

BAB I

PENDAHULUAN

A. LATAR BELAKANG

Film, sejak kemunculan pertamanya memang telah menjadi fenomena yang menarik. Betapa tidak, seiring perkembangan teknologi dan penerapannya film dapat dimasukkan dalam disiplin seni (baik sebagai hiburan saja hingga ekspresi pembuatnya), kajian komunikasi (sebagai media/kanal penyampaian pesan yang dipandang efektif), sejarah (dikaitkan dengan kemampuannya menangkap jejak sejarah perkembangan peradaban sebuah bangsa maupun dunia) dan masih banyak lagi kajian yang dapat diambil dari film. Mengkaji dunia perfilman dari kacamata disiplin komunikasi adalah usaha untuk melihat film dalam potensinya untuk dijadikan media komunikasi yang efektif karena kemampuannya memadukan setidaknya dua teknologi media sekaligus yaitu pandang dan dengar (audio & visual). Oleh karena itu, munculnya film sebagai salah satu cabang kesenian nampaknya makin meyakinkan banyak peneliti, bahwa ada banyak hal yang mereka bisa lakukan dengan mempelajari film (Said, 1991 : 44).

Indonesia juga kaya akan film yang dapat digunakan untuk melihat sejarah dan perkembangan bangsa. Baik film yang bertema drama/roman, komedi, hingga ‘film perang’ yang sarat muatan heroik dan nasionalisme. Film-film yang lebih dikenal sebagai Film revolusi atau film perang di Indonesia pada awalnya diproduksi tidak memiliki tujuan secara spesifik untuk propaganda/kampanye (yang bertujuan untuk mempengaruhi sikap maupun opini), melainkan lebih cenderung pada ekspresi semangat nasionalisme dan

lebih bersifat hiburan (pribadi) dan ekspresi seni pembuat film (Straubhaar, et all, 2009: 539). Film-film revolusi (perjuangan) yang bisa kita sebut di Era itu antara lain; *Untuk Sang Merah Putih* (M. Said, 1950), *Darah Dan Doa* (Usmar Ismail, 1950), *Enam Jam Di Jogja* (Usmar Ismail, 1950). Studio PERSARI pimpinan Haji Jamaluddin Malik di tahun 1951 : *Bakti Bahagia* (M. Said), *Bunga Bangsa* (Nawi Ismail), dan *Sepanjang Malioboro* (H. Asby). Ketiga film ini berkisah tentang kesulitan para bekas pejuang menyesuaikan diri selepas revolusi (Said, 1991 : 50), dan masih banyak lagi yang serupa.

Film sebagai media dapat dimaknai sebagai kanal pembebasan, mesin yang bisa dipakai untuk mengungkapkan berbagai rasa dari para pembuatnya. Disadari atau tidak, film adalah bahasa komunikasi yang paling cepat ditangkap oleh manusia, sehingga melalui film, kita dapat mengerti apa visi dan misi yang diemban cerita film tersebut, atau lazim disebut amanat film. Proses produksinya saja juga merupakan hasil karya yang sempurna, dimana terdapat komunikasi yang mengalir (suara dan gambar), sehingga tak jarang film digunakan sebagai alat komunikasi massa yang bertujuan untuk hal yang kita inginkan.

Strategi komunikasi lewat film adalah sebuah pilihan. Dapat kita ambil contoh, saat Jepang masuk ke Indonesia, mereka menutup semua studio film, yang kesemuanya itu milik Cina. Kecuali satu milik Belanda, Multi Film. Dengan alasan agar jangan dimanfaatkan untuk memproduksi film yang anti Jepang. Selain itu Jepang pasti tidak percaya kepada para produser film Cina peranakan, yang budayanya tidak menentu, bisa memahami perjuangan “Dai Toa”. Di Jepang sendiri, telah ditegaskan oleh pemerintah peraturan mengenai film apa saja yang boleh dibuat : 1) Ide individualistik pengaruh Barat harus dilenyapkan. 2) Semangat Jepang, pada khususnya yang mengangkat tentang keindahan sistem

hidup kekeluargaan harus diangkap, dan semangat pengorbanan diri demi kepentingan bangsa dan masyarakat harus didorong. 3) Film harus mengambil peran yang positif dalam mendidik massa, khususnya dalam menghilangkan westernisasi di kalangan anak muda, terutama anak gadis. 4) kelakuan dan ucapan yang seenaknya dan sembrono harus dihilangkan dari layar serta harus dilakukan dorongan untuk memperkuat rasa dan sikap hormat kepada yang lebih tua. Jepang sangat menyadari pentingnya media film sebagai alat propaganda. Film suatu bangsa mencerminkan mentalitas bangsa itu lebih dari yang tercermin lewat media artistik lainnya (Biran, 2009 : 332-333). Dari sekelumit sejarah tersebut sebenarnya dapat kita lihat sebuah contoh kebijakan pada dunia perfilman di Indonesia yang pada saat itu dalam kekuasaan asing (Jepang).

Merujuk pada contoh di atas, menilik sekilas mengenai kebijakan yang telah mengiringi awal lahirnya film di Indonesia ternyata didapatkan data bahwa regulasi yang digulirkan dalam pengaturan Undang-undang Perfilman sejak awal film muncul dan berkembang di Indonesia masih dirasakan setengah hati. Peraturan berganti seiring pergantian pejabatnya, baik menteri, dirjen maupun direktur. Terlebih lagi yang perlu dicatat yaitu karena tidak ada undang-undangnya, peraturan yang dikeluarkan oleh Departemen penerangan itu dilaksanakan sendiri oleh Departemen Penerangan sekaligus diawasi oleh badan yang sama. Dilihat dari sini saja tampak bahwa aturan main dan kondisinya sudah tidak sehat (Kristanto, 2004 : 400-401).

Pada April 1957 gerakan orang film menuntut impor film ditekan. Sasarannya adalah film India dan kemudian Melayu. Karena film mereka menjadi saingan film Indonesia di bioskop-bioskop kelas II. Tuntutan tersebut dipenuhi delapan bulan kemudian, sementara dalam kurun waktu itu membludaknya film

India yang masuk jumlahnya konon bisa mengisi seluruh bioskop kelas II selama tiga tahun. Jadi regulasi saat itu seperti tak ada artinya (Kristanto, 2004 : 399). Dapat dicontohkan lagi dalam peraturan yang sifatnya basa-basi atau tidak jelas yaitu pada SK Menpen No. 7/SK/M/1967 yang antara lain berbunyi : mewajibkan semua importir film untuk membeli saham produksi & rehabilitasi Perfilman Nasional seharga Rp. 250.000 (dua ratus lima puluh ribu rupiah) bagi setiap film yang diimport dan/atau yang tiba di pelabuhan Indonesia, terhitung tanggal 1 Januari 1968. Pemanfaatan saham-saham untuk produksi film nasional ditentukan oleh suatu Dewan Produksi Film Nasional yang anggotanya diangkat oleh Menteri Penerangan.

Sejak 1958 bisa dikatakan politik perfilman tidak jelas. Dilihat dari sisi proteksi untuk produksi dalam negeri belum memadai, sementara film impor tetap merajalela. Sepanjang sejarahnya, film Indonesia memang belum berhasil menjadi bagian dari media ekspresi golongan intelektual. Film sebagai media ekspresi dapat dilihat sebagai kegagalan kaum intelektual Indonesia merebut media yang memungkinkan mereka melakukan kontak langsung dengan massa (Said, 1991 : 44).

