

Film dan Arah Kebudayaan

Nurman Hakim
Fakultas Film dan Televisi
Institut Kesenian Jakarta
nurman74@gmail.com

ABSTRACT

Humans are creatures who always find the meaning of themselves and their relationship with life. That is why they created culture. One of the cultural products is film, which undergoes continuous transformation along with the ongoing socio-cultural life that is intertwined with the society. Through film as cultural product, this paper uses the cultural anthropological approach that will demonstrate the intersection and tension between filmmakers as cultural agents and the cultural structures that tend to have an orientation towards a certain ideology, that transfigures the structure itself or strengthens the existing cultural structures.

Keywords: *Film, Cultural agents, Structures of Culture, Cultural anthropology*

ABSTRAK

Manusia adalah makhluk yang selalu mencari makna diri dan relasinya dengan kehidupan. Untuk itulah mereka menciptakan kebudayaan. Salah satu dari produk kebudayaan adalah film, yang mengalami transformasi terus-menerus seiring dengan berlangsungnya kehidupan sosial budaya yang berkelindan dengan masyarakatnya. Melalui film sebagai produk kebudayaan, dengan menggunakan perspektif antropologi budaya, tulisan ini berusaha menunjukkan dan menjelaskan persinggungan berikut ketegangan antara sineas sebagai aktor/agen kebudayaan dengan struktur kebudayaan yang berorientasi pada suatu ideologi tertentu, yang kemudian mentransfigurasi struktur itu sendiri atau justru memperkuat struktur kebudayaan yang sudah ada.

Kata Kunci: Film, Agen kebudayaan, Struktur kebudayaan, Antropologi budaya.

Clifford Geertz (5) dalam *The Interpretation of Cultures* mengutip Max Weber, bahwa manusia adalah binatang yang tergantung pada jaringan-jaringan makna yang ia rajut sendiri, jaringan-jaringan makna itu adalah kebudayaan. Manusia merajutnya agar ia memiliki tempat, rumah dan bisa memahami kehidupan ini. Rajutan itu membentuk simpulnya, membangun struktur, bergerak dan mengalir menciptakan sejarah manusia. Kebudayaan merespon sejarah masa lalu dan masa depan di dalam masa kini. Walter Benjamin (264) menyebutnya keserempakan waktu di masa lalu juga masa depan yang menyatu dalam masa kini berlangsung dalam satu waktu yang sama (homogen) dan menjadi waktu hampa. Waktu hampa dan homogen ini berada di luar waktu realitas kita yang linear dan ada di dalam imajinasi kolektif manusia. Sejarah masa lalu itu membentangkan waktu yang terekam dalam memori manusia baik secara individu maupun

kolektif, membentuk suatu ingatan dan kemudian membangun suatu tindakan (Anderson). Ikatan dan tindakan itu bisa mewujudkan dalam berbagai bentuk lini kehidupan termasuk kebudayaan yang menyatukan manusia satu dengan lainnya, yang memberikan makna bagi kehidupannya. Begitupun sebaliknya, ingatan-ingatan itu juga bisa memisahkan dan saling menegasikan antara manusia satu dengan yang lainnya, antara satu kelompok dengan kelompok lainnya.

Film sebagai produk kebudayaan tentu saja bergerak dalam bentangan waktu yang saya sebut itu, melalui berbagai cara: ideologi, agama, sosial, maupun ekonomi. Sineas sebagai aktor/ agen perubahan sosial budaya secara langsung maupun tidak, terlibat dan berperan dalam pembentukan struktur sosial budaya itu. Struktur ini menurut Anthony Giddens adalah semacam kekuatan yang memiliki kuasa dalam relasinya dengan aktor/agen, ia mampu mengkooptasi agen, jika agen tak mampu mendaya-gunakan potensi-potensi kekuatan yang ada dalam dirinya. Ia bisa menjadi sangat deterministik. Sebaliknya, agen akan mampu mengendalikan kekuatan struktur, jika agen dengan segala potensi kekuatannya bergerak dan bertindak. Antara agen dan struktur terjadi ketegangan-ketegangan dan saling menegosiasi terus menerus dalam bentangan waktu. Berikut akan saya uraikan pemikiran Giddens mengenai agen, struktur dan strukturasi yang membentuk ikatan dan jaring-jaring sosial yang kemudian mempengaruhi jalannya kebudayaan.

