

KETAHANAN DIRI PENCIPTA FILM GOYANG KUBUR DI ANTARA FILM YANG LENGAH TERHADAP GOYANGAN MODAL

Tunggul Banjaransari

Prodi Seni Program Doktorat Pascasarjana Institut Seni Indonesia Surakarta

corresponding author e-mail: tunggulbanjaransari@dsn.dinus.ac.id

Abstrak

Goyang kubur merupakan penggalan dari judul film pendek Goyang Kubur Mandi Darah yang disutradarai oleh Azzam Fi Rullah (2018). Film ini muncul diantara pemandangan umum film-film di Indonesia yang makin mendekati kesempurnaan dalam aspek nilai produksinya. Sebuah anomali, Azam menggunakan pendekatan B-rated, diantara film-film yang mengejar kualitas tertentu. Pada kasus perjalanan karir Edwin, ia berbelok pada arena film komersial, optimalisasi produk telah mengabaikan gagasan pada karya-karya berikutnya. Padahal beberapa film pendek-nya, memiliki gagasan yang mampu menghasilkan diskursus baru. Film pendek seringkali lekat dengan cerminan semangat kolektivitas dan komunal, bergeser pada kelompok pembuat film yang mendapatkan dana bantuan dari pemerintah. Peta pembuatan film pendek berubah, hanya sebatas menjadi ajang latihan kemampuan mengoptimalkan nilai produksi bagi pembuat film untuk membuat film yang 'serius' (film panjang). Untuk mengurai permasalahan ini, penulis menggunakan eksistensialisme dan intepretasi sebagai pisau bedahnya. Konsentrasi analisisnya terletak pada karakter utama dalam film-film karya Edwin, beberapa sampel film yang dihasilkan dari program Danais Yogyakarta, dan film Goyang Kubur Mandi Darah. Karakter utama menjadi pintu masuk bagi penulis, untuk mengurai upaya pembuat film dalam mengemukakan pendapatnya tentang peristiwa yang terjadi pada dunia cerita dan dunia nyata.

Kata Kunci: Anomali Film, Pergeseran Budaya Penciptaan Film, Nilai Produksi Film

Abstract

Goyang kubur (dancing on grave) is a fragment of I Dance on Your Grave, a short film directed by Azzam Fi Rullah (2018). The film stands out among the others that nearly perfected its production value. In between films that pursue particular qualities, as an anomaly, Azzam makes use of the B-rated approach to his film. In the course of Edwin's career, he turned to the arena of commercial film, in which the product optimization has taken his ideas for granted. His works of short films generated new perspectives and discourse. Short films are often attached to the spirit of collectivity and communality, which shifted to a group of filmmakers who gained funding from the government. The map of short filmmaking changes to a sort of practicing field to optimize the production value for filmmakers aiming the 'serious' films (feature film). To unravel this problem, the writers utilized the existentialist approach to interpret such a phenomenon. The analysis focused on the main characters in Edwin's works, a few samples from the film funded by Danais Yogyakarta, and I Dance on Your Grave. The main characters function as the entry to examine the filmmakers' effort to put their ideas on real and fictional events.

Keywords: Film Anomaly, The Impact of Filmmaking Production Culture, Film Production Value

1. PENDAHULUAN

Frasa ketahanan diri merupakan sebuah bentuk sarkasme untuk merespon film-film yang secara langsung maupun tidak langsung, berperan sebagai unsur ketahanan Nasional. Ketahanan Nasional sendiri merupakan konsep yang dikembangkan oleh para perwira TNI yang terlibat dalam perjuangan Perang Kemerdekaan serta berbagai masalah keamanan dalam negeri lainnya, khususnya yang kemudian bertugas di lingkungan Lembaga Pertahanan Nasional dan LEMHANNAS (kemudian diganti menjadi Lembaga Ketahanan Nasional dengan singkatan yang sama). Ketahanan nasional mengandung makna adanya kondisi dinamis suatu bangsa, berisikan keuletan dan ketanggahan, yang membentuk kekuatan nasional yang mampu menghadapi dan mengatasi setiap macam ancaman, tantangan, hambatan dan gangguan, baik yang datang dari luar maupun dari dalam negeri, secara langsung atau tidak langsung membahayakan kelangsungan hidup bangsa serta pencapaian tujuan nasionalnya (Suryohadiprojo, 1997).

Gambaran mengenai ketahanan nasional melalui film, bisa didapatkan pada dua unsur pendekatan cerita, pertama adalah *heroisme* dan yang kedua adalah kekerasan (Remotivi, 2020). Kedua unsur tersebut adalah hasil pengamatan Remotivi terhadap 6 pemenang untuk 6 kategori, pada acara Police Movie Festival 2019. Keenam pemenang tersebut memiliki 2 benang merah yang sama, yaitu heroisme dan kekerasan. Kedua unsur tersebut masih dengan mudah ditemui pada tahun 2020. Artinya, ada persoalan yang sudah melekat pada paradigma pembuat film bahwa film tidak bisa lepas dari kedua unsur tersebut. Maka, adanya kepentingan tertentu yang berdiri secara tunggal telah menguasai media film dalam kurun waktu yang lama. Sudah bukan menjadi hal yang baru bahwa film merupakan produk yang selalu bersinggungan dengan politik.

Pada era kemerdekaan, layar bioskop diramaikan dengan film-film bertema nasionalisme karena kaitannya dengan pengalaman revolusi dan peningkatan semangat nasionalisme masyarakat. Indonesia, dalam hal ini mirip dengan Rusia karena upaya Vladimir Lenin mengagendakan film sebagai program prioritas kedua (setelah energi listrik). Bahwa film merupakan strategi untuk membangkitkan semangat nasionalisme bangsa (Arief, 2010). Keseriusan Soekarno dalam film ditandai dengan mengirimkan orang-orang untuk sekolah (kursus) ke Hollywood dan Rusia. Setelah beberapa di antaranya ditarik kembali ke Indonesia, negara memberikan anggaran untuk memproduksi film (Biran, 2009). Salah satu film yang dihasilkan adalah *Darah dan Doa* (Ismail, 1950), yang nantinya diangkat sebagai purwarupa dari gagasan film nasional. Dari sekian yang diproduksi atas anggaran negara, narasi yang dibentuk memiliki kemiripan serta identik dengan pendekatan politik dalam negara sosialisme. Formulasinya: Kelesuan bangsa – heroisme tanpa kemampuan (perang) – kolektivitas dalam membangun bangsa.

