

# **Distribusi dan Eksibisi Film Alternatif di Yogyakarta, Resistensi atas Praktek Dominasi Film di Indonesia**

**Budi Dwi Arifianto, Fajar Junaedi**

Program Studi Ilmu Komunikasi Universitas Muhammadiyah Yogyakarta Jalan  
Lingkar Barat, Tamantirto, Kasihan, Bantul, Yogyakarta, (0274) 387656  
E-mail: buditobon@yahoo.com, fajarjun@gmail.com

## ***Abstract***

*This study attempts to describe the strategy and the distribution pattern of "Ngamen" cinema in Yogyakarta. The research methodology that is used is qualitative descriptive with data collection through in-depth interviews involving an offender of cinema in Yogyakarta, the literature study and relevant documents. This study found that was the film community as the basis distributor of short film or alternate in Yogyakarta. This community can come from campus and outside campus. In a line distribution filmmaker of Yogyakarta play the movie from one place to another place by the festival playback on a campus and screening outside campus. The development of the internet technology made it easier for in search of a sac culture and decent it can be used the movie. Through the internet on filmmaker of Yogyakarta looking for another film community who were willing to roll the the movie.*

*Keyword: film, distribution, eksebisi*

## **Abstrak**

Penelitian ini bertujuan untuk mendeskripsikan strategi dan pola distribusi sinema ngamen di Yogyakarta. Adapun metode penelitian yang digunakan adalah deskriptif kualitatif dengan pengumpulan data melalui wawancara mendalam yang melibatkan pelaku sinema di Yogyakarta, studi pustaka dan dokumen yang relevan. Penelitian ini menemukan data sebagai bahwa komunitas film menjadi basis dalam distribusi film pendek atau alternatif di Yogyakarta. Komunitas film ini bisa berasal dari kampus maupun luar kampus. Dalam jalur distribusi, penggiat film Yogyakarta memutar film dari satu tempat ke tempat lain dengan jalur festival, pemutaran di kampus dan pemutaran di luar kampus. Perkembangan teknologi internet memudahkan dalam mencari kantung budaya yang layak dan bisa dijadikan pemutaran film. Melalui internet, sineas Yogyakarta mencari komunitas film lain yang bersedia memutar filmnya.

*Kata kunci: film, distribusi, eksebisi.*

## Pendahuluan

Film bukan hanya berkaitan dengan ranah produksi saja, namun juga berada pada ranah distribusi dan eksebis. Berbeda dengan media cetak dan media penyiaran, eksebis dan distribusi film membutuhkan mekanisme yang lebih rumit bernama gedung sinema. Bandingkan dengan koran yang bisa dibaca dimanapun atau televisi yang bisa dengan mudah terdistribusikan melalui frekuensi.

Di Indonesia, industri distribusi film berjalan dalam kondisi pasar yang jarang transparan, kecuali pada masa AMPAI di era Orde Lama. Pada masa Orde Lama, importir film bergabung dalam AMPAI (*American Motion Picture Association of Indonesia*), yang pada hakikatnya adalah kepanjangan tangan dari asosiasi eksportir film Amerika Serikat.

Pada era ini, perdagangan film berjalan dengan bebas, dengan konsekuensi setiap film menemukan pasarnya sendiri-sendiri. Bioskop kelas A diisi film-film AMPAI, sementara film nasional berada di bioskop kelas C. Walaupun berada di kelas bioskop yang tidak prestisius, jumlah volume film Indonesia yang tayang di bioskop kelas C berjumlah besar. Perdagangan yang terlihat bebas ini sebenarnya bukan tanpa imbalan bagi pihak Indonesia sebagai tuan rumah. Strategi yang dilakukan oleh Presiden Soekarno pada masa ini adalah menghimpun dana yang diperoleh melalui AMPAI untuk tetap beredar di Indonesia sebagai devisa yang ditahan (Sasono, 2011: 200).

Pada tingkat distribusi, karena minimnya infrastruktur, sistem distribusi masih didominasi oleh sistem jual beli putus dan dijalankan oleh pengedar daerah yang merangkap sebagai *broker* dan *booker*. Pada dasarnya penyebutan *broker* yang berarti perantara atau calo merupakan plesetan yang merendahkan dari *booker* atau orang yang melakukan pemesanan dan penjadwalan suatu film di bioskop (Sasono, 2011: 201).

Pendulum pemerintah Orde Lama yang semakin ke kiri dalam konteks politik menyebabkan tekanan terhadap film-film Amerika Serikat semakin menghebat.

Konfrontasi dengan Malaysia yang digelorakan oleh Presiden Soekarno melalui Dwikora menyebabkan sentimen anti Inggris, dan otomatis juga Amerika Serikat sebagai sekutu utamanya kian membara. Inggris dianggap sebagai otak di balik pembentukan negara Malaysia yang ditentang oleh Presiden Soekarno.

Demonstrasi anti Inggris dan Amerika Serikat semakin membesar mendekati tahun 1965. Sentimen anti Amerika lebih mudah terjadi karena keterlibatan negara ini dalam mendukung pemberontakan separatis PRRI (Pemerintahan Revolusioner Indonesia) dan Permesta di Sumatera dan Sulawesi pada awal dekade 1960-an. Pemberontakan yang bermula dari kritik kaum oposisi, terutama Masyumi dan Partai Sosialis Indonesia (PSI), terhadap demokrasi terpimpin ala Soekarno berujung pada sentimen anti Amerika Serikat. Partai Komunis Indonesia, rival utama Masyumi dan PSI mengambil kesempatan untuk memukul kedua rivalnya di beragam bidang.

