KIPRAH FOURCOLOURS FILMS DALAM GERAKAN FILM INDEPENDEN DI YOGYAKARTA

Oleh : Ismail Basbeth

Sutradara film.
E-mail : ismail_basbeth@yahoo.co.id

Abstract

This study attempts to analyze the involvement of Fourcolours Films in independent film movement in Yogyakarta. The purpose of this study was to determine the involvement of Fourcolours Films in independent film movements in Yogyakarta and to find out how the thinking of those in Fourcolours Films about themselves and what they do in the Fourcolours Films. The methodology used in this study is the analysis of ethnographic, seeing trough Anthony Giddens's structuration theory. The results revealed that as a center of economic, government and politics activity, Jakarta offer capital, technology and also ease in dealing with government bureaucracy. This dependence to Jakarta perceived impedes the creative process of filmmaker in Yogyakarta. Because Fourcolours Films has the spirit to changed Yogyakarta as one of the mecca of film industry, in their daily activities Fourcolours Films has to be open to the people of Yogyakarta who want to study film. Fourcolours Films wants to develop the film industry in Yogyakarta although faced with various limitations, in fact this also make the people in Fourcolours Films being more creative.

***Keywords**: fourcolours films, independent film, film community, structuration theory*

Pendahuluan

Fourcolours Films adalah sebuah rumah produksi independen berbasis komunitas di Yogyakarta yang diprakarsai oleh Edi Cahyono, Ifa Isfansyah, Budi

Arifianto dan Narina Saraswati. Dimulai tahun 1999 ketika mereka bertiga bertemu di sebuah institut seni terkemuka di Yogyakarta dalam satu angkatan yang sama. Pertemuan mereka pada saat itu yang didasari oleh kecintaan mereka pada film menghasilkan sebuah ide untuk membuat sebuah proyek pembuatan film yang melibatkan hampir keseluruhan angkatan 1999 dan naskah yang akan dikerjakan berjudul Fourcolours Café (Wawancara dengan Edi Cahyono, 10 November 2008). Sebagai sebuah komunitas mereka memproduksi film pertamanya yaitu *Diantara Masa Lalu dan Masa Sekarang,* kemudian diikuti oleh judul-judul lainnya seperti *Air Mata Surga, Mayar* dan *Bedjo Van Derlaak.*

Pada tahun 2004, dengan alasan dapat belajar di dua wilayah sekaligus yaitu wilayah industri film *mainstream* dan wilayah independen mereka merubah Fourcolours Films yang semula berbasis komunitas menjadi sebuah rumah produksi independen yang bernama CV. Fourcolours Cipta Sinema (Wawancara dengan Narina Saraswati, 11 November 2008). Dengan perubahan ini mereka mengerjakan sebuah sinetron yang berjudul *My Friends My Dreams* yang diputar di stasiun TV nasional. Hal ini merupakan bukti bahwa keputusan untuk merubah Fourcolours Films menjadi rumah produksi adalah keputusan yang tepat, hal ini juga berfungsi sebagai bukti bahwa mereka mampu bekerja dalam industri film *mainstream.* Hal idealisnya adalah Fourcolours Films berkeyakinan bahwa untuk bisa hidup di wilayah film tidak harus berada di kota besar seperti Jakarta yang menjadi pusat dari segalanya, dengan berada di Yogyakarta mereka yakin mampu berkarya dengan sungguh-sungguh dan menghasilkan karya yang bagus. Itulah mengapa keseluruhan film, iklan, maupun sinetron yang dikerjakan Fourcolours Films selalu berlokasi di Yogyakarta. Fourcolours Films percaya bahwa adalah tanggung jawab mereka untuk membuat sebuah industri film di Yogyakarta (Wawancara dengan Edi Cahyono, 10 November 2008). Dan ide mengenai merangsang tumbuhnya industri film di Yogyakarta ini disepakati oleh semua orang yang berada di dalam Fourcolours Films. Hal itu dapat kita lihat dari semangat mereka untuk terus berkarya dan bekerja meskipun tidak mendapatkan gaji bulanan, mereka hanya memperoleh *fee* dari tiap proyek yang mereka kerjakan (Wawancara dengan Yosi Arifianto, 10 November 2008).

Hingga saat ini Fourcolours Films sudah memproduksi 10 film pendek yang telah berprestasi di berbagai festival di dalam maupun di luar negeri. Beberapa dari film-film tersebut antara lain; *Diantara Masa Lalu Dan Masa Sekarang, Air Mata Surga, Mayar, Bedjo Van Derlaak, Harap Tenang, Ada Ujian!, Setengah Sendok*

Teh dan *Jalan Sepanjang Kenangan*. Dalam pergerakannya di film independen, Fourcolours Films dengan sadar maupun tidak telah menciptakan strukturasi yang mempengaruhi aksi-aksi mereka di kemudian hari yang meletakkan mereka sebagai sebuah panutan pergerakan film independen dan memberi pengaruh besar terhadap komunitas film independen yang berada di Yogyakarta. Sekarang dapat kita lihat banyak sekali komunitas film muda yang menonton, berdiskusi, membuat atau hanya mendistribusikan film independen mereka di Yogyakarta (www.fourcoloursfilmsindonesia.com/11 November 2008). Sebuah teori menyatakan bahwa hal-hal praktikal yang dilakukan oleh sebuah kelompok menciptakan stuktur yang mempengaruhi hal-hal praktikal di kemudian hari. Dengan kata lain, aksi-aksi yang dilakukan hari ini memiliki konsekuensi-konsekuensi yang berpengaruh pada aksi-aksi di masa mendatang (Littlejohn, 2005: 235).