Usai Orde Lama runtuh, film Indonesia kembali menjadi komoditas jika bukan propaganda. Bermunculan film-film Islam, seksplorasi, dan tentu saja propaganda negara yang amat populer semacam *Janur Kuning* (Surawidjaja, 1980) dan *Pengkhianatan G30S/PKI* (Noer, 1984). Sebagai pemenang pertarungan politik, Orde

Baru tidak membolehkan produksi film yang berpotensi mengganggu stabilitas negara melalui Departemen Penerangan (Sen, 2009). Akibat represi ini, sejak saat itu tak ada perkembangan signifikan dari sinema Indonesia hingga runtuhnya Orde Baru pada 1998. Kemandekan ini tampak dari cara para produsen film yang umumnya menggunakan pendekatan sistem naratif formal dan genre yang mengikuti film-film impor untuk memasarkan filmnya secara 'aman' (Khoo & Barker, 2011).

Di era reformasi dan setelahnya, medium film sudah tidak terpaku pada satu tujuan tertentu. Keragaman ini juga didorong oleh transisi seluloid ke digital. Transisi teknologi perekaman yang mampu membuat moda produksi menjadi lebih murah dan dapat dibuat oleh semua kalangan. Meski film Indonesia telah menampakkan keragamannya, warisan nilai rezim masa lalu tetap dapat dilihat pada film-film masa kini (Heeren, 2012). Jika ciri utama naratif film nasional adalah perlawanan terhadap Belanda, ekstremis Islam, dan komunis, sekarang film dengan semangat yang sama melandaskan nilai-nilai ketahanan nasional dalam naratifnya. *The Raid* (Evans, 2011) merupakan contoh sempurna untuk hal ini. Film tersebut bercerita tentang polisi nasionalis nan religius, melawan sindikat narkoba serta warga apartemen kumuh yang umumnya pecandu narkoba.

Sejauh ini penelitian mengenai film sebagai ketahanan nasional umumnya masih berkisar pada tataran makro. Pada tahun 2020, Garin Nugroho menerbitkan buku yang berupaya untuk menjelaskan era emas pada film di Indonesia (Riyanto, 2020). Sebelumnya, Garin Nugroho menerbitkan buku yang membahas sejarah film yang berada pada konsisi krisis (Riyanto & Herlina, Krisis dan Paradoks Film Indonesia, 2015). Sehingga, buku Era Emas Film Indonesia ini menjadi menarik, karena semacam penanda bahwa film di Indonesia telah keluar dari masa kegelapan. Namun, ada sesuatu yang janggal dalam buku terbarunya. Ukuran keemasan para pembuat film di Indonesia dilihat pada dua aspek, yaitu penghargaan dari festival (baik sebagai film terbaik maupun diputar pada festival film bergengsi) dan pengakuan pasar (film-film yang laku di Indonesia). Dari kedua ukuran tersebut, penulis menemukan kejanggalan yang diungkapkan pada pertanyaan, era emas ini buat siapa? Mengingat unsur penghargaan dan pengakuan ini berorientasi pada keuntungan pribadi para pembuat filmnya, lantas apa yang bisa didapatkan oleh orang-orang yang bukan pada kelompok pembuat film tersebut?

Selanjutnya, penulis tertarik untuk membuktikan era keemasan film melalui pencipta film yang dianggap Garin merupakan bagian dari era tersebut. Pembuktian tersebut melalui pendekatan eksistensialisme untuk melihat sistem naratif filmnya. Hal ini dipakai untuk menguji seberapa besar ketahanan diri para pencipta film diantara paradigma ketahanan nasional pada film yang tidak bisa dielakkan. Diantara pencipta film tersebut, penulis memilih untuk membedah film-film Edwin. Secara perjalanan karirnya, Edwin mengalami perubahan yang cukup signifikan. Sebelum dirinya memproduksi film berjudul *Posesif* (Edwin, *Posesif*, 2017), Edwin memproduksi film yang memiliki kekhasan tersendiri. Sehingga, perubahan yang terjadi pada Edwin dalam konteks

ketahanan diri sangat relevan untuk diulas lebih dalam. Pada bahasan berikutnya, penulis membahas model film yang kontekstual, sebagai cerminan ketahanan diri.

2. METODE PENELITIAN

Untuk menjawab permasalahan yang telah ditawarkan sebelumnya, penulis menggunakan eksistensialisme dan menggabungkannya dengan interpretasi terhadap karakter utama film sebagai alat bedahnya. Fokus terhadap karakter utama dipilih, karena pada dasarnya karakter utama merupakan representasi sutradara film dalam berpendapat mengenai dunia yang dipermasalahkannya. Karakter utama menjadi sebuah tubuh dan bahasa atas visi pikiran sutradaranya (Persson, 2003).

Eksistensialisme sendiri, dipelopori oleh Kierkegaard. Berawal dari penolakannya terhadap bangunan Filsafat Idealisme Jerman yang hanya mempersoalkan realitas universal dengan mengabaikan eksistensi individu. Bisa dikatakan, epistemologi Kierkegaard merupakan suatu usaha untuk mendobrak *abstraksionisme* Hegel yang memutlakan Idea abstrak atau Roh sebagai kenyataan. Oposisi Kierkegaard terhadap Hegel tidak hanya terbatas pada masalah dialektika. Dalam pandangannya, filsafat Hegel tentang hak adalah ajaran bagi robot-robot terlembaga yang benar-benar telah kehilangan kepekaan dirinya sebagai individu dan sudah puas dengan hidup serba pasif sebagai pengemban fungsi-fungsi negara (Hardiman, 2007).

Sepaham dengan apa yang dikatakan Paul Tillich, adalah sebuah gerakan pemberontakan selama lebih dari seratus tahun terhadap dehumanisasi manusia dalam masyarakat industri (From, 2004). Kierkegaard menyatakan bahwa eksistensi manusia bersifat konkret dan individual. Artinya, yang paling utama bagi manusia adalah keberadaannya sendiri, karena hanya manusia sebagai individu yang mampu bereksistensi. Namun, eksistensi manusia bukanlah suatu yang 'ada' belaka (atau hanya bersifat statis), melainkan suatu 'ke-menjadi-an' yang mengandung di dalamnya suatu perpindahan dari 'kemungkinan' ke 'kenyataan' (Hadiwijono, 1994). Dengan kata lain, eksistensialisme merupakan upaya individu untuk menjadi dirinya diantara dehumanisasi yang terjadi pada diri manusia tersebut.

Sejauh ini, penggunaan eksistensialisme pada film, lebih dioptimalkan untuk melihat karakter utama di dalam film. Salah satunya dilakukan oleh Wibisono dalam membongkar karakterisasi Arthur Fleck dalam film *Joker*. Dalam film *Joker* (Phillips, 2019), Arthur Fleck (karakter utama) adalah pengidap *pseudobolbar affect* atau gejala gangguan saraf yang sukar untuk mengendalikan tawanya. Gejala tersebut muncul akibat akumulasi kekerasan yang ia terima sejak kecil. Untuk menyeimbangkan kenangan buruknya, ia berprofesi sebagai komedian. Profesi inilah yang disebut sebagai upaya untuk menunjukkan dirinya ada di antara masyarakat, upaya untuk keluar dari batas-batas (kekerasan dan atau dehumanisasi) (Wibisono, 2019).