Masih hangat di dalam ingatan kita sebuah film yang diproduksi pada era Orde Baru, yang dapat dikategorikan sebagai film propaganda politik pemerintah Orde Baru, dimana film tersebut ditayangkan secara rutin setiap tahun. Judul film itu singkat saja merepresentasikan isi filmnya; "Pemberontakan G 30 S / PKI". Film tersebut ditulis dan sekaligus disutradarai oleh Arifin C. Noor. Naskah skenario dirampungkan dalam 265 halaman, dan hanya 5 lembar halaman saja yang menayangkan seorang tokoh sebagai Suharto. Dalam aturan penulisan skenario, satu lembar naskah jika divisualisasikan kurang lebih 1 menit, sehingga

secara logika jika hanya 5 lembar halaman munculnya tokoh Suharto, maka hanya 5 menit sebelum akhir film tokoh tersebut baru dimunculkan. Namun kenyataannya lain, 30 menit sebelumnya sang tokoh yang diperankan (yang saat itu memegang tampuk pimpinan Orde Baru) sudah muncul dan dikesankan sebagai pahlawan yang menyelesaikan pemberontakan PKI. Demikianlah sebuah contoh yang dapat kita lihat untuk menggambarkan bagaimana kondisi perfilman jaman Orde Baru yang berbau propaganda.



Gambar1. Poster film “Penumpasan G 30 S PKI”

Lain cerita bila kita lihat film yang diproduksi di masa Reformasi, kita ambil contoh sebuah film dengan tema nasionalisme, mengambil seorang figur seorang demonstran keturunan Tionghoa di era '66 sebagai jembatan kognitif untuk menyampaikan amanat film kepada penontonnya. “Gie” garapan Miles Production yang ditulis dan sekaligus disutradarai oleh Riri Riza, secara umum berbicara mengenai rasa nasionalisme berbangsa dicerminkan dari masa saat revolusi tahun 1966 bergulir yang dimotori oleh kaum intelektual mahasiswa berhadapan dengan pemerintah saat itu. Jika kita andaikan film tersebut

diproduksi pada masa Orde Baru maka mustahil “Gie” ditayangkan bahkan diproduksi. Banyak tekanan, banyak hal yang dapat dikategorikan “subversif” apalagi menyangkut menayangkan gerakan PKI bahkan tanpa ragu menggelontorkan lagu “genjer-genjer” khas PKI. Bukan lagi semua bakal disensor hingga tinggal 5 menit saja, tidak mustahil pembuatnya-pun bisa masuk bui gara-gara film seperti ini.



Gambar 2. Poster film “Gie”

Kini ekspresi film di Indonesia lebih luas, lebih bebas, segala yang difikirkan bisa diutarakan, bahkan banyak kritikus film yang menyatakan sebagai “era bebas yang kebablasan”. Sebut saja film-film horor yang tak tanggung-tanggung konyolnya, gurauan komedi sekarang bukan lagi menjurus bahkan menyentuh dan membuka tabir ketabuan seksualitas. Film-film sensual berkedok horor, komedi, drama, *action* dan sebagainya menggejala dan dianggap wajar saja. Kekerasan-demi kekerasan dipertontonkan kepada publik tanpa batasan usia yang jelas. Perayaan ini sungguh hingar-bingar, sebagian besar pekerja film

mengambil jalan pragmatis yang penting film yang mereka garap sukses di pasaran dengan ukuran jumlah penonton yang membludak di sejumlah gedung bioskop. Maklum membuat film sekarang mudah dan murah.

Bagaimana halnya dengan film indie? Kategori film pinggiran seperti ini hidup, bergerak dan membangun jalannya dari bawah tanah. Pada era ketika Orde Baru masih berkuasa, film yang berkategori ini hampir tidak terlihat sama sekali. Hanya menjadi bagian dari proses pembelajaran pada sekolah-sekolah film bagi mahasiswa pemula yang ingin terjun pada dunia film.

Sekarang lain. Menjangkitnya teknologi di segala bidang termasuk pada bidang perfilman direspon positif oleh kalangan pecinta film yang bukan “orang sekolahan film” dengan munculnya teknologi *handycam* dan piranti editing rumahan yang mudah dioperasikan. Bahkan sekarang tumbuh kembangnya bisa dikatakan pesat seiring kreatifitas mereka menyelenggarakan pemutaran-pemutaran keliling dengan sistem “ngamen” maupun layar tancap di sekolahan, kampus-kampus, maupun cafe-cafe yang di-set seperti bioskop “dadakan”. Ini merupakan bentuk aktualisasi dan protes kepada pemerintah lewat karya amatiran yang ternyata dari usaha mereka tersebut sekarang muncul sutradara-sutradara berbakat yang lahir dari film indie, bahkan sampai ke *level* festival nasional.

Membahas persoalan hubungan perfilman dan regulasi/kebijakan yang tentu saja berada di tangan pemerintah sebagai penyelenggara negara menjadi penting, karena ternyata persoalannya tidak sesederhana yang kita lihat dan pahami pada latar belakang permasalahan ini, melainkan masuk ke dalam hingga menyentuh persoalan-persoalan konsumsi film yang menggerakkan sistem distribusi perfilman di Indonesia. Dalam penelitian ini perfilman Indonesia dilihat dari dua era yang bisa dikatakan sebagai momen perubahannya. Pendalaman

persoalan juga akan sampai pada pembahasan mengenai praktik-praktik hegemoni kekuasaan pemerintah yang menancapkan kepentingan-kepentingan serta ideologinya melalui pengelolaan/pengasuhan film yang kebijakannya berada di tangan mereka.

Mengapa hal tersebut penting untuk diteliti? Orde Baru memiliki sejarah panjang yang berjuang melepaskan diri dari era Orde lama yang meninggalkan sejarah revolusi. Mempersoalkan film sebagai strategi propaganda menjadi penting berkaitan dengan kemunculan film jauh sebelum bangsa Indonesia memproklamkan kemerdekaannya. Bahkan di masa-masa genting awal perjuangan kemerdekaan, film di Indonesia juga tidak kemudian mati, justru tumbuh berkembang bergerak di bawah tanah mengiringi tumbuh kembangnya Negara Republik Indonesia. Ini menarik karena bagaimanapun juga, film tidak lantas diproduksi/dibuat secara asal, melainkan dapat dipandang sebagai potret sejarah masyarakat, dan film di Indonesia, perkembangannya tidak bisa dilepaskan begitu saja dari kebijakan/regulasi yang mengaturnya, baik sejak diproduksi hingga sistem distribusinya.

Kenyataan setelahnya lain lagi. Pergantian pemimpin negara dan sistem pemerintahan yang cenderung cepat berganti tak urung berpengaruh pula terhadap perfilman nasional. Bisa kita ambil contoh perubahan terbesar yang mendasar yaitu imbas dibubarkannya Departemen Penerangan di era pemerintahan Presiden Abdurrahman Wahid yang lantas membawa kebingungan orang-orang film yang mempertanyakan naungan perfilman nasional di bawah kementerian departemen yang mana. Disisi lain film tetap berjuang hidup sendiri, bahkan jika boleh dicatat film nasional mengalami peningkatan dan mendapatkan ruang di hati publiknya kembali justru di saat film ‘tidak diurusi’ pemerintah.

Memanfaatkan momentum ketidakjelasan naungan tersebut kemudian ‘orang-orang film’ mulai menata awal sistem perfilman nasional dengan desakan undang-undang perfilman yang baru, yang mampu mengakomodir kebutuhan mereka sekaligus yang lebih mampu memahami semangat jaman. Maka lahirlah UU No 33 tahun 2009 menggantikan UU No 8 tahun 1992 di era Orde Baru.

