

BAB II

FILM INDONESIA DAN TRAGEDI 1965

Bab ini mencoba menguraikan dinamika film Indonesia sebagai sebuah produk kebudayaan dan kaitannya dengan konstruksi gagasan tentang peristiwa dan tragedi 1965 di dalam film Indonesia. Sebagai sebuah produk kebudayaan, film tak dapat dilepaskan dari keberadaannya sebagai komoditi, produk yang diperdagangkan. Oleh sebab itu, penjelasan tentang konstruksi gagasan di dalam film Indonesia berkait erat dengan dinamika film sebagai komoditi kebudayaan. Artinya, dinamika di dalam industri film Indonesia perlu dijelaskan untuk memahami konstruksi gagasan di dalam film-filmnya.

Periode Kolonial: Bioskop dan Peran Modal Cina

“Ini malem 5 Desember PERTOENDJOEKAN BESAR JANG PERTAMA dan teroes saban malem di dalem satoe roemah di Tanah Abang Kebondjae (MANEGE) moelain poekoel TOEDJOE malem”.

Barisan kalimat di atas adalah bunyi iklan dari De Nederlandsche Bioscope Maatschappij, perusahaan bioskop di Hindia Belanda, yang dipasang di surat kabar *Bintang Betawi* terbitan 5 Desember 1900 (Ryadi Gunawan, 1990). Itulah saat pertama kali masyarakat Hindia Belanda mengenal bioskop, pertunjukan “gambar idoeop” atau film. Sebagai bagian eksploitasi sumber-sumber ekonomi Hindia Belanda, film yang merupakan salah satu produk industrialisasi negara Barat dibawa masuk ke Hindia Belanda oleh para pemodal internasional dan kemudian Cina. Di kemudian hari, film dan bioskop menjadi salah satu komoditi perdagangan yang memberikan keuntungan besar. Bioskop sebagai sarana hiburan masyarakat telah menjadi satu komoditi perdagangan.

Sejak dibukanya gedung bioskop di Tanah Abang tersebut, dalam waktu beberapa tahun kemudian di Batavia, Surabaya, dan Bandung dapat dijumpai sejumlah bioskop lainnya. Sampai pertengahan 1920-an, terdapat 13 gedung bioskop di Batavia. Namun, angka ini, menurut Krishna Sen (1994, 13) tidak mencerminkan luasnya peredaran film saat itu, karena sebagian besar film-film

dipertunjukkan di luar gedung, di tempat-tempat terbuka, dalam tenda-tenda non-permanen seperti tenda sirkus oleh para pemilik bioskop keliling.

Pertunjukkan bioskop ini pada awalnya hanya dilakukan oleh orang-orang Eropa yang tinggal di Hindia Belanda. Film-film yang masuk pada dekade pertama abad 20 ini adalah film-film dari negeri Barat, baik Eropa maupun Amerika Serikat. Misbach Yusa Biran (2009) mencatat bahwa film-film dari Barat yang masuk ke Hindia Belanda dapat dikategorikan ke dalam dua jenis: film dengan kualitas yang bagus yang dipertunjukkan bagi masyarakat Eropa di Hindia Belanda maupun para pribumi kelas atas; dan film-film yang menyajikan adegan laga penuh kekerasan yang diputar untuk kaum pribumi kelas bawah. Film-film seperti *Rasia Ampat*, *Oedjan Djotosan*, *Monte Carlo*, *Adoe Mobil*, *Radja Pemboeian* adalah beberapa contoh film laga penuh kekerasan yang sering diputar.

Sejak pertengahan tahun 1920-an, para pemodal Cina peranakan mulai membangun gedung bioskop di beberapa kota di Jawa dan Sumatera (Haris Jauhari, 1992). Said (1982) mencatat, meskipun pola pemilikan bioskop pada awal abad 20 tak diketahui, namun iklan-iklan film pada masa itu menunjukkan bahwa bioskop-bioskop saat itu sebagian besar dimiliki oleh pengusaha Cina. Beberapa wilayah di Jakarta seperti Glodok, Senen, Pasar Baru dan sebagian daerah Tanah Abang, Mangga Besar, Kramat dan Pancoran, telah memiliki gedung-gedung bioskop sekitar tahun 1910. Pada tahun 1927 sebuah surat kabar yang terbit di Bandung menyatakan bahwa 85 persen gedung bioskop di Hindia Belanda dimiliki para pebisnis Cina. Film-film yang dibawa masuk oleh mereka adalah film-film yang berasal dari Cina.

Bioskop-bioskop tersebut mulai memutar film-film buatan lokal sejak diproduksi film cerita pertama di Hindia Belanda tahun 1926, yaitu film berjudul *Loetoeng Kasaroeng* yang mengambil cerita dari legenda Sunda. Pembuat film ini adalah dua orang Belanda, L. Heuveldorp dan G. Krugers, yang memiliki N.V. Java Film Company di Bandung. Film ini kurang banyak ditonton tetapi berhasil menghidupkan kembali musik tradisional Sunda yang tidak banyak lagi dikenal saat itu. Setelah pembuatan *Loetoeng Kasaroeng*, Java Film

Company memproduksi film kedua, *Eulis Atjih*, yang ceritanya tidak lagi diambil dari legenda tetapi dari drama rumah tangga biasa. Kisahnya tentang seorang suami yang meninggalkan isteri dan anaknya untuk berfoya-foya. Eulis Atjih, sang isteri, hidup melarat bersama anaknya. Di kemudian hari, ia tetap menerima kembali suaminya meskipun si suami jatuh miskin (Biran, 2009).

Setelah produksi film oleh Java Film Company tersebut, para pebisnis Cina tergerak untuk terlibat dalam produksi film. Inisiatif pertama datang dari Wong Brothers yang bermigrasi dari Shanghai tahun 1928 dan membuat film pertama pada tahun yang sama. Film mereka berjudul *Lily van Java* (Biran, 2009) dibiayai oleh seorang pengusaha Cina peranakan. Ceritanya tentang seorang gadis, anak jutawan yang dipaksa menikah oleh ayahnya dengan seorang pemuda padahal si gadis telah mempunyai hubungan dengan pemuda lain. Film ini tidak sukses di pasaran.