Eksistensialisme digunakan oleh penulis sebagai aras epistemologi penelitian ini. Pada proses pengumpulan dan analisis data, penulis menggunakan KPI (*Key Performance Indicators*) yang menjadi turunan eksistensialisme itu sendiri. Terdapat tiga indikator

kunci (KPI) sebagai acuan penulis, ketiga indikator tersebut adalah individualitas, sekuler, dan katastrofik (Ekawati, 2015). Esensi dari ketiga KPI tersebut dapat dilihat pada tabel di bawah ini:

Tabel 1. *Key Performance Indicators* Metode Eksistensialisme
[Sumber: Adaptasi Ekawati, 2015]

No	Jenis Indikator	Definisi dan Cakupan Indikator
1	Individualistik	Pengamatan terhadap sisi individual dari karya (film) yang dihasilkan, melihat manusia sebagai entitas yang konkret dan individual tanpa memandang sisi duniawi. Indikator ini juga disebut sebagai <i>individual human existence</i> (Ozman, 2011).
2	Sekuler	Pengamatan terhadap adanya perubahan pada diri manusia pada karyanya (film). Cakupan pengamatan menitikberatkan pada relasi karya dengan persoalan materialisme atau kepentingan yang berorientasi pada keuntungan semata (Ozman, 2011).
3	Katastrofik	Pengamatan terhadap dampak benturan antara sisi kemanusiaan dengan teknologi (materialisme). Cakupan pengamatan menitikberatkan pada hasil pengrusakan tersebut memunculkan adanya gerakan-gerakan komunal (Ekawati, 2015).

Selanjutnya, penulis memaparkan jenis data dan teknik analisis yang berpedoman pada tiga indikator di atas. Pemaparan mengenai jenis data dan teknik analisis diuraikan sebagai berikut:

1. Jenis data historis, dilakukan oleh penulis untuk mencapai indikator individualistik. Dalam hal ini, penulis menggali data kesejarahan mengenai proses individual seorang pencipta film (sutradara bernama Edwin) pada awal karirnya yang masih menekankan pada ekspresi dirinya tanpa adanya relasi duniawi (teknologi dan materialistik).
2. Jenis data observasi berbasis fenomena, dilakukan oleh penulis untuk mencapai indikator sekuler. Pada tahap ini, penulis menggali data terhadap adanya perubahan pada seorang pencipta film pada film-film yang dihasilkan. Penekanan analisis menitikberatkan pada adanya perubahan karya terhadap pemanfaatan teknologi dan orientasi karya pada keuntungan komersial.
3. Jenis data kontekstualisasi, merupakan tahapan bagi penulis untuk mencapai indikator katastrofik. Pada tahapan ini, penulis menggali dan menganalisis data mengenai dampak adanya benturan sisi kemanusiaan dengan teknologi dan unsur materialistik. Penulis menggunakan sampel film-film yang dibuat oleh Azam Fi Rullah yang merpresentasikan sebagai dampak yang dihasilkan atas adanya benturan kemanusiaan dengan teknologi.

3. HASIL & PEMBAHASAN

3.1. Perjalanan Edwin dalam Mempertahankan Diri dalam Film

Sampai tahun 2020, Edwin telah membuat 10 karya audio visual, yang terbagi menjadi; 5 film pendek dan 5 film panjang. Semua film pendeknya dibuat pada masa awal Edwin merintis karirnya, untuk masuk ke festival-festival film internasional. Pada film pertamanya berjudul *A Very Slow Breakfast* (Edwin, 2002), pemandangan dehumanisasi terjadi pada sistem sosial terkecil dalam masyarakat berbentuk keluarga. Peran, fungsi, dan relasi antar anggota keluarga serupa dengan relasi di dalam sebuah institusi pekerjaan. Anak-anak adalah bawahan yang melakukan segala sesuatu asal bapak senang. Jika, bapak senang maka anak-anak mendapatkan upah yang layak dengan apa yang dikerjakannya.



Gambar 1. Salah Satu Adegan dalam Film *A Very Slow Breakfast*
[Sumber: Rumah Produksi Kotak Hitam]

Pada film pendek keduanya berjudul *Dajang Soembi, Perempoean Jang Dikawini Andjing* (Edwin, 2004), merupakan sebuah cerita alternatif atas legenda Sangkuriang sebagai sebuah cerminan legenda yang dimanipulasi oleh rejim Orde Baru. Upaya manipulasi terhadap cerita rakyat berdampak pada cerita yang selalu diarahkan pada bentuk dikotomi baik dan buruk.



Gambar 2. Salah satu adegan dalam film
Dajang Soembi: Perempoean Jang Dinikahi Andjing.
(Sumber: Rumah Produksi Kotak Hitam)

Melalui film ini, Edwin mengungkapkan bahwa pernikahan Tumang (dewa yang dikutuk menjadi anjing) dengan Dayang Sumbi didorong atas dasar *bestiality* (hubungan seksual antara manusia dengan hewan). Begitu juga adanya hubungan *incest* (hubungan seksual antara sanak saudara) yang didorong dari karakter Sangkuriang yang mencintai ibunya sendiri. Adanya perilaku tersebut, selalu dianggap sebagai sesuatu yang menyimpang/buruk. Dengan kata lain, film ini memperlihatkan adanya upaya dehumanisasi terhadap kisah manusia yang memiliki orientasi seksual yang berbeda diantara masyarakat.

Pada film ketiganya berjudul Kara, Anak Sebatang Pohon (Edwin, 2005), mengungkapkan bahwa orang tua yang paling berpengaruh dalam tumbuh kembang anak adalah Ronald McDonald. Melalui tampilan senyuman dan aksen warna pakaian yang beragam, Ronald mampu mendorong anak pada jurang konsumerisme. Kara merupakan anak yang telah ditinggal mati ibunya, akibat ditimpa Ronald yang jatuh dari langit. Ketika tumbuh besar, ia berupaya membalas dendam kepada Ronald. Kara merupakan karakter yang berusaha mencari jati diri seorang anak, yang mana peran orang tua telah digantikan oleh Ronald McDonald.



