

PEMETAAN PERFILMAN INDONESIA TAHAP KEDUA

---



Direktorat  
Kebudayaan

# Menguak Peta Perfilman Indonesia

KEMENTERIAN KEBUDAYAAN DAN PARIWISATA REPUBLIK INDONESIA  
JURUSAN ILMU KOMUNIKASI FISIPOL UNIVERSITAS GADJAH MADA  
FAKULTAS FILM DAN TELEVISI INSTITUT KESENIAN JAKARTA

PEMETAAN PERFILMAN INDONESIA TAHAP KEDUA  
**MENGUAK PETA PERFILMAN INDONESIA**

PEMETAAN PERFILMAN INDONESIA TAHAP KEDUA  
**MENGUAK PETA PERFILMAN INDONESIA**

Penyunting:  
Budi Irawanto

Penulis:  
Novi Kurnia  
Budi Irawanto  
Rahayu



KEMENTERIAN KEBUDAYAAN DAN PARIWISATA REPUBLIK INDONESIA  
JURUSAN ILMU KOMUNIKASI FISIPOL UNIVERSITAS GADJAH MADA  
FAKULTAS FILM DAN TELEVISI INSTITUT KESENIAN JAKARTA

2004

Perpustakaan Nasional, Katalog Dalam Terbitan (KDT)

**Irawanto, Budi**

Menguak Peta Perfilman Indonesia—Budi Irawanto, Novi Kurnia, Rahayu/Penyunting: Budi Irawanto, Jakarta: Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata RI, 2004

189 halaman, i-xii; daftar pustaka, indeks, 14,5 x 21 cm  
ISBN 979-3723-44-0

**1. Film, Industri—Indonesia.**

I. Judul.

II. Kurnia, Novi.

III. Rahayu

Cetakan Pertama, 2004

Ide Sampul: Budi Irawanto

Desain Sampul dan *Setting*:

Meja Malam Desain Grafis

Telp./Faks. (0274) 580 439, 7422761

Penerbit:

Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata RI

Jurusan Ilmu Komunikasi, FISIPOL,

Universitas Gadjah Mada

Fakultas Film dan Televisi, Institut Kesenian Jakarta

Alamat:

Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata RI

Jl. Medan Merdeka Barat No.17 Jakarta 10110

Telp. (021) 383 8712, 383 8377, 383 8385

Faks. (021) 381 0901

Pencetak:

CV Langit Aksara Yogyakarta

Telp./Faks. (0274) 580 439, 7422761

Email [nailil@gmail.com](mailto:nailil@gmail.com)

Isi di luar tanggung jawab percetakan.

# SAMBUTAN

## Deputi Bidang Seni dan Film Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata



Puji syukur kami panjatkan ke hadirat Tuhan Yang Maha Esa karena “Pemetaan Perfilman Indonesia Tahap Kedua: Menguak Peta Perfilman Indonesia” dapat diselesaikan dan diterbitkan sesuai dengan yang direncanakan.

Pemetaan ini merupakan kelanjutan “Pemetaan Perfilman Indonesia Tahap Pertama” sebagai salah satu kegiatan Asdep Urusan Pengembangan Perfilman, Deputi Bidang Seni dan Film, Kementerian Budpar tahun 2004. Kegiatan Pemetaan Tahap Kedua ini adalah upaya memberikan informasi mengenai peta perfilman Indonesia sekaligus sebagai *Geographic Information System (GIS)* tentang sineas, sutradara, produser, artis, organisasi perfilman, perbioskopian serta perkembangan perfilman dari tahun ke tahun dan lain sebagainya kepada insan perfilman khususnya dan masyarakat pada umumnya.

Pemetaan Perfilman Tahap Kedua merupakan kegiatan yang strategis dalam upaya pengembangan perfilman

## MENGUAK PETA PERFILMAN INDONESIA

Indonesia, oleh karena itu dalam pengkajiannya dilakukan bekerjasama dengan Jurusan Ilmu Komunikasi, FISIPOL, Universitas Gadjah Mada (UGM) dan Fakultas Film dan Televisi, Institut Kesenian Jakarta (IKJ).

Adapun pengkajian perfilman dan Pemetaan Perfilman Indonesia Tahap Kedua ini membahas beberapa masalah yang masih sangat krusial dan juga relevan dalam perkembangan perfilman ke depan, yaitu bidang regulasi, kreativitas, jasa teknik, produksi, distribusi, festival film Indonesia serta peningkatan sumberdaya manusia (SDM) bidang perfilman yang profesional.

Harapan kami dari buku pemetaan perfilman ini, kita dapat memilah mana yang menjadi tugas pemerintah, mana yang menjadi tugas insan film serta mana yang menjadi tugas bersama antara pemerintah dan insan film dalam ikut memajukan perfilman.

Sesuai dengan Rencana Strategis Pembangunan Kebudayaan dan Pariwisata, maka dengan dilakukan Pemetaan Perfilman Tahap Kedua ini, film diharapkan dapat lebih mengambil bagian dalam mewujudkan kebudayaan Indonesia yang mampu memperkuat jati diri dan persatuan bangsa, meningkatkan kesejahteraan masyarakat dan persahabatan antarbangsa.

Akhirnya saya ucapkan selamat dan terima kasih kepada semua pihak yang telah berperan serta dalam penerbitan buku ini serta saran dan kritik membangun tetap kami harapkan.

Jakarta, Desember 2004  
Deputi Bidang Seni dan Film

Dr. Sri Hastanto  
NIP. 130 283 561

# SEKAPUR SIRIH dari Penyunting



Landskap perfilman Indonesia ibarat belantara luas yang dipenuhi belukar persoalan serta onak masalah. Memasuki landskap itu tanpa menggegam secarik peta niscaya hanya akan menuai kebingungan atau malahan bisa tersesat ke wilayah tak bertuan. Inilah umumnya kesan yang mencuat di benak penulis dan penyunting buku ini ketika berhadapan dengan timbunan data tentang perfilman Indonesia. Kegiatan memilah-milah data, menemukan akar persoalan dan menuliskannya lantas tak menjadi perkara gampang. Kesan lain yang muncul ketika menyimak catatan sejarah adalah film Indonesia, meminjam kisah dari novel Balai Pustaka, “tak kunjung dirundung malang.” Persoalan seakan saling berjalin berkelindan, bertumpang tindih dan nyaris musykil diurai.

Meski demikian, melalui empat rangkaian seminar: seminar tentang produksi (23 Juni 2004), seminar tentang distribusi (28 Juli 2004), seminar tentang sumberdaya

manusia dan apresiasi (25 Agustus 2004), dan seminar tentang arsip dan dokumentasi (9 Oktober 2004); diskusi dengan sesama tim penulis dan wawancara dengan sejumlah narasumber pelan-pelan pelbagai masalah mulai terkuak dan akar masalah mulai nampak. Apalagi buku ini amat terbantu oleh pengidentifikasian persoalan sebagaimana dimuat dalam buku *Pemetaan Perfilman Indonesia Tahap Pertama* (2003) yang menjadi pijakan awal penelusuran data. Himpunan data itulah sesungguhnya yang menjadi dasar penting penulisan buku ini.

Kendatipun buku ini mengambil tajuk “Menguak Peta Perfilman Indonesia”, tidak dengan sendirinya mampu membar beragam persoalan. Buku ini barangkali hanya sekadar menangkap sejumlah simpul persoalan—yang sudah barang tentu dianggap penting dalam pandangan tim penulis dan penyunting. Seperti kita tahu, sebuah peta sekadar upaya untuk meringkus “realitas” yang kaya ke dalam simbol yang sederhana agar mudah dipahami. Ringkasnya, peta bukanlah realitas itu sendiri dan tak pernah mampu menggantikan “realitas” yang sejati.

Sebagaimana lazimnya kelahiran sebuah karya, buku ini banyak berutang pada banyak pihak. Ucapan terima kasih patut dihaturkan kepada para narasumber yang menghadiri lokakarya dan menyediakan diri untuk diwawancarai: Bakri, Hadi Artomo, Syaiful Anwar, Jose Poernomo, Jimmy Herijanto D, Rudy S.Sanyoto, Erwin Arnada, Chand Parwez Servia, Budi Darmawan, Adisurya Abdy, Enison Sinaro, Djonny Syafruddin, Sudiby J.S., Adi Pranajaya dan Mohammad Jufry. Juga seluruh peserta lokakarya yang dengan serius, antusias dan tak kehilangan rasa humor telah menyampaikan gagasan-gagasan terbaiknya. Ungkapan terima kasih juga layak disampaikan kepada “Tim Pemetaan Pemetaan Perfilman Indonesia” dari Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata yang amat cekatan memfasilitasi rangkaian lokakarya dan menyediakan data penting untuk penulisan buku ini: Asfari Afandhi, Sulisty Tirtokusumo, Wawan Marwan FZ, Tasirun, Wiwik W Pertiwi, I Gde Arya

## SEKAPUR SIRIH DARI PENYUNTING

Santosa dan Muhtadin. Harus diakui, masih banyak pihak lain yang telah ikut membantu penerbitan buku ini yang tak dapat dieja satu per satu.

Jika buku ini bisa dibaca oleh kalangan yang luas, maka itu separuh keberhasilan buku ini. Separuh lainnya jika buku ini mampu ikut mempengaruhi proses penentuan kebijakan dalam bidang perfilman. Dengan kata lain, buku ini tak hanya berhenti sebagai ongkongan dokumen yang kelak hanya akan berselimut debu.

Budi Irawanto

# DAFTAR ISI

<b>Sambutan Deputi Bidang Seni dan Film Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata .....</b>	<b>v</b>
<b>Sekapur Sirih dari Penyunting .....</b>	<b>vii</b>
<b>Daftar Isi .....</b>	<b>xi</b>
<b>Bab I Pendahuluan .....</b>	<b>1</b>
Cakupan Peta Persoalan .....	4
Sistematika Penulisan .....	6
<b>Bab II Peta Persoalan Produksi .....</b>	<b>11</b>
Regulasi dalam Produksi .....	12
Teknologi dalam Perfilman .....	24
Kesimpulan .....	29
<b>Bab III Peta Persoalan Kreativitas dan Sensor .....</b>	<b>31</b>
Refleksi Historis Penyelenggaraan Sensor Film di Indonesia .....	32
Persoalan Kreativitas dan Sensor .....	61
Persoalan Eksistensi Lembaga Sensor Film (LSF) .....	64
Kesimpulan .....	91
<b>Bab IV Peta Persoalan Distribusi Film .....</b>	<b>95</b>
Struktur Distribusi Perfilman Indonesia .....	95
Fluktuasi Bioskop di Indonesia .....	97
Televisi sebagai pesaing bioskop .....	111
Peredaran Film Bioskop Keliling .....	117
Alternatif solusi distribusi perfilman .....	119
Kesimpulan .....	120

## MENGUAK PETA PERFILMAN INDONESIA

<b>Bab V Peta Persoalan Sumberdaya Manusia</b>	
<b>Perfilman Indonesia</b> .....	125
Persoalan SDM Perfilman .....	127
Alternatif Solusi Persoalan SDM .....	134
Kesimpulan .....	135
<b>Bab VI Peta Persoalan Apresiasi dan Festival</b> .....	139
Film Sebagai “Duta Budaya Bangsa” .....	141
Festival Film .....	143
Meningkatkan Apresiasi Masyarakat terhadap Film .....	156
Kesimpulan .....	162
<b>Bab VII Peta Arsip dan Dokumentasi Film</b> .....	167
Lintasan Sejarah Sinematek .....	168
Sinematek: Pusat Data, Dokumentasi dan Informasi Perfilman Indonesia .....	170
Persoalan yang Dihadapi Sinematek .....	174
Alternatif Solusi Persoalan Sinematek .....	176
Kesimpulan .....	178
<b>Bab VIII Penutup</b> .....	179
Beberapa Rekomendasi .....	180
<b>Daftar Pustaka</b> .....	183
<b>Indeks</b> .....	187

# BAB I

## Pendahuluan



Mending Asrul Sani, tokoh perfilman nasional terkemuka, pernah mengibaratkan perfilman Indonesia “sama popularitasnya dengan petai” (*Prisma*, No.5, 1990, hal.29). Maksudnya, jika petai populer karena bau tak sedapnya, maka perfilman Indonesia terkenal karena keburukan-keburukannya. Tentu, Asrul Sani tak sekadar berolok-olok melainkan mengungkapkan keprihatinannya yang mendalam terhadap ruwetnya kondisi perfilman Indonesia—bidang yang digelutinya lebih dari lima puluh tahun. Dengan kata lain, perfilman Indonesia telah lama mengidap sejumlah stigma buruk. Stigma itu merentang mulai dari rapuhnya bangunan industri film (mereka yang sinis pernah menyebutnya “industri kelontongan”), tata peredaran yang kurang sehat (ditandai dominannya distributor tertentu), ketiadaan bioskop yang memadai (dalam tahun belakang bahkan jumlahnya kian merosot) hingga masih dangkalnya eksplorasi serta pendalaman tematik dalam cerita film Indonesia.

Kendatipun telah lahir Undang-Undang Perfilman Nomor 8 Tahun 1992, rupanya nasib perfilman Indonesia tak kunjung membaik. Ini karena regulasi itu kian sulit diejawantahkan lantaran gagal merespon dinamika dalam perfilman Indonesia serta sejak 1998 telah terjadi perubahan status kelembagaan otoritas politik pemerintah (yang tercermin dari gonta-gantinya kebijakan dalam susunan dan kedudukan lembaga negara) yang mampu menjamin pelaksanaan regulasi itu. Ringkasnya, Undang-Undang Perfilman Nomor 8 Tahun 1992 itu telah kehilangan relevansi politis dan sosiologisnya.

Bercermin pada stigma yang telah meluas itu serta berangkat dari centang perenang persoalan di atas, maka pemetaan kembali pelbagai persoalan perfilman Indonesia merupakan langkah strategis agar bisa dikaji dengan jernih apa saja akar persoalannya sebagai masukan bagi kebijakan pemerintah dalam bidang perfilman. Inisiatif melakukan pemetaan inilah yang ditangkap oleh Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata, melalui Asisten Deputi Urusan Pengembangan Perfilman, bekerjasama dengan Fakultas Film dan Televisi Institut Kesenian Jakarta dengan melakukan Proyek Pemetaan Perfilman Tahap Pertama yang telah diterbitkan dalam bentuk buku pada Desember 2003. Pemetaan tahap pertama itu dilakukan melalui metode jajak pendapat (*polling*) di kalangan insan perfilman yang berhasil menjangkir 60 responden dari 90 formulir yang disebar. Hasil jajak pendapat itu kemudian dipertajam lewat seminar "*round table*" pada 5 Juli 2003 dan sidang tim perumus pada 11 September 2003 di Fakultas Film dan Televisi Institut Kesenian Jakarta sebelum pada akhirnya terbit dalam bentuk buku.

Pemetaan tahap pertama itu, bagaimanapun, berhasil mencandra sejumlah persoalan perfilman dalam aspek produksi, peredaran, pertunjukan, sumber daya manusia dan seterusnya. Akan tetapi, mengingat pemetaan tahap pertama itu masih berupa langkah "pengidentifikasian" persoalan dalam perfilman Indonesia, maka belum ada pendalaman

## PENDAHULUAN

terhadap akar persoalan serta usulan kebijakan yang agak rinci kepada pemerintah. Karena itulah, pemetaan tahap kedua merupakan pendalaman serta penajaman terhadap pelbagai persoalan perfilman yang telah diidentifikasi dalam pemetaan tahap pertama. Di samping itu, dalam Pemetaan Perfilman Tahap Kedua Asisten Deputi Urusan Pengembangan Perfilman memperluas kerjasama dengan melibatkan Jurusan Ilmu Komunikasi Fisipol Universitas Gadjah Mada baik dalam pengumpulan data maupun penyusunan buku. Metode yang dipakai untuk menggali data dalam pemetaan tahap kedua pun, karena itu, lebih bersifat “kualitatif” dibandingkan dengan tahap pertama yakni *focus group discussion* (FGD). Dalam empat rangkaian FGD, dimulai pada 23 Juni 2004, yang mengambil format lokakarya (*workshop*) ini hadir insan perfilman, akademisi dan juga kalangan birokrasi yang memiliki kaitan dengan persoalan perfilman. Data dari FGD yang terhimpun digunakan untuk mengidentifikasi simpul-simpul persoalan perfilman Indonesia kontemporer dan sejumlah kasus, kemudian data ini dilengkapi dengan wawancara, penelusuran data sekunder serta studi sejumlah literatur.

Melalui kegiatan pemetaan tahap kedua itu semakin tampak bahwa persoalan yang mengitari perfilman Indonesia ternyata memiliki dimensi yang sangat luas dan memiliki tali-temali dengan persoalan lainnya. Oleh karena itulah, pemetaan tahap kedua ini tahu diri: membatasi rentang persoalan perfilman mulai dari dekade 1990-an hingga sekarang dan hanya mengkaji film cerita yang diputar di bioskop, tentu tanpa bermaksud menafikan keberadaan film dokumenter maupun “film independen” yang marak beberapa tahun belakangan ini. Setidaknya ada dua alasan yang bisa dikemukakan. Pertama, dekade 1990-an merupakan periode di mana Indonesia memiliki undang-undang perfilman yang relatif komprehensif dibandingkan dengan regulasi perfilman sebelumnya. Di samping itu, awal tahun 1990-an menandai “kebangkitan” produksi film nasional (tercatat jumlah produksi 115 pada 1990) sebelum pada akhirnya

mengalami keterpurukan yang berkepanjangan. Periode ini juga merupakan tahun-tahun yang penuh tantangan bagi perfilman nasional karena televisi swasta (komersial) berkembang dengan pesat serta menjadi pesaing tangguh film nasional. Terjadinya krisis moneter sejak pertengahan 1997 yang berbuntut pada perubahan politik pada 1998 ikut pula mendera perfilman Indonesia.

Kedua, fokus hanya diberikan pada film cerita yang diputar di bioskop karena pada jenis film ini sesungguhnya terkait erat dengan persoalan ekonomi dan bisnis yang rumit. Persoalan itu berhulu pada ijin usaha produksi dan berhilir pada pertunjukan serta penayangannya untuk masyarakat umum. Bisnis film, kita tahu, mempertaruhkan modal yang cukup besar dengan risiko yang tak begitu gampang diperkirakan, sehingga memerlukan pengelolaan yang serius dan jaminan usaha dari pemerintah lewat regulasi yang *fair* dan adil. Di titik ini, film cerita untuk bioskop yang sarat dengan kepentingan ekonomi mempunyai pertautan yang erat dengan regulasi dalam perfilman yang antara lain mengatur persoalan usaha perfilman.

### Cakupan Peta Persoalan

Secara garis besar persoalan yang dipetakan dalam buku ini, tak jauh berbeda dengan Pemetaan Perfilman Tahap Pertama, mencakup antara lain: (1) *produksi* (2) *kreativitas dan sensor* (3) *distribusi* (4) *sumberdaya manusia* (5) *festival dan apresiasi* (6) *pengarsipan*. Sejumlah persoalan yang dipetakan itu sesungguhnya bisa dibaca sebagai “rangkaiian” persoalan yang saling memiliki pertautan yang erat serta mewarnai dinamika perfilman Indonesia. Persoalan produksi merupakan persoalan yang penting, dan sesungguhnya mendesak, untuk memperoleh perhatian yang serius. Bahkan, sejatinya perkembangan dan pertumbuhan film nasional bisa ditakar dari jumlah film yang mampu diproduksi setiap tahunnya. Persoalan yang terkait erat dengan produksi adalah kreativitas dan keberadaan institusi sensor. Tanpa batasan

## PENDAHULUAN

yang jelas dalam ketentuan sensor (yang bisa ditafsirkan secara subjektif oleh anggota lembaga sensor) dan konsistensi dalam pelaksanaannya (yang lolos tidaknya sebuah film tergantung siapa yang membayar), maka sineas senantiasa dibayangkan kecemasan akan pemberangusan karya kreatifnya. Ketentuan sensor sesungguhnya ikut menentukan corak film yang diproduksi serta ruang bagi eksplorasi tematik dan sinematik sineas Indonesia. Distribusi (termasuk persoalan ekshibisi) merupakan persoalan lanjutan setelah film selesai diproduksi. Berapa pun jumlah film yang diproduksi tak akan banyak berarti jika tak ada jaminan mekanisme distribusi yang baik serta tak ada bioskop yang menjadi tempat untuk mempertontonkannya pada khalayak.

Tiga persoalan terakhir (sumberdaya manusia, festival dan apresiasi serta pengarsipan) merupakan persoalan yang perlu memperoleh perhatian terus menerus dan tak terbatas pada saat sekarang saja. Persoalan sumberdaya manusia sesungguhnya merupakan penentu penting dalam peningkatan kuantitas dan kualitas perfilman nasional. Dengan kata lain, tanpa ada serangkaian upaya yang konkret dan terencana dalam mempersiapkan dan mengembangkan sumber daya manusia di bidang perfilman, maka pertumbuhan perfilman yang semarak hanya akan berhenti menjadi harapan semata. Begitu pula, perkembangan perfilman yang sehat hanya mungkin jika tumbuh iklim apresiasi yang kritis dari kalangan penonton yang dipupuk sejak dini lewat pendidikan di sekolah dan terutama melalui kegiatan festival film yang reguler. Pengarsipan film merupakan masalah berikutnya yang sangat gampang diabaikan dan diterlantarkan, baik oleh kalangan perfilman maupun pemerintah. Sebagaimana kita tahu, pengarsipan film merupakan bagian terpenting dari upaya merawat kekayaan intelektual dan budaya bangsa serta menyediakan objek kajian ilmiah bagi para peneliti film Indonesia.

Harus diakui, sejumlah masalah yang dipetakan di atas belum sepenuhnya merangkum seluruh kompleksitas persoalan perfilman Indonesia. Misalnya, persoalan penonton

film belum memperoleh perhatian yang memadai dan sekadar disinggung sepintas lalu saja dalam persoalan festival dan apresiasi. Penonton film Indonesia kini tak bisa lagi dianggap sebagai konsumen yang pasif dan tak mengalami perubahan. Dalam kenyataannya, penonton film berinteraksi dengan media massa lain seperti video, televisi dan teknologi multimedia (internet). Di samping itu, pertumbuhan yang mengesankan dari film dokumenter juga “film independen” (termasuk festival film independen) dalam beberapa tahun belakangan yang selama ini menempati posisi sebagai “film pinggiran” dalam lanskap perfilman Indonesia tak tercakup dalam pemetaan ini. Padahal bukan mustahil benih-benih sineas yang unggul bersemai dari kancah pembuatan “film independen” yang acapkali menjadi tahap pembelajaran paling awal bagi seorang sineas sebelum melangkah ke industri film yang profesional.

Persoalan lain yang tidak dibahas dalam bab tersendiri dalam buku ini adalah posisi dan peran organisasi perfilman yang sebagian besar merupakan bentukan pemerintah Orde Baru. Idealnya, organisasi perfilman itu merupakan ekstensi kepentingan kalangan perfilman untuk memperjuangkan kepentingannya dan berperan penting bagi kemajuan perfilman Indonesia. Dalam kenyataannya, organisasi perfilman hanya menciptakan “birokratisasi baru” dalam perfilman Indonesia yang justru menyerimpung kemajuan film Indonesia, tak cukup berdaya menghadapi gempuran dari industri televisi, tidak independen dan transparan. Dalam buku ini persoalan organisasi perfilman akan disinggung dalam pembahasan dalam persoalan perfilman di setiap bab.

### **Sistematika Penulisan**

Bagaimana buku ini mesti dibaca? Buku ini disusun untuk mempertajam dan memperdalam pelbagai persoalan dalam perfilman Indonesia sebagaimana telah teridentifikasi dalam Proyek Pemetaan Perfilman Indonesia Tahap Pertama. Oleh karena itulah, buku ini bisa dibaca sebagai “versi yang

## PENDAHULUAN

lebih lengkap” dari buku *Pemetaan Perfilman Tahap Pertama*. Buku ini dipilah menjadi delapan bab (termasuk bab Pendahuluan dan Penutup). Bab dua memaparkan peta persoalan produksi film Indonesia yang mencakup antara lain: sumberdaya manusia dalam proses produksi, regulasi dalam bidang produksi serta teknologi yang digunakan dalam produksi film Indonesia. Dalam bab ini tidak hanya dikupas persoalan produksi film Indonesia saat ini, tapi juga dirunut akarnya di masa lalu. Tujuan bab ini adalah memberikan gambaran pada pembaca bagaimana interseksi antara sumberdaya manusia, teknologi dan struktur regulasi ikut menentukan produksi film Indonesia. Dengan demikian, masalah produksi tidak bisa hanya dikaitkan dengan persoalan sumberdaya manusia, tapi juga persoalan penguasaan teknologi yang ditunjang oleh struktur atau regulasi yang kondusif bagi produksi film Indonesia.

Bab tiga membentangkan peta persoalan kreativitas dan sensor yang mencakup antara lain: kriteria, klasifikasi dan implementasi sensor serta lembaga sensor film (termasuk struktur dan komposisi keanggotaannya). Tujuan bab ini adalah memberikan deskripsi pada pembaca pelbagai persoalan yang berkaitan dengan sensor berikut problematikanya sebagai dasar untuk menentukan peran yang tepat dari lembaga sensor di masa depan. Bab ini diawali dengan membedah struktur lembaga sensor, metode penyeleksian dan latar belakang anggota sensor, ketentuan formal tentang kriteria dan klasifikasi penyensoran, sejumlah kontroversi yang berkaitan dengan implementasi kebijakan penyensoran dan diakhiri dengan kemungkinan-kemungkinan yang bisa dilakukan oleh lembaga sensor di masa depan.

Peta persoalan distribusi film Indonesia, termasuk eksibisinya, dikupas dalam bab empat. Persoalan distribusi itu mencakup antara lain: struktur distribusi, pasang surut dunia perbioskopian, munculnya televisi sebagai pesaing bioskop dan alternatif distribusi melalui bioskop keliling. Bab ini bertujuan memberikan gambaran pada pembaca berbagai masalah yang terkait dengan distribusi yang merupakan mata

rantai penting dalam perfilman Indonesia yang berhubungan secara langsung dengan penonton. Bagian awal bab ini membentangkan gambaran struktur distribusi yang tengah berlangsung di Indonesia termasuk para distributor yang terlibat di dalamnya, gambaran kondisi dan posisi perbioskopian di tanah air. Perkembangan televisi di Indonesia sejak tahun 1990-an telah ikut menyumbang gulung tikarnya sejumlah bioskop, meski televisi sesungguhnya juga bisa menjadi tempat penayangan film Indonesia. Bab ini diakhiri dengan deskripsi peran bioskop keliling yang terhimpun dalam Perfiki (Persatuan Perusahaan Pertunjukan Film Keliling Indonesia) sebagai ujung tombak terakhir bagi peredaran dan pertunjukan film Indonesia ketika gedung bioskop di pelbagai daerah mengalami kebangkrutan.

Bab lima membentangkan peta persoalan sumber daya dalam perfilman Indonesia. Persoalan yang dicakup dalam bab ini, antara lain: kondisi pendidikan perfilman baik yang bersifat formal maupun informal, keberadaan pekerja asing baik sebagai tenaga kreatif maupun sebagai aktor, dan soal perlindungan dan jaminan pekerja film. Tujuan bab ini adalah memberikan gambaran pada pembaca tentang kondisi sumberdaya manusia dalam perfilman Indonesia dan kaitannya dengan pendidikan perfilman serta jaminan dan perlindungan terhadap pekerja film termasuk ketika mulai banyak pekerja asing yang masuk dalam produksi film Indonesia. Bab ini dimulai dengan pemaparan kondisi pendidikan perfilman, baik formal maupun informal, yang merupakan institusi penting yang kelak melahirkan sineas-sineas Indonesia. Harus diakui, memang tak semua sineas mempunyai latar belakang pendidikan formal dalam bidang perfilman, tetapi setidaknya mutu institusi pendidikan perfilman (termasuk persoalan kurikulum dan perangkat teknologi perfilman yang dipakai dalam pengajaran atau praktik) ikut menentukan perkembangan perfilman.

Bab enam membeberkan peta persoalan festival dan apresiasi. Persoalan yang dicakup dalam bab ini, antara lain: peran film sebagai "duta budaya bangsa," partisipasi film

Indonesia dalam festival (baik kompetitif maupun non-kompetitif), keberadaan festival film di Indonesia (termasuk kebangkitan kembali Festival Film Indonesia) dan pendidikan apresiasi di tingkat sekolah dasar dan menengah. Bab ini bertujuan menyajikan deskripsi pada pembaca tentang posisi penting festival sebagai tolok ukur mutu dan perkembangan film, baik di tingkat nasional maupun internasional, serta pentingnya pendidikan apresiasi film sejak dini di bangku sekolah dasar dan menengah untuk ikut menciptakan “kultur film” dan menumbuhkan sikap yang menghargai film Indonesia.

Bab tujuh membentangkan peta persoalan pengarsipan film Indonesia. Persoalan yang dipetakan dalam bab ini antara lain meliputi: menumbuhkan kesadaran arsip film (termasuk *copy* film, skenario, hasil-hasil pengkajian/penelitian, pemberitaan masalah perfilman di media cetak) pemeliharaan dan pengembangan lembaga arsip film serta pemanfaatan arsip film. Tujuan bab ini adalah memberikan gambaran tentang pentingnya arsip film dan upaya memberdayakan lembaga arsip film sebagai pusat dokumentasi film Indonesia. Bab ini dimulai dengan pemaparan kondisi pengarsipan film, terutama berfokus pada lembaga Sinematek Indonesia yang merupakan lembaga arsip film tertua di Indonesia dan yang pertama di wilayah Asia Tenggara. Setelah pemaparan ini segera diikuti oleh pemaparan pelbagai persoalan yang dihadapi oleh lembaga pengarsipan film (Sinematek Indonesia) selama ini. Bab ini diakhiri dengan tawaran kemungkinan peran yang bisa dilakukan oleh Sinematek Indonesia dalam menghadapi persoalan yang mengitarinya serta dukungan kebijakan pemerintah (baik secara finansial maupun lewat kebijakan) yang mampu memperkuat peran Sinematek Indonesia.

Sebagai penutup, bab delapan menyampaikan beberapa rekomendasi yang kiranya patut memperoleh perhatian kalangan yang terlibat dengan persoalan perfilman di Indonesia. Selamat membaca.

## BAB II

### Peta Persoalan Produksi



Jika harus dirumuskan persoalan yang paling mendesak dalam perfilman Indonesia adalah masih rendahnya tingkat produksi film cerita untuk bioskop. Sejak tahun 1993 jumlah produksi film cerita mengalami terjun bebas hingga ke titik terendah pada 2000 hanya sekitar 3 judul per tahun. Setidaknya, ada tiga simpul masalah yang berkaitan dengan produksi film yaitu: (1) sumberdaya manusia (2) regulasi dalam produksi (3) teknologi dalam perfilman. Ketiga simpul masalah ini, tentu saja, tidak berdiri sendiri, melainkan saling berhubungan dengan erat. Oleh karena itu, bab ini hendak memaparkan peta persoalan produksi dengan menimbang ketiga hal tersebut. Akan tetapi, pembahasan yang mendalam tentang sumber daya manusia yang bisa disimak dalam bab lima tentang peta persoalan sumberdaya manusia.

## **Regulasi dalam Produksi**

Regulasi pemerintah memegang posisi kunci dalam mendongkrak jumlah produksi film Indonesia. Ini karena kemampuannya memberikan jaminan kepastian usaha bagi para pelaku bisnis film. Jika kita tengok perjalanan film Indonesia, tampak gambaran yang jelas pasang surutnya jumlah produksi film Indonesia memiliki pertautan erat dengan regulasi pemerintah ini. Secara sederhana, pelbagai regulasi yang pernah dilahirkan oleh pemerintah dalam bidang produksi antara lain berkisar pada empat persoalan pokok: (1) prosedur birokrasi dalam produksi film (2) kuota film impor (3) skema permodalan (pendanaan) (4) alokasi pajak film impor (termasuk pajak tontonan) bagi pengembangan film nasional.

### ***Prosedur Birokrasi***

Prosedur baku dalam produksi film Indonesia sesungguhnya telah tercantum dalam Peraturan Pemerintah sebagai pelaksanaan terhadap UU Perfilman Nomor 8 Tahun 1992 yang mengikuti langkah-langkah sebagai berikut:

1. Sebelum produksi dimulai pembuat film harus melakukan pendaftaran. Tujuannya agar pemerintah maupun organisasi pembuatan film dapat mengetahui data perkembangan produksi film (jumlah maupun tema), penggunaan artis dan karyawan serta perusahaan jasa teknik yang digunakan.
2. Kegiatan pendaftaran film tidak dipungut biaya dan dapat dikirimkan melalui pos. Pendaftaran pembuatan film harus dilengkapi: (a) judul dan sinopsis cerita film yang dibuat (b) daftar karyawan inti dan artis-artis pemeran utama (c) nama perusahaan jasa teknik film yang digunakan.
3. Pendaftaran atas pembuatan film dilakukan dengan mengajukan permohonan kepada Menteri dengan

menggunakan Formulir Model D. Tatacara pendaftaran ini berlaku sama baik untuk pembuatan film seluloid maupun rekaman video.

4. Jika seluruh persyaratan terpenuhi, maka selambat-lambatnya lima hari kerja Meteri harus mengeluarkan Tanda Pendaftaran Pembuatan Film Seluloid (TPP-FS) dan Tanda Pendaftaran Pendaftaran Pembuatan Rekaman Video (TPP-RV) yang ditandatangani oleh Direktur Pembinaan Film dan Rekaman Video atas nama Menteri dengan menggunakan Formulir DD.

Bagaimanapun, UU Perfilman No.8/1992 telah meniadakan kewajiban ijin produksi yang selama ini ikut menyumbang seretnya produksi film. Kewajiban yang masih harus dilakukan hanyalah pendaftaran produksi yang bahkan prosesnya bisa dilakukan melalui surat-menyurat. Bahkan, sejak Departemen Penerangan dibubarkan pada era pemerintahan Presiden Abdurrahman Wahid (1999-2000) nyaris tidak ada lagi otoritas dari pemerintah yang secara langsung mengurus dan bertanggung jawab terhadap proses produksi film nasional. Akibatnya, memang para pembuat film tidak lagi mendaftarkan filmnya sebelum mereka berproduksi dan amat sulit memperoleh data produksi film nasional secara akurat.

### *Kuota Film Impor*

Tingkat produksi film nasional tidak bisa dilepaskan dari persoalan kuota terhadap film impor. Apapun soalnya, bea (pajak) film impor tetap jauh lebih murah dibandingkan dengan biaya yang dikeluarkan untuk memproduksi film nasional. Serangkaian regulasi selama Orde Baru (1967-1997) terutama yang berkaitan dengan persoalan impor bisa disimak dalam tabel berikut:

Tabel 2.1  
Regulasi Impor Film dalam Era Orde Baru

No	Tahun/ MENPEN	Film Impor		Importir			
		Judul	Copy	Organisasi	Wajib Prod.	Wajib Setor (Rp)	
						Judul	Tambahan
1	1967-1971 BM.Diah	Bebas	2	X	X	250.000	X
2.	1971-1975 Boediharjo	Q-225	4	Bdn.Koord-3	X	250.000	X
3.	1975-1978 Mashuri	Q-200	6	Konsorsium-4	(5:1) (3:1)	X X	X X
4.	1978-1983 Ali Murtopo	Q-200	6=6	Asosiasi-4	X	2,500,000	1,000,000
5.	1983-1996 H. Harmoko	Q-180	8=8	Asosiasi-4	X	3,000,000	1,000,000
		Q-160	8=10	Asosiasi-4	X	3,500,000	1,000,000
6.	1997-1998 Hartono	Q-160	8=10	Asosiasi-4	X	3,500,000	1,000,000
7.	1998-1999 Alwi Dahlan	Q-160	8=10	Asosiasi-4	X	3,500,000	1,000,000

Sumber: Rudy S. Sanyoto (tanpa tahun).

Dari tabel di atas tampak bahwa organisasi yang menangani impor film mengalami perubahan dari semula badan koordinasi menjadi konsorsium dan akhirnya menjadi asosiasi. Dalam jumlah kuota film impor sesungguhnya tidak terlampaui banyak perubahan kecuali pada periode tahun 1971- 1975 dan 1975-1983. Kuota film impor yang relatif tidak mengalami penurunan itu telah ikut memerosotkan jumlah produksi film nasional karena pengenaan beragam pajak (mulai dari bahan baku hingga dipertontonkan di gedung bioskop) terhadap film nasional, sedangkan pada film impor hanya dikenai bea (pajak) impor. Di samping itu, nyaris tak ada perbedaan dalam harga tanda masuk (HTM) antara film nasional dan film impor ketika diputar di bioskop. Tentu, tak sulit bagi kita menyaksikan kekalahan telak film nasional dalam berkompetisi dengan film impor dalam merebut penonton.

Sejak Reformasi bergulir pada 1998 situasi film nasional kian runyam berhadapan dengan film impor. Jumlah importir kian membengkak karena ketiadaan asosiasi importir yang dulu memiliki anggota yang relatif terbatas. Situasi film nasional yang runyam itu masih diperparah lagi oleh film-film impor yang mengisi waktu tayang stasiun televisi swasta yang jumlahnya kian menjamur. Ketika pajak terhadap bahan baku film yang diimpor maupun pajak tontonan film nasional nyaris tak banyak mengalami perubahan, justru pajak terhadap film impor terus mengalami penurunan.

### *Skema Permodalan (Pendanaan)*

Jumlah produksi film Indonesia, seperti kita tahu, mengalami kemerosotan tajam sejak 1992. Akibatnya, acara tahunan Festival Film Indonesia (FFI) ditiadakan terhitung mulai 1992 karena jumlah film yang terlampau sedikit sehingga tidak layak bagi penyelenggaraan festival. Sebagai bagian dari upaya mendongkrak jumlah produksi film nasional yang terus merosot pada tahun 1990-an, Lembaga Sensor Film (LSF) agak melonggarkan kriteria penyensoran. Akibatnya, banyak muncul film dengan tema-tema seks dan kekerasan tapi hanya mampu melayani bioskop menengah ke bawah (bioskop Golongan C).

Pada 1995 BP2N (Badan Pertimbangan Perfilman Nasional) memberikan dana produksi kepada dua film nasional: *Bulan Tertusuk Ilalang* (disutradarai oleh Garin Nugroho) dan *Cemeng 2005* (disutradarai Putu Wijaya). Kendatipun film *Bulan Tertusuk Ilalang* memperoleh apresiasi yang bagus dalam festival film internasional, di dalam negeri sendiri justru gagal secara komersial. Agaknya, di sinilah justru sebagian film nasional memerlukan bantuan finansial dari pemerintah agar tidak terlalu mengabdikan pada kepentingan pasar yang acapkali membelenggu upaya-upaya “pembaruan” atau pencarian cara-cara “artikulasi baru” film Indonesia.

Di tengah kemarau produksi film Indonesia, bagaimanapun, keberadaan BP2N memang menjadi tumpuan bagi para pembuat film. Ini karena BP2N mengelola dana yang cukup besar dari sertifikasi produksi setiap *pengcopy-an* film impor. Sayangnya, tidak ada kebijakan yang spesifik dari pemerintah tentang model alokasi dana itu dan mekanisme pertanggungjawabannya yang menjunjung prinsip akuntabilitas.

Merosotnya jumlah produksi film Indonesia pada dekade 1990-an, seperti kita tahu, sesungguhnya kian diperparah oleh krisis moneter yang mendera hampir semua sendi ekonomi nasional dan menumbangkan kekokohan rezim Orde Baru di bawah kepemimpinan Jenderal Soeharto. Munculnya film *Kuldesak*, yang diedarkan pada 1998 dan dibuat secara bergerilya sejak 1996 menandai babak baru dalam pola produksi film di Indonesia. Film yang disutradari oleh kuartet “generasi baru” sineas Indonesia (Riri Reza, Mira Lesmana, Nan Triveni Achmas dan Rizal Mantovani) telah berani mendobrak belenggu birokrasi. Misalnya, tanpa mengajukan permohonan ijin pendaftaran kepada Departemen Penerangan. Hal lain yang unik dari film *Kuldesak* adalah sumber pembiayaannya berasal dari “dana patungan” keempat sutradara itu yang dikumpulkan dari proyek komersial mereka di industri televisi Indonesia. Munculnya film *Kuldesak* juga menandai leburnya pemilahan yang nyaris sulit dipersatukan selama ini antara pihak produser dan sutradara. Dengan kata lain, *Kuldesak* menjadi momen betapa regulasi dalam produksi pelan-pelan mulai kehilangan relevansi sosiologisnya serta efektivitas ekonomisnya dalam menjamin bisnis perfilman. Dalam praktiknya, sejumlah film Indonesia yang diproduksi belakangan tak terlampaui terikat lagi dengan regulasi pemerintah dalam produksi.

Contoh lain eksperimentasi skema pembiayaan produksi film sebelumnya telah muncul dalam pembuatan film *Sri* (1999) yang disutradarai Marselli Sumarno. Format produksinya acapkali disebut dengan sistem “gotong royong”

## PETA PERSOALAN PRODUKSI

karena sebagian pihak yang terlibat dalam produksi tidak dibayar. Dalam aspek kreatif *Sri* ditangani oleh para staf dan mahasiswa dari Fakultas Film dan Televisi-Institut Kesenian Jakarta, sedangkan aspek ekonomi ditangani oleh perusahaan film di bawah *Production House* Sinema Sejati (milik Kemala Atmojo).

Tabel 2.2  
Model Skema Pembiayaan Produksi Film Indonesia  
Sejak 1995

Judul Film/Th. Produksi	Skema Pembiayaan	Peran Pemerintah
1. Cemeng 2005 (1995)	Biaya sepenuhnya berasal dari BP2N	Mensubsidi penuh biaya produksi lewat dana yang dihimpun oleh BP2N
2. Bulan Tertusuk Ijalang (1995)	Biaya sepenuhnya berasal dari BP2N.	Mensubsidi penuh biaya produksi lewat dana yang dihimpun oleh BP2N
3. Telegram (1997)	Kerjasama antara PT Ekapraya Tata Cipta Film (Indonesia) dengan ArtCam International (Perancis)	Mensubsidi sebagian biaya produksi lewat dana yang dihimpun oleh BP2N
4. Kuldesak (1998)	Film <i>omnibus</i> (gabungan empat kisah yang diproduksi oleh empat sutradara secara mandiri) didanai secara "patungan" oleh para pembuatnya yang sekaligus bertindak sebagai produser	Tidak ada

MENGAUK PETA PERFILMAN INDONESIA

5. Sri (1999)	Sistem produksi "gotong royong" yang memperoleh dana awal dari Production House Sinema Sejati (milik Kemala Atmojo) dan bantuan tenaga produksi dari staf pengajar dan mahasiswa Fakultas Film dan Televisi – Institut Kesenian Jakarta yang dibayar dari hasil peredaran di luar negeri.	Mensubsidi sebagian biaya pasca produksi ( <i>post-production</i> ) lewat dana yang dihimpun oleh BP2N
6. Daun di Atas Bantal (2000)	Christine Hakim (selaku produser dan pemain ) menggalang dana dari pihak Indonesia (BP2N) dan Jepang (Iwami Hall) serta Belanda (Hubert Ball)	Mensubsidi sebagian biaya produksi lewat dana yang dihimpun oleh BP2N

Sumber: Gotot Prakosa (2004) dan sumber lain.

Lahirnya Keputusan Presiden Nomor 118 Tahun 2000 tentang "Bidang Usaha Yang Tertutup dan Bidang Usaha Yang Terbuka Dengan Persyaratan Tertentu Bagi Penanaman Modal" telah ikut andil dalam "mematikan" bisnis film di Indonesia. Ini karena keputusan presiden itu memuat ketentuan tertutupnya investasi dari pihak asing. Dengan menutup diri dari kemungkinan modal (investasi) asing, maka sesungguhnya usaha perfilman menghadapi persoalan pelik dalam pengadaan dana. Apalagi dunia perbankan di Indonesia belum memberikan fasilitas khusus dalam bentuk kredit untuk keperluan produksi film. Dengan demikian, lahirnya keputusan presiden tersebut sesungguhnya bersifat

kontraproduktif dengan upaya mendongkrak jumlah produksi film nasional.

### *Alokasi Pajak Film Impor*

Di samping pengaruh kuota film impor, pengembangan film nasional juga tidak bisa dilepaskan dari alokasi pajak film impor. Di berbagai negara, termasuk Indonesia, kuota terhadap film impor dimaksudkan untuk melindungi (memproteksi) industri film nasional, sedangkan pemanfaatan pajak film impor dimaksudkan untuk mengembangkan film nasional. Oleh karena itu, ada baiknya disimak beberapa regulasi yang berkaitan dengan perfilman.

Regulasi awal dalam perfilman berasal dari *Film Ordonantie 1940* yang merupakan produk pemerintah kolonial Belanda. Setelah kemerdekaan pemerintah melahirkan regulasi lewat keputusan Presiden. Regulasi ini amat sarat dengan muatan ideologis yang memposisikan film sebagai alat penyebarluasan nilai-nilai “revolusioner” yang dirumuskan oleh Presiden Soekarno. Regulasi perfilman pada era Soekarno amat kuat diwarnai pertentangan politik antarkelompok yang hendak menancapkan pengaruh di dunia perfilman Indonesia. Misalnya, janji pemerintah Soekarno pada 1957 untuk memajukan perfilman dengan merancang satu kementerian yang bertanggung jawab membangun industri perfilman Indonesia, baru terwujud pada 1964 dalam bentuk keputusan presiden. Keputusan ini tidak mampu dilaksanakan secara efektif karena ditentang oleh kelompok kiri yang saat itu cukup kuat dan dominan dalam percaturan politik.

