

Teks Rujukan Sinema Indonesia yang Mendesak Diperbaharui

Debra H. Yatim

Fakultas Film dan Televisi
Institut Kesenian Jakarta
debrahyatim@gmail.com

ABSTRACT

Urgent Need to Update Reference Text on Indonesian Cinema. The book *Indonesian Cinema: Framing the New Order* by Krishna Sen, which is a mandatory text on FFTV-IKJ, when translated and published in the Indonesian version alone, has expired 15 years. Now 12 more years have passed. It is time for an academic initiative to re-examine some of the premises offered by Sen when conducting his research in 1980-1982, reviewing the arguments he put forward about the shaping forces of cinema sensibility in Indonesia, and accepting the challenge he threw 27 years ago to observe the contribution of women to Indonesian cinema.

Keywords: *Indonesian films, power in Indonesian cinema, women and Indonesian films*

ABSTRAK

Buku *Kuasa Dalam Sinema: Negara, Masyarakat dan Sinema Orde Baru* karya Krishna Sen, yang merupakan teks wajib di FFTV-IKJ, saat diterjemahkan dan terbit dalam versi bahasa Indonesia saja sudah kedaluwarsa 27 tahun. Sudah saatnya muncul inisiatif akademik untuk melakukan penelusuran ulang terhadap beberapa premis yang ditawarkan oleh Sen saat melakukan penelitiannya pada 1980-1982, mengkaji kembali argumentasi yang disodorkannya tentang kekuatan-kekuatan pembentuk sensibilitas sinema di Indonesia, dan menerima tantangan yang dilemparkannya 27 tahun silam untuk mengamati sumbangsih perempuan dalam perfilman Indonesia.

Kata Kunci: film Indonesia, kuasa dalam sinema Indonesia, perempuan dan film Indonesia



PENDAHULUAN

Krishna Sen, yang kala itu dosen di Universitas Murdoch, Australia, dalam prakata edisi Indonesia dari bukunya *Indonesian Cinema: Framing the New Order* (1994), mengingatkan bahwa, kendati ia sangat gembira menyaksikan buku itu diterjemahkan, “konteks politik ketika buku (tersebut) ditulis sudah lampau sekali. Hambatan-hambatan budaya yang sangat mengemuka dalam teks-teks yang didiskusikan (buku tersebut) pun telah menghilang atau berubah” (Sen 2009).

Buku terjemahan yang dimaksud ialah *Kuasa Dalam Sinema: Negara, Masyarakat dan Sinema Orde Baru*, terbitan 2009 oleh Penerbit Ombak, buku wajib dalam mata kuliah Sejarah Film Dunia di Fakultas Film dan Televisi, Institut Kesenian Jakarta.¹ Dalam buku tersebut, Sen, yang melakukan riset lapangannya antara 1980-1982, tepat pada pertengahan era Orde Baru, menghaturkan pembahasan yang mencakup lingkup luas, yakni sinema Indonesia dalam rentang waktu dari masa tahun 1920-an sampai tahun 1990-an.

Michael Kaden, yang menulis resensi dalam *Book Reviews* yang dimuat di *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* (1995), mengatakan, buku Krishna Sen tersebut merupakan satu dari penelitian paling komprehensif yang pernah terbit secara internasional sejauh itu tentang kebudayaan perfilman Indonesia, yang—mirip sinema Vietnam dan Thailand—merupakan budaya-film di pinggiran (*peripheral*), dan tidak memiliki volume besar kepustakaan tentang dirinya dibandingkan banjir kepustakaan tentang “negara film-negara film besar Asia” macam India, Cina, dan Jepang.