Gambar 3. Salah satu adegan dalam film Kara, Anak Sebatang Pohon.
(Sumber: Rumah Produksi Kotak Hitam)

Film keempatnya, berjudul A Very Boring Conversation (Edwin, 2006). Pada dasarnya, film ini memiliki tujuan yang sama dengan Dajang Soembi Perempuan yang Dinikahi Andjing. Adanya hubungan yang janggal antara seorang remaja putra dengan ibu pacarnya. Hubungan mereka bukanlah sebagai seorang ibu yang memposisikan diri sebagai ibu pacar dari lawan bicaranya. Melalui kode-kode visual yang erotis dan sensual, hubungan ini malah lebih mirip dengan hubungan seksual antara remaja dengan perempuan yang umurnya jauh lebih tua. Pada aspek karakternya, film ini terlihat tidak sedang menunjukkan adanya dehumanisasi satu sama lain. Bahkan unsur-unsur ketahanan diri pada karakter mulai tergoyahkan, remaja putra yang goyah atas hubungan dengan pacarnya, dan seorang ibu yang goyah atas hubungan dengan pacar anaknya. Apakah ini menjadi awal kegoyahan Edwin melalui film-filmnya untuk mempertahankan diri melawan upaya dehumanisasi?

Keenam film Edwin berikutnya (yang terdiri dari tiga film pendek dan tiga film panjang), memiliki unsur penggerak cerita yang sama berupa glorifikasi hubungan seksual. Hal ini

membuat percobaan untuk memberikan titik terang atas dehumanisasi yang terjadi pada karakter-karakternya terputus begitu saja. Misalnya, pada *Trip To The Wound* (Edwin, 2008), karakter utama merupakan korban pelecehan yang dilakukan bersamaan dengan peristiwa kekerasan massal terhadap etnis Tiong Hoa pada tahun 1998. Dengan begitu lancar, karakter ini menceritakan bekas-bekas luka yang berada di sekitaran alat vital-nya kepada orang asing di dalam sebuah bus umum. Edwin telah menanggalkan aspek-aspek trauma kekerasan dan lebih mendorong karakternya untuk menceritakan secara lugas peristiwa pelecehan tersebut. Karakter justru mempersilahkan areal alat vital diraba-raba oleh orang asing. Hal ini menggiring penulis pada pertanyaan berupa; apakah karakter tersebut menikmati pelecehan tersebut? Atau hubungan seksual telah menormalisasi segala bentuk kekerasan maupun dehumanisasi?

3.2. Peristiwa Seksual Menggoyahkan ketahanan Diri Edwin Pada Film

Pertanyaan sebelumnya juga selalu muncul setelah menonton film-film berikutnya, seperti *Hulahoop Soundings* (Edwin, 2008). Permainan Hulahup merupakan jeruji bagi para karakter utama untuk melakukan pekerjaan berupa layanan hubungan seksual yang dilakukan melalui telepon. Hubungan seksual menjadi komoditas pada areal ini, yang membuat para karakter melakukan hal yang repetitif dengan gerak tubuh seperti robot. Tetapi setelah hulahup itu terlepas dari tubuh para karakternya, bukannya para karakter keluar dari jerat komoditas, malah para karakter ini tetap digambarkan menikmati hubungan seksual dalam bentuk komoditas yang berbeda, berupa hubungan seksual secara langsung dilakukan dalam bingkai kamar hotel.

Normalisasi kekerasan melalui hubungan seksual juga terjadi pada film panjang pertamanya berjudul *Babi Buta Yang Ingin Terbang* (Edwin, 2008). Frase babi buta merupakan cerminan karakter-karakter utama beretnis Tionghoa, buta bisa dimaknai sebagai bentuk kurangnya kekuatan untuk mencapai keinginan (yang terhubung pada frase berikutnya berupa “Yang Ingin Terbang”). Tetapi jika menilik para karakter dalam film ini, babi buta adalah upaya membutakan diri untuk meraih sesuatu yang diinginkan berupa materi kekayaan dan status sosial baru sebagai orang non-Tionghoa. Upaya untuk meraih keinginan tersebut melauai hal-hal yang terbilang eksotis berupa memakan *hot dog* yang berisi petasan di hadapan pemirsa televisi, rela menjadi bagian dari hubungan seksual yang dilakukan oleh 3 orang (*threesome*), dan berpindah agama. Perpindahan agama yang terjadi adalah pindahannya dari Kristen ke Islam. Bukan pindah dari kepercayaan atau keyakinan etnis Tionghoa ke agama tertentu. Padahal film ini memiliki rantai hubungan dengan peristiwa kekerasan terhadap etnis Tionghoa tahun 1998, tetapi dampak-dampak kekerasan tersebut justru dinormalisasi dengan perilaku-perilaku yang eksotis.

Perilaku eksotisasi dipertegas pada tiga film berikutnya yaitu *Kebun Binatang* (Edwin, 2012), *Someone’s Wife in The Boat of Someone’s Husband* (selanjutnya disebut SWITBOSH) (Edwin, 2013), dan *Hortus* (Edwin, 2014). Khususnya pada dua film terawal, pandangan umum masyarakat kelas menengah-atas Jakarta terhadap alam, daerah di luar Jakarta ataupun Jawa begitu kuat. Pada *Kebun Binatang*, lokasi kebun binatang

menjadi semacam rumah bagi karakter utama (bernama Lana) untuk melakukan hal apapun. Segalanya yang berhubungan dengan manusia (sebagai staff kebun binatang), pengunjung, dan hewan tampak harmonis. Padahal jika mendalami konsep kebun binatang sendiri merupakan sebuah areal yang memaksakan semua ekosistem makhluk hidup berada pada satu wilayah (tanpa memandang rumpun geografis, iklim, dan lain sebagainya) (Kalaweit, 2020).

Sedangkan di luar kebun binatang merupakan kota yang mencerminkan kesemerawutan, kriminal, dan sindikat perdagangan manusia. Lana tergoda oleh ilusi kota mengagumkan yang dilakukan oleh karakter pesulap, sehingga Lana terbuai untuk keluar dari kebun binatang dan menjajal kehidupan kota. Pada posisi ini, Lana merupakan orang udik yang tumbuh besar di hutan buatan. Pada awalnya, dehumanisasi terhadap karakter Lana ini pun terjadi melalui profesi Lana yang menjadi asisten pesulap, yang mampu melakukan atraksi menggunakan bagian tubuh yang sensual. Karena atraksi ini tidak laku, maka Lana berubah profesi menjadi terapis plus (dengan servis tambahan berupa; berhubungan seksual dengan pelanggannya). Pada titik ini, Lana menjadi manusia penghasil uang. Tetapi, dalam menjalani profesi barunya, Lana sangat lihai dalam memainkan perannya, sangat adaptatif, dan kemampuannya terus berkembang tanpa ada tekanan dari dirinya untuk keluar dari rantai perdagangan manusia ini.

Sementara itu, film SWITBOSH merupakan film yang obesitas, hanya gemuk akan gambar-gambar cantik tapi tak berguna (Virencia, 2014). Dengan dominasi shot lebar, film ini menampilkan keindahan alam Indonesia bagian Timur sebagai tempat untuk menggali kisah-kisah legenda yang magis, pencarian leluhur, yang digerakkan oleh dua karakter yang berasal dari Jakarta. Antara pencarian leluhur dengan kisah legenda setempat dihubungkan melalui karakter pria yang mengaku sebagai leluhur karakter perempuan yang mendapatkan ilmu tertentu supaya awet muda. Cara ini dipakai untuk mendekati perempuan agar rela terlibat asmara. Pada selanjutnya, hubungan ini digambarkan secara samar yang mengarah pada hubungan seksual di atas perahu dengan latar matahari tenggelam yang syahdu ala orang kota (Jakarta) menikmati pemandangan alam.