Pada bidang perfilman, PKI mengambil momentum dengan mensponsori pendirian Panitia Aksi Pemboikotan Film Imperialis Amerika (PAPFIAS) pada tahun 1962 – 1963. Sesuai namanya, serangan utama PAPFIAS adalah film-film impor yang berasal dari Amerika Serikat. AMPAI menjadi sasaran serangan PAPFIAS. Slogan yang populer di masa konfrontasi dengan Malaysia, “Inggris kita linggis,

Amerika kita setrika” benar-benar diwujudkan dalam serangkaian aksi unjuk rasa PAPFIAS. Bioskop-bioskop yang masih menayangkan film dari Amerika Serikat, tentu saja terutama bioskop kelas A, diancam dibakar jika masih menayangkan film asal Amerika Serikat. Tepat pada hari kemerdekaan Republik Indonesia, 17 Agustus 1964, pemerintah Indonesia secara resmi menghentikan kegiatan AMPAI. Temuan dokumen yang mengaitkan direktur AMPAI, Bill Palmer sebagai mata-mata spionase Amerika Serikat di Indonesia digunakan pemerintah untuk memperkuat alasan melarang kegiatan AMPAI.

Kekosongan layar sinema Indonesia dari film asal Amerika Serikat diisi dengan film yang berasal dari China dan negara-negara Eropa Timur yang berhaluan komunis. Namun, selera audiens tidak mudah dibentuk. Kunjungan audiens ke bioskop merosot. Anehnya, alih-alih kekosongan ini membuat film Indonesia bangkit, film Indonesia justru mengalami kemunduran. Produksi film Indonesia melorot hanya 1 – 2 film pada tahun 1965 (Sasono,2011:202).

Ketiadaan film yang dipasok ke berbagai gedung bioskop akhirnya menyebabkan banyak bioskop yang gulung tikar. Kekosongan film Indonesia yang siap diputar di bioskop berada pada titik nadirnya di sekitar tahun 1965.

Perubahan terjadi sejak Orde Baru berkuasa. Kehancuran infrastruktur perfilman Indonesia sejak peristiwa tahun 1965 menyebabkan pemerintah merasa perlu untuk membangkitkan industri film. Jalan instan dilakukan pemerintah dengan membuka kran impor film selebar-lebarnya. Ketidadaan pasokan film pasca tahun 1965 nyaris tidak mungkin bisa diisi oleh film dalam negeri dalam waktu singkat menyebabkan impor film menjadi pilihan yang paling rasional.

Importir film memanfaatkan kesempatan untuk mengail keuntungan dalam aras politik yang berubah. Mereka segera mengelompokan diri dan bergabung dalam Gabungan Importir – Produsen Film Indonesia (GIPRODFIN). Berbeda dengan Orde Lama yang condong ke negara-negara Eropa Timur dan China, pemerintah Orde Baru mengambil kebijakan yang berbeda 180 derajat. Pemerintah Orde Baru meninggalkan kedekatan dengan Blok Timur, seiring tuduhan makar pada PKI dan larangan pada ajaran komunisme, dan mendekat pada Blok Barat. Film dari Blok Barat, terutama tentu saja adalah Amerika Serikat kembali hadir dalam layar bioskop Indonesia.

### **Kembalinya Dominasi Importir Film Amerika**

Menteri Penerangan B.M. Diah berusaha memberikan insentif pada film Indonesia dengan mengeluarkan SK No. 71 tahun 1967 yang menyebutkan bahwa untuk

setiap film yang diimpor, importir film harus menyetero uang untuk dihimpun sebagai biaya pembuatan film nasional. Produser lalu dapat mengajukan proposal untuk dapat dibantu dengan biaya tersebut. Pada tahun 1971, SK Menteri Penerangan No. 124/1971 yang ditandatangani oleh Menteri Penerangan Budiharjo memperkuat SK yang dikeluarkan pada masa B.M. Diah, dengan memperluas penggunaan dana produksi yang ditarik dari importir tidak hanya untuk memproduksi film, namun juga untuk perfilman Indonesia secara keseluruhan (Sasono,2011:204).

Pada era ini kebijakan yang terlihat menyolok adalah pengaturan pembagian wilayah edar, dan selanjutnya adalah pengelompokan importir film dalam asosiasi-asosiasi. Pada tahun 1972, di bawah kepemimpinan Menteri Penerangan Boediarjo, mekanisme pengaturan tata niaga mulai mendapatkan masalah. Pada masa tersebut, Departemen Penerangan membuat edaran melalui surat bernomor 03/Kep/Dir – Df/1972 yang tertanggal 8 Juni 1972. Sebanyak 16 perusahaan importir film Mandarin menjadi heboh, disebabkan secara tiba-tiba CV Asia Baru mendapatkan hak tunggal dalam mengimpor film Mandarin. Pada kenyataannya, setiap anggota asosiasi dapat membeli filmnya sendiri, namun hanya bisa mengedarkan filmnya sendiri itu setelah mereka membayar semacam *import fee* (dana impor) kepada Asia Baru (Sasono,2011:204). Jelas sudah bahwa praktek monopoli dalam impor film terjadi pada masa permulaan Orde Baru.