Agen, struktur dan strukturasi kebudayaan.

Aktor menjadi agen yang sanggup bertindak, berarti mampu melakukan campur tangan terhadap dunia (Giddens 14), yang mana struktur kebudayaan ada di dalam dunia itu. Manusia menjadi agen berarti harus mampu menggunakan potensi-potensi dirinya yang terakumulasi menjadi semacam kekuasaan, baik kekuasaan dalam porsi yang besar maupun kecil – yang kemudian kekuasaan itu akan mempengaruhi kekuasaan-kekuasaan lainnya yang muncul dari individu (agen) lain, lalu berimplikasi kepada struktur sosial budaya. Suatu tindakan dari agen tentu tergantung pada kemampuan agen

sebagai individu dalam mempengaruhi keadaan atau rangkaian peristiwa yang ada sebelumnya (Giddens 112). Agen tidak lagi bisa bertindak untuk melakukan sesuatu jika dia kehilangan kemampuan mempengaruhi dalam menjalankan kekuasaan yang ia miliki. Dengan demikian kekuasaan yang dimiliki menjadi surut dan tak berdaya. Dalam konteks ini, Giddens (302) menerangkan kekuasaan dalam dua arti: pertama, aktor sebagai agen mampu melaksanakan apa yang diinginkannya, yang kedua agen melakukan orkestrasi terhadap apa yang telah dikonstruksi oleh suatu struktur kebudayaan sebelumnya, bisa berupa institusi ekonomi, politik, agama dan lain sebagainya. Jika agen condong kepada arti yang kedua, maka agen sebagai individu akan 'lenyap' dan yang tersisa seperti halnya jejak-jejak kaki di padang pasir yang tertiuap hembusan angin. Giddens dengan teori strukturasinya memang mencoba menghindari strukturalismenya Claude Levi-Strauss, yang seolah-olah meniadakan potensi-potensi dari subjek dan meyakini bahwa struktur kebudayaan adalah sesuatu yang terjadi secara alami. Giddens juga bukanlah seperti Pierre Bourdieu yang menitik-beratkan habitus sebagai individu (agen) dalam hubungannya dengan pembentukan struktur. Giddens berada diantara tarik menarik voluntarisme dan determinisme, subjektif dan obyektif (Giddens 228). Ia mencoba berada di tengah-tengah, di antara tarik menarik itu yang kemudian menstrukturasi.

Strukturasi adalah suatu situasi terjadinya kesinambungan ataupun transfigurasi struktur yang menghasilkan reproduksi sistem sosial (Giddens 1). Dan ini berlangsung terus menerus selama agen dan struktur saling bekerja. Prinsip utama teori strukturasi salah satunya adalah bahwa aturan-aturan dan sumberdaya yang digunakan dalam produksi dan reproduksi suatu tindakan sosial adalah sekaligus sebagai alat terciptanya reproduksi sistem (Giddens 1) termasuk sistem sosial dan kebudayaan. Untuk mendapatkan pemahaman lebih lanjut dengan apa yang dimaksud terhadap teori Giddens dengan agen, struktur dan strukturasi, maka saya akan memberi ilustrasi dan membawa pembahasan ini ke dalam konteks perfilman: *filmmaker* sebagai agen dan aturan-aturan dalam perfilman termasuk film dan juga menyangkut aspek estetika (*form* dan *style*) merupakan bagian dari suatu struktur besar

kebudayaan, dan dialektika antara agen (sineas) dan struktur (aturan-aturan) ini akan menciptakan strukturasi. Sineas dengan karyanya bukanlah aktor tunggal dalam pembentukan struktur sosial budaya. Festival film, negara, kampus film, media *mainstream*, media sosial, dst, mereka semua itu memberi andil dan arah dalam pembentukan struktur itu. Jika sineas tidak didukung oleh aktor-aktor lain itu, maka agak sulit baginya mengubah struktur itu. Alih-alih mengubah, justru malah semakin menenggelamkan sineas dalam arus besar kebudayaan yang bergerak oleh hal-hal yang materialistis. Meskipun demikian, sineas sebagai aktor sesungguhnya mempunyai kontribusi dengan segala tingkat kekuasaannya dalam mempengaruhi dan menentukan arah kebudayaan.