Pada film berikutnya berjudul Hortus (Edwin, 2014), merupakan film yang menyimpulkan pandangan Edwin terhadap hubungan seksual sebagai bentuk normalisasi kekerasan. Pada film itu ditampilkan dua bagian pada satu *frame*. Sebuah *frame* menampilkan dokumentasi penjajahan Belanda terhadap Indonesia, sementara *frame* yang lain merupakan adegan seksual yang dirancang mirip seperti pendekatan film "orang dewasa" pada umumnya, dimana antar karakter tidak ada yang merasa berada pada tekanan, saling menikmati selayaknya hubungan seksual pasangan yang telah disepakati dua belah pihak. Penjajahan merupakan bentuk oposisi biner yang menghasilkan hubungan antara penjajah dan yang dijajah. Tentu pihak yang dijajah merupakan pihak yang dirugikan. Sedangkan pada adegan hubungan seksual, oposisi biner yang terjadi adalah hubungan antara pria dan perempuan yang saling menikmati. Meskipun, karakter pria begitu dominan yang menjadi cerminan penjajah pada adegan

penjajahan Belanda. Tetapi, apakah karakter perempuan dirugikan? Terlihat sama-sama menikmati. Tentu saja, peristiwa kekerasan yang dihasilkan dari proses penjajahan ini berdampak besar, tidak semudah diselesaikan dengan saling berhubungan seksual.

Setelah *Hortus*, Edwin mulai melangkahkan karirnya pada film komersial. Film berjudul *Posesif* (Edwin, 2017) merupakan debutnya. Pada paruh pertama film ini, Edwin melakukan hal yang sama dengan dua film pendek pada awal karirnya, mengungkapkan sebuah peristiwa yang jarang atau bahkan tidak dianggap (setidaknya pada film di Indonesia) sebagai permasalahan yang krusial, padahal berdampak besar. Permasalahan tersebut berupa kekerasan yang terjadi di antara pasangan muda-mudi SMA. Pada umumnya, persoalan di dalam aktivitas pacaran hanyalah dianggap sebagai persoalan yang biasa atau dimaklumi sebagai bentuk ekspresi anak muda yang masih meluap-luap. Atau, peredaman masalah diantara pasangan kekasih klaster SMA, dengan mudah terselesaikan atas dasar cinta, caranya salah satu diantara mereka harus mengalah demi keutuhan atau keabadian cinta.

Berbeda dengan *Posesif*, penonton diperkenalkan dengan potensi atau area rawan kekerasan melalui karakter Lana. Atas dasar cinta, Yudhis (kekasih Lana) melakukan hal-hal yang merugikan Lana maupun orang-orang terdekat Lana. Ancaman, intimidasi, dan kekerasan verbal maupun non verbal kerap dilakukan. Bahkan beberapa adegan seperti Yudhis yang tiba-tiba berada di dalam rumah Lana, dirancang seperti pendekatan film horror. Tetapi, pada paruh akhir film ini, menunjukkan kelamahan yang besar. Lana hanya memiliki dua pilihan, pertama mengikuti nasehat ayahnya untuk terus mengembangkan kemampuannya sebagai atlet loncat indah. Atau bersenang-senang dengan Yudhis yang sangat posesif kepada Lana. Lana hanya bisa memilih, padahal pilihannya tidak mengarahkan Lana menemukan dirinya.

Misalnya sebagai seorang atlet, karakter utama selalu dihantui oleh pesan dari ibunya (yang juga semasa hidup menjadi atlet loncat indah). Sehingga, posisi atlet ini dilakukan oleh Lana sebagai bentuk pengabdian terhadap orang tuanya. Begitu juga dengan pilihannya untuk menghabiskan waktu bersama Yudhis, ia hanya akan melayani segala keinginan Yudhis untuk membuktikan rasa cinta Lana terhadap Yudhis. Pemandangan ini sangatlah umum terjadi pada film-film di Indonesia yang menggunakan perempuan sebagai karakter utama, ada unsur pengabdian terhadap perspektif perempuan pada film-film di Indonesia (Siregar, 2004). Lana sebagai perempuan digambarkan tidak memiliki perspektif untuk menemukan jalan keluar dari dua pilihan yang menjerat hidupnya. Lana adalah sosok yang lemah, pada akhirnya ia memilih jalan ayahnya, orang yang memiliki frekuensi pertemuan dan pengaruh dalam kehidupan Lana lebih banyak daripada Yudhis.

Aruna dan Lidahnya (Edwin, 2018), merupakan film kedua Edwin di arena komersial. Film ini adalah film yang memiliki cabang cerita yang banyak tapi tidak terhubung dengan kuat. Ditambah lagi, film ini merupakan film yang karakter-karakternya paling lemah diantara film-film Edwin. Dikisahkan, Aruna (sebagai karakter utama) mendapat perintah oleh atasannya (lembaga non pemerintah) untuk mengerjakan proyek siluman

pesanan dari sebuah instansi pemerintah. Proyek tersebut berupa penyelidikan kasus-kasus yang diindikasikan mengarah pada gejala flu burung. Dari instansi pemerintah tersebut, memerintahkan Farish yang kebetulan adalah mantan kekasih Aruna dan mantan staff lembaga tempat Aruna bekerja. Kisah masa lalu mereka membuat proses pekerjaan berjalan sangat canggung. Pada akhirnya, flu burung tidak pernah ada, proyek tersebut hanya dipakai oleh Priya (salah satu pimpinan pada instansi pemerintah) untuk berselingkuh dengan Farish.

Selama perjalanan, Aruna ditemani Bono seorang koki pada restoran mewah di Jakarta dan Nadezhda seorang reviewer makanan yang sedang didekati Bono untuk dijadikan kekasih. Makanan difungsikan secara paksa sebagai benang merah yang menghubungkan latar cerita dan karakter yang sangat berbeda. Alih-alih menjadi benang merah, makanan malah menjadi objek wisata. Diantara makanan yang disinggahi oleh karakter utama (ada 4 lokasi terdiri dari; Surabaya, Pamekasan, Pontianak, dan Singkawang) hanya satu makanan yang berfungsi untuk kebutuhan ceritanya, yaitu nasi goreng. Lalu apa yang sebenarnya hendak digapai atas kompleksitas cerita dan kompleksitas karakternya?