Kecintaan mereka yang amat besar terhadap film merangsang munculnya Fourcolours Community dan memproduksi beberapa film dalam naungan nama itu, kemudian mereka merasa ada yang masih kurang dengan bentuk komunitas, alasan administratif untuk mendatangkan proyek juga melandasi hal ini, Fourcolours Community diubah menjadi CV. Fourcolours Cipta Sinema. Kemudian sebagai sebuah rumah produksi mereka berkeyakinan untuk membangun sendiri industri film di Yogyakarta dan ide ini bertahan hingga sekarang (Wawancara dengan Narina Saraswati, 11 November 2008). Dan di akhir tahun 2010, mereka merubah CV. Fourcolours Cipta Sinema menjadi PT. Fourcolours Cipta Sinema. Ini berarti di dalam perjalan Fourcolours Films memang terdapat struktur baik itu tradisi, institusi, kode-kode moral atau cara-cara umum melakukan sesuatu; tetapi itu juga berarti semua hal tersebut dapat berubah ketika orang-orang mulai mengabaikan mereka, mengantikan mereka, atau mereproduksi hal itu dengan berlainan seperti yang diungkapkan oleh Giddens (Giddens dalam Gauntlett, 2002: 93).

Berdasarkan latar belakang yang sudah diuraikan di atas maka dapat diambil sebuah rumusan masalah, yaitu: bagaimana kiprah Fourcolours Films dalam gerakan film independen di Yogyakarta dilihat dari teori strukturasi?

Pembahasan

Di dalam melakukan penelitiannya, peneliti membutuhkan sebuah atau beberapa acuan-acuan berpikir berupa teori-teori yang akan digunakan untuk membatasi, memudahkan serta mengarahkan orientasi berpikir atas temuan-temuan di lapangan. Teori-teori yang terkumpul dalam kerangka teori tersebut adalah;

1. Teori Strukturasi

Teori strukturasi yang akan digunakan pada penelitian ini adalah model Anthony Giddens. Seperti halnya tradisi Weberian dan Marxist, Anthony Giddens juga ikut merubah sebuah pembahasan dari lingkar-lingkar kelas menjadi "strukturasi kelas", yang tidak hanya bergantung pada "grup-grup distributif" tetapi juga bergantung pada divisi pekerja di dalam organisasi-organisasi dan kontrol dari mekanisme-mekanisme yang digunakan di lapangan (Giddens dalam Payne, 1996: 105). Lebih jelasnya teori ini menyatakan bahwa aksi manusia adalah suatu proses produksi dan reproduksi dari beragam sistem sosial. Dengan kata lain ketika kita berkomunikasi satu sama lain, kita membuat struktur yang memberi jarak dari institusi sosial budaya yang luas dengan hubungan individu yang lebih kecil (Giddens dalam Littlejohn, 2005: 225). Sebenarnya ide dari teori ini sangat sederhana, yaitu hal-hal praktikal yang dilakukan oleh sebuah kelompok menciptakan stuktur yang mempengaruhi hal-hal praktikal di kemudian hari. Dengan kata lain, aksi-aksi hari ini memiliki konsekuensi-konsekuensi yang berpengaruh pada aksi-aksi di masa yang akan datang (Littlejohn, 2005: 235). Komunikator-komunikator dalam teori ini bertindak berdasarkan pada peraturan yang digunakan untuk meraih tujuan mereka dan mereka tidak sadar bahwa bersamaan dengan itu mereka menciptakan kekuatan yang mempengaruhi aksi-aksi selanjutnya. Struktur-struktur seperti interaksi dari harapan-harapan atau keinginan, peran kelompok dan norma, jaringan-jaringan komunikasi, dan institusi-institusi sosial mempengaruhi dan dipengaruhi oleh aksi sosial. Struktur-struktur ini memberikan peran yang mengarahkan aksi-aksi yang dilakukan oleh individu-individu, tetapi aksi mereka pada saatnya akan menciptakan aturan baru dan mereproduksi aturan yang lama (Littlejohn, 2005: 225).