Untuk mengurai pembentukan arah kebudayaan, kita bisa mengawalinya dari sineas sebagai agen kebudayaan: bisa dimulai dari suprastruktur (Ide-ide baik itu ideologi, maupun nilai-nilai lainnya) – bersifat konseptual yang dimiliki oleh sineas. Suprastruktur ini yang mengontrol arah dari kehidupan sosial budaya suatu masyarakat, agar tidak semata-mata materialistis. Jika suatu kebudayaan bergerak oleh hal-hal yang materialistis dan pragmatis serta bersifat utilitarian, maka kebudayaan yang sedang dijalankan itu mudah dibaca dengan paradigma *Cultural materialism*, istilah ini dikenalkan oleh Marvin Harris (5), seorang antropolog tersohor dari Amerika yang terkenal Marxian. Perubahan sosial budaya dipengaruhi oleh tiga hal: Infrastruktur, Struktur dan Suprastruktur (Harris 53). *Cultural materialism* membaca kebudayaan yang meletakkan infrastruktur (material) sesuatu yang paling penting dan mampu mempengaruhi dan menentukan struktur dan suprastruktur. Cara kerjanya berorientasi pada aspek-aspek utilitas yang pragmatis tetapi dibungkus oleh ide-ide dan nilai-nilai (suprastruktur). Untuk menyamakan sifat pragmatisme itu, diberilah berbagai macam pemaknaan terhadap apa yang dilakukan oleh pelaku budaya itu sendiri, sehingga seolah-olah kebudayaan yang mereka jalankan itu bukanlah sesuatu yang pragmatis. Dalam soal film, terjadi pada perfilman Hollywood yang digerakan oleh prinsip-prinsip itu. Di dalam negeri contoh pada maraknya film-film *mainstream* yang nyaris total meniru Hollywood termasuk genre film horor

yang diglorifikasi oleh agen-agen lain. Jadi, hampir semua agen yang mempunyai peran dalam membentuk, mengubah arah dan struktur sosial budaya masyarakat telah melakukan orkestrasi terhadap film-film jenis itu yang berenang dalam arus deras kapitalisme, membiarkan diri mereka tenggelam dan terhisap. Saya akan memberikan gambaran dan data-data bagaimana film-film horor Indonesia telah tumbuh berkembang dan menjadi bagian dari kebudayaan kita. Sineas, penonton dan institusi-institusi, regulator termasuk negara, semua merayakannya. Mari kita lihat bagaimana hubungan agen dan struktur kebudayaan yang digerakan oleh materialisme dalam sinema Indonesia belakangan ini.

Film Horor Indonesia dalam Kebudayaan

Tumbuh suburnya genre film horor di Indonesia berlangsung pada periode tahun 1981 sampai dengan 1991, pada era itu jumlah film horor mencapai 84 judul (Lutfi 5). Di tahun 1988 saja jumlah film horor mencapai 18 judul film (Kristanto 323-340). Film horor dengan judul *Sundel Bolong* (1981), *Perempuan Dalam Pasungan* (1981), *Nyi Blorong* (1982), *Telaga Angker* (1986), *Malam Satu Suro* (1988), *Santet* (1989), dst (Lutfi 5), membuat penonton berduyun-duyun ke bioskop untuk menyaksikannya. Jauh sebelum periode 1980-an, yaitu pada tahun 1932 telah muncul film horor berjudul *Doea Siloeman Ular Poeti* lalu film *Siloeman Babi Perang Siloeman Monyet* (1935), *Anaknja Siloeman Oelar Poeti* (1936), *Lima Siloeman Tikoes* (1936), dst. Pada periode tahun 1930-an itu hampir separuh dari film yang muncul adalah film horor dan hampir semua dari film-film itu mendapatkan keuntungan finansial dan praktis tak ada musim paceklik (Majalah Tempo). Setelah tahun 1990-an berlalu, bersamaan dengan meredupnya perfilman Indonesia, film-film horor pun mulai menghilang dari bioskop-bioskop, dan kemudian muncul kembali bersamaan dengan bangkitnya film Indonesia pada paska reformasi 1998. Film *Jelangkung* (2001) mendapatkan 1,2 juta penonton, disusul pada tahun-tahun berikutnya dengan film-film horor lain dengan perolehan penonton yang mampu memberi keuntungan finansial bagi produsernya: *Hantu Jeruk Purut*