Film-film lain yang diproduksi adalah *Si Tjonat*, *Si Ronda*, *Si Pitung* yang memilih narasi dari cerita rakyat yang telah dikenal rakyat Batavia. Cerita *Si Tjonat* pernah dipublikasikan oleh koran *Perniagaan*, koran Melayu-Cina. Berbeda dengan *Lily van Java*, *Si Tjonat* mendapat sukses besar. Film ini berkisah tentang seorang Cina yang menyelamatkan gadis Cina dari tindak kejahatan seorang pribumi yang punya sederet pengalaman kriminal. Si pribumi ini juga mengganggu seorang tuan Belanda karena terlibat cinta dengan “Nyai”-nya. Model narasi yang menampilkan pribumi sebagai mahluk ganas seperti ini diikuti oleh beberapa film berikutnya seperti *Si Ronda* dan *Si Pitung*.

Bachtiar Siagian, seorang sutradara film pada tahun 1960-an, mencatat bahwa film-film yang diproduksi para pebisnis Cina di tahun 1920-an itu “bukan saja tidak menggugah kesadaran politik di kalangan rakyat, bahkan pada hakekatnya membantu kepentingan feodalisme yang sejalan dengan kepentingan kaum kolonial. Film-film tersebut umumnya menanam dan memupuk diskriminasi rasial.” (Purwantari, 1993, h.37-38).

Para pengusaha Cina ini juga terlibat dalam film-film yang diproduksi perusahaan Belanda seperti Java Pacific Film, sebuah perusahaan yang didirikan atas inisiatif Albert Balink, seorang jurnalis Belanda. Film pertamanya berjudul

Pareh yang mengisahkan cinta antara Mahmoed, yang berasal dari keluarga nelayan, dengan Wagini, anak seorang petani di sebuah desa. Hubungan ini tak dapat berlanjut karena adat melarangnya. Tentang *Pareh*, Siagian berargumentasi bahwa film ini “menyembunyikan sama sekali kontradiksi sosial yang sebenarnya.”

Peran modal Cina berlangsung terus hingga kedatangan tentara Jepang di mana semua perusahaan film Cina ditutup dan pemerintah militer Jepang mengambil alih ANIF¹ (Algemeen Nederlandsch-Indisch Film), perusahaan produksi film milik pemerintah kolonial Belanda, dan menggantikannya dengan Nippon Eiga Sha yang dikontrol oleh departemen propaganda tentara Jepang. Periode pendudukan Jepang merupakan masa di mana orang Indonesia sadar akan fungsi film sebagai alat propaganda (Sen, 1994).

Pascakemerdekaan di bidang film mulai muncul perusahaan-perusahaan film nasional yang berkeinginan kuat membentuk suatu perfilman Indonesia. Data dari Sinematek Indonesia (1991) menyebutkan bahwa produksi film cerita meningkat terus dari 8 buah pada 1949 menjadi 23 pada 1950 dan 40 judul film pada 1951 (Purwantari, 1993). Pada tahun 1950 itu Usmar Ismail –seorang bekas tentara yang kemudian terjun sepenuhnya ke bidang film—mendirikan perusahaan film Perfini (Perusahaan Film Nasional) yang diklaim oleh banyak pengikutnya kemudian sebagai perusahaan film pribumi pertama di Indonesia.² Selain Perfini, didirikan pula perusahaan pribumi lainnya, Persari (Perseroan Artis Republik Indonesia), oleh Djamaludin Malik, seorang pengusaha yang sebelum kemerdekaan bergiat di bidang perbioskopian. Persari segera menjadi salah satu

¹ ANIF didirikan pemerintah kolonial Belanda pada pertengahan 1930-an. Pendirian ini memiliki arti penting dalam sejarah produksi film Indonesia karena pada masanya merupakan perusahaan film yang pertama kali memproduksi film propaganda bagi pemerintah kolonial dan menjadi cikal bakal PFN (Perusahaan Film Negara), yang memproduksi film propaganda seperti *Pengkhianatan G30S/PKI*.

² Kalangan penulis dari generasi lebih tua mengakui sebenarnya perusahaan film nasional pertama adalah Hiburan Mataram Stichting yang didirikan oleh seorang perwira Jepang, Heinatsu Hitaro, yang kemudian menjadi warga Negara Indonesia dan berganti nama menjadi Dr. Huyung. Lihat Krishna Sen, “Indonesian Films, 1965 – 1982: Perceptions of Society and History,” tesis Ph.D tidak diterbitkan, Monash University, 1987, h. 25, seperti dikutip dari B.I. Purwantari, *op.cit.*, 1993, h. 40 – 42.

perusahaan film pribumi terbesar yang pernah ada dibandingkan masa sebelum kemerdekaan. Dua perusahaan ini mendapatkan bantuan atau pun bekerjasama dengan pemodal Cina maupun pemodal asing lainnya. Di tahun 1951, sudah ada 4 perusahaan film pribumi: Hiburan Mataram Stichting, Perfini, Persari, dan PFN (Perusahaan Film Negara). Setelah pendirian ke empat perusahaan film pribumi tersebut dan dengan kenyataan lebih dari 10 perusahaan Cina berdiri kembali pascakemerdekaan, dominasi modal Cina di sektor film belum dapat didobrak oleh pribumi.

Politik Impor dan Monopoli Distribusi Film

Pasca peristiwa G30S 1965, rezim militer Orde Baru muncul dengan seluruh perangkat ekonomi dan politik yang bertentangan dengan rezim Soekarno. Peristiwa G30S 1965 dijadikan dalih bagi rezim Orde Baru untuk “membersihkan” seluruh unsur-unsur yang dianggap berafiliasi dengan ideologi kiri atau komunis (Roosa, 2008) tak terkecuali di bidang film. Organisasi perfilman seperti SARBUFIS dibubarkan dan para anggotanya ditangkap atau pun dibantai tanpa pengadilan. Bahkan film-film yang pernah dibuat oleh sutradara yang berafiliasi dengan ideologi kiri diberangus. Sinematek Indonesia yang merupakan satu-satunya pusat arsip film Indonesia hanya menyimpan satu film karya sutradara Kotot Sukardi yang menjadi anggota LEKRA (Lembaga Kebudayaan Rakyat, organisasi kebudayaan kiri) berjudul *Si Pincang*. Saat ini sangat sulit mendapatkan gambaran tentang praktik sinematografi mereka maupun konstruksi gagasan yang mereka tuangkan dalam bahasa film.