Literatur tentang dunia perfilman di Indonesia bisa dikatakan sangat minim, disisi lain penelitian mengenai hal tersebut belumlah banyak dan seolah-olah tidak mengundang ketertarikan untuk dikaji lebih mendalam. Hal ini sama ironisnya dengan bidang yang dikaji. Dunia perfilman nasional tak banyak dilirik bahkan terkesan di-anak-tirikan, dan jikapun ada regulasi yang mengiringi pasang surutnya itu pun dirasakan hanya setengah hati (daripada tidak ada sama sekali). Hal tersebut setidaknya tampak pada Undang-undang dan peraturan yang jarang ditinjau ulang, bahkan dibubarkannya Departemen Penerangan membuat perfilman nasional kehilangan pengasuhnya dan sekarang dipayungi oleh Departemen yang urusannya juga sangat banyak, yaitu Departemen Kebudayaan dan Pariwisata. Namun demikian beberapa literatur dan penelitian berikut ini dapat dijadikan pijakan penelitian mengenai dunia perfilman Indonesia.¹

Diana Ariani Sabidi (Jurusan Ilmu komunikasi FISIP – UI, penelitian tahun 2004) tentang “Kebijakan film impor di Indonesia 1950 – 2004”, mendapatkan temuan penelitian bahwa pengaturan kebijakan film impor di Indonesia mengalami pergeseran dari tahun ke tahun. Dari awal Pemerintah mendominasi impor film asing dan membangun infrastruktur untuk perfilman nasional, kemudian bergeser ke pemodal tunggal yang menguasai impor film

¹ Data no 1 – 4 diambil dari Tesis Novi Kurnia (2005) Program Magister Ilmu Komunikasi, FISIP - UI

dengan penguatan modal tunggal, hingga bangkitnya industri film hingga sekarang ini.

Eva Kristina Situmorang (Magister Perencanaan dan Kebijakan Publik Fakultas Ekonomi – UI) mendapat temuan penelitian bahwa 21 Cineplex Group sangat dominan dalam penguasaan impor film Eropa – Amerika maupun film-film Indonesia. Sedangkan pihak non 21 hanya menguasai film Asia Mandarin dan Non Mandarin. Bioskop Non 21 harus menunggu bila ingin memutar film Eropa – Amerika setelah 21 memutar pada bioskop-bioskopnya setelah itu baru bioskop non 21, itu saja dengan harga yang mahal.

Nanang Junaedi (Jurusan Ilmu Komunikasi FISIPOL – UGM, tahun penelitian 1994) tentang Impor film Amerika, menemukan bahwa dominasi 21 Cineplex Group dalam penguasaan impor film Eropa – Amerika maupun film-film Indonesia terbukti merusak sistem distribusi perfilman di Indonesia. Demikian halnya yang ditemukan oleh Krishna Sen (penelitian tersebut kemudian dibukukan). Persoalan kekuasaan yang melingkupi sinema Indonesia yang menjadi fokus perhatiannya. Ia melihat sinema Indonesia dari konteks sosial politik kemudian membaginya menjadi 3 periode (hingga 1994). Studi Sen melihat dari analisis teks, film Indonesia menyuarakan persoalan masyarakat dan politik di Indonesia.

Novi Kurnia (Program Magister Ilmu Komunikasi, FISIP – UI, tahun penelitian 2005) meneliti tentang industri perfilman Indonesia, lebih menitik-beratkan analisis Ekonomi Politik terhadap industri perfilman Indonesia. Melihat industri perfilman Indonesia dalam kancah nasional, regional hingga global. Yang lebih komprehensif lagi sejarah perfilman negeri yang ditulis oleh Misbach

Yusa Biran banyak memaparkan persoalan-persoalan di belakang layar sejarah dunia perfilman Indonesia tahun 1900 – 1950.

B. PERUMUSAN MASALAH

Dari pemaparan pada latar belakang permasalahan di atas, maka secara umum persoalan yang ingin dikaji pada penelitian ini menitikberatkan perhatian pada situasi dan kepentingan apa yang melatar-belakangi Pemerintah dalam pembuatan kebijakan perfilman di Indonesia, serta implementasi kebijakan tersebut di masa Orde Baru dibandingkan dengan Reformasi.

C. TUJUAN

Untuk mencari jawaban pertanyaan penelitian di atas, tujuan dari penelitian ini yaitu mengetahui peran Pemerintah dalam pembuatan kebijakan perfilman di masa Orde Baru dibandingkan dengan Reformasi.

D. PEMBATASAN MASALAH

Pembatasan masalah berguna untuk menjaga arah penelitian yang dikaji tetap fokus pada persoalan yang telah dijelaskan pada perumusan masalah di atas. Berikut ini adalah batasan masalah yang digunakan pada penelitian ini :

1. Titik perhatian studi ini lebih melihat perfilman Indonesia dalam konteks luas bagaimana kondisi perfilman nasional di kedua era (Orde Baru & Reformasi), tidak mengkaji detil penandaan (semiotika) dalam setiap film di kedua era tersebut. Melalui pintu kajian perbandingan sejarah, mencari simpul perbedaan dan menganalisis lebih dalam momen-momen tersebut sehingga mendapatkan

gambaran komprehensif mengenai perfilman di Indonesia pada kedua era pemerintahan (Orde Baru dan Reformasi), dimana mencakup persoalan moda produksi, distribusi, hingga konsumsi, latar belakang sejarah, pasang surut industri perfilman nasional, regulasi, sensor dan kontrol pemerintah pada dunia perfilman Indonesia.

2. Gambaran mengenai moda konsumsi pada tataran audiens/segmen penonton film Indonesia pada penelitian ini mengkaji bagaimana apresiasi dan peran masyarakat terhadap eksistensi film Indonesia. Dengan kata lain penelitian ini tidak dimaksudkan secara khusus melakukan kajian resepsi untuk melihat apresiasi penonton film Indonesia.
3. Produk film yang dikaji pada penelitian ini adalah film sebagai media audiovisual, dibuat dalam format layar lebar yang dipertunjukkan di bioskop yang biasanya diproduksi dengan menggunakan bahan baku seluloid 35 mm dan 16 mm, dan film indie (*independent*) yang diproduksi secara amatir maupun profesional biasanya dibiayai sendiri dan bertema lebih bebas, lebih luas, dengan penonton yang *segmented* dan biasanya ditayangkan tidak pada layar bioskop melainkan tempat pemutaran yang dikreasikan sendiri. Hal tersebut digunakan untuk menganalisis moda produksi sekaligus distribusi film Indonesia, ruang pemutaran, kontrol dan sensor, regulasi kebijakan, dan sebagainya.

E. SIGNIFIKANSI PENELITIAN

1. Signifikansi Metodologis

Metode penelitian perbandingan sejarah (*Historical Comparative Research*) lebih sering digunakan untuk menguraikan penelitian mengenai sejarah dan perpolitikan, dan penelitian ini dimaksudkan untuk dapat memberikan kontribusi variasi penggunaan metode perbandingan sejarah (*HCR*) dalam penelitian komunikasi, lebih khususnya pada Film sebagai media komunikasi massa dan regulasi yang mengaturnya. Penggunaan teknik pengumpulan data dengan wawancara mendalam, analisis dokumen, dan observasi film dalam penelitian ini merupakan upaya untuk mengaplikasikan berbagai metode untuk menggali berbagai fenomena dalam perfilman Indonesia.

2. Signifikansi Teoritis

Secara teoritis penelitian ini lebih banyak menggunakan teori-teori sosiologi media sebagai pintu masuk untuk mendalami, mengkaji, mengurai, mengungkap serta mendeskripsikan fenomena yang terjadi di dunia perfilman nasional pada masa-masa Orde Baru dan Reformasi. Sehingga penelitian ini diharapkan dapat memberikan kontribusi pada pengembangan pemikiran teoritik dalam mengkaji kebijakan media lebih spesifik pada posisi dan pasang surut industri perfilman di Indonesia.

3. Signifikansi Sosial

Kontribusi yang diharapkan dapat diberikan pada penelitian ini dalam konteks sosial yaitu informasi komprehensif yang berkaitan dengan tema/gagasan dominan, pasang surut dan posisi perfilman dalam kerangka

kebijakan regulasi media di Indonesia, sehingga dengan sumbangan pengetahuan tersebut diharapkan dapat meningkatkan apresiasi dan perhatian yang positif dari masyarakat terhadap dunia perfilman nasional.