Kebijakan lain yang berkaitan dengan impor film adalah tekanan pemerintah pada importir film dengan mewajibkan mereka bergabung dalam badan-badan konsorsium yang dibagi dalam beberapa kategori yaitu Amerika Serikat – Eropa, Asia, Asia *non* Mandarin. Alasan pemerintah adalah bahwa hal ini berasal dari aspirasi para importir untuk mencegah kompetisi yang tidak sehat di antara para importir. Alasan pemerintah ini bertolak belakang dengan pengakuan dari importir bahwa mereka sebenarnya ditekan, yaitu bergabung dengan badan-badan tersebut atau izinnnya dicabut (Sen, 1987). Kelompok importir film Mandari dipimpin oleh PT Suptan, dan kelompok Amerika

Serikat – Eropa dipimpin oleh PT Archipelago Films dan kelompok Asia non Mandarin dipimpin oleh PT Adhi Yasa Films. Selang empat tahun kemudian, pemerintah membubarkan badan-badan konsorsium importir film dengan alasan keberadaannya tidak membuat suasana menjadi tenang. Menteri Penerangan yang baru, Marshuri membentuk empat Konsorsium Importir Film (KIF) yang terdiri dari 21 importir. Menteri Penerangan Mashuri, sebagaimana pendahulunya, berusaha menggunakan keuntungan dari impor film untuk menyuntik produktifitas produksi film Indonesia. Melalui Surat Keputusan Menteri Penerangan No. 51/Kep/Menpen/1976, dibuat aturan yang mewajibkan setiap importir film juga harus memproduksi film Indonesia. Secara lebih detail surat keputusan ini menyebutkan bahwa untuk setiap produksi film anggota KIF, yang bersangkutan diberi jatah mengimpor lima film impor. Pada tahun 1977/1978, jatah film

yang bisa diimpor anggota KIF untuk setiap satu produksi film mereka adalah tiga film. Bagi importir yang tidak melakukan produksi film Indonesia, diwajibkan membeli tiga buah sertifikat produksi dengan nilai nominal Rp. 3.000.0000,-- untuk setiap sertifikat produksi agar dapat mengimpor satu judul film melalui KIF masing-masing (Sasono, 2011:204 – 205).

Secara kasat mata, kebijakan yang diterapkan oleh Menteri Penerangan Mashuri memang berpotensi menaikan jumlah produksi film Indonesia. Kritik yang muncul bersuara mengenai orientasi produksi film Indonesia yang hanya dikejar oleh para importir agar dapat mengimpor film. Hal lain yang terabaikan adalah mengenai peredaran/distribusi. Pasar peredaran film dikuasai oleh broker dan spekulan, sehingga terjadi hubungan yang tidak baik antara produser dan eksebitor.

Berikut ini adalah perbandingan sistem edar film nasional dan film impor.

**Tabel 1. Perbandingan Sistem Edar Film Nasional dan Film Impor**

<b>Film Nasional</b>	<b>Film Impor</b>
Judul harus didaftarkan ke PT. Perfin	Judul harus tidak didaftarkan ke PT. Perfin
Ditentukan jadwal putarnya dan harus sesuai jadwal.	Bisa diputar kapan saja.
Hanya dapat diputar di salah satu jalur bioskop kelas A, atau B, atau C	Bisa diputar disemua jalur
Screen quota ditentukan	Bebas screen quota
Ada ketentuan jumlah minimal penonton hari pertama (TOF) dan jumlah penonton hari selanjutnya (HOF).	Tidak ada ketentuan
Jumlah penonton harus dilaporkan ke PT Perfin	Tidak harus melaporkan jumlah penonton
Hasil penjualan karcis dibayarkan pemilik film berjarak waktu minimal 2 minggu hingga 3 bulan	Menerima pembayaran langsung
Mambayar ongkos edar sebesar 5% ke PT Perfin	Tidak dipungut ongkos edar
Iklan ditanggung pemilik	Iklan dibebankan pada eksebitor dan bioskop

Sumber : Nanang Junaedi dalam Sasono dkk (2012:297)



Perlakuan khusus pada film Indonesia sebagaimana yang terlihat dalam tabel tersebut di atas seolah memberikan perlakuan yang khusus bagi film Indonesia, namun pada kenyataannya justru semakin memojokkan film Indonesia di negerinya sendiri. Film impor kian mendominasi layar bioskop sepanjang sejarah Orde Baru. Dasawarsa 1990-an, era dekade dimana diakhiri dengan kejatuhan Orde Baru, dominasi film impor semakin tidak terkendali.

Produksi film Indonesia yang merosot pada dekade 1990-an berdampak pada semakin terbatasnya film Indonesia yang bisa ditayangkan di gedung bioskop. Sebagaimana yang telah disinggung sebelumnya, bumbu seks dan horor menjadi resep yang dipilih oleh film Indonesia pada dekade ini, namun gempuran film *Hollywood* semakin membenamkan film Indonesia.

Di sisi yang lain, kehidupan budaya populer di pada dasawarsa 1990-an ditandai dengan munculnya stasiun televisi swasta pertama, RCTI yang mendapat ijin siaran dan bersiaran sejak tahun 1989. Audiens punya pilihan lain dalam budaya tontonan yaitu layar televisi. Memang pada dekade sebelumnya, budaya tontonan juga ditandai dengan kehadiran video berformat VHS dan *Betacam*, namun kehadirannya tidak sedahsyat televisi. Televisi swasta memberikan pilihan budaya tontonan yang bisa dinikmati di rumah, tanpa harus datang ke gedung bioskop maupun menyewa kaset.

Teknologi digital pada dasawarsa 1990-an juga menghadirkan kepingan cakram digital yang disebut *Video Compact Disk* (VCD). Kehadiran VCD semakin mendesak film nasional karena bukan semata-mata teknologi digitalnya, namun juga karena pembajakan yang merajalela. Kepingan VCD dibajak secara luar biasa tanpa bisa diatasi oleh pemerintah. Kepingan VCD bajakan dengan mudah dijumpai di pinggir jalan, dari kota besar sampai dengan kota kecamatan di daerah. Harga pemutar VCD (*player*) yang terjangkau, terutama produksi Tiongkok, semakin mempopulerkan VCD.

