Roy. *Mass Media/ Mass Culture: An Introduction*. 3th, New York: McGraw-Hill, 1995.
- Winarno, Surakhmad. *Paper, Skripsi, Thesis, Disertasi, Tjara Merentjanakan Tjara Menulis Tjara Menilai*. Bandung: Tarsito, 1971.
- Whetmore, Edward Jay. *Media, Form, Content and Consequence of Mass Communication*. California : Wadsworth Publishing Company, 1989.
- Wineburg, Sam. *Berpikir Historis; Memetakan Masa Depan Mengajarkan Masa Lalu*. Terj. Masri Maris. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia, 2006.
- Wirodono, Sunardian. *Matikan TV-Mu*. Yogyakarta: Resist Book, 2005.
- Wuryandari, Ganewati, et al. *Politik Luar Negeri Indonesia di Tengah Pusaran Politik Domestik*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar & P2P LIPI, 2008
- Wood, Julia T.,. *Communication Mosaics: A New Introduction to the Field of Communication*. Belmont: Wadsworth Publishing Company, 1998.
- Yin, Robert K. *Studi Kasus: Desain dan Metode*. Terj. M. Djauzi Mudzakir. Jakarta: RajaGrafindo Persada, 2005.
- Youm, Kyu Ho, "Legal Methods in the History of Electronic Media" dalam Godfrey, Donald G. (Ed.), *Methods of Historical Analysis in Electronic Media*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Inc, 2006.

Yusuf, Amir. "Kemenangan Bambang Hermanto" dalam Majalah *Purnama* No.I/1961, Djakarta:

Badan Penerbit Aneka, 1961.

-----". "Exsportdrive dan Quota Film Import th. 1961/62" dalam Majalah *Purnama* No.

4, Djakarta: Badan Penerbit Aneka, 1961.