4. Signifikansi Praktis

Secara praktis diharapkan penelitian ini dapat menambah pengetahuan pembaca mengenai perbandingan perkembangan dunia perfilman di Indonesia pada dua Era (Orde Baru & Reformasi) lebih fokusnya pada persoalan kebijakan. Lebih dari itu kontribusi yang diharapkan dari penelitian ini secara praktis dapat memberikan deskripsi persoalan yang dihadapi dunia perfilman nasional dari masa ke masa, sekaligus memberikan wacana baik bagi regulator, pekerja film maupun pemerhati dunia perfilman, guna merumuskan kebijakan yang dapat memicu dan memacu tumbuh kembang dunia perfilman Indonesia selanjutnya.

F. KERANGKA TEORI

1. Ideologi dan Film

Gambar idoeop sebagai embrio industri film di Indonesia sekaligus dunia perfilman itu sendiri pertama kali mulai memutar film di Batavia tepatnya 5 Desember 1905, namun saat itu film masih menjadi barang impor. Tercatat film pertama yang diproduksi di Hindia Belanda pada tahun 1926 di Bandung, itu pun bukan karya asli pribumi (orang Indonesia), melainkan dua orang kulit putih, F. Carli dan Kruger. Kemudian dengan melihat sejarah, 30 Maret 1950 disepakati sebagai tanggal lahirnya film nasional ditandai karya film Usmar Ismail berjudul

“Darah dan Doa”. Sekelumit sejarah bagaimana kemunculan perfilman di Indonesia menjadi pintu masuk untuk memahami bahwa memang sejak pertama kali lahir dan tumbuhnya, film Indonesia dibidani bukan oleh orang asli Indonesia. Belum lagi menurut Salim Said, dengan melihat gejala perfilman dari masa ke masa, simpulan yang didapat untuk memberi garis tebal pada pragmatisme film Indonesia adalah apa yang disebutnya sebagai “dosa asal”.

Mengapa disebut demikian? Film Indonesia awalnya dibangun oleh para pedagang Cina yang di tahun 1930-an merupakan pemilik bioskop, pemodal sekaligus penonton film. Merekalah yang meletakkan dasar perfilman kita. Maka bisa dimengerti bila sampai sekarang film-film nasional lebih cenderung mengejar sisi komersial dibanding sisi estetika kesenian. Belum lagi melihat orang film di belakang layar yang mula-mula berprofesi sebagai orang panggung (pemain sandiwara Dardanella) yang biasa membawakan kisah-kisah dongeng yang tidak berpijak pada dunia nyata (ruang waktu tertentu). Meski bila dikaji lebih jauh menurut JB. Kristanto ada banyak pertanyaan yang harus diajukan untuk asumsi ini. Namun setidaknya hal tersebut mengindikasikan bahwa dunia perfilman dipenuhi berbagai persoalan mendasar yang penopang-penopangnya antara lain: wajah dan latar belakang dunia perfilman kita yang hingga sekarang masih mencari bentuknya; kondisi sosial budaya periode-periode tertentu yang mencuatkan pasang surutnya perfilman itu sendiri; yang ketiga yaitu soal kreator film (orang film di balik layar) yang perlu dibenahi dan membutuhkan peningkatan ketrampilan, serta yang tak kalah penting tekanan politik yang barangkali berwujud regulasi, kebijakan perundang-undangan dan sebagainya.

Sedikit uraian di atas menunjukkan bahwa persoalan film tidak berhenti sekadar urusan seni, lebih dari itu memancing kita untuk mendalaminya bahwa

ada muatan yang dikandungnya (selain penandaan di setiap adegan yang membangun struktur dramaturginya sebagai amanat film), bahkan sejak proses penggarapannya sekalipun, dan apa yang melatar-belakanginya. Hal ini setidaknya yang menjadi pijakan berfikir: tentunya adaperan penting di balik proses pembuatan kebijakan perfilman hingga pelaksanaannya (dalam hal ini Pemerintah sebagai penyelenggara negara) yang mendasari perkembangan dan arah perfilman negeri.

Sebagai penyelenggara negara, Pemerintah memiliki perangkat (aparatus) yang melayani atau menjadi manifestasi tangan Pemerintah untuk mengurus perfilman, dan tentu saja ada ideologi yang melandasi kepengelolaannya. Ideologi bagi Althusser bukanlah kesadaran palsu seperti pandangan Marx, melainkan sesuatu yang *profoundly unconcious*, sebagai kepercayaan yang tertanam secara mendalam tanpa disadari. Ideologi merupakan *history turn into nature*, produk sejarah yang seolah-olah menjelma sesuatu yang alamiah. Kepercayaan yang dipoles sedemikian rupa sehingga tidak seperti kepercayaan. Citra ideal yang dikemas seperti fakta dan dipahami sebagai realitas konkrit (Takwin, 1984: xvi-xvii). Untuk melihat representasi dari ideologi, Althusser (1970 : 36-51) berpendapat bahwa ideologi tampak dari kebiasaan yang diaktualisasikan, dengan kesadaran yang diciptakan secara subyektif memahami keadaan sekitarnya sebagai sebuah pengalaman, dan persepsi setiap orang dibangun dari ideologi yang dapat dipelajari (Littlejohn, 1999 : 229).

Secara lebih mendalam Althusser menjelaskan bahwa yang direpresentasikan sendiri oleh orang-orang di dalam masyarakat bukanlah dunia nyata, tapi keterkaitan mereka dengan dunia nyata (Althusser, 1971: 36). Keterkaitan ini merupakan keterkaitan imajiner dan melatarbelakangi segala

macam distorsi imajiner yang dapat kita amati pada semua ideologi. Ke-dua bahwa ideologi bukan hanya sebagai kumpulan gagasan ilusif, tapi menuntut adanya tindakan riil/nyata, sebuah praktik materiil yang dilakukan sebuah lembaga atau kelompok yang menjalani relasi imajiner (Althusser, 1971: 39). Ke-tiga bahwa ideologi meminta/ memanggil(interpelasi) individu untuk menjadi subyek (Althusser, 1971: 44). Dapat dicontohkan seperti apa yang para sosiolog sebut sebagai sosialisasi (proses dimana secara bertahap, individu mempelajari norma-norma budaya). Kerangka penjelasan tentang ideologi oleh Althusser tersebut, dalam penelitian ini berguna untuk melihat representasi ideologi, bagaimana Pemerintah di era Orde Baru dan Reformasi menggunakan, meletakkan dan memandang film sehingga tercermin dalam kebijakan (tindakan riil subyek) yang ditetapkannya. Selain itu juga apa yang melatar-belakangi kebijakan yang muncul di kedua era tersebut.

2. Hegemoni dan Kekuasaan dalam Film

Tidak ada satu kelas sekalipun yang mampu menggenggam kekuasaan negara dalam jangka periode yang panjang jika dalam kesempatan tersebut tidak menggunakan cara-cara hegemoni (represif) dan dalam ISA (Althusser, 1970 : 20). Perbedaan ISA dan RSA antara lain: jelas bahwa ketika ada satu aparatus negara (represif), ada pluralitas aparatus negara yang ideologis, yang kedua mengingat aparatus negara (represif) –yang bersatu- sepenuhnya berada pada wewenang publik, sebaliknya peran aparatus negara ideologis (dalam penyebaran nyata) yang lebih luas, kebanyakan merupakan wewenang privat. Dalam hal ini lembaga-lambaga perfilman bentukan Pemerintah dan organisasi perfilman lain

yang meskipun mandiri namun berada dalam pembinaan Pemerintah adalah privat.