3.3. Kelompok Goyang Kubur Diantara Film Bernilai (Produksi) Tinggi Sebagai Cerminan Ketahanan Industri Film Nasional

Sejauh yang terlihat, kasus yang ada pada film Aruna dan Lidahnya merupakan film yang dikejar oleh capaian nilai produksi tertentu. Untuk mencapai itu, strategi yang digunakan film ini adalah menghadirkan karakter yang cukup banyak, lokasi yang banyak, tata ruang yang megah, kemudian dibungkus dengan kompleksitas cerita yang dipaksa untuk melingkupi semua aspek tersebut. Berbicara mengenai kasus nilai produksi film di Indonesia, memiliki gambaran seperti pisau bermata dua. Pada satu sisi digunakan oleh pembuat film untuk membuat filmnya tampak megah dan memperbaiki jenjang karirnya. Namun pada sisi yang lain, nilai produksi didefinisikan secara permukaan sebagai capaian kemampuan pembuat film dalam mengoptimalkan perangkat teknologinya. Dalam hal ini, persoalan perspektif dan visi pembuat film telah diabaikan. Dampaknya, seperti yang terjadi pada film Aruna dan Lidahnya, tampak mempesona secara gambar tapi lemah pada aspek gagasannya.

Pengabaian pada aspek gagasan dan langkahnya pembuat film mengoptimalkan nilai produksi menjadi semacam budaya baru dalam ranah produksi film di Indonesia. Hal ini tidak hanya terjadi pada film panjang-bioskop (atau umumnya disebut sebagai film komersial) melainkan terjadi pula pada arena produksi film pendek. Setidaknya permasalahan ini muncul sejak adanya bantuan dana istimewa dari pemerintah provinsi Yogyakarta (mulai tahun 2015 dan program fasilitasi film pendek yang dikelola oleh Pusbang Film Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan (mulai tahun 2016). Program tersebut dijalankan secara rutin tiap tahunnya, yang bertujuan untuk meningkatkan produktivitas dan kualitas film pendek di Indonesia. Upaya peningkatan tersebut tentunya dibarengi dengan upaya menentukan standar tertentu pada wilayah produksinya, tetapi bagaimana dengan produktivitas dan kualitas pembuat film pada areal perspektif dalam memproduksi film hasil bantuan pemerintah ini?

Penulis menggunakan tiga sampel film yang mendapatkan bantuan dana istimewa, ketiga film tersebut merupakan film yang mewakili program pendanaan tiap tahunnya. Ketiga film tersebut dipilih karena memiliki peredaran (melalui pemutaran film berwujud festival dan pemutaran film yang diselenggarakan oleh komunitas tertentu). Pertama, film *Kitorang Basudara* (Raras, 2015). Film ini dibuat diantara stigma buruk masyarakat (khususnya Yogyakarta) terhadap mahasiswa maupun kelompok masyarakat berasal dari Papua yang tinggal di Yogyakarta. Alih-alih menawarkan obat penawar untuk mereduksi stigma tersebut, malah film ini makin mempertegas stigma terhadap kehidupan asrama orang-orang Papua. Berto (karakter utama) memutuskan untuk mencari tempat kos agar dapat fokus dengan dirinya sendiri dalam proses studi. Keputusan ini dibuat setelah ia tinggal untuk sementara waktu di wisma khusus orang-orang Papua, yang ditampilkan penuh, sesak, panas, dan tidak ada privasi bagi masing-masing individu. Pada akhir film, akhirnya Berto (dibantu kakaknya Rony) mendapatkan kos dengan pemiliknya yang tidak diskriminatif terhadap orang-orang Papua.

Karakter Berto gagal mendapatkan rumah dalam konteks yang luas. Ia tak bisa menemukan rumah yang nyaman baginya bersama kakaknya sendiri di wisma. Tetapi ia baru bisa mendapatkan rumah (meskipun hanya diceritakan bahwa Berto berhasil memindahkan barang-barangnya ke kos baru. Pada adegan berikutnya, Rony mengajak jalan-jalan ke Borobudur menikmati pemandangan Jogja dan Jawa yang indah) yang mana pemilik kosnya adalah warga Yogyakarta yang baik hati. Sebuah cerminan retorika dan pencitraan pemerintah yang sering dilakukan pada media televisi. Pada aspek yang lain, mencerminkan pula prinsip-prinsip ketahanan nasional yang digambarkan bahwa Berto merasa nyaman, tenang, jauh dari ancaman yang mungkin ancaman-ancaman tersebut bisa Berto peroleh jika bertahan di wisma orang-orang Papua. Film kedua adalah *Kembalilah Dengan Tenang* (Fahriansyah, 2018), pada film tersebut memusatkan perhatiannya pada krisis lahan makan, atau juga bisa dibaca sebagai krisis alih fungsi tanah di Yogyakarta.

Krisis lahan makam membuat seorang ayah kesulitan mencari tempat untuk mengkebumikan anaknya, yang meninggal karena menenggak minuman alkohol *oplosan*. Sepanjang cerita, film ini memiliki kompleksitas yang tidak terjalin dengan baik antar lapisannya. Apakah kesulitan karakter ayah mencari lahan makam ini karena memang tidak ada lahan, atau sebenarnya lahan makam itu ada tetapi harus dibeli dengan sejumlah uang (yang jumlahnya memberatkan ayah), atau ayahnya tidak rela membayarkan sejumlah uang untuk kebutuhan makamnya? Lapisan-lapisan tersebut muncul tetapi tidak diperdalam dan dihubungkan atau setidaknya hanya fokus pada turunan kasus (berupa krisis lahan) yang berdampak pada perilaku orang tertentu. Sejauh yang terlihat, film ini ju

Justru menghasilkan kesimpulan berupa; tidak ada tempat bagi orang-orang pemabuk *oplosan* (murahan, bisa dipresentasikan sebagai orang miskin) di Yogyakarta. Maka, bekerja-lah segiat mungkin dan berperilaku sesuai ajaran agama selama tinggal di Yogyakarta, agar terhindar dari kemiskinan dan mabuk-mabukan dengan minuman

alkohol murahan. Sebuah narasi yang memiliki tujuan untuk menghasilkan dikotomi benar dan salah.

Film berikutnya adalah film berjudul *Tilik* (Prasetyo, 2019), film ini juga belum selesai menyelesaikan stigma terhadap dua golongan. Malah film ini merupakan sebuah kerja yang makin melanggengkan stigma tersebut. Stigma terhadap golongan ibu-ibu yang tinggal di daerah (kabupaten Gunungkidu, dilihat dari arah datangnya hingga masuk ke wilayah kota Yogyakarta, ditambah plat truk yang mengidentifikasi lokasi Gunungkidul) tidak melek terhadap pengetahuan, dan stigma terhadap perempuan daerah yang pindah ke kota dan memiliki harta yang melimpah, dianggap sebagai palcur. Selama program bantuan terhadap pembuat film dijalankan, peta kelompok pembuatan film pendek menjadi semakin kecil. Didominasi oleh pembuat film yang mendapatkan program bantuan pendaanaan, dan film-film yang diproduksi atas dasar tugas akhir kuliah atau tugas akhir semester. Kelompok yang terakhir ini pun tetap masih lemah, karena tuntutan sekolah film yang pada umumnya memiliki visi yang mendorong mahasiswanya memiliki ketrampilan di dunia industri. Film pendek di Indonesia mengalami kondisi yang mengesankan, setidaknya pada hal gagasan dan semangat yang dibangun dari komunal.