Saat melakukan resensi, Kaden hanya bisa membandingkan buku Sen dengan *Indonesian Cinema: National Culture on Screen* karya Karl Heider (1991) dan *Shadows on the Silver Screen: A Social History of Indonesian Film* karya Salim Said (1991). Dalam perbandingan itu, buku Sen, menurutnya, mampu menambahkan analisis kritis

yang spesifik terhadap medium film negara Dunia Ketiga ini—tentu saja, maksudnya Indonesia. Kaden menyitir bagaimana Sen mendefinisikan perspektif kritisnya atas peran ideologis yang diemban sinema Indonesia antara 1965 sampai 1990 sebagai berikut: “Jika 1965 bisa dilihat sebagai kemenangan Negara atas masyarakat, dan para Priyayi-Kapitalis yang laki-laki atas sang ‘Liyen’ (yang beragam dan kontradiktif itu), pada galibnya, kemenangan tersebut tidak mampu jadi katup penutup pamungkas kegalauan dalam masyarakat.”

Menurut Kaden, Sen menjabarkan kemenangan itu sebagai sama sekali tidak mampu melenyapkan secara tuntas kegelisahan masyarakat yang bersauh pada peristiwa “perang sipil” (tanda kutip dari Penulis) yang terjadi pada 1965; Karenanya, (Negara/Priyayi-Kapitalis laki-laki) ternyata terpaksa secara senantiasa dan terus-menerus mereproduksinya secara simbolik agar (kegelisahan itu) dapat dikerangkeng, juga secara simbolik.

Kaden menunjukkan bagaimana Sen menyuguhkan kerangka rujukan yang kukuh, dengan melakukan analisis terlebih dulu terhadap perkembangan ekonomi, politik, dan kelembagaan perfilman Indonesia sejak awal tahun 1900-an. Setelah itu, baru Sen menyodorkan secara rinci bagaimana perfilman Indonesia, lewat kajian film-film pilihan tertentu—yakni teks-teks film—memenuhi fungsi ideologis terbidiknya. “Terutama dalam penjelasannya mengenai perkembangan film pasca-1965, Sen sangat berhasil memberikan gambaran jernih tentang struktur industri film Indonesia,” tulis Kaden.

Meski penuh dengan pujian, Kaden tetap berhasil menemukan kelemahan pada kajian Sen. Keterangan-keterangan Sen mengenai masa sebelum Perang (Dunia Kedua, atau bagi kita, tentu saja, Perang Kemerdekaan), menurut Kaden, mengandung beberapa kesalahan dan kekurangan. Film musikal *Terang Boelan* (1937) misalnya, film pertama produksi Hindia Belanda yang meraih keberhasilan *box office*, dan karya acuan kunci bagi sinema populer di Indonesia, disebut Sen—tanpa analisis mendalam, tandas

1 Daftar bacaan wajib Semester 1, mata kuliah Sejarah Film Dunia, 2019

Kaden—sebagai “film Indonesia paling pertama yang menggunakan suara,” hal mana sama sekali khilaf, tulis Kaden. Untuk menunjukkan kehandalan akademiknya sendiri, Kaden melanjutkan dengan mengatakan, produser film domestik di Hindia Belanda sesungguhnya sejak awal 1930-an telah mulai memproduksi karya-karya film menggunakan suara, agar bisa bersaing dengan film-film impor bersuara kala itu.

Pada bagian kedua kajian Sen, berjudul “*Society and Politics in Film Texts*” (dalam versi Bahasa Indonesia menjadi “Masyarakat dan Politik Dalam Teks-teks Film”), Kaden menunjuk bagaimana Sen memereteli secara kritis pesan-pesan ideologis film-film dan *genre-genre* tertentu sinema Indonesia di dalam era Orde Baru. Penjelasan-penjelasaannya mengenai film-film tersebut, menurut hemat Kaden, menawarkan sudut pandang sangat menarik terhadap tata bahasa medium film, dalam konteks wacana politik luas yang tengah beredar di masyarakat Indonesia kala itu.

Meski demikian, kata Kaden, terjadi problem besar ketika seorang peneliti (Sen) melemparkan kajian rinci mengenai sinema perifer (dalam hal ini maksudnya sinema Indonesia, yang di luar tapal Indonesia sedikit sekali ditonton orang): yakni bahwa sebagian besar pembaca teks tak mungkin berkesempatan menonton dalam jumlah cukup film-film yang dianalisis Sen sehingga tidak mungkin mengerti apa yang tengah dibahasnya. Dengan demikian, diskursus interpretasi Krishna Sen terhadap film-film itu dengan sendirinya jadi sangat terbatas.