Setelah Soekarno tumbang dan digantikan oleh rezim Orde Baru pimpinan Presiden Soeharto, lahir serangkaian regulasi perfilman yang mencerminkan gonta-gantinya kebijakan Menteri Penerangan (institusi pemerintah yang dianggap bertanggung jawab terhadap nasib perfilman Indonesia). Dari sejumlah kebijakan berikut ini tampak bisa

disimak beragam pola dalam pengalokasian (pemanfaatan) dana film impor:

1. Surat Keputusan Menteri Penerangan No.71/SK/M/1967 yang ditandatangani oleh Menpen BM Diah (1967-1971) tentang pengumpulan dana impor untuk menunjang kemajuan perfilman nasional. Lahirnya surat keputusan ini diikuti dengan pembentukan Yayasan Film yang berkewajiban mengelola dana dan Dewan Film yang ditunjuk sebagai pemberi arah. Berkat surat keputusan ini telah dibiayai empat film nasional.
2. Surat Keputusan Menteri Penerangan No.74/Kep/Menpen/73 yang ditandatangani Menpen Boedihardjo (1971-1975) meneruskan kebijakan yang menghimpun dana dari importir film, tetapi lebih menekankan pada *quantity approach* (pendekatan kuantitas) yang mengutamakan pertumbuhan industri film. Karena itu, pemerintah melalui Departemen Penerangan membagi-bagikan kredit dari dana film impor kepada para pembuat film. Kendatipun jumlah produksi film meningkat pesat, kredit tak pernah kembali karena umumnya kredit itu jatuh ke tangan mereka yang tidak berpengalaman memproduksi film.
3. Surat Keputusan Menteri Penerangan No.47/Kep/Menpen/76 yang ditandatangani oleh Menpen Mashuri (1975-1978) yang memperluas penggunaan dana yang dihimpun dari para importir. Dana impor itu tidak hanya sebatas digunakan untuk produksi film, melainkan untuk perfilman, media massa dan dana taktis Menpen. Yang berbeda dengan keputusan Menpen sebelumnya, melalui surat keputusan yang baru ini Menpen Mashuri memberlakukan "wajib produksi" kepada para importir. Implikasi kebijakan ini adalah jumlah produksi film yang melimpah tanpa diikuti peningkatan kualitas (karena keterbatasan para pekerja film) serta tidak tertatanya peredaran film nasional. Berangkat dari

## PETA PERSOALAN PRODUKSI

situasi inilah, maka berdirilah PT Perfin yang didukung oleh Surat Keputusan Bersama (SKB) Tiga Menteri (Menteri Penerangan, Menteri Pendidikan dan Menteri Dalam Negeri) yang mewajibkan bioskop memutar film Indonesia dua kali sebulan.

4. Surat Keputusan Menteri Penerangan No.224/Kep/Menpen/1978 yang ditandatangani oleh Menpen Ali Moertopo (1978-1983) tentang penggunaan modal produksi yang dihimpun dari para importir. Penggunaan modal produksi itu dibedakan menjadi empat: (a) subsidi penuh untuk membantu produser yang membuat film kultural edukatif yang berorientasi pada mutu sesuai dengan persyaratan yang dituntut oleh Dewan Film (b) kredit penuh (c) kredit investasi berimbang (d) kredit prestasi untuk film siap edar.
5. Periode Menteri Penerangan Harmoko (1983-1996) tetap memberlakukan penetapan dana film impor yang besarnya mengalami peningkatan untuk setiap film yang diimpor. Meski telah ditetapkan kuota film impor, jumlah importir ditambah yang antara lain melayani kebutuhan stasiun televisi swasta.
6. Periode Menteri Penerangan Hartono (1996-1997) dan Menteri Penerangan Alwi Dahlan (1997-1998) yang berjalan relatif pendek serta kondisi krisis multidimensi tak mengubah kebijakan perfilman secara mendasar.
7. Periode transisi pada masa Menteri Penerangan Yunus Yosfiah (1998-1999) hingga periode dibubarkannya Departemen Penerangan oleh Presiden Abdurrahman Wahid (1999-2001) ditandai jumlah film impor yang membanjir dan masih terbatasnya jumlah produksi film nasional. Pada masa Menteri Penerangan Yunus Yosfiah hampir tak ada pembatasan tentang siapa yang boleh menjadi importir, tetapi setiap importir dipungut dana sertifikasi produksi yang antara lain digunakan untuk

membantu produser dalam bentuk pencetakan *copy* film akibat lonjakan nilai tukar dollar terhadap rupiah. Sementara itu, pada era pemerintahan Presiden Abdurrahman Wahid yang relatif tak berlangsung lama tidak ada lagi kejelasan penyetoran dana sertifikat produksi oleh para importir. Menurut Rudy S Sanyoto (2004) dana yang terkumpul habis untuk biaya operasional Badan Pertimbangan Perfilman Nasional (BP2N).

### ***Persoalan dalam Produksi Film Indonesia***

Berangkat dari sejumlah regulasi yang berkaitan dengan produksi film Indonesia selama ini, maka setidaknya ada sejumlah persoalan regulasi yang bisa dipetakan:

1. Dana (atau persisnya pajak) yang dihimpun dari impor film tak pernah diketahui secara persis jumlahnya dan transparansi dalam penggunaannya. Jika kita lihat bahwa impor film terus berjalan di Indonesia, maka sesungguhnya dana yang dipungut secara akumulatif terus bertambah. Akan tetapi, tidak cukup terang bagaimana pemanfaatan dana itu, terutama bagi keperluan pengembangan film nasional.
2. Penggunaan dana film impor dalam bentuk “kredit produksi” tanpa dibarengi dengan penilaian kelayakannya terbukti hanya melahirkan tunggakan kredit (kredit macet) yang menumpuk dan malahan menurunkan jumlah produksi film Indonesia. Kebijakan yang sekadar “membagi rata” dan cenderung “menghambur-hamburkan” dana impor terbukti mengabaikan kelayakan perusahaan film.
3. Ketiadaan “institusi yang independen, kredibel, akuntabel dan memiliki integritas yang tinggi” dalam mengelola dana pengembangan film terbukti hanya menimbulkan banyak kericuhan dalam perfilman

## PETA PERSOALAN PRODUKSI

Indonesia. Persoalan ini sesungguhnya amat terkait dengan persoalan pertama tentang transparansi penggunaan dana impor tersebut.

4. Ketiadaan kriteria yang jelas dalam subsidi penuh terhadap produksi film Indonesia antara film yang memiliki kualitas artistik tinggi atau film yang memiliki nilai komersial yang tinggi. Dari sejumlah regulasi yang pernah diberlakukan tampak bagaimana dana itu hanya digunakan untuk membiayai film yang memiliki kualitas artistik tinggi atau sarat dengan muatan kultural. Akan tetapi, dalam perjalanannya tuntutan terhadap muatan kultural itu tidak lagi menjadi pertimbangan yang penting dalam pengucuran dana untuk produksi film. Akibatnya, ketiadaan kriteria yang jelas tidak ada standar mutu film Indonesia yang diproduksi, terutama film yang dibiayai dengan dana impor itu.
5. Persoalan yang berkaitan dengan perpajakan. Misalnya, masih tingginya pajak bagi bahan baku film yang didasarkan pada pajak barang mewah sehingga ongkos produksi film nasional relatif tinggi. Persoalan ini masih ditambah dalam peredarannya film Indonesia dikenai pajak tontonan yang sangat bervariasi dari satu daerah dengan daerah yang lain, tanpa pernah dilakukan pembedaan dengan film impor.

### *Alternatif Solusi*

1. Perlunya transparansi dalam pengelolaan dana sertifikat impor untuk memacu perkembangan film nasional.
2. Pentingnya dibentuk "lembaga pengelola dana film impor" yang independen, kredibel dan bertanggung untuk menghindari berbagai komplikasi berbagai kepentingan.

3. Perlunya pemberlakuan pajak yang lebih tinggi terhadap film impor dan penghapusan pajak barang mewah terhadap bahan baku film yang diimpor dengan meletakkan pertimbangan utama pada pertumbuhan produksi film nasional.

### Teknologi dalam Perfilman

Teknologi memiliki pengaruh penting dalam produksi film, baik di Indonesia maupun negara-negara lain. Bahkan, bisa dikatakan teknologi sesungguhnya menjadi tulang punggung bagi perkembangan perfilman dunia. Dalam konteks Indonesia, pengaruh ini mencakup antara lain: kualitas teknis film yang diproduksi, ruang penjelajahan artistik bagi para sineas dan kepuasan penonton film. Secara garis besar teknologi dalam perfilman itu mencakup keseluruhan proses produksi film: pra-produksi, produksi dan pasca-produksi. Pada tahap pra-produksi teknologi yang dipakai berkaitan dengan sistem produksi yang hendak dibangun. Sementara itu, dalam tahap produksi teknologi yang digunakan mencakup teknologi perekaman gambar dan perekaman suara. Dan yang terakhir teknologi dalam pasca-produksi meliputi teknologi penyuntingan, *mixing*, *printing* dan penggandaan film. Dalam UU Perfilman Nomor 8 Tahun 1992, terutama pasal 18, bidang usaha yang berkaitan dengan pemanfaatan teknologi perfilman disebut dengan "usaha jasa teknik film" yang meliputi: (a) studio pengambilan gambar (b) sarana pembuatan film (c) laboratorium pengolahan film (d) sarana penyuntingan gambar (e) sarana pengisian suara film (f) sarana pemberian teks film (g) sarana pencetakan/penggandaan film (h) sarana lainnya yang mendukung pembuatan film.

Di Indonesia Perusahaan Film Negara (PFN) merupakan perusahaan tertua yang menangani pasca produksi. Meski demikian, umumnya film yang mampu diproses oleh PFN, yang kemudian berubah menjadi Pusat Produksi Film Negara (PPFN) masih dalam bentuk film

hitam-putih ketika teknologi film berwarna telah cukup berkembang di dunia. Akibatnya, hampir seluruh proses pasca produksi film Indonesia dilakukan di luar negeri seperti di Hongkong. Tentu saja, ini cukup menyulitkan dalam produksi film nasional dan juga memperberat pembiayaan. Menanggapi situasi ini berdirilah PT Inter Pratama Studio Laboratorium (belakangan lebih dikenal dengan PT Interstudio) yang merupakan perusahaan laboratorium film berwarna pertama di Indonesia. Perusahaan laboratorium film ini dirintis oleh Njoo Han Siang pertama kali dibuka pada 16 Maret 1976. Ketika pada tahun 1970-an jumlah produksi film Indonesia mencapai 100 judul per tahun PT Interstudio mampu melayaninya dengan melakukan 3 (tiga) giliran (*shift*) kerja. Dalam perkembangannya PT Interstudio memiliki peralatan yang cukup standar dalam *processing* film yang pada 1995 memperoleh sertifikasi dengan nilai "A" (*excellent*) dari perusahaan Kodak (produsen bahan baku *negative film* dan *positive film* dunia). Dengan kata lain, PT Interstudio telah diakui memiliki kualitas yang setara dengan perusahaan laboratorium film terbaik di dunia.

Kendatipun sejak PT Interstudio berdiri hampir seluruh proses pasca produksi bisa dilakukan di dalam negeri, tidak semua sineas Indonesia menaruh kepercayaan pada kemampuan perusahaan laboratorium film dalam negeri. Barangkali salah satu sineas yang memanfaatkan sepenuhnya seluruh fasilitas PT Interstudio adalah Teguh Karya. Di tengah keterbatasan teknologi dan ketrampilan para pekerja di perusahaan laboratorium tersebut Teguh Karya mempercayakan seluruh *processing* film *Di Balik Kelambu* (1984). Kepercayaan Teguh Karya pada PT Interstudio ternyata tidak sia-sia karena filmnya *Di Balik Kelambu* diganjar Piala Citra sebagai film terbaik dalam Festival Film Indonesia (FFI) 1984 di Medan. Sejak kemenangan filmnya ini Teguh Karya terus mempercayai PT Interstudio untuk memproses filmnya yang ternyata terbukti beberapa kali meraih Piala Citra dalam Festival Film Indonesia bahkan penghargaan

internasional. Pengalaman Teguh Karya membuktikan bahwa perusahaan laboratorium film dalam negeri telah memiliki standar internasional mendorong pemerintah mewajibkan kalangan perfilman melakukan hal yang serupa sebagaimana diamanatkan dalam Surat Keputusan Menteri Nomor 37 Tahun 1990, UU Perfilman Nomor 8 Tahun 1992 dan Peraturan Pemerintah Nomor 6 Tahun 1995 tentang usaha perfilman.

Sementara itu, diakui atau tidak, ada kaitan yang erat antara teknologi yang dipakai dengan kepuasan penonton film. Misalnya, merosotnya minat menonton film Indonesia yang berdampak pada kemerosotan jumlah produksi film Indonesia pada dekade 1990-an terkait erat dengan persoalan teknologi. Di tengah persaingan yang keras dengan film-film impor (terutama film produksi Amerika/Hollywood) di sinepleks, teknologi yang digunakan oleh film Indonesia menjadi kelihatan sederhana. Misalnya, film-film Hollywood telah menggunakan teknologi tata suara *dolby stereo*, sedangkan film Indonesia masih menggunakan tata suara yang *mono*. Akibatnya, penonton memilih film-film Amerika ketika mereka mendatangi gedung bioskop dan menonton film impor ketimbang menonton film Indonesia yang tampak terpuruk di sinepleks. Hal ini juga diakui oleh pengelola PT Interstudio, bahwa dalam teknologi perekaman Indonesia selalu mengalami ketinggalan satu langkah dari perusahaan laboratorium film di luar negeri.

Sementara itu, teknologi pembuatan film sendiri mengalami perkembangan yang pesat dengan diketemukannya teknologi digital. Film *Puisi Yang Tak Terkuburkan* (1999) karya Garin Nugroho memelopori pemakaian video digital untuk syuting yang kemudian hasilnya dipindah ke pita seluloid. Ini merupakan cara yang murah dan mudah dalam produksi di tengah keterbatasan dana. Penggunaan video digital untuk melakukan syuting lantas menjadi alternatif yang murah dalam produksi film Indonesia. Apalagi bagi para sineas pemula yang tak cukup

mampu menggaet dana dalam jumlah besar video digital menjadi sebuah pilihan yang niscaya. Akan tetapi, mengingat bahwa belum tersedianya peralatan *kine transfer* (yang mampu mentransfer video ke film) yang dimiliki oleh perusahaan laboratorium di Indonesia, maka proses ini lebih banyak dilakukan di luar negeri.

Bagaimanapun, dalam tahap pasca-produksi sejumlah film Indonesia masih melakukannya di luar negeri kendatipun dengan harga yang relatif mahal. Yang menjadi pertimbangan utamanya adalah teknologi yang digunakan dalam laboratorium di Indonesia belum seluruhnya memenuhi standar yang diinginkan oleh para pembuat film.

### *Persoalan dalam Teknologi Perfilman*

Secara lebih rinci persoalan yang berkaitan dengan tahap pasca-produksi antara lain sebagai berikut:

1. Persoalan yang berkaitan kualitas *processing* film karena faktor peralatan yang dimiliki oleh perusahaan laboratorium di Indonesia. Peralatan ini antara lain berupa alat yang mampu menstandarisasi mutu air yang ada di Jakarta sehingga bisa stabil. Di samping itu, yang lebih krusial adalah belum adanya peralatan *kine transfer* (yang mampu mentransfer video ke film) padahal kini kian marak pemanfaatan video untuk *shooting* sebelum ditransfer ke pita *celluloid* karena pertimbangan biaya produksi yang murah, meski kualitas seluloid tetap lebih baik dari teknologi video digital.
2. Laboratorium di Indonesia senantiasa tertinggal dalam mengikuti teknologi audio. Akibatnya, ketika para pembuat film di Indonesia hendak melakukan proses sinkronisasi antara gambar dan audio (*matching negative*) tidak sama karena alatnya yang masih tertinggal dan perlu ketrampilan dan ketelitian yang tinggi. Tak aneh,

kemudian jika banyak para pembuat film Indonesia yang melakukan *processing* ke luar negeri, meskipun di wilayah Asia Tenggara tingkat teknologi di Indonesia sama dengan Thailand meski masih di bawah Singapura.

3. Persoalan kurangnya SDM yang trampil untuk pemeliharaan alat di laboratorium. Persoalan ini juga terkait erat dengan belum ada pendidikan khusus untuk para teknisi yang bekerja untuk laboratorium. Akibatnya, para teknisi yang bekerja di laboratorium harus bekerja keras dengan keterbatasan pengetahuan dan peralatan.
4. Investasi sangat mahal untuk pengadaan alat dan bahan-bahan kimiawi. Di Indonesia yang mampu melakukan semua proses pasca produksi di satu tempat hanya PPFN dan PT Interstudio. Di sinilah sesungguhnya pentingnya peran pemerintah membangun laboratorium film yang mampu menciptakan standar audio-visual bagi film nasional dan mensubsidi biaya pasca produksi yang murah pada sineas Indonesia.

### *Alternatif Solusi*

1. Pembaruan dalam teknologi dalam *processing* film (termasuk teknologi audio) sehingga mampu bersaing dengan film impor. Ini tentu saja terkait dengan penetapan pajak yang kondusif bagi investasi dalam pengadaan teknologi perfilman maupun bahan-bahan kimiawi untuk keperluan pemrosesan film lebih lanjut seraya menaikkan pajak film impor secara signifikan.
2. Bantuan dana, yang diambil dari pajak film impor, bagi para produser film Indonesia untuk mencetak dan menggandakan film dengan memanfaatkan perusahaan laboratorium dalam negeri sehingga ikut menggairahkan iklim usaha jasa teknik film di Indonesia.

3. Pembangunan pusat audio-visual nasional yang dilakukan oleh pemerintah sehingga setidaknya bisa ditetapkan standar audio-visual secara nasional agar mampu bersaing dengan mutu film impor maupun kian meningkatnya tuntutan mutu teknis dalam berbagai ajang kompetisi film internasional.

## Kesimpulan

Persoalan produksi merupakan perkara yang mendesak untuk ditangani jika kita menginginkan kebangkitan dunia perfilman Indonesia. Hanya dengan tingkat produksi yang relatif memadai, maka industri perfilman nasional bisa dikatakan hidup dan bertahan. Produksi film memiliki kaitan yang erat dengan persoalan sumberdaya manusia, regulasi dalam bidang produksi dan teknologi perfilman. Karena itu, persoalan produksi menuntut penanganan yang menyeluruh terhadap persoalan sumber daya manusia, regulasi dan teknologi. Dengan kata lain, ketiga persoalan itu tak bisa hanya ditangani secara parsial.

Regulasi dalam produksi film di Indonesia senantiasa mencakup empat persoalan pokok: prosedur birokrasi dalam produksi film, kuota film impor, pemanfaatan dana film impor dan skema pembiayaan (investasi). Di sepanjang perjalanan politik pemerintahan di Indonesia terdapat aksentuasi yang berbeda bahkan kadangkala berubah sama sekali terhadap empat persoalan pokok tersebut. Di antara empat pokok persoalan tersebut tampaknya perlu reformulasi dalam regulasi yang berkaitan dengan penetapan kuota film impor (termasuk *copy* yang boleh diimpor) dan transparansi dalam alokasi dana film impor. Yang tak kurang pentingnya adalah reformulasi kebijakan perpajakan terutama yang berkaitan penghapusan pajak terhadap bahan baku film serta menaikkan pajak film impor demi melindungi industri dalam negeri dan menciptakan iklim bisnis film yang kondusif di tanah air.

## MENGUAK PETA PERFILMAN INDONESIA

Sementara itu, persoalan teknologi tak hanya berkaitan dengan penyediaan peralatan yang sesuai dengan perkembangan yang tengah terjadi tapi juga terkait dengan kesiapan sekaligus kemampuan sumber daya manusia (SDM) dan komitmen para pembuat film di Indonesia untuk memanfaatkan secara optimal sumber daya yang dimiliki di dalam negeri yang didukung oleh regulasi yang kondusif.

## BAB III

### Peta Persoalan Kreativitas dan Sensor



Persoalan yang senantiasa menentukan keberhasilan dan kreativitas film nasional adalah sensor. Bagi sebagian pekerja film, sensor dianggap memberikan kontribusi bagi timbulnya “ketakjelasan wajah” film Indonesia. Sindiran

tersebut menunjukkan bagaimana produk film menjadi tak beraturan karena persoalan sensor telah memangkas sebagian isi cerita film hingga memiliki alur tidak karuan. Sementara itu, sensor bagi sejumlah pihak merupakan hal penting karena dianggap mampu menyelamatkan masyarakat dari pengaruh buruk film.

Bab ini memaparkan peta persoalan sensor perfilman Indonesia yang diidentifikasi memiliki hubungan dengan dinamika sosial-politik dan pengaruhnya pada kreativitas film yang dipilah dalam 4 bagian. *Pertama*, mengungkapkan aspek historis penyelenggaraan sensor film di Indonesia. *Kedua*, memaparkan garis besar penyelenggaraan sensor film berdasarkan Undang-Undang Perfilman No. 8 Tahun 1992.

*Ketiga*, mengurai keberadaan Lembaga Sensor Indonesia berdasarkan Peraturan Pemerintah No. 7 tahun 1994. Terakhir, menjelaskan persoalan resistensi terhadap sensor dan reorientasi Lembaga Sensor Film. Berangkat dari uraian keempat bagian tersebut, diharapkan bab ini akan mampu menjelaskan peta persoalan kreativitas dan sensor secara utuh dan memberikan kontribusi bagi pengambilan kebijakan sensor yang lebih tepat untuk kondisi saat ini.

### **Refleksi Historis Penyelenggaraan Sensor Film di Indonesia**

Pembahasan aspek historis penyelenggaraan sensor film cukup penting untuk dipaparkan karena akan mampu menguak lebih dalam akar kebijakan sensor saat ini. Beberapa pengkajian historis terhadap penyelenggaraan sensor film di Indonesia masih mengindikasikan masih menguatnya *status quo* penyelenggaraan sensor dan kuatnya arus resistensi terhadap kebijakan sensor saat ini.

Jika ditilik sejarah film di Indonesia tampak bagaimana isu sensor tidak pernah usai diperdebatkan karena merupakan ajang pertarungan kepentingan banyak pihak. Yakni kepentingan pembuat film, pengusaha bioskop, masyarakat dan pemerintah. Perebutan kepentingan di antara aktor-aktor tersebut menyebabkan persoalan sensor tidak pernah usai dan selalu bersifat kontroversial. Perdebatan sensor pun terkait langsung dengan isu-isu politik dan kekuasaan, ekonomi, sosial, budaya, hak asasi dan agama. Bagi pembuat film, isu sensor mengancam kebebasan untuk berkreasi dan menghalangi penonton mengapresiasi karyanya. Sementara bagi pemerintah, sensor dapat digunakan untuk mengendalikan film sebagai instrumen propaganda politik. Belum lagi pemilik bioskop atau pun importir film menilai sensor sebagai penghambat bisnisnya.

Paparan berikut diharapkan memberikan gambaran historis penyelenggaraan sensor film dari masa Hindia Belanda hingga Orde Baru. Pembahasan ini diharapkan mampu

menunjukkan simpul-simpul utama problematik penyelenggaraan sensor untuk menjadi bahan acuan bagi pengambilan kebijakan sensor yang lebih baik di masa mendatang.

### *Sensor Film Masa Hindia Belanda*

Cikal bakal sensor film di Indonesia dapat ditelusuri sejak zaman Hindia Belanda. Film yang ketika itu dikenal dengan sebutan *gambar idoepp* didatangkan dari negeri Belanda. Kedatangan film-film impor ini mendapatkan respon yang begitu antusias di berbagai kalangan, mulai dari petinggi pemerintahan kolonial, penduduk Eropa yang bermukim di Hindia Belanda, para pegawai, maupun masyarakat pribumi. Pada awalnya peredaran film-film tersebut menjangkau beberapa kota-kota besar saja seperti Batavia, Semarang dan Surabaya namun kemudian merambah pula kota-kota kecil serta kawasan pedesaan.

Pada masa itu sensor diberlakukan untuk melindungi citra orang-orang Belanda di mata penduduk pribumi. Penggambaran tingkah laku orang Barat (Amerika Serikat dan Eropa) di film yang menonjolkan kekerasan dan kekejaman dalam menyelesaikan masalah serta tema seks yang cukup menonjol ditambah lagi mempertontonkan adegan seks di luar nikah, mendorong pemerintah kolonial melakukan sensor (Arief, 1997, hal. 57). Meski kebanyakan minat menonton penduduk pribumi film lebih tertuju pada visualisasinya dan bukan alur ceritanya, penggambaran itu tetap saja merisaukan sejumlah tokoh pemerintahan Hindia Belanda. Mereka mengkhawatirkan penyensoran itu akan mempengaruhi penilaian penduduk pribumi terhadap pemerintah Hindia Belanda. Kebijakan sensor di masa ini, sebagaimana dinilai oleh Arief dkk. (1997, hal. 55), lebih merefleksikan kepentingan pemerintah Hindia Belanda dalam menjaga *status quo* karena berorientasi menjaga wibawa dan kekuasaan pemerintah kolonial dan bukannya merefleksikan aspirasi kepentingan penduduk.

Kebijakan sensor yang mengatur pendirian komisi pemeriksaan film di Indonesia dituangkan dalam *Ordonantie Bioscoop* dan tercatat dalam *Staatsblad Van Nederland Indie*, 1916 Nomor 276. Adapun badan yang melakukan tanggung jawab penyensoran ketika itu adalah Komisi Sensor Film. Kebijakan pembentukan Komisi Sensor Film tersebut dikeluarkan setelah enam belas tahun sejak film pertama diputar pada 1900 (Arief, 1997, hal. 56).

Komisi sensor di masa itu berada di empat kota yaitu Batavia, Semarang, Surabaya dan Medan. Pengangkatan anggota komisi di setiap kota dilakukan dengan persetujuan dan pertimbangan pemerintah daerah. Tidak ada Komisi Sensor Film tertinggi yang berdomisili di pusat pemerintahan Batavia. Keempat kota tersebut menjadi pintu gerbang masuknya film-film impor dan memegang kendali penting bagi penyelenggaraan sensor film. Tidak sebatas itu saja, keempat kota tersebut juga memiliki andil dalam menentukan perkembangan perfilman di Indonesia pada masa Hindia Belanda. Dari pusat-pusat kota inilah kemudian film beredar di seluruh area perkebunan di pelosok-pelosok daerah dan menjangku penduduk pribumi (Arief, 1997, hal. 57)

Kebijakan sensor diterapkan dengan menyeleksi film-film yang masuk di Indonesia. Sensor pun dilakukan dengan menggunting film jika film-film yang berhasil masuk memiliki bagian yang dianggap merusak kesusilaan, ketentuan umum atau menjadi sebab dari munculnya gangguan umum. Sayangnya, ketentuan dan penjelasan yang terperinci dari kriteria-kriteria tersebut tidak ada dan sepenuhnya diserahkan pada anggota komisi yang tersebar di empat kota (Arief, 1997, hal. 58). Untuk menguatkan peran dan posisi lembaga sensor ketika itu diterapkan denda sebesar F 100 atau hukuman kurungan setinggi-tingginya delapan hari (Arief, 1997, hal. 59)

Berbagai kelemahan pemberlakuan sensor di masa ini, seperti dikatakan Arief dkk (1997, hal. 59-60) meliputi:

1. Pelaksanaan kerja penyensoran yang tidak dilakukan bersama-sama oleh anggota Komisi Sensor Film dalam

satuan waktu dan tempat, menyebabkan mereka bekerja tidak maksimal. Setiap anggota komisi dapat membawa pulang film yang hendak dievaluasi, karena ketiadaan kantor. Anggota komisi pun tidak jelas sistem penggajiannya. Kondisi ini menyebabkan anggota komisi tidak dapat berfokus pada pekerjaan tersebut karena menganggapnya sebagai sampingan. Di samping itu, posisi Komisi Sensor Film yang tidak berada di bawah satu departemen menyebabkan kesulitan koordinasi dan kontrol terhadap kinerjanya.

2. Tidak adanya kriteria sensor seperti gangguan umum, kesusilaan dan ketentuan umum, menyebabkan setiap anggota Komisi Sensor Film dapat melakukan penafsiran sendiri-sendiri terhadap film yang akan disensornya. Akibatnya standar kualitas hasil sensor menjadi sangat beragam.
3. Hasil penggungtingan sebuah film yang tidak dimusnahkan menyebabkan para pemilik film dapat meminta kembali hasil penggungtingan. Persoalan ini membawa peluang bagi pemilik film untuk menggabungkan kembali hasil penggungtingan pada film yang judulnya sama bahkan pada film yang judulnya berbeda.
4. Tidak adanya pajak tontonan bagi pemerintah daerah yang dipungut dari pemilik film dan pemilik bioskop serta tidak dialokasikannya biaya bagi pemeriksaan sensor menyebabkan anggota komisi sensor tidak memiliki kaitan moril. Kondisi ini menyebabkan hasil kerjanya menjadi tidak profesional. Sebagai contoh, proses penyensoran membutuhkan waktu yang sangat lama karena anggota sensor menganggapnya sebagai pekerjaan sampingan.

Tidak tercapainya harapan pemerintah kolonial dalam menghambat film impor dan kurangnya profesionalisme kerja Komisi Sensor Film, mendorong lahirnya undang-undang baru

perfilman di tahun 1919. Undang-undang tersebut tertuang dalam *Staatsblad Van Nederlandsch Indie*, 1919 Nomor 377 dan secara resmi menggantikan undang-undang tahun 1916. Motivasi lain dikeluarkannya kebijakan baru ini terkait dengan mulai menguatnya ide kebangsaan di kalangan intelektual pribumi. Kaum intelektual yang mengenyam pendidikan di kota-kota besar di Hindia Belanda dianggap dapat memberikan citra “negatif” mengenai perilaku orang barat akibat penggambaran di film impor (Arief, 1997, hal. 61). Film-film demikian dianggap berlawanan dengan ketertiban umum dan kesopanan serta dinilai menghasut masyarakat, karenanya tidak diizinkan peredaran dan penayangannya.

Kebijakan perfilman tahun 1919 memuat ketentuan perluasan keberadaan komisi sensor di setiap daerah dengan pembentukan sub-sub komisi di setiap daerah. Pembentukan sub-sub komisi ini dimaksudkan untuk memperlemah peredaran film di daerah, terutama yang banyak penduduk pribuminya. Kewenangan dari sub-sub komisi ini termasuk menolak pemutaran film di daerahnya. Bahkan untuk tujuan memperketat peredaran film, pemilik film serta pemilik bioskop diwajibkan memiliki surat izin tertulis sebagai bukti filmnya telah lolos sensor oleh Komisi Sensor Film daerah setempat. Surat izin pun diharuskan diperlihatkan kepada aparat kepolisian sebelum sebuah film dipertunjukkan.

Ada 3 klasifikasi sensor film yang diberlakukan saat itu. (Arief, 1997, hal. 63) *Pertama*, mengizinkan gulungan film, yang berarti lolos sensor. *Kedua*, memberi izin (lolos) sementara untuk tontonan umum, dan *ketiga* tidak mengizinkan keseluruhan atau sebagian dari suatu film. Kriteria lolos sementara merupakan keputusan untuk memperbolehkan sebuah film diputar di suatu daerah, namun apabila terdapat kritikan oleh penduduk Eropa mengenai isi film tersebut maka akan dilakukan pemeriksaan kembali oleh anggota komisi sensor film yang lain baik secara perorangan maupun bersama-sama oleh seluruh anggota komisi sensor film.

Pengetatan pada hasil pemeriksaan sensor film ini dalam pelaksanaannya tidak berjalan mulus dan berkesesuaian dengan harapan. Hal ini tercermin dengan tetap menguatnya film-film cerita bisu impor dari *Hollywood* Amerika Serikat memasuki kawasan Hindia Belanda.

Persoalan ini mendorong lahirnya peraturan perfilman di tahun 1920 yang tertuang dalam *Staatsblad Van Nederlandsch Indie*, 1920 Nomor 356. Ketentuan penting yang dimuat dalam kebijakan tersebut adalah penghapusan Komisi Sensor Film di empat kota besar, yaitu Batavia, Semarang, Surabaya dan Medan. Dengan demikian tidak ada lagi kota utama tempat Komisi Sensor Film berada. Penghapusan tersebut dimaksudkan untuk memaksimalkan kinerja Komisi Sensor Film daerah (red: sub-sub daerah) agar tidak menggantungkan diri pada hasil keputusan Komisi Sensor Film di empat kota. Penghapusan pun ditujukan untuk memperketat masuknya film-film impor di daerah-daerah. Di samping itu, diberlakukan pula pembayaran pemeriksaan film kepada pemilik film untuk membatasi importir memasukkan film dalam jumlah besar ke wilayah Hindia Belanda (Arief, 1997, hal. 65-67).

Penetapan kebijakan tersebut mendorong pertemuan 24 Maret 1924 di Batavia yang diselenggarakan oleh para pemilik dan importir film. Keputusan penting yang dihasilkan adalah pendirian gabungan importir film dan gabungan pemilik gedung bioskop Hindia Belanda (Arief, 1997, hal. 67-68). Asosiasi ini dibentuk untuk melakukan proteksi terhadap kepentingan mereka sekaligus memperjuangkan kepentingan tersebut bersama-sama. Tujuan lainnya menyangkut pemberian kritik terhadap hasil dan proses kerja Komisi Sensor Film. Keputusan lainnya menyangkut penurunan pembiayaan pemeriksaan film; durasi waktu pemeriksaan film (diusulkan 14 hari) dan perlunya perundingan antara Komisi Sensor Film dengan pihak pemilik dan importir film sebelum pihak komisi mengambil keputusan suatu film tidak lolos sensor.

Hasil pertemuan tersebut diajukan kepada Gubernur Jenderal Hindia Belanda untuk mendapatkan persetujuan. Namun, usulan ini mendapat tantangan keras dari dr. Schumetzer yang duduk di Volksraad karena dianggap melemahkan wibawa Komisi Sensor Film. (Arief, 1997, hal. 69). Tokoh ini menilai, ketentuan yang diajukan oleh pemilik gedung bioskop serta para importir untuk menentang, menolak atau pun menangguk hasil keputusan Komisi Sensor Film dapat melemahkan posisi lembaga tersebut.

Ketegangan antara Komisi Sensor Film dengan para pemilik dan importir film diatasi oleh pemerintah kolonial dengan meluncurkan undang-undang film di tahun 1925. Undang-undang tersebut tercatat di *Staatsblad Van Nederlandsch Indie*, 1925 Nomor 477. Ditetapkannya undang-undang baru ini sekaligus menandai bagaimana pengaruh Amerika Serikat, yang diwakili oleh konsul di Batavia, terhadap pemerintah Hindia Belanda saat itu begitu kuat. (Arief, 1997, hal. 71-73)

Beberapa hal yang diatur dalam peraturan baru tersebut menyangkut: (Arief, 1997, hal. 71-73)

1. Pembubaran Komisi Sensor Film di tingkat daerah dan pembentukan sebuah Komisi Sensor Film yang berdomisili di Batavia. Anggota komisi terdiri dari paling sedikitnya 9 orang, termasuk seorang ketua dan seorang sekretaris.
2. Penempatan Komisi Sensor Film di bawah Departemen *Binnelands Bestuur* (Departemen Dalam Negeri).
3. Penghapusan kriteria lolos sensor sementara karena dianggap membingungkan dan tidak tegas.
4. Pembatasan usia penonton, yaitu kategori film untuk penonton berusia di atas 17 tahun dan kategori untuk penonton berusia di bawah 17 tahun. (Di mana ketentuan kategori diserahkan sepenuhnya pada anggota komisi tanpa ada rujukan kriteria yang jelas).
5. Pemberlakuan denda bagi pelanggarnya.
6. Pembakaran (pembinaan) bagian film yang dinyatakan tidak lolos sensor.

Tidak dipungkiri kebijakan baru tersebut seperti membuka kran bagi masuknya film impor di wilayah Hindia Belanda. Seiring dengan kemajuan teknologi suara dan sistem editing yang memungkinkan fantasi adegan direalisasikan dalam film menyebabkan tugas Komisi Sensor Film menjadi cukup berat. Kondisi ini yang mendorong pemerintah Hindia Belanda membuka kantor baru yang khusus diperuntukkan bagi komisi. Peralatan sensor pun dilengkapi untuk memudahkan penyelesaian tugas komisi.

Perubahan ini pun mendorong dikeluarkannya kebijakan tentang komisi sensor seperti tertuang dalam *Staatsblad Van Nederlandsch Indie*, 1930 Nomor 447. Kebijakan tersebut memuat ketentuan penambahan jumlah anggota komisi dengan mempertimbangkan unsur kebangsaan dalam proses rekrutmentnya. Pada masa inilah terdapat anggota komisi sensor dari penduduk pribumi (1 orang saja). Kebijakan sensor ketika itu terutama difokuskan pada penggunaan kata-kata/bahasa yang digunakan dalam dialog film. (Arief, 1997, hal. 75)

Membanjirnya film impor ketika itu mendorong pemerintah kolonial membuat sistem penyeimbangan perfilman. Sistem tersebut direalisasikan dengan memberikan kesempatan pada film dalam negeri berproduksi dan membuka peluang luas untuk lolos sensor. Kebijakan ini dimaksudkan untuk mendongkrak film dalam negeri yang dimaksudkan untuk menjadi penyeimbang citra akibat gencarnya film impor. Kebijakan pemerintah kolonial tentang hal itu dituangkan dalam *Ordonansi Film* tahun 1940. Kebijakan film tersebut tertuang dalam *Staatsblad Van Nederlandsch Indie*, 1940 Nomor 507.

Beberapa kebijakan penting yang dirumuskan menyangkut pemberlakuan klasifikasi umur penonton. Di mana klasifikasi umur dibedakan atas dua kelompok yaitu di atas 13 tahun dan 13 tahun ke bawah. Kriteria pengklasifikasian tersebut tidak jelas dan sepenuhnya tergantung pada interpretasi anggota komisi. Kebijakan pun mencakup penerapan denda baik ke penonton maupun

pemutar film berupa uang atau hukuman penjara; pemberian kelonggaran sensor pada pemilik film dalam negeri; pemberian peluang berkonsultasi kepada ketua komisi sensor film untuk mengetahui isi film yang diperbolehkan bagi para pembuat film serta dibukanya jalur ekspor film dalam negeri. (Arief, 1997, hal. 77-80)

Tabel berikut akan menyajikan rangkuman kebijakan-kebijakan masa pemerintahan kolonial untuk memudahkan pelacakan kebijakan ketika itu.

Tabel III.1  
Kebijakan Sensor Masa Hindia Belanda

Periode	Bentuk Kebijakan	Ketentuan Utama Kebijakan
Pemerintah Kolonial Sekitar tahun 1916	<i>Staatsblad Van Nederlandsch Indie</i> , 1916 Nomor 276 (Ordonantie Bioscoop)	Dibentuk Komisi Sensor Film di 4 kota: Batavia, Semarang, Surabaya & Medan. Sensor diberlakukan untuk menyeleksi film-film yang masuk di wilayah Hindia Belanda untuk menjaga citra orang-orang Belanda dari tingkah laku buruk yang ditampilkan di film serta untuk menjaga <i>status quo</i> pemerintahan. Sensor dilakukan dengan menolak pemutaran atau pengguntingan film.
Tahun 1919	<i>Staatsblad Van Nederlandsch Indie</i> , 1919 Nomor 377	Perluasan keberadaan komisi sensor di setiap daerah. Kebijakan sensor diarahkan untuk memperlemah peredaran film import di daerah yang banyak orang-orang pribumi. Pemilik bioskop perlu memiliki surat izin tertulis pemutaran film yang dikeluarkan oleh komisi sensor dan menunjukkannya kepada aparat kepolisian sebelum memutarnya. Ada 3 kriteria sensor yang diterapkan: (1) lolos sensor, (2) lolos sementara dan (3) penolakan pemutaran.
Tahun 1920	<i>Staatsblad Van Nederlandsch Indie</i> , 1920 Nomor 356	Penghapusan Komisi Sensor Film di 4 kota utama untuk memaksimalkan kerja Komisi Sensor Film Daerah (sub-sub daerah). Pemberlakuan pembayaran pemeriksaan film kepada pemilik film untuk membatasi film-film import.

## PETA PERSOALAN KREATIVITAS DAN SENSOR

Tahun 1925	<i>Staatsblad Van Nederlandsch Indie</i> , 1925 Nomor 477	Pembubaran Komisi Sensor Film di tingkat daerah dan pembentukan sebuah komisi sensor film yang berdomisili di Batavia dan berada di bawah Departemen <i>Binnelands Bestuur</i> (Departemen Dalam Negeri). Kriteria lolos sensor sementara dihapuskan. Terdapat kebijakan mengenai penonton berupa pembatasan usia penonton. Kriteria yang digunakan hanya sebatas kesepakatan diantara anggota komisi sensor film. Diberlakukan denda bagi pelanggarnya. Film yang dinyatakan tidak lolos dibakar/dibinasakan.
Tahun 1930	<i>Staatsblad Van Nederlandsch Indie</i> , 1930 Nomor 447	Anggota komisi sensor diklasifikasi berdasarkan kebangsaannya. Dalam kesempatan ini terdapat 1 orang anggota sensor (dari 15 anggota) yang berasal dari penduduk pribumi. Kebijakan ini terutama untuk melakukan sensor terhadap kata-kata/bahasa yang digunakan dalam dialog film.
Tahun 1940	<i>Staatsblad Van Nederlandsch Indie</i> , 1940 Nomor 507 (Ordonansi Film Tahun 1940)	Pemberlakuan pembatasan penonton film import dengan membuat klasifikasi umur penonton. Penerapan denda baik ke penonton maupun pemutar film berupa denda maupun hukuman penjara. Memberikan kelonggaran sensor pada pemilik film dalam negeri termasuk memberikan peluang berkonsultasi kepada ketua komisi sensor film untuk mengatahui isi film yang diperbolehkan. Kebijakan ini dimaksudkan untuk mendongkrak film dalam negeri yang dimaksudkan untuk menjadi penyeimbang citra akibat gencarnya film impor. Dibuka peluang melakukan ekspor film.

Berdasarkan pada pemaparan di atas, penyelenggaraan sensor di masa Hindia Belanda sangat kental diwarnai oleh tarik menarik kepentingan antara pemerintah kolonial dengan pemilik dan importir film serta pemilik bioskop. Meski kebijakan sensor diterapkan untuk tujuan politis, menjaga *status quo* dan pencitraan, namun arah kebijakan masih dipengaruhi oleh para pebisnis film. Bahkan pergantian peraturan sensor banyak dipicu oleh kepentingan ekonomi para pebisnis film.

Kebijakan sensor pun nampak tidak berfungsi dengan maksimal. Kriteria sensor yang tidak jelas menyebabkan munculnya interpretasi yang berbeda-beda di kalangan anggota komisi sensor. Akibatnya, kualitas hasil sensor

menjadi sangat lemah dan tidak konsisten. Manajemen lembaga sensor yang karut-marut dengan fasilitas yang terbatas membuat pekerja sensor tidak maksimal dalam menyelesaikan pekerjaannya. Bahkan menganggap pekerjaan tersebut sebagai sampingan saja karena ketiadaan tunjangan yang layak.

Isu sensor belum cukup fenomenal di kalangan penduduk pribumi karena apresiasi film pada masa itu masih sebatas hiburan dari visualisasi *gambar idoeop*. Namun, kekhawatiran pemerintah kolonial terhadap munculnya kaum terpelajar pribumi mendorong dikeluarkan kebijakan sensor yang cukup ketat terutama terkait dengan distribusi film ke daerah-daerah.

### *Sensor Film Masa Pendudukan Jepang*

Jepang mengambil alih pemerintahan Hindia Belanda pada tanggal 7 Maret 1942. Yang paling menyolok dari masa ini adalah keberadaan film di bawah *Sedenbu* (semacam lembaga propaganda). Bersamaan dengan media komunikasi lainnya seperti surat kabar, siaran radio, poster dan sebagainya, pertunjukkan *gambar idoeop* berada di bawah pengawasan badan propaganda. Kebijakan ini tertuang dalam *Kan Po* No. 13, 02-2603.

*Sedenbu* menetapkan beberapa kriteria film untuk dapat diedarkan dan diputar pada masa pendudukan Jepang. Kriteria tersebut, menurut Arief dkk. (Arief, 1997, hal. 91) mengandung 3 esensi pokok, yaitu:

1. Seluruh film diharuskan memiliki kesesuaian atau memberikan dukungan bagi strategi pemerintah pendudukan untuk mendapatkan hati dan sokongan dari rakyat Indonesia. Kebijakan ini menyebabkan jenis-jenis film yang menggambarkan khalayalan atau hal-hal yang bersifat menghibur dan berasal dari Hollywood tidak diperbolehkan untuk dipertontonkan.
2. Larangan terhadap penggunaan bahasa Belanda dan Inggris serta kewajiban penggunaan bahasa Jepang dan

Indonesia memukul film-film impor. Kebijakan ini yang betul-betul menyumbat masuknya film-film impor terutama yang berasal dari Eropa atau pun Hollywood yang menggunakan bahasa Inggris dan Belanda.

3. Untuk mendukung kebijakan pemerintah Jepang, film-film yang dibuat haruslah memaparkan mengenai kebijakan yang dikeluarkan oleh pemerintah pendudukan.

Karena film merupakan "*an sich*" kerja propaganda, maka tidak ada lagi fungsi dan kerja komisi sensor film ketika itu. Seluruh fungsi komisi langsung ditangani oleh lembaga propaganda. Untuk memaksimalkan kerja lembaga ini, pemerintah pendudukan membuat 3 kebijakan yang diarahkan untuk menunjang kerja film sebagai propaganda. *Pertama*, pembuatan lembaga yang khusus menangani pembuatan film cerita dan film-film dokumenter. *Kedua*, pembuatan lembaga yang menangani upaya menghadirkan tokoh-tokoh film Indonesia saat itu untuk membantu proses pembuatan film maupun proses publikasi penyebaran film. *Ketiga*, menetapkan kebijakan yang mengatur upaya distribusi film, baik melalui pemutaran film di bioskop maupun pemutaran film dalam bentuk bioskop keliling (Arief, 1997, 93-94).

Di samping itu, untuk mengefektifkan kerja propaganda pada bulan Oktober 1942 dibentuk sebuah lembaga kontrol perfilman bernama *Jawa Eiga Kosha*. Lembaga tersebut berada di bawah *Sedenbu*. Lembaga kontrol tersebut tidak cukup efektif karena hanya menjadi penyalur dan perpanjangan tangan lembaga-lembaga resmi perfilman pemerintah dan kurang mendapat simpati dari penduduk pribumi. Persoalan ini yang mendorong pemerintah pendudukan menggagas keterlibatan orang-orang film Indonesia dalam lembaga resmi perfilman. Berdirilah kemudian Badan Persiapan Pusat Kesenian Indonesia yang dikenal dengan nama *Keimin Bunka Shidosho*. Kebijakan pendirian lembaga ini tertuang dalam *Kan*

## MENGUAK PETA PERFILMAN INDONESIA

*Po* No. Istimewa, 3-2603. Bagi penduduk pribumi lembaga ini memberikan peluang berkarya sementara bagi pemerintah Jepang merupakan instrumen menarik simpati rakyat pribumi (Arief, 1997, 94-95). Tidak hanya sebatas itu, pemerintah pendudukan pun berinisiatif membentuk Persatuan Artis Film Indonesia (PERSAFI) untuk menggalang kekuatan di bidang perfilman dengan penduduk pribumi.