Orde Baru juga muncul dengan implikasi perubahan-perubahan kebijakan di bidang film, terutama impor film. Film-film dari Amerika, Cina, dan India dimasukkan secara besar-besaran pasca 1965. Pada tahun 1967, film Amerika mencapai angka 377 dan terus melonjak sampai 784 di tahun 1969. Jaringan distributor dan pemilik bioskop terbentuk kembali dan importir film Amerika yang sempat kolaps ketika terjadi aksi boikot oleh PAPFIAS, kini muncul kembali. Hubungan bisnis dengan Hong Kong dan Taiwan dibuka kembali dan film-film Cina menjadi bagian yang cukup penting dari sektor impor.

Menpen Mashuri mengeluarkan kebijakan yang membuka jalan konsentrasi kontrol sektor impor film di tangan sekelompok kecil pengusaha besar yang punya hubungan dengan pejabat-pejabat birokrasi negara. Ia mengakomodasi munculnya struktur mekanisme pasar yang menempatkan sekelompok kecil importir nasional dalam posisi diuntungkan dibanding sejumlah besar produser film nasional.³ Tahun 1973 dan sesudahnya beberapa perusahaan importir dan distributor membentuk Konsorsium Film Mandarin, Eropa Amerika, dan Asia non-Mandarin. Pembentukan ini, menurut pemerintah, merupakan kehendak sebagian besar importir dan mereka sendirilah yang menentukan pilihan konsorsium mana yang akan mereka ikuti. Namun, beberapa importir menyatakan bahwa mereka hanya punya pilihan bergabung dengan salah satu konsorsium atau berhenti jadi importir (Krishna Sen, 1987). Pemerintah memberi wewenang kepada empat perusahaan untuk mengepalai tiap konsorsium. Ke-empat perusahaan ini dimiliki oleh mereka yang memiliki kedekatan dengan jajaran birokrasi militer maupun keluarga Soeharto.

Seperti PT Suptan Film yang menjadi ketua konsorsium film Mandarin dimiliki oleh Sudwikatmono, adik tiri Soeharto, dan Benny Suherman, seorang pengusaha Cina. Sementara konsorsium film Eropa-Amerika diketuai oleh PT Archipelago Film milik Widodo Sukarno yang telah terlibat di bidang impor film sejak 1960 melalui PT Intrafilm, sebuah agen AMPAI, yang sangat keras menentang PAPFIAS. Bisnis Widodo Sukarno berkembang pesat pada era 1970-an karena kedekatannya dengan keluarga presiden. Sedangkan konsorsium film Asia-nonMandarin diketuai PT Adhi Yasa Film yang dimiliki oleh sejumlah perwira tinggi Angkatan Udara dan keluarga mereka serta dikontrol oleh

³ Karena beberapa importer mengajukan tentang tingginya harga beli film impor yang ditawarkan pihak asing akibat importer Indonesia banyak dan saling bersaing, Mashuri memutuskan importer Indonesia harus membentuk diri sebagai unit-unit pembeli dalam bernegosiasi dengan pihak asing. Argumen ini sejalan dengan kebijakan ekonomi nasional saat itu: "building of national giants in an attempt to counterbalance the power of the foreign giants" yang disusun CSIS (Centre for Strategic and International Studies). Pertimbangan lainnya adalah kepentingan keamanan terhadap film-film Cina. Ada kekhawatiran kemungkinan masuknya film-film dari RRC yang membawa paham komunis dan dari Hong Kong & Taiwan yang bisa meningkatkan sentimen etnik Cina. Akan lebih mudah melacak bila importer nasional itu sedikit jumlahnya. Lihat Krishna Sen, "Indonesian Films", 1987, h. 117.

Marsekal Udara Suwoto Sukendar, pengusaha terkenal di jajaran Angkatan Udara. Konsorsium keempat yaitu Konsorsium Eropa-Amerika II yang hanya bertahan kurang dari dua tahun diketuai oleh PT Jati Film kepunyaan Herman Samadikun, seorang pengusaha, bersama beberapa pengusaha Cina. Samadikun juga dikenal berkawan dekat dengan Mashuri, Menpen saat itu. Penasihat konsorsium ini adalah Letjend Suryo, seorang militer mantan staf pribadi Soeharto yang sekaligus juga pengusaha. Suryo mewakili Dharma Putra Jaya Film, salah satu anak perusahaan grup Kostrad (Krishna Sen, 1994).

Perkembangan penting dari empat konsorsium itu, seperti dicatat Sen, adalah korupsi yang melibatkan anggota konsorsium maupun birokrasi departemen, pemberlakuan kuota film impor di tiap konsorsium yang memberi keistimewaan pada perusahaan koordinator, dan jumlah anggota tiap konsorsium yang menurun drastis. Pada awal Orde Baru sebagian besar produser film adalah juga importir. Akhir 1970-an keadaan ini berubah, perusahaan produksi film nasional bukan lagi importir.

Politik impor film ini semakin mengarah kepada monopoli distribusi film saat Ali Murtopo, mantan perwira intelijen dan Asisten Pribadi Soeharto 1967-1974, menjabat Menteri Penerangan sejak 1978. Nama konsorsium berubah menjadi asosiasi dan jumlahnya menjadi tiga: asosiasi importir film Mandarin beranggota enam perusahaan, dikepalai PT Suptan Film; asosiasi film Eropa-Amerika dengan 15 anggota yang dikoordinir oleh PT Archipelago; asosiasi film Asia non-Mandarin beranggotakan lima perusahaan dikoordinir oleh PT Adhi Yasa. PT Suptan dan Adhi Yasa kemudian muncul sebagai kekuatan raksasa setelah Archipelago terus mengalami kesulitan dengan anggotanya. PT Suptan dan Adhi Yasa berhasil memegang kontrol atas anggota masing-masing dan memperlakukan mereka sebagai agen.