Penulis akan melompat masuk di titik ini: tidak saja bagi pembaca internasional, bacaan wajib FFTV-IKJ ini ternyata tidak berbicara bagi mahasiswa kelahiran pertengahan tahun 1990-an dan 2000-an ke atas, karena *copy* film-film yang dibahas tidak ada di YouTube, dan sebagian tidak terdapat di perpustakaan kampus.²

Masih senafas dengan kelemahannya, Kaden menambahkan bahwa buku Sen mengandung satu kekosongan yang menganga melompong. Sen sama sekali lupa untuk mencantumkan filmografi

karya-karya film yang ia kaji di dalam buku. Namun, sebagai penutup, Kaden mengatakan, sekali pun terdapat beberapa kekurangan, buku Krishna Sen merupakan sumbangan kritis dan menawarkan sudut pandang penting dalam perdebatan akademik mengenai sinema Indonesia.

PERLUNYA BUKU BARU

Kembali ke Sen dalam prakata pada bukunya, Sen menegaskan bahwa sekian perubahan dramatis telah berlangsung sejak kejatuhan Soeharto dan menciptakan transformasi budaya dan politik Indonesia. “Tentunya mustahil merangkum perubahan-perubahan yang tengah berlangsung dalam industri film Indonesia dan teks-teksnya hanya dalam sedikit halaman prakata; Perlu ditulis buku yang benar-benar baru tentang sinema Indonesia pasca-Orde Baru!” (Tanda baca seru dibubuhkan oleh Sen sendiri.)

Ini tantangan yang muncul di awal buku *Kuasa Dalam Sinema*, meski pun sebetulnya merupakan tantangan yang dilemparkan Sen belakangan, karena edisi versi Indonesia baru muncul 15 tahun setelah buku edisi internasionalnya sudah beredar di dunia. Boleh jadi ketika menulis kalimat bertanda baca seru itu, Sen sedang bergumam kepada dirinya sendiri bahwa sudah saatnya ia mulai menulis buku yang “benar-benar baru (itu) tentang sinema Indonesia pasca-Orde Baru.” Untuk menyusun tulisan kecil ini untuk Jurnal *Imaji*, Penulis tidak sempat (atau pun mampu) melakukan penelusuran terhadap berapa persisnya jumlah disertasi dan tesis yang telah ditulis dalam kurun sejak *Kuasa Dalam Sinema* beredar, dan judul-judul mana saja yang membahas aspek spesifik atau menyeluruh sekian masalah yang diungkit oleh Sen dalam karya ini. Sen menandakan, “Bahkan saat diterbitkan dalam bahasa Inggris pada 1994 (penelitian lapangan yang ia lakukan di Indonesia berlangsung antara 1980-1982), kekuatan propaganda dan sensor Orde Baru yang diamati dalam buku ini (telah) melemah.” Sepanjang dasawarsa 1990-an, Sen melanjutkan, perubahan-perubahan teknologi (yang memproduksi cara-cara baru *encoding* dan *decoding* teks), perubahan tata ekonomi media secara global, kebijakan-kebijakan yang

2 Percakapan langsung dengan beberapa mahasiswa FFTV-IKJ Angkatan 2019, Desember 2019

mengatur kepemilikan media pemerintah, dan tumbuhnya perlawanan terhadap pemerintahan represif Soeharto yang telah lama berlangsung, menggugat dominasi pesan-pesan didaktis sebuah 'tatanan' (*order*) yang mendominasi sinema Indonesia di pertengahan masa pemerintahan Soeharto. Pokok-pokok inilah yang menjadi beberapa bahasan kunci buku Sen tersebut.