Pada 1 April 1943, lembaga kontrol perfilman *Jawa Eiga Kosha* berubah nama menjadi *Jawa Eiga Haikyusha* yang secara struktural berada di bawah *Keimin Bunka Shidosho*. Lembaga kontrol baru ini bertugas mengatur distribusi dan waktu pemutaran film di seluruh wilayah Indonesia (Arief, 1997, hal. 95).

Pada pendudukan Jepang, pemerintah membuat bioskop-bioskop di perkotaan (Semarang dan Jakarta) yang dikhususkan untuk memutar film-film propaganda. Para penonton tidak ditarik uang pembelian karcis. Film ini sengaja dibebaskan agar menjangkau sebanyak mungkin masyarakat. Untuk menerobos daerah pedesaan, pemerintah mendirikan bioskop keliling. Langkah ini ditempuh semata-mata untuk memperkuat posisi pemerintahan Jepang.

Berikut akan disajikan tabel yang menggambarkan arah kebijakan sensor film pada masa pendudukan Jepang.

Tabel III.2  
Kebijakan Sensor Masa Pendudukan Jepang

Periode	Bentuk Kebijakan	Ketentuan Utama Kebijakan
Pendudukan Jepang Sekitar tahun 1942	<i>Kan Po</i> No. 13, 02-2603	Urusan film berada di bawah departemen <i>Sendenbu/Propaganda</i> . Film di zaman ini haruslah mendukung strategi pemerintah Jepang. Film yang berasal dari Hollywood dan negara-negara lainnya, terutama yang hanya bersifat menghibur, dilarang diputar. Untuk mengefektifkan kerja propaganda pada bulan Oktober 1942 dibentuk sebuah lembaga kontrol perfilman di bawah <i>Sendenbu</i> yaitu, Jawa

PETA PERSOALAN KREATIVITAS DAN SENSOR

		Eiga Kosha. Lembaga ini di tahun 1943 berubah nama menjadi Jawa Eiga Haikyusha yang focus kerjanya mengatur distribusi dan waktu pemutaran film di seluruh wilayah Indonesia.
	Kan Po No. 8, 12-2602	Larangan penggunaan bahasa Belanda dan Inggris memukul film-film import.
	Kan Po No. Istimewa, 3-2603	Kebijakan menempatkan orang Indonesia di lembaga resmi perfilman (Badan Persiapan Kesenian Indonesia) yang dapat mengetahui teknik distribusi maupun produksi film. Kebijakan ini dimaksudkan untuk meraih perhatian rakyat Indonesia.

Pemerintahan Jepang nampaknya tidak memberikan ruang yang cukup luas bagi jenis-jenis film hiburan. Berbagai peraturan yang ditetapkan tidak memungkinkan jenis film impor dengan penggunaan bahasa Inggris dan Belanda memasuki kawasan Indonesia. Hanya film-film yang memberikan dukungan terhadap kepentingan propaganda Jepang yang diperbolehkan diputar. Kondisi demikian membuat fungsi kerja komisi sensor sangat minim. Bahkan fungsi lembaga ini digantikan oleh lembaga propaganda bernama *Sedenbu*.

Kondisi perfilman yang ekstrim berbeda dengan masa kolonial nampaknya mempengaruhi minat masyarakat menonton film. Hal ini ditunjukkan oleh beberapa upaya pemerintah pendudukan memikat masyarakat melalui pelibatan pembuat film Indonesia dalam lembaga pengurusan film. Tidak hanya itu, pendirian biskop di perkotaan dan bioskop keliling dimaksudkan untuk menarik perhatian penduduk pribumi. Nampak sekali, kepentingan politik dan kekuasaan pemerintah pendudukan Jepang betul-betul menjadi kendali bagi penyelenggaraan sensor film pada masa itu.

*Sensor Film Masa Awal Kemerdekaan Hingga Tahun 1964*

Kemerdekaan Indonesia yang diproklamasikan tanggal 17 Agustus 1945 membawa perubahan besar bagi keseluruhan aspek kehidupan bernegara tak terkecuali bidang perfilman. Pada masa awal ini, urusan film dipegang oleh Departemen Penerangan yang ketika itu dirangkap jabatannya oleh Menteri Keamanan Rakyat. Dirangkapnya jabatan tersebut mempertimbangkan fungsi lembaga yang sama, yaitu membangkitkan semangat kebangsaan dan mempertahankan negara. Tugas dari departemen tersebut antara lain melakukan kontra propaganda, propaganda dan pencatatan penerbitan. Kebijakan ini tertuang dalam *Maklumat Pemerintah 14/11/1945* (Arief, 1997, hal. 98).

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

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

kekacauan dan melembekkan perjuangan bangsa. (Arief, 1997, hal. 100-102)

Ketika persoalan kedaulatan negara masih terganjal karena masih berperannya pemerintah NICA (hasil perjanjian Linggarjati), kebijakan sensor pun masih menyisakan persoalan. Badan sensor tidak dapat berfungsi maksimal karena penguasaan beberapa wilayah Republik Indonesia oleh tentara sekutu. Kebijakan sensor yang cukup menyolok, dan nampaknya berlaku cukup intensif di wilayah yang dikuasi pemerintah Indonesia terkait dengan pembatasan usia penonton. Klasifikasi ini dimaksudkan untuk melindungi rakyat yang baru merdeka dari pengaruh film import terutama dalam rangka mengurangi efek budaya dari film tersebut. Sedangkan di wilayah yang dikuasai oleh tentara sekutu dicanangkan *Staatsblad Van Nederlandsch Indie*, No. 155 tahun 1948 yang menegaskan pemberlakuan *Ordonansi Film* tahun 1940 (Arief, 1997, hal 106).

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

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

suatu film itu dipandang berbahaya bagi daerah maka lembaga sensor di daerah akan menolaknya.

Ketentuan lain menyangkut kebijakan perfilman di masa ini masih terus mengacu pada *Ordonansi Film* tahun 1940 yang berlaku pada masa Hindia Belanda. Termasuk ketentuan umur penonton film hanya ditambahkan kewenangan penentuan umur tersebut ada pada Panitia Sensor Film Pusat (Arief, 1997, hal. 110).

Pada masa ini kebijakan sensor masih kental terkait dengan kepentingan politik kekuasaan. Kasus dipotongnya film "Darah dan Doa" karya Usmar Ismail dan ditolaknya pemutaran film tersebut di beberapa daerah menunjukkan bagaimana kepentingan politik kala itu memangkas kerja kreatif film. Film "Darah dan Doa" yang memaparkan perjuangan Long March pasukan Divisi Siliwangi sebagai akibat diterimanya perjanjian Renville 1948 dan sikap pasukan Darul Islam dalam menerima kembali pasukan tersebut serta kekeranan yang ditimbulkan, dianggap dapat menjadi pemicu upaya penyelesaian damai dengan Darul Islam kala itu (Arief, 1997, hal. 111).

Karena pola yang dilakukan badan penyensoran film berorientasi pada kepentingan tertentu dan tidak berupaya mengapresiasi penonton pada film-film produksi dalam negeri maka Kongres Kebudayaan tahun 1952 menyerukan perlunya keluwesan kerja badan sensor tersebut. Asrul Sani menyatakan, fungsi lembaga penyensoran haruslah bertumpu pada 2 hal. *Pertama*, mengekang upaya-upaya produser film yang semata-mata ingin mengambil keuntungan dengan produksi film yang sebenarnya mengelabui masyarakat. *Kedua*, badan sensor film dapat menjamin kepuasan masyarakat untuk menonton sebuah karya film dari seorang sineas secara utuh (Arief, 1997, hal. 112). Pendapat ini agaknya berusaha untuk memfungsikan daya apresiasi masyarakat terhadap film. Namun, tidak ubahnya pada masa penjajahan, sebagian besar masyarakat menonton film masih sebatas mencari hiburan semata dan bukannya menikmatinya sebagai suatu bentuk karya yang punya visi (Arief, 1997, hal.

113). Itulah sebabnya, pasokan film impor terus saja mengalir. Sebagai data, produser film Indonesia tercatat hanya 11 sementara importir film mencapai 28. Jumlah produksi film tahun 1951, 40 buah dan merosot menjadi 37 di tahun 1952 sementara film produksi Hollywood mencapai 660 dan membengkak menjadi 844 di tahun 1952 (Arief, 1997, hal. 113 & 116).

Fenomena yang cukup unik pada tahun 1950-an adalah adanya ketumpang tindihan fungsi antara lembaga sensor dengan Badan Penyalur Pertunjukkan Film (BPPF) yang didirikan oleh pemerintah pada 1 November 1951. Meski pada awal berdirinya lembaga ini bergerak di daerah Jawa Tengah dan Jawa Timur namun pada akhirnya diharapkan keberadaannya dapat membantu pemerintah untuk membantu peredaran film dalam negeri. Lembaga memiliki 2 lingkup kegiatan, yaitu: *Pertama*, bersifat preventif, dengan memberikan laporan di antaranya kepada Panitia Pengawas Film, membuat ceramah film dan membuat publikasi film dan *kedua* bersifat represif, dengan menyeleksi pemutaran film sesuai dengan tujuan pemutaran dan audiensnya (Arief, 1997, hal. 118-119).

Melihat bagaimana tumpang tindihnya persoalan tersebut, pemerintah mengambil inisiatif untuk menyatukan perfilman dalam suatu lembaga tertentu. Pada tahun 1953 melalui Surat Keputusan Menteri PP&K tanggal 2 Juni 1953 nomor 18977/Kab pemerintah membentuk suatu Panitia Perancang Undang-Undang Perfilman (PPUF). Selanjutnya melalui surat Menteri PP&K tanggal 2 Juni 1954 nomor 18977/Kab, pemerintah mengubah PPUF menjadi Dewan Film Indonesia dengan tugas memberikan pertimbangan-pertimbangan dan nasehat-nasehat kepada Menteri PP&K dalam bidang perfilman (Arief, 1997, hal. 125).

Meskipun Dewan Film Indonesia telah terbentuk, kenyataannya fungsi dan struktur dewan belum terancang dengan baik. Melihat ini maka berdasar Surat Menteri PP&K tertanggal 20 November 1958 nomor 12640/S kepada Perdana Menteri RI dibuat usulan agar kedudukan dan

wewenang Dewan Film Indonesia diubah dan diposisikan langsung berada di bawah Perdana Menteri RI. Untuk memuluskan pelaksanaan kebijakan tersebut, pada tanggal 5 Maret 1959 melalui Surat Keputusan Perdana Menteri no. 95/PM/1959 dilakukan pembubaran Dewan Film Indonesia yang lama dan pembentukan Dewan Film Indonesia yang baru. Dewan baru ini beranggotakan wakil-wakil dari Kabinet Perdana Menteri, kementerian perdagangan, perindustrian, penerangan, keuangan, dalam negeri, perdagangan dan Kepala Staf Angkatan Darat.

Pada Maret 1964 melalui penetapan presiden (Penpres) No. 1 tahun 1964, berdirilah Lembaga Pembinaan Perfilman. Pada pasal 3 Penpres dinyatakan, urusan film ditangani oleh satu departemen. Departemen tersebut di bawah Menteri Koordinator Kompartemen Perhubungan dengan Rakyat/ Menteri Penerangan. Secara spesifik penanganan film di bawah Departemen Penerangan pada akhirnya ditetapkan melalui Instruksi Presiden No. 012 tahun 1964, tanggal 5 Agustus 1964. (Arief, 1997, hal. 125)

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

*"Film yang dibuat di Indonesia wajib: (a) menjadi pendukung, pembela dan penyebaran dasar-dasar dan ideologi negara Pancasila dan Manifesto Politik beserta pedoman-pedoman pelaksanaannya; (b) menggambarkan hal-hal yang mengandung pemberitaan dan usulan terhadap keadaan dan terhadap pelaksanaan kebijaksanaan pemerintah memelihara agar supaya pemberitaan dan ulasan itu bersifat konstruktif dan tetap berpedoman pada Manifesto Politik serta pedoman-pedoman pelaksanaannya. (c) memperlihatkan syarat-syarat ketertiban umum dan peraturan-peraturan yang berlaku."* (Arief, 1997, hal. 142-143)

Kebijakan tersebut memiliki pengaruh kuat terhadap melemahnya perfilman di Indonesia. Berdasarkan kebijakan tersebut, hanya film-film yang mendukung ideologi politik pemerintah sajalah yang dapat diedarkan. Terlebih lagi,

munculnya aksi dari Panitia Aksi Pemboikotan Film Imperialis Amerika Serikat (PAPFIAS), yang mengharamkan film-film Hollywood dan Barat lainnya, memukul perusahaan importir film. (Arief, 1997, hal. 143)

Tabel berikut akan mengurai beberapa kebijakan pada masa awal kemerdekaan hingga 1964.

**Tabel III.3**  
**Kebijakan Sensor Masa Awal Kemerdekaan**  
**hingga tahun 1964**

Era Proklamasi tahun 1945	Maklumat Pemerintah 14/11/1945	Dalam kabinet pertama setelah Indonesia merdeka, urusan film berada di bawah departemen penerangan yang dirangkap jabatannya ketika itu oleh menteri Keamanan Rakyat. Tugas departemen ini antara lain melakukan kontra propaganda, propaganda dan pencatatan penerbitan. Pada 10 September 1946 didirikan Komisi Pemeriksaan Film untuk mengusahakan agar film yang diputar menganut faham rakyat dan bersifat mendidik.
Masuknya tentara NICA, September 1945	(Berita Republik Indonesia, 1-15 Januari 1946 dan tidak ada penjelasan pasti bentuk kebijakan)	Di tengah-tengah upaya mempertahankan status quo oleh tentara sekutu, 5 September 1945 Kerajaan Yogyakarta menyatakan bergabung dengan Indonesia. Dalam perfilman Sultan merumuskan film yang patut ditonton oleh rakyat. Setelah Komisi Pemeriksaan Film Pusat dibentuk, 5 Oktober 1945 Sultan mengumumkan garis-garis kerja dan fungsi Badan sensor. Inti ketentuan yang dibuat Sultan menyangkut sensor untuk segala penerbitan, sandiwara dan sebagainya dan menyeleksi media tersebut jangan sampai menimbulkan salahpahaman, kekacauan dan melembekkan perjuangan bangsa.
Pasca Perjanjian Linggarjati	(Tidak ada penjelasan pasti bentuk kebijakan)	Di wilayah yang dikuasai republik, lembaga sensor difungsikan untuk membuat kategori batasan usia penonton sesuai dengan tayangan film.

## MENGUAK PETA PERFILMAN INDONESIA

Tahun 1948	<i>Staatsblad Van Nederlandsch Indie</i> , No. 155 tahun 1948	Kebijakan ini dimaksudkan untuk mengingatkan berlakunya Ordonansi Film tahun 1940.
Kedaulatan kembali wilayah RI, tahun 1949	(Tidak ada penjelasan pasti bentuk kebijakan tetapi Ordonansi Film tahun 1940 masih menjadi pedoman)	Panitia Sensor Film dibentuk dan berada dibawah departemen Pendidikan dan Kebudayaan. Anggota panitia terdiri dari 33 orang, 22 orang berasal dari berbagai departemen dan jawatan dan 11 orang dari swasta. Di samping Panitia Sensor Film di tingkat pusat, dibentuk pula Panitia Sensor Film di tingkat daerah. Panitia di daerah memiliki kekuasaan menolak film-film yang dianggap berbahaya bagi daerah yang bersangkutan. Kriteria umur penonton masih berpijak pada Ordonansi Film Tahun 1940.
Tahun 1952	Keputusan Konggres Kebudayaan	Menyerukan, keluwesan kerja badan sensor. Seharusnya badan sensor film tidak hanya menyensor film yang mengancam moral masyarakat namun juga perlu mempertimbangkan film sebagai sebuah karya seni sebagai bentuk apresiasi baik bagi pembuat film maupun penonton.
Tahun 1951	(Tidak ada penjelasan pasti bentuk kebijakan)	Berdiri Badaan Penyalur Pertunjukkan Film (BPPF). Badan ini bergerak di wilayah Jateng dan Jatim namun pada akhirnya difungsikan untuk membantu memberikan masukan pada pemerintah. Lembaga ini juga melakukan seleksi film sehingga ada overlap dengan fungsi badan sensor. Ada 2 lingkup kegiatan: (1) bersifat preventif dengan memberikan laporan diantaranya kepada Panitia Pengawas Film, membuat ceramah film dan membuat publikasi film. (2) bersifat represif dengan menyeleksi pemutaran film sesuai dengan tujuan pemutaran dan audiensnya.
Tahun 1953	Surat Keputusan Menteri PP&K tanggal 2 Juni 1953 nomor 18977/Kab	Membentuk Panitia Perancang UU Perfilman. Keputusan ini dilatarbelakangi oleh tumpangtindihnya kehidupan perfilman termasuk badan sensor.

PETA PERSOALAN KREATIVITAS DAN SENSOR

Tahun 1954	Surat Keputusan Menteri PP&K tanggal 2 Juni 1954 nomor 18977/Kab	Panitia Perancang UU Perfilman diubah menjadi Dewan Film Indonesia yang bertugas memberikan masukan kepada menteri PP&K dalam bidang perfilman.
Tahun 1958	Surat Keputusan Menteri PP&K tanggal 20 November 1958 nomor 12640/S	Berupa usulan agar kedudukan dan kewenangan Dewan Menteri Berada langsung di bawah Perdana Menteri RI.
Tahun 1959	Surat Keputusan Perdana Menteri No. 95/PM/1959	Membubarkan anggota Dewan Film Indonesia dan membentuk anggota baru yang terdiri dari wakil-wakil dari kabinet Perdana menteri, kementerian perdagangan, perindustrian, penerangan, keuangan, dalam negeri dan Kepala Staf Angkatan Darat.
Tahun 1964	Penetapan Presiden (Penpres) No. 1 tahun 1964  Instruksi Presiden No 012 tahun 1964 (5 Agustus 1964)	Pembentukan Pembinaan Perfilman. Ketika itu pemberian pembimbingan kepada perfilman berada di bawah Menteri Koordinator Kompartimen Perhubungan dengan Rakyat/Menteri Penerangan. Penpres tersebut antara lain menetapkan setiap pengimporan, pengeksporan, pembuatan dan pengedaran film di Indonesia harus mendapatkan izin dahulu dari Menteri Penerangan. Juga, film Indonesia wajib menjadi pendukung, pembela, penyebaran dasar-dasar ideology negara Pancasila dan manifesto Politik.  Mempersatukan urusan film yang tercerai berai dalam berbagai lembaga di bawah Departemen Penerangan.

Kesan yang paling menyolok dalam penyelenggaraan sensor di masa ini adalah keterkaitannya dengan kebijakan pemerintah yang menjadikan film sebagai bagian dari kegiatan politik. Berbagai peraturan menyangkut penyelenggaraan sensor diupayakan untuk tujuan mempertahankan eksistensi negara. Keterlibatan unsur-unsur militer dalam institusi yang mengatur perfilman menunjukkan bagaimana film

diselenggarakan untuk tujuan-tujuan politik dan pengambilalihan kekuasaan. Film diperankan sebagai instrumen bagi pemerintah untuk menjaga ideologi dan manifestasi politik. Hampir sama kondisinya ketika masa pendudukan Jepang, film Indonesia dapat dibilang mengalami keterpurukannya. Bahkan pemberlakuan Ordonansi Film tahun 1940, penyelenggaraan film di Indonesia mengindikasikan pemerintah dalam menangani permasalahan perfilman masih menganut ideologi kolonial.

*Sensor Film Masa Orde Baru  
hingga Awal Tahun 1990-an*

Ketika pemerintahan Orde Baru mulai memegang kendali pemerintahan di Indonesia, situasi pun berubah. Guna menumbuhkan kembali perfilman Indonesia yang nampak lesu pada periode sebelumnya, pemerintah segera membuat Keputusan Bersama Menteri Perdagangan dan Menteri Perindustrian (3 September 1967) yang mengatur ketentuan pertunjukkan film. Ketentuan tersebut menegaskan, kewajiban pemutaran film produksi Indonesia di bioskop golongan A sekurang-kurangnya satu kali dalam sebulan dan golongan BI, BII dan C sekurang-kurangnya 4 minggu dalam jangka waktu enam bulan. Kebijakan tersebut diarahkan untuk mengurangi dominasi film impor dan memberikan peluang bagi produksi film dalam negeri.

Tidak hanya itu, melalui Keputusan Menteri Penerangan, SK No. 71 tahun 1967, pemerintah memutuskan untuk mewajibkan semua importir film membeli saham produksi dan rehabilitasi perfilman nasional. Kebijakan ini diambil untuk mempercepat pertumbuhan kembali produksi film dalam negeri. Kemudian menyusul SK No. 34/SK/M/1968 yang memutuskan pendirian Dewan Produksi Film Nasional (DPFN). Dewan ini memiliki keanggotaan yang terdiri dari orang film swasta dengan lingkup tugas, menentukan kebijakan atas *script* film, penentuan artis,

karyawan, biaya produksi, penunjukan produser serta meminta pertanggung jawaban produser dalam membuat film (Arief, 1997, hal. 152).

Meski kebijakan tersebut telah diberlakukan, namun permasalahan perfilman belum juga tuntas. Film impor terus saja marak memasuki pasar dalam negeri dengan tema-tema seks dan kekerasan. Pada tahun 1968 jumlah film impor 459 judul dan melonjak tajam pada tahun 1969 menjadi 784 judul film. Derasnya arus film impor ini selain dipicu oleh kebijakan mengenai masuknya film impor tahun 1971 juga disebabkan oleh lemahnya fungsi panitia sensor pusat sebagai benteng terakhir perfilman di Indonesia (Arief, 1997, hal. 157).

Persoalan ini nampaknya ditanggapi serius oleh Pangdam VII Diponegoro dan mendorongnya mengeluarkan surat keputusan (melalui SK No. Kep/PPD/0056/10/167). Dalam keputusannya Pangdam menegaskan pentingnya pembentukan Panitia Sensor Film Daerah di Jateng/DIY. Tugas panitia ini adalah mengawasi dan mencegah pertunjukan film yang memiliki pengaruh negatif bagi masyarakat. Pembentukan panitia daerah ini juga dilatarbelakangi kurang maksimalnya kerja Panitia Sensor Film di tingkat Pusat (Arief, 1997, hal. 159).

Kelemahan panitia sensor pusat dalam melaksanakan fungsinya disebabkan oleh beragam persoalan. Di antaranya adalah munculnya kebimbangan antara menutup kran film melalui sensor yang ketat (dengan dampak film yang beredar menjadi sedikit) atau memberikan kelonggaran terhadap penyensoran (demi meningkatnya film-film produksi nasional maupun impor) (Arief, 1997, hal. 157).

Tanpa menunggu revitalisasi kerja panitia sensor, di beberapa daerah mengambil inisiatif untuk melakukan sensor sendiri. Contohnya adalah pembentukan Panitia Sensor Film Daerah Jawa Tengah/DIY yang bertugas mengawasi dan mencegah pertunjukkan film yang memiliki dampak negatif bagi masyarakat. Secara terperinci tugas panitia tersebut adalah:

*“Mengadakan penelitian, pengawasan serta penindakan terhadap film-film yang masuk di daerah Paperda Jateng/ DIY. Pada prinsipnya semua film yang masuk daerah Jateng/ DIY diharuskan melalui kota Semarang, yaitu tempat kedudukan panitia. Karena pertimbangan teknis, maka Panitia Pembantu sebagaimana dimaksudkan di atas diberi wewenang untuk menjalankan tugas penelitian, yaitu khusus terhadap film-film yang masuknya ke Jawa Tengah tidak melalui Semarang” (Arief, 1997, hal. 159)*

Seiring dengan itu, pemerintah pusat mengeluarkan kebijakan baru di mana Direktorat Film menjalankan fungsi sebagai lembaga pra sensor. Direktorat ini dapat menolak film dengan tema/isi yang dianggap bertentangan dengan politik pemerintah serta bertema seks (Arief, 1997, hal. 160). Fungsi direktorat film semacam itu, menunjukkan adanya ketumpang tindihan fungsi dengan lembaga sensor dalam melakukan penilaian film.

Ketumpang tindihan fungsi lembaga sensor dan semakin meluasnya film-film bertema seks dengan adegan panasnya mendorong pertemuan MMPI (Majelis Musyawarah Perfilman Indonesia) di Ujung Pandang. Hasil pertemuan itu menyerukan perlunya RUU Pokok Perfilman, yang beberapa klausulnya mengungkapkan penolakan terhadap film-film yang berisi adegan sadistis, adegan ranjang atau seks (Arief, 1997, hal. 162-163).

Menanggapi seruan tersebut, Badan Sensor Film (BSF) menuding ketidakpedulian orang film terhadap persoalan tersebut. Pernyataan ini disampaikan dengan menunjukkan bukti-bukti pelanggaran yang dilakukan oleh kalangan film. Menurut BSF, paling tidak ada 4 pelanggaran yang terjadi: (1) pelanggaran terhadap ketentuan batas umur, (2) pelanggaran terhadap ditempelnya kembali adegan yang telah dipotong oleh BSF, (3) tidak memutar *leader strip* yang menunjukkan batas umur sebelum film utama dimulai serta (4) pemasangan potret serta iklan dengan gambar dan kata-kata yang tidak ada sangkut pautnya dengan film yang akan diputar (Arief, 1997, hal. 163).

Di kalangan orang-orang film sendiri, nampaknya ada kegerahan menyangkut kualitas film produksi dalam negeri. Hal ini ditunjukkan melalui Seminar Kode Etik Produksi Film Nasional pada tanggal 4-8 Mei 1981. Seminar ini menghasilkan berbagai hal menyangkut kode etik film. Berikut sebagian keputusan hasil seminar tersebut:

*"(1) Film Indonesia seharusnya memiliki tema sentral mengenai situasi dan kondisi manusia Indonesia dan sifat-sifat dan ciri-ciri khas kepribadiannya dalam lingkungan yang wajar. (2) Film merupakan hiburan yang membuat luhur pikiran, mental, rohani dan cita-cita. (3) Film sebagai produksi kebudayaan dapat mendorong masyarakat untuk memelihara dan memupuk kebudayaan yang dimilikinya sebagai proses humanisasi. (4) Larangan terhadap penyajian adegan-adegan yang berefek pada penurunan nilai-nilai moral penonton. (5) Di dalam penampilan kontradiksi dramatik antara kebaikan dan kejahatan perimbangan jumlah adegan minimal harus sama". (Arief, 1997, hal. 170)*

Keputusan seminar yang secara khusus diarahkan untuk memelihara kesuciaan martabat manusia, film Indonesia diputuskan sebagai berikut:

*"(1) Tetap menampilkan kesan bahwa kesucian lembaga pernikahan dan rumah tangga harus dijunjung tinggi rasa hormat. (2) Tidak dibenarkan memberikan kesan bahwa hubungan seks yang liar atau bebas di luar pernikahan adalah hal yang wajar yang dibenarkan. (3) Dikecualikan dari ayat a dan b pasal ini, apabila adegan perzinahan atau hubungan seks di luar hukum sangat perlu untuk membangun konstruksi dramatik. Tetapi adegan ini tidak boleh disajikan dengan terang-terangan atau harus diungkapkan dengan metode artistik dan tehnik dalam bentuk metafora. (4) Tidak boleh dengan terang-terangan menyajikan nafsu birahi, seperti misalnya ciuman yang merangsang dengan mulut terbuka, pelukan yang mencerminkan perbuatan penuh hawa nafsu, sikap dan gerakan yang menimbulkan rangsangan seks yang rendah. (5) Tidak boleh menampilkan adegan rayuan untuk melakukan hubungan seks dan atau perkosaan secara terperinci dikecualikan apabila adegan ini sangat diperlukan*

*oleh konstruksi dramatik ceritanya. Tetapi penyajiannya berfungsi sebagai penjelasan atau contoh bahwa perbuatan tersebut dilarang oleh agama dan dapat menimbulkan akibat buruk. (6) Tidak boleh menampilkan adegan tari-tarian atau gerak-gerik termasuk isyarat kata-kata yang menggugah asosiasi penonton pada kegiatan seksuil yang menumbuhkan kesan kecabulan. (7) Tidak diperkenankan menyajikan adegan yang menggunakan pakaian terlalu minim yang dapat merangsang nafsu birahi. (8) Tidak diperkenankan menyajikan adegan telanjang bulat, sungguhpun dalam bentuk samar-samar, bahkan dalam bentuk imajiner yang ditampilkan melalui reaksi yang tidak senonoh dari pelakunya. (9) Dilarang menampilkan adegan penelanjangan yang tidak perlu dan tidak senonoh.” (Arief, 1997, hal. 170)*

Walaupun sudah dibuat kode etik produksi oleh kalangan praktisi film, kenyataannya masih cukup banyak film yang mempertontonkan adegan seks. Kembali posisi Badan Sensor Film digugat. Bertolak dari persoalan tersebut, Menpen Harmoko dalam pelantikan anggota BSF yang baru menyerukan perlunya para anggota badan sensor bersikap tegas dalam menghadapi film-film bertema atau menonjolkan perilaku seks. Bahkan menteri pun membuat analogi, “mempertajam gunting sensor tidak berarti memenggal karya seni dan kreativitas nasional maupun film impor” (Arief, 1997, hal. 177).

Melihat masih kacaunya persoalan perfilman, pada akhirnya pemerintah meluncurkan Rancangan Undang-Undang Perfilman yang kemudian ditetapkan menjadi Undang-Undang Perfilman dengan nomor registrasi 8 tahun 1992. Berdasarkan undang-undang tersebut, pemerintah mengeluarkan Peraturan Pemerintah No. 7 tahun 1994 yang secara khusus mengatur persoalan sensor. Peraturan ini pulalah menggantikan Badan Sensor Film menjadi Lembaga Sensor Film (LSF). (Arief, 1997, 189)

Tabel berikut mendeskripsikan kebijakan sensor film di masa Orde Baru.

Tabel III.4  
Kebijakan Sensor Masa Orde Baru

Periode	Bentuk Kebijakan	Ketentuan Utama Kebijakan
Tahun 1967	Keputusan Bersama Menteri Perdagangan dan Menteri Perindustrian (3 September 1967)	Kebijakan ini memuat ketentuan pertunjukkan film baik di bioskop golongan A (sekurang-kurangnya satu kali dalam sebulan) dan golongan B1, BII dan C (sekurang-kurang 4 minggu dalam jangka waktu enam bulan) untuk mengurangi dominasi film import dan memberikan peluang bagi produksi film dalam negeri.
Orde Baru, Tahun 1967	Keputusan Menteri Penerangan melalui SK No. 71 tahun 1967  Pangdam VII Diponegoro melalui SK No. Kep/PPD/0056/10 /167	Mewajibkan semua importir film membeli saham produksi dan rehabilitasi perfilman nasional. Kebijakan ini juga memicu masuknya film-film import ke Indonesia.  Melihat membanjirnya film import, Pangdam Diponegoro memutuskan pembentukan Panitia Sensor Film Daerah Jateng/DIY. Tugas panitia ini adalah mengawasi dan mencegah pertunjukan film yang memiliki pengaruh negatif bagi masyarakat. Pembentukan panitia daerah ini juga dilatarbelakngi kurang maksimalnya kerja Panitia sensor Film di tingkat Pusat.
Tahun 1968	SK No. 34/SK/M/1968	Berdiri Dewan Produksi Film Nasional (DPFN) yang beranggotakan orang-orang film swasta dan pemerintah. Dewan ini bertugas menentukan kebijakan atas script film, penentuan artis, karyawan, biaya produksi, penunjukkan produser serta meminta pertanggung jawaban produser dalam membuat film.
Era tahun 1970-an	(Tidak ada penjelasan pasti bentuk kebijakan)	Direktorat Film menjalankan fungsi pra sensor. Direktorat ini dapat menolak film dengan tema/isi yang bertentangan dengan politik pemerintah serta bertema seks.

## MENGAUK PETA PERFILMAN INDONESIA

Era Tahun 1980-an	Hasil seminar, berupa Kode Etik Produksi Film Nasional (4-8 Mei 1981)	Kode etik ini berisi ketentuan pokok tentang produksi film termasuk orientasi tema-tema film yang dapat diproduksi dengan mempertimbangkan aspek-aspek kesesuaian martabat manusia. Juga berisi larangan menampilkan adegan-adegan yang dapat merendahkan nilai-nilai pendidikan di masyarakat. Meski kode etik telah disusun tetap saja film yang mempertontonkan seks dan kekerasan masih mendominasi. Posisi BSF disoroti tajam karena dianggap terlalu lemah dan longgar, hingga film "tidak bermutu" beredar di masyarakat.
-------------------	---	--

Periode masa Orde Baru merefleksikan persoalan sensor yang cukup kompleks. Isu penyensoran tidak hanya dikaitkan dengan aspek politik namun juga ekonomi, sosial budaya, agama bahkan hak asasi manusia.

Kuatnya pengaturan sensor dengan melibatkan peran pemerintah pada masa itu mengindikasikan bagaimana sensor berkaitan dengan kepentingan pemegang kekuasaan. Dalih menjaga stabilitas dan keamanan nasional menjadikan arah kebijakan sensor sangat politis. Lembaga sensor yang dibentuk oleh negara cenderung menunjukkan aksinya sebagai lembaga pengadilan film yang memberikan vonis "mati" atau "hidup" suatu karya film dari pada memberikan apresiasi.

Kebijakan sensor pun diwarnai oleh kuatnya pengaruh pebisnis film. Keinginan untuk menggairahkan dunia perfilman "menjebak" pemerintah Orde Baru dalam mensikapi masuknya film-film impor. Sikap pemerintah yang longgar terhadap importir film dan pemilik bioskop menyebabkan membanjirnya film-film impor di tanah air. Kondisi ini sekaligus menjadi dilematis takkala pemerintah juga berkeinginan mengembangkan produksi film dalam negeri. Meski berbagai kebijakan diluncurkan untuk "sedikit" menghambat laju film impor, produksi dalam negeri tidak jua mampu menandingi kuantitas film-film impor. Kebijakan yang tidak sepenuh hati "membela" perkembangan produksi

film dalam negeri menjadi penghambat laju film-film nasional untuk menjadi penguasa di negeri sendiri.

Pada masa ini telah lahir kesadaran moral dan etika para praktisi film. Munculnya kode etik perfilman menunjukkan langkah maju bagi perkembangan perfilman Indonesia pada masa itu. Namun sayangnya, kode etik tersebut pada akhirnya terkesan sebagai pemanis karena dilanggar oleh praktisi film sendiri. Sikap kritis masyarakat pun pada dasarnya telah tumbuh dan berkembang. Fenomena ini dapat diamati melalui kontroversi persoalan penyensoran, dari mulai isu moralitas hingga isu kreativitas dan hak asasi manusia.

## Persoalan Kreativitas dan Sensor

Meski penyelenggaraan sensor pada masa ini masih dapat digabungkan dalam masa Orde Baru, namun karena dimaksudkan untuk memberikan pembahasan yang lebih spesifik dan detil, pembahasannya dipisahkan. Pada bagian ini akan dipaparkan penyelenggaraan sensor film menurut Undang-Undang Perfilman No. 8 Tahun 1992.

Berdasarkan undang-undang tersebut, sensor film dimaksudkan untuk mewujudkan arah dan tujuan penyelenggaraan perfilman nasional. Dalam penjelasan pasal 33 ayat 1, tujuan sensor film adalah "untuk melindungi masyarakat dari kemungkinan dampak negatif pertunjukkan dan/atau penayangan film serta reklame film yang ternyata tidak sesuai dengan arah dan tujuan penyelenggaraan perfilman". Adapun arah dan tujuan penyelenggaraan perfilman Indonesia, sebagaimana tercantum dalam pasal 3 adalah:

*"(a) Pelestarian dan pengembangan nilai budaya bangsa; (b) pembangunan watak dan kepribadian bangsa serta peningkatan harkat dan martabat manusia; (c) pembinaan persatuan dan kesatuan bangsa; (d) peningkatan kecerdasan bangsa; (e) pengembangan potensi kreatif di bidang perfilman; (f) keserasian dan keseimbangan diantara berbagai kegiatan*

*dan jenis usaha perfilman; (g) terpilihnya ketertiban umum dan rasa kesusilaan; (h) penyajian hiburan yang sehat sesuai dengan norma-norma kehidupan bermasyarakat, berbangsa dan bernegara.”*

Selanjutnya dalam penjelasan pasal 3 tersebut terungkap arah penyelenggaraan film dimaksudkan untuk:

*“memberikan wawasan agar perfilman Indonesia dapat tumbuh dan berkembang secara optimal sesuai dengan fungsinya. Dengan arah tersebut, perfilman Indonesia dibina dan dikembangkan sehingga terhindar dari ciri-ciri yang merendahkan nilai budaya, mengganggu upaya pembangunan watak dan kepribadian, memecahkan kesatuan dan persatuan bangsa, mengandung unsur pertentangan antara suku, agama, ras dan asal usul, ataupun menimbulkan gangguan terhadap ketertiban dan rasa kesusilaan pada umumnya. Dengan arah itu pula, sebaiknya diupayakan agar potensi nasional di bidang perfilman dapat berkembang dan maju dalam kerangka keserasian dan keseimbangan usaha antar unsur perfilman pada umumnya.”*

Sementara itu, dalam Peraturan Pemerintah No. 7/1994 pasal 17 ayat 2 penyensoran dimaksudkan untuk mencegah agar film dan reklame film tidak mendorong khalayak untuk:

1. Bersimpati terhadap ideologi yang bertentangan dengan Pancasila dan Undang-undang 1945
2. Melakukan perbuatan-perbuatan tercela dan hal-hal yang bersifat amoral
3. Melakukan perbuatan-perbuatan yang bertentangan dengan ketertiban umum dan perbuatan-perbuatan melawan hukum lainnya; atau
4. Bersimpati terhadap sikap-sikap anti Tuhan dan anti agama, serta melakukan penghinaan terhadap salah satu agama yang dapat merusak kerukunan hidup mati antar umat beragama

Berdasarkan undang-undang, setiap film dan reklame film yang akan diedarkan, diekspor, dipertunjukkan dan/atau

ditayangkan di masyarakat wajib disensor. Bahkan penyensoran tersebut diberlakukan pula untuk film yang akan ditayangkan oleh stasiun penyiaran televisi. Reklame film yang dimaksud disini mencakup film iklan yang mempublikasikan atau mempromosikan barang dan jasa kepada khalayak. Kesemua jenis film tersebut disensor dengan menggunakan kriteria sensor yang sama.

Penyensoran yang dilakukan dapat mengakibatkan sebuah karya film diluluskan sepenuhnya, dipotong bagian gambar tertentu, ditiadakan suara tertentu atau ditolak seluruhnya untuk diedarkan, diekspor, dipertunjukkan dan/atau ditayangkan (Pasal 33 ayat 2 UU Perfilman 1992). Bagi film atau reklame film yang telah lulus sensor akan mendapatkan tanda lulus sensor oleh lembaga sensor film. Selain memberikan tanda lulus sensor, lembaga ini juga menetapkan penggolongan usia penonton bagi film yang bersangkutan. Penggolongan usia bagi suatu film dimaksudkan untuk melindungi masyarakat dari dampak negatif film dan dimaksudkan sebagai upaya pembinaan keluarga.

Film, reklame film atau potongannya yang ditolak oleh lembaga sensor film, menurut undang-undang dilarang untuk diedarkan, diekspor, dipertunjukkan, dan/atau ditayangkan, kecuali untuk kepentingan penelitian dan/atau penegakan hukum. Untuk film yang tidak lolos sensor, perusahaan film atau pemilik film dapat mengajukan keberatan atau pembelaan kepada badan yang berfungsi memberikan pertimbangan dalam masalah perfilman. Bertolak dari paparan di atas, persoalan sensor meliputi:

1. Ketentuan sensor sebagaimana tercantum dalam undang-undang dan peraturan pemerintah tersebut berorientasi pada upaya menyelamatkan masyarakat dan nilai-nilai kebangsaan. Orientasi tersebut menempatkan masyarakat sebagai obyek yang lemah (sama kapasitasnya) dari pengaruh film. Penilaian demikian mengarahkan penyelenggaraan sensor untuk

melakukan proteksi kepada masyarakat dari serangan negatif pesan-pesan film. Sementara itu, realitasnya tidak semua masyarakat mempan terhadap pengaruh film. Anggapan yang terlalu umum tentu saja mengecilkan keberadaan masyarakat yang kritis terhadap film. Persoalan ini menjadi pemicu munculnya resistensi di kalangan masyarakat. Perlu disadari oleh pemerintah, kebutuhan masyarakat cukup beragam dalam mengakses film karenanya perlu kebijakan sensor yang cukup arif.

2. Penyelenggaraan sensor yang dikait-kaitkan dengan nilai-nilai kebangsaan pada dasarnya juga tidak relevan. Justru kehidupan berbangsa tidak akan pernah “matang” dan “mantap” jika elemen-elemen bangsa tidak diberikan ruang yang cukup bagi pengembangan pengetahuan dan informasi yang notabene dapat diperoleh dari film. Peran pemerintah yang cukup menonjol dalam pengaturan masalah sensor dapat dimaknai sebagai pengingkaran terhadap eksistensi *civil society* yang merupakan pilar negara demokratis.
3. Perkembangan teknologi yang semakin canggih, juga menuntut perubahan kebijakan sensor. Berbagai jenis film dengan beragam bentuk penyajiannya termasuk keterbukaan arus globalisasi yang memungkinkan akses film langsung dari satelit menyebabkan kebijakan sensor saat ini tidak lagi relevan.
4. Persoalan sensor yang kontroversial dan kelemahan regulasi yang ada menuntut perubahan kebijakan sensor sehingga betul-betul merefleksikan perubahan dan dinamika sosial serta visi penyelenggaraan kehidupan bernegara yang lebih demokratis.

### **Persoalan Eksistensi Lembaga Sensor Film (LSF)**

Merujuk pada hasil pemetaan sebelumnya (Pemetaan Perfilman Indonesia Tahap Pertama di tahun 2003) 89% dari

responden yang di *polling* menyatakan perlunya Lembaga Sensor Film di Indonesia. Opini tersebut nampaknya berakar dari kepercayaan terhadap fungsi lembaga sensor yang mampu melindungi masyarakat dari kemungkinan dampak negatif yang timbul dari peredaran dan pertunjukkan film. Mungkin saja hasil tersebut menunjukkan kerangka pemikiran yang normatif di kalangan responden untuk sekadar menghindari tuduhan tidak bermoral atau sebangsanya. Sulit memang melihat tingkat kejujuran opini tersebut. Meski eksistensi lembaga tersebut masih diharapkan, namun hasil analisis jajak pendapat menunjukkan adanya komitmen pengembangan *self censorship* di kalangan masyarakat dalam Pemetaan Perfilman Indonesia Tahap Pertama, Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata Proyek Pengembangan Kebijakan NBSF, Jakarta (2003, hal. 3-4) Meski hasil *polling* ini diajukan kepada pemerintah, nampaknya hanya kebisuan saja yang ditunjukkannya. Tidak ada langkah strategis yang ditempuh untuk merealisasikan *self censorship* tersebut.

Di samping itu, hasil pengkajian analisis jajak pendapat di tahun tersebut pun, mengungkap keinginan mengubah fungsi Lembaga Sensor Film (LSF) secara evolusioner menyesuaikan dengan perkembangan zaman. Sejumlah pandangan mengarah pada fungsi lembaga ini sebagai lembaga yang membuat penilaian film. (2003, hal. 3-4).

Kontroversi eksistensi sensor dan Lembaga Sensor Film masih terus berlanjut hingga kegiatan Pemetaan Perfilman Indonesia Tahap Kedua diselenggarakan. Dalam pandangan Titi Said, selaku Ketua LSF, seperti diungkapkan dalam forum diskusi Revisi UU Perfilman, Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata-Jurusan Ilmu Komunikasi FISIPOL UGM, Yogyakarta, 5 Agustus 2004, keberadaan LSF cukup krusial saat ini terutama terkait dengan hak-hak masyarakat. Menurutnya, "masyarakat perlu dilindungi dari dampak film karena setiap manusia mempunyai daya serap yang berbeda dalam memaknai film". Bahkan, Titi Said mengaitkan pentingnya sensor film dengan semakin berkurangnya *the*

*identity of the nation* di kalangan masyarakat khususnya remaja saat ini.

Pada dasarnya pendirian Lembaga Sensor Film (LSF) diatur melalui Undang-Undang Perfilman No. 8 Tahun 1992. Lembaga ini dibentuk oleh pemerintah melalui Peraturan Pemerintah No. 7 Tahun 1994. LSF merupakan lembaga non struktural yang hanya berkedudukan di ibukota Negara, Jakarta. Kegiatan LSF merupakan kegiatan penelitian dan penilaian terhadap film dan reklame film untuk menentukan dapat atau tidaknya sebuah film dan reklame film dipertunjukkan dan/atau ditayangkan kepada umum, baik secara utuh maupun setelah peniadaan bagian gambar atau suara tertentu. Kegiatan penyensoran film tersebut merupakan hal penting karena merupakan rangkaian dalam pembinaan perfilman nasional.

Keanggotaan LSF terdiri dari unsur pemerintah dan wakil-wakil masyarakat yang berjumlah 45 orang. Keanggotaan LSF diangkat dan diberhentikan oleh Presiden berdasarkan usulan Menteri. Anggota LSF memiliki masa tugas 3 tahun dalam satu periode, dengan tidak menutup kemungkinan bagi mereka untuk diangkat kembali pada periode berikutnya. Adapun susunan organisasi LSF terdiri dari: (a) ketua merangkap anggota, (b) wakil ketua merangkap anggota, (c) sekretaris merangkap anggota dan (d) anggota. Jabatan ketua dan wakil ketua dipilih diantara anggota LSF yang tidak menduduki jabatan di pemerintahan.