Lebih jauh, pada periode Murtopo ini sektor impor semakin kuat dengan *pertama*, kebijakan menghapus rencana Mashuri mengurangi jumlah film impor setiap tahun dan menggantinya dengan menetapkan jumlah total tiap tahun 260 film dengan 150 film Eropa-Amerika, 60 Mandarin, dan 50 Asia non-Mandarin. *Kedua*, mengubah kebijakan tentang jumlah copy film impor. Sebelumnya, hanya

dua copy film impor yang boleh diputar di bioskop pada saat bersamaan. Jumlah ini naik menjadi tiga pada periode Mashuri. Saat Murtopo menjabat jumlah ini terus meningkat dari enam copy menjadi sembilan dan akhirnya 15 copy pada 1982. Akibat penambahan ini cukup fatal bagi film Indonesia. Jika semula dengan dua copy untuk tiap judul film impor, film Indonesia masih memiliki kesempatan diputar di gedung bioskop lain. Penambahan jumlah copy film impor mempersempit kesempatan film Indonesia diputar di bioskop bahkan bila dibandingkan dengan saat kuota film impor masih 500.

Kekuatan PT Suptan semakin besar pada masa Menpen dijabat Harmoko, seorang sipil dan mantan jurnalis surat kabar grup Pos Kota. Perusahaan impor yang ada menciut, dari 21 menjadi 18 dan tahun 1985 tinggal 17. Kini PT Suptan memegang kendali penuh atas pasokan film impor untuk bioskop. Dalam hal ini kemudian berarti bioskop sangat tergantung pada PT Suptan karena jumlah film nasional belum mencukupi kebutuhan seluruh bioskop. Kekuatan PT Suptan bertambah besar dengan penguasaan jaringan bioskop yang mereka miliki di bawah PT Subentra,⁴ yakni jaringan bioskop 21. Menurut Sekretaris Jendral GPBSI (Gabungan Pengusaha Bioskop Seluruh Indonesia), Johan Tjasmadi (2008, h. 122), “hanya lima tahun sejak berdiri tahun 1977 PT Subentra berhasil menguasai 25 persen dari 3.408 layar bioskop yang ada saat itu (1982).” Jumlah ini terus bertambah hingga kini.

Pada masa Harmoko pula pemerintah memasukkan kembali AMPAI dengan nama berbeda, MPEAA (Motion Picture Export Association of America)⁵ melalui dua perusahaan yang ditunjuk Departemen Penerangan dan Departemen Perdagangan, yaitu PT Subentra dan PT ACE. MPEAA beroperasi kembali setelah pemerintah AS mengancam akan menurunkan kuota ekspor beberapa

⁴ Saham PT Subentra saat itu 50% dimiliki oleh Sudwikatmono dan 50% sisanya dimiliki oleh Benny Suherman Putra, seorang pengusaha Cina. Sudwikatmono sendiri memiliki saham di banyak perusahaan lain seperti PT Suptan Film, Golden Truly Group, PT Bogasari, PT Waringin Kencana, PT Metropolitan Development Real Estate, dan industri perakitan mobil Nissan, Volvo, Suzuki.

⁵ MPEAA saat ini beranggotakan tujuh perusahaan film besar (studio): Walt Disney, Sony Pictures, Metro Goldwyn Mayer, Paramount Pictures, Twentieth Century Fox, Universal Studio, Warner Bros.

komoditi Indonesia ke AS bila tidak memperbolehkan MPEAA mendistribusikan secara langsung film-filmnya di sini. Kelompok MPEAA punya lobby sangat kuat di Kongres AS. Mereka mengajukan agar Indonesia dikenakan *Super Act 301*⁶ bila dianggap menghambat peredaran filmnya.⁷ MPEAA bisa memasukkan film yang diproduksi sebanyak 50 judul setiap tahunnya. Mereka mengganti sistem pembelian *flat*⁸ menjadi sistem *share*.⁹ Dengan sistem ini pendapatan importir menjadi berkurang dibandingkan sistem *flat*, karena bila sebuah film meledak di pasaran royalti harus dibagi antara importir dan pemilik film. Sementara itu harga beli film-film Amerika dari MPEAA meningkat sampai Rp 200 hingga Rp 300 juta per judul.¹⁰

Namun, kondisi itu tidak terlalu mempengaruhi importir karena di samping MPEAA masih ada kelompok lain dari AS yang filmnya bisa dibeli, yaitu AFMA (American Film Marketing Association). Kelompok yang terdiri dari 90 produser dan bisa menghasilkan 300-an judul per tahun ini menjual film yang

⁶ Negara yang dianggap menghambat peredaran film AS dimasukkan dalam daftar "Priority Foreign Countries". Indonesia belum masuk kategori ini, sedangkan India, Thailand, dan Taiwan sudah masuk karena tidak mematuhi keinginan AS dalam berdagang film. Lihat "Mencari Skenario Menyelamatkan Film Indonesia", *Warta Ekonomi*, 18 Mei 1992.

⁷ Tuntutan MPEAA sebenarnya tidak hanya distribusi langsung namun juga: (1) film AS di-dub ke bahasa Indonesia, (2) wajib putar film Indonesia di bioskop-bioskop ditiadakan, (3) ketentuan bagi hasil penjualan karcis bioskop ditinjau kembali, (4) setiap potongan yang dilakukan lembaga sensor terhadap film AS harus dipertanggungjawabkan dalam kaitannya dengan hak cipta, (5) MPEAA diperbolehkan membuka jaringan bioskop sendiri, (6) peraturan yang melarang modal asing bergerak di bidang media massa dihapus, (7) iklan film impor bisa ditayangkan di TVRI, (8) bea impor film diturunkan, dan (9) kuota film dihapuskan. Lihat "Impor Film dan Perfilman Nasional, Ancaman MPEAA Gawat dan Kritis," *Kompas*, 21 Februari 1991. Setelah MPEAA masuk melalui dua perusahaan tersebut, Indonesia mendapatkan "imbalan" kenaikan kuota ekspor tekstil sebanyak 35% dari tahun sebelumnya, yaitu senilai US\$250 juta untuk jangka waktu dua tahun. Dengan demikian secara keseluruhan ekspor tekstil dari Indonesia nilainya mencapai US\$950 juta. Lihat *Warta Ekonomi*, 18 Mei 1992.

