

4-1-2014

Film Indonesia di Antara Krisis dan Kesempatan

Makbul Mubarak

Follow this and additional works at: <https://scholarhub.ui.ac.id/jkmi>



Part of the [Gender, Race, Sexuality, and Ethnicity in Communication Commons](#), [International and Intercultural Communication Commons](#), and the [Social Influence and Political Communication Commons](#)

Recommended Citation

Mubarak, Makbul (2014) "Film Indonesia di Antara Krisis dan Kesempatan," *Jurnal Komunikasi Indonesia*: Vol. 3: No. 1, Article 7.

DOI: 10.7454/jki.v3i1.7849

Available at: <https://scholarhub.ui.ac.id/jkmi/vol3/iss1/7>

This Book Review is brought to you for free and open access by the Faculty of Social and Political Sciences at UI Scholars Hub. It has been accepted for inclusion in Jurnal Komunikasi Indonesia by an authorized editor of UI Scholars Hub.

Tinjauan Buku

Film Indonesia di Antara Krisis dan Kesempatan

Makbul Mubarak

Garin Nugroho dan Dyna Herlina S
Krisis dan Paradoks Film Indonesia
Fakultas Film dan Televisi Institut Kesenian
Jakarta (FFTV-IKJ) Press
2013
i-xviii + 441
ISBN 978-979-16063-8-7



*Universitas Multimedia Nusantara
Tangerang 15811*

mubarak.makbul@gmail.com

Sejarah adalah narasi yang senantiasa beragam. Hal ini terasa betul setelah rezim militer lengser dari Indonesia. Maka, sejarah yang tadinya ditulis dari sudut pandang militer yang monolitik pelan-pelan berubah menjadi cabangan-cabangan, memberikan cerita-cerita baru yang tak jarang meletup tak terduga, berujung yang tak bisa dinyana.

Sejarah dan kemungkinan percabangan ini telah begitu mewarnai sejarah film di Indonesia. Adalah tulisan akademisi Australia, Krishna Sen, berjudul *Indonesian Cinema: Framing the New Order* (1994) yang sedikit banyak memberikan titik tolak pada kemungkinan percabangan ini. Dalam buku tersebut, terasa adanya intervensi intelektual atas sejarah film Indonesia dengan cara mengatur pembabakannya sesuai dengan pembabakan rezim yang memerintah. Dedengkot sejarah dan arsip film Indonesia Haji Misbah Yusa Biran dalam bukunya, *Sejarah Film 1900 – 1950: Bikin Film di Jawa*, (2009) melanjutkan penulisan sejarah film Indonesia dari sudut pandang yang sedikit-banyak personal. Meskipun, tentu saja, mengingat kapabilitas dan pengalamannya, personalitas seturut amatan Haji Misbah bukanlah personalitas sembarangan; bisa saja ia menjadi emblem sejarah film kita.

Percabangan yang termaktub di sini tentulah

tidak mengarah pada arti yang negatif, tetapi pada sebuah praktik historiografi yang beragam seiring mudarnya kontrol pemerintah atas narasi-narasi sejarah yang beredar.

Takberhenti disana, baru-baru ini kita menemukan tulisan Dyna Herlina dan Garin Nugroho yang terangkum dalam buku bertajuk *Krisis dan Paradoks Film Indonesia*. Dyna Herlina adalah seorang pengkaji film dari Yogyakarta, sementara Garin Nugroho adalah sutradara yang getol membuat film sejak medio akhir delapan puluhan hingga sekarang. Buku *Krisis dan Paradoks* membawa ukuran yang lain dalam amatannya atas sejarah film di Indonesia. Ada dua poin penting. Pertama, Nugroho dan Herlina memabakkan sejarah Indonesia berdasarkan fase-fase politik: prakolonial, kolonialisme, masa revolusi, Orde Lama, Orde Baru, dan pasca-Soeharto. Pembabakan ini menganut disiplin pembabakan yang telah dirintis oleh Krishna Sen namun memperluas fokusnya menjadi tidak sekadar Orde Baru tetapi juga apa yang ada sebelumnya dan apa yang datang setelahnya. Kedua, duo penulis ini mengemukakan bahwa setiap titik lonjak perkembangan sinema di Indonesia selalu berkutat di antara dua hal, yakni krisis dan kesempatan.

Poin kedua adalah amatan yang sangat menarik. Nugroho dan Herlina mengadopsi logika sejarah yang sudah ada di Indonesia sebelum era film. Misalnya saja, kebijakan Politik Etis yang diterapkan pemerintah Hindia Belanda ditafsirkan sebagai sebuah respons atas krisis kemelaratan sebuah negeri jajahan yang secara paradoksal memberikan kesempatan bagi munculnya kaum intelektual muda yang kelak membawa titik terang bagi kemerdekaan Indonesia. Logika semacam ini yang diadopsi oleh Nugroho dan Herlina dalam amatan mereka tentang perkembangan film dari masa ke masa.