Dalam melakukan penyensoran, berdasarkan pasal 4 (1) dan pasal 5 (1) Peraturan Pemerintah Nomor 7 Tahun 1994 tentang LSF mempunyai 3 fungsi: (1) Melindungi masyarakat dari kemungkinan dampak negatif yang timbul dalam peredaran, pertunjukkan dan/atau penayangan film reklame film yang tidak sesuai dengan dasar, arah dan tujuan perfilman Indonesia. (2) Memelihara tata nilai dan tata budaya bangsa dalam bidang perfilman di Indonesia. (3) Memantau apresiasi masyarakat terhadap film dan reklame film yang diedarkan, dipertunjukkan dan/atau ditayangkan dan

menganalisis hasil pemantauan tersebut untuk dijadikan sebagai bahan pertimbangan dalam melakukan tugas penyensoran berikutnya dan/atau disampaikan kepada Menteri sebagai bahan pengambilan kebijaksanaan kearah pengembangan perfilman Indonesia.

Untuk melaksanakan ketiga fungsi tersebut, berdasarkan LSF memiliki tugas: *pertama*, melakukan penyensoran terhadap film dan reklame film yang akan diedarkan, diekspor, dipertunjukkan dan/atau ditayangkan kepada umum. *Kedua*, meneliti tema, gambar, adegan, suara dan teks terjemahan dari suatu film dan reklame film yang akan diedarkan, diekspor, dipertunjukkan dan/atau ditayangkan. *Ketiga*, menilai layak tidaknya tema, gambar, adegan, suara dan teks terjemahan dari suatu film dan reklame film yang akan diedarkan, diekspor, dipertunjukkan dan/atau ditayangkan.

Pertanggungjawaban tugas-tugas tersebut, berdasarkan Peraturan Pemerintah dilaporkan kepada Menteri setiap 6 (enam) bulan sekali oleh Ketua LSF.

Berikut akan dipaparkan sejumlah kewenangan LSF dalam melakukan penyensoran, sebagaimana tercantum dalam pasal 6 Peraturan Pemerintah tahun 1994:

1. Meluluskan sepenuhnya suatu film dan reklame film untuk diedarkan, diekspor, dipertunjukkan dan/atau ditayangkan kepada umum
2. Memotong atau menghapus bagian gambar, adegan, suara dan teks terjemahan dari suatu film dan reklame film yang tidak layak untuk dipertunjukkan dan/atau ditayangkan kepada umum
3. Menolak suatu film dan reklame film secara utuh untuk diedarkan, diekspor, dipertunjukkan dan/atau ditayangkan kepada umum
4. Memberikan surat lulus sensor untuk setiap kopi film, trailer serta film iklan dan tanda lulus sensor yang dibutuhkan pada reklame film, yang dinyatakan telah lulus sensor

## MENGUAK PETA PERFILMAN INDONESIA

5. Membatalkan surat atau tanda lulus sensor untuk suatu film dan reklame film yang ditarik dari peredaran berdasarkan ketentuan Pasal 31 ayat (1) Undang-Undang Perfilman
6. Memberikan surat tidak lulus sensor untuk setiap kopi film, trailer serta film iklan dan tanda tidak lulus sensor yang dibubuhkan pada reklame film, yang dinyatakan tidak lulus sensor
7. Menetapkan penggolongan usia penonton film
8. Menyimpan dan/atau memusnahkan potongan film hasil penyensoran dan film serta rekaman video impor yang sudah habis masa hak edarnya, dan
9. Mengumumkan film impor yang ditolak

Dalam menjalankan tanggung jawabnya, penyensoran dilakukan dengan memeriksa dan meneliti segi-segi:

1. Unsur-unsur yang dinilai dari segi Keagamaan, adalah:
  - a. yang memberikan kesan anti Tuhan dan anti Agama dalam segala bentuk dan manifestasinya;
  - b. yang dapat merusak kerukunan hidup antar umat beragama di Indonesia; atau
  - c. yang mengandung penghinaan terhadap salah satu agama yang diakui di Indonesia.
2. Unsur-unsur yang dinilai dari segi Ideologi dan Politik, adalah:
  - a. yang mengandung propaganda ideologi dan nilai-nilai yang bertentangan dengan Pancasila dan Undang-undang Dasar 1945;
  - b. yang mengandung ajaran dan/atau pujaan atas kebenaran komunisme, Marxisme/Leninisme, Maoisme, kolonialisme, imperialisme dan fasisme;
  - c. yang dapat mengarahkan simpati penonton terhadap hal-hal tersebut pada butir b di atas;
  - d. yang dapat merangsang timbulnya ketegangan sosial politik; atau

- e. yang dapat melemahkan Ketahanan Nasional dan/atau merugikan kepentingan nasional.
3. Unsur-unsur yang dinilai dari segi Sosial Budaya, adalah:
- a. yang dapat merusak, membahayakan, dan tidak sesuai dengan norma-norma kesopanan umum di Indonesia;
  - b. yang mengandung ejekan dan/atau yang dapat menimbulkan tanggapan keliru terhadap adat istiadat yang berlaku di Indonesia;
  - c. yang dapat merugikan dan merusak akhlak dan budi pekerti masyarakat;
  - d. yang memberikan gambaran keliru tentang perkembangan social budaya di Indonesia; atau
  - e. yang dapat mengarahkan simpati penonton terhadap perbuatan amoral dan jahat serta pelaku-pelakunya.
4. Unsur-unsur yang dinilai dari segi Ketertiban Umum, adalah:
- a. yang mempertontonkan adegan-adegan kejahatan yang mengandung:
    - 1. modus operandi kejahatan secara rinci dan mudah menimbulkan rangsangan untuk menirunya;
    - 2. dorongan kepada penonton untuk bersimpati terhadap pelaku kejahatan dan kejahatan itu sendiri atau
    - 3. kemenangan kejahatan atas keadilan dan kebenaran.
  - b. yang memperlihatkan kekejaman dan kekerasan secara berlebih-lebihan;
  - c. yang menitik beratkan cerita/atau adegan pada permasalahan seks semata-mata;
  - d. yang dapat mendorong sentimen kesukaan, keagamaan, asal keturunan dan antar-golongan (SARA);
  - e. yang menggambarkan dan membenarkan penyalahgunaan dan/atau kenikmatan narkotika dan

- obat-obat terlarang lainnya; atau
- f. yang mengandung hasutan untuk melakukan perbuatan-perbuatan yang melawan hukum.

Sedangkan kriteria penyensoran film yang dilakukan oleh LSF meliputi beberapa hal sebagai berikut:

- (1) Film dan reklame film yang secara tematis ditolak secara utuh, adalah:
- a. yang cerita dan penyajiannya menonjolkan suatu paham atau ideologi politik yang menjurus kepada adu domba yang diperkirakan dapat mengganggu stabilitas nasional;
  - b. yang cerita dan penyajiannya menonjolkan adegan-adegan seks lebih dari 50%;
  - c. yang cerita dan penyajiannya menonjolkan adegan-adegan kritik social yang mendiskreditkan sesuatu golongan atau pribadi lebih dari 50%;
  - d. yang cerita dan penyajiannya menonjolkan adegan-adegan kekerasan, kekejaman dan kejahatan lebih dari 50%, sehingga mengesankan kebaikan dapat dikalahkan oleh kejahatan; atau
  - e. yang cerita dan penyajiannya menonjolkan adegan-adegan yang bersifat anti Tuhan dan mendiskreditkan salah satu agama yang diakui di Indonesia.
- (2) Bagian-bagian yang perlu dipotong atau dihapus dalam suatu film dan reklame film dinilai dari segi Ideologi dan Politik, adalah:
- a. Setiap adegan dan penggambaran yang merugikan upaya pemantapan dan pelestarian nilai-nilai Pancasila dan Undang-undang dasar 1945;
  - b. Setiap adegan dan penggambaran yang membenarkan ajaran komunisme, Marxisme/ Leninisme, Maoisme, kolonialisme, imperialisme dan fasisme; atau
  - c. Setiap gambar atau lambing yang dapat memberikan

asosiasi atas pemujaan kebenaran komunisme, Marxisme/Leninisme dan Maoisme.

- (3) Bagian-bagian yang perlu dipotong atau dihapus dalam suatu film dan reklame film dinilai dari segi Sosial Budaya, adalah:
- a. adegan seorang pria dan wanita dalam keadaan atau mengesankan telanjang bulat, baik dilihat dari depan, samping, atau dari belakang;
  - b. *close up* alat vital, paha, buah dada, atau pantat, baik dengan penutup maupun tanpa penutup;
  - c. adegan ciuman yang merangsang, baik oleh pasangan yang berlainan jenis maupun sesama jenis yang dilakukan dengan penuh birahi;
  - d. adegan, gerakan atau suara persenggamaan atau yang memberikan kesan persenggamaan, baik oleh manusia maupun oleh hewan, dalam sikap bagaimana pun, secara terang-terangan atau terselubung;
  - e. gerakan atau perbuatan onani, lesbian, homo atau oral seks;
  - f. adegan melahirkan, baik manusia maupun hewan, yang dapat menimbulkan birahi;
  - g. menampilkan alat-alat kontrasepsi yang tidak sesuai dengan fungsi yang seharusnya atau tidak pada tempatnya; atau
  - h. adegan-adegan yang dapat menimbulkan kesan tidak etis.
- (4) Bagian-bagian yang perlu dipotong atau dihapus dalam suatu film dan reklame film dinilai dari segi Ketertiban Umum, adalah:
- a. pelaksanaan hukuman mati dengan cara apa pun yang digambarkan secara rinci, sehingga menimbulkan kesan penyiksaan di luar batas perikemanusiaan;
  - b. penampilan tindakan kekerasan dan kekejaman dan/ atau akibatnya, sehingga menimbulkan kesan

- sadisme; atau
- c. penggambaran kebobrokan mengenai pribadi seseorang yang masih hidup atau yang sudah meninggal, sesuatu golongan dan/atau lingkungan di dalam masyarakat secara berlebih-lebihan.

Ada pun syarat-syarat untuk menjadi anggota LSF:

- a. warga negara Indonesia yang telah berusia 25 (dua puluh lima) tahun;
- b. setia kepada Pancasila dan Undang-Undang Dasar 1945;
- c. memahami sepenuhnya dasar, arah dan tujuan perfilman Indonesia sebagaimana dimaksud dalam Undang-Undang No. 8 Tahun 1992 tentang Perfilman;
- d. memiliki kecakapan dan pengalaman dalam ruang lingkup tugas unsure yang diwakilinya, serta mempunyai wawasan di bidang perfilman;
- e. dapat melaksanakan tugasnya dengan penuh rasa tanggung jawab; dan
- f. tidak merangkap sebagai anggota Badan Pertimbangan Perfilman Nasional.

Dalam organisasi LSF terdapat pembagian komisi-komisi, yaitu komisi A dan komisi B. Komisi A beranggotakan 22 orang dan komisi B beranggotakan 21 orang. Tugas komisi A meliputi: (a) melakukan pemantauan atas perkembangan tata nilai dan tata budaya masyarakat Indonesia, (b) menganalisis dan merumuskan hasil pemantauan sebagai bahan masukan guna mengadakan penyesuaian criteria maupun pelaksanaan penyensoran, (c) mengomunikasikan pandangan LSF dalam pembuatan film Indonesia menuju perkembangan yang lebih baik, dalam satu koordinasi dengan instansi-instansi terkait, organisasi-organisasi perfilman dan Badan Pertimbangan Perfilman Nasional.

Komisi B bertugas melakukan pemantauan aspirasi masyarakat terhadap film dan reklame film yang diedarkan,

dipertunjukkan dan atau ditayangkan. Untuk kemudian menganalisis dan merumuskan hasil pemantauan tersebut guna dijadikan bahan pertimbangan dalam melakukan tugas penyensoran berikutnya.

### ***Keanggotaan LSF & Pola Rekrutmen***

Berdasarkan uraian tersebut, Lembaga Sensor Film merupakan kunci utama bagi lolos atau tidaknya film yang beredar saat ini. Pengaplikasian kriteria sensor yang disangkutpautkan dengan segi-segi keagamaan, ideologi dan politik, sosial budaya serta ketertiban umum, memberikan beban moral yang sangat berat bagi lembaga sensor. Sifat kriteria yang abstrak dan ketiadaan parameter yang jelas sebagai acuan sensor menjadikannya terpuruk. Banyak pihak yang melontarkan tudingan kurangnya profesionalisme dan kinerja lembaga ini. Akibatnya, kualitas hasil sensor diragukan dan mengundang mengecewakan banyak pihak.

Tanggung jawabnya dalam melindungi masyarakat dari dampak negatif film menjadikan lembaga ini jauh dari realitas yang berkembang di masyarakat. Jika ketua LSF mengungkapkan "masyarakat perlu dilindungi dari dampak film karena setiap manusia mempunyai daya serap yang berbeda dalam memaknai film" maka pernyataan tersebut sekaligus merupakan pengakuan tentang adanya masyarakat yang memiliki daya kritis dalam berhadapan dengan film. Kebijakan sensor yang generalis, karena menerapkan kriteria yang sama untuk semua film, kurang menunjukkan realitas masyarakat dalam mengakses dan memaknai film. Kebijakan sensor untuk kategori film festival misalnya merupakan contoh bagaimana pengingkaran terhadap eksistensi audiens yang kritis berlangsung hingga kini.

Penempatan LSF sebagai perpanjangan tangan pemerintah menyebabkan posisinya sangat dilematis. LSF tidak urung selalu dicurigai sebagai instrumen politik dalam upaya menjaga *status quo* pemerintahan. Bahkan secara

psikologis, lembaga ini “dijauhi” oleh praktisi film dan sejumlah peminat film karena dianggap membelunggu hak-hak mereka untuk berkreasi dan mendapatkan pengetahuan serta informasi.

Karut marutnya persoalan sensor mendorong pada gagasan perlu perubahan di LSF agar keberadaannya betul-betul membawa manfaat bagi kehidupan berbangsa.

### ***Resistensi Penyelenggaraan Sensor & Reorientasi Lembaga Sensor Film***

Berangkat dari forum-forum diskusi yang digelar dalam kegiatan “Pemetaan Persoalan Perfilman Indonesia Tahap Kedua”, semakin disadari bahwa tema penyelenggaraan sensor dan eksistensi Lembaga Sensor Film memiliki andil yang cukup besar bagi perkembangan perfilman nasional. Perannya yang dirancang cukup strategis, menjadikan karya film nampak begitu tak berdaya karena harus berhadapan dengan seperangkat nilai yang akan membawanya pada arena “pembebasan” atau “penjagalan”. Problematik persoalan ini mengerucut pada wacana kontroversial menyangkut urgensi sensor dan reorientasi fungsi LSF!

Perdebatan perlu atau tidaknya sensor film yang berkembang kemudian membawa pada pertanyaan mendasar mengenai “*perluakah sensor diselenggarakan?*”. Pertanyaan ini kemudian memunculkan dua kubu. Kubu pertama menyatakan sensor diperlukan karena masyarakat perlu diselamatkan dari pengaruh film; sedangkan kubu kedua menegaskan sensor tidak diperlukan karena tidak memberikan apresiasi pada karya seni dan budaya serta mengingkari hak masyarakat dalam menyebarkan dan menerima informasi dari film sebagai media komunikasi.

Dari hasil diskusi sensor perfilman baik di Surabaya maupun di Yogyakarta, mencuat wacana mengenai resistensi terhadap penyelenggaraan sensor film yang meliputi enam persoalan. *Pertama*, bagi praktisi film dan kalangan akademisi,

terutama yang menggeluti bidang perfilman dan komunikasi, keberadaan sensor film tidak sepenuhnya dapat diterima. Sebagai sebuah karya seni dan budaya serta media berekspresi-komunikasi, penciptaan film membutuhkan kebebasan. Keberadaan sensor film dianggapnya membatasi kreativitas dan menghambat manusia dalam mengekspresikan dan mempertukarkan gagasannya. Karenanya ketentuan sensor dianggap tidak menghormati hak-hak asasi manusia. *Kedua*, dominasi peran pemerintah dalam mengurus masalah sensor mengundang tanda tanya dan kecurigaan besar di kalangan praktisi, peminat film dan akademisi yang perhatian terhadap perkembangan perfilman nasional. Kecurigaan ini terkait dengan peran politis yang dilekatkan pada kebijakan sensor sebagai bagian dari upaya menjaga *status quo*. *Ketiga*, kriteria sensor yang sangat umum, ambigu, dan tidak jelas menyebabkan inkonsistensi pada pengambilan keputusan sensor. Akibatnya, standar kualitas hasil sensor menjadi diragukan. Sikap lembaga sensor film yang tidak transparan karena tidak mempublikasikan hasil keputusan sensor membawa kecurigaan masyarakat akan parameter yang inkonsisten dalam memperhitungkan penilaian film. *Keempat*, kurangnya tersosialisasinya kebijakan sensor menjadikan banyak pihak tidak mengetahui arah kebijakan sensor yang ada. Dalam hal ini pemerintah kurang memfasilitasi sosialisasi kebijakan sensor hingga persoalan tersebut nampak asing dan berbau “misteri” di kalangan masyarakat dan mengundang banyak pertanyaan bahkan perdebatan. *Kelima*, kebijakan sensor yang generalis memicu sikap publik karena tidak menghargai eksistensi dan kepentingannya dalam mengapresiasi film sebagai karya seni dan budaya. *Keenam*, karya film yang ditayangkan di ruang yang terbatas –dimana audiensnya pun terbatas/dapat dibatasi- dan tidak menggunakan ranah publik dinilai tidak relevan jika diberlakukan sensor.

Berdasarkan penelusuran kebijakan sensor yang pernah ada di Indonesia, memang penyelenggaraan sensor

film tidak jauh dari kepentingan politik pemerintah. Indikator yang paling menyolok yang menunjukkan fenomena ini adalah dominasi pemerintah dalam menentukan arah kebijakan sensor yang ada. Lihat saja misalnya bagaimana undang-undang perfilman mengatur kedudukan pemerintah. Pemerintah dalam kebijakan tersebut memiliki tanggung jawab dan kewenangan melakukan pembinaan dan pembimbingan. Pembentukan Badan Pembinaan film yang berfungsi memberikan pertimbangan dalam masalah perfilman sesuai kebutuhan dan perkembangan serta memberikan putusan atas keberatan terhadap film yang ditolak, menunjukkan bagaimana pemerintah sangat dominan.

Terdapat bias dalam melihat persoalan sensor di Indonesia, yaitu mengaitkan persoalan sensor dengan upaya menyelamatkan masyarakat. Pandangan demikian mengecilkan daya kritis masyarakat dalam menerima pesan media. Masyarakat dianggap pasif dan diasumsikan nampak pasrah (tidak berdaya) menghadapi terpaan pesan-pesan media. Pandangan demikian mengecilkan peran dan "kecerdasan" masyarakat dalam berinteraksi dengan media. Lebih dari itu, pandangan ini justru tidak menghargai masyarakat dan mengesampingkan hak-hak asasi mereka untuk mendapatkan informasi. Kebijakan sensor pun tidak memberikan apresiasi pada film sebagai karya seni dan budaya yang seharusnya diberikan kepada pemerintah kepada masyarakat, baik kepada pembuat film maupun penonton film.

Jika saja benar yang menjadi kepentingan adalah untuk menyelamatkan masyarakat dari dampak film maka pemerintah perlu melakukan perubahan fundamental pada kebijakan sensor yang ada saat ini. Pertama-tama, pemerintah perlu menyadari pentingnya menghargai otonomi dan kedewasaan masyarakat dalam menentukan kehidupannya. Dalam negara demokratis fungsinya tidak lain menjalankan amanat rakyat. Pemerintah perlu membiarkan masyarakat mendefinisikan dan menentukan aspek-aspek keselamatan

dan pertahanan diri dari pengaruh media, menurut versi mereka. Pemerintah tidak perlu repot mendefinisikan keselamatan masyarakat menurut versinya yang senyatanya tidak merefleksikan realitas di masyarakat. Kebijakan sensor yang ada saat ini justru membodohi masyarakat karena tidak mendapatkan informasi yang layak melalui film. Pemotongan bagian-bagian film menghambat masyarakat mendapatkan informasi yang utuh tentang cerita film. Kebijakan ini pun sama sekali tidak memberikan apresiasi kepada kreator film dan masyarakat selaku penikmat karya seni dan budaya.

Di samping itu, pemerintah perlu merekonstruksi pandangannya tentang masyarakat. Jika pemerintah konsisten terhadap proses demokratisasi di Indonesia, cara pandang terhadap penyelamatan masyarakat perlu diubah. Ada konsep "*public interest*" yang perlu disadari. Bukan pada kepentingan sebagian besar orang atas informasi yang diinginkan melainkan sejumlah informasi yang cukup beragam yang diinginkan oleh beragam orang termasuk kelompok minoritas. Kebijakan sensor yang generalis tidak menghargai kepentingan masyarakat yang beragam dalam mengakses film. Pandangan-pandangan tentang perlunya sensor yang mengatasnamakan kepentingan dan keselamatan masyarakat merupakan arogansi kelompok elit. Desakan sejumlah masyarakat untuk menghentikan tayangan film karena dinilai tidak berkesuaian dengan nilai dan kepercayaannya juga merefleksikan dominasi kelompok mayoritas atas eksistensi kelompok minoritas. Pemerintah perlu arif mensikapi hal ini. Bukannya pada sensor yang diperketat melainkan mempertimbangkan kembali kebijakan-kebijakan tentang produksi, distribusi dan penayangan dengan melibatkan partisipasi yang luas di kalangan masyarakat.

Pemerintah pun perlu memahami sepenuhnya bahwa film memerlukan ruang kemerdekaan yang mampu menjaga eksistensi kreatornya untuk mengekspresikan dialog-dialog yang menjadi misinya. Film merupakan sarana komunikasi yang dapat menyampaikan informasi kepada masyarakat.

Agar proses transformasi informasi tersebut dapat berlangsung dengan baik perlu penciptaan lingkungan yang kondusif karenanya kebijakan film yang tidak represif dan membelenggu merupakan syarat mutlak bagi perkembangan perfilman. Dalam forum diskusi Revisi UU Perfilman, Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata-Jurusan Ilmu Komunikasi FISIPOL UGM, Yogyakarta, 5 Agustus 2004, Tri Geofani (Puskat), melontarkan pentingnya kebebasan dalam film karena karya film dianggapnya sebagai bagian dari pemenuhan hak asasi manusia dalam berkomunikasi dan mendapat informasi.

Pada dasarnya sensor didefinisikan sebagai pengarah dan kontrol informasi atau gagasan yang diedarkan di masyarakat. Sensor diterapkan pada hampir seluruh media komunikasi, termasuk film, untuk tujuan menjaga agar beberapa bagian informasi dan gagasan yang tidakmengenakkan (*objectionable*) serta mengancam (*offensive*) tidak sampai atau tidak diterima masyarakat. Parameter yang digunakan dalam sensor untuk menilai unsur “tidak mengenakkan” dan “mengancam” terkait dengan aspek-aspek: tidak bermoral, cabul, penghinaan terhadap tuhan, hasutan atau ancaman terhadap keamanan negara. Aspek-aspek tersebut sekaligus menunjukkan, persoalan sensor selalu dikaitkan dengan moralitas, seksualitas, agama dan keamanan negara. ([www.wam.umd.edu](http://www.wam.umd.edu))

Uraian di atas menunjukkan eksistensi sensor terkait dengan sistem pengendalian/kontrol media. Sistem kontrol yang ketat terhadap media terlebih jika diorientasikan untuk kepentingan politik –termasuk menjaga *status quo*- hanya dijumpai pada negara-negara yang pemerintahannya otoriter. Ketika pemerintah menempatkan diri sebagai pihak yang paling berwenang dalam mengelola keteraturan sosial – termasuk “dalih” menyelamatkan masyarakat dari pengaruh film- penyelenggaraan sensor mutlak adanya dan berada pada rentang kendalinya. Sensor dalam hal ini merupakan instrumen politik paling strategis yang dapat diandalkan untuk

mengendalikan kekuatan media sesuai dengan tujuan yang dikehendaki. Berbeda halnya jika pemerintah menempatkan diri sebagai fasilitator dan mempercayakan keteraturan sosial pada diri masyarakat sendiri. Sensor mungkin tidak terlalu dirisaukan karena masyarakat dinilai memiliki daya kritis dalam menilai pesan media (meski kekritisannya itu beragam). Atau walaupun diperlukan sensor, kebijakan tersebut bukan ditentukan oleh pemerintah namun dirancang oleh masyarakat dan pihak-pihak yang berkepentingan sehingga menjadi sebuah kesepakatan sosial.

Untuk fenomena Indonesia terdapat pengklasifikasian jenis sensor yang dilakukan oleh Pandjaitan, dkk, mengidentifikasi lima macam jenis sensor yang ada di Indonesia dan membelenggu kehidupan perfilman nasional (Pandjaitan & Aryani, 2001, hal. 14-15). *Pertama* adalah sensor ideologis. Menurut Pandjaitan, sensor ideologis diterapkan pada awal produksi (pra-produksi). Sensor ini menyangkut tema-tema atau ide cerita film. Jika tema tersebut mengandung unsur ideologis seperti marxisme, leninisme, komunisme atau menjurus SARA tidak akan lolos sensor. *Kedua*, sensor fisik, yang diberlakukan pada pasca produksi sebelum suatu film ditayangkan ke masyarakat. Sensor ini berupa pemotongan adegan film atau menghilangkan rekaman video. Sensor fisik inilah yang menyebabkan runtutan cerita film menjadi kacau. Jenis sensor *ketiga* adalah sensor administratif. Wujud sensor ini adalah surat rekomendasi yang diberikan kepada film maker. Surat rekomendasi tersebut dikeluarkan jika film maker telah melewati dan memenuhi tahapan-tahapan tertentu sebelum benar-benar menjadi sutradara, penulis skenario atau juru kamera. *Keempat* adalah sensor ekonomi/hegemoni. Dalam bisnis film sensor ini akan menjadi penentu apakah karya film cukup layak didistribusikan dan ditonton oleh masyarakat. Para film maker mendapat tekanan karena seringkali harus berpikir membuat film yang memenuhi selera pasar. Sensor *kelima* merupakan sensor komunalisme. Sensor

ini dilontarkan oleh publik atas tayangan film yang menurut persepsinya melanggar nilai-nilai atau kepercayaan yang dianutnya. Di akhir bahasannya, Pandjaitan menyimpulkan demokratisasi dan kebangkitan film nasional akan benar-benar terwujud jika kelima jenis sensor tersebut dapat dihapuskan.

Fenomena di hampir seluruh negara di dunia, rasionalisasi penyelenggaraan sensor selalu dikaitkan dengan upaya-upaya memproteksi 3 institusi sosial dasar, yaitu: keluarga, agama, dan negara. ([www.wam.umd.edu](http://www.wam.umd.edu)) Kepentingan menyangkut persoalan keluarga seperti menjauhkan anak-anak dari efek media menjadikan sensor penting untuk diterapkan. Begitu pula, untuk memperkuat legitimasi agama (termasuk institusi yang menyokongnya), sensor seringkali diterapkan untuk menghentikan arus pesan yang membawa dampak pada persengketaan antar pemeluk agama, pengingkaran terhadap ajaran agama serta peniadaan Tuhan. Sensor juga dikait-kaitkan dengan kepentingan pemerintah dalam upayanya mempertahankan kedaulatan dan ideologi politik.

Sensor sendiri tidak bersifat universal, karena masyarakat dengan sistem sosial yang berbeda memberikan arti berlainan pada persoalan ini. Bagi masyarakat yang tergolong *civil libertarian* memandang sensor sebagai merendahkan nilai atau kualitas *public taste*, merusak semua perasaan tentang kesopanan dan kesusilaan bahkan menganggapnya meruntuhkan peradaban. Sementara itu pada masyarakat yang nondemokratis, sensor sangat dominan dan yang dapat dijumpai pada seluruh aspek kehidupan, baik menyangkut seni, intelektual, agama, politik, *public* dan *personal life*. ([www.wam.umd.edu](http://www.wam.umd.edu))

Indonesia sebagai negara demokrasi di mana rakyat memegang kekuasaan tertinggi, hendaknya dapat menanggalkan kebijakan sensor. Kebijakan sensor haruslah diganti dengan membuat format baru yang lebih berfokus pada kepentingan masyarakat dan apresiasi karya seni dan budaya.

Sejumlah pandangan tentang sensor, mengusulkan perubahan kebijakan sensor pada sistem rating. Dengan sistem ini, tidak lagi ada pemotongan karya atau penggajalan peredaran film karena telah diklasifikasikan menurut kepentingan dan karakteristik audiens. Sistem rating mengakomodir kepentingan khalayak yang beragam dalam mengakses film. Sistem rating pun menjunjung tinggi hak berkarya bagi para praktisi film. Nampaknya system ini yang paling sesuai untuk sebuah negara demokratis.

Berikut akan disajikan sistem rating di sejumlah negara:

### *Amerika Serikat*

Amerika Serikat menerapkan suatu sistem yang disebut “*MPAA (Motion Picture Association of America) Rating System*” mulai tahun 1968. Sebelumnya diterapkan *Production Code* yang mulai ditinggalkan sejak tahun 1950-an. Sistem baru ini merupakan hasil kesepakatan antara MPAA dan *National Association of Theatre Owners*.

Secara sederhana, *MPAA Rating System* adalah kategorisasi atas sebuah judul film berdasarkan pada elemen-elemen yang terdapat didalamnya. Awalnya, *MPAA Rating System* memakai 4 kategori yaitu:

G	<i>General</i> . Untuk segala usia (termasuk anak-anak)
M	<i>Mature</i> . Untuk penonton dewasa/dibawah pengawasan orang tua
R	<i>Restricted</i> . Dilarang bagi penonton di bawah usia 17 tahun, kecuali ditemani orang tua/orang dewasa
X	Dilarang keras bagi penonton di bawah usia 17 tahun

Saat ini, *MPAA Rating System* menggunakan 5 kategori, yaitu:

G	untuk segala usia
PG	di bawah pengawasan orang tua (beberapa elemen dalam film dinilai taklayak bagi anak-anak)
PG-13	di bawah pengawasan ketat orang tua (dilarang keras bagi anak-anak di bawah usia 13 tahun)
R	di bawah pengawasan orang tua/orang dewasa bagi yang belum berumur 17 tahun
NC-17	Dilarang keras bagi penonton di bawah usia 17 tahun.

### Di Australia

Pengklasifikasian di Australia dilakukan oleh *Australian Office of Film and Literature Classifications (OFLC)*. ([www.oflc.gov.au](http://www.oflc.gov.au)) Yang awal gerakannya adalah melindungi anak dari pengaruh produk media. Lembaga ini terdiri dari 13 orang yang merepresentasikan komunitas di Australia. Film dan video rating di Australia sebagai berikut:

G	Sesuai untuk semua penonton, meski demikian tanda ini tidak berarti sesuai untuk anak-anak (dapat dikonsumsi oleh anak-anak).
PG	<i>Parental Guardian</i> . Dibawah bimbingan orang tua direkomendasi untuk anak-anak di bawah umur 15 tahun
M	Dewasa, direkomendasikan untuk audiens yang berumur 15 atau lebih.
MA	<i>Mature Accompanied</i> . Anak-anak di bawah umur 15 tahun tidak boleh menonton film kategori ini atau meminjam video tanpa didampingi oleh orang tua atau orang lebih dewasa.
R	<i>Restricted</i> . Kategori ini hanya dibatasi untuk orang dewasa. Tidak boleh ditonton oleh orang yang berusia di bawah 18 tahun termasuk meminjam video kasetnya.
X	<i>Restricted</i> . Rating ini merujuk pada film-film yang secara eksplisit menunjukkan seksualitas yang terbatas hanya bisa ditonton oleh orang berumur 18 tahun dan lebih.

### New Zealand

Di New Zealand, pengklasifikasian pada mulanya dilakukan oleh *The Cinematograph Film Censor Act* sejak 1916. Pada awalnya lembaga ini menangani sensor film dengan berfokus pada isu perang (wartime). Namun selanjutnya, institusi ini menjalankan system rating dan lebih berfokus pada pengaturan film dengan tema seks.

Di tahun 1994, seiring dengan perubahan pemerintahan, pemerintah negara ini menggabungkan klasifikasi dan sensor aktivitas media cetak, film dan video kedalam institusi yang disebut *The Office of Film and Literature Classification* ([www.censorship.govt.nz](http://www.censorship.govt.nz)).

## PETA PERSOALAN KREATIVITAS DAN SENSOR

Proses Pengklasifikasian ini dimulai dari organisasi yang disebut *Labeling Body*. Ada 3 kategori proses pengklasifikasian. Pertama, lembaga labeling ini memeriksa film dan mencoba menilainya apakah masuk dalam klasifikasi yang telah ditetapkan oleh Office of Film and Literature Classification. Jika dapat dikategorikan ke dalam klasifikasi tersebut, maka film tersebut di labeli sesuai klasifikasi yang berlaku. Kedua, jika saja suatu film tidak/sulit dimasukkan ke dalam klasifikasi yang telah dibuat, maka Labeling Body merekomendasikan menggunakan klasifikasi dari negara lain, terutama Australian Office of Film and Literature Clasification dan British of Film Clasification, untuk melihat dimanakah klasifikasi yang tepat untuk film tersebut. Ketiga, jika saja klasifikasi di negara yang dirujuk juga tidak memberikan petunjuk di mana film tersebut diklasifikasikan maka labeling body perlu melakukan penilaian dan mengirimkan hasil penilaian tersebut kepada classification office untuk dibicarakan lebih lanjut. Classification office ini terdiri dari 28 anggota, 5 diantaranya adalah part timer. Klasifikasi yang dibuat/ditentukan untuk suatu kategori film agar menjadi pusat perhatian dibubuhi warna tertentu. Hanya kategori G yang diberi stiker berwarna hijau, sementara itu klasifikasi yang menuntut pembimbingan atau pengarahan diberi stiker warna kuning. Namun untuk kategori age restrictive rating diberi tanda merah.

G	Sesuai untuk audiens umum
PG	Semua umur diijinkan. Namun direkomendasikan di bawah bimbingan orang tua. Deskripsi film menyangkut: kekerasan, bahasa kotor, seks dan perilaku buruk/tidak sopan, kekejaman, kriminal dan horror.
M	Sesuai untuk audiens dewasa yang berusia 16 tahun dan lebih. Kemungkinan isi Film menyangkut tema: perilaku anti social, horror, kekejaman, bahasa kotor, kekerasan, sek, kekerasan.
R16	Diperuntukkan audiens yang berumur 16 tahun dan lebih. Film kemungkinan berisi: bahasa kotor, kekerasan, seks.
R18	Diperuntukkan audiens berumur 18 tahun dan lebih. Film kemungkinan berisi: <i>graphic violence</i> , seks yang eksplisit, kekerasan dan seks, kata-kata kotor serta seks.

**United Kingdom**

*British Board of Film Classification* (BBFC) memiliki tanggung jawab dalam memberikan rating untuk film di Inggris. ([www.bbfc.co.uk](http://www.bbfc.co.uk)) Lembaga ini terdiri dari 16 orang penilai dan 3 orang penilai senior. Masing-masing film biasanya dinilai oleh 2 orang dengan menerapkan klasifikasi sebagai berikut:

U	<i>Universal</i> . Sesuai bagi semua orang
PG	Semua umur diizinkan tetapi disarankan di bawah bimbingan orang tua. Ketentuan ini dibuat dengan mempertimbangkan film tidak mengganggu anak sekitar 8 tahun atau lebih namun begitu orang tua disarankan untuk mempertimbangkan apakah film relevan dengan anak-anak.
12	Audiens di bawah umur 12 tahun tidak diizinkan menonton film atau video dengan kategori ini
15	Audiens di bawah umur 15 tahun tidak diizinkan menonton film atau video dengan kategori ini
18	Sesuai untuk orang dewasa. Tidak diizinkan bagi audiens yang berumur di bawah 18 tahun termasuk menyewa atau membeli video dengan klasifikasi tersebut
R18	Hanya diedarkan di seks <i>shop</i> untuk orang dewasa dan tidak diizinkan bagi orang yang berusia di bawah 18 tahun.

Sistem *rating* di sejumlah negara tersebut menggambarkan bagaimana film dengan karakteristik tertentu hanya akan dialokasikan pada audiens dengan karakteristik yang sesuai. Keberhasilan dari sistem *rating* ini akan sangat tergantung pada kesadaran masyarakat, produser film dan pemilik bioskop. Masyarakat perlu menyadari makna kode dari pengklasifikasian film. Pemerintah dalam kaitan ini dapat memfasilitasinya untuk mensosialisasikan kebijakan *rating* kepada masyarakat. Produser film memiliki tanggung jawab moral untuk melakukan pelabelan klasifikasi pada karya yang dimilikinya. Produser termasuk para praktisi dunia perfilman yang seharusnya menentukan klasifikasi tersebut, karena merekalah pihak yang paling tahu untuk siapa film tersebut ditujukan. Di Amerika, misalnya, pihak yang melakukan

penggolongan/kriteria film adalah perusahaan yang memproduksi film. Produser dan praktisi film pun perlu menetapkan sanksi bagi pihak yang melanggarnya. Sedangkan pemilik bioskop perlu menerapkan kedisiplinan agar film-film dengan klasifikasi tertentu hanya ditonton oleh audiens dengan kelompok umur yang sesuai.

Di beberapa negara seperti New Zeland, Pemerintah memiliki andil dalam hal ini untuk melakukan monitoring terhadap praktek sistem rating termasuk menetapkan sanksi yang jelas, tegas dan konsisten bagi pemilik bioskop yang membandel dan audiens yang nekat melanggarnya.

Perdebatan eksistensi Lembaga Sensor Film menyangkut persoalan reorientasi lembaga tersebut. Kebijakan yang mempertahankan Lembaga Sensor Film seperti kondisi sekarang mencerminkan sikap moderat dan cenderung naif karena menyederhanakan dinamika perkembangan film yang semakin mengglobal. Sejumlah anekdot yang mencaci keberadaan lembaga sensor nampak "berhamburan" setiap kali diskusi film atau festival film digelar. Kriteria penyensoran yang tidak jelas, proses sosialisasi yang sangat minim, kontroversi antara karya seni dan pornografi, representasi anggota yang dianggap kurang memenuhi criteria masyarakat Indonesia, system rekrutmen keanggotaan yang terkesan tertutup, dan sebagainya umumnya menjadi topik olok-olokan di sejumlah kalangan. Bahkan tegas-tegas sejumlah *filmmaker* menyatakan tidak mau pusing dengan urusan sensor karena dianggap menjadi penghambat kreativitas.

Melihat fenomena demikian ada pekerjaan berat bagi pemerintah untuk memfasilitasi reorientasi lembaga tersebut. Usulan yang ditampung dari hasil diskusi pemetaan persoalan film antara lain menjadikan lembaga tersebut sebagai pengklasifikasi film. Merunut kelahiran LSF, lembaga ini merupakan instrumen penting bagi pemerintah yang diperankan sebagai penjaga gawang bagi pertunjukkan perfilman nasional yang disinyalir anti pemerintah atau

mengganggu keamanan negara. Pemotongan karya film bahkan melarangnya untuk beredar sangat tidak sesuai dengan visi sebuah negara demokrasi. Aktivitas ini harus mampu dihentikan oleh pemerintah mengingat pembentukan lembaga sensor berada pada wilayah kewenangannya, setidaknya hingga saat ini. Sebagai suatu lembaga pengklasifikasi, lembaga pengganti LSF memiliki tanggung jawab untuk mengevaluasi film dan melempokkannya ke dalam kriteria audiens tertentu.

Dalam forum diskusi Revisi UU Perfilman, Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata-Jurusan Ilmu Komunikasi FISIPOL UGM, Yogyakarta, 5 Agustus 2004, Ashadi Siregar menanggapi persoalan ini, dengan memberikan penggambaran yang lebih sistematis dan komprehensif. Mengutip paparannya pada diskusi di Yogya, demokratisasi perfilman nasional serta bagaimana kebijakan sensor seharusnya diatur perlu berpijak pada azas resiprositas hukum. Asas ini menaruh perhatian pada hak dan kewajiban yang bersifat komplementer dari masing-masing pihak yang terlibat dalam urusan film. Siregar menyatakan:

*“Dalam paradigma civil society, prima causa untuk segenap aktivitas di ruang publik (public sphere) adalah hak masyarakat/publik. Dari hak publik atas perfilman inilah seluruh kewajiban dari 2 pihak lainnya dijabarkan. Pada sisi lain, pelaku memiliki hak yang secara komplementer secara imperatif bagi kewajiban/kewenangan pemerintah selaku regulator. Pemerintah tidak memiliki hak, sebab sebagai pihak regulator hanya dikenal kewajiban....”*

Tabel berikut menyajikan parameter-parameter azas resiprositas hukum dalam perfilman seperti diungkapkan Ashadi Siregar.

Tabel 3.5  
Parameter-Parameter Azas Resiprositas Hukum  
dalam Perfilman

	PARAMETER	
Hak secara umum bagi pelaku sistem/usaha perfilman, dan hak secara spesifik bagi pelaku setiap komponen sistem/usaha perfilman.	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Besaran ekonomi dari usaha setiap komponen perfilman di Indonesia.</li> <li>➤ Besaran output (produksi film domestik).</li> </ul>	Kewajiban pemerintah menjamin hak pelaku usaha perfilman.
Hak publik untuk memperoleh film sebagai teks budaya dalam azas demokratis/diversitas.	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Besaran varian sumber output film</li> <li>➤ Besaran output berdimensi kultural</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Kewenangan pemerintah selaku regulator untuk menjamin hak publik.</li> <li>➤ Kewajiban pelaku komponen produksi dan pengimporan film untuk menjamin hak publik.</li> </ul>

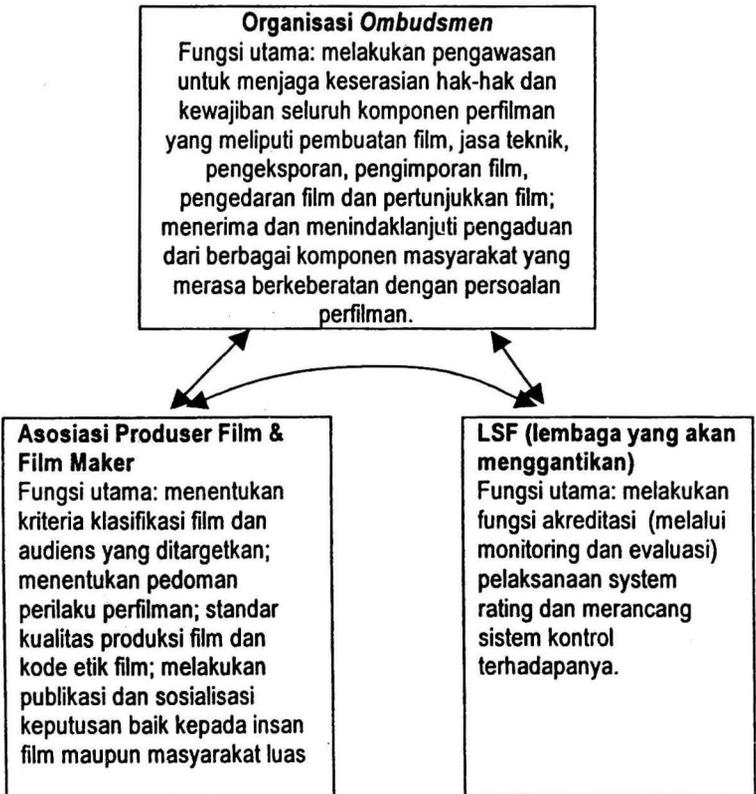
Sumber: Siregar (2004)

Berdasarkan pandangan Siregar, nampaknya kebijakan sensor film dapat dikatakan melanggar hak pelaku usaha karena menekan produksi dan peredaran film dan hak publik/masyarakat karena tidak memberikan peluang bagi munculnya diversitas output film dan output berdimensi kultural. Dominasi peran pemerintah dalam perfilman termasuk penyensoran sama sekali jauh dari asas resiprositas.

Penanganan sensor di Indonesia agar berkesesuaian dengan paradigma *civil society* dan azas resiprositas perlu

menempatkan tiga relasi institusi dalam kegiatan monitoring film. Relasi institusi ini meliputi organisasi *ombudsmen* yang independen, asosiasi produser film dan film maker, dan LSF atau lembaga penggantinya “Lembaga Monitoring dan Evaluasi Perfilman Nasional. Secara lebig gamblang relasi tersebut bisa dilihat dalam bagan ini :

Bagan 3.1  
Relasi Tiga Institusi dalam Kegiatan Monitoring & Evaluasi Perfilman Nasional



Fungsi utama organisasi ombudsmen adalah melakukan pengawasan. Fungsi pengawasan dijalankan untuk menjaga keserasian hak-hak dan kewajiban seluruh komponen perfilman yang meliputi pembuatan film, jasa teknik, pengeksporan, pengimporan film, pengedaran film dan pertunjukkan film. Anggota organisasi ombudsmen haruslah dari berbagai pihak yang independen dan memiliki komitmen yang kuat terhadap kemajuan perfilman nasional. Organisasi ombudsmen pun memiliki peran menerima dan menindaklanjuti pengaduan dari berbagai komponen masyarakat yang merasa berkeberatan dengan persoalan perfilman. Organisasi ini penting artinya untuk melakukan pengawasan terhadap dinamika perfilman dan industri perfilman dalam konteks makro agar betul-betul berjalan sesuai dengan prinsip negara demokrasi yang berlandaskan pada *civil society*.

Sementara itu, asosiasi produser dan *filmmaker* (termasuk artis) memiliki peran dan tanggung jawab dalam menentukan kriteria klasifikasi film dan audiens yang ditargetkan. Tidak hanya itu, lembaga ini pun perlu menentukan pedoman perilaku perfilman, standar kualitas produksi film dan kode etik film yang menjadi acuan profesionalitas para pekerja film. Dalam hal ini para produser dan film maker secara konsisten dan bertanggung-jawab pula menyertakan setiap kategori klasifikasi film ke dalam setiap karya yang hendak didistribusikannya. Dalam melaksanakan tanggung jawab ini, asosiasi produser dan film maker perlu berkoordinasi dengan pemilik/pengelola bioskop untuk menyeleksi kesesuaian audiens dengan klasifikasi film yang hendak mereka tonton. Orientasi fungsi asosiasi ini tidak lain merupakan pertanggungjawaban moral pembuatan film kepada masyarakat. Asosiasi ini pun harus bertanggung jawab untuk mengumumkan *system rating* yang dibuat, pedoman perilaku perfilman, standar kualitas produksi film dan kode etik film kepada masyarakat secara luas. Pengumuman ini dimaksudkan agar masyarakat dapat melakukan

memonitoring profesionalisme para praktisi film dan kualitas karyanya.