⁸ Sistem yang membeli film impor secara borongan, beli satu yang bermutu baik dengan harga cukup mahal ditambah beberapa yang relatif lebih murah dengan kualitas kacang. Dengan sistem ini, bila sebuah film impor meledak di pasaran maka keuntungan ada di tangan importer dan pemilik bioskop.

⁹ Pada sistem *share*, pembagian pendapatan antara importir dan pemilik film didasarkan pada pemasukan riil dari perolehan karcis setelah dipotong pendapatan bioskop dan pajak tontonan masing-masing sebesar 33% dari HTM (harga karcis).

¹⁰ Lihat J.B. Kristanto, "Analisis Berita, Impor Film Sudah Dipecah, Bioskop Perlu Otonomi," *Kompas*, 17 Juli 1991.

lebih murah, Rp 20 juta – Rp 50 juta per judul. Sistem yang mereka terapkan adalah sistem *flat*. Maka film impor AS sangat kuat posisinya di pasaran terutama untuk menekan bioskop dan mendesak produser film nasional.¹¹

Setelah importir (PT Suptan) mampu mengendalikan pasokan film ke bioskop, maka porsi untuk film nasional semakin sedikit. Beberapa hal turut mendukung kondisi tersebut. *Pertama*, bioskop sendiri sering mengalami keadaan backlog (penumpukan) film impor. *Kedua*, distributor lebih senang membeli film impor karena harga jualnya sekitar Rp 5 juta sedangkan film nasional Rp 20 juta – Rp 30 juta per judul. *Ketiga*, film nasional hanya boleh diputar di satu jalur bioskop,¹² berbeda dengan film impor yang boleh ditayangkan di tiga jalur. *Keempat*, film nasional dikenai *screen quota* minimal dua hari sedangkan film impor tidak terkena *screen quota*. Sudah bukan rahasia lagi bila di bioskop kelas atas film nasional kelihatan tidak ada penontonnya, meskipun baru diputar satu hari segera diganti film lain, seperti dialami film arahan Slamet Raharjo Jarot, *Langitku Rumahku*¹³. Hal ini tidak terjadi pada film impor.

Gugatan terhadap kekuasaan PT Suptan datang dari sekelompok elit film yang kepentingannya terancam, yaitu produser yang bukan importir, intelektual, sutradara, penulis skenario, dan artis. Mereka mengkhawatirkan meluasnya

¹¹ Hanya produser yang memiliki modal besar atau yang melakukan produksi bersama dengan pemerintah daerah yang masih bisa bertahan. Produser bermodal kuat itu pun hanya segelintir jumlahnya, di antaranya Sudwikatmono yang sekaligus importir dan memiliki jaringan bioskop sendiri atau mereka yang bekerjasama dengan Sudwikatmono dalam memproduksi sebuah film. Lihat “Keresahan Masyarakat Perfilman Nasional,” *Kompas*, 20 Maret 1989 dan “Distributor Film AS Masuk Indonesia: Tetap Tak Adil, Tata Edar Film,” *Kompas*, 19 Juni 1991.

¹² Di Jakarta pada tahun 1980-an, berdasarkan persetujuan antara pemilik bioskop dan Pemerintah Daerah Jakarta, bioskop dibagi menjadi tiga jalur yang masing-masing jalur terdiri dari lima bioskop kelas atas dan 20 – 25 bioskop kelas menengah dan bawah. Tiap jalur punya hubungan dengan salah satu konglomerat importer. Semua film dibeli oleh jalur secara keseluruhan dan bioskop kelas atas yang mendapat kesempatan pertama untuk memilih dan memutarnya. Hal ini berarti bahwa bioskop kelas atas dan konglomerat importer-lah yang memegang kontrol atas pemasaran film. Seperti dikutip dari B.I. Purwantari, 1993, h. 82-83.

¹³ Kasus ini berbuntut panjang sampai ke pengadilan setelah perusahaan produser film tersebut, PT Ekapraya Lokafilindo, menuntut PT Perfin yang dianggap menghambat peredarannya dengan menurunkan film tersebut sebelum batas waktu dua hari. Lihat “Gugat Menggugat Insan Film”, *Suara Pembaruan*, 6 Juni 1992. PT Perfin sendiri didirikan sebagai agen tunggal film nasional dengan tujuan agar pemilik bioskop mau memutar film nasional. Sebagian saham PT Perfin dimiliki oleh PPFi dan GPBSI (Gabungan Pengusaha Bioskop Seluruh Indonesia).

“imperialisme budaya” oleh film impor setelah film itu menguasai pasaran.¹⁴ Kelompok ini gencar berkampanye menentang monopoli impor dan distribusi film melalui forum-forum diskusi di kampus-kampus disertai pemutaran film nasional, di organisasi-organisasi luar kampus, dan melalui media massa cetak untuk membentuk opini publik tentang monopoli dan film nasional.

Kalangan organisasi profesional perfilman yang lebih dikenal dengan sebutan “Panca Tunggal” (PPFI, KFT, PARFI, GPBSI, GASFI) yang terancam kepentingannya, memprotes adanya monopoli dan mencoba mengadakan “dialog” dengan Sudwikatmono dalam suatu acara yang disebut “Musyawarah Besar Perfilman Indonesia”. Di satu pihak, Panca Tunggal mengemukakan tentang penguasaan impor film dan jaringan bioskop di daerah-daerah di satu tangan, yang konsekuensinya menggusur film nasional dari peredaran. Di lain pihak, Sudwikatmono sebagai bos importir dan jaringan bioskop menegaskan bahwa film impor dapat menjadi roda penggerak mutu film nasional.¹⁵ Perbedaan kepentingan yang tak terdamaikan ini dalam kenyataannya belum bisa menyelesaikan persoalan monopoli distribusi film. PT Subentra dan jaringan bioskop 21 menjadi kelompok yang menguasai pasokan film-film ke bioskop sekaligus menentukan film-film mana yang bisa diputar di bioskop bagi publik.