Pada dasarnya, film pendek merupakan simbol independensi pembuat film, tanpa adanya pengaruh modal yang besar, mengoptimalkan keterbatasan teknologi, dan dibangun secara kolektif oleh lingkungan sekitar (tanpa memandang kompetensi) (Prakosa, 2008). Mentalitas independensi sudah jarang ditemukan maupun muncul di pemutaran film seperti festival dan pemutaran yang diadakan oleh komunitas yang menyoroti film pendek di Indonesia. Diantara yang jarang ini, muncul kelompok yang masih memiliki energi-energi yang dibangun secara kolektif. Kelompok yang dinamai Kolong Sinema ini, sudah memproduksi beberapa film pendek. Diantara film pendek yang dibuat, memiliki ciri yang sama yaitu film horor, *gore*, dengan standar *B-rated*. Salah satu diantaranya menjadi pembahasan pada tulisan ini, karena dianggap menjadi sebuah model film yang mencerminkan ketahanan diri, dengan melihat karakter pada filmnya. Film tersebut berjudul *Goyang Kubur Mandi Darah* (Rullah, 2018).

Film ini merupakan kumpulan anomali dari film-film di Indonesia. Mulai dari anomali atas penggambaran karakter pada film di Indonesia, standar maupun kualitas yang diarahkan pada capaian tertinggi, dan lapisan cerita yang kompleks tanpa adanya kedalaman di dalamnya. Film bercerita tentang sebuah kejadian misterius yang membuat salah seorang sahabat (bernama Nisa) tiga karakter utama meninggal. Proses berkabung ini justru digunakan oleh tiga karakter utama (Intan, Wiwid, dan Depi) melakukan perayaan semacam pesta, ketiganya menari dengan lagu dan lirik yang repetitif (seorang bernyanyi '*Goyang.. Goyang... Goyang Kubur*'). Selain itu, mereka bertiga memberikan sesaji berupa barang-barang yang menjadi barang idaman temannya yang meninggal. Dari adegan ini saja, sebuah pemandangan yang jarang terjadi atau bahkan tidak pernah diterapkan pada film-film di Indonesia, yang pada umumnya membingkai peristiwa seseorang meninggal selalu dikaitkan dengan kesedihan. Pada adegan ini, menyiratkan bahwa kematian dapat dimakna melalui

beberapa alternatif (khususnya pada film yang memiliki *poetic license* untuk menginterpretasikan manusia, dunia, dan kehidupan melalui medium film dengan cara apapun).



Gambar 4. Salah Satu Adegan dalam Film Goyang Kubur Mandi Darah.
(Sumber: viddsee.com)

Selanjutnya, cerita digerakkan melalui salah satu karakter yang hendak menghabisi dua sahabatnya, tujuannya adalah menjajal dan mengembangkan kekuatan gaib yang dipelajarinya. Pada akhir film pun, penonton diberikan petunjuk bahwa pelaku pembunuhan Nisa dilakukan oleh salah satu dari sahabatnya yang sedang menjajal dan mengembangkan kemampuan gaib tadi. Pemandangan dalam film yang mengulas mengenai bentuk persahabatan manusia, selalu terbentur pada persoalan kesetiaan satu sama lain untuk membentuk kekompakan. Padahal, untuk menuju sebuah solidnya sebuah kelompok, tentunya telah mengorbankan beberapa aspek dalam diri manusia sebagai individu, misalnya menanggalkan keinginan, gagasan, dan visi agar kelompok dalam ruang lingkup sahabat tetap utuh.

Permasalahan-permasalahan yang terjadi di dalam kelompok, umumnya (pada film) disebabkan atas dasar sikap egois salah satu dari individu itu sendiri. Begitu pula dengan keputusan seseorang, misalnya pada kasus film *Ada Apa Dengan Cinta* (Soedjarwo, 2002), keputusan Cinta untuk menerima Rangga sebagai kekasihnya didorong oleh keputusan kolektif. Dalam konteks persahabatan, eksistensialisme diri jarang mencuat, praktik dehumanisasi justru sering muncul. Maka itu, Film *Goyang Kubur Mandi Darah* merupakan film yang menekankan pada ketahanan diri pada ruang lingkup persahabatan. Seorang karakter harus keluar dari lingkaran persahabatan tersebut untuk membebaskan segala keinginan individu-nya. Meskipun demikian, dehumanisasi merupakan tahap awal dimana seseorang berusaha untuk megahadirkan dirinya sebagai manusia. Pada film *Goyang Kubur Mandi Darah*, eksistensialisme itu bukan sebagai puncak kemenjadian seseorang. Tetapi setelah manusia mencapai puncak (karakter utama mampu memiliki kekuatan gaib yang diharapkan) juga menghasilkan praktek dehumanisasi kepada orang lain, berupa pembunuhan. Film ini menghasilkan diskursus yang beragam. Selain menjadi anomali diantara film-film di Indonesia yang mengejar nilai produksi dengan gagasan yang nihil, juga memberikan gambaran bahwa eksistensialisme merupakan proses kemenjadian manusia untuk berkuasa dan menghasilkan dehumanisasi baru.

4. KESIMPULAN

Film sebagai ketahanan nasional dalam tataran mikro di tulisan ini diarahkan sebagai film yang tidak hanya berkulat pada pendekatan-pendekatan yang bermuatan kekerasan. Pengaruh konsep Ketahanan Nasional juga berdampak pada aspek yang sangat halus. Dalam tulisan ini, pengaruh tersebut sampai menysar pada aspek nilai produksi. Proses perjalanan Edwin dari film-film pendeknya hingga film panjang (yang dibuat sebagai film komersial) menjadi contoh bahwa ketahanan diri Edwin dalam mempertahankan gagasan, cerita, dan karakter-karakternya mampu takluk dengan pendekatan Ketahanan Nasional. Lantas, film pendek menjadi sorotannya, yang dinilai oleh penulis sebagai sebuah arena paling relevan untuk menajamkan ketahanan diri para pembuat film.