Secara mendasar kita bisa membedakan bahwa aparaturnegara represif(RSA) berfungsi melalui kekerasan, sementara aparaturnegara ideologis (ISA) berfungsi melalui ideologi. Setiap aparaturnegara baik yang represif maupun yang ideologis berfungsi melalui kekerasan maupun ideologi. Kenyataannya, aparaturnegara (represif) berfungsi secara masif dan berkuasa melalalui represi (termasuk represi fisik), sementara secara sekunder berfungsi melalui ideologi. Tak ada aparaturnegara yang sepenuhnya represif. Dengan cara yang sama namun secara berkebalikan, aparaturnegara ideologis berfungsi secara masif dan berkuasa lewat ideologi, tapi berfungsi secara sekunder melalui represi pula, bahkan dalam tingkatan tertinggi –tapi hanya pada akhirnya- fungsi ini menjelma sangat halus dan tersembunyi, bahkan simbolik. Tidak ada aparaturnegara yang sepenuhnya ideologis.

Hal ini misalnya bisa kita lihat pada Lembaga sensor film yang menerapkan metode hukuman / sanksi pemotongan film, sensor, atau tidak diberi ijin tayang pada film yang dianggap tidak sesuai dengan nafas Orde Baru. Ada fakta bahwa kelas penguasa pada dasarnya memegang kekuasaan negara secara terbuka atau lebih sering dengan memanfaatkan pelbagai aliansi atau fraksi diantara kelas, dan karenanya memiliki aparaturnegara (represi) yang siap melayaninya.

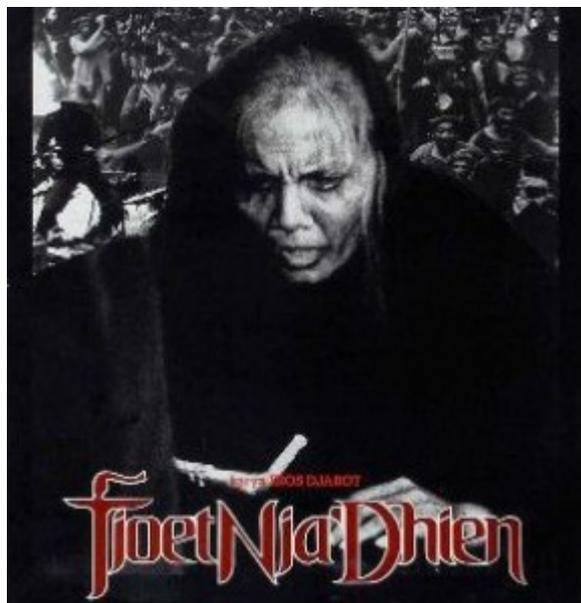
Aparaturnegara ideologis (yang berbeda-beda dan relatif otonom dan mampu menghasilkan wilayah obyektif) mungkin bukan hanya pancang tapi juga situs perjuangan kelas, dan seringkali dari pelbagai bentuk perjuangan kelas yang lebih pahit. Kelas (atau aliansi kelas) dalam kekuasaan tidak dapat meletakkan

hukum di dalam ISA semudah di dalam RSA, bukan hanya karena kelas-kelas penguasa sebelumnya mampu memelihara pelbagai posisi yang kuat untuk jangka waktu yang lama, tapi juga karena perlawanan dari kelas yang tereksploitasi mampu menemukan alat dan kesempatan untuk mengekspresikan dirinya sendiri di sana, baik lewat pemanfaatan pelbagai kontradiksi mereka, ataupun dengan menaklukkan posisi militer. Bisa kita ambil contoh pergerakan orang-orang film yang menamakan dirinya MFI (Masyarakat Film Indonesia) dalam menolak Undang-undang No. 8 tahun 1992 dan ingin mengganti LSF dengan LKF (Althusser, 1971: 21-22).

Film sendiri sebenarnya bisa kita lihat sebagai ISA bagi Pemerintah Orde Baru dimana bekerja secara ideologis yang oleh karenanya dijadikan piranti “penyuntikkan” ideologi oleh Pemerintah melalui Departemen Penerangan. Meski belum sepenuhnya memanfaatkan film sebagai instrumen untuk melanggengkan kekuasaan namun dalam beberapa sikap dan tindakannya setidaknya pernah menggunakan film sebagai media propaganda. Masih hangat dalam ingatan kita bagaimana anak-anak usia sekolah dasar di seluruh penjuru negeri di setiap peringatan Hari Kesaktian Pancasila diberi tugas untuk menonton film “propaganda Orde Baru” yang berjudul “Penumpasan Pengkhianatan G 30 S PKI”.

Pernah juga ditayangkan di TVRI film berjudul Tjoet Nja’ Dhien garapan sutradara Eros Djarot tahun 1988 yang menceritakan tentang pejuang wanita asal Aceh, Tjoet Nya’ Dhien dan bagaimana dia dikhianati salah satu jendralnya, Panglima Laot. Syutingnya memakan waktu sekitar 2,5 tahun dengan menghabiskan biaya sekitar 1,5 milyar rupiah. Film ini memenangkan piala Citra sebagai film terbaik. Dibintangi Christine Hakim sebagai Tjoet Nya’ Dhien, Piet

Burnama sebagai panglima Laot, Rudy Wowor sebagai Snouck Hurgronje dan Slamet Raharjo sebagai Teuku Umar. Tjoet Nya' Dhien jadi film terlaris di Jakarta pada 1988 dengan 214.458 penonton (data dari perfin). Film ini juga merupakan film Indonesia pertama yang ditayangkan di Festival Film Cannes pada tahun 1989. Film ini mendapat piala Citra FFI 1988 untuk Film Terbaik, Sutradara Terbaik, Pameran Utama Terbaik, Cerita Terbaik, Musik Terbaik, Fotografi Terbaik, dan Artistik. Namun nyatanya penayangannya tidak serutin film “Penumpasan Pengkhianatan G 30 S PKI” yang rupanya diamplifikasi sebagai tonggak berdirinya Orde Baru. Kebijakan penayangan kedua contoh film tersebut bisa dilihat ideologis.



Gambar 3. Poster film Tjoet Nja' Dhien (1988)

Demikian halnya yang terjadi pada tubuh perfilman negeri itu sendiri. Pemerintah secara langsung maupun tidak langsung “menyuntikkan” ideologinya dengan cara represif (LSF misalnya; diperangkati oleh berbagai kewenangan yang represif sekaligus anggota TNI di dalamnya maupun di belakangnya) dan secara ideologis (sebut saja pada beberapa organisasi perfilman negeri bentukan

Pemerintah yang “dibina dan diawasi” ketat arah geraknya oleh Pemerintah: BP2N, DFN, dll). Selain itu kita bisa lihat kebijakan perfilman yang diimplementasikan dalam berbagai prosedur mengikat dan aturan sebelum memproduksi film bahkan setelah diproduksi sebelum film didistribusikan (yang biasa disebut dengan sensor film), dirasa sebagai hal yang memberatkan di era Orde Baru.

Bagaimana halnya dengan era paska Orde Baru yang disebut era Reformasi, apakah semua aturan dan kekangan bahkan kungkungan tersebut serta-merta sirna dan hanyut begitu saja seiring dengan tumbanganya Orde Baru? Mungkin demikianlah harapan orang-orang film yang memanfaatkan momentum pergantian rezim pemerintahan Orde Baru berganti Reformasi. Hasilnya UU No 8 tahun 1992 dicabut dan diganti dengan UU No 33 tahun 2009. Persoalan ternyata kembali muncul dalam polemik pembahasan UU perfilman terbaru tersebut. Nyatanya ideologi Pemerintah Orde Baru tidak serta-merta luntur seiring rezimnya berganti. Pengaruh yang ditancapkan oleh Pemerintah/penguasa oleh Antonio Gramsci (seorang filsuf Italy) disebut sebagai hegemoni. Hegemoni dalam pengertian Gramsci adalah *‘a social condition in which all aspect of social reality are dominated by or supportive of a single class’* dalam hal ini *‘single class’* dapat diartikan sebagai pemerintah yang berkuasa (Nuryatno, 2008 : 33-34).