Intan Paramadhita—kala itu kandidat doktor Kajian Sinema di New York University—dalam Kata Pengantar edisi terjemahan buku Krishna Sen mengakui bahwa ia pertama kali membaca buku ini sebagai mahasiswa S1 pada tahun 1997 dan ia merasa “menemukan harta karun.” Bukan hal berlebihan, dalam kata pengantar yang sama Paramadhita menulis, “Bila dikatakan bahwa saya, dan juga rekan-rekan lain yang kini tengah meneliti film Indonesia berutang banyak kepada penelitian Sen.”

Kata pengantar Paramadhita memperluas beberapa premis dasar Sen dan melontarkan keseluruhan argumentasi telak-telak ke era Reformasi. Cukup mencemaskan membaca kata pengantar yang ditulis pada 2009—satu dekade penuh setelah berlakunya Reformasi—dan membaca penilaian Paramadhita bahwa, terlepas dari perubahan performans (ia menggunakan istilah kata yang bagi Penulis agak problematik secara tata bahasa, yakni: “performativitas”) pemerintah dan upaya pembaruan, “Ada banyak hal yang secara esensial tetap sama. Logika dasar yang menggerakkan Undang-Undang Film baru menyadarkan kita bahwa hantu Orde Baru masih ada.” Ia menambahkan bahwa, “Tatapan pemerintah terhadap warga negaranya masih terayun antara kecurigaan di satu sisi dan asumsi atas ketidakmampuan masyarakat melindungi diri sendiri di sisi lain... Peraturan seperti pendaftaran judul film dan sertifikasi yang diwajibkan atas pekerja film adalah upaya pelestarian birokrasi saat film Indonesia pasca-Soeharto, tanpa pengawasan mau pun dukungan pemerintah, bergerak ke arah yang berbeda-beda.” Seluruh situasi ini, menurut Paramadhita, membuat kita membaca deskripsi Krishna Sen tentang Orde Baru dengan kesadaran “saya seperti pernah ada di sini—bukan, bukan sebelumnya, tetapi saat ini.”

Dalam kajian di bagian pertama buku ini, Sen mengajukan argumentasi bahwa dalam masa represi Orde Baru, mayoritas film Indonesia terbentuk oleh resep-resep yang berasal dari institusi yang justru bukan Badan Sensor Film. Sebelumnya, Sen mengingatkan bahwa meski pun para pembuat film di Indonesia (dugaan Penulis, maksudnya para pembuat film yang sempat ia wawancarai saat melangsungkan penelitian lapangan pada 1980-1982, seperti Ami Prijono, Sjumandjaja, Anizar Abdurahman, Arifin C. Noer, Asrul Sani, Gotot Prakosa, *et al*) kerap mengatakan kekuasaan BSF sangat membatasi, hanya sedikit sekali terjadi kasus di mana kekuatan BSF digunakan secara langsung dalam bentuk pemangkasan bagian-bagian tertentu dari film, mau pun melarangnya.³

Melanjutkan pemikirannya, Sen mengatakan bahwa institusi-institusi di luar BSF tersebut mencakup perusahaan produksi (film), organisasi profesional komunitas film, sekolah film, dan festival film. “Merekalah yang bersama-sama mendefinisikan apa itu film Indonesia dan menentukan siapakah yang berhak menjadi pembuat film. Tentunya institusi-institusi perfilman itu sendiri dibentuk oleh institusi ekonomi dan sosial masyarakat (semisal pendidikan dan agama). Akses literasi, sekolah, dan kehidupan urban membatasi siapa saja yang nantinya akan berhubungan dengan studio film dan memiliki pilihan menjadi pembuat film,” tulis Sen.

Penulis memutuskan menyebut institusi-institusi ini sebagai “kekuatan-kekuatan pembentuk sensibilitas sinema di Indonesia” sebagaimana diajukan oleh Sen yang disitirnya pada halaman 89 buku ini, dalam sub-judul *Badan-badan Korporatik dan Profesional*. Sen mengatakan yang tercakup dalam kategori ini adalah tiga macam organisasi:

3 Untuk pembahasan lengkap mengenai asal-usul BSF sebagai Lembaga otoriter yang tumbuh dan langgeng di Orde Lama sebagai warisan dan rezim penjajah, baca *Sinema Pada Masa Soekarno*, karya Tanete Pong Masak (FFTV IKJ Press, 2018).