Film Indonesia terus mengalami tekanan kuat dari pihak importir dan

pemilik hak distribusi di masa Orde Baru – dan berlanjut pada masa pasca 1998. Setelah Orde Baru lengser, jaringan bioskop 21 mulai memperlihatkan sikap yang melunak terhadap film nasional. Jika sebelumnya jaringan bioskop ini tidak menerima film nasional, mendadak film-film nasional mendapat tempat dengan ditandai dialokasikannya waktu jam tayang bagi film Indonesia. Akan tetapi hal ini bukan berarti tidak muncul persoalan baru. Spesifikasi teknis yang berkembang tidak diantisipasi oleh jaringan 21. Mereka hanya mau menerima format 35 mm, sebagai akibatnya film non 35 mm seperti Beth (2001) tidak dapat diputar di jaringan 21 (Sasono, 2012:216). Memang film nasional memperlihatkan peningkatan produksi, namun kebijakan perdagangan Indonesia dan Amerika Serikat terus meninggalkan jejaknya dalam distribusi film di Indonesia. Film-film *Hollywood* terus menyerbu masuk. Sebagaimana yang terjadi di masa kolonial, ketakutan terhadap film *Hollywood* yang mendominasi masih terus menghantui.

Tak ayal, layar bioskop mengalami gempuran film *Hollywood* sebagai bagian dari kebijakan perdagangan Indonesia dan Amerika Serikat. Menu utama film Indonesia yang paling mudah dijual dan serempak murah diproduksi (low budget) adalah film bergenre horor dan kekerasan yang didalamnya dibumbui seks (Sasono, 2012:83-84), hal ini bisa dilihat terutama pada dekade 1980-an sampai dengan 1990-an ketika produksi film nasional mengalami kemerosotan secara drastis. Gempuran film impor Amerika Serikat sebagai akibat kebijakan ekonomi “dagang sapi” dimana impor film Amerika Serikat dibuka lebar dengan imbalan pembukaan kran impor Amerika Serikat atas produk tekstil Indonesia menyebabkan film Indonesia harus berhadapan dengan film *Hollywood*. Di saat yang bersamaan distribusi film yang dikuasai Jaringan 21 menyebabkan film Indonesia semakin sekarat. Alasan bahwa liberalisasi perdagangan internasional tanpa persiapan yang memadai dari industri dunia film nasional telah memukul telak para produser film di Indonesia dan untuk melawan krisis maka horor, kekerasan dan seks menjadi genre pilihan untuk selamat dari krisis

(Nugroho dan Herlina, 2013:277). Ini menyebabkan kualitas film Indonesia sekarat secara kualitas. Sekali lagi, hanya film kekerasan seks dan horor yang laku di pasar. Persaingan dengan teknologi digital menjadikan resep ini semakin laku dijual pada penonton. Faktor lain tidak bisa dilupakan adalah persaingan dengan televisi. Televisi dianggap sebagai media yang free to air dengan audiens yang tidak terbatas oleh ruang, sehingga seks dan kekerasan menjadi tabu ditampilkan di televisi. Sebaliknya film dianggap terbatas oleh ruang dengan penonton yang terbatas pula, sehingga menjual seks dan horor secara berlebihan dalam layar sinema di bioskop menjadi seolah-olah dibenarkan.

Sejak dekade 1990-an, sarana dan prasarana pemutaran film alias bioskop di daerah, terutama kota kecil dan kabupaten semakin tidak terbendung. Banyak gedung bioskop yang terpaksa tutup karena beragam alasan. Faktor pasokan film impor yang semakin susah karena dipertahankan masatayangnya lebih lama di kota-kota besar, popularitas VCD bajakan yang semakin menjangkau ke desa-desa, ketidakmampuan pengelola bioskop mengikuti perkembangan teknologi yang semakin berkembang hingga nonton bioskop menjadi lain rasanya dibanding menonton di rumah dan tentu saja jangkauan televisi swasta yang semakin luas, merupakan beragam faktor yang menjadi alasan ditutupnya bioskop di daerah (Kristanto, 2007:XXII).

Kehancuran bioskop di kabupaten juga diiringi dengan tumbuan konglomerasi Jaringan 21. Kelompok usaha ini secara telak memonopoli distribusi dan eksebis film di Indonesia. Berbeda dengan bioskop di daerah, Jaringan 21 membangun bioskop dengan sistem multipleks yaitu bioskop yang memiliki banyak layar, sehingga memungkinkan pemutaran beberapa film dalam waktu yang sama. Penonton memiliki pilihan film di bioskop dengan sistem multipleks. Berbeda dengan bioskop di daerah yang dibangun secara mandiri dan terpisah dari pusat hiburan lain, Jaringan 21 membangun bioskop multipleksnya di dalam pusat perbelanjaan modern.

Di berbagai mall di kota besar, multipleks milik Jaringan 21 dengan mudah dijumpai.

Jaringan 21 pun menjadi percaya diri dalam menentukan selera tontonan film yang layak dieksibisikan pada audiens. Dua kasus yang melibatkan Jaringan 21 dengan sineas Indonesia bisa dilihat sebagai bukti rasa percaya diri dari Jaringan 21 dalam menentukan selera film yang layak dieksebisikan. Pertama yaitu pertama film *Langitku Rumahku* (1992) yang disutradarai Eros Jarot hanya tayang dua hari karena perintah manajemen sinepleks untuk menggantinya dengan film lain dari *Hollywood* yang dianggap lebih *marketable*. Eros Jarot memutuskan untuk maju ke pengadilan guna memperkarakan secara hukum, tapi sejarah mencatat Eros Jarot kalah. Kedua, film *Identitas* karya Arya Kusumadewa gagal ditayangkan di Jaringan 21 karena alasan teknis. Jaringan 21 membuat standar seluloid 35mm yang tidak dipenuhi oleh Arya Kusumadewa. Alih-alih mengikuti perkembangan teknologi, Jaringan 21 memilih bertahan dengan standar teknologi 35 mm.