Hegemoni tidak serta-merta diciptakan melainkan melalui sebuah proses. Proses hegemoni melibatkan penetrasi dan sosialisasi nilai, keyakinan, sikap, dan moralitas di masyarakat yang dimediasi oleh praktik-praktik sosial politik dan ideologi. Kemudian prinsip tersebut diinternalisasi oleh masyarakat sebagai *‘common sense’* yang pada akhirnya menguatkan *“status quo”*. Hal ini terjadi lantaran masyarakat menganggap bahwa tindakan kelas yang berkuasa sebagai

sesuatu yang natural dan normal serta sesuai dengan kepentingan mereka. Ini yang harus kita lihat dari perspektif kritis.

Agen-agen yang terlibat dalam hubungan edukatif adalah institusi-institusi yang turut membentuk masyarakat sipil, atau institusi-institusi sosial ideologis yang ikut mengkonstruksi basis kultural kekuasaan, seperti hukum, regulasi/kebijakan (perundang-undangan), pendidikan, agama, media massa (film), dan sebagainya.

Menurut Gramsci hegemoni tidaklah eksklusif milik kelas penguasa/dominan, namun kelas pekerja (dalam hal ini orang-orang film yang berada di balik layar dan menjalan sistem regulasi yang ditetapkan Pemerintah) bisa membangun hegemoninya sendiri dengan cara membuat aliansi dengan kelompok minoritas/berkepentingan dan kekuatan sosial yang lain (dalam konteks ini bisa dicontohkan MFI – Masyarakat Film Indonesia, yang melakukan gerakan untuk berbalik menekan Pemerintah untuk mengganti sistem regulasi perfilman yang dianggap sudah usang dan tidak mengakomodir semangat jaman). Hegemoni bukanlah konsep statis, tetapi dinamis, fleksibel dan terbuka untuk dinegosiasi ulang '*process of continuous creation*' (Nuryatno, 2008 : 33-34).

Potensi yang ada di dalam film ini tak ayal bisa menjadi ajang pertarungan ideologi, tak terkecuali penguasa dengan menggunakan media, mereproduksi interpretasi yang sesuai dengan kepentingan mereka (*rulling class*) (Woollacott 1982: 109 dalam Daniel Chandler <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/marxism/marxism11.html>). Film sebagai salah satu media massa memainkan peran sentralnya memelihara sekaligus mereproduksi interpretasi yang memihak kepentingan kelas penguasa (dalam konteks ini Pemerintah) untuk memasukkan ideologi dominan mereka.

Jika demikian yang terjadi maka hegemoni dalam media tak terelakkan. Hegemoni pada pelaksanaannya tak hanya merepresentasi praktik-praktik ekonomi politik namun lebih jauh lagi mencoba menaturalisasikan cara pandang bahkan sampai mengakar jauh pada pola berfikir sehingga mewujudkan apa yang telah disebutkandi atas: “*common sense*”. Kelompok yang less-dominant dibuat seolah-olah menyetujui/membenarkan begitu saja atas apa yang menjadi ideologi kelompok penguasa, menaati dan menerima saja kebijakan yang digulirkan oleh Pemerintah, meski secara sadar dapat dirasakan mengekang.

Hegemoni tidak lahir dan tiba-tiba didapat begitu saja. Hegemoni secara konstan harus disesuaikan/dikontekstualkan dan direnegosiasikan (dinegosiasikan kembali). Pada fase tertentu ketika kelompok less-dominant telah mendapatkan kontrol, fungsi kepemimpinan hegemonik tidak serta-merta hilang tetapi berangsur merubah karakternya. Gramsci menyebutkan dua mode berbeda untuk mendapatkan kontrol sosial, yaitu pertama dengan kontrol koersif (tekanan) yang termanifestasi melalui kekuatan langsung atau ancaman (dibutuhkan oleh sebuah kepemimpinan ketika kepemimpinan hegemonik rendah atau lemah). Yang kedua yaitu kontrol konsesual yang muncul ketika individu secara sukarela berasimilasi dengan pandangan dari kelompok yang mendominasi (kepemimpinan hegemonik), dengan kata lain, Common sense itu harus secara kontinyu dijaga (Woollacott 1982: 109 dalam Daniel Chandler <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/marxism/marxism11.html>).

Demikianlah praktik penguasa/ kelompok dominan mempertahankan hegemoninya.

Karena ideologi dihubungkan dengan gagasan tentang perjuangan, maka sudah barang tentu ada semacam keyakinan adanya relasi antara pengetahuan dan

kekuasaan sebagaimana diungkapkan oleh Foucault (Nuryatno, 2008 : 28). Kekuasaan dalam pandangan Foucault bukanlah kepemilikan namun sebuah strategi. Oleh karena itu Foucault tidak memisahkan antara pengetahuan dan kekuasaan. Tidak ada pengetahuan tanpa kekuasaan dan tidak ada kekuasaan tanpa pengetahuan (Haryatmoko, 2002). Foucault mengajak kita memerhatikan fakta bahwa pelaksanaan kekuasaan itu sendiri menciptakan dan melahirkan obyek pengetahuan yang baru. Sebaliknya, pengetahuan menciptakan pengaruh-pengaruh kekuasaan. Tanpa pengetahuan kekuasaan tidak mungkin dijalankan, pengetahuan tidak mungkin tidak melahirkan kekuasaan. (Sarup, 2008: 112). Foucault meyakini ilmu pengetahuan-kekuasaan selalu bersaing; selalu ada perlawanan yang terus menerus. Tesis Foucault yang terkenal yaitu pengetahuan dan kekuasaan saling menjalin, sehingga klaim bahwa pengetahuan akan membebaskan dari kekuasaan menjadi tawar.

Melalui pengetahuan, kekuasaan mempraktikkan cara pemaksaan diri kepada orang tanpa berargumen dalam kerangka obyektif atau memaksakan ukuran normal yang dibakukan sebagai ilmiah atau yang berlaku. Hebatnya, orang biasanya tidak menyadari di balik itu sebenarnya ada praktik kesewenang-wenangan bahwa budaya yang berlaku dan diterima adalah yang dominan atau budaya sang pemenang. Di dalam pandangan Foucault mengenai kekuasaan, yang penting bukan siapa yang memiliki kekuasaan, tetapi efek, mekanisme, dan teknologinya. Efek yang dimaksud disini adalah kekuasaan itu biasanya dinikmati atau diderita. Sedangkan mekanisme kekuasaan bisa berupa penyeragaman, misalnya saja pada perilaku yang diharapkan serta menetapkan mana yang normal dan yang tidak normal.

Kekuasaan akan melahirkan anti kekuasaan (Haryatmoko, 2002). Dimana terdapat kekuasaan disitulah muncul anti kekuasaan. Kekuasaan tidaklah dipandang sesuatu yang negatif sehingga harus ditolak, kekuasaan merupakan sebuah hal yang dapat menghasilkan (produktif) (Storey, 2001 : 78). Hal ini akan digunakan untuk mengkaji lebih mendalam mengenai bentuk perlawanan/pemberontakan kekuasaan pada perfilman Indonesia di kedua era. Bagaimana orang-orang film yang kemudian tergabung dalam gerakan MFI mengajukan desakan mereka terhadap perombakan kebijakan perfilman. Dalam hal ini yang menjadi fokus persoalan adalah bagaimana kebijakan (undang-undang dan peraturan pemerintah lainnya) tersebut ditetapkan dan dikelola pemerintah.