- Dewan film yang terus berganti, badan penasihat yang menghubungkan pemerintah dan komunitas film;
- Festival film tahunan (Festival Film Indonesia) yang memberikan penilaian atas film-film yang diproduksi setiap tahunnya;
- Organisasi korporatik di bawah wewenang pemerintah.

Meski bersifat otonom, tulis Sen, organisasi korporatik dan profesional ini berada di bawah wewenang pemerintah dan memiliki tempat khusus dalam program-program pemerintah (yakni dengan) “pedoman dan pembangunan” industri film. Dengan pengecualian terbatas organisasi profesional, kata Sen, organisasi-organisasi ini tidak mempunyai kekuatan pemaksa atas sektor mana pun dalam produksi film. Namun mereka punya pengaruh yang signifikan pada dunia perfilman sebagai forum bagi kelompok penekan.

Setelah hampir tiga dasawarsa sejak alinea itu ditulis Sen, kita lihat perkembangan teknologi digital yang tidak terbayangkan sebelumnya, dalam mana orang per orang kini bisa menjadi pembuat film sendiri, menjadi aktor sendiri, pengusung kamera, editor, perancang tata suara sendiri, bahkan menjadi distributor karya filmnya sendiri menggunakan alat kecil yang pas dalam genggam tangan, yakni sang *gadget* serba bisa yang bernama ponsel. Maka, kajian Sen mengenai pokok yang satu ini sudah terbuka lebar untuk patut ditinjau kembali, diperbaiki, diperluas dan diberi kajian bernas mengenai peluang-luang yang dibentakan oleh teknologi digitalisasi, terutama, justru terutama, dalam dunia perfilman. (Sen sendiri membahas lebih lanjutan secara serba sedikit tentang perkembangan teknologi dalam buku *Media, Culture and Politics in Indonesia* bersama David T. Hill, pada 2007 terbitan Equinox Publishing).

TANTANGAN NOMOR TIGA DALAM BUKU SEN

Penulis lebih ingin menyorot kalimat berikutnya Sen, yang merupakan tantangan ketiga yang dilemparkan buku ini, yang sangat perlu kita kaji dan memberikan tanggapan serius. Sen menyitir ada kekuatan-kekuatan lain yang (dulu) membatasi peluang orang untuk berhubungan dengan studio film dan menjatuhkan pilihan menjadi pembuat film. Berangkat dari pokok pikiran itu, Sen menyorot stigma sosial yang berurat-akar mengenai dunia perfilman dan pekerjaan perempuan. Sensibilitas tersebut, menurutnya, menyingkirkan perempuan dari banyak aspek perfilman. “Sepanjang 60 tahun perfilman Indonesia,” tulisnya di halaman 88, “hanya terdapat empat sutradara perempuan, dan semuanya terkait dengan para lelaki (yang menonjol jumlahnya) dari komunitas film.” Dalam catatan kaki di halaman itu, ia membuat daftar nama empat perempuan tersebut: Ratna Asmara, istri dari penulis skenario dan sutradara Anjar Asmara, Citra Dewi, istri dari produser film N.J. Hoffman, Ida Farida, adik dari penulis skenario dan sutradara Misbach Yusa Biran, dan Sofia W.D., yang merupakan pengecualian karena ia posisinya lebih menonjol dalam komunitas film ketimbang dua suaminya berturut-turut, Waldy dan W.D. Mochtar—keduanya aktor.

Belum pernah, kata Sen, ada penata sinematografi dan penata musik perempuan. Pertanyaan seperti mengapa lelaki mengontrol—hampir secara eksklusif—aspek-aspek produksi film yang nilainya paling tinggi, terkait dengan fenomena sosial dan budaya yang lebih luas daripada tema diskusi (buku) di sini, tuturnya. Bagaimana pun, fokus bagian ini pada lembaga-lembaga film (ingat bahwa kondisi sosial dan historis terbentuk dan melanggengkannya) memungkinkan pengidentifikasian ciri-ciri spesifik dari hal-hal di atas serta kekhususan sinema sebagai sebuah medium.