(2006) 790 ribu penonton, *Rumah Pondok Indah* (2006) 700 ribu penonton, *Kuntilanak* (2006) 1,5 juta penonton dan seterusnya (majalah Tempo). Lima tahun belakangan ini minat penonton terhadap film horor semakin tinggi dan melesat sampai pada angka jutaan penonton: *Asih* (2018) 1,7 juta penonton, *Danur 1* (2017) 2,5 juta penonton, *Suzzana: Bernapas Dalam Lumpur* (2018) 3,3 juta penonton, *Perempuan Tanah Jahanam* (2019) 1,7 juta dan puncaknya *Pengabdian Setan* (2017) 4,2 juta penonton (Tirto). Perlu penelitian tersendiri berapa persisnya presentase genre film horor pada setiap tahun atau periode tertentu yang berhasil dan laku di pasar penonton Indonesia. Meskipun begitu, tanpa perlu menunggu hasil penelitian, dengan menggunakan data-data tersebut, sudah bisa memberikan gambaran dan indikasi genre film horor berpotensi untuk laku daripada ditolak di pasaran – walaupun ada juga beberapa film horor yang hanya sedikit mendapatkan penonton, misalnya *Nightmare Side Delusional* (2019) dan *The Returning* (2018).

Film-film horor yang marak dalam rentang waktu hampir satu abad ini, adalah suatu bentuk perayaan kebudayaan oleh masyarakatnya (pembuat dan penonton), institusi-institusi film dan regulator termasuk negara. Film horor *Perempuan Tanah Jahanam* bahkan memborong enam piala Citra pada Festival Film Indonesia (FFI) 2020 lalu diorkestrasi oleh suatu komite seleksi yang diberi wewenang untuk mengirimkan secara resmi film ber-genre horor itu ke *Academy Award* di Amerika, mewakili negara Indonesia untuk diperlombakan. Sineas, penonton, institusi-institusi film, regulator dan negara semua berenang pada arus kebudayaan yang sama. Dengan demikian, Festival Film Indonesia (FFI) yang merupakan representasi dari negara sebab ia dibiayai oleh dana APBN, merupakan salah satu agen kebudayaan yang turut memperkuat dalam membangun struktur kebudayaan yang pragmatis dan utilitarian¹¹. Semua ini kemudian memberikan gema yang nyaring hingga membuat sineas-sineas pemula yang masih belajar film di kine klub dan kampus-

kampus, bersemangat membuat film horor, mereka terkooptasi dalam struktur kebudayaan yang menjadi deterministik itu.

Film-film horor itu telah menyerap sekaligus menyuburkan budaya mistik yang tumbuh di Indonesia, kemudian dikomodifikasi menjadi barang dagangan dengan prinsip-prinsip kapitalisme hingga kemudian menghasilkan kebudayaan yang materialistis. Kebudayaan yang tidak lagi melihat aspek-aspek ideologis menjadi penting untuk dibicarakan kecuali ideologi kapitalis itu sendiri yang mewujud dalam film sebagai produk kebudayaan. Sementara jika kita melihat sejarah perfilman di beberapa negara lain, seperti di Italia, pernah muncul gerakan neorealisme dan di Perancis muncul *French New Wave*, yang tidak semua aktor kebudayaannya mengorkestrasi arus besar itu. Berikut saya berikan paparkan mengenai salah satu gerakan sinema yang saya sebut di atas.