### Metode Penelitian

Penelitian ini menggunakan metode penelitian deskriptif kualitatif. Metode ini dipilih dengan alasan bahwa ini adalah metode yang sesuai untuk menjawab rumusan yang bersifat kualitatif, serta kemampuan metode ini menjawab pertanyaan dalam rumusan masalah dengan holistik dan mendalam.

Teknik pengumpulan data yang akan dikembangkan adalah dengan mengeksplorasi aktivitas, jaringan dan kegiatan komunitas film di Yogyakarta melalui wawancara mendalam dengan dilengkapi studi pustaka.

Sedangkan teknik analisis data dilakukan sebagai sebuah proses mengatur urutan data, mengorganisasikannya ke dalam suatu pola, kategori dan satuan uraian yang bertujuan memberi penjelasan. Dengan tahap ini data diolah sedemikian rupa dengan tujuan untuk menggambarkan suatu keadaan dengan jelas dan tepat (Moeloeng, 2001: 103). Analisis data dilakukan dengan triangulasi data yang

didapatkan dari studi pustaka dan dokumen serta hasil wawancara. Data-data tersebut akan diolah dengan acuan untuk menjawab rumusan masalah dalam penelitian ini.

### **Hasil Penelitian dan Pembahasan**

#### **Resistensi Melalui Sinema *Ngamen***

Penolakan para sineas Indonesia terhadap Jaringan 21 pun mengemuka. Sebenarnya, jauh sebelum gugatan terhadap Jaringan 21 mengemuka, beberapa sineas sudah menyampaikan keberatannya terhadap kondisi film Indonesia. Sineas yang idealis dan tidak tertampung kemudian memilih untuk melakukan jalur alternatif dalam distribusi yaitu dengan *screening* dari kampus ke kampus. Produksi pun dibuat berbeda dengan mainstream dimana teknologi digital dipilih, bukan analog (seluloid). Fenomena ini membawa implikasi baru dalam produksi film di Indonesia yang sebelumnya harus melibatkan teknologi analog bergerak menjadi digital.

Sinema alternatif yang tayang dari kampus ke kampus, dari satu komunitas ke komunitas lain dalam pola berjejaring inilah yang disebut sebagai sinema *ngamen*. Produksinya tidak lagi menggunakan teknologi analog yang berbiaya mahal, namun memakai teknologi digital yang lebih terjangkau secara biaya. Di Jakarta, sinema model seperti ini banyak dilakukan oleh para mahasiswa dan dosen di Institut Kesenian Jakarta (IKJ).

Pada perkembangannya, Yogyakarta juga memainkan peranan dalam resistensi terhadap dominasi importir film melalui distribusi dan eksebis film di luar gedung bioskop. Sebagaimana yang pernah terjadi di IKJ, film-film yang diputar adalah karya sineas muda yang sedang tumbuh berkembang di Yogyakarta. Perkembangan teknologi internet semakin membuka jalan bagi sineas muda di Yogyakarta dalam membangun jejaring antar komunitas, sebagaimana yang bisa dilihat dari pernyataan berikut ini,

“Teman-teman mau berkarya silakan, kemudian menetapkan tujuan film ini mau diputar dimana? Sebisa mungkin film kita bisa di akses di mana saja, salah satunya *youtube* ada distribusi yang fenomenal, kedua dibutuhkan ruang

pemutaran yang bisa diakses siapa saja misal Kinoki pada waktu itu. Yang ketiga film pendek dimaknai sebagai batu loncatan untuk ke industri tapi itu kembali bagaimana tujuan kita membuat film dan harus berfikir film ini akan dibawa ke mana? Problem itupun saya pernah mengalami. Dengan cara kita berjejaring dengan teman-teman membawa film kita ke luar negeri untuk bisa dititipkan dan membaginya di sana” (Aprisinyato, sutradara film, komunitas film De Javu (2000-2006)).

Festival film menjadi distribusi alternatif yang dipilih sineas muda. Film pendek yang tidak terakomodasi di bioskop, terutama tentu saja di Jaringan 21, mendapatkan ruang distribusi, eksebis dan publisasi melalui festival film. Teknologi digital semakin memudahkan penyelenggaraan festival film.

Jika dulu di masa analog harus menyediakan proyektor seluloid yang populasinya tidak banyak, maka dalam masa digital *Liquid Cristal Display* (LCD) Projector menjadi pilihan utama dalam eksebis film dalam penyelenggaraan festival. Format film yang juga dibuat dalam format digital semakin memudahkan integrasi produksi dan distribusi alternatif ini.

Perkembangan teknologi ini berbarengan dengan kesadaran perlunya ruang pemutaran yang representatif di Yogyakarta. Aprisinyato menyebutkan sebagai berikut:

“Untuk berbicara Jogja, Jogja itu kalau berbicara membuat film itu banyak sekali tentang audio visual pun sangat banyak sekali. saya pikir perlu satu ruang pemutaran yang representatif untuk teman-teman itu. Misal satu angkatan di ISI ada tugas audio visual ada berapa karya. harus dipikirkan tentang bioskop secara alternatif. Yang kedua adalah dengan *screening* ke kampus- kampus tapi yang melakukan ini adalah teman saya, dengan cara saya membawa film dan untuk masalah ticketing atau tak *ticketing* ga masalah yang penting saya ada *share* tiket.”