Selain sedikitnya populasi begender perempuan dalam perfilman Indonesia kala itu, Sen juga menyorot pokok bahwa sebagian besar *genre* film Indonesia secara definitif terberi (istilah dari Penulis), “mengenai lelaki, dan mengenai

apa yang didefinisikan oleh film bersangkutan sebagai lingkup kegiatan kaum lelaki.”

Kendati lantas film-film tersebut menyetengahkan beberapa sosok perempuan, lanjut Sen, para perempuan itu cuma punya peran sampingan, sehingga citra dan kegiatan perempuan hanya memiliki fungsi yang kecil dan/atau tidak penting dalam keseluruhan naratif. Melanjutkan argumentasinya, Sen mencatat dua hal: film Indonesia kala itu menekankan bahwa kekuatan perempuan itu adalah sebagai ibu; dan film Indonesia memarjinalkan penggambaran perempuan yang bekerja (di luar rumah).

Dalam Bab 3, Sen telah membahas mengenai sangat sedikitnya perempuan yang berada di posisi menentukan dalam lingkup administratif (Penulis berpandangan terjemahan yang lebih tepat mungkin seharusnya “manajerial”) dan kesenian (terjemahan yang lebih tepat mungkin “artistik”) di industri film. “Dari 1965 sampai 1985, 1170 judul film diproduksi di Indonesia, dan hanya selusin dari jumlah itu yang disutradarai perempuan. Dalam keanggotaan Badan Sensor Film berkuasa penuh itu, peran perempuan jauh lebih berkurang sejak 1965. Dalam Dewan Film, bahkan perwakilan dari Departemen Urusan Wanita berkali-kali dipegang oleh tentara laki-laki. Melihat dominasi laki-laki yang luas atas medium film, tidak mengejutkan jika perempuan yang akhirnya berhasil masuk ke dunia film (selain sebagai aktris) hanya bisa memberikan legitimasi atas proses kerja yang sedang berlangsung (dan dilakukan laki-laki), agar diterima dan bisa bertahan. Dalam catatan kaki di halaman ini, Sen menandakan kenyataan bahwa kaum perempuan yang berhasil berkecimpung di dalam perfilman “harus berjuang untuk menjadi bagian dari bentuk kesenian yang didominasi laki-laki... dan (fakta bahwa mereka harus berjuang itu) menyulitkan sekali bagi mereka untuk mengambil posisi yang radikal, terutama menyangkut isu-isu perempuan.”

Intan Paramaditha dalam kata pengantar memang menyorot argumen-argumen sengit Sen dalam Bagian Kedua. Bab tentang representasi perempuan dalam film-film Orde Baru “merupakan sumbangan besar dalam studi

gender di Indonesia,” tulisnya. Membaca bab ini bersama-sama dengan kajian gender Orde Baru lainnya... memberikan pemahaman tentang bagaimana ideologi “Ibuisme” rezim Soeharto bekerja di wilayah budaya populer. Dan seperti kalangan akademis/feminis lainnya di masa Orde Baru, antara lain Madelon Djajadiningrat-Nieuwenhaus, Julia Suryakusuma, dan Tineke Hellwig, Sen memberi perhatian besar pada konstruksi femininitas, tetapi kurang menyorot bentukan atau pemaknaan maskulinitas maupun diskursus seksualitas di luar kerangka heteronormative. Namun tak dapat disangkal bahwa Sen adalah salah seorang yang pertama kali merintis penelitian tentang gender dalam film Indonesia.

Satu dekade berikutnya, lanjut Paramadhita, studi Sen mendorong munculnya beberapa penelitian yang mengeksplorasi lebih jauh masalah maskulinitas dan homoseksualitas dalam film Indonesia. Terakhir, Paramadhita mengingatkan bahwa, “Agensi dari pembuat film dan cara mereka mencari celah dalam sistem di luar sensor diri, saya kira, merupakan aspek yang belum banyak didiskusikan dalam buku ini.” Paramadhita juga mengingatkan bahwa Sen mendiskusikan beberapa film karya pembuat film “minoritas” (yang dalam tradisi patriarkal industri film era Orde Baru adalah perempuan), namun tidak bahas bentuk negosiasi yang dilakukan perempuan di dunia film, terlepas dari fakta bahwa mereka ternyata mengadopsi nilai-nilai maskulin.