Tetapi, mulai 2015, program-program bantuan dari pemerintah turut mengubah peta film pendek di Indonesia. Begitu juga peta perfilman di Yogyakarta, yang sebelumnya menjadi semacam tempat berkumpulnya para pembuat film yang kritis dan mampu menawarkan pandangan baru di Indonesia. Film-film yang dihasilkan dari program bantuan tersebut pun sangat mengabaikan aspek gagasan, kedalaman cerita, dan visi film itu sendiri. Tidak menawarkan pandangan yang lugas, justru melanggengkan praktek-praktek stigma, retorika, pencitraan, dan erat dengan pandangan pemerintah dan media massa dalam membingkai dinamika masyarakat di Indonesia. Setidaknya, hingga tahun 2020, peta pembuatan film pendek didominasi oleh dua golongan. Pertama, golongan pembuat film (dalam sebuah kelompok) yang memproduksi film atas dasar bantuan dana, kedua golongan kelompok yang membuat film atas dasar tugas akhir/tugas semester dari sekolah/perguruan tingginya.

Diantara dominasi yang mengancam stabilitas kebebasan berkarya, terdapat sebuah kelompok yang masih menjaga ketahanan diri tersebut. Kelompok tersebut dinamai sebagai Kolong Sinema. Pada filmnya yang berjudul *Goyang Kubur Mandi Darah*, film ini menyiratkan anomali atas film-film di Indonesia. Pendekatan *B-rated* pada film ini, kerap menjadi sindiran bagi para pembuat film di Indonesia pada umumnya, karena dianggap murahan, penggunaan teknologi yang tidak sempurna, kekerasan yang tidak mencerminkan budaya (asli), dan lain-lain. Selain itu, film ini menawarkan sebuah konsep yang berupaya meng-kontekstualisasikan eksistensialisme itu sendiri. Bahwa, kemenjadian seseorang untuk menjadi diri mengarah pada bentuk kekuasaan, yang menghasilkan dehumanisasi baru.

DAFTAR PUSTAKA

- Arief, S. (2010). *Politik Film di Hindia Belanda*. Jakarta: Komunitas Bambu.
- Biran, M. Y. (2009). *Sejarah Film 1900-1950: Bikin Film di Jawa*. Jakarta: Komunitas Bambu.
- Edwin (Director). (2002). *A Very Slow Breakfast* [Motion Picture].
- Edwin (Director). (2004). *Dajang Soembi Perempuan Jang Dikawini Andjing* [Motion Picture].
- Edwin (Director). (2005). *Kara, Anak Sebatang Pohon* [Motion Picture].
- Edwin (Director). (2006). *A Very Boring Conversation* [Motion Picture].

- Edwin (Director). (2008). *Trip To The Wound* [Motion Picture].
- Edwin (Director). (2008). *Hulahoop Soundings* [Motion Picture].
- Edwin (Director). (2008). *Babi Buta Yang Ingin Terbang* [Motion Picture].
- Edwin (Director). (2012). *Kebun Binatang* [Motion Picture].
- Edwin (Director). (2013). *Someone's Wife in The Boat of Someone's Husband* [Motion Picture].
- Edwin (Director). (2014). *Hortus* [Motion Picture].
- Edwin (Director). (2017). *Posesif* [Motion Picture].
- Edwin (Director). (2018). *Aruna dan Lidahnya* [Motion Picture].
- Evans, G. (Director). (2011). *The Raid* [Motion Picture].
- Fahriansyah, M. R. (Director). (2018). *Kembalilah Dengan Tenang* [Motion Picture].
- From, E. (2004). *Konsep Manusia Menurut Marx*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Hadiwijono, H. (1994). *Sari Sejarah Filsafat Barat 2*. Yogyakarta: Penerbit Kanisius.
- Hardiman, F. (2007). *Filsafat Modern Dari Machiavelli Sampai Nietzsche*. Jakarta: Gramedia.
- Heeren, K. V. (2012). *Contemporary Indonesia Film: Spirits of Reform and Ghosts from The Past*. Leiden: KITLV Press.
- Ismail, U. (Director). (1950). *Darah dan Doa* [Motion Picture].
- Kalaweit, C. (2020, July 10). *channel Chanee Kalaweit pada youtube*. Retrieved from youtube:
https://www.youtube.com/watch?v=p3m98d3_RTc&ab_channel=CHANEEKALAWEIT
- Khoo, G. C., & Barker, T. (2011). *Mau Dibawa Ke Mana Sinema Kita? Beberapa Wacana Seputar Film Indonesia*. Jakarta: Penerbit Salemba Humanika.
- Noer, A. (Director). (1984). *Pengkhianatan G30S/PKI* [Motion Picture].
- Prakosa, G. (2008). *Film Pinggiran: Antologi Film Pendek, Film Eksperimental, dan Film Dokumenter*. Jakarta: FFTV - IKJ.
- Prasetyo, W. A. (Director). (2019). *Tilik* [Motion Picture].
- Persson, P. (2003). *Understanding Cinema: A Psychological Theory of Moving Imagery*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Phillips, T. (Director). (2019). *Joker* [Motion Picture].
- Raras, N. (Director). (2015). *Kitorang Basudara* [Motion Picture].
- Remotivi. (2020, July 13). *Channel Remotivi pada Youtube*. Retrieved from Youtube:
https://www.youtube.com/watch?v=oLmUQVyn5_A&ab_channel=Remotivi
- Riyanto, G. N. (2020). *Era Emas Film Indonesia 1998-2019: Memoar Garin Nugroho*. Yogyakarta: Warning Books.
- Riyanto, G. N., & Herlina, D. (2015). *Krisis dan Paradoks Film Indonesia*. Jakarta: Penerbit Buku Kompas.
- Rullah, A. F. (Director). (2018). *Goyang Kubur Mandi Darah* [Motion Picture].
- Sen, K. (2009). *Kuasa Dalam Sinema: Negara, Masyarakat, dan Sinema Orde Baru*. Yogyakarta: Penerbit Ombak.
- Siregar, A. (2004, Maret). Ketidakadilan Konstruksi Perempuan di Film dan Televisi. *Jurnal Ilmu Sosial dan Ilmu Politik*, 7(3), 335-349.
- Soedjarwo, R. (Director). (2002). *Ada Apa Dengan Cinta?* [Motion Picture].
- Surawidjaja, A. (Director). (1980). *Janur Kuning* [Motion Picture].

- Suryohadiprojo, S. (1997). Ketahanan Nasional Indonesia. *Jurnal Ketahanan Nasional*, 2(1), 13-31.
- Virencia, K. (2014, March 11). *Cinemapoetica pada kolom Karya*. Retrieved from Cinemapoetica: <https://cinemapoetica.com/someones-wife-boat-someones-husband-ode-akan-angan-dan-ingin/>
- Wibisono, G. (2019). Hidup Adalah Komedi: Analisis Filsafat Eksistensialisme Pada Teks Film 'Joker'. *Habitus: Jurnal Pendidikan, Sosiologi, dan Antropologi*, 3(2), 69-78.