Kondisi ini turut memberi pengaruh kepada usaha perbioskopian di tanah air. Jumlah bioskop pada tahun 1990 masih sebanyak 2.173 buah lalu berkurang menjadi 2.114. Tahun 1993 naik menjadi 2.148 buah tetapi terus menurun sehingga pada 1996 mencapai 1.800 bioskop, 1.200 bioskop pada 1997 dan tinggal 833 bioskop pada 1998 (Eva Kristina Situmorang, 2003). Berkurangnya jumlah bioskop tersebut terjadi karena pasokan film ke bioskop-bioskop sebagian besar ditentukan PT Suptan yang berhasil mendominasi asosiasi importir film. Dengan sendirinya PT Suptan akan mendahulukan pasokan ke bioskop jaringan

¹⁴ Lihat Eros Jarot, “Catatan Film Eros Jarot: Membangun Sinema Indonesia,” *Kompas*, 7 Januari 1990; lihat pula “Perkembangan Film Nasional Terhambat Monopoli Impor,” *Kompas*, 12 Januari 1992.

¹⁵ Lihat “Menjelang Pertemuan Besar Perfilman: Saat Penting Buat Berunding,” *Kompas*, 8 September 1991; “Catatan dari Mubes Panca Tunggal Perfilman: Perfilman Kita Benang Kusut,” *Kompas*, 22 September 1991.

21. Beberapa bioskop di luar jaringan 21 lantas bergabung dengan jaringan 21 agar bisa mendapatkan pasokan film-film baru.

Dengan modal besar, jaringan bioskop 21 mengubah format bioskopnya dengan menciptakan cineplex atau *cinema complex* yaitu sebuah bioskop berkapasitas 400 – 500 tempat duduk yang dibagi menjadi beberapa layar yang disebut studio, sekitar 3 - 4 studio. Setiap studio bisa menampung tak kurang dari 100 tempat duduk. Format baru ini dibuat untuk menarik para penonton film yang pada pertengahan 1990-an mulai memiliki pilihan tontonan lain di televisi swasta maupun dari kemunculan teknologi *Video Compact Disc* (VCD) atau pun *Digital Versatile Disc* (DVD). Teknologi yang terakhir disebut memungkinkan orang menonton film di rumah dan meninggalkan bioskop. Format cineplex tersebut dilengkapi dengan bentuk kursi yang nyaman, teknologi suara yang modern, pendingin ruangan, petugas pemeriksa karcis dan pengantar ke tempat duduk yang modis, serta penjualan makanan minuman *a la* bioskop AS tempat film-film itu berasal, yaitu *pop corn* dan *soft drink*.

Jaringan bioskop 21 semula masuk dalam kategori bioskop A Plus, A1 dan A2 yang merupakan kategori bioskop kelas atas di kota-kota besar dengan harga tanda masuk (HTM) yang lebih tinggi dari bioskop kategori di bawahnya, B1 dan B2. Namun, di akhir 1990-an, jaringan bioskop 21 juga merambah ke kategori B1 dan B2 dengan menurunkan HTM menjadi sama dengan bioskop non 21 kategori B1 dan B2. Mereka yang memilih tidak bergabung dengan jaringan 21 harus menghadapi persoalan-persoalan tersebut. Film-film yang diputar adalah film lama dan format bioskop di luar cineplex menjadi tampak kuno bila dibandingkan bioskop 21. Akibatnya, bioskop-bioskop tersebut perlahan-lahan ditinggalkan penonton dan akhirnya tutup.

Kondisi ini diperparah dengan krisis ekonomi yang melanda Indonesia pada pertengahan 1997. Banyak perusahaan tutup dan memutus hubungan kerja dengan karyawannya. Akibatnya, banyak orang lebih memilih menonton film di rumah dengan VCD atau pun DVD bajakan yang banyak beredar di pasaran. Semakin banyak bioskop tutup, bahkan bioskop jaringan 21 juga ikut kena imbas krisis ekonomi tersebut. Penelitian yang dilakukan Eva Kristina Situmorang

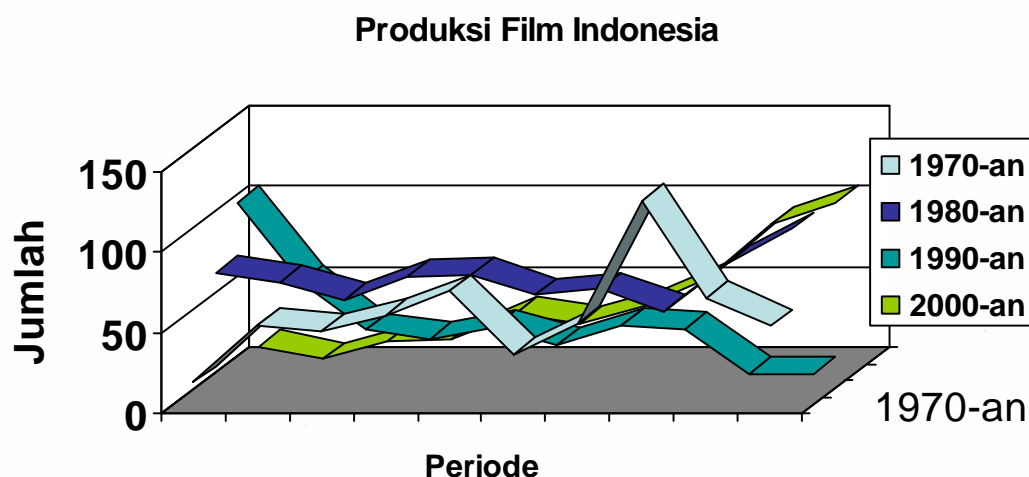
(2003) memperlihatkan hal ini. Pada tahun 2002 di Indonesia terdapat 90 bioskop dengan 297 layar menutup usahanya alias bangkrut. Dari jumlah tersebut, 51 bioskop merupakan bioskop jaringan 21 sedangkan 39 bioskop lainnya milik non 21. Tahun 2002 tersebut tinggal terdapat 264 bioskop dengan 676 layar dengan perincian kepemilikan sebagai berikut: 25 bioskop yang terdiri dari 111 layar dimiliki jaringan 21 sepenuhnya, 40 bioskop dengan 166 layar kepemilikannya dipegang bersama antara jaringan 21 dan pengusaha bioskop lain, dan 199 bioskop dengan 399 layar dimiliki oleh pengusaha bioskop non 21. Tahun yang sama, bioskop Djakarta Theater yang pernah menjadi simbol dunia hiburan Jakarta tahun 1970-an hingga 1980-an beralih menjadi bioskop jaringan 21 (Kompas, 15 Mei 2002). Pada tahun 2007, menurut catatan GPBSI, jaringan 21 telah menguasai 65 persen layar bioskop di Indonesia, yaitu 327 layar dari 473 bioskop yang ada. Singkatnya, meskipun jaringan 21 tidak luput dari dampak krisis moneter, tetapi ia tetap mendominasi distribusi film impor dan, pada gilirannya juga, film Indonesia.