Dalam Bagian Kedua, Sen memang mengkritik pedas sikap Sofia W.D. sebagai satu dari cuma tiga sutradara perempuan kala itu, ketika membuat film *Halimun*, diangkat dari novelet karya penulis perempuan A.M. Amalia, yang diiklankan sebagai “sebuah film untuk perempuan, oleh perempuan, tentang masalah perempuan.” Baik secara visual mau pun psikologis, kata Sen, para perempuan dalam film ini dikonstruksi dari perspektif tokoh utama (baca: laki-laki - Penulis), dan dinilai dari sudut pandangnya pula. Kritikan pedasnya itu ditutup oleh Sen dengan kalimat: “Apa yang digembar-gemborkan reklame... sebagai film perempuan, ternyata hanya dilihat dari mata laki-laki dan berbicara dengan suara laki-laki.”

KESIMPULAN

Diskusi pendek tentang buku *Kuasa Dalam Sinema: Negara, Masyarakat dan Sinema Orde Baru* karya Krishna Sen ini, yang menjadi bacaan rujukan dalam perkuliahan di FFTV-IKJ, ingin menyorot tiga tantangan yang dihatirkan oleh karya Sen tersebut:

Sen sendiri tegas mengatakan hendaknya ada buku benar-benar baru tentang sinema Indonesia pasca-Orde Baru. Penulis ingin menambahkan, juga yang membahas perfilman dalam era Reformasi dan dalam era digital yang sedang kita gumuli dewasa ini;

Betulkah masih berlaku kualitas agensi dari pembuat film sebagaimana dideskripsikan Sen dalam teks, dan bagaimana pembuat film berhadapan dengan institusi-institusi dalam masyarakat ketika berekspresi? Ini merupakan pekerjaan penelusuran menarik dan besar;

Terakhir, karya Sen menantang para pengkaji film untuk memetakan sumbang-peran perempuan dalam perfilman Indonesia yang memang meningkat tajam dalam dua dekade terakhir, dan bukan di satu atau dua bidang semata, tapi melebar di hampir seluruh aspek *filmmaking*. Namun, Penulis masih khawatir, ketika sekian tulisan di media mengelu-elukan kehandalan seorang Mouly Surya dan seorang Kamila Andini sebagai sineas, dan sekian rekan-rekan perempuan mereka lainnya, kita tetap belum melakukan kajian mengenai populasi bergender perempuan sesungguhnya di dalam perfilman. Satu lagi, masih belum ada kajian mengapa tiap tahun, meski sudah ada sekian sineas perempuan kuat dalam khazanah perfilman, jumlah perempuan yang mendaftar ke sekolah film masih kurang dari sepertiga jumlah laki yang disekolahkan orang tuanya ke lembaga-lembaga tersebut.



DAFTAR PUSTAKA

Clark, Marshall. *Men, Masculinity and Symbolic Violence in Recent Indonesian Cinema*, *Journal of Southeast Asian Studies*, 35 (1), U.K., National University of Singapore, Feb. 2004

KITLV, www.kitlv-journals.nl

Masak, Tanete Pong. *Sinema pada Masa Soekarno*, cet. 2, Jakarta: Fakultas Film & Televisi Institut Kesenian Jakarta, 2018

Said, Salim. *Shadows on the Silver Screen: A Social History of Indonesian Film*, Jakarta: Lontar Foundation, 1991

Sen, Krishna *Kuasa Dalam Sinema: Negara, Masyarakat dan Sinema Orde Baru*, Yogyakarta: Penerbit Ombak, 2009

Sen, Krishna, dan David T. Hill. *Media, Culture and Politics in Indonesia*, Jakarta-Kuala Lumpur: Equinox Publishing, 2007