Memandang kekuasaan dari pemikiran Foucault dicirikan oleh 5 hal; bahwa kekuasaan itu tersebar (tidak dapat dilokalisasi), merupakan tatanan disiplin dan dihubungkan dengan jaringan, memberi struktur kegiatan-kegiatan, tidak represif tetapi produktif, serta melekat pada kehendak untuk mengetahui. Memang dari kelima ciri tersebut tidak dapat langsung memberikan gambaran bagaimana itu kekuasaan, dalam hal ini Foucault justru lebih tertarik untuk melihat bagaimana kekuasaan itu dipraktikkan, diterima, dan dilihat sebagai kebenaran dan juga kekuasaan yang berfungsi dalam bidang-bidang tertentu (Ritzer, 1997 : 66).

Foucault melihat bahwa setiap periode dalam sejarah diatur oleh apa yang disebut Foucault dengan *episteme* (struktur pemaknaan suatu zaman atau total set relasi-relasi yang menyatukan pada suatu periode tertentu). Lebih mudahnya dapat dikatakan bahwa tiap masyarakat di tiap periode memiliki rezim kebenaran, yaitu tipe-tipe diskursus yang diterima dan difungsikan sebagai kebenaran.

Misalnya bisa kita lihat pada bagaimana pola pikir masyarakat perfilman di era Orde Baru yang menurut dan tidak berani mendobrak Pemerintah, namun setelah rezimnya tumbang kini yang menjadi “tren” adalah pemikiran yang selalu kontra dengan pemerintah, melihat Pemerintah harus selalu dikritisi.

Foucault tertarik untuk menemukan kondisi-kondisi dasar yang menyebabkan sebuah diskursus tercipta. Kesatuan pernyataan semacam itu, cara ketika ia membentuk suatu sains atau disiplin, bukan berasal dari subyek manusia atau pengarang, tetapi berasal dari aturan-aturan diskursif dasar dan praktik-praktik yang masih ada pada situasi dan kondisi saat itu. Lebih jauh lagi tujuan Arkeologi yaitu untuk mengkomparasikan kontradiksi-kontradiksi. Arkeologi berkehendak mengetahui dan menyelidiki perubahan-perubahan, putusan-putusan, diskontinuitas, dan redistribusi tiba-tiba yang menyifatkan sejarah diskursus.

Foucault mengartikulasikan empat prinsip yang membedakan arkeologi ilmu pengetahuan dengan sejarah (Ritzer, 2009: 71-72):

1. Arkeologi lebih membahas tentang diskursus-diskursus sebagai praktik-praktik yang menuruti aturan-aturan yang pasti.
2. Arkeologi mendefinisikan diskursus dalam kekhasannya. Arkeologi tidak berusaha menemukan kembali kecenderungan linear dan gradual yang mengkarakteristikkan diskursus dan hubungan dengan diskursus lain yang mendahului, mengelilingi, dan yang menggantikannya.
3. Arkeologi tidak membahas tentang kajian individu, atau *oeuvres* melainkan lebih menitikberatkan pada tipe aturan-aturan yang mengaturnya secara keseluruhan atau sebagian.

Arkeologi tidak menyelidiki kelahiran diskursus, tetapi lebih pada deskripsi sistematis sebuah obyek diskursus.

Foucault memfokuskan tentang asal-usul (dalam kondisi sejarah yang konkret) dan (terutama keterputusan) perkembangan rezim-rezim kekuasaan / Ilmu pengetahuan. Poin sentralnya adalah bahwa diskursus itu berbahaya, dan kekuasaan berusaha menggunakan kontrol atas bentuk-bentuk diskursus yang dianggap potensial melemahkannya. Foucault mengidentifikasi empat domain dimana diskursus terutama sekali dianggap membahayakan: politik (kekuasaan), seksualitas (atau hasrat), kegilaan, dan secara umum apa yang dianggap benar atau palsu. Dalam hal ini kehendak untuk kebenaran diasosiasikan dengan kehendak untuk berkuasa; ranah pengetahuan yang satu berusaha mencapai hegemoni atas ranah-ranah yang lain. Ada kecenderungan kemudian bahwa sejarah mengarahkan antara kehendak untuk kebenaran dan kehendak untuk berkuasa sebagai sentral persoalan dan menentang diskursus yang terdapat dalam masyarakat. (Foucault, 1969, 1971/ 1976: 219 dalam Ritzer, 2009: 79)

Momentum pergantian rezim itu memunculkan dan dimunculkan dari diskursus yang lain dari diskursus yang berkembang di era Orde Baru. Yang terjadi kemudian *rebel* menjadi tren dan pemikiran-pemikiran yang dulu sempat terkungkung kini mendobrak yang menemukan celahnya. Jadi genealogi adalah analisis hubungan historis antara kekuasaan dan diskursus. Bagaimana rangkaian diskursus dibentuk, meskipun melalui atau dengan tujuan pembatasan sistem ini: apa yang menjadi norma tertentu masing-masing, dan bagaimana sebuah kondisi muncul dan tumbuh variasinya. Di sisi lain Foucault menyelidiki ilmu pengetahuan yang membentuk kekuasaan melalui pembentukan manusia sebagai

subyek dan ilmu pengetahuan yang dipergunakan untuk mengatur subyek. (Foucault, 1969, 1971/ 1976: 232 dalam Ritzer, 2009: 80).

3. Kebijakan Retrospektif Perfilman Indonesia

Isu mengenai kebijakan merupakan hasil dari konflik masalah kebijakan. Dengan demikian sebenarnya definisi yang diberikan mengenai masalah kebijakan ditentukan oleh pola keterlibatan berbagai macam pelaku kebijakan dan tanggapan mereka terhadap lingkungan kebijakan (Dunn, 2001 : 62). Langkah analisis kebijakan yang diambil dalam hal ini dimaksudkan tidak sekedar menghasilkan informasi, tetapi juga memindahkan sebagian dari argumen yang bernalar mengenai kebijakan. Argumen tersebut mencerminkan alasan tentang mengapa berbagai kelompok masyarakat tidak sepaham tentang alternatif kebijakan yang terbuka bagi pemerintah dan cara pokok untuk menuntun arah isu yang telah digulirkan. Menganalisis kebijakan secara retrospektif dalam penelitian ini berguna untuk mengetahui apa yang telah terjadi dan perbedaan apa yang dibuatnya. Dalam konteks ini membandingkan kebijakan perfilman Indonesia dalam dua era Orde Baru dan Reformasi.

Analisis kebijakan secara retrospektif yang diambil kemudian didekati dengan berorientasi pada masalah (*problem oriented analyst*). Perhatiannya lebih tertuju pada penjelasan sebab akibat kebijakan. Selain itu lebih mementingkan mengidentifikasi variabel yang yang dapat dimanipulasi oleh pengambil kebijakan untuk memecahkan masalah. Menengarai masalah dan poin-poin kebijakan yang telah diambil akan berimbas terhadap persoalan apa dan bagaimana kebijakan itu akan mampu diimplementasikan di masyarakat.

G. SISTEMATIKA PENULISAN

Bab I memberi gambaran mengenai persoalan, kenyataan dan fenomena empiris dunia perfilman Indonesia yang menjadi perhatian peneliti, sehingga mengerucut sebagai rumusan permasalahan pada penelitian ini. Selanjutnya paparan tujuan penelitian dan signifikansi penelitian menjadi penting untuk memberi arahan penelitian ini bergerak ke arah yang dimaksudkan pada rumusan masalah tersebut. Pembatasan masalah/ruang lingkup persoalan yang dikaji perlu dipaparkan untuk menjaga fokus perhatian sekaligus memberi batasan persoalan yang sedang dikaji. Kerangka teori yang dimasukkan pada bab ini juga memberi arahan wacana dan menjelaskan pola pikir peneliti untuk mendalami dan menganalisis temuan data di lapangan. Metode penelitian yang mencakup paradigma, bentuk penelitian, obyek kajian, pemaparan penelitian yang relevan, hingga teknik pengumpulan data menjadi penting untuk menjaga konsistensi peneliti.