Sedikit perubahan baru terjadi pada 2007 ketika Blitz Megaplex di Grand Indonesia, Jakarta mulai beroperasi. Blitz Megaplex hadir dengan format mirip bioskop 21 yaitu terdiri atas banyak layar meskipun format Blitz dilengkapi berbagai fasilitas modern lain bagi para penonton seperti kafe yang nyaman, deretan komputer untuk mengakses internet maupun mengunduh lagu-lagu favorit, serta pusat permainan (*game*). Hal lainnya adalah Blitz juga mengadakan pemutaran film-film dari negeri-negeri seperti Eropa, Korea, atau pun Iran, Turki dan lainnya dalam bungkusan penyelenggaraan festival film, yang selama ini belum pernah dilakukan oleh jaringan bioskop 21. Lebih jauh, Blitz juga menayangkan film-film dengan teknologi *digital cinema* yaitu film-film dengan biaya rendah atau film independen tanpa harus ditransfer lebih dahulu ke pita 35 mm. Dengan kata lain, Blitz berupaya memberikan alternatif tontonan film-film di luar film Hollywood maupun di luar film-film arus utama. Kondisi ini disambut gembira kalangan perfilman Indonesia karena menjanjikan ruang pemutaran yang lebih besar pula bagi film-film Indonesia (Kompas, 16 Desember 2007).

Perkembangan baru ini masih perlu dilihat dalam kaitannya dengan dukungan bioskop Blitz terhadap keberlangsungan film-film Indonesia. Bagaimana pun produksi film Indonesia sangat bergantung pada penguasaan akses terhadap distribusi film-filmnya. Tanpa penguasaan akses distribusi, film-film Indonesia tinggal menjadi ongkongan seluloid yang menumpuk di gudang para pembuat film.

Produksi Film Indonesia

Kondisi perfilman seperti diuraikan di atas menjadi arena bagi eksistensi film Indonesia. Periode Orde Baru hingga 1990-an, ketika dominasi film impor dan monopoli distribusi film terjadi, bukan saja memperkecil kesempatan film nasional untuk diputar di bioskop, lebih jauh produksi film Indonesia mengalami fluktuasi dan terus menerus turun jumlahnya. Angka produksi film nasional pernah mencapai angka tertinggi hingga 132 judul pada 1977. Peningkatan jumlah produksi film Indonesia saat itu harus dijelaskan dalam konteks perluasan ekonomi secara umum. Awal tahun 70-an adalah masa keberlimpahan bagi ekonomi Indonesia setelah harga minyak dunia naik. Boom minyak ini dimanfaatkan untuk membiayai pembangunan di segala bidang. Setelah boom minyak berakhir, produksi film Indonesia belum pernah mencapai titik yang sama dengan jumlah produksi tahun 1977 tersebut.



Sumber: Katalog Film Indonesia 1926 – 2007

Pada periode Murtopo pula terjadi penghapusan persyaratan bagi importir untuk membiayai produksi satu film nasional untuk tiga film asing yang diimpornya yang ditetapkan pada masa Mashuri. Sebagai gantinya, para importir diminta memberi insentif sebesar Rp 3 juta untuk setiap film yang diimpor. Angka Rp 3 juta ini hanya sepersepuluh dari budget produksi yang paling rendah dari film Indonesia. Tak mengherankan jika pasca 1977 angka produksi film Indonesia terus turun dari 132 pada 1977 menjadi 60 pada 1982. Sejak tahun 1992, jumlah film nasional yang diproduksi terus berkurang. Pada saat-saat akhir kekuasaan Orde Baru, angka produksi film nasional tidak beranjak dari angka 30-an.

Krisis ekonomi yang melanda Indonesia memperparah kondisi film nasional. Selama 1998 – 1999 sangat sedikit film nasional yang dapat diproduksi, yaitu hanya empat judul saja. Dua tahun berikutnya (2001) bahkan jumlah film yang diproduksi mencapai angka terendah dalam sejarah industri film Indonesia, yaitu tiga judul. Angka ini sangat kontras dengan jumlah film impor yang beredar dan diputar di bioskop-bioskop. Pada tahun 2000 terdapat 214 film impor yang beredar di Indonesia sementara film nasional yang diproduksi hanya tujuh judul yang lolos sensor dari Lembaga Sensor Film. Dua tahun berikutnya, jumlahnya bertambah hingga mencapai 269 judul sementara film nasional yang lolos sensor hanya 11 judul.