Sedangkan LSF (lembaga penggantinya kelak) melakukan fungsi monitoring dan evaluasi terhadap penerapan *system rating* (kesesuaian pengklasifikasian film dengan target audiensnya) yang telah ditetapkan oleh asosiasi produser film dan film maker. LSF pun memiliki tanggung jawab untuk menetapkan sistem kontrol bagi mereka yang melakukan pelanggaran terhadap sistem tersebut. Di beberapa negara, hukuman terhadap pelanggaran pengklasifikasian film dijatuhkan tidak hanya pada, produser dan pemilik bioskop yang melanggar namun juga para penontonnya yang nekat menonton film yang tidak sesuai dengan golongan usianya. Sedangkan untuk menjaga kemandirian lembaga, LSF perlu dirancang sebagai organisasi yang independen dan terlepas dari bayang-bayang kekuasaan dan kepentingan politis pemerintah. Penggasan reorientasi fungsi LSF tersebut pada dasarnya justru memberikan kemudahan dan meringankan pekerjaan lembaga tersebut. Termasuk dapat diharapkan dapat menciptakan citra baru yang lebih luhur di mata masyarakat.

### *Alternatif solusi dalam persoalan sensor film*

Berdasarkan kebijakan sensor yang diterapkan dari waktu ke waktu, persoalan kriteria sensor dan eksistensi lembaga sensor berikut komparasi penyelenggaraan sensor di negara lain; berikut adalah berbagai alternatif solusi yang ditawarkan dalam mengatasi persoalan sensor film:

1. Perlunya dipertahankan kebijakan penghapusan 'pra sensor' sebelum film produksi sebagaimana telah dilakukan selama ini
2. Perlunya reorientasi fungsi dan peran Lembaga Sensor Film (LSF) dari institusi yang bertugas memotong atau menghapus karya film menjadi institusi yang bertugas menilai atau mengklasifikasikan film serta memberikan

rekomendasi pada pihak pembuat film untuk merevisi ulang karyanya sebelum didistribusikan

3. Perlunya peniadaan sensor terhadap film-film yang diputar untuk keperluan apresiasi atau kajian yang dilaksanakan dalam berbagai macam festival serta diskusi untuk kalangan terbatas

## Kesimpulan

Persoalan sensor film hingga sekarang merupakan persoalan yang sangat penting dan tidak pernah usai diperdebatkan karena merupakan ajang pertarungan kepentingan banyak pihak. Yakni kepentingan pembuat film, pengusaha bioskop, masyarakat dan pemerintah. Perebutan kepentingan diantara aktor-aktor tersebut menyebabkan persoalan sensor tidak pernah usai dan selalu bersifat kontroversial. Perdebatan sensor pun terkait langsung dengan isu-isu politik dan kekuasaan, ekonomi, sosial, budaya, hak asasi dan agama. Bagi pembuat film, isu sensor mengancam kebebasan untuk berkreasi dan menghalangi penonton mengapresiasi karyanya. Sementara bagi pemerintah, sensor dapat digunakan untuk mengendalikan film sebagai instrumen propaganda politik. Belum lagi pemilik bioskop atau pun importir film menilai sensor sebagai penghambat bisnisnya.

Penyelenggaraan sensor di masa Hindia Belanda sangat kental diwarnai oleh tarik menarik kepentingan antara pemerintah kolonial dengan pemilik dan importir film serta pemilik bioskop. Meski kebijakan sensor diterapkan untuk tujuan politis, menjaga *status quo* dan pencitraan, namun arah kebijakan masih dipengaruhi oleh para pebisnis film. Bahkan pergantian peraturan sensor banyak dipicu oleh kepentingan ekonomi para pebisnis film.

Berbeda dengan pemerintahan Belanda, pemerintahan Jepang nampaknya tidak memberikan ruang yang cukup luas bagi jenis-jenis film hiburan. Berbagai peraturan yang ditetapkan tidak memungkinkan jenis film impor dengan

penggunaan bahasa Inggris dan Belanda memasuki kawasan Indonesia. Hanya film-film yang memberikan dukungan terhadap kepentingan propaganda Jepang yang diperbolehkan diputar. Kondisi demikian membuat fungsi kerja komisi sensor sangat minim. Bahkan fungsi lembaga ini digantikan oleh lembaga propaganda bernama *Sedenbu*.

Periode masa Orde Baru merefleksikan persoalan sensor yang cukup kompleks. Isu penyensoran tidak hanya dikaitkan dengan aspek politik namun juga ekonomi, sosial budaya, agama bahkan hak asasi manusia. Kuatnya pengaturan sensor dengan melibatkan peran pemerintah pada masa itu mengindikasikan bagaimana sensor berkaitan dengan kepentingan pemegang kekuasaan.

Berbagai persoalan sehubungan dengan sensor dan kreativitas dalam film senantiasa membayangi dinamika perfilman nasional dan menyisakan beberapa persoalan yang masih terasa mengganjal.

Pertama, ketentuan sensor sebagaimana tercantum dalam undang-undang dan peraturan pemerintah tersebut berorientasi pada upaya menyelamatkan masyarakat dan nilai-nilai kebangsaan. Orientasi tersebut menempatkan masyarakat sebagai obyek yang lemah dari pengaruh film. Penilaian demikian mengarahkan penyelenggaraan sensor untuk melakukan proteksi kepada masyarakat dari serangan negatif pesan-pesan film. Sementara itu, realitasnya tidak semua masyarakat mempan terhadap pengaruh film. Anggapan yang terlalu umum tentu saja mengecilkan keberadaan masyarakat yang kritis terhadap film.

Kedua, penyelenggaraan sensor yang dikait-kaitkan dengan nilai-nilai kebangsaan pada dasarnya juga tidak relevan. Justru kehidupan berbangsa tidak akan pernah “matang” dan “mantap” jika elemen-elemen bangsa tidak diberikan ruang yang cukup bagi pengembangan pengetahuan dan informasi yang notabene dapat diperoleh dari film. Peran pemerintah yang cukup menonjol dalam pengaturan masalah sensor dapat dimaknai sebagai pengingkaran terhadap eksistensi *civil society* yang merupakan pilar negara demokratis.

Ketiga, perkembangan teknologi yang semakin canggih, juga menuntut perubahan kebijakan sensor. Berbagai jenis film dengan beragam bentuk penyajiannya termasuk keterbukaan arus globalisasi yang memungkinkan akses film langsung dari satelit menyebabkan kebijakan sensor saat ini tidak lagi relevan.

Keempat, persoalan sensor yang kontroversial dan kelemahan regulasi yang ada menuntut perubahan kebijakan sensor sehingga betul-betul merefleksikan perubahan dan dinamika sosial serta visi penyelenggaraan kehidupan bernegara yang lebih demokratis.

## BAB IV

### Peta Persoalan Distribusi Film



Persoalan distribusi film sama pentingnya dan berhubungan erat dengan produksi film karena setelah film selesai diproduksi kemudian masuk ke lembaga sensor, film tersebut siap dipasarkan atau didistribusikan. Bab ini akan membahas peta persoalan distribusi film dengan terlebih dahulu melihat struktur distribusi yang ada selama ini berikut permasalahan yang ada di dalamnya serta alternatif solusi pemecahannya. Agar bisa melihat struktur distribusi film secara lebih mendalam, bagian ini juga akan membahas secara khusus masalah perbioskopian, televisi yang dianggap sebagai pesaing bioskop, peredaran VCD/DVD serta alternatif peredaran film.

#### **Struktur Distribusi Perfilman Indonesia**

Berbicara tentang distribusi perfilman merujuk pada realistik bisnis yang menguasai tiga unsur dalam mata rantai bisnis film yang meliputi pengadaan film impor, distribusi

atau pengedaran film dan eksibisinya di bioskop dimana praktek bisnisnya mengacu pada konsep integrasi vertikal.

Kajian akademik mengenai distribusi film di Indonesia pada awal tahun 1990-an pernah dilakukan oleh Nanang Junaedi pada tahun 1994<sup>1</sup>. Kajian ini melihat bahwa struktur dan mekanisme distribusi perfilman Indonesia faktanya sangat dipengaruhi oleh pasang surut dominasi perfilman Amerika. Lebih menarik lagi temuan penelitian ini menunjukkan bahwa dalam distribusi perfilman Indonesia terdapat kekuatan tunggal yang mempunyai hak sebagai pengimpor film sekaligus koordinator film. Kekuatan yang sama ini juga mempunyai pengaruh jadwal pemutaran film di bioskop yang cenderung 'memenangkan' film impor.

Secara lebih gamblang, Junaedi juga memberikan gambaran mengenai perbandingan sistem edar film nasional dan film impor melalui tabel berikut :

Tabel IV.1  
Perbandingan Sistem Edar Film Nasional dan Impor

Film Nasional	Film Impor
1. Judul harus didaftarkan ke Perfin	1. Judul tidak harus didaftarkan ke Perfin
2. Ditentukan jadwal putarnya dan harus sesuai jadwal	2. Bisa main kapan saja
3. Hanya dapat main di satu jalur : A,B,C	3. Bisa main di semua jalur
4. <i>Screen quota</i> ditentukan	4. Bebas <i>screen quota</i>
5. Ada ketentuan jumlah minimal penonton hari pertama (TOF) dan penonton hari selanjutnya (HOF)	5. Tidak ada ketentuan
6. Jumlah penonton dilaporkan ke PT Perfin	6. Tidak ada wajib lapor
7. Hasil penjualan karcis dibayarkan pemilik film berjarak waktu minimal 2 minggu hingga 3 bulan	7. Menerima pembayaran langsung
8. Membayar ongkos peredaran sebesar 5% ke PT Perfin	8. Tidak dipungut ongkos peredaran
9. Iklan ditanggung pemilik film	9. Dibebankan pada bioskop pemutar

Sumber : Junaedi (1994)

## Fluktuasi Bioskop di Indonesia

Tak dapat dipungkiri lagi kehadiran bioskop yang paling nyata dalam perfilman nasional adalah sebagai ujung mata rantai perfilman karena bioskop merupakan tempat bertemunya konsumen atau penonton dengan komoditas jasa yang bernama film. Sebagai mata rantai terakhir dalam tata niaga film, usaha perbioskopian tentu saja tak bisa dilepaskan dari salah satu fungsi bioskop yaitu sebagai etalase film.

Dalam fungsinya sebagai etalase ini, tentu saja bioskop akan bertumpu pada pengadaan film sebagai materi pertunjukannya. Tarik menarik antara kepentingan mengusung perfilman nasional yang produksinya tak memadai dengan jumlah bioskop yang ada serta kepentingan menjaga kelangsungan bisnis bioskop dengan menjual film impor menjadikan kondisi perbioskopian Indonesia bersifat fluktuatif.

### *Bioskop Indonesia : perjalanan dari waktu ke waktu*

Berbicara tentang fluktuasi bioskop di Indonesia tak akan terlepas dari perjalanan sejarah perbioskopian di Indonesia. Jauhari dkk<sup>2</sup> membagi beberapa tahapan perkembangan bioskop di Indonesia.

**Pertama**, periode 1900 hingga 1942 yang disebut dengan tahap layar membentang. Tahap ini dimulai dari tahun 1900<sup>3</sup> dimana bioskop mulai ada di Indonesia dengan sebutan '*gambar idoeop*' yang menayangkan berbagai film bisu. Meski harga tiket masuk<sup>4</sup> bioskop saat itu hanya bisa dinikmati kalangan menengah atas saja, gambar yang disajikanpun masih belum sempurna. Hal ini dikarenakan minimnya peralatan teknologi yang digunakan dalam bioskop tahap awal ini. Tak heran jika film yang diputar seringkali menyuguhkan gambar yang sering bergetar dan bergoyang. Lima tahun kemudian baru teknologi bioskop yang ada memungkinkan diputarnya film bersuara. Itupun masih menggunakan teknologi yang sederhana dengan teknik pengisian suara secara

langsung saat film diputar.

Dari sisi industri bioskop sendiri pada masa ini, bisnis bioskop bisa dikatakan pasang surut, selain gejolak politik yang melatar belakangi, teknologi bioskop juga masih tergolong asing. Bisnis bioskop saat itu dianggap sebagai investasi yang mahal serta tidak dapat menjamin uang kembali dengan cepat. Rendahnya animo pengusaha untuk melakukan investasi dalam bisnis bioskop juga didorong adanya kenyataan bahwa bioskop masih bersaing dengan pertunjukkan tonil yang lebih sering ditonton masyarakat. Bahkan beberapa gedung bioskop juga digunakan sebagai tempat pertunjukkan tonil kala tidak ada pemutaran film.

Pada tahun 1916 dikeluarkan *Ordonansi Bioscope* oleh pemerintah Hindia Belanda untuk memberi hak pemeriksaan film oleh komisi regional yang ditunjuk gubernur jenderal yang lebih berkepentingan pada cukai impor dan pajak tontonan dan memberi peluang bagi bioskop untuk berkembang dengan mendatangkan bioskop sesukanya. Sejak ordonansi itu bioskop sudah mulai bisa menarik pengunjung, bioskop baru pun bermunculan sehingga tahun 1927 tercatat 85% bioskop yang ada dimiliki pengusaha keturunan Cina. Perkembangan selanjutnya kemudian membawa perkembangan bioskop pada dua kelas, bioskop kelas atas dengan penonton orang Eropa dan kalangan pamongpraja dengan pakaian yang rapid an tingkah laku yang sopan. Kemudian, bioskop kelas bawah dengan penonton pribumi dengan pakaian yang sembarangan dan tingkah yang kurang tertib dengan pedagang asongan yang bisa masuk gedung bioskop. Meskipun begitu, saat itu kedua golongan bioskop ini masih diiringi dengan orkes hidup.

Pengaturan bioskop kemudian berubah sejak diberlakukannya Ordonansi Film 1925 yang mendorong majunya perkembangan perbioskopian di Indonesia hingga tahun 1930-an. Pada masa inilah kemudian muncul film bicara yang menuntut perkembangan teknologi suara dalam bioskop dan membawa bioskop ke dalam dua golongan : bioskop biasa (*silent*) dan talkies (*sound*) hingga tahun 1940-

an. Dalam era ini pula tepatnya tahun 1934 terbentuklah Gabungan Pengusaha Bioskop Hindia Belanda yang dibentuk untuk memperkuat barisan bioskop menghadapi zaman yang sulit dengan kecenderungan sensor yang dianggap sembarangan.

Akhir tahap ini yaitu pada tahun 1942 banyak gedung bioskop yang tutup karena produksi film nasional tinggal 3 judul sementara tahun sebelumnya yaitu tahun 1941 terdapat 30 judul. Merosotnya perbioskopian saat itu juga dipengaruhi oleh kondisi perang yang membuat orang jarang pergi ke gedung bioskop. Sebagian besar gedung bioskop yang tutup itu kemudian dimanfaatkan sebagai gudang sedangkan sisanya terbengkalai begitu saja.

**Kedua**, periode 1942 hingga 1949 yang disebut dengan tahap berjuang di garis belakang. Tahap ini dimulai pada tahun 1942 dimana Jepang sudah mulai masuk Indonesia. Yang menarik dalam tahap ini adalah komposisi film yang diputar di gedung bioskop saat itu. Selain film Jepang yang masuk ke Indonesia serta diproduksi di Indonesia, film Barat tetap boleh berbeda. Bahkan bisa dikatakan bahwa perbandingan antara film Barat dan film Non-Barat (Indonesia/Melayu/Cina) seimbang.

Sayangnya, perkembangan yang menarik ini tak bertahan lama karena bioskop saat itu lebih digunakan sebagai alat propaganda di Jepang untuk menunjukkan pada bangsa Indonesia bahwa Jepang bersungguh-sungguh menjalankan gagasan untuk mewujudkan 'Lingkungan Kemakmuran Bersama Asia Timur Raya'. Selain menyelipkan film propaganda berbentuk *slide* yang diputar sebelum pemutaran film cerita, Jepang juga memproduksi film cerita di Indonesia yang ceritanya tak lepas dari kepentingan Jepang dalam melakukan propaganda. Tak hanya itu, Jepang juga berupaya mengaitkan bioskop dengan dunia pendidikan dengan menjadikan lima bioskop di Jakarta sebagai bioskop khusus bagi murid sekolah. Adapun film yang diputar pada pelajar saat itu adalah film berita dan film budaya Jepang. Semua

propaganda melalui bioskop dan film ini dilakukan oleh 'Barisan Propaganda urusan Film'.

Kondisi 'dikuasai'-nya bioskop oleh pemerintah Jepang ini juga diperparah dengan produksi film nasional yang sangat sedikit sehingga bioskop sering kekurangan film dan memutar ulang film yang sama. Kondisi yang juga diperparah dengan perbedaan kelas sosial bagi penonton bioskop dengan menentukan sejumlah bioskop yang hanya boleh ditonton oleh orang Jepang. Meskipun begitu, untuk mnerangkul pribumi, Jepang menetapkan ketentuan bahwa 50 persen dari tempat duduk dalam semua tingkatan bioskop harus dalam kelas termurah<sup>5</sup> dengan tujuan mengundang semakin banyak orang Indonesia datang ke bioskop.

Kondisi ini tetap dipertahankan oleh Belanda saat kembali lagi ke Indonesia setelah Jepang kalah dan meninggalkan Indonesia. Meskipun begitu, tetap saja terdapat kelesuan dalam bisnis bioskop karena orang lebih suka menonton pertunjukkan langsung seperti tonil atau sandiwara rakyat dibandingkan nonton film.

Lesunya bioskop ini juga masih berlangsung hingga masa kemerdekaan Indonesia pada tahun 1945 dimana dunia film dan perbioskopian Indonesia mengalami kekosongan. Baru pada tahun 1946 hingga sekitar 1948, bioskop mulai bernafas kembali dimana pemerintah saat itu menggunakan bioskop tak hanya sebagai sarana komersial belaka melainkan juga segai program untuk mencari dana perjuangan. Di sinilah konteks bioskop turut andil dalam wilayah perjuangan di garis belakang ditemukan. Keadaan ini tak berubah banyak hingga tahun 1949-an dimana pemerintah Belanda mulai membuat film-film berbahasa Indonesia dengan menggunakan tenaga perfilman lokal.

**Ketiga**, periode 1950 hingga 1962 yang disebut dengan tahap pulih kembali. Tahap ini dimulai tahun 1951 dengan diresmikan bioskop yang megah dan terbesar saat itu *Metropole* yang dianggap sebagai kebangkitan perbioskopian di Indonesia. Dua tahun berikutnya pada tahun 1953 menunjukkan jumlah bioskop yang ada sebanyak 513 buah yang sebagian besar

dimiliki warga non pribumi dan dikelola dengan bisnis murni dimana unsur dagang lebih kental dibanding dengan unsur lain seperti memajukan perfilman atau mencerdaskan bangsa. Dengan kepemilikan yang berkelompok kemudian bioskop dikelompokkan berdasarkan gedung, lokasi dan jenis film yang diputar terbagi menjadi tiga kelas : kelas satu, kelas dua, kelas tiga. Sampai tahun 1954 bioskop yang ada juga masih mempunyai ciri khas yaitu mempunyai temoat duduk yang banyak dengan lebih dari 1000 kursi penonton bahkan yang terbesar Chatay di Jakarta bisa menampung 1820 penonton.

Bisa dikatakan bahwa kebangkitan industri bioskop hampir tidak terpengaruh oleh situasi politik nasional yang berubah-ubah. Kebanyakan bioskop kelas satu yang mempunyai fasilitas mewah memutar mayoritas film barat dengan membentuk berbagai gabungan bioskop. Beberapa bioskop malah mendirikan gedung bioskop dengan menyatukan dengan bisnis lain seperti toko atau restoran.

Pada tahun 1955 terbentuklah Persatuan Pengusaha Bioskop Seluruh Indonesia. Kemudian pada tahun 1960 jumlah bioskop di Indonesia sekitar 890 buah yang tidak terlepas dari ketersediaan beragam film untuk memuaskan berbagai macam penonton dari berbagai lapisan sosial. Sehingga bisa dikatakan bahwa pada tahun 1952 hingga tahun 1960 merupakan masa keemasan pada industri jasa perbioskopian dengan jumlah penonton 450 juta dengan urutan pertama menonton film Amerika dan Inggris (270 juta), kedua film India, Malaya dan Jepang (135 juta) serta sisanya film Indonesia (45 juta). Perkembangan menarik lainnya pada tahun 1960 terdapat dua organisasi bioskop di Indonesia yaitu Persatuan Pengusaha Bioskop Seluruh Indonesia (PPBSI) dan Gabungan Pengusaha Bioskop Indonesia (GAPEBI) yang akhirnya bergabung menjadi Gabungan Bioskop Seluruh Indonesia (GABSI) yang setahun kemudian berubah menjadi Organisasi Perusahaan Sejenis (OPS) Bioskop Swasta.

Pada tahun 1962 kemudian terdapat kemunduran dengan menurunnya bioskop menjadi 800<sup>6</sup> buah. Hal ini dikarenakan sector perbioskopian menghadapi kendala dalam

permasalahan mahalnnya ongkos distribusi film. Masalah lain yang dihadapi pengusaha bioskop adalah besarnya pajak yang harus dibayar seperti pajak tontonan, sewa film, iklan, pengangkutan, booker hingga beban pajak titipan pemerintah daerah. Menyusutnya jumlah bioskop ini juga dipengaruhi oleh trurunnya produksi film nasional dari tahun 1952 sebanyak 459 hingga tahun 1959 hanya 18 judul.

**Keempat**, periode 1962 hingga 1965 yang dianggap sebagai periode 'hari-hari yang paling riuh'. Tahap ini ditandai oleh aksi pengganyangan film-film imperialisme Amerika Serikat dengan melakukan pemboikotan, pencopotan reklame film di depan gedung bioskop hingga pembakaran gedung bioskop. Aksi yang merupakan ekspresi ketidakpuasan terhadap masuknya pengaruh budaya Barat khususnya Amerika ke Indonesia ini membawa turunnya jumlah bioskop menjadi 700 buah pada tahun 1964 dan hingga tahun 1965 menjadi separuhnya menjadi sekitar 350 bioskop. Bisnis bioskop mengalami penurunan yang sangat drastis akibat gejolak politik yang besar ini.

**Kelima**, periode tahun 1965 hingga 1970 yang disebut dengan 'masa-masa sulit'. Gejolak politik G30S PKI yang menyertai periode ini membuat pengusaha bioskop menghadapi dilema karena mekanisme peredaran film rusak akibat adanya gerakan anti imperialis sedangkan produksi film nasional masih sedikit sehingga pasokan untuk bioskop tidak mencukupi. Kesulitan yang dihadapi pengusaha bioskop ini masih ditambah dengan kebijakan pemerintah mengadakan *sanering* pada tahun 1966 yang menyebabkan inflasi luar biasa dan melumpuhkan daya beli masyarakat sehingga bioskop yang sebelumnya sekarat akhirnya benar-benar mati karena tidak adanya penonton.

Pemerintah kemudian berupaya melakukan penyehatan dengan mengimpor film sebanyak 499 judul sementara saat itu produksi film nasional hanya 6 judul pada tahun 1967. Setahun kemudian gedung bioskop bertambah 100 buah menjadi 450 buah dengan ledakan impor film hingga 784

judul. Membanjirnya film impor ini di satu sisi memulihkan kembali bisnis perbioskopian di Indonesia tapi di sisi lain menurunkan minat penonton untuk menonton film nasional yang kebetulan juga sedang sedikit produksinya. Jumlah bioskop masih meningkat lagi menjadi 580 buah pada tahun 1969 dengan judul film nasional hanya 6 buah sementara impor film mencapai 800 judul. Baru kemudian pada tahun 1970 terjadi peningkatan produksi film nasional dan penurunan film impor menjadi 737 judul.

**Keenam**, periode antara 1970 hingga 1991 yang disebut dalam masa 'gejolak teknologi canggih dan persaingan'. Tahap ini ditandai dengan perbioskopian Indonesia yang mulai menghadapi kemajuan teknologi baik dalam bidang bioskop sekaligus munculnya pembajakan *video tape*. Suburnya pembajakan *video tape* ini berkaitan langsung dengan semakin banyaknya masyarakat memiliki *video tape recorder* yang memungkinkan mereka menikmati film dengan santai di rumah masing-masing.

Pembajakan film yang mewabah tersebut membuat Persatuan Perusahaan Film Indonesia (PPFI) dan Gabungan Pengusaha Bioskop Indonesia (GPBSI) mendesak pemerintah untuk mengatasinya. Pembajakan video yang bersamaan dengan peningkatan teknologi elektronik video kaset membuat jumlah penonton yang datang ke bioskop menurun karena mereka lebih suka menonton di rumah karena lebih murah dan praktis. Kondisi ini berlangsung hingga tahun 1980-an dan 1990-an dimana bioskop juga menghadapi persaingan dengan siaran televisi asing yang bisa ditangkap melalui antena parabola dengan TV layar lebar yang menghadirkan suasana home theatre di rumah. Sama halnya dengan hadirnya teknologi HDTV dari Jepang yang memungkinkan penonton menikmati gambar yang lebih tajam dibandingkan dengan layar bioskop. Ancaman lain adalah munculnya televisi swasta yang dimulai dari hadirnya RCTI yang diikuti beberapa stasiun televisi lain dimana menu film asing tersaji secara gratis di televisi.

Dalam periode ini perkembangan bioskop Indonesia bisa ditengarai dengan munculnya berbagai sinepleks<sup>7</sup> di berbagai kota-kota besar. Awal pertumbuhan sinepleks sendiri sebenarnya dimulai dari upaya pengusaha Bioskop Sudwikatmono menyulap Plaza Theatre di kawasan Glodok menjadi bioskop kembar atau disebut juga dengan twikrama pada tahun 1978. Perubahan pola gedung bioskop yang semula berkapasitas sekitar seribu menjadi sekitar seperempatnya ini juga diikuti oleh dengan perombakan pada Golden Theatre di Pasar Baru serta Mandala Theatre di kawasan Hayam Wuruk. Meskipun begitu, kehadiran sinepleks di Indonesia benar-benar dirasakan saat Kartika Chandra yang berkapasitas 900 ribu dibagi empat studio bioskop dengan masing-masing berkapasitas 200 kursi. Keberhasilan ini membawa Sudwikatmono membangun Jakarta Theatre di Thamrin menjadi Studio 21 pada tahun 1987. Bisnis sinepleks kelompok 21 ini terbukti memberi keuntungan besar dan memunculkan bioskop 21 -21 yang lain baik di Jakarta maupun kota-kota lain dalam waktu yang relatif cepat. Sebagian dari bisnis ini diperoleh dengan membeli bioskop lain yang sedang sekarat. Kehadiran Kelompok 21 ini dikhawatirkan oleh sebagian besar pengamat perfilman nasional. Kelompok yang mempunyai permodalan kuat ditunjang dengan manajemen yang mantap serta memiliki perusahaan impor film ini dianggap memonopoli perbioskopian nasional dengan 'menelan' bioskop-bioskop kelas 'teri'.

Mewabahnya sinepleks ini secara kuantitatif membawa ke puncak perbioskopian Indonesia pada tahun 1990 dengan bioskop sebanyak 2600 buah yang 2853 layar yang diikuti tahun 1991 dan 1992 dengan sejumlah 2314 dengan 3.048 dengan dipecahnya sejumlah bioskop menjadi beberapa sinepleks. Jumlah ini kemudian semakin merambat turun hingga kemudian tahun 1998 saat terjadi krisis ekonomi yang melanda Indonesia bersamaan dengan krisis perfilman nasional dimana data jumlah bioskop sulit didapatkan.

## PETA PERSOALAN DISTRIBUSI FILM

Perkembangan berikutnya menurut data sekretariat DPP GPBSI tahun 2002, terdapat 264 bioskop dengan 676 layar yang terdiri dari 25 bioskop dengan 111 milik Kelompok 21, 40 bioskop dengan 166 layar milik 21 Kerjasama dan 199 bioskop dengan 399 layar milik non 21. Pada tahun ini juga tercatat 93 bioskop dengan 297 layar tutup dengan perincian 51 milik kelompok 21 dan 43 bioskop milik non 21.

Selama kurun waktu 2003 hingga 2004 terjadi penambahan beberapa bioskop di sejumlah kota seperti Makasar (1 bioskop 4 layar), Pontianak (1 bioskop 4 layar), Bandung (2 bioskop 8 layar), Medan (1 bioskop 6 layar) dan Jakarta (3 bioskop dan 12 layar). Pertambahan bioskop ini membawa ke dalam posisi bioskop di Indonesia tahun 2004 menjadi 272 bioskop dengan 720 layar, sedangkan yang dalam proses dan kemungkinan tahun 2005 akan bertambah sekitar 3 bioskop dengan 12 layar yaitu di Kota Yogyakarta, Riau dan Depok.

Secara lengkap bisa dilihat data pertumbuhan bioskop yang fluktuatif dalam tabel yang dikompilasi dari berbagai sumber di bawah ini.

Tabel IV.2  
Jumlah Bioskop, Jumlah Layar, Tempat Duduk dan Jumlah Penonton<sup>8</sup>

Tahun	Jumlah Bioskop	Jumlah Layar	Tempat Duduk	Penonton
1970	292	*	207.260	129.200.000
1971	385	*	287.437	133.600.000
1972	431	*	314.739	140.400.000
1973	610	*	414.620	94.000.000
1974	680	*	476.872	101.300.000
1975	850	*	575.674	104.900.000
1976	960	*	640.099	112.400.000
1977	966	*	642.907	107.800.000
1978	1.039	*	669.547	111.300.000
1979	1.229	*	706.594	113.200.000
1980	1.211	*	785.184	123.600.000

## MENGUAK PETA PERFILMAN INDONESIA

1981	1.321	*	852.965	867.609.000
1982	1.360	*	867.609	136.900.000
1983	1.491	*	916.736	124.300.000
1984	1.673	*	944.506	128.700.000
1985	1.791	*	914.342	127.400.000
1986	1.848	*	958.672	133.800.000
1987	2.036	*	-	130.500.000
1988	2.197	*	-	129.600.000
1989	2.345	*	-	280.000.000
1990	2.600	2.853	-	312.000.000
1991	2.314	3.048	-	-
1992	2.314	3.048	-	-
1993	2.007	2.713	-	-
1994	1.340	2.148	-	-
1995	1.311	1.928	-	-
1996	1.339	2.115	-	-
1997	1.274	1.982	-	-
1998	1.280	1.988	-	-
1999	-	-	-	-
2000	-	-	-	-
2001	-	-	-	-
2002	264	676	-	-
2003	-	-	-	-
2004	272	720	-	-

Sumber : GPBSI

Keterangan :

- \* hingga sebelum 1989 jumlah layar bioskop sama dengan jumlah gedung bioskop karena saat itu belum muncul sinepleks
- data tidak tersedia

### *Persoalan perbioskopian Indonesia*

Melihat perjalanan sejarah perbioskopian nasional yang tentu saja membawa konsekuensi terhadap perkembangan bioskop dewasa ini, terlihat beberapa permasalahan yang harus mendapatkan perhatian khusus untuk segera dicari alternatif jalan keluarnya<sup>9</sup>.

**Pertama**, bioskop selama ini sering dipandang sebelah mata dalam upaya memajukan perfilman nasional sehingga

upaya pemerintah untuk melindungi bisnis bioskop terutama bioskop 'kelas bawah' sebagai ujung mata rantai perfilman kurang memadai. Hal ini terlihat dari semakin banyak bioskop yang tutup karena tidak bisa menjalankan usahanya. Semakin berkurangnya jumlah bioskop 'kelas bawah' yang kebanyakan ada di daerah-daerah ini menjadikan masyarakat dengan status sosial ekonomi menengah ke bawah menemui kesulitan dalam mengakses bioskop. Padahal harus diakui bahwa film nasional selama ini sebenarnya mempunyai tempat tersendiri untuk masyarakat di daerah. Sayangnya, bioskop-bioskop yang ada sekarang sebagian besar berada di kota besar dengan menjual kenyamanan yang maksimal dengan harga yang mahal pula sehingga fenomena bioskop di Indonesia menjadi fenomena kaum kaya.

**Kedua**, sebagaimana usaha komersial lainnya, bisnis bioskop membutuhkan biaya yang relatif besar. Biaya pengadaan gedung dengan teknologi pemutar film berikut *sound system* dan fasilitas AC yang memadai ini berkaitan dengan biaya pengadaan listrik dengan tarif usaha sebagaimana halnya pabrik barang jadi. Biaya ini belum termasuk biaya pengadaan tenaga operasional bioskop, pengadaan film, serta berbagai macam pajak. Pajak yang dikenakan pada bisnis bioskop pun bervariasi dari pajak pemerintah pusat/bea masuk, PPN, PPH, pajak daerah, pajak tontonan dan pajak untuk publikasi. Dengan biaya yang sedemikian besar, tak heran jika banyak pengusaha bioskop kelas bawah dengan permodalan yang terbatas tidak sanggup menjalankan usaha padat modal ini dan akhirnya gulung tikar.

**Ketiga**, bioskop menghadapi persaingan dengan televisi yang turut memutar berbagai produk layar lebar melalui tontonan gratis layar kaca di rumah-rumah. Permasalahannya adalah belum ada regulasi mengenai berapa lama film layar lebar boleh ditayangkan di televisi setelah pemutarannya di bioskop sehingga muncul kekhawatiran beberapa pengusaha bioskop akan fungsi televisi yang bisa jadi suatu saat menjadi 'gedung bioskop elektronik'.

**Keempat**, selama ini pengaturan distribusi film untuk kemudian diedarkan di bioskop belum transparan terutama yang berkaitan dengan waktu tayang serta wilayah tayang. Selain itu juga belum ada perbedaan antara distributor film nasional serta distributor film impor.

**Kelima**, bioskop mengalami persaingan dengan pembajakan VCD dan DVD yang belum bisa ditangani dengan baik oleh pemerintah. Bersamaan dengan diputarnya film di bioskop seringkali bersamaan pula VCD atau DVDnya beredar di pasaran meskipun dengan kualitas yang tidak bagus karena biasanya tidak digandakan dari film aslinya melainkan diambil melalui kamera saat film tersebut diputar di bioskop baru kemudian digandakan.

**Keenam**, belum adanya data yang transparan mengenai penjualan tiket serta jumlah penonton yang ada di bioskop. Bahkan jumlah bioskop dan layar bioskop saja terkadang tidak sama antar satu lembaga dengan lembaga lain. Semua data ini untuk mengetahui perkembangan perbioskopian serta melihat animo masyarakat terhadap film-film yang diputar di bioskop. Ketidaktransparan data penonton dan jumlah tiket yang terjual ini kemungkinan besar bersumber dari 'ketakutan' pihak produser, distributor dan pengelola bioskop akan pajak yang nanti dibebankan kepada mereka. Apalagi bagi mereka, pajak yang didapatkan dari sektor perfilman termasuk bioskop tidak pernah secara jelas 'dikembalikan' untuk kemajuan perfilman nasional.

**Ketujuh**, bioskop di Indonesia belum bisa digunakan secara maksimal menjadi media promosi film nasional akibat produksi nasional yang jauh di bawah film impor sehingga gagasan untuk memberi regulasi agar bioskop memutar film nasional lebih banyak daripada film nasional sulit terwujud.

Pentingnya pasokan film nasional agar bioskop tidak didominasi film impor bisa dilihat dari tabel berikut yang menunjukkan kesenjangan jumlah film nasional dibandingkan film impor.

PETA PERSOALAN DISTRIBUSI FILM

Tabel IV.3  
 Produksi Film Nasional, Import Film dan Kuota Film  
 Impor<sup>10</sup>

Tahun	Film Nasional	Film Impor	Kuota Film Impor
1948	3	-	-
1949	6	-	-
1950	24	-	-
1951	36	-	-
1952	41	-	-
1953	47	-	-
1954	52	-	-
1955	59	-	-
1956	33	-	-
1957	20	-	-
1958	20	-	-
1959	18	-	-
1960	36	-	-
1961	33	-	-
1962	13	-	-
1963	14	-	-
1964	18	-	-
1965	17	-	-
1966	-	-	-
1967	9	-	-
1968	5	-	-
1970	10	766	-
1971	17	737	-
1972	54	600	600
1973	55	546	97
1974	60	600	600
1975	77	498	500
1976	41	400	400
1977	57	300	300
1978	134	228	228
1979	73	244	260
1980	52	251	260
1981	75	245	260
1982	73	180	200

## MENGUAK PETA PERFILMAN INDONESIA

1983	51	198	200
1984	86	192	200
1985	70	171	180
1986	63	179	180
1987	58	180	180
1988	53	180	180
1989	88	136	170
1990	112	112	170
1991	112	151	160
1992	41	150	160
1993	28	145	160
1994	34	160	160
1995	26	160	160
1996	28*/23**	151	160
1997	38*/4**	154	160
1998	21*/11**	61	160
1999	7*/10**	210	-
2000	3*/6**	210	-
2001	4*/6**	213	-
2002	10**	180***	-
2003	13**	180***	-
2004	12**	107****	-

Sumber : berbagai sumber

Keterangan :

- \* data diambil dari Sudjas, Winarno dkk. 2002. Peta Perfilman Indonesia. Jakarta : Asisten Deputi Urusan Fasilitasi dan Pengembangan Perfilman Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata RI.
- \*\* data diperoleh dari 'Posisi Perkembangan Perfilman Nasional sampai dengan Posisi Tahun 2004', Asisten Deputi Urusan Fasilitasi dan Pengembangan Perfilman Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata RI.
- \*\*\* Angka 180 realisasi film impor merupakan angka estimasi karena perbulan biasanya terdapat 15 judul film impor sehingga dalam setahun diperkirakan mencapai 180 film impor.
- \*\*\*\* Data diperoleh hingga bulan Agustus 2004 dengan perincian film Eropa Amerika 75 judul, Film Asia Mandarin 9 judul, Film Asia Non Mandarin 23 judul

## Televisi sebagai pesaing bioskop

Media televisi sebagai media audio visual yang atraktif hadir di Indonesia sejak kegiatan Asian Games pada tahun 1962 yang diikuti dengan pembentukan Yayasan Televisi Republik Indonesia (TVRI) setahun kemudian. Yayasan ini bertanggung jawab pada Departemen Penerangan dalam kaitannya dengan isi program sedangkan dalam hal pendanaan yayasan ini diberi otonomi. Oleh karena itu untuk melangsungkan program serta biaya operasionalnya, TVRI mendapatkan sumber dana dari iuran kepemilikan televisi dan iklan.

Baru kemudian setelah Orde baru berkuasa pada tahun 1966, TVRI mendapatkan subsidi tahunan dari pemerintah selain masih tetap mendapatkan pemasukan dari iklan<sup>11</sup>. Baru pada awal 1970-an TVRI kemudian memperluas jangkauannya dengan membangun sejumlah stasiun daerah dengan *merelay* program dari stasiun pusat Jakarta. Setelah peluncuran satelit Palapa pada tahun 1976 dan Satelit Palapa B2 pada tahun 1983, stasiun daerah kemudian berhak membuat program sendiri dan hanya wajib *merelay* program tertentu seperti berita dari stasiun pusat Jakarta. Meskipun begitu dengan dukungan dana yang terbatas, akhirnya TVRI stasiun daerah *merelay* program dari stasiun pusat Jakarta melebihi ketentuan.

Yang menarik dari fenomena TVRI saat Orba ini, karena isi programnya 'dikontrol' Departemen Penerangan maka TVRI yang bersemboyan 'menjalin persatuan dan kesatuan' ini tak ayal lagi menjadi media corong pemerintah yang kebanyakan program yang disiarkan menjadi perpanjangan tangan pemerintah.

Setelah beberapa dasawarsa pertelevisian Indonesia dihiasi wajah tunggal TVRI, baru pada tahun 1988 pertelevisian Indonesia diramaikan oleh hadirnya televisi swasta pertama. Dengan masa percobaan sekitar dua tahun sebagai TV-bayar yang bersiaran di Jakarta, pada tahun 1990 Rajawali Citra Televisi (RCTI) diberi ijin untuk bersiaran

secara nasional. Tak lama kemudian muncul lagi televisi swasta kedua yaitu SCTV yang semula mengudara di Surabaya. Berturut-turut kemudian muncul tiga televisi swasta lainnya yaitu TPI, Anteve (1993) dan Indosiar (1995).

Belum ada satu dasa warsa kemudian, muncul lagi lima stasiun televisi swasta yang juga bersiaran nasional yaitu Metro TV, Trans TV, TV7, Global TV dan Lativi. Dengan hadirnya sejumlah televisi swasta nasional baru inilah kemudian pada milenium kedua pertelevisian nasional menjadi sangat meriah karena diramaikan oleh 1 stasiun pemerintah (publik) serta 10 stasiun swasta.

Dilihat dari konteks kebijakan mengenai televisi, sejak diberlakukan Undang-undang Penyiaran no 32 pada tahun 2002 yang diikuti dengan pembentukan Komisi Penyiaran Indonesia (KPI), sebenarnya lembaga penyiaran swasta (televisi swasta) diatur hanya dapat menyelenggarakan satu siaran dengan satu saluran siaran pada satu cakupan wilayah siaran. Dengan aturan ini seharusnya televisi swasta tak lagi bisa beroperasi secara nasional lagi melainkan di daerah sesuai semangat memberdayakan potensi daerah sejak kebijakan otonomi daerah diterapkan pemerintah. Prakteknya yang terjadi sekarang adalah kesepuluh stasiun televisi swasta di atas masih beroperasi secara nasional bersamaan dengan TVRI sementara berbagai stasiun televisi lokal juga mulai bertumbuhan di sejumlah daerah di Indonesia.

Sementara itu, dilihat dari potensi televisi sebagai pesaing bioskop bisa dikatakan bahwa dengan maraknya pertelevisian nasional, maka perhatian masyarakat pun tertuju pada layar kaca yang dimiliki oleh hampir seluruh rumah tangga di Indonesia ini. Hanya bermodalkan sebuah pesawat televisi - tidak tergantung pada merk, ukuran, ataupun barang baru atau bekas - penonton bisa menyaksikan berbagai stasiun televisi yang ada tanpa dipungut biaya lagi. Program yang dihadirkan juga bervariasi dari berita, sulap, sinetron, komedi, wayang, mimbar agama, olahraga, kuis hingga film layar lebar.

Berkaitan dengan penayangan film melalui televisi, sebagai ilustrasi dikatakan Kristanto (2004:506) bahwa pada tahun 1992 atau 1993 stasiun televisi bisa membeli film nasional dengan harga sekitar 5 juta dan tahun 1996 sekitar 15 dan 25 juta. Biasanya setiap satu film ini boleh ditayangkan ulang oleh satu kali lagi oleh stasiun televisi yang bersangkutan dan baru bisa bergantian dibeli dan ditayangkan beberapa stasiun televisi lain. Dari sisi produser film, pembelian film oleh stasiun televisi ini bisa menjadi tambahan masukan bagi produser film. Kebutuhan akan pasokan film nasional pun kemudian meningkat untuk memenuhi komposisi program televisi. Dicontohkan pada tahun 1996, stasiun televisi seperti RCTI membutuhkan sekitar 260 judul film nasional untuk diputar di televisi dalam setahun.

Dari sudut lain, Jauhari (1992:110) mengatakan bahwa kehadiran televisi swasta langsung membawa dampak yang cukup hebat terhadap penurunan omzet hingga 50% baik bagi pemilik bioskop, produser film hingga pengusaha rental video. Dampak ini tidak saja berkaitan dengan penayangan berbagai film layar lebar melalui televisi melainkan juga terpenuhinya hasrat mencari hiburan dengan menonton televisi yang murah dan meriah dan praktis karena bisa dilakukan di rumah masing-masing.

Meningkatnya perhatian pemirsa terhadap televisi ini dikatakan secara gamblang oleh Sen dan Hill (2001:159) bahwa "...sejak akhir 1980-an televisi nasional (meskipun tidak dikontrol negara) dengan jumlah pemirsanya yang meningkat pesat...sesungguhnya, di layar kecil televisi inilah kebanyakan orang Indonesia menonton film: film Amerika, Cina, India dan Indonesia'.

Bersamaan dengan diterimanya televisi sebagai hiburan yang paling menarik pada awal 1990-an ini, terjadilah penurunan jumlah produksi film nasional sehingga industri televisi menyerap mantan pekerja film dengan produksi utama sinetron.

Menurut Budi Darmawan<sup>12</sup>, humas salah satu televisi swasta nasional yaitu SCTV, sumber acara televisi berasal

dari program lokal dan program impor. Di SCTV sendiri jika pada tahun 1990 hingga 1997 komposisi program sekitar 60% berupa impor dan 40% program lokal, maka sejak tahun 1998 hingga kini komposisi program didominasi oleh program local dengan 60-70% dari total keseluruhan program baru sisanya sekitar 30-40% adalah program impor.

Film layar lebar yang ada di SCTV sendiri mencakup sekitar 10% dari keseluruhan program tayangan yang ada, masih kalah jauh dengan program sinetron yang mencapai sekitar 60% dari keseluruhan program. Tabel berikut menunjukkan jumlah film layar lebar yang diputar di SCTV.