French New Wave

Di Perancis, pada menjelang akhir tahun 1950-an dan awal tahun 1960-an, muncul gelombang baru sinema Perancis yang dimotori oleh sekelompok sutradara muda: Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Francois Truffaut, Louis Malle, dst. Kelompok *French New Wave* ini lalu tumbuh dan berkembang pesat di Perancis saat itu. Tak sedikit sutradara-sutradara pemula bergabung dengan mereka ketika membuat film pertamanya. Majalah *Cahier du Cinema* yang merupakan corong suara sekaligus afiliasi kelompok ini pada terbitan tahun 1962 mencatat daftar 162 sutradara yang dikumpulkan dalam kronik *Cahier du Cinema* (Neupert xix). Sebagian pengamat film menganggap daftar nama-nama itu semuanya adalah bagian dari kelompok *Cahier du Cinema* tetapi sebagian pengamat lain menganggap data-data itu agak lemah. Lepas dari persoalan daftar itu, kelompok ini telah mampu mengubah cara-cara dalam pembuatan film secara produksi dan juga estetika film, film sebagai bentuk dan gaya. Mereka menggunakan dana pribadi yang sangat terbatas atau mencari produser yang mau membuat film dengan biaya murah dengan setting lokasi yang tersedia disekitar kota Paris (Neupert 69). Bahkan Truffaut membuat film pertamanya *400 Blows*

1 Lihat esai berjudul “FFI Mau ke Mana” ditulis oleh Nurman Hakim, terbit di Koran Kompas 28 Oktober 2017.

(1959) dengan menggunakan uang pinjaman dari mertuanya²². Godard membuat film dokumenter pendek berjudul *Operation Beton* yang di-release tahun 1955, dengan menggunakan uang gaji yang ia kumpulkan dari pekerjaannya terdahulu sebagai pekerja konstruksi. Mereka para sutradara gelombang baru sinema Perancis ini bersemangat tinggi dalam membuat film. Mereka tidak terpaksa dan menyerah terhadap dominasi sinema *mainstream* yang saat itu dikuasai oleh sinema Hollywood ditambah mulai meredupnya sinema Perancis gaya lama yang secara naratif lambat dan secara *style* sangat dipengaruhi oleh teater perancis (Neupert 41). Mereka para sutradara *New Wave* melawan dan mendobrak pakem-pake yang sudah ada, utamanya mendobrak bentuk dan gaya pada film-film Hollywood. Memang, kelompok *New Wave* ini selain dipengaruhi oleh film-film neo realisme Italia yang telah muncul beberapa tahun sebelumnya, ia juga dipengaruhi oleh beberapa sutradara Hollywood yang mereka anggap masih punya dedikasi dan mereka letakan sebagai *auteur*, semisal Alfred Hitchcock dan Howard Hawks. Tetapi pengaruh Hitchcock hanya sebatas kepada konsep sutradara sebagai *auteur*, tidak menyentuh ke dalam bentuk dan gaya film. Sebaliknya, justru film-film *New Wave* ini kemudian mampu mempengaruhi beberapa film Hollywood (Neupert 89) seperti film *Bonnie and Clyde* (1967) yang disutradarai oleh Arthur Penn. Film-film *New Wave* sendiri lebih banyak dipengaruhi neo realisme Italia: pengambilan gambar dengan budget rendah, shooting tidak menggunakan set seperti yang dilakukan oleh Hollywood melainkan di lokasi yang telah tersedia di jalanan kota Paris atau di apartemen milik *crew* film atau milik teman mereka, menghindari *three-point lighting* ala Hollywood dan menerapkan *available light*, menggunakan aktor dari kalangan nonprofessional dan seterusnya. Kelompok *New Wave* ini berhasil mengubah kekurangan-kekurangan finansial dari aspek produksi menjadi suatu kekuatan (Neupert xv) dalam menciptakan bentuk dan gaya baru dalam sinema yang kemudian mempengaruhi tidak hanya sinema Perancis tetapi juga sinema Eropa kontemporer bahkan dunia. *New Wave* berlangsung dari tahun 1958 sampai dengan