Bioskop alternatif bermunculan sebagai bentuk resistensi atas bioskop arus utama secara mutlak dikuasai oleh Jaringan 21. Bioskop alternatif mampu menciptakan sebuah ranah publik yang tidak dapat diciptakan oleh bioskop mainstream. Secara nyata bioskop alternatif tersebut memungkinkan kontak antar manusia terus terjalin melalui berbagai acara. Bukan saja antara penyelenggara dengan penonton tetapi juga antara penonton itu sendiri yang menyebabkan terbentuknya komunitas – komunitas yang membicarakan sesuatu di dalam ruang tersebut (Marganingtyas, 2008;51).

Jika perkembangannya maka seperti ini terlihat bahwa distribusi dan eksibisi film alternatif, sekaligus juga film pendek, di Yogyakarta banyak menggunakan jalur alternatif, sehingga serempak bisa dinamai sebagai bioskop alternatif.

Lokasi pemutaran film bisa berlangsung di ruang kuliah, ruang seminar di kampus, pendopo, kafe dan pusat kebudayaan yang ada.

Pada masa awal pertumbuhan film pendek di Yogyakarta, proses distribusi dan eksepsi ditangani sendiri. Menurut Ifa Isfansyah inilah yang rentan menyebabkan kegagalan. Ifa Isfansyah menyebutkan demikian,

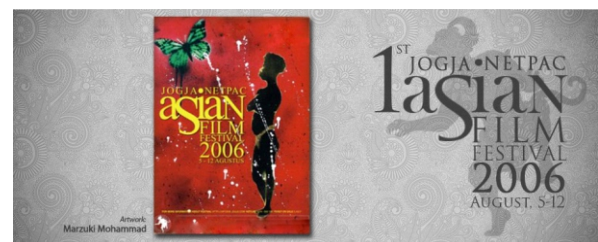
“Kegagalan proses distribusi dan esibisi di kalangan film komunitas jaman itu adalah semua proses di-handle sendiri. Padahal mereka adalah kumpulan orang-orang yang kompetensinya lebih ke bikin filmnya. Untuk berpikir promosi dan strategi kreatif bagaimana produk bisa sampai keaudiennya mereka tidak kompeten. Maka dari itu penting ada komunitas kajian, produksi, distribusi harus dibudayakan.”

Untuk lebih jelas, maka distribusi alternatif dari film non arus utama bisa dikelompokkan dalam beberapa jalur yaitu festival film, pemutaran film di kampus dan pemutaran film di luar kampus.

## Festival Film

Salah satu festival film yang paling terkenal di Yogyakarta adalah *Jogja-NETPAC Asian Film Festival* (JAFF). JAFF merupakan kolaborasi antara sutradara Indonesia yang mendapatkan pengakuan luas karena reputasinya, Garin Nugroho, *Network for The Promotion of Asian Cinema* (NETPAC) dan komunitas film yang ada di Yogyakarta (Habibi, 2012:129). Kolaborasi antara tiga pihak ini dimulai sejak tahun 2006 dan mendapatkan antusiasme dari sineas muda dari Yogyakarta dan kota-kota lain. Antusiasme audiens untuk datang juga menggembirakan. Mahasiswa, anak muda terdidik yang banyak bermukim di Yogyakarta, menjadi aset penting audiens.

Tujuan dari JAFF adalah untuk mempromosikan sinema Asia baik pada tingkat Asia maupun pada tingkat dunia. Dengan kata lain, festival ini juga merupakan festival bagi semua komunitas film, baik dalam posisinya sebagai pembuat film, kritikus film maupun penonton film. Garin Nugroho melabeli event ini sebagai “ketika momentum penciptaan bertemu dengan momentum apresiasi”. JAFF memiliki beberapa program, seperti Asian Feature (kompetisi film utama Asia), Light of Asia (kompetisi film pendek), Public Lecture (seri seminar dan workshop tentang film), Jogja Camp (forum komunitas film) dan beberapa event yang berkolaborasi dengan organisasi lokal di Yogyakarta (Habibi, 2012:129).



Gambar 1. Poster JAFF yang diselenggarakan tahun 2006



Gambar 2. Poster JAFF pertama yang diselenggarakan tahun 2013



Dalam situs resmi JAFF disebutkan sebagai berikut:

Jogja-NETPAC Asian Film Festival (JAFF) is a premier Asian film festival in Indonesia focusing on the development of Asian cinema. This festival not only contributes to introducing Asian cinema to a wider public in Indonesia, but it also provides a space for the intersection of many sectors such as arts, culture, and tourism. Since its inception, JAFF has worked closely with NETPAC (Network for the Promotion of Asian Cinema), a worldwide organization of 30 member countries. Headquartered in Colombo Srilanka, NETPAC is a pan-Asian film and cultural organization involving critics, filmmakers, festival organizers and curators, distributors and exhibitors, as well as educators. It is considered a leading authority in Asian cinema. Each year, JAFF presents several awards to the best films in Asia such as Golden Hanoman Award, Silver Hanoman Award, NETPAC Award, Blencong Award and Geber Award to express the deepest appreciation for Asian cinema ([jaff-filmfest.org/](http://jaff-filmfest.org/) akses 10 September 2014).

### **Pemutaran di Kampus**

Kampus menjadi salah satu pilihan alternatif distribusi film pendek / film indie/film alternatif yang tidak bisa masuk ke layar bioskop melalui pemutaran (*screening*) di lingkungan kampus. Ada juga yang sebenarnya dilakukan di luar kampus, namun diorganisir oleh mahasiswa sehingga bisa dimasukkan dalam kategori pemutaran kampus. Sebagaimana telah disinggung pada bagian sebelumnya, Jaringan 21 hampir secara mutlak menentukan selera budaya arus utama tentang film yang layak diputar di layar yang mereka miliki. Film yang tidak layak tayang oleh Jaringan 21 memilih kampus sebagai sebuah alternatif distribusi.