Pertama, titik balik sejarah adalah krisis. Logika ini tentu tidak asing lagi dengan tradisi pemikiran Marxis yang percaya bahwa setiap rezim sejarah akan mengalami krisisnya masing-masing dan pada gilirannya akan digantikan oleh rezim sejarah yang baru lewat letupan-letupan yang disebut revolusi. Nugroho dan Herlina memang tidak mengadopsi revolusi sebagai solusi atas krisis dalam fase historis, tetapi mereka justru memandang krisis sebagai sesuatu yang romantis. Menurut mereka, sejarah film Indonesia selalu menari dalam pusaran krisis yang secara paradoksal justru memberikan kesempatan. Sejarah tersebut awalnya berangkat dari krisis zaman kolonial yang melahirkan banyak pengangguran. Para pengangguran memiliki banyak waktu luang. Khalayak ramai yang kaya akan waktu luang namun tak punya begitu banyak uang untuk bepergian kemudian menjelma menjadi pangsa pasar industri film era kolonial. Inilah yang menjadikan semaraknya industri film yang berpuncak pada kesuksesan film-film laris macam *Terang Bulan* (1937).

Pembacaan ini tentu tidak lepas dari konteks. Pertama, gambar bergerak sebagai komoditas yang diperuntukkan bagi kaum proletar bukanlah hal yang eksklusif milik Indonesia. Pada era pra-Hollywood, bisnis gambar bergerak sedianya memanglah diperuntukkan bagi kaum buruh dan para budak dan dapat dinikmati selepas mereka bekerja. Sebelum bioskop bioskop bercorak Parthenon muncul di Hollywood dan

memutarkan film-film epik macam *Cabiria* (1913) dari Italia, telah lebih dulu eksis tempat-tempat pertunjukan kumuh yang diperuntukkan bagi kaum buruh. Harga tiketnya senilai 1 nikel yang kemudian menyebabkan tempat-tempat macam ini disebut sebagai Nickelodeon.

Kedua, pembacaan semacam ini juga tidak melepaskan film dari konteks hiburan massa pada eranya. Hal ini diperhatikan betul oleh Nugroho dan Herlina dengan mencatat bahwa bukan hanya film, melainkan juga hiburan-hiburan rakyat macam ketoprak dan lenong turut berevolusi seturut parahnya krisis dan ranumnya kesempatan yang diberikan pada industri hiburan. Menariknya, hal ini juga tidaklah eksklusif menjadi milik Indonesia. Kembali ke era pra-Hollywood, hiburan gambar bergerak juga tidak berdiri sendiri. Ia selalu merupakan bagian dari pasar malam dan seringkali diawali oleh pertunjukan *vaudeville* (semacam komedi) untuk menarik perhatian orang agar berkumpul sebelum film diputar.

Krisis dan kesempatan sebagai dua sisi mata uang menjadi logika internal narasi sejarah film yang dikemukakan oleh Herlina dan Nugroho, yang, sementara tidak eksklusif hanya terjadi dalam kondisi geopolitik kolonial di Hindia Belanda, juga bukanlah pembacaan yang mentah-mentah meniru struktur industri gambar bergerak di Amerika Serikat sebelum Hollywood mulai beroperasi. Hal ini secara menarik membuktikan bahwa sinema nasional (apalagi sinema nasional dunia ketiga) tidak pernah steril dari konteks transnasional yang melingkupinya. Untuk menguji ketahanan sebuah sinema nasional, kita secara paradoksal justru dituntut untuk mengujinya dalam konteks transnasional yang cakupannya lebih besar namun selalu *inherent* secara konseptual dengan wilayah sinema nasional tersebut. Hal ini telah dengan matang dilakukan oleh para akademisi film di berbagai negara di Asia, misalnya Ashish Rajadhyaksha dan Ravi Vasudevan di India, Kim Soyoung di Korea Selatan, Stephen Teo di Singapura, Chen Kuan-Hsing di Taiwan, dan lain sebagainya.¹

Sementara itu, sejarah sinema nasional di dunia ketiga juga tak bisa berdiri sendiri tanpa beririsan dengan Hollywood dan logika operasi internalnya, yaitu kapitalisme. Yang menjadi *common ground* – area bersama – sinema nasional dan sinema lainnya adalah kapitalisme. Meminjam istilah akademisi Paul Willemsen, satu-satunya yang universal dalam sinema adalah kapitalisme.