1964. Era *new wave* memang hanya berlangsung saat itu saja, di suatu periode di mana faktor sosial, teknologi, ekonomi dan sinematik membantu menghasilkan sesuatu yang intens, suatu gerakan kreatif dalam sejarah sinema (Neupert xv), tetapi dampak serta jejaknya begitu membekas hingga kini. Kita bisa melihatnya melalui film-film mutakhir yang muncul dari Perancis dan negara sekitarnya termasuk Belgia. Misalnya pada film-film Jean Luc - Pierre Dardenne (Dardenne Brother). *Rosetta* (1999), *L'enfant* (2005) dan *The Kid with a Bike* (2011) adalah beberapa dari film yang telah dibuat oleh Dardenne Brother. *Rosetta* bercerita tentang seorang remaja yang tinggal bersama ibunya yang alkoholik di sebuah mobil karavan. Mereka mencoba untuk bertahan hidup dan berusaha lepas dari kemiskinan dengan mencari pekerjaan. *L'enfant* bercerita tentang seorang remaja bernama Sonia, ketika kembali ke apartemennya, ia menemukan bahwa pacarnya yang tidak bertanggung jawab, Bruno, tanpa minta izin Sonia, telah menyewakan apartemen mereka. Mereka lalu menjadi *homeless*, tinggal di sebuah bedeng kecil. Tiba-tiba di suatu hari, Bruno menjual anak mereka yang masih bayi demi uang, membuat Sonia terguncang hebat. Sonia menuntut anaknya kembali. *The Kid with a Bike* bercerita tentang seorang anak berumur 12 tahun yang ditinggalkan oleh ayahnya. Ia lalu diasuh oleh negara dengan dititipkan sementara kepada seorang perempuan penata rambut pemilik salon kecil. Si anak dengan sepedanya ke sana ke mari berusaha mencari ayahnya. Tiga film tersebut mengusung isu-isu sosial yang terjadi di Belgia. Secara bentuk dan gaya, jejak dari *New Wave* cukup terlihat di film-film ini: kamera dominan *handheld*, tidak ada ilustrasi musik (*The Kid with a Bike* beberapa bagian saja dari film menggunakan ilustrasi musik minimalis), berbicara soal isu-isu sosial sehari-hari dan juga isu kemanusiaan yang menyentuh, ending tidak selalu jelas dan membahagiakan - tidak seperti halnya hidup yang harus bahagia seperti dalam sebagian besar film-film Hollywood, dst. Tiga film itu menghadirkan bagaimana realitas direpresentasikan ke dalam film. Tragedi hidup: kehilangan pekerjaan dan hidup miskin pada *Rosetta*, kemiskinan akut sampai menjual anak sendiri dan anak mencari ayahnya yang pergi meninggalkannya adalah segelintir dari persoalan