Tabel IV.4  
Komposisi Film Layar Lebar di SCTV tahun 2002-2004<sup>13</sup>

Kategori	2002		2003		2004	
	N	%	N	%	N	%
Film Nasional	1.268	17,90	1.828	25,61	2.295	28,82
Film Mandarin	1.118	15,79	1.134	15,89	1.311	16,47
Film India	1.863	26,31	1.684	23,60	1.236	15,52
Film Barat (Amerika dan Eropa)	2.833	40	2.491	34,90	3.120	39,19
<b>Total</b>	<b>7.082</b>	<b>100</b>	<b>7.137</b>	<b>100</b>	<b>7.962</b>	<b>100</b>

Sumber : SCTV

### *Peredaran VCD sebagai pesaing bioskop*

Gambaran mengenai persaingan bioskop dengan maraknya VCD yang beredar di pasaran secara khusus bisa dilihat dari kajian mengenai kondisi perbioskopian di era perkembangan teknologi VCD di Yogyakarta yang dilakukan oleh Tresnadewi (2001). Temuan dari penelitian Tresnadewi ini menunjukkan turunnya pendapatan daerah dari hiburan bioskop kota Yogyakarta periode 1995 hingga 2000 sementara itu di sisi lain terlihat naiknya pendapatan daerah dari rental VCD periode 1997 hingga 2000 seperti tergambar dalam tabel berikut :

Tabel IV.5  
Tabel Perbandingan pendapatan daerah  
dari bioskop dan VCD

Tahun	Pendapatan Daerah DIY dari hiburan bioskop (dalam rupiah)	Pendapatan Daerah DIY dari Rental VCD (dalam rupiah)
1995/1996	1.575.942.680,-	-
1996/1997	1.296.355.680,-	-
1997/1998	873.285.832,-	2.016.615,-
1998/1999	664.661.350,-	5.560.215,-
1999/2000	222.666.317,-	5.782.950,-

Sumber : Tresnawati (2001)

Meskipun jumlah pendapatan daerah dari bioskop masih jauh lebih banyak dibandingkan dari VCD, terlihat bahwa terjadi penurunan yang signifikan dalam pendapatan daerah melalui bioskop sementara terjadi kenaikan yang signifikan dalam pendapatan melalui rental VCD.

Selain itu dijelaskan oleh Tresnadewi (2001:101-102) bahwa terdapat pengaruh yang sangat signifikan antara perkembangan bisnis VCD dengan terpuruknya bioskop di Yogyakarta yang bisa dilihat dari beberapa sisi :

1. menurunnya jumlah bioskop yang beroperasi yang hampir bersamaan dengan maraknya bisnis VCD pada tahun 1995 hingga 2000
2. maraknya jumlah penyewa rental VCD dengan turunnya animo penonton untuk menonton di bioskop
3. pengakuan para pengusaha bioskop yang secara realitis melihat ketidakadilan yang terjadi, karena bisnis VCD secara illegal melakukan tindakan-tindakan yang melanggar hukum, tapi tidak ditindak oleh aparat karena di samping belum adanya peraturan khusus yang mengatur tentang persewaan VCD, juga sebagai langkah sinkronisasi agar bisnis-bisnis hiburan dapat berjalan bersama-sama dan bersaing secara fair.

Sementara itu Laporan Kajian Peredaran dan Pemasaran Film Indonesia Tahun 2004 yang dilakukan Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata memberikan gambaran mengenai permasalahan utama yang menyebabkan terhentinya operasional bioskop di 4 wilayah melalui tabel berikut.

Tabel IV.6.  
Permasalahan Utama yang Menyebabkan Terhentinya Operasional Bioskop

No	Permasalahan	Wilayah				Jumlah		Tindak Lanjut
		I	II	III	IV			
1	Peredaran VCD/DVD bajakan mengancam kelangsungan operasional bioskop	20	20	17	14	71	83,5%	Perlu penertiban terhadap peredaran VCD/DVD bajakan
2	Lemahnya penegakan hukum	16	18	18	19	69	81,1%	Perlu adanya peningkatan penegakan hukum
3	Film impor dalam format VCD/DVD (legal) mempengaruhi minat penonton bioskop	12	6	13	18	59	69,4%	Penerapan release waktu/wind ow time
4	Biaya operasional yang tidak mencukupi	3	-	7	-	12	14,1%	Diperlukan efisiensi biaya operasional bioskop
5	Kurangnya suplai film Indonesia	8	-	11	11	30	35,2%	Mengupay akan penambahan copy film

## PETA PROBLEMA DISTRIBUSI FILM

6	Dampak krisis ekonomi dan kerusuhan Mei 1998	7	18	5	3	33	38,8%	Perlu peningkatan kewaspadaan dalam pengamanan
---	--	---	----	---	---	----	-------	--

Sumber : Laporan Kajian Peredaran dan Pemasaran Film Indonesia Tahun 2004 Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata

Keterangan : Wilayah I = Jawa Barat (20 responden)  
 Wilayah II = Jateng dan DIY  
 Wilayah III = Jawa Timur  
 Wilayah IV = Sumatera Selatan

### Peredaran Film Bioskop Keliling<sup>14</sup>

Selain gedung bioskop konvensional yang biasanya ada di kota-kota, peredaran film di Indonesia juga dilakukan melalui bioskop keliling yang sering juga disebut dengan layar tancap. Pada dasarnya yang dinamakan bioskop keliling ini adalah peredaran film sederhana melalui cara yang lebih praktis dan bersifat mobil karena bisa berpindah dari satu tempat ke tempat lain. Oleh karena itu keunggulan dari bioskop keliling ini adalah kemampuannya mencapai desa-desa yang tidak terjangkau bioskop dan televisi karena blank spot<sup>15</sup>.

Secara teknis bioskop keliling hanyalah berupa perangkat keras yang terdiri dari sebuah proyektor, layar (3x7m – 4x8 m), konstruksi mendirikan layar (tiang bambu, besi *knockdown*), *soundsystem* (*amply, speaker, tapedeck*), *player, copy film*, tenda, yang dikemas dalam alat transportasi yang dioperasikan oleh 1 orang supir dengan 2 orang crew operator dan diesel.

Bioskop keliling ini sudah mulai ada pada jaman Belanda dan pada awalnya tidak mendapat perhatian dari kalangan perfilman nasional karena dianggap sebagai pengamen belaka. Permasalahan permodalan menggiring para

pengusaha bioskop keliling ini membentuk organisasi dengan membuat Yayasan Persatuan Bioskop Keliling Indonesia (PERBIKI) pada bulan Februari tahun 1978. Organisasi ini kemudian pada bulan Desember 1991 diubah menjadi Persatuan Perusahaan Pertunjukkan Film Keliling Indonesia (PERFIKI).

Kegiatan film keliling sendiri dirumuskan oleh PERFIKI dalam empat jenis pertunjukkan film keliling yaitu : komersial, promosi, pesanan/perayaan serta sosial-penerangan. Dalam pertunjukkan film komersial biasanya dilakukan dengan sistem menjual karcis dengan mempertunjukkan 1 atau 2 judul film komersial dimana karcis tersebut dijual dari harga 500 sampai 1000 rupiah, Penyelenggara film layar tancap yang disaksikan 500 hingga 1000 penonton ini adalah anggota Perfiki dengan bekerjasama dengan panitia lokal.

Sedangkan pemutaran layar tancap yang berbentuk promosi biasanya merupakan inisiatif pemilik produk untuk sekaligus memutar iklan atau video promosi sekaligus film cerita sebagai daya tarik. Tentu saja pembiayaan untuk layar tancap jenis promosi ini adalah perusahaan yang bersangkutan.

Pemutaran film dalam bentuk pesanan atau perayaan ini biasanya berkaitan dengan hajatan atau acara khusus seperti biasanya perayaan pernikahan, sunatan hingga 17 agustusan dimana konsep pemutaran film bisa mencapai 5 judul dalam satu malam karena fungsinya menghibur masyarakat sekitar sebagaimana tradisi menonton wayang kulit semalam suntuk.

Layar tancap juga bisa digunakan sebagai sarana sosial-penerangan dengan menjadi media berbagai badan pemerintah atau LSM atau partai melalui penayangan kombinasi antara film dokumenter penyuluhan dan film cerita.

Lepas dari berbagai fungsi pemutaran film yang dilakukan oleh Perfiki, tidak dapat dipungkiri lagi bahwa bioskop keliling memberi sumbangan tersendiri dalam

## PETA PERSOALAN DISTRIBUSI FILM

peredaran film nasional. Kemampuannya masuk ke desa-desa terpencil sekaligus komposisi film nasional yang jauh lebih besar dibandingkan dengan film import (sekitar 80% film nasional 20% film impor) menjadikan bioskop keliling masih bisa bertahan hingga sekarang meski dalam jumlah yang semakin menurun.

Dalam hangar bingar kondisi perbioskopian sekarang, terdapat berbagai permasalahan yang dihadapi Perfiki :

1. Semakin banyak anggota yang gulung tikar karena tidak bisa *survive* mengelola bisnis peredaran film bioskop keliling akibat terbatasnya permodalan yang berakibat langsung pada pengadaan peralatan pemutaran film.
2. mayoritas anggota perfiki berpendidikan rendah dan melakukan bisnis apa adanya, tidak mau mengikuti pelatihan atau membuat proposal untuk mencari alternatif pemutaran lain selain di desa-desa misalnya dengan membuat acara di hotel.
3. permasalahan teknis yang dihadapi para pengusaha bioskop keliling ini adalah permasalahan cuaca yang berganti-ganti dan layar tancap benar-benar merupakan hiburan yang 'misbar' atau gerimis bubar

### Alternatif solusi distribusi perfilman

Berdasarkan pembahasan mengenai persoalan distribusi film sebagaimana dijelaskan di atas, berikut adalah berbagai alternatif solusi untuk mengatasi persoalan tersebut.

1. perlunya regulasi yang mengatur persaingan usaha yang sehat antara film nasional dan impor
2. perlunya regulasi yang menciptakan persaingan yang sehat antara film bioskop sebagai tontonan dengan tontonan yang disajikan oleh TVRI dan TV swasta
3. perlunya regulasi yang menciptakan persaingan yang wajar antara film bioskop dengan film rekaman video
4. pemerintah perlu memberikan perhatian khusus baik dalam pemberian subsidi atau bantuan dana serta regulasi lain untuk mempertahankan kelangsungan

- hidup bioskop kelas bawah yang ada di daerah-daerah.
5. dengan biaya yang sudah sedemikian besar untuk bisnis bioskop sudah sepantasnya pemerintah berhitung lagi dalam memberikan beban pajak bagi pengusaha bioskop sehingga usaha padat modal ini lebih bisa terjamin kelangsungan hidupnya.
  6. perlu regulasi yang jelas mengenai berapa lama film layar lebar bisa diputar di bioskop untuk memungkinkan bioskop lain menayangkannya dalam putaran kedua.
  7. perlu regulasi yang jelas mengenai pengaturan distribusi film untuk kemudian diedarkan di bioskop terutama yang berkaitan dengan waktu tayang serta wilayah tayang. Selain itu juga perlu ada pembedaan antara distributor film nasional serta distributor film impor.
  8. perlunya penanganan yang serius dalam memberantas pembajakan VCD dan DVD yang mempunyai potensi besar mengganggu bisnis perbioskopian yang ada.
  9. perlu adanya kesepakatan antara pemerintah dengan produser, distributor dan pengusaha bioskop dalam menenukan pajak yang dibebankan pada bioskop. Selain itu juga perlu kesepakatan yang transparan dalam pengelolaan sebagian dari pajak tersebut untuk memajukan bioskop nasional. Hanya dengan kesepakatan tersebutlah data tentang penonton yang bisa dipakai sebagai salah satu ukuran kesuksesan sebuah film bisa terukur.
  10. perlu peningkatan produksi film nasional sehingga bioskop bisa mempertunjukkan film nasional lebih banyak atau paling tidak berimbang dengan film impor.

## **Kesimpulan**

Berbicara tentang distribusi perfilman merujuk pada realistik bisnis yang menguasai tiga unsur dalam mata rantai bisnis film yang meliputi pengadaan film impor, distribusi

atau pengedaran film dan eksibisinya di bioskop dimana praktek bisnisnya mengacu pada konsep integrasi vertikal. Persoalan yang paling mendasar pada awal tahun 1990-an adalah adanya kecenderungan monopoli dalam pengadaan ketiga unsur mata rantai tersebut. Persoalan ini akhirnya membawa berbagai permasalahan tersendiri.

Pertama, bioskop selama ini sering dipandang sebelah mata dalam upaya memajukan perfilman nasional sehingga upaya pemerintah untuk melindungi bisnis bioskop terutama bioskop 'kelas bawah' sebagai ujung mata rantai perfilman kurang memadai. Sebagaimana usaha komersial lainnya, bisnis bioskop membutuhkan biaya yang relatif besar. Biaya pengadaan gedung dengan teknologi pemutar film berikut *sound system* dan fasilitas AC yang memadai ini berkaitan dengan biaya pengadaan listrik dengan tarif usaha sebagaimana halnya pabrik barang jadi. Biaya ini belum termasuk biaya pengadaan tenaga operasional bioskop, pengadaan film, serta berbagai macam pajak. Pajak yang dikenakan pada bisnis bioskop pun bervariasi dari pajak pemerintah pusat/bea masuk, PPN, PPH, pajak daerah, pajak tontonan dan pajak untuk publikasi. Dengan biaya yang sedemikian besar, tak heran jika banyak pengusaha bioskop kelas bawah dengan permodalan yang terbatas tidak sanggup menjalankan usaha padat modal ini dan akhirnya gulung tikar.

Kedua, bioskop menghadapi persaingan dengan televisi yang turut memutar berbagai produk layar lebar melalui tontonan gratis layar kaca di rumah-rumah. Permasalahannya adalah belum ada regulasi mengenai berapa lama film layar lebar boleh ditayangkan di televisi setelah pemutarannya di bioskop sehingga muncul kekhawatiran beberapa pengusaha bioskop akan fungsi televisi yang bisa jadi suatu saat menjadi 'gedung bioskop elektronik'.

Ketiga, selama ini pengaturan distribusi film untuk kemudian diedarkan di bioskop belum transparan terutama yang berkaitan dengan waktu tayang serta wilayah tayang. Selain itu juga belum ada pembedaan antara distributor film

nasional serta distributor film impor.

Keempat, bioskop mengalami persaingan dengan pembajakan VCD dan DVD yang belum bisa ditangani dengan baik oleh pemerintah. Bersamaan dengan diputarnya film di bioskop seringkali bersamaan pula VCD atau DVDnya beredar di pasaran meskipun dengan kualitas yang tidak bagus karena biasanya tidak digandakan dari film aslinya melainkan diambil melalui kamera saat film tersebut diputar di bioskop baru kemudian digandakan.

Kelima, belum adanya data yang transparan mengenai penjualan tiket serta jumlah penonton yang ada di bioskop. Bahkan jumlah bioskop dan layar bioskop saja terkadang tidak sama antar satu lembaga dengan lembaga lain. Semua data ini untuk mengetahui perkembangan perbioskopian serta melihat animo masyarakat terhadap film-film yang diputar di bioskop. Ketidaktransparan data penonton dan jumlah tiket yang terjual ini kemungkinan besar bersumber dari 'ketakutan' pihak produser, distributor dan pengelola bioskop akan pajak yang nanti dibebankan kepada mereka. Apalagi bagi mereka, pajak yang didapatkan dari sektor perfilman termasuk bioskop tidak pernah secara jelas 'dikembalikan' untuk kemajuan perfilman nasional.

Keenam, bioskop di Indonesia belum bisa digunakan secara maksimal menjadi media promosi film nasional akibat produksi nasional yang jauh di bawah film impor sehingga gagasan untuk memberi regulasi agar bioskop memutar film nasional lebih banyak daripada film nasional sulit terwujud.

---

### Catatan Akhir

- 1 Junaedi, Nanang. 1994. *Bisnis Film di Indonesia : Studi Deskriptif tentang Proses Komunikasi Film dalam Konteks Dominasi Film Amerika di Indonesia*. Skripsi Jurusan Ilmu Komunikasi Universitas Gadjah Mada (tidak diterbitkan). Yogyakarta : UGM.

## PETA PERSOALAN DISTRIBUSI FILM

- 2 Lihat selengkapnya dalam buku yang bertajuk 'Layar Perak : 90 Tahun Bioskop di Indonesia yang disunting oleh Haris Jauhari dan diterbitkan di Jakarta oleh PT Gramedia Pustaka Utama pada tahun 1992.
- 3 Kehadiran bioskop pertama di Indonesia ini termasuk agak terlambat karena sebenarnya hari kelahiran bioskop dunia adalah akhir tahun 1895 saat dua bersaudara Auguste dan Louis Lumiere menyajikan pertunjukan film pertama di Grand Café Boulevard de Capucines, Paris, Perancis.
- 4 Pada saat itu ada beberapa bioskop membedakan tiket masuk berdasarkan kelas penontonnya dengan harga yang lebih mahal untuk orang Cina dibandingkan dengan orang Islam. Bahkan ada bioskop yang memisahkan tempat duduk untuk laki-laki dan perempuan dengan asumsi banyak penonton pribumi yang menjalankan ajaran Islam dengan ketat serta beranggapan bahwa bioskop dianggap tempat maksiat karena perempuan dan laki-laki bisa duduk berdampingan dalam tempat yang gelap.
- 5 Kondisi ini juga tak berubah hingga Belanda datang lagi ke Indonesia
- 6 Dengan jumlah bioskop 800 orang pada saat itu penduduk Indonesia mencapai 100 juta orang, sebagai perbandingan India yang berpenduduk 300 juta memiliki 3000 bioskop, Singapura yang berpenduduk 1,5 juta memiliki 40 bioskop, Filipina yang berpenduduk 30 juta memiliki 400 bioskop dan Malaysia yang berpenduduk 6 juta memiliki 300 bioskop.
- 7 Sinepleks sendiri sebenarnya berasal dari Cinema Kompleks yang disingkat menjadi Cineplex yang di adaptasi dari sistem perfilman Amerika Serikat yang menyediakan sebuah gedung bioskop dengan kapasitas sekitar 300 tempat duduk
- 8 Data tahun 1970 hingga 1998 diambil dari Sudjas, Winarno dkk. 2002. Peta Perfilman Indonesia. Jakarta : Asisten Deputi Urusan Fasilitas dan Pengembangan Perfilman Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata RI, data diperoleh dari 'Posisi Perkembangan Perfilman Nasional sampai dengan Posisi Tahun 2004 sedangkan data tahun 2002 diambil dari sekretariat GPBSI dan data 2004 diambil berdasarkan wawancara dengan ketua GPBSI, Djohunny Syafruddin pada tanggal 1 Desember 2004
- 9 berbagai permasalahan seputar perbioskopian Indonesia ini mencuat pada Seminar Pemetaan Perfilman Indonesia tahap II : Regulasi Distribusi, Kreativitas dan Jasa Teknik Produksi

## MENGUAK PETA PERFILMAN INDONESIA

Dalam Produksi Film Indonesia, Jakarta 23 Juni 2004 dan Seminar Pemetaan Perfilman Indonesia tahap II : Peredaran, Pertunjukkan dan Penayangan Film Indonesia, Jakarta 28 Juli 2004

- <sup>10</sup> Lihat data selengkapnya dalam Sudjas, Winarno dkk. 2002. Peta Perfilman Indonesia. Jakarta : Asisten Deputi Urusan Fasilitasi dan Pengembangan Perfilman Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata RI.
- <sup>11</sup> Lihat Sen, Khrisna, David T. Hiill. 2001. Media, Budaya dan Politik Di Indonesia. Sirikit Syah (Penterjemah). Jakarta : ISAI dan Media Lintas Inti Nusantara hal 127-128
- <sup>12</sup> dalam Seminar Pemetaan Perfilman Indonesia tahap II : Peredaran, Pertunjukkan dan Penayangan Film Indonesia, Jakarta 28 Juli 2004
- <sup>13</sup> Data diperoleh melalui wawancara per telpon dengan Uki Hastama, staf Humas SCTV pada tanggal 3 desember 2003
- <sup>14</sup> Disarikan dari hasil wawancara antara Novi Kurnia dengan H. Pudjiasmanto, B.Sc, mantan ketua Perfiki periode 1999-2004 sekaligus Pemilik Perusahaan Bioskop Keliling 'PT Titomas Perkasa Film' Jakarta 9 Desember 2004 serta buku Mengenal Bioskop Keliling Lebih Jauh. Jakarta: DPP Perfiki
- <sup>15</sup> Ada slogan menarik mengenai perfiki ini yang dilontarkan oleh H. Acub Zainal dalam kongres IV Perfiki yang diadakan di Cisarua Bogor . Langkahmu..... langkah-langkah kecil. Langkahmu..... langkah-langkah orang kecil. Langkahmu ..... Bukan langkah-langkah oran g kerdil...dan jauh ke desa-desa terpencil

## BAB V

### Peta Persoalan Sumberdaya Manusia Perfilman Indonesia



Persoalan sumberdaya manusia menjadi persoalan serius yang terkait dengan kualitas dan perkembangan perfilman di Indonesia. Persoalan ini teridentifikasi melalui kegiatan Pemetaan Perfilman tahap pertama yang dilakukan oleh Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata pada tahun 2003 lalu. Kegiatan yang dilaksanakan dengan melakukan *polling* ke sejumlah orang film menunjukkan masih perlunya peningkatan kualitas praktisi perfilman Indonesia.

Hasil *polling* tersebut menunjukkan beberapa persoalan utama menyangkut sumberdaya manusia perfilman<sup>1</sup>. *Pertama*, lemahnya kualitas pekerja film karena kurang memadainya latar belakang pendidikan yang mereka miliki. *Kedua*, belum memadainya sarana dan prasarana pendidikan di bidang perfilman sehingga tidak dapat menjamin kualitas pendidikan perfilman yang diselenggarakan. *Ketiga*, belum adanya konsorsium yang mengurus perguruan tinggi di bidang film untuk memacu perkembangan bidang kajian film. Persoalan

ini terutama terkait standarisasi kurikulum dan akreditasi pendidikan. *Keempat*, belum maksimalnya keterbukaan hubungan antara dunia industri perfilman dengan sekolah perfilman untuk menggagas dan merealisasikan *link and match* agar pendidikan dan perkembangan industri dapat saling memberi kontribusi. *Kelima*, apresiasi film belum diperkenalkan sejak pendidikan dasar dan menengah, agar pengetahuan tentang kualitas film dan proses produksi film dapat dikenali masyarakat sedini mungkin.

Jauh sebelum *polling* ini dilakukan, persoalan SDM dilihat Tjasmadi<sup>2</sup> berhubungan dengan langkanya “pekerja film kelas menengah” seperti penulis cerita atau skenario yang kreatif, sutradara (pembuat film), dan produser. Persoalan SDM ini dianggap Tjasmadi sebagai salah satu problem utama perfilman Indonesia selain persoalan distribusi yang lemah dan belum adanya bioskop yang khusus memutar film Indonesia. Ketiga problem ini pada dasarnya disebabkan oleh sumber daya manusia yang kurang dipersiapkan dengan baik.

Dalam artikelnya ini, Tjasmadi mengkategorikan SDM perfilman Indonesia ke dalam beberapa angkatan yang terdiri dari:

1. Angkatan Kruger, Fred Young dan Anjar Asmara (Pra Kemerdekaan) yang berangkat dari film dokumenter dan sandiwara.
2. Angkatan Usmar Ismail, D. Djayakusuma, Soemardjono dan Asrul Sani (Paska Kemerdekaan) yang belajar secara otodidak dan kemudian mendapat kesempatan kursus di sekolah-sekolah film di AS dan Inggris
3. Angkatan Syuman Jaya, Mochtar Singodimedjo dan Ami Priyino yang belajar di Moskow.
4. Angkatan Wim Umboh, Misbach Y. Biran, Turino Junaidy dan Nyak Abas Acub yang belajar secara otodidak.
5. Angkatan Wahyu Sihombing dan Teguh Karya yang merupakan alumnus ATNI

6. Angkatan Arifin C. Noer dan Putu Wijaya yang berangkat dari sanggar teater
7. Angkatan Slamet Rahardjo, Eros Djarot, Ali Shahab, Ismail Subardjo dan Edward Pesta Sirait yang belajar secara otodidak
8. Angkatan Nurhadi Irawan, Nasri Cheppy, Garin Nugroho yang berasal dari Fakultas Film dan TV Institut Kesenian Jakarta (IKJ)

Menggunakan alur yang sama dengan pembagian angkatan di atas, bisa dikatakan setelah era angkatan Garin Nugroho lahir pekerja film angkatan baru seperti Mira Lesmana, Riri Reza dan Nan T Achmas yang mengemuka di akhir tahun 1990-an yang diteruskan antara lain dengan Nia DiNata, Jose Purnomo dan Rudi Sudjarwo yang berkiprah di awal tahun 2000-an.

## **Persoalan SDM Perfilman**

Dalam membahas persoalan sumberdaya manusia perfilman Indonesia yang sering dianggap sebagai faktor penentu kualitas pembuatan film, bab ini akan membahas beberapa aspek SDM. Aspek-aspek perfilman yang muncul dalam Seminar Sehari Pemetaan Perfilman Indonesia Pendidikan tersebut adalah (1) kualitas dan kualifikasi pekerja praktisi film, (2) eksistensi dan standar mutu akademik pendidikan perfilman, (3) peran pemerintah dalam peningkatan kualitas SDM perfilman, dan (4) perlindungan serta jaminan pekerja film dan penggunaan tenaga asing.

### ***Kualitas dan kualifikasi personal***

Betulkah para pekerja film kita kurang berkualitas? Betulkah mereka kurang memenuhi kualifikasi personal sebagai pekerja film? Secara umum pertanyaan tersebut merujuk pada keresahan sebagian penonton maupun

pengamat film yang merefleksikan rendahnya kualitas pekerja film seringkali ditunjukkan pada beberapa aspek film seperti: pemilihan tema film yang sering dipinjam dari film impor baik Mandarin, Eropa maupun Amerika; penulisan skenario yang 'asal jadi' sehingga ceritanya sering dinilai dangkal dan tidak logis; penyutradaraan yang kurang rapi; akting pemain yang kurang bermutu; serta editing yang tidak maksimal.

Berkaitan dengan dua pertanyaan di atas, sebagian peserta menyatakan bahwa kualitas pekerja film Indonesia masih jauh dari sempurna. Rendahnya mutu SDM perfilman ini dipengaruhi oleh beberapa faktor seperti minimnya latar belakang pendidikan perfilman; minimnya bakat yang dimiliki; tuntutan lapangan kerja yang rendah sebagai akibat dari biaya yang terbatas; jam kerja yang tidak terbatas sehingga mengurangi kreativitas dan ketelitian serta tidak adanya sanksi bagi pekerja film yang melakukan kesalahan.

Salah satu kelemahan pekerja film Indonesia adalah minimnya bekal pendidikan perfilman yang mereka bawa sebelum memasuki dunia kerja. Padahal pendidikan perfilman, meskipun belum tersedia secara optimal, sebenarnya bisa didapatkan melalui pendidikan formal maupun non formal. Pendidikan formal didapat melalui perguruan tinggi atau akademi yang berkonsentrasi pada bidang film seperti yang disediakan oleh Fakultas Film dan TV Institut Kesenian Jakarta (IKJ). Sementara pendidikan non formal bisa dilakukan melalui berbagai bentuk pelatihan ataupun workshop seperti yang diselenggarakan oleh Yayasan Citra Pusat Perfilman Haji Usmar Ismail (PPHUI) ataupun melalui sistem magang atau praktek kerja lapangan di berbagai perusahaan produksi film.

Gambaran mengenai latar belakang pendidikan pekerja film, dalam hal ini sutradara, bisa dilihat dari temuan catatan KFT tahun 1976<sup>3</sup> sebagai berikut:

Tabel V.1  
Tingkat Pendidikan Sutradara Indonesia

Sekolah	Jumlah	Prosentase (%)
Sekolah Dasar (SD)	2	2,2
Sekolah Lanjutan Pertama (SLP)	9	9,9
Sekolah Lanjutan Atas (SLA)	55	60,4
Perguruan Tinggi (PT)	12	43,2
Pendidikan film di luar negeri	13	14,3
Jumlah	91	100

Dari tabel di atas terlihat bahwa pekerja film sutradara sebagian besar latar belakang pendidikannya adalah SMA sehingga bisa diasumsikan bahwa mereka memasuki dunia perfilman tanpa memiliki bekal pendidikan mengenai perfilman secara khusus.

Sayangnya hingga sekarang belum ada data yang akurat mengenai latar belakang pendidikan para pekerja film baik sutradara, penulis naskah, produser maupun pekerja film lainnya yang ada Indonesia. Meskipun begitu, sebagian besar peserta diskusi yang merupakan pekerja film membenarkan tidak banyaknya pekerja film yang memiliki bekal pendidikan film secara formal karena pada umumnya mereka belajar secara otodidak. Sebagian dari mereka kemudian mengasah pengetahuan dan ketrampilan secara otodidak tersebut dengan mengikuti berbagai pelatihan maupun workshop mengenai perfilman.

Banyaknya pekerja film yang mengasah pengetahuan dan ketrampilan bidang perfilman secara otodidak ini dikatakan oleh Enison Sinaro dalam diskusi tersebut karena sekarang (tahun 90an ke atas-redaksi) tidak ada lagi sistem magang atau asisten dulu untuk menjadi pekerja film. Siapapun bisa menjadi pekerja film sepanjang ia mempunyai kesempatan untuk terlibat dalam tim produksi film ataupun mempunyai dana untuk memproduksi film secara mandiri.

Selain persoalan latar belakang pendidikan yang mempengaruhi kualitas SDM perfilman, persoalan kualifikasi

pekerja film sesuai standarisasi profesi film pun hingga kini belum ada. Hingga saat ini dunia perfilman seolah terbuka untuk siapa saja tanpa ada ketentuan yang mensyaratkan kompetensi perfilman tertentu yang harus dimiliki pekerja di setiap profesi yang ada dalam dunia perfilman ini. Sertifikasi semacam apa yang seharusnya mereka miliki belum juga digagas. Padahal persoalan ini penting untuk menjamin kualitas hasil kerja yang berbasiskan kualitas SDM.

Penentuan kualifikasi pekerja film ini nampaknya masih sulit dilakukan di Indonesia karena tidak semua pekerja film tergabung dalam organisasi pekerja film yang ada sehingga pemantauan mengenai kemampuan pekerja film sulit dilakukan. Selain itu, permasalahan etika pekerja film pun sulit ditegakkan jika tidak ada organisasi yang menaungi semua pekerja film yang ada.

### *Eksistensi dan standar mutu akademik pendidikan perfilman*

Berbicara mengenai pendidikan perfilman yang ada di Indonesia seringkali membawa pada persoalan minimnya pendidikan formal mengenai perfilman di Indonesia. Hingga saat ini, satu-satunya lembaga pendidikan formal mengenai perfilman adalah Fakultas Film dan Televisi Institut Kesenian Jakarta (FFTV IKJ). Banyak sineas dan pekerja film dilahirkan dari lembaga ini.

Menilik sejarahnya, lembaga ini pada awalnya didirikan dengan nama Akademi Sinematografi yang merupakan salah satu akademi dibawah naungan Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta yang didirikan pada tahun 1970 atas prakarsa Gubernur DKI Jakarta yang saat itu diemban oleh Ali Sadikin. Akademi Sinematografi ini merupakan cikal bakal Fakultas Film dan Televisi salah satu fakultas dari tiga fakultas yang ada di Institut Kesenian Jakarta, sekarang. Sebagian besar pengajarnya adalah tokoh-tokoh perfilman seperti; Syumanjaya, Soemardjono, Ami Priyono, DA Peransi, Harry

Tjahyadi, Soetomo Ganda Soebrata, Asrul sani, Chalid Arifin, Djadug Djayakusuma dan Gayus Siagian.

Setelah lebih dari 3 dekade berlalu, pendekatan pendidikan perfilman yang dilakukan FFTV IKJ<sup>4</sup> berbeda dengan pendekatan pada saat Akademi Sinematografi masih ada. Jika dulu proses pendidikan perfilman dilakukan dengan sanggar, sekarang proses pendidikan dilakukan melalui sistem SKS seperti pada umumnya pendidikan tinggi lainnya sebagaimana peraturan akademik yang ditetapkan oleh Departemen Pendidikan Nasional (DIKNAS). Meskipun pendekatan kelas memberi konsekuensi pada semakin banyaknya jumlah mahasiswa yang hingga sekarang mencapai 800-an mahasiswa, pendekatan praktek produksi film tetap memberikan bekal ketrampilan praktis mengenai perfilman sebelum memasuki dunia kerja. Untuk memudahkan mahasiswa memperoleh ketrampilan di bidang perfilman, FFTV IKJ menyediakan tujuh konsentrasi minat bidang perfilman dalam level D3, D4 maupun S1 yaitu: (1) Produksi Film, (2) Penulisan Skenario Film, (3) Asistensi Penyutradaraan Film, Penyutradaraan Film (S-1 / D-4), (4) Sinematografi, (5) Tata Artistik Film, (6) Tata Suara Film, dan (7) Editing Film

Dengan banyaknya konsentrasi studi yang ditawarkan jurusan Film FFTV IKJ, dalam diskusi tersebut, Hadi Artomo menyatakan bahwa jurusan tersebut memberikan layanan pendidikan layaknya supermarket karena menyediakan beragam kebutuhan yang diperlukan dalam pembuatan film. Kelebihan jurusan ini adalah kemampuannya memberikan pasokan segala kebutuhan tenaga atau SDM bidang perfilman, sedangkan kelemahannya adalah kurang fokus dan kurang maksimal dalam penanganan ketrampilan perfilman di bidang tertentu.

Dalam perkembangannya FFTV IKJ pada tahun 2004 lalu mengembangkan program Magister Manajemen dengan kekhasan Film dan Televisi dengan bekerja sama dengan Sekolah Tinggi Manajemen PPM yang menunjukkan bahwa institusi ini tak lagi hanya menaruh perhatian pada penyediaan

tenaga terampil di bidang perfilman akan tetapi juga menaruh perhatian pada ranah pemikiran kesadaran etis terhadap aplikasi teknologi perfilman.

Selain FFTV IKJ, pendidikan perfilman secara formal tidak ada yang diselenggarakan secara khusus, walaupun ada muatan mata kuliah mengenai perfilman. Universitas Gadjah Mada (UGM), misalnya, memberikan dua mata kuliah mengenai perfilman secara mendasar baik mengenai pemahaman logika produksi film (sinematografi) maupun kajian mengenai perfilman (filmologi). Sementara di universitas-universitas lain yang mempunyai fakultas atau jurusan ilmu komunikasi juga menyediakan kajian perfilman meski dibahas dalam mata kuliah media massa.

### *Peran pemerintah dalam peningkatan kualitas SDM perfilman*

Persoalan kualitas SDM perfilman selain menjadi persoalan tersendiri bagi para pekerja film maupun dunia pendidikan, nampaknya juga menjadi perhatian serius pemerintah khususnya Asdep Urusan Pengembangan Pemerintah terutama Bidang Pengembangan Kreativitas. Divisi ini memiliki tanggung jawab terhadap peningkatan kualitas SDM perfilman dengan melaksanakan penyiapan dan penyusunan kebijakan, pemantauan, analisis hubungan kerja, evaluasi serta penyusunan laporan bidang pengembangan kreativitas perfilman. Dengan demikian, persoalan pengembangan kualitas SDM yang notabene memiliki pengaruh kuat dalam hal kreativitas perfilman nasional berada dalam lingkup tanggung jawabnya.

Salah satu kegiatan yang dilakukan divisi ini untuk pengembangan kualitas SDM adalah pelatihan "Bimbingan Teknis Skenario, Penyutradaraan, Penata Kamera dan Manajemen Produksi yang pada tanggal 5-8 Agustus 2002. Kegiatan yang dilaksanakan di Jakarta ini diikuti oleh 120 (seratus dua puluh) peserta. Latar belakang diselenggarakannya pelatihan ini adalah adanya keprihatinan

akan banyaknya pekerja film yang masih kurang menguasai ketrampilan dan teknologi di bidang perfilman. Persoalan ini muncul karena sebagian pekerja film yang ada lahir dan tumbuh dari pendidikan informal yang didapat dari pengalaman bekerja di lapangan. Kondisi ini menyebabkan mereka cukup kaya pengalaman tapi miskin teori. Berdasarkan keadaan tersebut pelatihan ini menyelenggarakan berbagai pelatihan dengan program pelatihan teknik penulisan skenario, teknik penyutradaraan, pelatihan teknik penata kamera dan manajemen produksi<sup>5</sup>.

Contoh pelatihan di atas tentu saja belum bisa menggambarkan peran serta pemerintah dalam peningkatan SDM perfilman yang tak hanya berkaitan dengan pendidikan tapi juga pengaturan pekerja film secara umum. Tugas ini tentu saja tak seharusnya hanya menjadi urusan Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata tapi juga departemen dan lembaga non departemen lainnya yang terkait seperti misalnya Departemen Tenaga Kerja.

### *Perlindungan dan jaminan pekerja film dan penggunaan tenaga asing*

Isu lain yang muncul dalam diskusi mengenai SDM perfilman belum adanya perlindungan dan jaminan pekerja film yang ada di Indonesia. Hingga sekarang banyak pekerja film yang belum memahami kontrak kerja mereka karena ketidaktahuan mereka mengenai hukum ketenagakerjaan sementara sebagian besar mereka tidak mempunyai manager atau pengacara pribadi. Hal ini juga 'diperparah' kondisinya karena tidak semua pekerja film menjadi anggota organisasi profesi perfilman sehingga perlindungan dan jaminan pekerja film seringkali tidak maksimal.

Persoalan lain yang terkait dengan ketenagakerjaan di bidang perfilman adalah keluhan sebagian peserta diskusi mengenai SDM atau pekerja asing yang bekerja di Indonesia. Mereka mengeluhkan pekerja film asing yang bekerja

'seenaknya' di Indonesia padahal pekerja film Indonesia sendiri jika melakukan pengambilan gambar film (*shooting*) di negara lain juga dikenai banyak aturan dan biaya yang relatif besar.

## Alternatif Solusi Persoalan SDM

Dari pembahasan persoalan SDM di atas, nampaknya pemecahan persoalan sumberdaya perfilman memerlukan upaya dan sinergi diantara berbagai pihak, baik itu pemerintah, penyelenggara pendidikan perfilman, para praktisi perfilman, para industriawan film dan televisi maupun masyarakat terutama yang menaruh kepedulian pada kualitas dan perkembangan perfilman nasional. Pemerintah memiliki peran yang cukup vital dalam memfasilitasi sarana dan prasarana pendidikan perfilman termasuk memberikan dukungan melalui beasiswa kepada praktisi perfilman dan masyarakat luas yang berkeinginan memperdalam pengetahuan dan *skill* di bidang perfilman. Para pengelola pendidikan perfilman memiliki andil dalam penyusunan kurikulum dan pengajaran agar terdapat proses transformasi pengetahuan dan ketrampilan masyarakat di bidang tersebut. Sementara para industriawan film dan televisi sangat memiliki kontribusi dalam memberikan ruang magang atau praktik kerja bagi mahasiswa atau pelajar yang ingin mengasah skill-nya sebelum mereka betul-betul terjun dalam dunia kerja.

Berdasarkan pembagian tugas sebagaimana dijabarkan sebelumnya, berikut alternatif solusi yang ditawarkan terkait dengan beberapa aspek SDM perfilman:

1. Kualitas dan kualifikasi personal
  - a. peningkatan mutu SDM melalui pendidikan formal maupun non formal
  - b. pembuatan standar kompetensi profesi pekerja film
  - c. pengoptimalan organisasi pekerja film untuk menjaga kompetensi kerja dan etika kerja pekerja film

2. Eksistensi dan standar mutu akademik pendidikan perfilman
  - a. subsidi berkesinambungan terhadap sekolah perfilman
  - b. perlunya dimasukkan apresiasi film dalam kurikulum sekolah dasar dan menengah untuk memberi pengenalan secara dini bidang perfilman
  - c. perlunya konsorsium yang mengurus perguruan tinggi di bidang film untuk memacu perkembangan bidang kajian film
  - d. keterbukaan hubungan antara dunia industri perfilman dengan sekolah perfilman untuk menggagas dan merealisasikan *link and match* agar pendidikan dan perkembangan industri dapat saling memberi kontribusi.
3. Peran pemerintah dalam peningkatan kualitas SDM perfilman
  - a. peningkatan frekuensi dan kualitas pelatihan di bidang perfilman
  - b. pemberian beasiswa pada masyarakat dan pekerja film yang ingin memperdalam pengetahuan maupun ketrampilannya di bidang perfilman
4. Perlindungan serta jaminan pekerja film dan penggunaan tenaga asing
  - a. pengoptimalan organisasi profesi perfilman untuk melakukan perlindungan dan jaminan pekerja film dengan pengguna jasanya terutama berkaitan dengan kontrak kerja
  - b. perlu dibuatnya aturan secara tersendiri untuk menggunakan pekerja film asing di Indonesia

## Kesimpulan

Persoalan sumberdaya manusia nampaknya menjadi persoalan serius dalam menelaah kualitas dan perkembangan perfilman di Indonesia. Persoalan ini menyangkut lemahnya

kualitas pekerja film, belum memadainya sarana dan prasarana pendidikan di bidang perfilman, belum adanya konsorsium yang mengurus perguruan tinggi di bidang film, belum maksimalnya keterbukaan hubungan antara dunia industri perfilman dengan sekolah perfilman untuk dan apresiasi film belum diperkenalkan sejak pendidikan dasar dan menengah.

Rendahnya mutu SDM perfilman ini dipengaruhi oleh beberapa faktor seperti minimnya latar belakang pendidikan perfilman; minimnya bakat yang dimiliki; tuntutan lapangan kerja yang rendah sebagai akibat dari biaya yang terbatas; jam kerja yang tidak terbatas sehingga mengurangi kreativitas dan ketelitian serta tidak adanya sanksi bagi pekerja film yang melakukan kesalahan.

Selain persoalan latar belakang pendidikan yang mempengaruhi kualitas SDM perfilman, persoalan kualifikasi pekerja film sesuai standarisasi profesi film pun hingga kini belum ada. Hingga saat ini dunia perfilman seolah terbuka untuk siapa saja tanpa ada ketentuan yang mensyaratkan kompetensi perfilman tertentu yang harus dimiliki pekerja di setiap profesi yang ada dalam dunia perfilman ini. Sertifikasi semacam apa yang seharusnya mereka miliki belum juga digagas. Padahal persoalan ini penting untuk menjamin kualitas hasil kerja yang berbasis kualitas SDM.

Berbicara mengenai pendidikan perfilman yang ada di Indonesia seringkali membawa pada persoalan minimnya pendidikan formal mengenai perfilman di Indonesia. Hingga saat ini, satu-satunya lembaga pendidikan formal mengenai perfilman adalah Fakultas Film dan Televisi Institut Kesenian Jakarta (FFTV IKJ). Selain FFTV IKJ, pendidikan perfilman secara formal tidak ada yang diselenggarakan secara khusus, walaupun ada muatan mata kuliah mengenai perfilman ataupun sinematografi biasanya disediakan di berbagai jurusan Ilmu Komunikasi baik di perguruan tinggi negeri maupun swasta yang ada di Indonesia. Pada umumnya perguruan tinggi tersebut hanya memberikan satu atau dua mata kuliah

pilihan mengenai perfilman secara mendasar baik mengenai pemahaman mengenai logika produksi film maupun kajian mengenai perfilman.

Selain menjadi persoalan tersendiri bagi para pekerja film maupun dunia pendidikan, persoalan SDM nampaknya juga menjadi perhatian serius pemerintah khususnya Asdep Urusan Pengembangan Pemerintah terutama Bidang Pengembangan Kreativitas. Divisi ini memiliki tanggung jawab terhadap peningkatan kualitas SDM perfilman dengan melaksanakan penyiapan dan penyusunan kebijakan, pemantauan, analisis hubungan kerja, evaluasi serta penyusunan laporan bidang pengembangan kreativitas perfilman.

Isu lain yang muncul dalam diskusi mengenai SDM perfilman belum adanya perlindungan dan jaminan pekerja film yang ada di Indonesia. Hingga sekarang banyak pekerja film yang belum memahami kontrak kerja mereka karena ketidaktahuan mereka mengenai hukum ketenagakerjaan sementara sebagian besar mereka tidak mempunyai manager atau pengacara pribadi. Persoalan lain yang terkait dengan ketenagakerjaan di bidang perfilman adalah keluhan sebagian peserta diskusi mengenai SDM atau pekerja asing yang bekerja di Indonesia tanpa ada aturan yang jelas.

---

### Catatan Akhir

- <sup>1</sup> Selengkapnya lihat *Pemetaan Perfilman Indonesia Tahap Pertama* diterbitkan tahun 2003 hal 11
- <sup>2</sup> Lihat artikel "Peningkatan SDM di bidang Perfilman Indonesia" dalam *Apresiasi Film Indonesia 2*. 1997. Jakarta: Direktorat Pembinaan Film dan Rekaman Video. Hal 45-46
- <sup>3</sup> dalam Said, Salim. 1982. *Profil Dunia Film Indonesia*. Jakarta: Grafiti Pers.
- <sup>4</sup> Selain menyelenggarakan pendidikan perfilman yang disediakan

## MENGUAK PETA PERFILMAN INDONESIA

di jurusan Film, FFTV IKJ ini juga membuka jurusan Fotografi, Televisi dan kajian Media.

- <sup>5</sup> Penjelasan lebih lengkap bisa dibaca dalam Asisten Deputi Urusan Pengembangan Perfilman Kementrian Kebudayaan dan Pariwisata RI. 2003. *Pengembangan Kreativitas Perfilman* hal 6-10

## BAB VI

### Peta Persoalan Apresiasi dan Festival



Persoalan apresiasi sesungguhnya telah menjadi perhatian Dewan Film Nasional<sup>1</sup> sejak 1980. Tujuan “pembinaan apresiasi” itu adalah untuk meningkatkan daya kritis penonton melalui empat program. *Pertama*, memasukkan mata pelajaran “apresiasi film” dan “sejarah film” dalam kurikulum sekolah. *Kedua*, menggalakkan kritik film dengan menerbitkan majalah reguler “Kritik Film” serta penerbitan mengenai film nasional lainnya yang bertujuan untuk mengembangkan ‘kritik film’. *Ketiga*, menumbuhkan Kine Klub di berbagai daerah. *Keempat*, meningkatkan kemampuan pers untuk mengkritisi film. Selain keempat tujuan ini pengiriman film ke berbagai festival di luar negeri serta pengadaan berbagai festival juga merupakan upaya meningkatkan apresiasi masyarakat terhadap perfilman nasional.

Meski demikian, upaya untuk memasukkan mata pelajaran apresiasi dan sejarah film hingga kini belum bisa diformalisasi dalam kurikulum sekolah. Dalam bentuk yang

tidak formal program apresiasi di sekolah sudah dijalankan dan akan dibahas tersendiri di bagian akhir bab ini. Sementara itu, menggalakkan kritik film sekarang ini secara nyata telah diambilalih oleh berbagai media massa dari surat kabar ataupun majalah yang memuat berbagai kritik film baik yang ditulis oleh pengamat film maupun wartawan dari media yang bersangkutan. Dalam FFI 2004 terdapat penghargaan untuk kategori peserta kritik film di mana artikelnya dimuat di media seperti *Kompas*, *Tempo*, *Gatra*, *Suara Pembaruan* atau *Mingguan Berita Nusantara*.