Selanjutnya, memasuki era revolusi kemerdekaan, krisis terjadi menyusul maraknya korupsi dan penyalahgunaan hakikat perjuangan kemerdekaan yang dilakukan oleh segelintir tangan: sesuatu yang dengan matang dipotret oleh Usmar Ismail dalam film-filmnya terutama *Lewat Jam Malam* (1954). Pada era ini, pertanyaan tentang guna kemerdekaan merebak tak tertahan. Korupsi menjadi-jadi, penyalahgunaan kekuasaan oleh penguasa-penguasa ba-

¹ *Jurnal Inter-Asia Cultural Studies* yang dipelopori oleh Chen Kuan-Hsing di Taiwan telah menjadi salah satu usaha yang patut dicatat untuk senantiasa menguji sinema nasional di konteks transnasional, terutama Asia..

ru usai minggatnya penjajah Belanda dan Jepang justru melahirkan krisis-krisis sosial baru. Namun pada saat yang sama, sinema nasional Indonesia menggapai era keemasan saat lahir film yang peka terhadap turbulensi sosial namun juga tetap bisa menggaet khalayak ramai.

Pada era selanjutnya, yakni era Orde Baru, ketika politisasi multidimensi mencapai puncaknya, krisis kebebasan menyandera kreativitas para pembuat film. Yang tadinya bebas bicara apa saja, kini dengan sangat gampang dituding sebagai anggota pihak musuh (PKI, pengganggu stabilitas keamanan nasional) apabila tidak hati-hati dalam menyesuaikan visi karya dengan visi negara. Salah satu buktinya adalah pemusnahan film-film buatan Lembaga Kebudayaan Rakyat (LEKRA) yang meskipun secara struktural tidak berhubungan dengan PKI, tetap saja dituding melawan negara karena tendensinya yang mengarah pada sosialisme.

Pada era penyanderaan kebebasan ini, kebijakan kuota diimplementasikan. Rumah-rumah produksi harus membuat beberapa film Indonesia agar dapat mengimpor satu judul film dari Hollywood. Tumbuhlah kesempatan baru di mana pembuatan film menjamur di mana-mana dan judul film yang diproduksi naik membludak dari tahun-tahun sebelumnya. Orang bikin film asal saja, yang penting memenuhi kuota untuk dapat mengimpor judul-judul tenar dari Amerika Serikat yang sudah terjamin banyak penontonnya.

Hal ini bertahan hingga Soeharto jatuh pada medio 1998, saat era penyanderaan politis atas kreativitas berakhir seiring krisis ekonomi melanda Asia, termasuk Indonesia. Pada era ini, krisis ekonomi secara ajaib melahirkan kesempatan baru bagi sinema usai

mati lampu industri hampir sepanjang dekade 1990-an: teknologi digital. Ditandai dengan tayangnya Tusuk Jelangkung di Bioskop 21 Mall Pondok Indah – bioskop pertama yang memiliki teknologi digital, sinema nasional memasuki era baru. Berbekal kemungkinan baru yang disediakan oleh teknologi digital, perfilman Indonesia mengalami revolusi di bidang produksi. Produksi film yang dulu menghabiskan uang banyak kini dapat dibuat dengan biaya relatif murah. Hal ini juga berimbas pada diversifikasi titik produksi film yang dulunya hanya berpusat di Jakarta. Yogyakarta muncul dengan skema sinemanya sendiri, Surabaya juga demikian, Purbalingga juga demikian, Bandung pun begitu. Diversifikasi titik produksi film berkat masuknya sinema nasional ke era digital masih meninggalkan pengaruhnya hingga hari ini dengan lahirnya titik-titik produksi baru seperti Makassar dan Palu. Film-film pendek ramai dibuat oleh para pembuat film yang beroperasi di luar sistem rumah produksi khas Jakarta.

Krisis dan kesempatan sebagai pola sejarah dijadikan Herlyna dan Nugroho sebagai leitmotif dalam bukunya. Upaya Herlyna dan Nugroho membaca krisis dan kesempatan adalah upaya berpikir dialektik yang sangat menarik sebab, dengan demikian, buku ini secara sadar tidak menjadikan dirinya buku sejarah, tetapi buku historiografi. Buku ini tidak bicara tentang apa dan siapa saja pelaku-pelaku sejarah itu, tetapi masuk ke dalamnya lewat pisau-pisau bedah tertentu untuk menemukan struktur dan motif sejarah itu sendiri. Akibatnya, buku ini memilih untuk tidak menjadi absolut, tetapi hanya satu dari sekian banyak cara yang mungkin dilakukan dalam menelaah kembali sejarah Indonesia.

Daftar Pustaka

Biran, M. Y. (2009). *Sejarah Film 1900-1950: Bikin Film di Jawa*. Jakarta: Komunitas Bambu

Sen, K. (1994). *Indonesian Cinema: Framing the New Order*. London: Zed Books.