2 www.newwavefilm.com/french-new-wave-encyclopedia/francois-truffaut.shtml

hidup dalam realitas yang kita jalani. Merepresentasikan realitas ke dalam film adalah mempertanyakan dan mencari jawab terhadap realitas itu sendiri. Representasi itu akan memantul kepada realitas dan kembali lewat penontonnya dan tentu akan mempengaruhi cara penonton umum, kritikus maupun sineas - dalam memahami kehidupan ini serta melihat dan bertindak dalam realitas hidupnya, dalam kebudayaannya. Ia menciptakan semacam lingkaran yang berdialektika. Agen mempengaruhi struktur dan begitupun sebaliknya dan kemudian terjadi strukturasi, struktur-struktur "baru" tercipta dan begitu seterusnya. Tentunya dalam contoh *New Wave*, hal itu berlangsung dan mampu memberikan suatu *values* tersendiri dalam kebudayaannya, tidak melulu materialistik. Artinya dalam konteks ini, hubungan antara agen dan struktur tidak selalu bekerja karena sebab-sebab materialistik yang merupakan semangat dari kerja kapitalisme. Lihatlah apa yang dilakukan oleh Jean-Luc Godard, Francois Truffaut, Claude Chabrol, dst. Mereka menciptakan bahasa sinema mereka - secara bentuk maupun gaya - untuk melawan arus deras sinema Hollywood. Mereka berhasil melakukannya, meskipun tidak dalam ukuran ekonomi, tetapi ada suatu *value* dalam kebudayaan mereka yang jejaknya masih bisa kita lihat tidak hanya dalam film-film Perancis tetapi juga Eropa yang paling muktahir, seperti yang sudah saya uraikan di atas. Lalu lihatlah juga, dengan semangat yang sama, bagaimana Neo Realisme Italia dengan pelopornya Roberto Rossellini, Victorio De Sica, dst, bergerak pada era tahun 1940 sampai dengan 1950-an telah mengubah dan memberikan pengaruh pada perfilman Italia hingga kini. Iran juga begitu, setelah revolusi Iran 1979 dengan jatuhnya rezim Syah Reza Pahlevi, sinema Iran pada tingkat estetika termasuk bentuk dan gaya sangat jauh berbeda dengan sinema Hollywood, apalagi jika bicara soal konten film-film Iran yang memberikan kedalaman arti. Film-film Iran paska revolusi 1979 justru banyak dipengaruhi oleh neorealisme Italia dalam hal gaya dan bentuk, misalnya pada *Taste of Cherry* (1997), *Children of Heaven* (1997), *The White Balloon* (1995) dan *About Elly* (2009). Sementara di Indonesia, sebagian besar, terutama dalam konteks tulisan ini, film-film horor tidak saja meniru nyaris total bahasa sinema Hollywood,

tetapi juga konten cerita yang hanya memodifikasi sedikit *setting* cerita supaya seolah-olah cerita itu berangkat dari budaya lokal, tetapi sesungguhnya itu hanya kedok atau kamufase saja, seperti halnya sifat pragmatisme dalam kapitalisme yang dibungkus dengan sesuatu yang mempunyai *value* lain yang seolah-olah tidak pragmatis.

Sinema Indonesia dalam ketegangan agen dan struktur

Tahun 1999 sekelompok sutradara tergabung dalam *ISinema*, mencoba melakukan sesuatu yang berbeda, mereka membuat film dan manifesto, mencoba membangkitkan dan memberi *value* terhadap perfilman di negeri ini. *ISinema* terdiri dari tiga belas sutradara yang menandatangani manifesto: Riri Riza, Nan T. Achnas, Mira Lesmana, Enison Sinaro, Sentot Sahid, Rizal Mantovani, Ipang Wahid, Srikaton, Teddy Soeriaatmadja, Yato Fiounuala, Dimas Djayadinigrat, Jay Subiakto, dan Richard Buntario. Tetapi hanya beberapa dari mereka yang berhasil membuat film dari kesepakatan manifesto: Nan T. Achnas dengan *Bendera* (2002), Riri Riza dengan *Eliana-Eliana* (2000) Enison Sinaro dengan *Sebuah Pertanyaan Untuk Cinta* (2000), Sentot Sahid dengan *Titik Hitam* (2002). Sayangnya gerakan itu berhenti di jalan dan menguap sebab aktor-aktor kebudayaan lain membiarkan saja dan juga tak ada dukungan dari negara. Bahkan Enison Sinaro sebagai sutradara, ketika produksi *Sebuah Pertanyaan Untuk Cinta*, ia menggunakan uang pribadinya serta harus mengambil dan membawa sendiri catering makan siang untuk *crew*-nya³³. Nan T. Achnas juga menggunakan tabungannya serta menggunakan mobil pribadinya untuk keperluan produksi film *Bendera*, dst⁴⁴.