Sementara itu, usaha untuk menumbuhkan Kine Klub sebagai organisasi yang mewadahi berbagai kegiatan apresiasi seperti pemutaran dan diskusi film di berbagai daerah bisa terlihat jelas hingga sekarang. Bagian ini akan dijelaskan tersendiri di bagian akhir bab ini bersamaan dengan apresiasi film di sekolah. Sama halnya dengan menumbuhkan kritik film, kemampuan pers untuk mengkritisi film sudah dilakukan oleh berbagai media massa yang ada. Meskipun masih terbatas dibandingkan resensi film yang ada, kritik film yang ditulis oleh wartawan media yang bersangkutan ataupun penulis lepas ini menempati posisi yang berarti dalam memberikan masukan terhadap perfilman nasional.

Berbagai upaya meningkatkan apresiasi masyarakat dalam bentuk penilaian, pengamatan dan pengkajian seni film sesungguhnya merupakan amanat Undang-Undang no 8 Tahun 1992 tentang Perfilman yang menjelaskan pentingnya pembinaan dan pengetahuan apresiasi masyarakat baik dalam proses produksi dan pemasaran film maupun dalam hal pemupukan serta pemantapan minat film. Sebagaimana bisa disimak pada Pasal 35 Undang-Undang no 8 Tahun 1992 tentang Perfilman sebagai berikut :

- (1) Setiap warga negara Indonesia mempunyai hak yang sama dan kesempatan yang seluas-luasnya untuk berperan serta dalam berkreasi, berkarya di bidang perfilman
- (2) Peran serta warga negara dan/atau kelompok masyarakat dapat diwujudkan dalam bentuk

peningkatan dan pengembangan mutu perfilman, kemampuan profesi insan perfilman, apresiasi masyarakat dan penangkapan berbagai pengaruh negatif di bidang perfilman.

### **Film Sebagai “Duta Budaya Bangsa”**

Film merupakan ekspresi budaya yang digarap dengan menggunakan kaidah sinematografi dan mencerminkan budaya pembuatnya. Hal-hal yang tergambar dalam film jika diputar atau ditayangkan acapkali dianggap mewakili negara tempat film itu diproduksi. Oleh karena itu, peran film dalam memperkenalkan adat, tradisi, kesenian dan kebudayaan Indonesia yang beranekaragam ke mancanegara merupakan pilihan yang tepat.

Pemanfaatan film sebagai duta budaya bangsa menjadi sangat efektif, karena melalui film orang tidak hanya mendengar tetapi juga bisa melihat secara langsung kesenian dan kebudayaan Indonesia. Konsep “diplomasi” melalui film sudah banyak dipakai oleh negara-negara maju (Eropa) dan beberapa negara Asia. Indonesiapun tidak mau ketinggalan dalam hal ini yang diharapkan dapat meningkatkan citra prinsip bangsa Indonesia di luar negeri.

Kebijakan pemerintah menempatkan film sebagai ‘duta budaya bangsa’ sudah tertuang dalam Rancangan Strategis Pembangunan Kebudayaan dan Pariwisata sejak tahun 2002 untuk mewujudkan program tersebut. Pemerintah mulai mengadakan Pekan Film Indonesia di luar negeri yang pelaksanaannya bekerja sama dengan Departemen Luar Negeri dan perwakilan RI di luar negeri. Misalnya, pada 2003, Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata juga mengadakan Festival Film Indonesia di Pretoria dan Capetown sebagai bagian dari “Misi Kesenian dan Kebudayaan” ke Afrika Selatan. Delegasi ini membawa sejumlah film nasional seperti *Petualangan Sherina*, *Cau Bau Kan*, *Kiamat Sudah Dekat*, *Kartini* dan *Nusa Penida*.

Program yang sama juga dilakukan setahun kemudian yaitu pada 2004 melalui Pekan Film Indonesia di Peru dan Argentina. Dalam misi tersebut, di samping membawa film-film terbaik seperti *Pasir Berbisik*, *Cau Bau Kan* dan *Daun di Atas Bantal* juga disertai artis dan sineas dan hasil yang diperoleh sangat bagus dalam mempromosikan Indonesia ke wilayah-wilayah tersebut. Di samping itu juga pengiriman film dan delegasi pada festival-festival film internasional baik di Asia juga di kawasan Eropa dan Amerika.

### *Permasalahan film sebagai 'duta budaya bangsa'*

Keikutsertaan Indonesia dalam berbagai festival film Internasional sangat positif, karena di samping untuk menguji prestasi film Indonesia di dunia Internasional juga untuk meningkatkan citra Indonesia. Adapun permasalahan yang dihadapi untuk menjaga kesinambungan mengikuti berbagai kegiatan tersebut antara lain:

1. Masih terbatasnya alokasi dana pemerintah untuk mencetak *copy* film dan pengiriman film ke berbagai *event*.
2. Kurangnya koordinasi antara Departemen Luar Negeri dengan perwakilan pemerintah RI dalam perencanaan dan penyelenggaraan program pekan film Indonesia.
3. Sulitnya menemukan film Indonesia yang memiliki bobot budaya yang tinggi sehingga mampu memberikan wawasan bagi masyarakat luar negeri agar semakin mengenal dan memahami Indonesia.

### *Alternatif solusi dalam film sebagai 'duta budaya bangsa'*

Beberapa permasalahan serta kendala yang dihadapi dalam upaya mengikuti berbagai kegiatan film Internasional menjadi tantangan untuk menemukan alternatif solusi dalam mewujudkan upaya tersebut antara lain:

1. Meningkatkan peran pemerintah dalam memfasilitasi para sineas untuk memproduksi film Indonesia yang

- berkualitas sebagaimana yang telah dilakukan oleh Pemerintah melalui “Program Pembuatan Film Kompetitif”.
2. Langkah lain yang sangat strategis adalah meningkatkan koordinasi dengan Departemen Luar Negeri dan perwakilan RI dalam perencanaan program, pelaksanaan dan integrasi dana.
  3. Di samping itu, kerjasama dan pola kemitraan dengan para organisasi perfilman Indonesia dan para sineas di dalam negeri lebih ditingkatkan.

## **Festival Film**

### ***Ragam Festival Film di Indonesia***

Lazimnya festival film yang diikuti atau diselenggarakan di Indonesia mempunyai tujuan yang sama yaitu sebagai ajang untuk menumbuhkan apresiasi penonton terhadap film serta wujud penghargaan kerja keras seluruh awak pembuat film juga pemerannya. Ijin penyelenggaraan festival film yang ada akhir-akhir ini—terutama sejak masa Reformasi—tidak lagi seketat sebelumnya. Paling tidak festival film bisa diklasifikasikan berdasarkan: (1) sifatnya; (2) negara asal film yang diputar; (3) tempat penyelenggaraan; (4) jenis film yang diputar dan (5) penyelenggaranya.

Dilihat dari sifatnya, festival film sendiri terbagi menjadi dua yaitu yang bersifat “kompetitif” (diperlombakan) dan yang bersifat ‘non kompetitif’ (tidak diperlombakan). Untuk festival film yang bersifat kompetitif biasanya ada berbagai kategori yang diperlombakan dengan penghargaan tersendiri yang biasanya merupakan piala dengan nama khusus. Pemilihan pemenang pun bertahap dimulai dari penyeleksian awal, pemilihan nominasi dan pengumuman pemenang yang biasanya diselenggarakan dalam sebuah ‘pesta’ tersendiri dan mendapatkan liputan dari media lain terutama televisi. Festival seperti ini biasanya diselenggarakan rutin setahun sekali. Misalnya yang pernah diadakan setiap tahun adalah Festival Film Indonesia.

Sedangkan festival film non kompetitif tidak memberikan penghargaan khusus untuk film-film yang diputar karena semua film yang diputar ditempatkan sejajar dan tidak saling berkompetisi memperebutkan kategori tertentu, Sebagai contoh adalah Jakarta Internasional Festival (JiFFest) yang juga akan dibahas secara tersendiri dalam bagian berikutnya.

Dilihat dari asal negara film yang diputar, festival film sendiri terbagi menjadi tiga yaitu internasional, regional dan nasional. Festival film internasional biasanya memutar berbagai film dari berbagai negara yang tidak dibatasi wilayah geografis tertentu. Misalnya, Jakarta Internasional Festival (JiFFest). Festival film regional biasanya memutar film dari kawasan regional tertentu seperti Festival Film Eropa ataupun Festival Asia Pasifik. Sedangkan festival film nasional adalah festival yang memutar film dari satu negara khusus misalnya seperti Festival Film Indonesia (FFI), Festival Film Australia ataupun Festival Film Perancis.

Jika dilihat dari tempat penyelenggaraannya, maka festival film bisa dibagi menjadi festival film di dalam negeri maupun di luar negeri. Di dalam negeri bisa dicontohkan baik Festival Film Indonesia (FFI) maupun Jakarta Internasional Festival (JiFFest). Di luar negeri bisa dicontohkan Festival Film Asia Pasifik.

Dilihat dari jenis film yang diputar bisa dibagi menjadi festival film yang memutar film cerita layar lebar atau komersial seperti FFI ataupun Festival Film Asia Pasifik serta festival film yang memutar film jenis film pendek (biasanya berdurasi sekitar 30 menit) seperti Festival Film Independen, Festival Film Independen Indonesia atau Festival Film Pendek Indonesia-Australia.

Sementara itu, dilihat dari penyelenggaranya, festival film di Indonesia bisa diselenggarakan pemerintah (FFI), lembaga independen (JiFFest - Yayasan Masyarakat Mandiri), komunitas film (Festival Film Independen – Konfiden, Festival Film Bandung – Forum Festival, Festival Film Pendek Indonesia-Australia – Cinema Societies<sup>2</sup>), media khususnya

stasiun televisi (Festival Film Independen Indonesia – SCTV).

Berbagai macam festival film yang disebutkan di atas belumlah cukup untuk memberikan ilustrasi mengenai maraknya festival film sebagai bukti apresiasi masyarakat yang kian meningkat terhadap film baik nasional maupun asing. Hal ini dikarenakan masih banyaknya festival film yang diselenggarakan berbagai Kine Klub di daerah, perguruan tinggi, lembaga seni dan budaya serta lembaga-lembaga lain.

### *Festival Film Indonesia*

Salah satu festival film yang bersifat kompetitif dan merupakan festival yang memiliki sejarah panjang di Indonesia adalah Festival Film Indonesia (FFI). Tujuan awal penyelenggaraan festival ini adalah menumbuhkan apresiasi terhadap film Indonesia serta menjadi momentum yang tepat untuk mengevaluasi film produksi dalam negeri selama setahun.

FFI pertama digelar pertama kali tahun 1955 di Jakarta dengan tujuan untuk mengembangkan perindustrian film dalam negeri, memperbaiki mutu teknis atau film serta merapatkan hubungan kebudayaan serta silaturahmi di antara bangsa khususnya melalui film. Tetapi, dari tahun 1956 hingga 1959 FFI tidak lagi diselenggarakan sehingga terjadi kevakuman. Tahun 1960 FFI diselenggarakan kembali, namun kemudian terhenti lagi hingga tahun 1967 sebelum aktif kembali.

Banyaknya tahun yang vakum dalam menyelenggarakan FFI ini tentu saja diakibatkan kondisi politik yang tidak menentu saat itu. Beberapa penyelenggaraan FFI baik pada tahun 1955, 1960 hingga tahun 1967 tersebut sering disebut orang sebagai pra-FFI. Sedangkan yang disebut FFI baru yang diselenggarakan pada tahun 1973. FFI resmi pertama yang diselenggarakan pada tahun 1970an ini dianggap memberikan banyak keuntungan karena meningkatkan apresiasi masyarakat terhadap film nasional

dan dianggap memberi kontribusi terhadap meningkatkan produksi film nasional di era 1970an hingga 1980an.

Sebagai festival film yang kompetitif FFI memberikan penghargaan terhadap berbagai kategori yang ada melalui *Piala Citra* yang diberikan secara langsung kepada pemenang masing-masing kategori. Sistem nominasi sebagaimana mengambil pola *Academy Award* dengan *Piala Oscar* baru mulai dilakukan dalam FFI tahun 1979 yang berlangsung di Palembang. Sekadar untuk memberikan gambaran perjalanan FFI, berikut adalah tabel yang memuat film terbaik menurut penilaian FFI.

Tabel 6.1  
Film Terbaik dalam FFI<sup>3</sup>

FFI tahun	Film Terbaik
1955 (Jakarta, 30 Maret-5 April)	Lewat Djam Malam (Film Terbaik)
1960 (Jakarta, 21-26 Februari)	Turang (Film Terbaik)
1967 (Jakarta, 9-16 Agustus)	tidak ada pemenang <sup>1</sup> (Film Terbaik)
1973 (Jakarta, 26-31 Maret)	Perkawinan (Film Cerita)
	Nayak (Film Non-Cerita Berwarna)
	Tapol Pulau Buru (Film Non-Cerita Hitam Putih)
1974 (Surabaya, 28-31 Maret)	Si Mamad (Film Cerita dengan pujian) <sup>2</sup>
	Cinta Pertama (Film Cerita dengan penghargaan)
1975 (Medan, 24-30 April)	Senyum di Pagi Bulan Desember (Film Cerita)
1976 (Bandung, 26-31 Maret)	Cinta (Film Cerita)
1977 (Jakarta, 26 Februari-1 Maret)	tidak ada pemenang <sup>3</sup> (Film Cerita)
	Kasodo (Film Non-Cerita)
1978 (Ujung Pandang, 6-10 Mei)	Jakarta, Jakarta (Film Cerita)
	Pembinaan Perindustrian (Film Non-Cerita)
1979 (Palembang, 8-12 Mei)	November 1828 (Film Cerita)
	Akupun Bisa (Film Non Cerita)
1980 (Semarang, 22-27 April)	Perawan Desa (Film Cerita)
	Keunikan Budaya Tanah Toraja (Film Non-Cerita)

PETA PERSOALAN APRESIASI DAN FESTIVAL

1981 (Surabaya, 27-30 Mei)	Perempuan dalam Pasungan (Film cerita)
1982 (Jakarta, 9-14 Agustus)	Serangan Fajar (Film Cerita)
	Tidak ada (Film Non-Cerita)
1983 (Medan, 17-22 Mei)	Dibalik Kelambu (Film Cerita)
1984 (Yogyakarta, 4-8 Agustus)	tidak ada pemenang (Film cerita)
1985 (Bandung, 7-10 Agustus)	Kembang Kertas (Film Cerita)
1986 (Denpasar, 8-11 Agustus)	Ibunda (Film Cerita Panjang)
	Tidak ada (Film Cerita Pendek)
1987 (Jakarta, 9 Agustus)	Nagabonar (Film Cerita Panjang)
	Tidak ada (Film Cerita Pendek)
1988 (Jakarta, 12 November)	Tjoet Nja' Dien (Film cerita Panjang)
	Tidak ada (Film Cerita Pendek)
1989 (Jakarta, 11 November)	Pacar Ketinggalan Kereta (Film Cerita Panjang)
	Mencari Batas Semu (Film Cerita Pendek)
	Tenun Yang Sakral (Film Non-Cerita Dokumenter)
	Tanah Tantangan (Film Non Cerita-Pendidikan)
	Pesona Wisata Bogor (Film Non Cerita-Pariwisata)
1990 (Jakarta, 11 November)	Taksi (Film cerita Panjang)
	PLTA Mrican (Film Dokumenter-Piala Widyia)
	Demam Berdarah (Film Non Cerita Penyuluhan)

Dari tabel di atas bisa dibaca perjalanan FFI yang dimulai dari periode “pra-FFI” tahun (1955, 1960, 1967) dan “FFI” dari tahun 1973 hingga 1992 yang kemudian mengalami kevakuman selama 12 tahun hingga FFI terakhir yang diselenggarakan akhir tahun 2004 lalu. Meskipun sebagian besar lokasi penyelenggaraan FFI dilakukan di Jakarta, FFI juga pernah diadakan di beberapa kota lain seperti Surabaya, Medan, Bandung, Ujung Pandang, Palembang, Semarang, Yogyakarta dan Denpasar. Selain pola lokasi yang

berpindah-pindah, FFI memberikan gambaran mengenai perjalanan perfilman Indonesia secara garis besar melalui piala Citra yang diberikan pada film terbaik FFI. Dimulai dengan hanya pemberian piala Citra pada film terbaik, FFI kemudian membedakan antara “film cerita” dan “film non-cerita”. Film non-cerita pun dikategorikan lagi menjadi “film berwarna” dan “film hitam putih”. Pada perkembangannya pengkategorian film cerita diperluas menjadi “film cerita panjang” (berdurasi sekitar 1,5 jam) dan “film cerita pendek” (berdurasi sekitar 30 menit). Sementara itu, “film non cerita” kemudian dibagi lagi dalam “film dokumenter” dan film-film bertema seperti “film penyuluhan”, “film pendidikan” maupun “film pariwisata”. Bahkan, hingga FFI 2004 kategori pun terus mengalami perubahan.

Pada FFI 2004 ada sejumlah kategori penilaian baru yang dibagi menjadi empat jenis film: “film cerita bioskop,” “film cerita televisi,” “film pendek” dan “film dokumenter.” Film cerita bioskop dibagi ke dalam 13 kategori: film terbaik, skenario cerita asli terbaik, penyutradaraan terbaik, skenario cerita adaptasi terbaik, tata fotografi terbaik, tata artistik terbaik, editing terbaik, tata suara terbaik, tata musik terbaik, pemeran utama pria terbaik, pemeran utama wanita terbaik, pemeran pendukung pria terbaik dan pemeran pendukung wanita terbaik. Sementara itu, film cerita televisi dibagi ke dalam 5 kategori: film cerita terbaik, penyutradaraan terbaik, skenario terbaik, pemeran utama pria dan pemeran utama wanita terbaik. Terakhir, untuk film pendek dan dokumenter hanya diberikan penghargaan pada film terbaik saja.

Di luar rangkaian kegiatan pemutaran film dan penyeleksian film dengan berbagai kategori, FFI 2004 juga dimeriahkan dengan berbagai program lain seperti Seminar Perfilman Indonesia dalam Era Teknologi Informasi yang diselenggarakan pada tanggal 9 Desember 2004, Lomba Akting, Malam Artis Peduli juga beberapa atraksi kesenian seperti Barongsai dan pentas musik selama 11 hari<sup>7</sup>.

### *Permasalahan dalam FFI*

FFI pertama pada tahun 1973, sebagaimana dicatat oleh Kristanto (2004, hal.225) seraya mengutip pendapat ketua pelaksana festival Sumardjono, digunakan untuk keperluan praktis yakni menilai film Indonesia yang tidak menekankan sisi komersialitas melainkan sisi kulturalnya.

Lebih dari 10 tahun kemudian dalam FFI 1984 muncul isu yang dilontarkan Salim Said tentang merosotnya kualitas film. Meski sebagian orang film mengatakan ada peningkatan teknik film, Said menegaskan bahwa film bukan teknik melainkan estetika. Oleh karena itu, jika tidak ada kemajuan di bidang estetika berarti tak ada kemajuan di bidang film. Estetika sendiri mungkin merupakan kata yang abstrak yang bisa saja diganti dengan visi atau sikap pribadi para *filmmaker* sehingga penonton mengerti jelas apa yang hendak dikemukakan si pembuat (Kristanto, 2004, hal.233). Menurut Kristanto (2004, hal.253), estetika film sebagai tolok ukur menilai kualitas film, sulit dipakai dalam penilaian film yang diikuti dalam festival. Ini berkaitan dengan nilai dan mutu artistik keseluruhan film, yang diantaranya di film yang menggambarkan situasi dan kondisi manusia Indonesia dengan sifat, ciri-ciri kepribadian dan lingkungan budayanya, film dengan gagasan yang mempunyai relevansi sosial budaya, film yang membuat luhur pikiran, hati nurani dan cita rasa khalayak, film yang memberikan inspirasi dan harapan ke arah hidup yang lebih baik, film yang menunjang usaha untuk membina dan mewujudkan kesejahteraan rohani serta rasa keadilan, film sebagai hiburan sehat.

Dalam malam penganugerahan piala Citra, diakui atau tidak, terutama pada tahun 1970an atau 1980an merupakan pesta seremonial yang glamor ketika para bintang film berlomba memamerkan busana dan dandanannya bagaikan dewa dan dewi<sup>8</sup>. Pekerja film hanyalah hiasan belaka yang pamornya jauh di bawah bintang film. Pawai artis yang selalu ada sebelum malam penganugerahan piala Citra pada saat itu selalu menimbulkan histeria massa.

Keglamoran inilah yang agaknya juga ingin dimunculkan kembali dalam FFI 2004 yang secara eksplisit mencantumkan baju glamor sebagai *dress code* di undangan malam FFI yang diselenggarakan di Dunia Fantasi Ancol pada tanggal 11 Desember 2004. Keglamoran yang ternyata sempat menuai protes dari kalangan perfilman, terutama pekerja film, yang ingin lebih dihargai karyanya bukan pada busananya. Di samping itu, keinginan mereka agar film dihargai sebagaimana mestinya dan tak harus mengalah pada detik-detik yang diberikan untuk jeda iklan televisi (*comercial break*), sehingga menyebabkan beberapa pekerja film menerima piala penghargaan dalam remang panggung. Ketidaksempurnaan penyelenggaraan FFI 2004 ini tentu saja tidak dapat dilepaskan dari pendeknya persiapan yang ada. Total waktu untuk menyiapkan festival ini hanya 3 bulan sejak SK BP2N tentang Susunan Penyempurnaan Panitia Pelaksana FFI 2004 dikeluarkan tanggal 14 September 2004. Bagaimanapun, kehadiran FFI 2004 setelah 12 tahun mengalami kevakuman dikatakan oleh pengamat Seno Gumira Ajidarma sebagai berlalunya “periode sunyi,” sedangkan Asdep Urusan Pengembangan Perfilman, Bakri melihatnya sebagai “fajar baru perfilman Indonesia.”

### ***Jakarta International Film Festival (JiFFest)***<sup>10</sup>

Meskipun baru dimulai tahun 1999, Jakarta International Film Festival (JiFFest) telah menempatkan dirinya menjadi festival yang bergengsi di tanah air. Festival yang diadakan pada saat perfilman Indonesia mengalami krisis ini merupakan festival film internasional pertama di Indonesia yang diselenggarakan oleh kelompok independen (swasta). JiFFest sendiri merupakan program dari Yayasan Masyarakat Mandiri yang dibentuk pada 1999 bersamaan dengan penyelenggaraan JiFFest pertama. Yayasan Masyarakat Mandiri tersebut diprakarsai oleh sejumlah praktisi muda perfilman yang berkeinginan untuk turut serta menjadi inspirasi dalam mendorong pertumbuhan perfilman nasional.

Di awal penyelenggaraannya pada 20 hingga 28 November 1999, JiFFest telah mampu mengundang penonton memenuhi seluruh gedung bioskop yang digunakan. Hasrat yang cukup tinggi untuk menonton film-film alternatif dan terbaik dari beberapa negara seperti Iran, Jepang hingga Serbia yang jarang sekali mendapatkan tempat di gedung bioskop komersial inilah yang ditangkap dengan jeli oleh pendiri Jiffest, Shanty Harmayn. Hingga tahun 2004, JiFFest sudah menapaki tahun ke-6. Film-film dari berbagai negara ini diperoleh dari kerjasama dengan sejumlah pusat kebudayaan asing di Jakarta sehingga asal negara dan genre film yang ditayangkan dalam festival ini bervariasi.

Belajar dari festival film Rotterdam, JiFFest pertama yang digelar selama 9 hari memutar 62 judul film yang berasal dari 9 negara dalam 84 kali pemutaran serta disaksikan oleh 18.688 penonton. Sebuah awal yang baik untuk festival film internasional yang baru pertama kalinya diselenggarakan di Indonesia ini. Bahkan, menurut Prakosa (2004:62) festival ini menjadi pertanda yang menarik dari gejala lahirnya festival lain di Asia yang menjanjikan pembentukan kelas penonton tersendiri. Dengan kata lain, spirit festival ini memunculkan kebiasaan baru bagi anak-anak muda yang merupakan mayoritas penonton festival ini.

Pada JiFFest ke-2 yang diselenggarakan pada 3-12 November 2000 mampu menyedot 32.000 penonton dengan jumlah film 104 judul dari 10 negara yang diputar dalam 111 kali pemutaran. Sedangkan JiFFest ke-3 pada 2001 mengundang lebih banyak penonton yaitu 43.795 yang menyaksikan 103 judul film dari 16 negara dalam 191 pemutaran.<sup>11</sup> Perkembangan selengkapnya dari 6 kali penyelenggaraan JiFFest dilihat dari sisi jumlah film, jumlah pemutaran, jumlah negara partisipan dan jumlah penonton JiFFest bisa dilihat dalam tabel berikut:

Tabel 6.2  
Jumlah Film, Pemutaran, Negara Partisipan  
dan Penonton JiFFest

Thn	Jmlh Film	Jmlh Pemutaran	Jmlh Negara Partisipan	Jmlh Penonton	Jmlh Layar	Jmlh Kursi	Jmlh film yg tiketnya terjual habis
1999	62	84	25	18.688	5	25.340	26
2000	104	111	31	32.000	6	38.160	22
2001	103	191	32	43.795	6	50.800	28
2002	120	176	29	18.283	8	32.240	24
2003	60	73	13	7.360	4	10.200	8
2004	141	290	35	26.282	10	57.940	17

Sumber : Review on 1<sup>st</sup> to 6<sup>th</sup> JiFFest

Melalui seratus film yang diputar, panitia JiFFest 2004 kemudian mempermudah penonton dengan membuat tema-tema pemutaran film seperti "*Spirit of the Youth*", "*New Asian Cinema*", "*Human Right*", "*New Japanese Cinema*", "*Focus on Lee Chang Dong*<sup>12</sup>", "*Made in Holland*", "*Gianni Amelio Retrospective*", "*Canadian Cinema*", "*Kino German*", "*All About Lifestyle*", "*One-Way Journey*", "*EU Film Festival*", "*All About Indonesia*", "*Retrospective Sjumandjaja*", dan "*Retrospective Usmar Ismail*".

Dalam JiFFest 2004 yang berlangsung pada 3-12 Desember 2004, selain pemutaran film dari berbagai negara, terdapat beberapa program khusus. Program yang dilabeli *fringe events* ini meliputi berbagai kegiatan seperti berbagai macam seminar dan diskusi perfilman, festival mini, kompetisi film pendek, demo dan eksibisi film. Serangkaian diskusi dan seminar yang digelar antara lain "Lahirnya Sutradara Baru", "Diskusi dengan John Darling<sup>13</sup>", "HAM dalam Film", "Studi Kasus Industri Film Korea", "Diskusi Situasi Perfilman Indonesia Masa Kini", "Anak Muda dan Dunia yang Berubah", "Kritik Film" dan "Diskusi Film-Film Gianni Amelio<sup>14</sup>".

***Keikutsertaan Film Indonesia dalam Festival Internasional***

Selain menyelenggarakan festival, Indonesia juga aktif mengirimkan berbagai filmnya dalam berbagai festival internasional. Sebagian pengiriman film ke festival ini difasilitasi pemerintah, sedangkan sebagian lainnya diprakarsai dan dibiayai oleh kalangan perfilman sendiri. Sayangnya, data yang ada sangat terbatas karena tidak semua film yang dikirimkan ke festival diarsip dan didokumentasikan selain juga tidak ada lembaga khusus yang menangani penanganan arsip tersebut.

Meski demikian, dari dua tabel di bawah ini menunjukkan sejumlah film Indonesia yang mendapatkan penghargaan dalam berbagai festival internasional.<sup>15</sup>

**Tabel 6.3**  
**Film Indonesia Peraih Penghargaan**  
**Festival Internasional 1950-an s/d 1960-an**

Tahun	Judul Film	Penghargaan
1952	Si Pincang	Festival Film Praha, Cekoslovakia
1955	Harimau Tjampa	Festival Film Singapura
1956	Manusia Suci	Festival Film Asia Tenggara, Hongkong
	Tamu Agung	
1961	Pejuang	Festival Film Internasional Moskow

Sumber: Sudjas (2002)

**Tabel 6.4**  
**Keikutsertaan Indonesia**  
**dalam Festival Film Internasional**

Tahun	Festival
1965	Festival Film Internasional di Moskow
1968	Festival Film Internasional di Kamboja
1980	Festival Film Internasional di India
1981	Festival Film Internasional di Bangladesh, Yugoslavia dan Syria

## MENGUAK PETA PERFILMAN INDONESIA

1982	Festival Film Internasional di Filipina, Perancis, Jerman, Italia
1983	Festival Film Internasional di Filipina dan Jerman
1984-1989	Festival Film Internasional di Melbourne, Toronto, London, Kairo, New York dan Hawaii
1990-1994	Festival Film Internasional di Montreal (Kanada), Tokyo (Jepang), Melbourne (Australia), Utrecht (Belanda), Kairo (Mesir), Cannes (Perancis), Damascus (Syria), Vancouver (Kanada)

Sumber: Asdep Urusan Pengembangan Film, Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata

Selain beberapa festival seperti yang disebutkan di atas, menurut dokumentasi asisten Deputi Urusan Pengembangan Perfilman Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata ada beberapa festival yang diikuti oleh Indonesia antara lain : Festival Film Asia Pasifik<sup>16</sup>, Festival Film Asean dan ASEAN Film Eksibisi, Notel Network Palm Springs International Film Festival, Kuala Lumpur World Film Festival, Cairo International Film Festival For Children, Annual Academy Awards Best Foreign Language Film dan Winternachten Festival. Sementara itu, festival film Indonesia yang digelar di luar negeri adalah yang diselenggarakan oleh IKJ dan Forum Netherlands Indonesia yang dinamakan "Indonesian Cinema Festival" yang diselenggarakan di Den Haag 1999<sup>17</sup> serta "Indonesian Film Festival 2002" di Melbourne.

Festival lain yang diselenggarakan di dalam negeri adalah yang diadakan Kine Klub PPHUI dengan menyelenggarakan pemutaran film dari negara-negara penutur bahasa Perancis (*Franchopone*) untuk ketiga kalinya pada Maret 2004 terdiri dari film-film Perancis, Swiss, Polandia dan Mesir.<sup>18</sup>

Sebagaimana dijelaskan sebelumnya, contoh-contoh festival di atas belum bisa menggambarkan berbagai festival yang ada dan diselenggarakan Indonesia. Maraknya fenomena festival film di Indonesia baru terjadi mulai tahun 1999-an

ke atas setelah Indonesia mengalami reformasi dimana sebelumnya selama tiga puluh tahun bisa dikatakan bahwa kegiatan festival film baik nasional maupun internasional hanya boleh dilaksanakan oleh lembaga di bawah pengawasan pemerintah.

### *Persoalan festival film*

Dari paparan di atas, bisa dilihat bahwa dalam hal penyelenggaraan festival film terdapat beberapa permasalahan sebagai berikut:

1. Festival asing yang diselenggarakan lembaga asing (satu negara) yang sebenarnya bertujuan melakukan promosi terkadang memungut bayaran dari penonton.
2. Tuntutan perlakuan khusus penyelenggara festival untuk tidak menyensor film-film festival masih terjadinya silang pendapat mengenai sensor film yang diberlakukan dalam festival film. Untuk kasus JiFFest 1999, terjadi negosiasi antara panitia JiFFest dan LSF yang saat itu diketuai Tatik Maliyati. Pihak JiFFest merasa harus mempertaruhkan reputasi nasional kepada masyarakat film internasional, sedangkan LSF tetap harus melakukan sensor. Akhirnya jalan tengah diambil, LSF akhirnya mengizinkan pemutaran film secara utuh akan tetapi adegan-adegan yang tadinya akan disensor LSF diharuskan diputar dengan teknik *out of focus* lewat proyektor sehingga penonton masih bisa mengikuti jalan cerita meskipun ada bagian-bagian yang blur atau tidak jelas gambarnya. Kabar permasalahan sensor yang 'menggangu' penyelenggaraan festival ini menyeruak saat dibatalkannya Festival Film Uni Eropa<sup>19</sup> yang harusnya diselenggarakan di Jakarta, Surabaya, Yogyakarta dan Bandung pada bulan September dan Oktober 2002 karena sebagian besar film yang diputar tidak lulus sensor<sup>20</sup>.
3. Belum ada lembaga yang berfungsi sebagai koordinator

lokal padahal permintaan mengikuti festival dari luar negeri baik secara langsung maupun tidak langsung melalui KBRI dan KJRI semakin banyak.

4. Belum dilakukan pengarsipan informasi mengenai berbagai festival yang diselenggarakan.
5. Belum ada gedung pertunjukan di beberapa kota besar di Indonesia yang secara khusus memutar film-film seni atau alternatif.

### ***Alternatif solusi permasalahan festival film***

Dari permasalahan di atas, berikut adalah beberapa alternatif solusi:

1. Dalam kaitannya dengan festival, pemerintah hanya berfungsi sebagai fasilitator. Fasilitasi pemerintah ini dapat dilakukan dengan menggandeng lembaga studi film Indonesia dengan lembaga-lembaga asing untuk menyiapkan sumber daya manusia dalam penyelenggaraan festival film di Indonesia.
2. Perlu dibangun gedung bioskop khusus yang dapat memutar film seni atau alternatif di beberapa kota besar di Indonesia dengan bantuan pemerintah daerah setempat.

### **Meningkatkan Apresiasi Masyarakat terhadap Film**

#### ***Apresiasi Film melalui Kine Klub***

Kine Klub pada awalnya merupakan klub atau kelompok orang yang tertarik di bidang perfilman serta berkeinginan untuk melakukan apresiasi terhadap film baik dengan cara pemutaran film maupun diskusi perfilman. Kine-Kine Klub ini tersebar di berbagai kota di Indonesia yang sebagian besar di lingkungan Perguruan Tinggi. Untuk memudahkan jaringan kerja, Kine-Kine Klub ini dikoordinatori oleh Sekretariat Nasional Kine Klub Indonesia

PETA PERSOALAN APRESIASI DAN FESTIVAL

(SENAKKI) yang dibentuk dan diprakarsai oleh Dewan Film Nasional (DFN) dan Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) melalui Mubes I Kine Klub Indonesia pada tahun 1990<sup>21</sup>. Adapun kegiatan SENAKKI yang ditujukan untuk meningkatkan apresiasi film antara lain : Festival Film Kine Klub, Pekan Film, Apresiasi dan Diskusi Film di berbagai daerah, pembuatan paket video pendidikan, pendidikan sinematografi bagi anggota Kine Klub dan masyarakat umum serta lomba pembuatan film-video bagi pemula.

Anggota Kine Klub seluruh Indonesia hingga saat ini sebagaimana yang terdaftar di SENAKKI mencapai 83 Kine Klub yang tersebar di 13 wilayah dengan sebagian besar berada di perguruan tinggi. Sisanya yang ada di non perguruan tinggi biasanya ada di media (radio), lembaga atau insitusi kesenian yang ada di berbagai kota.

Tabel 6.5  
Jumlah Kine Klub di Indonesia yang menjadi anggota SENAKKI<sup>22</sup>

No	Wilayah	Jumlah Kine Klub		Jumlah
		Perguruan Tinggi	Non Perguruan Tinggi	
1	DKI Jakarta	14	4	18
2	Bogor-Sukabumi	2	1	3
3	Bandung	6	1	7
4	Tegal-Purwokerto	1	1	2
5	Semarang	2	2	4
6	Yogyakarta-Solo	10	3	13
7	Surabaya-Malang	6	4	10
8	Bali-Mataram	2	-	2
9	Makassar-Manado	3	2	5
10	Pontianak-Banjarmasin	2	-	2
11	Lampung-Palembang	6	2	8
12	Jambi-Riau	4	2	6
13	Padang-Bengkulu	2	1	3
		60	23	83
		72,3%	27,7%	100%

Dari Laporan Kegiatan Sekretariat Nasional Kine Klub Indonesia (SENAKKI) semester II tahun 2004<sup>23</sup> terlihat berbagai program yang dijalankan seperti:

1. Peningkatan pengetahuan dan wawasan sinematografi Kine Klub se-Jakarta.  
Kegiatan yang diselenggarakan pada bulan Juni 2004 ini ditujukan untuk memberikan pengetahuan sinematografi dari praktisi perfilman yang bisa digunakan untuk mempertajam wawasan dalam menilai, memilih, menghargai dan menyeleksi mana film yang baik dan mana yang kurang baik.
2. Parade Film Pendek karya Kine Klub.  
Program ini merupakan rangkaian kegiatan yang diselenggarakan di beberapa kota seperti Jakarta (Maret 2004), Bandung (April 2004), Bogor (Mei 2004) yang memutar sejumlah 24 film pendek karya mahasiswa anggota Kine Klub. Selain pemutaran film pendek, juga dilakukan diskusi terkait dengan langkah dan strategi pemasaran film pendek, penyelenggaraan festival film pendek serta asosiasi film pendek.
3. Apresiasi dan Diskusi Film Nasional.  
Kegiatan ini dilakukan di IPB dengan melakukan diskusi dan pemutaran film 'Puisi tak terkuburkan' dan 'Telgram' serta diskusi mengenai 'Stagnasi Produksi Film Nasional'
4. Imbauan Moral anti Film Porno, Sadis dan Mistis.  
Berkaitan dengan meningkatnya penayangan film porno, sadis dan mistis di sejumlah stasiun televisi swasta, SENAKKI melakukan gerakan Moral Anti Film Porno, Sadis dan Mistis yang terdiri dari beberapa tahap:
  - a. Menyelenggarakan seminar yang melibatkan sekitar 400 peserta yang terdiri dari artis dan karyawan film, Kine Klub se-Jakarta, LSM, Mahasiswa dan Pelajar dengan mengundang sosiolog, pendidik, rohaniwan,

## PETA PERSOALAN APRESIASI DAN FESTIVAL

- ahli komunikasi, ahli hukum, budayawan dan psikolog
- b. Melayangkan surat ke berbagai pihak terkait seperti institusi pemerintah, DPR, LSM, Organisasi Profesi dan Keagamaan untuk mengambil sikap atas pertunjukan film yang merusak moral bangsa
  - c. Menyelenggarakan Konferensi Pers mengenai sikap penolakan atas film-film Porno, Sadis dan Mistis.
5. Deklarasi Makassar.  
Sebanyak 26 Kine Klub se-Indonesia pada pertemuan di Makassar mengeluarkan Deklarasi Makasar dan Rekomendasi Kine Klub se-Indonesia yang memuat 6 pernyataan yang antara lain meminta pemerintah bersikap konsisten dalam melakukan pengembangan dan memfasilitasi produksi film yang sehat.
6. Workshop\*Manajemen Produksi Film Pendek.  
Acara ini digagas SENAKKI Kodya Yogyakarta bekerjasama dengan Kine Klub Universitas Duta Wacana melibatkan komponen perfilman daerah, mahasiswa dan pelajar yang berada di Yogyakarta.
7. Protes Film *Buruan Cium Gue*.  
Dalam menanggapi kasus kontroversial film *Buruan Cium Gue*, SENAKKI secara aktif mengikuti berbagai pertemuan dan diskusi yang ada.
8. Workshop Pemberdayaan Masyarakat dari Dampak Pertunjukkan dan Penayangan Film.  
Untuk memberikan pembekalan pada anggota Kine Klub se-Indonesia, SENAKKI menyelenggarakan Workshop Pemberdayaan Masyarakat dari Dampak Pertunjukkan dan Penayangan Film di Makassar yang diikuti 45 orang mewakili 26 Kine Klub.
9. Protes Film *Virgin* (Korda Senakki Sulawesi Selatan) dan Seminar FFI.  
Berkaitan dengan peredaran film *Virgin*, SENAKKI dan Kine Klub di Sulawesi Selatan aktif melakukan

negosiasi dengan Pemerintahan Kota hingga film tersebut sempat ditarik dari peredaran.

### *Apresiasi Film Melalui Sekolah*

Berkaitan dengan peningkatan apresiasi masyarakat terhadap film khususnya pelajar, seperti dijelaskan di bagian pendahuluan bab ini, sejak tahun 1980 Dewan Film Nasional<sup>24</sup> sudah mencanangkan program memasukkan mata pelajaran “apresiasi film” dan “sejarah film” dalam kurikulum sekolah.

Wacana memasukkan apresiasi Film (ditambah televisi<sup>25</sup>) melalui pelajaran sekolah juga dibicarakan dalam “Sarasehan Sehari Film dan Televisi Masuk pelajaran Sekolah” yang diselenggarakan 7 Agustus 2001<sup>26</sup>. Dalam sarasehan ini mencuat berbagai pendapat mengenai gagasan film dan televisi sebagai pelajaran sekolah. Salah satu pembicara yaitu Drost (alm) mengibaratkan film dan televisi sebagai tamu sekolah sehingga permasalahannya adalah apakah sekolah dapat menerima tamu tersebut atau tidak. Secara pribadi, Drost melihat arti penting film bagi pelajar yang menjadi masalahnya kemudian bagaimana bisa memasukkan pelajaran baru di tengah sesaknya kurikulum untuk SLP dan SMU saat itu. Sementara itu, Fuad Hasan melihat pembelajaran seni film akan bermakna ganda seperti pedang bermata dua. Dalam konteks ini film dianggap memanusiawikan anak didik sekaligus meningkatkan apresiasi masyarakat sejak dini terhadap seni film. Sedangkan Edi Sutarto mengusulkan bahwa Film dan Televisi hendaknya tidak sekedar diwacanakan sebagai bagian dari aktivitas karena film juga dipengaruhi peranan teknologi informasi dan teknologi yang dominan di era globalisasi. Pendapat lain diungkapkan Adi Kurdi yang melihat bahwa jika pendidikan film dimasukkan sebagai kurikulum sekolah maka pemilihan materinya harus sangat selektif untuk menggali dampak positif dan mengurangi dampak negatif. Dengan merangkum

berbagai pendapat dari sejumlah pemrasaran, sarasehan ini menyarankan berbagai langkah konkret untuk mengadakan pertemuan teknis antara praktisi perfilman/televise dengan sejumlah ahli pendidikan dan menyusun buku pegangan dalam memberikan bimbingan/pelajaran tentang film dan televise.

Berbeda dari wacana yang ada dalam sarasehan di atas, praktik apresiasi film dan televise sebenarnya sudah mulai dilakukan oleh berbagai pihak. Salah satunya adalah program Apresiasi Film di tingkat SMU<sup>27</sup> yang dilakukan oleh Yayasan Karya Cipta Muda yang dikoordinatori oleh Sudibyo J.S. Tujuan dari program ini adalah memberikan ilmu dan ketrampilan bagi pelajar dalam bidang perfilman baik secara aktif dengan ikut serta belajar memproduksi film dan juga mengapresiasi film secara kritis.

Program ini meliputi workshop sinematografi yang kemudian dilanjutkan dengan produksi sinetron yang akhirnya diangkat dalam festival bertajuk "Parade Sinetron Bintang Pelajar Indonesia 2004." Program yang diadakan pada tanggal 24 hingga 26 Oktober 2004 lalu ini diikuti oleh 500 pelajar dari 18 SMA. Dari 500 peserta ini kemudian dipecah menjadi 10 tim produksi yang masing-masing terdiri dari 50 peserta yang berhasil memproduksi 10 judul.

Ada hal yang menarik dari penyelenggaraan program ini dimana di salah satu SMU sebagian besar minat pelajar yang menjadi peserta adalah menjadi pemain film dan bukan kru film. Selain itu, sebagian besar peserta juga tidak bisa membedakan esensi film cerita (layar lebar) dengan film televise. Kenyataan ini menunjukkan bahwa pemahaman pelajar mengenai bidang perfilman masih sangat terbatas.

Apresiasi secara aktif bagi pelajar SMU seperti yang dilakukan Sudibyo dan kawan-kawan ini agaknya patut didukung dan diikuti oleh program serupa. Meskipun ruang lingkungannya masih sebatas sinetron televise, upaya untuk meningkatkan apresiasi mengenai film di kalangan pelajar ini merupakan langkah awal dan nyata.

### *Permasalahan di seputar apresiasi film*

1. Terbatasnya penyelenggaraan apresiasi film di sekolah-sekolah sebagai wahana untuk meningkatkan wawasan pelajar dalam menilai dan mengkritisi film nasional.
2. Tidak terdokumentasikannya program-program ekstra kurikuler sekolah yang berkaitan dengan film.
3. Belum adanya perpustakaan film yang memadai di berbagai Kine Klub di Indonesia.

### *Alternatif solusi terhadap permasalahan apresiasi film*

1. Apresiasi film sebagai mata pelajaran kesenian dalam kegiatan ekstra kurikuler sekolah dengan melibatkan praktisi perfilman yang selain memberikan ketrampilan teknis bidang perfilman juga meningkatkan wawasan pelajar untuk menilai dan mengkritisi perfilman nasional
2. Mengupayakan tersedianya perpustakaan film yang memadai di berbagai Kine Klub daerah.

### **Kesimpulan**

Festival film memiliki posisi yang penting sebagai tolok ukur untuk menilai pertumbuhan dan perkembangan film nasional. Di samping itu, festival film juga merangsang apresiasi masyarakat terhadap film nasional. Bahkan, sejumlah festival film Indonesia di luar negeri bisa bertindak sebagai “duta budaya bangsa” sehingga meningkatkan pemahaman budaya masyarakat luar terhadap Indonesia. Begitu pula, festival film Internasional yang diselenggarakan di Indonesia ikut memperluas wawasan masyarakat Indonesia dalam mengapresiasi film. Meski demikian, festival film tak luput dari berbagai persoalan, antara lain: kontroversi sensor dalam festival film internasional, belum tersedianya bisopok untuk memutar film-film alternatif, belum ada pengarsipan yang memadai dan jaringan penyelenggara festival film

Indonesia di luar negeri dan seterusnya.

Sementara itu, di luar festival apresiasi film bisa dilakukan lewat jalur kine klub dan sekolah. Sebagai wadah yang dibentuk oleh apresiasi film, Kine Klub bisa menjadi sarana yang efektif untuk kian mengembangkan apresiasi dan wawasan terhadap film nasional. Persoalan yang mencuat berkaitan dengan festival film antara lain: belum tersedianya perpustakaan film di sejumlah kine klub di daerah, masih terbatasnya program apresiasi dan belum menjadi kegiatan mata pelajaran kesenian dan seterusnya.