Tabel 2.
Perbandingan Jumlah Film Impor dan Film Nasional Yang Lulus Sensor
Tahun 2000 – 2002

Tahun	Jumlah Film Impor			Film Nasional
	Eropa-AS	Asia-Mandarin	Asia-Non Mandarin	
2000	139	25	50	7
2001	147	30	36	4
2002	162	50	57	11
Total	437	105	143	22

Sumber: Lembaga Sensor Film¹⁶

Produksi film mulai meningkat kembali pada tahun 2007 dan terus meningkat mendekati angka 100 judul per tahun pada akhir 2008. Saat ini, menurut Abduh Aziz, praktis film Indonesia sudah membanjiri pasar kembali. Buktinya, di bioskop, pemutaran film-film Indonesia harus antri menunggu giliran.

Selain itu, animo penonton sangat besar untuk menonton film Indonesia. Beberapa film Indonesia berhasil menembus angka jutaan penonton seperti film *Laskar Pelangi* (2008) yang ditonton 4,6 juta orang atau *Ayat-Ayat Cinta* (2008) dengan 3,8 juta penonton. Genre film yang jumlah produksi maupun popularitas terus tinggi adalah film-film horor seperti *Jelangkung* (2001) meraih 700.000 penonton, *Kuntilanak* (2006) dengan 2,4 juta penonton, *Hantu Bangku Kosong* (2007) ditonton oleh 843.000 orang.

Meskipun demikian, perfilman Indonesia hingga saat ini belum dapat disebut sebagai industri mengingat belum dibangun infrastruktur yang menunjang beroperasinya sebuah industri dalam arti sebenarnya. Perfilman Indonesia saat ini masih berupa usaha rumahan yang di mana seorang produser film harus menangani seluruh produksi dari A sampai Z. Sebagai contoh, seorang produser juga harus mengurus sendiri distribusi dan promosi film-filmnya. Sebelumnya, ia juga harus berjabaku mencari investor untuk mendanai produksinya.

¹⁶ Eva Kristina Situmorang, 2003, h 65.

Generasi Baru dan Film-film Mereka

Pasca 1998 muncul generasi baru perfilman yang boleh dibilang diawali oleh Garin Nugroho (J.B. Kristanto, 2007). Garin Nugroho bisa dikatakan sebagai awal datangnya generasi sineas dengan latar belakang kelas menengah, berpendidikan sinematografi, berkenalan dengan berbagai gaya ucap film, karena pergaulan internasionalnya, dan sangat akrab dengan latar belakang sosial budaya penontonnya karena memang mereka berasal dari kelas yang sama dan hidup dengan gaya hidup yang sama. Beberapa di antara generasi baru sineas ini ada yang mengenyam pendidikan sinematografi di luar negeri. Meskipun demikian, pendidikan tidak serta merta menunjukkan kualitas film-film yang diproduksi. Tidak sedikit di antara karya generasi baru ini yang secara paradigmatik tidak berbeda dengan generasi sebelumnya.

Film *Kuldesak* (1998), sebuah film eksperimental yang berisi 4 film karya 4 sutradara yang ceritanya tak berkaitan satu sama lain. *Kuldesak* memang tak menghasilkan uang tetapi ia menjadi awal film-film yang memahami budaya kaum muda sezamannya. *Kuldesak* dilihat oleh banyak kritik sebagai sebuah momen penting bagi lahirnya generasi baru perfilman Indonesia.

Setelah *Kuldesak* berbagai tema film yang cukup beragam diproduksi. Tema-tema yang pada masa Orde Baru tak bisa tampil kini dibicarakan di film layar lebar. Misalnya tema tentang kebudayaan Cina dan homoseksualitas. Tema-tema lain yang sebelumnya tidak pernah dieksplorasi seperti poligami, HIV/AIDS, mulai hadir, bahkan film Indonesia juga menghadirkan persoalan pendidikan di tanah Papua dan masalah buruh migran.

Meskipun tema-tema yang muncul sudah cukup beragam dan terus muncul ekspolarasi baru, film-film yang mengetengahkan persoalan tragedi atau peristiwa 1965 belum banyak ditampilkan di dalam genre fiksi atau film layar lebar. Dalam kurun waktu 1999 – 2010, hanya diproduksi tiga film layar lebar yang menjadikan tema tragedi 1965 sebagai narasi utama atau latar belakang cerita. Film-film itu adalah *Puisi Tak Terkuburkan* (1999), *Lentera Merah* (2006) dan *Legenda Sundel Bolong* (2007).

Film *Puisi Tak Terkuburkan* karya Garin Nugroho menampilkan tema kekerasan massal yang terjadi tahun 1965-1966. Inilah awal dari munculnya diskursus tentang pembantaian massal tahun 1965-1966 di film layar lebar. Selanjutnya muncul film horor karya Hanung Bramantyo yakni *Lentera Merah* dan *Legenda Sundel Bolong* yang memakai peristiwa 1965 sebagai narasi utama maupun latar belakang cerita.

Di samping tiga film tersebut, muncul pula film *Gie* (2004) karya Riri Riza. Namun, film ini tidak menjadikan tema tragedi 1965 sebagai narasi utama tetapi secara khusus menampilkan kehidupan tokoh Soe Hok Gie yang menjadi ikon gerakan mahasiswa pada awal Orde Baru berkuasa. Film yang mendasarkan ceritanya pada buku *Catatan Seorang Demonstran* karya Soe Hok Gie ini menampilkan protes Gie atas pembantaian orang-orang komunis.

Sedikitnya tema yang membahas peristiwa dan tragedi 1965 merupakan cermin dari kondisi sosial politik yang belum memungkinkan dibicarakannya persoalan ini di dalam film layar lebar yang bisa ditonton ratusan ribu orang dan harus melewati prosedur sensor oleh negara.

Filename: BAB II-Industri film & tragedi 1965-update footnote
Directory: F:\TESISR~1
Template: C:\Documents and Settings\T o m y\Application
Data\Microsoft\Templates\Normal.dotm
Title: BAB II
Subject:
Author: User
Keywords:
Comments:
Creation Date: 6/24/2010 11:46:00 PM
Change Number: 38
Last Saved On: 7/13/2010 8:30:00 AM
Last Saved By: User
Total Editing Time: 603 Minutes
Last Printed On: 7/13/2010 1:58:00 PM
As of Last Complete Printing
Number of Pages: 18
Number of Words: 4,800 (approx.)
Number of Characters: 27,360 (approx.)