Beberapa tahun sebelumnya, sekelompok sutradara; Nan T. Achnas, Riri Riza, Mira Lesmana dan Rizal Mantovani, membuat film omnibus

3 Enison Sinaro menceritakan ini secara langsung kepada penulis

4 Nan T. Achnas juga menceritakan hal ini secara langsung kepada penulis.

berjudul *Kuldesak* (1998) yang kemudian dijadikan tonggak bagi kebangkitan sejarah film Indonesia paska reformasi. Mereka berusaha mendayagunakan potensi-potensi dalam diri mereka sebagai agen kebudayaan. Mereka membuat film dengan menggunakan cara-cara yang melawan aturan-aturan perfilman, melakukan “intervensi” terhadap struktur kebudayaan dalam konteks perfilman saat itu yang status quo. Bahkan para sutradara *Kuldesak* mencoba menciptakan bentuk dan gaya yang khas dalam film omnibus itu yang bertolak belakang dari sinema Hollywood. Tetapi negara sebagai aktor yang signifikan dalam pembentukan struktur dan arah kebudayaan justru tidak memberikan kontribusi terhadap gerakan mereka itu.

Kesimpulan

Media termasuk film turut pula menjadi agen dalam peranannya membangun struktur kebudayaan. Media tak terkecuali film adalah bagian dari industri budaya, yang hampir serupa dengan pabrik dalam memproduksi barang-barang, yang digunakan untuk “memanipulasi” masyarakat menjadi pasif. Bahaya inheren

dari industri budaya ini adalah menumbuhkan kebutuhan psikologis palsu masyarakat yang hanya dapat dipenuhi oleh produk-produk kapitalisme (Adorno dan Horkheimer 94-95). Untuk itulah kesadaran sineas beserta film-filmnya sebagai agen kebudayaan, harus tetap dijaga agar tak tertelan oleh struktur kebudayaan yang berenang dalam arus besar kapitalisme itu.

Sejarah menunjukkan kepada kita bahwa arus besar kapitalisme termasuk dalam film memang tak bisa dibendung, dan sulit mengelaknya, tetapi baiknya kita tak pasrah begitu saja, sebab itu membuat kebudayaan menjadi monolitik, seragam dan terasing. Seni dalam kebudayaan adalah ‘obat’ bagi keterasingan manusia itu dan selayaknya mampu memberikan makna yang sesungguhnya pada kehidupan ini.

Jika semua agen/aktor kebudayaan itu berenang dan bergerak pada arus deras yang sama, maka sesungguhnya tepat yang dikutip Geertz di bagian awal tulisan ini, bahwa kita berada dalam jaringan-jaringan makna yang telah kita rajut sendiri. Celaknya kita tidak hanya tergantung tetapi semakin terjat, terperangkap dan tak mampu keluar. Kita tergulung dalam arus deras yang pragmatis dan utilitarian.



Referensi

- Anderson, Benedict R. O'G. (Benedict Richard O'Gorman). *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism / Benedict Anderson*. Rev. and extended ed., Verso, 1991.
- Benjamin, Walter, and Hannah Arendt. *Illuminations / Walter Benjamin ; edited and with an introduction by Hannah Arendt ; translated by Harry Zohn*. Schocken Books, 1987.
- Geertz, Clifford *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, 1973.
- Giddens, Anthony. *The Constitution of Society: Introduction of the Theory of Structuration*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Harris, Marvin, *Cultural Materialism: The Struggle For a Science of Culture*, Walnut Creek, California: AltaMira Press, 1979.
- Horkheimer, Max, and Theodor W. Adorno. *Dialectic of Enlightenment*. London: Blackwell Verso, 1999.
- Kristanto, JB. *Katalog Film Indonesia : 1926- 1995*. Jakarta: Nalar, 1995
- Lutfi, Muhammad, *Perkembangan Film Horor Indonesia 1981-1991*, AVATARA, e-Journal Pendidikan Sejarah Volume 1, No. 1, Januari 2013
- Richard Neupert, *A History of The French New Wave Cinema*, The University of Wisconsin Press, 2002. *Majalah Tempo: Musim Panen Film Horor*, Edisi 29 Januari 2007.
- Koran Kompas, esai “*FFI Mau ke Mana*” ditulis oleh Nurman Hakim, terbit 28 Oktober 2017.
- Website tirto.id, judul artikel: *Film Horor Indonesia dengan Jumlah Penonton Terbanyak*, tayang 7 agustus 2017.
- Website newwavefilm.com. *French New Wave Encyclopedia – Francois Truffaut*.