---

### Catatan Akhir

- <sup>1</sup> Dewan Film Nasional sendiri saat itu dibentuk pemerintah sebagai sebuah infrastruktur yang dijadikan forum untuk membahas, menelaah dan merumuskan berbagai kebijaksanaan pembinaan dan pengembangan perfilman nasional untuk disampaikan kepada pemerintah melalui Menteri Penerangan. Dewan Film Nasional ini sendiri saat itu mempunyai kedudukan tertinggi di kalangan dunia perfilman nasional karena anggotanya terdiri dari seluruh wakil organisasi perfilman yang juga mengikutsertakan wakil semua lembaga kemasyarakatan dan tokoh berbagai ilmu dan keahlian.
- <sup>2</sup> Komunitas film ini juga mengadakan berbagai festival film antara lain "Festival Film Daerah" dan "Festival Film Reformasi" (bekerjasama dengan Dewan Kesenian Jakarta), "Festival Film Lingkungan Hidup" (bekerjasama dengan WALHI) dan "Festival Film Screendocs" (bekerjasama dengan Indocs)
- <sup>3</sup> Disarikan dari Ardan, SM, 2004. *Setengah Abad Festival Film Indonesia*, Jakarta : Panitia Festival Film Indonesia.

- 4 Hal ini dipengaruhi oleh situasi politik yang memanas saat itu  
setelah gagalnya aksi pemberantasan G3OS.
- 5 Pemenang dengan pujian inilah yang berhak mendapatkan Piala  
Citra.
- 6 Pada saat itu juri FFI mensyaratkan adanya 4 unsur  
(penyutradaraan, penulisan skenario, penataan fotografi dan  
penyuntingan) yang harus dimenangkan oleh sebuah film untuk  
bisa dinyatakan sebagai film terbaik. Karena tidak ada film yang  
memenangkan empat unsur itu sekaligus maka juri memutuskan  
tidak ada pemenang film terbaik saat itu.
- 7 Lihat, "Film Indonesia", *Buletin Perfilman Nasional*, Desember  
2004
- 8 Dunia perfilman saat itu dikatakan oleh sastrawan Goenawan  
Mohamad sebagai dunia dewa-dewi ('Pesta itu di Mana  
Sekarang...', *Kompas*, 8 Desember 2004)
- 9 Lihat, Booklet FFI 2004
- 10 Disarikan dari suplemen khusus JiFFest 2004 pada SKH  
*Kompas*, 3 Desember 2004 situs [www.jiFFest.org](http://www.jiFFest.org), serta booklet  
JiFFest 2004
- 11 Lihat, artikel "Terobosan untuk Perfilman Indonesia", *Kompas*,  
3 Desember 2005
- 12 Sutradara handal dari Korea yang sebelumnya merupakan  
novelis dan penulis skenario yang sukses
- 13 Sinematografer dokumenter yang dianggap paling inovatif oleh  
Clifford Geertz
- 14 Sutradara film dari Italia yang memulai debutnya di kancan  
perfilman Italia pada tahun 1960-an yang selain pernah masuk  
nominasi Academy Award juga merupakan satu-satunya  
sutradara yang memenangkan tiga kali Felix Award for Best  
European Film.
- 15 Dalam Sudjas dkk hal 89
- 16 Sebelum tahun 1977 festival ini bernama Festival Film Asia  
dan baru berubah nama menjadi Festival Film Asia Pasifik  
dengan masuknya Australia sebagai salah satu peserta festival  
pada tahun tersebut.
- 17 Lihat artikel "Festival Indonesian Cinema in Den Haag,  
meneruskan tradisi" dalam Prakoso, Gotot, 2004, *Film dan  
Kekuasaan*. Jakarta: Yayasan Seni Visual Indonesia, hal. 101-  
106
- 18 Festival yang sama diselenggarakan pertama kali bulan maret

1998 dengan film Perancis, Swiss, Belgia, Tunisia dan Rumania dilanjutkan yang kedua pada bulan Maret 2003 dengan film-film Perancis, Swiss, Belgia, Kanada dan Polandia. Selengkapnya lihat, *Siaran Sinematek Indonesia*, Pusat Perfilman H. Usmar Ismail edisi 304/Februari 2004

19 Menurut rencana, festival ini akan menghadirkan berbagai film dari 11 negara Uni Eropa seperti Austria, Finlandia, Belgia, Inggris, Italia, Spanyol, Portugis, Jerman, Belanda, Swedia dan Perancis yang diproduksi tahun 1990an.

20 Lihat bab "Sensor Mengancam Festival" dalam Gotot Prakosa, 2004, *Film dan Kekuasaan*. Jakarta: Yayasan Seni Visual Indonesia

21 Lihat dalam buku *Pengembangan Kreativitas Perfilman* yang diterbitkan oleh Asisten Deputy Urusan Pengembangan Perfilman Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata RI tahun 2003.

22 Data diperoleh dari Bapak Mohammad Jufry, SENAKKI.

23 Laporan ini disampaikan kepada beberapa pihak yang terkait seperti Deputy Nilai Seni dan Film Kementerian Kebudayaan & Pariwisata, Asisten Deputy Pengembangan Perfilman, Badan Pertimbangan Perfilman Nasional, Lembaga Informasi Nasional (LIN) dan Pengurus Kine Klub Se-Indonesia.

24 Dewan Film Nasional sendiri saat itu dibentuk pemerintah sebagai sebuah infrastruktur yang dijadikan forum untuk membahas, menelaah dan merumuskan berbagai kebijaksanaan pembinaan dan pengembangan perfilman nasional untuk disampaikan kepada pemerintah melalui Menteri Penerangan. Dewan Film Nasional saat itu mempunyai kedudukan tertinggi di kalangan dunia perfilman nasional karena anggotanya terdiri dari seluruh wakil organisasi perfilman yang juga mengikutsertakan wakil semua lembaga kemasyarakatan dan tokoh berbagai ilmu dan keahlian.

25 Sejak *booming* televisi swasta pada tahun 1990-an pembicaraan mengenai film seringkali dikaitkan dengan televisi.

26 Lihat Transkrip "Sarasehan Sehari Film dan Televisi Masuk Pelajaran Sekolah," Jakarta, 7 Agustus 2001.

27 Berdasarkan wawancara dengan Sudibyo J.S., Jakarta 24 Desember 2004 serta booklet Parade Sinetron Bintang Pelajar Indonesia 2004.

## BAB VII

### Peta Arsip dan Dokumentasi Film



Dalam mendukung majunya perfilman nasional di samping persoalan produksi, sensor, distribusi film dan SDM perfilman, persoalan arsip dan dokumentasi perfilman di Indonesia memerlukan penanganan serius. Bagaimanapun

majunya perfilman nasional jika tidak disertai dukungan pemeliharaan dan pengembangan lembaga arsip yang baik maka dokumentasi perfilman dalam bentuk yang beragam tidak dapat dimanfaatkan secara maksimal untuk kajian yang bersifat akademis maupun diskusi yang bersifat apresiatif. Selain itu, di kalangan perfilman sendiri, kesenjangan pengetahuan antara satu generasi dengan generasi lain bisa terputus akibat kurangnya informasi mengenai perfilman.

Kegiatan menyimpan arsip dan dokumentasi perfilman sendiri sebenarnya tak hanya sekedar menyimpan *copy* film dalam berbagai format saja, melainkan juga melakukan pengarsipan dan pendokumentasian materi lain seperti skenario, klipping berita, majalah, poster, foto-foto terkait dengan produksi, artis dan pekerja film, iklan film hingga data

perfilman lain seperti data produksi, data bioskop maupun data pekerja film.

Kendatipun arsip dan dokumentasi perfilman dalam bentuk yang beragam tersedia di berbagai perpustakaan baik Perpustakaan Nasional maupun perpustakaan universitas, lembaga pendidikan atau lembaga penelitian, harus diakui bahwa hanya ada satu lembaga di Indonesia yang khusus menangani data, dokumentasi dan informasi perfilman nasional. Lembaga tersebut adalah Sinematek Indonesia Pusat Perfilman H. Usmar Ismail yang sering disebut dengan Sinematek Indonesia (SI) atau Sinematek.

Untuk memudahkan memahami lembaga arsip film Sinematek berikut permasalahan yang dihadapi bab ini dibagi menjadi empat bagian yang dimulai dari lintasan sejarah, peran, program dan permasalahan Sinematek serta alternatif solusinya<sup>1</sup>.

## Lintasan Sejarah Sinematek

Istilah sinematek diilhami dari *Cinémathèque Française* yang merupakan lembaga pengarsipan film yang didirikan di Perancis pada tahun 1936. Langkah awal Perancis ini kemudian diikuti hampir semua negara maju, meskipun lembaga arsip film yang terbesar tetap ada di Perancis dan Rusia. Bahkan di negara-negara komunis hampir semua sinemateknya bagus karena usaha arsip film didukung sepenuhnya. Kendatipun esensinya sama, nama lembaga arsip tidaklah sama antara negara satu dengan negara lain. Beberapa nama lembaga arsip film antara lain *Cinematheque*, *Kinematheca*, *Film Archive* ataupun *Filmmuseum*. Sinematek sendiri mengandung pengertian lembaga pengarsipan serta pusat studi dan penelitian dengan tugas memutar film secara berkala melalui kriteria tertentu dengan tujuan untuk melakukan apresiasi dan kajian mengenai perfilman. Hampir di semua negara, sinematek merupakan lembaga yang otonom dan terpisah dari Lembaga Arsip Nasional dengan pendiri baik lembaga pemerintah maupun lembaga non pemerintah. Di Perancis,

*Cinémathèque Française* merupakan lembaga pemerintah, sedangkan *Netherlandsch Filmmuseum* di Negeri Belanda berbentuk Yayasan dan *Netherland Audiovisual Archieve* yang merupakan badan pemerintah.

Sebagaimana negara-negara yang sedang berkembang lainnya yang merintis pendirian lembaga arsip film sekitar akhir tahun 1960-an, gagasan pendirian Sinematek diawali dari pemikiran Asrul Sani pada tahun 1970. Gagasan ini kemudian mulai dikembangkan sejak Januari 1971 di lingkungan LPKJ (sekarang IKJ) dengan nama Pusat Dokumentasi Film. Lembaga ini masih belum melakukan pengarsipan film melainkan hanya menyimpan berbagai dokumen berkaitan dengan kepentingan penulisan sejarah film Indonesia untuk bahan pengajaran.

Upaya perintisan lembaga arsip film kemudian diteruskan oleh H. Misbach Yusa Biran hingga akhirnya pada tanggal 20 Oktober 1975 berdirilah Sinematek Indonesia (SI) berdasarkan SK Gubernur DKI bersamaan dengan berdirinya lembaga dan gedung Pusat Perfilman H. Usmar Ismail (PPHUI). Nama "Sinematek" dipilih karena mengacu pada keinginan untuk menunjukkan bahwa lembaga arsip film ini bertujuan untuk menjadi pusat studi dan pusat aktivitas pengembangan budaya sinema yang aktif bukan pasif serta berurusan hanya dengan benda-benda kuno. Saat itu Sinematek merupakan lembaga utama PPHUI dan kepala Sinematek merupakan pimpinan PPHUI bersama direktur. Sebagai lembaga swasta non profit yang disponsori pemerintah serta berada di bawah naungan Yayasan Pusat Perfilman H. Usmar Ismail (PPHUI), sinematek merupakan lembaga arsip film pertama di Asia Tenggara. Dalam membina jaringannya dengan lembaga arsip film lain di dunia, sejak tahun 1978, Sinematek ikut bergabung dalam *Federation Internationale des Archives du Film* (FIAF) serta merupakan lembaga arsip film pertama di Asia yang tergabung dalam asosiasi internasional.

Sejak awal pendiriannya, gaji karyawan dan biaya operasional Sinematek disubsidi oleh Pemda DKI, meskipun

sejak 1978 subsidi tersebut dicabut karena Pemda DKI (sesudah periode Gubernur Ali Sadikin) merasa tidak memiliki tanggung jawab melakukan pembinaan terhadap perfilman nasional. Kondisi ini menyebabkan pembiayaan Sinematek hanya bergantung pada penyewaan gedung film saja. Akibatnya, pada tahun 1980 Sinematek nyaris hendak ditutup karena dana yang ada tidak mencukupi untuk gaji, biaya operasional dan perawatan gedung. Ketika Sinematek nyaris ditutup, Dewan Film Nasional (DFN) melarangnya karena menganggap Sinematek mempunyai andil yang kuat dalam menopang perfilman nasional. DFN juga menawarkan jalan keluar dengan mengambalalih Sinematek serta memberikan bantuan subsidi untuk bisa mempertahankannya. Keinginan DFN untuk mengambalalih pada akhirnya tidak jadi dilaksanakan meskipun bantuan subsidi tetap diberikan.

Perkembangan berikutnya terjadi pada tahun 1994 ketika didirikan Yayasan Pusat Perfilman H. Usmar Ismail (YPPHUI) yang bertugas mengelola gedung Pusat Perfilman yang baru dimana Sinematek merupakan salah satu proyek yayasan ini. Sejak itulah gaji karyawan dibayar oleh Yayasan, sedangkan biaya operasional bulanan, meskipun terbatas, masih didapatkan dari BP2N melanjutkan kebijaksanaan DFN.

### **Sinematek: Pusat Data, Dokumentasi dan Informasi Perfilman Indonesia**

Sinematek menempati gedung baru PPHUI di bilangan Kuningan Jakarta sejak 1997 dengan kantor dan kesekretariatan di lantai 4, perpustakaan di lantai 5 dan ruang penyimpanan dan perawatan film di lantai dasar. Bagi lembaga arsip film, ruang penyimpanan film merupakan ruang yang paling vital karena film baik 35 mm maupun 16 mm harus disimpan dalam ruang bersuhu 5° hingga 7° dengan kelembaban 45% hingga 60% agar bisa menjaga keutuhan film berwarna untuk 50 tahun dan menjaga keutuhan film hitam putih untuk 100 tahun. Idealnya ruang penyimpanan

seperti ini dibangun di luar kota sehingga temperaturnya bisa stabil.

Di dalam ruang perpustakaan, tersedia tempat membaca dan tempat menyaksikan video. Mulai November 2003 Sinematek Indonesia membuka keanggotaan perpustakaan baru yang memberi pelayanan maksimal pada anggotanya. Anggota berhak mendapatkan pelayanan baik melalui telpon, faks, *e-mail*, diantar atau datang sendiri. Fasilitas lain yang didapatkan oleh anggota dengan masa keanggotaan berlaku 1 tahun ini adalah fasilitas menonton VCD, DVD, LD gratis sepanjang jam kantor, mendapat media reguler, mengikuti diskusi, seminar, dan pemutaran film.

Selain perpustakaan, di gedung PPHUI sendiri terdapat ruang yang digunakan untuk acara pemutaran film (*preview room*) yang berkapasitas 150 hingga 200 orang serta gedung bioskop dengan kapasitas 500 orang yang didukung dengan teknologi digital.

Sebagai sebuah lembaga arsip film, Sinematek berkeinginan untuk menjadi sumber data, dokumentasi dan informasi perfilman Indonesia ini mempunyai perpustakaan yang berisi skenario film dan televisi, buku-buku mengenai film (teori dan sejarah), klipping surat kabar dan majalah yang dimulai dari tahun 1930an, data-data tentang film, orang-orang film, perfilman Indonesia, poster film mulai tahun 1930-an, foto-foto adegan film, foto-foto aktivitas produksi film, foto tokoh perfilman nasional, artis, sutradara dan perfilman Indonesia. Sementara itu koleksi film Indonesia mulai tahun 1930-an hingga sekarang dalam berbagai format 35 mm, 16 mm, VHS, LD, VCD.

Koleksi film yang ada di Sinematek sendiri kebanyakan merupakan film komersial yang walaupun diputar oleh sinematek hanya untuk tujuan apresiasi dan tidak dipungut bayaran bagi penontonnya. Menurut catatan Siaran Sinematek edisi 308/September-Oktober 2004 terdapat lebih dari 3000 judul film Indonesia baik cerita maupun non cerita yang tersimpan dalam format 35 mm maupun 16 mm baik positif maupun negative. Selama ini *copy* film dalam format apapun

yang disimpan di Sinematek sebagian besar berasal dari perusahaan film yang memproduksi film tersebut, sementara sisanya diperoleh dari bantuan pemerintah ataupun lembaga-lembaga kebudayaan asing untuk film-film asing. Selain koleksi film, juga terdapat sekitar 10.000 judul buku-buku tentang film.

Berkaitan dengan dokumentasi arsip film, Sinematek menempatkan prioritas utama pada film dalam negeri tanpa melakukan seleksi khusus misalnya hanya menyimpan film yang bermutu seperti lembaga arsip film lainnya. Tak adanya penyeleksian film yang disimpan di Sinematek dilakukan berdasarkan pertimbangan bahwa arsip film apapun yang ada di Indonesia mempunyai nilai tersendiri serta bermanfaat sebagai bahan studi untuk kepentingan perfilman nasional.

Sinematek sendiri hingga sekarang masih merupakan lembaga arsip film yang sangat lengkap dibandingkan dengan Arsip Nasional maupun Perpustakaan Nasional yang koleksinya tidak mengkhususkan pada film. Film-film yang disimpan pada Arsip Nasional terutama film-film produksi PPFN karena memang PPFN dan Arsip Negara sama-sama merupakan lembaga pemerintah.

Kehadiran Sinematek sebagai lembaga arsip film di Indonesia harus diakui sering diasosiasikan sebagai gudang untuk menyimpan arsip-arsip film. Untuk mengubah kesan itulah, Sinematek membuat beberapa program agar sinematek tak hanya menjadi lembaga yang pasif tapi juga aktif melakukan fungsinya sebagai lembaga arsip film nasional dengan misi menjadi sumber data, dokumentasi, dan informasi perfilman Indonesia yang lengkap dan profesional.

Program-program selain pengarsipan dan pendokumentasian film yang dilakukan sinematek antara lain:

1. Menerbitkan media "*Siaran Sinematek Indonesia*" yang disebarkan pada insan perfilman Indonesia;
2. Menyelenggarakan pameran film ;
3. Menyelenggarakan diskusi-diskusi perfilman Indonesia yang melibatkan praktisi perfilman maupun mahasiswa atau peneliti kajian bidang film;

4. Menyelenggarakan pemutaran film Indonesia klasik sebagai upaya menjembatani kesenjangan pengetahuan mengenai tokoh film nasional lama yang mungkin belum diketahui oleh generasi muda umumnya dan praktisi dan pencinta film khususnya

Selain keempat program di atas, Sinematek juga tengah melakukan perawatan negatif film yang dipulangkan dari luar negeri sejumlah 400-an judul film. Film-film yang sebagian besar mengeras dan kering itu sudah digarap lebih dari 50% serta dalam kondisi yang baik dan siap diputar. Selain itu, Sinematek juga sedang mengembangkan program komputerisasi Katalog terpadu yang terdiri dari program katalog koleksi film & personalia serta katalog buku & dokumentasi. Pembuatan katalog ini tentu saja ditujukan untuk memudahkan pengunjung mengakses data serta informasi perfilman yang dibutuhkan.

Semua program Sinematek di atas bertujuan untuk memberi kesempatan pada masyarakat secara umum, pelajar, mahasiswa, pers serta praktisi perfilman sendiri mengenal Sinematek secara lebih dekat. Salah satu program yang diselenggarakan Sinematek misalnya adalah pekan Asrul Sani yang berlangsung pertengahan Oktober 2004 lalu dengan mengusung berbagai film karya Asrul Sani, pembacaan cerpen, puisi dan pementasan teater tentang Asrul Sani, diskusi mengenai Asrul Sani serta pameran dokumentasi Asrul Sani yang meliputi buku, artikel, poster film, foto kerja, skenario, serta instalasi audio visual yang merupakan potongan film Asrul Sani. Program yang berupa pameran, diskusi dan pemutaran film ini mulai dijalankan Januari 2004 dengan bekerjasama dengan Dewan Kesenian Jakarta. Tokoh lain selain Asrul Sani yang dijadikan tema dalam program ini antara lain adalah Sjaman Djaja, Nyak Abbas Akup, Wim Umboh, Arifin C. Noer, Teguh Karya dan Idris Sardi.

Selain program-program yang dilakukan di Sinematek Jakarta, Sinematek juga mengadakan berbagai kegiatan di berbagai universitas di Jawa, Bali hingga Lombok. Biasanya

acara yang digelar di kampus-kampus di beberapa kota tersebut adalah pameran yang disertai diskusi dan pemutaran film.

Sebagaimana dipaparkan di awal, sana pengelolaan Sinematek sendiri sebagian didapatkan dari Yayasan PPHUI yang melakukan pembayaran terhadap karyawan yang ada di Sinematek maupun peralatan film yang ada. Sementara itu, untuk membiayai diskusi dan kegiatan lain biasanya dana didapatkan dari kerjasama dengan berbagai pemerintah atau pusat kebudayaan asing, relasi, Dewan Kesenian Jakarta maupun sponsor lain yang tidak mengikat. Perusahaan film yang ada sesekali membantu Sinematek karena memang selama ini tidak ada kewajiban bagi perusahaan film yang produksi filmnya disimpan di sinematek memberikan biaya untuk penyimpanan dan perawatan.

Khusus untuk kerjasama dari pemerintah atau lembaga asing, Sinematek pernah beberapa kali mendapatkan bantuan. Bantuan tersebut antara lain : pemberian peralatan bekas sekolah film dan pencetakan film dari Australia, pemberian peralatan editing dan pembersih film (*film cleaning machine*) pada tahun 1994 serta pembuatan negatif film "*Antara Bumi dan Langit*" oleh Pusan International Film Festival.

## Persoalan yang Dihadapi Sinematek

Keterbatasan sumber dana, peralatan dan sumber daya manusia menyebabkan Sinematek menghadapi beberapa permasalahan sebagai berikut:

1. Keterbatasan jumlah dan kemampuan sumber daya manusia.  
Karyawan Sinematek yang ada selama ini jumlahnya sangat terbatas dan kurang memiliki ketrampilan yang memadai untuk arsip film. Hal ini disebabkan minimnya gaji mereka dengan kepastian masa depan Sinematek yang kurang menarik minat tenaga kerja yang ahli. Kondisi ini tentu saja menyebabkan kemampuan

karyawan yang ada sudah sulit untuk ditingkatkan sedangkan karyawan yang sudah mulai meningkat kemampuannya berhenti bekerja dan berpindah ke institusi lain untuk mendapatkan gaji yang lebih tinggi. Dengan terbatasnya karyawan yang ada penanganan program baik untuk program pemutaran film, diskusi serta pengolahan data juga belum bisa maksimal.

2. Sarana dan prasarana kerja yang kurang. Ruang penyimpanan film yang ada di sinematek terutama untuk 35 mm dan 16 mm sangatlah terbatas, sehingga jika ada film-film lain yang masuk maka harus ada film lain yang dikeluarkan. Selain itu, perawatan film yang membutuhkan biaya yang mahal selama ini masih menjadi beban sinematek karena belum menemukan pola kerjasama dengan perusahaan film, sementara biaya perawatan film dari Yayasan PPHUI sangat terbatas sehingga materi bahan kimia yang digunakan untuk merawat film dikurangi dengan konsekuensi kurang bisa menjaga kualitas perawatan film. Pemasukan lain sebenarnya bisa didapatkan dari peminjaman film untuk berbagai kegiatan apresiasi yang kebanyakan dilakukan oleh mahasiswa. Peminjaman film seperti ini sekarang jarang sekali dilakukan karena selain kesulitan pengadaan proyektor film, mahasiswa lebih sering menggunakan VCD dan DVD untuk berbagai pemutaran film.
3. Belum maksimalnya keterlibatan praktisi perfilman sendiri untuk membantu upaya pengarsipan dan pendokumentasian film dan informasi perfilman yang ada selama ini. Bantuan ini bisa berupa pemberian *copy* film, foto, poster, skenario maupun biaya perawatan film.
4. Arsip film belum tercantum secara eksplisit dalam UU ataupun keputusan Pemerintah sehingga tidak mendapatkan dana dari APBD ataupun APBN yang

berdampak pada keterbatasan dalam menyediakan koleksi film, sarana kerja serta melakukan program jangka panjang. Akibat keterbatasan dana inilah, pada tahun 1998 Sinematek menyatakan keluar dari *Federation Internationale des Archives du Film (FIAF)* karena tidak bisa membayar iuran anggota yang setahun sekitar Rp 10.000.000,00 (sepuluh juta rupiah). Padahal menjadi anggota FIAF ini memberi banyak keuntungan bagi Sinematek terutama berkaitan dengan informasi arsip film dunia serta buku-buku film yang baru. Selain itu, proses menjadi anggota asosiasi internasional ini juga tidaklah mudah dimana Arsip Film Fukuoka Jepang belum bisa bergabung dengan asosiasi ini.

5. Tidak adanya dana spesifik untuk mengadakan *copy* film sehingga penyimpanan arsip film berbentuk *copy* film bersifat pasif karena menunggu diberi pihak lain.
6. Kegiatan diskusi dan pemutaran film di gedung yang sama tapi bukan ruangan Sinematek dikenakan biaya yang tentu saja 'membebani' Sinematek karena diskusi dan pemutaran biayanya bertujuan apresiatif tidak komersial.

### **Alternatif Solusi Persoalan Sinematek**

Berangkat dari berbagai permasalahan seperti yang diungkapkan di atas maka berikut ini direkomendasikan beberapa alternatif solusi sebagai berikut:

1. Alternatif solusi jangka pendek
  - a. Menyeleksi film-film yang disimpan dalam format 35 mm dan 16 mm sementara sisanya bisa disimpan dalam bentuk lain seperti VCD atau DVD.
  - b. Melakukan pembicaraan dan kesepakatan dengan asosiasi perusahaan film untuk membantu biaya penyimpanan dan perawatan film di Sinematek.
  - c. Meminta semua perusahaan film untuk menyerahkan satu *copy* filmnya agar bisa diarsip di

## PETA ARSIP DAN DOKUMENTASI FILM

Sinematek.

- d. Meningkatkan kerjasama dengan pemerintah luar negeri.
  - e. Mengadakan MOU dengan Arsip Nasional dan perpustakaan dalam bidang pergarsipan film dan karya rekam serta peningkatan sumber daya manusia.
  - f. Mengusahakan sumber bantuan dari Pemda DKI Jakarta.
  - g. Meningkatkan berbagai program apresiasi film baik pemutaran film maupun diskusi.
  - h. Meningkatkan mutu dan menjaga rutinitas terbit berita berkala Sinematek (*Siaran Sinematek Indonesia*)
2. Alternatif solusi jangka panjang
- a. Mengusahakan terus menerus agar lembaga arsip film (Sinematek) dicantumkan secara eksplisit dalam Undang-undang.
  - b. Mendapatkan dana yang memadai dari program pengembangan perfilman melalui dana APBN.
  - c. Mendapatkan bantuan tetap dari Pemda DKI Jakarta.
  - d. Mendapatkan bantuan dari UNESCO.
  - e. Mendapatkan tenaga ahli dalam bidang arsip film.
  - f. Melakukan penambahan ruangan penyimpanan film (*cold storage*) yang lebih besar di luar kota untuk tetap menjaga mutu film yang disimpan.
  - g. Mengusahakan pelayanan data dan informasi yang modern melalui teknologi komputer sehingga tidak hanya bersifat manual .
  - h. Merancang komponen pendukung Sinematek seperti kafe, atau toko buku sehingga Sinematek juga mempunyai daya tarik untuk generasi muda.

## Kesimpulan

Sinematek Indonesia merupakan lembaga arsip sekaligus sebagai pusat data, informasi dan dokumentasi perfilman nasional yang cukup lengkap bahkan yang pertama di kawasan Asia Tenggara. Dalam perjalanannya Sinematek nyaris terancam ditutup karena ketiadaan subsidi dari Pemda DKI Jakarta. Meskipun akhirnya Dewan Film Nasional mengambilalih pendanaan Sinematek, tetap saja dalam operasionalisasinya nyaris tertatih-tatih. Sejumlah bantuan dari lembaga asing yang peduli dengan nasib pengarsipan film Indonesia setidaknya telah ikut menopang operasionalisasi Sinematek.

Citra Sinematek sebagai “gudang penyimpanan *copy* film” yang bersifat pasif sesungguhnya kini mulai diubah menjadi lembaga yang secara aktif memberikan layanan data dan informasi melalui bentuk penerbitan berita berkala. Persoalan yang paling penting dan mendesak adalah mencantumkan secara eksplisit lembaga arsip film baik dalam undang-undang maupun dalam keputusan pemerintah. Pengakuan ini penting sebagai bentuk komitmen pemerintah terhadap persoalan arsip film yang nantinya ditindaklanjuti dengan pengalokasian anggaran yang khusus.

---

## Catatan Akhir

- <sup>1</sup> Dirangkum dari beberapa sumber antara lain wawancara Novi Kurnia dengan Adi Pranajaya Kepala Sinematek Indonesia, Jumat 10 Desember 2002, brosur sinematek, Majalah *Siaran Sinematek Indonesia* edisi 301/November 2003, Edisi 302/Desember 2003, Edisi 306/April-Mei 2004, Edisi 307/Juni-Agustus 2004, serta situs <http://www.pphui.or.id/si/index.htm> yang diakses pada 5 Desember 2004 serta Seminar Pemetaan “Arsip dan Dokumentasi Film” 9 Oktober 2004.

## BAB VIII

### Penutup



Pada akhirnya buku ini sampai di titik ujung penghabisannya. Bertolak dari pemetaan yang dipaparkan dalam bab-bab sebelumnya tampak bahwa persoalan dalam perfilman Indonesia memiliki tali-temali yang erat antara satu bidang dengan yang lainnya. Dengan kata lain, peta persoalan di satu bidang tidaklah terpisah dan berdiri sendiri. Misalnya, persoalan produksi film Indonesia terkait erat dengan persoalan sumber daya manusia (SDM), persoalan kebijakan sensor memiliki pertautan erat dengan persoalan festival dan seterusnya. Karenanya, diperlukan pembacaan dan pemahaman yang utuh terhadap peta perfilman Indonesia.

Di sisi lain, jika kita tilik catatan historis yang tersebar hampir di setiap bab tampak pula bahwa persoalan yang menghinggapai perfilman Indonesia saat ini memiliki kontinuitas dengan persoalan era sebelumnya. Tentu saja, tak kurang pula mencuat “persoalan baru” sebagai akibat perkembangan dan pertumbuhan dalam film Indonesia.

Inovasi dalam teknologi perfilman, tumbuhnya sineas-sineas generasi baru, pembaruan dalam pendidikan film, maraknya aneka festival film setidaknya ikut memberi warna baru dalam persoalan perfilman Indonesia.

Kendatipun, buku ini berupaya melakukan pemetaan perfilman Indonesia, sejumlah persoalan barangkali hanya tersentuh pada tingkat permukaan atau bahkan tidak sama sekali. Ini artinya masih diperlukan upaya lanjutan untuk mengenali pelbagai simpul persoalan lain. Meski demikian, dari sejumlah simpul persoalan yang berhasil dipetakan buku ini ada beberapa rekomendasi yang patut memperoleh perhatian berbagai kalangan yang terlibat dengan persoalan perfilman di Indonesia.

## **Beberapa Rekomendasi**

### ***Bidang produksi***

- Memberlakukan transparansi dalam penggunaan (pengalokasian) pajak film impor maupun pajak tontonan sepenuhnya untuk mendorong produksi film nasional.
- Membentuk “badan independen nasional” yang mengelola dana perfilman yang dihimpun dari pajak tontonan maupun pajak film impor secara transparan, akuntabel dan diaudit secara berkala.
- Merevisi kebijakan yang berkaitan dengan skema investasi (pendanaan) dalam perfilman dengan membuka kesempatan investasi seluas-luasnya bagi modal asing dalam produksi film nasional sepanjang sebagian besar kru (tenaga kreatif, aktor/aktris) berasal dari Indonesia.
- Menentukan standar besaran pajak tontonan untuk daerah-daerah di Indonesia dan mengembalikannya untuk pengembangan perfilman.
- Menghapus pajak barang mewah terhadap bahan baku film yang diimpor.

## PENUTUP

- Memberikan kemudahan restitusi pajak (*tax return*) bagi produser pemula yang tengah mengembangkan produksinya.
- Membangun laboratorium film yang memenuhi standar internasional atau pusat standardisasi audio-visual yang dibiayai oleh pemerintah dan mendorong para sineas Indonesia untuk memanfaatkan jasa teknik dalam negeri.

### *Bidang kreativitas dan sensor*

- Mempertahankan kebijakan penghapusan “pra sensor” sebagaimana telah berjalan selama ini.
- Mengubah fungsi dan peran Lembaga Sensor Film (LSF) dari institusi yang bersifat “polisional” (memotong, menghapus sebuah karya) menjadi sekadar “lembaga penilai” atau “lembaga klasifikasi” yang memberikan rekomendasi pada pihak produser untuk merevisi ulang karyanya sebelum didistribusikan.
- Meniadakan sensor terhadap film-film yang diputar dalam festival film di Indonesia atau pemutaran film untuk keperluan diskusi dan apresiasi bagi kalangan terbatas.

### *Bidang distribusi dan eksibisi*

- Menciptakan aturan distribusi yang *fair* dan adil dengan menghindari praktik “integrasi vertikal” di mana importir dan distributor sekaligus menjadi pemilik bioskop.
- Membangun kembali bioskop yang ada di daerah dengan bantuan dana dari pemerintah daerah sebagai upaya memperluas ruang-ruang publik (*public space*).
- Memberlakukan *window time* terhadap film Indonesia terbaru sebelum dipertunjukkan di bioskop.

### *Bidang sumber daya manusia*

- Meninjau dan memperbarui kurikulum pendidikan film

agar relevan dengan perkembangan teknologi perfilman.

- Menentukan standar profesi dalam perfilman melalui sertifikasi dan senantiasa dilakukan pembaruan secara reguler.

#### *Bidang apresiasi dan festival*

- Memasukkan kegiatan apresiasi film dalam kegiatan ekstra kurikuler.
- Memfasilitasi program pemutaran film Indonesia dan kunjungan sineas ke sekolah-sekolah menengah atas.
- Mengalokasikan dana impor dan pajak yang berasal dari industri budaya lain untuk membiayai festival film Internasional yang diselenggarakan di Indonesia yang terbukti mengangkat nama bangsa Indonesia di mata publik perfilman dunia.

#### *Bidang pengarsipan*

- Mencantumkan secara eksplisit persoalan arsip film dalam undang-undang maupun keputusan pemerintah.
- Memberikan subsidi yang lebih besar pada lembaga pengarsipan film (Sinematek Indonesia) untuk kegiatan reservasi film.
- Memberlakukan secara tegas kewajiban penyerahan satu *copy* skenario dan satu *copy* film untuk keperluan dokumentasi kepada Sinematek Indonesia dalam format cakram (VCD/DVD) atau video untuk memudahkan dalam penyimpanan (pengarsipan).
- Memfasilitasi upaya pengarsipan film yang dilakukan kalangan swasta.

## DAFTAR PUSTAKA

### Buku

- Ardan, SM. 2004. *Setengah Abad Festival Film Indonesia*. Jakarta: Panitia Festival Film Indonesia.
- Arief, Sarief M., Kahariady, Manimbang & Hadiyat, Yayan. 1997. *Permasalahan Sensor dan Pertanggungjawaban Etika Produksi*. Editor. M. Sarief Arief. Badan Pertimbangan Perfilman Nasional.
- Asisten Deputi Urusan Pengembangan Perfilman Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata RI. 2003. *Pemetaan Perfilman Indonesia Tahap Pertama*. Jakarta: Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata RI
- Asisten Deputi Urusan Pengembangan Perfilman Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata RI. 2003. *Pengembangan Kreativitas Perfilman*. Jakarta: Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata RI
- Dewan Film Nasional. 1980. *Pola Dasar Pembinaan dan Pengembangan Perfilman Nasional*. Jakarta: Dewan Film Nasional
- Direktorat Pembinaan Film dan Rekaman Video. 1997. *Apresiasi Film Indonesia 2*. Jakarta: Direktorat

- Pembinaan Film dan Rekaman Video. Hal. 45-46  
DPP Perfiki. 1993. *Mengenal Bioskop Keliling Lebih Jauh*.  
Jakarta: DPP Perfiki
- GPBSI. 1992. *Dari Gambar Idoep ke Cinepleks*. Jakarta: GPBSI
- Jauhari Haris (editor). 1992. *Layar Perak: 90 tahun Bioskop di Indonesia*. Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama.
- Junaedi, Nanang. 1994. *Bisnis Film di Indonesia: Studi Deskriptif tentang Proses Komunikasi Film Dalam Konteks Dominasi Film Amerika*. Skripsi pada Jurusan Ilmu Komunikasi UGM (tidak diterbitkan). Yogyakarta: Universitas Gadjah Mada
- Kristanto, JB. 2004. *Menonton Film, Menonton Indonesia*. Jakarta: Kompas.
- Pandjaitan, Hinca IP & Diyah Aryani. 2001. *Siapa Peduli Kebijakan Perfilman Di Indonesia?* Kertas Posisi Kebijakan Perfilman di Indonesia. Indonesia Media Law & Policy Centre. Tidak diterbitkan.
- Prakosa, Gotot. 2004. *Film dan Kekuasaan*. Jakarta: Yayasan Visual Indonesia.
- Said, Salim. 1982. *Profil Dunia Film Indonesia*. Jakarta: Grafiti Pers.
- Sanyoto, Rudy S (2004). *Surviving the Flood of Import: the Indonesian Movie Industry*. Naskah tidak diterbitkan.
- Sen, Krishna, David T. Hiill. 2001. *Media, Budaya dan Politik Di Indonesia*. Sirikit Syah (Penterjemah). Jakarta: ISAI dan Media Lintas Inti Nusantara
- Sudjas, Winarno dkk. 2002. *Peta Perfilman Indonesia*. Jakarta: Asisten Deputi Urusan Fasilitasi dan Pengembangan Perfilman Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata RI.
- Tresnadewi, Tulus. 2001. *Kondisi Perbioskopon di Era Perkembangan Teknologi VCD: Studi Deskriptif Kondisi Perbioskopon di Daerah Istimewa Yogyakarta*. Skripsi Jurusan Ilmu Komunikasi FISIPOL UGM (tidak diterbitkan). Yogyakarta: Universitas Gadjah Mada

## DAFTAR PUSTAKA

### Majalah/Buletin

*Prisma*, No. 5. 1990.

*Siaran Sinematek Indonesia* Pusat Perfilman H. Usmar Ismail  
edisi 301/ November 2003  
*Siaran Sinematek Indonesia* Pusat Perfilman H. Usmar Ismail edisi  
302/Desember 2003

*Siaran Sinematek Indonesia* Pusat Perfilman H. Usmar Ismail  
edisi 304/Februari 2004

*Siaran Sinematek Indonesia* Pusat Perfilman H. Usmar Ismail  
edisi 305/Maret 2004

*Siaran Sinematek Indonesia* Pusat Perfilman H. Usmar Ismail  
edisi 306/April-Mei 2004

*Siaran Sinematek Indonesia* Pusat Perfilman H. Usmar Ismail  
edisi 307/Juni-Agustus 2004

*Siaran Sinematek Indonesia* Pusat Perfilman H. Usmar Ismail  
edisi 308/Sep-Okt 2004

### Suratkabar

'Dulu yang Kita Lihat Cuma Cantiknya Saja...', Kompas,  
Minggu, 5 Desember 2004

'Terobosan untuk Perfilman Indonesia', Kompas, 3 Desember  
2005

'Pesta itu di Mana Sekarang...', Kompas 8 Desember

### Perundangan

Undang-Undang Perfilman No.8 Tahun1992

Peraturan Pemerintah Nomor 7 Tahun 1994

### Internet

[www.bbcf.co.uk](http://www.bbcf.co.uk)

[www.censorship.govt.nz](http://www.censorship.govt.nz)

[www.oflc.gov.au](http://www.oflc.gov.au)

[www.pphui.or.id/si/index.htm](http://www.pphui.or.id/si/index.htm)

[www.wam.umd.edu](http://www.wam.umd.edu)

### **Notulensi Seminar/Diskusi**

- Diskusi Revisi UU Perfilman, Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata-Jurusan Ilmu Komunikasi FISIPOL UGM, Yogyakarta, 5 Agustus 2004
- Sarasehan Sehari Film dan Televisi Masuk Pelajaran Sekolah, 7 Agustus 2001
- Seminar Pemetaan Perfilman Indonesia Tahap II Bidang Arsip dan Dokumentasi Film, Jakarta 9 Oktober 2004
- Seminar Pemetaan Perfilman Indonesia Tahap II Bidang Distribusi: Peredaran, Pertunjukkan dan Penayangan Film Indonesia, Jakarta 28 Juli 2004
- Seminar Pemetaan Perfilman Indonesia Tahap II Bidang Pendidikan, SDM dan Festival Film, Jakarta 25 Agustus 2004
- Seminar Pemetaan Perfilman Indonesia Tahap II Bidang Produksi: Regulasi, Distribusi, Kreativitas dan Jasa Teknik Produksi dalam Produksi Film Indonesia, Jakarta 23 Juni 2004

### **Pustaka Lainnya**

- Booklet JiFFest 3-12 Desember 2004
- Film Indonesia, Buletin Perfilman Nasional, Desember 2004
- Laporan Kegiatan Sekretariat Nasional Kine Klub Indonesia (SENAKKI) semester II tahun 2004
- Laporan Kajian Peredaran dan Pemasaran Film Indonesia Tahun 2004, Kementrian Kebudayaan dan Pariwisata

# INDEKS

## A

- Alokasi pajak 19
- Apresiasi film 139
- Apresiasi film di tingkat SMU 160
- Arsip film 167
- Asisten Deputi Urusan Pengembangan Perfilman v
- Australian Office of Film and Literature Classifications (OFLC)* 82
- Azas resiprositas hukum 87

## B

- Badan Penyalur Pertunjukkan Film (BPPF) 49
- Badan Pertimbangan Perfilman Nasional (BP2N) 15
- Badan Sensor Film (BSF) 56
- Bioskop 97
- British Board of Film Classification (BBFC)* 84

## C

- cold storage* 177
- copy film* 176

## D

- Dewan Film Nasional 170
- distribusi 95
- Dokumentasi Film 167
- Duta Budaya Bangsa 141

## E

## F

- Federation Internationale des Archives du Film (FIAF) 169, 176
- Festival 143
- Festival Film Indonesia (FFI) 145
- Festival Film Internasional 153
- film 16 mm 175
- film 35 mm 175

**G**

Gabungan Pengusaha Bioskop  
Indonesia (GPBSI) 101, 103

**H**

**I**

Institut Kesenian Jakarta (IKJ)  
130

**J**

Jakarta Internasional Film  
Festival (JiFFest) 150  
*Jawa Eiga Kosha* 43, 44

**K**

Kan Po  
*Keimin Bunka Shidosho* 43, 44  
Kementerian Kebudayaan dan  
Pariwisata v  
Kine Klub 156  
kuota film impor 12

**L**

Lembaga Pembinaan Perfilman  
50  
Lembaga Sensor Film (LSF) 64  
*Link and match* 126

**M**

Maklumat Pemerintah 46  
*MPAA (Motion Picture  
Association of America)* 81

**N**

*National Association of Theatre  
Owners* 81

**O**

*Ombudsmen* 88  
ordonansi film 47, 48  
*Ordonantie Bioscoop* 98

**P**

Panitia Aksi Pemboikotan Film  
Imperialis Amerika Serikat  
(PAPFIAS) 51  
Panitia Sensor Film 55  
*polling 2*  
produksi 11  
Pusat Perfilman Haji Usmar  
Ismail (PPHUI) 169

**Q**

**R**

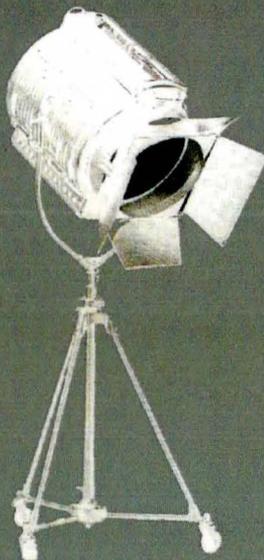
Regulasi pemerintah 12

**S**

Sinematek Indonesia (SI) 168  
Sekretariat Nasional Kine Klub  
Indonesia (SENAKKI) 157  
*Sedenbu* 42  
Sensor 31  
Skema permodalan 15  
Skema pembiayaan 17  
sistem edar 96  
sistem rating 81

## INDEKS

- Staatsblad Van Nederland Indie* V  
34, 36-40  
sumber daya manusia 125  
Surat Keputusan Bersama (SKB) *video tape recorder* 103  
54 *Video Compact Disc (VCD)* 114  
Sutradara 129 W
- T X  
teknologi 27
- U Y  
Universitas Gadjah Mada  
(UGM) 3, 132 Yayasan Citra PPHUI 169
- Z



Di tengah karut-marut persoalan perfilman Indonesia siapa pun gampang kehilangan kejernihan. Buku ini merupakan ikhtiar untuk memetakan dan menelisik akar persoalan yang telah lama menjangkiti perfilman Indonesia. Berbeda dengan buku *Pemetaan Perfilman Indonesia Tahap Pertama* yang terbit pada 2003, buku ini membentangkan peta persoalan perfilman dengan beragam aspeknya yang diperkaya dengan pelacakan sejarah dan data serta dilengkapi dengan rekomendasi bagi pembuat kebijakan. Karena itu, buku ini patut dibaca oleh para pembuat kebijakan, insan perfilman, dosen, mahasiswa, peneliti atau siapa pun yang peduli pada nasib perfilman di tanah air.



KEMENTERIAN KEBUDAYAAN DAN PARIWISATA REPUBLIK INDONESIA  
JURUSAN ILMU KOMUNIKASI FISIPOL UNIVERSITAS GADJAH MADA  
FAKULTAS FILM DAN TELEVISI INSTITUT KESENIAN JAKARTA

ISBN 979372344-0



Perpustakaan  
Jenderal Ke-

791.4

NO

m

PERPUSTAKAAN  
UNIVERSITAS  
GADJAH MADA  
YOGYAKARTA