Film *Beth* dan *Identitas* bisa disebut sebagai film panjang yang tidak diterima oleh Jaringan 21 bisa disebut sebagai contoh. Kedua film ini ditayangkan dari kampus ke kampus, sebuah metode ala sinema *ngamen* yang populer di tahun 1970-an. Di Yogyakarta, film *Identitas* diputar di Universitas Muhammadiyah Yogyakarta dan Universitas Pembangunan Nasional "Veteran" Yogyakarta.

Pengorganisasian pemutaran dan publikasi di tingkat lokal dikelola oleh komunitas film di masing - masing kampus: Cinema Komunikasi (Ciko) di Universitas Muhammadiyah Yogyakarta dan Kine Klub di Universitas Pembangunan Nasional "Veteran" Yogyakarta. Audiens yang datang ke pemutaran film tersebut antusias sebagaimana yang terlihat dengan penuhnya ruangan kampus yang dipakai sebagai arena pemutaran.

Salah satu hal yang menarik dalam pemutaran film di kampus adalah didatangkannya sutradara dan pemeran utama yang terlibat dalam produksi film. Mereka dihadirkan untuk menjadi pembicara dalam sesi yang dilangsungkan setelah pemutaran film. Film identitas misalnya, ketika pemutaran di kampus mendatangkan Aria Kusumadewa sebagai sutradara dan Dedy Mizwar sebagai pemeran film.

Pengalaman distribusi dan eksepsi film pendek produksi Yogyakarta, Air Mata Surga menarik untuk disimak. Ifa Isfansyah (sutradara muda yang berangkat dari komunitas film Four Colors, kini dikenal luas dengan berbagai film panjangnya) menceritakan sebagai berikut,

"Film ini (Air Mata Surga) sebagai contoh perencanaan yang sangat matang sekali dalam produksinya, tapi ternyata itu saja tidak cukup, ternyata kita hanyalah komunitas yang senang produksi atau sadar. Ketika dihadapkan ke permasalahan distribusi kita sangat lemah. Film itu di - *road show* tapi tak sesuai dengan rencana di awal. Dapat diambil kesimpulan untuk masalah eksepsi bukan *passion* kita. Nah di sinilah infrastuktur film yang masih kurang yaitu komunitas ataupun lembaga yang bergerak pada distribusi dan eksepsi. *Screening* di kantung-kantung budaya dan kampus-kampus".

### **Pemutaran di Luar Kampus**

Pemutaran film pendek memerlukan jalur distribusi yang harus dibangun oleh rumah produksi. Teknologi internet ternyata bermanfaat untuk mencari komunitas film yang bisa dijadikan jalur distribusi sekaligus eksepsi. Ini diceritakan oleh Eko Budi Antara (produser *Look Out Picture*, mengenai pengalamannya dalam distribusi film *Debt*).

“Ketika kita sedang shooting orang-orang dari *Look Out* sudah *roadshow* duluan dengan cara mendatangi terlebih dahulu untuk lokasi *roadshow* nantinya dengan cara kita kasih uang terlebih dahulu dan men-*chating* dengan mem-browsing nama-nama komunitas film yang ada di lokasi target *roadshow* kita dengan kontrprestasi dikasihkan spanduk, poster look 500 lembar, dibuatkan tiket dan ketika kita memutar film kita, mereka berhak mencari sponsor dan bukan kita yang meminta serta mereka berhak untuk menjual tiket dan uang itu kita tidak meminta sehingga tidak terbebani dan *infuse* kita jadi aman karena uang dari *founding* tadi. Kebanyakan teman-teman hadiran *infuse* mengandalkan dari tiket dan itu menjadi tidak penting karena panitia penyelenggara sudah bertanggung jawab untuk mencari penonton. Dan dana kita sudah aman dari *founding* yang masuk ke kita. Proses eksebisinya yaitu dengan cara menghadirkan *film maker* dan *founding* untuk bisa hadir di depan para penonton sehingga teman-teman yang lain bisa tahu juga.”

Eko Budi Antara menambahkan tentang distribusi *Debt* sebagai berikut,

“Kita melakukan *roadshow* se-Jawa meliputi Jawa Barat, Jawa Tengah, Yogyakarta, Jawa Timur, ada Bandung, Cirebon, Purworejo, Semarang, banyak tempat di Yogya, Solo, Malang Surabaya dan itu terealisasi semua, untuk jakarta kita lepas karena kita berpatokan dengan poster yang kita cantumkan. Ketika film mengharapkan penghasilan dari distribusinya itu bisa di katakan gagal namun ketika film ini di distribusikan bisa sampai penonton itu berhasil. untuk pemilihan titik-titiknya yaitu dengan cara kita menjalin kerjasama dari teman-teman kita yang ad di sana dengan membuka jaringan yang seluas-luasnya. Untuk harga tiket kita pasrahkan ke panitia penyelenggara yang penting kita di kasih tempat dan makan tapi bukan kelas hotel dengan titik-titik lokasi seperti

di kampus, taman budaya, dan *event* bazar, layar tancap juga, cafe. Ada kekuatan publikasi yang terbangun oleh *founding* produk itu. Kita juga masuk ke Bali TV, TA TV untuk pemutaran *Debt* ini dan ini juga masuk ke slot iklan membeli *slot prime time* iklan produk *founding* gagal dalam proses distribusi karena kekehadiran *infuse* mengandalkan dari tiket dan itu menjadi tidak penting karena panitia penyelenggara sudah bertanggung jawab untuk mencari penonton. Dan dana kita sudah aman dari *founding* yang masuk ke kita. Proses eksebisinya yaitu dengan cara menghadirkan *film maker* dan *founding* untuk bisa hadir di depan para penonton sehingga teman-teman yang lain bisa tahu juga.”