Bab II lebih memaparkan mengenai jatuh bangunnya dunia Perfilman Indonesia dan kebijakan pemerintah yang mengiringinya serta sejarah perfilman Indonesia dari masa ke masa secara sekilas. Hal ini dimaksudkan untuk dapat memberikan deskripsi awal mengenai topik kajian yang sedang didalami pada penelitian ini.

Bab 3 menguraikan serta mengulas temuan data mengenai jagad perfilman Indonesia di era Orde Baru dan berlanjut di era Reformasi. Lebih jauh dari itu, pada bab ini juga dipaparkan bagaimana sistem kontrol/pengawasan yang ketat oleh pemerintah sehingga mempengaruhi ruang gerak/ekspresi pekerja film, regulasi dan perundangan/peraturan perfilman yang lahir di masa itu, hegemoni

pemerintah dan lembaga-lembaga yang menopang dan mengawasi tumbuh kembang perfilman nasional hingga mati suri di tahun 1990-an.

Bab 4 Lebih fokus menguraikan ulasan mengarah pada bagaimana melepas kekangan Negara yang diwujudkan pada pasal-pasal kebijakan perfilman. Menguraikan pula bagaimana pengaruh Orde Baru pada Pemerintah era Reformasi.

Bab 5 Bagian penutup yang menampilkan kesimpulan, rekomendasi yang didasarkan pada temuan penelitian dan diskusi wawancara, yang dapat dimaksudkan sebagai tawaran solutif dari peneliti atas persoalan dunia perfilman dengan merunut perkembangan sejarah masa ke masa.

H. METODE PENELITIAN

a. Tipe penelitian

Penelitian ini dikategorikan ke dalam metode penelitian kualitatif. Dengan menggunakan tipe penelitian deskriptif mencoba mengurai persoalan bagaimana kondisi dunia perfilman di Indonesia dan kebijakan regulasi perfilman di masa Orde Baru dan Reformasi, melalui pendekatan *Historical Comparative Research*. Menurut Neuman, *historical-comparative (HC) research* merupakan metode yang ampuh untuk menjawab permasalahan-permasalahan mengenai perubahan sosial maupun pengaturan sosial di masyarakat. HC juga digunakan untuk melihat hal-hal umum maupun unik yang terjadi di antara beragam masyarakat dengan cara membandingkan antar sistem sosial atau antar rentang waktu kejadian (ringkasan dari Bab 14 buku karangan W. Lawrence Neuman, *Social Research Methods: Qualitative and Quantitative Approaches, 4th edition,*

Boston: Allyn and Bacon, 2000, diposting Wendy Andhika: 25/01/2008.
<http://kajianhi.wordpress.com/2008/01/25/historical-comparative-research/>).

b. Obyek Penelitian

Obyek yang dikaji dalam penelitian ini dibatasi pada masa Orde Baru & era Reformasi (1966 - 2010). Bagi HC, teori dan generalisasi hanya berlaku parsial, terbatas pada tempat dan waktu tertentu saja. Sehingga tidak dapat dipandang sebagai generalisasi umum dan berlaku dimana saja dan setiap waktu. Obyek yang diteliti yaitu:

2. Dokumen :
 1. Undang-undang Perfilman Indonesia No 33 tahun 2009 dan UU No 8 Tahun 1992
 2. Regulasi dan peraturan lain (SK atau PP) yang terkait dengan persoalan produksi, distribusi, konsumsi dalam perfilman Indonesia pada ke dua Era tersebut (Orde Baru & Reformasi).
 3. Data terkait dengan Lembaga Sensor Film.
 4. Data terkait dengan organisasi pengelola Bioskop se-Indonesia.
 5. Data mengenai sejarah perfilman Indonesia.
3. Narasumber :
 1. Pengurus Lembaga Sensor Film Indonesia
 2. Sineas yang aktif bergelut di dunia perfilman.
 3. Pengurus Gabungan Perusahaan Bioskop Seluruh Indonesia (GPBSI).
4. Referensi Literatur terkait
 1. Buku-buku mengenai sejarah perfilman Indonesia.

2. Buku-buku tentang kritik film Indonesia dari masa ke masa.
3. Artikel-artikel perfilman terkait.

c. Teknik Pengumpulan Data

Pada pendekatan kualitatif, pencarian dan pendalaman data di lapangan didapat dari deskripsi obyek dan situasi, dokumentasi pribadi, catatan lapangan, fotografis, istilah-istilah atau jargon-jargon kerakyatan, dokumentasi resmi, dan sebagainya. Berikut ini teknik pengumpulan data di lapangan yang akan digunakan :

1. Wawancara mendalam dengan berbagai pihak yang memahami konteks dan memiliki kompetensi untuk memberikan gambaran situasi pasang surut dunia perfilman nasional, baik para praktisi film, kritikus film serta pihak-pihak yang terkait dengan regulasi dunia perfilman.
2. Observasi langsung mengenai data-data di jagad perfilman Indonesia serta meng-observasi langsung beberapa film dan data-data terkait mengenai regulasi dan Perundang-undangan tentang perfilma.
3. Analisis dokumen dilakukan untuk menelaah data mengenai perfilman nasional, baik berupa arsip dokumen regulasi tentang perfilman, buku-buku, makalah, jurnal dan penelitian terdahulu, serta artikel-artikel di media massa.

I. Keterbatasan Penelitian

Penelitian mengenai bagaimana posisi dan pasang surut dunia perfilman Indonesia dalam kerangka kebijakan regulasi perfilman di masa Orde Baru dibandingkan pada masa Reformasi ini memiliki sejumlah keterbatasan, diantaranya ialah:

1. Penelitian ini tidak secara spesifik mengkaji teks film satu demi satu seluruh film yang telah diproduksi pada kurun waktu penelitian secara semiotik, melainkan melihat konten film secara makro dan meso untuk mendapatkan temuan moda produksi dan gagasan dominan yang muncul pada film-film Indonesia di kedua era.
2. Mengkaji moda distribusi pada perfilman Indonesia pada penelitian ini tidak secara detil menghitung sejumlah perusahaan bioskop dan jumlah film yang ditayangkan melainkan menyerap data mengenai dokumen kebijakan yang pernah digulirkan di kedua masa, yang didapat dari sumber GPBSI, sinematek, maupun LSF untuk didalami mengenai bagaimana sistem distribusi film di Indonesia kaitannya dengan kontrol, sensor outlet pemutaran serta kebijakan yang mengatur sistem tersebut.
3. Demikian halnya mengupas persoalan moda konsumsi pada penelitian ini tidak secara spesifik menelitinya menggunakan analisis resepsi, namun secara luas dikaitkan dengan aspek ekonomi politik media dan apresiasi penonton Indonesia terhadap film nasional.
4. Rentang sejarah yang dikemukakan pada penelitian ini tidak mencakup secara detil tumbuh kembang perfilman Indonesia dari awal kemunculannya hingga sekarang, namun lebih difokuskan pada

pasang surutnya terhadap pengaruh kebijakan dan kelesuan maupun gairah yang diakibatkan regulasi yang ada.

J. Kriteria Kualitas atau Kebaikan

Kriteria kualitas atau kebaikan (goodness or quality criteria) sesuai dengan paradigma kritis terletak pada sejauhmana penelitian memperhatikan aspek historical situatedness (pensituasian historis) dengan melihat konteks sejarah, sosial, budaya, ekonomi politik; *erotion of ignorance and missapprehensions and action stimulus* (erosi ketidaktahuan & kesalahmengertian, stimulus tindakan).