Eko Budi Antara menambahkan tentang distribusi *Debt* sebagai berikut,

“Kita melakukan *roadshow* se-Jawa meliputi Jawa Barat, Jawa Tengah, Yogyakarta, Jawa Timur, ada Bandung, Cirebon, Purworejo, Semarang, banyak tempat di Yogya, Solo, Malang Surabaya dan itu terealisasi semua, untuk jakarta kita lepas karena kita berpatokan dengan poster yang kita cantumkan. Ketika film mengharapkan penghasilan dari distribusinya itu bisa di katakan gagal namun ketika film ini di distribusikan bisa sampai penonton itu berhasil. untuk pemilihan titik-titiknya yaitu dengan cara kita menjalin kerjasama dari teman-teman kita yang ad di sana dengan membuka jaringan yang seluas-luasnya. Untuk harga tiket kita pasrahkan ke panitia penyelenggara yang penting kita di kasih tempat dan makan tapi bukan kelas hotel dengan titik-titik lokasi seperti di kampus, taman budaya, dan *event* bazar, layar tancap juga, cafe. Ada kekuatan publikasi yang terbangun oleh *founding* produk itu. Kita juga masuk ke Bali TV, TA TV untuk pemutaran *Debt* ini dan ini juga masuk ke slot iklan membeli *slot prime time* iklan produk *founding*.”

*Four Colours* memiliki pengalaman dalam distribusi film *Air Mata Surga* dengan memilih distribusi pada kantung-kantung

budaya, sebagaimana yang disampaikan oleh Ifa Isfansyah sebagai berikut,

“Titik incaran yang menjadi tempat ekshibisi Jakarta, Surabaya, dll dan yang penting ada jaringan komunitas dengan kita. Jaman dulu jaringan sosmed masih menggunakan Milis Yahoo. Di setiap daerah memiliki tempat alternatif yang bisa di pakai untuk pemutaran film. Misal di *Jogja Societet Militer TBY. Air Mata Surga* dengan berbagai publikasinya berhasil masuk sebagai film pembuka di Festival Film Confiden.”

Simbiosis dengan sponsor melalui penerbitan novel cetak dalam distribusi dilakukan *Look Out Picture* dalam film *Pejuang Lajang-lajang* sebagai berikut,

“Dalam era itu di Jakarta di garap dalam dan distribusi melalui novel, kemudian kita ketika merespon novel sangat tinggi akhirnya kita balik yaitu ketika karya itu jadi maka baru dinovelkan dengan *basic* banyak yang penulis dan menawari dengan memberikan novel dalamnya dikasih film kita. Maksudnya ketika 300 novel yang terjual maka film kita ada yang menonton 300 orang dengan mendapatkan *fee* atau *royalty* 1 kepingnya sekitar 1250 ketika sampai ke penonton pola distribusi ini sangat tercapa pola distribusinya. ketika kita melakukan distribusi kita sudah melakukan pola distribusi yang *real* dan kita bisa melakukannya”.

### Simpulan

Pada dekade 1990-an, muncul alternatif gerakan untuk membangkitkan film nasional dengan model sinema *ngamen*, yaitu sinema yang diputar di luar jalur utama yang bernama sinema *ngamen*. Yogyakarta menjadi salah satu basis dari distribusi dan ekshibisi sinema *ngamen*. Penelitian ini menemukan data menemukan bahwa distribusi dan ekshibisi sinema *ngamen* diorganisir oleh komunitas film.

Komunitas film ini bisa berasal dari kampus maupun luar kampus. Dalam jalur distribusi dan ekshibisi, sineas Yogyakarta memutar filmnya dari satu tempat ke

tempat lain, seperti lokasi yang dianggap sebagai kantong budaya. Untuk menarik minat khalayak, sutradara dan pemain film dihadirkan dalam pemutaran film yang biasanya mereka akan menjadi pembicara dalam sesi diskusi setelah pemutaran film.

Perkembangan teknologi internet memudahkan dalam mencari kantong budaya yang layak dan bisa dijadikan pemutaran film. Melalui internet, sineas Yogyakarta mencari komunitas film lain yang bersedia memutar filmnya. Kini, produksi film di Yogyakarta tidak semua berbasis komunitas karena kemudahan teknologi dalam produksi dan ekshibisi film. Justru inilah yang menjadi tantangannya karena pengalaman menunjukan pentingnya komunitas sebagai forum belajar bersama para sineas.

### Daftar Pustaka

- Habibi, Zaki (2013). *Speak Out Your Films: When Asian Independent Film Festivals Send Messages to The World*, dalam Jurnal Komunikasi, Volume 6, Nomor 2, April 2012. Yogyakarta: Prodi Ilmu Komunikasi UII.
- Irawanto, Budi [ed] (2004). *Menguak Peta Perfilman Indonesia*. Jakarta: Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata Republik Indonesia.
- Kristanto, JB (2007). *Katalog Film Indonesia*. Jakarta: Nalar.
- Marganingtyas, Djati (2008). *Menonton Bioskop di Yogyakarta*, dalam Clea Berkala Film No. 11 tahun 2008.
- Nugroho, Agustinus Dwi (2012). *Sekilas Sinema Indonesia*, dalam Montase edisi Juni 2012.
- Nugroho, Garin dan Herlina, Dyna (2013). *Paradoks dan Kontradiksi Film Indonesia*. Jakarta: FFTV-IKJ.
- Rosenstone, Rober A. (2006). *History on Film, Film on History : Concepts, Theories and Practice*. London: Pearson.
- Sasono, Eric dkk (2012). *Menjegal Film Indonesia: Pemetaan Ekonomi Politik Industri Film Indonesia*. Jakarta: Rumah Film dan TIFA.
- Sen, Krishna (1994). *Indonesian Cinema: Framing The New Order*. London: Zed Books Ltd.