> *"As communicators act strategically according to rules to achieve their goals, they do not realize that they are simultaneously creating forces that return to affect future actions. Structures like relational expectations, group roles and norms, communication networks, and societal institutional both affect and are affected by social action. These structures provide individuals with rules that guide their actions, but their actions in turn create new rules and reproduce old ones (Littlejohn, 2005: 225)."*

Interaksi dan struktur sangat erat kaitannya, Donald Ellis menyebutnya dengan *braided entities* atau terkepang kuat. Dengan kata lain, ketika kita melakukan tindakan yang dengan sengaja kita lakukan untuk mencapai apa yang menjadi perhatian kita, pada waktu yang sama aksi kita memiliki konsekuensi yang tidak diinginkan dari struktur yang ada dan akan mempengaruhi aksi kita di masa mendatang (Ellis dalam Littlejohn, 2005: 225).

> *"Interaction and structure are so closely related that Donald Ellis calls them – braided entities. In other words, we do act deliberately to accomplish our intentions but at the same time, our actions have – unintended consequences – of establishing structures that affect our future actions (Ellis in Littlejohn, 2005: 225)."*

Penciptaan sebuah peran seperti terjadi begitu saja, Littlejohn mengatakan bahwa kita tidak pernah mengharapkan penciptaan peran untuk diri sendiri, tetapi ini terjadi karena harapan-harapan itu tercipta di dalam proses aksi lokal. (Littlejohn, 2005: 226). Giddens percaya bahwa jenis strukturasi seperti ini memenuhi seluruh kehidupan sosial dalam banyak cara dan lebih jauh ke dalam hal ini dapat terlihat dalam peran-peran sederhana sebuah kelompok (Giddens dalam Littlejohn, 2005: 226). Dia percaya bahwa strukturasi selalu melibatkan tiga modal atau dimensi utama, yaitu: (1) sebuah penterjemahan atau pemahaman, (2) sebuah pengertian tentang kesusilaan atau perilaku yang pantas, dan (3) sebuah pengertian tentang kekuatan di dalam aksi. Aturan-aturan yang memandu aksi kita, dengan kata lain, memberitahu kita bagaimana sesuatu bisa dimengerti (pemahaman), apa yang harus dilakukan (kesusilaan), dan bagaimana untuk mencapai sesuatu dengan pandai (kekuatan). Pada saatnya, aksi-aksi kita memperkuat penterjemahan, kesusilaan dan kekuatan yang sangat terstruktur ini (Giddens dalam Littlejohn, 2005: 226).

"Giddens believes that structuration always involves three major modalities or dimensions. These are (1) an interpretation or understanding; (2) a sense of morality or proper conduct; and (3) a sense of power in action. The rules we use to guide our actions, in other words, tell us how something should be understood (interpretation), what should be done (morality), and how to get accomplished (power). In turn, our actions reinforce those very structures of interpretation, morality, and power (Giddens in Littlejohn, 2005: 226)."

Teori strukturasi Giddens mencatat bahwa kehidupan sosial merupakan bauran dari aksi-aksi individu, akan tetapi hal itu tidak hanya ditentukan oleh kekuatan sosial belaka. Kehidupan sosial tidak ditentukan oleh aktivitas massal dari level mikro (agen kemanusiaan) – tetapi di sisi yang lain, kita tidak dapat mempelajarinya hanya dengan melihat pada level makro (struktur masyarakat) semata (Giddens dalam Gauntlett, 2002: 93). Giddens malah mengusulkan, agen kemanusiaan dan struktur masyarakat untuk saling berhubungan satu sama lain dan kehidupan masyarakat merupakan pengulangan dari tindakan agen-agen individu yang mereproduksi struktur tersebut. Ini berarti bahwa memang terdapat struktur masyarakat dalam kehidupan sosial seperti tradisi, institusi, kode-kode moral, cara-cara umum melakukan sesuatu; tetapi itu juga berarti semua hal tersebut dapat berubah ketika orang-orang mulai mengabaikan mereka, mengantikan mereka, atau mereproduksi hal itu dengan berlainan (Giddens dalam Gauntlett, 2002: 93).

Aturan-aturan dari struktur masyarakat mungkin hanya berada "di dalam kepala", mereka tidak biasa menuliskannya dan sering kali tidak memiliki kekuatan formal untuk mengembalikannya pada diri mereka, akan tetapi orang dapat terguncang ketika ekspektasi sosial minoritas tersebut tidak dipatuhi. Penelitian sosiologis Harold Garfinkel pada tahun 60-an menunjukkan bahwa ketika orang dihadapkan dalam pertanyaan dan situasi yang tidak diharapkan setiap harinya, orang lain dapat menjalaninya lagi dengan tanpa marah sama sekali pada pelanggaran pemahaman kolektif dari "kebiasaan yang normal" tersebut (Garfinkel dalam Gauntlett, 2002: 94). Setiap harinya orang-orang beraksi, kemudian memperkuat dan memproduksi ulang seperangkat pengharapan – dan ini adalah seperangkat dari *pengharapan orang lain* yang memperbaharui 'kekuatan masyarakat' dan 'stuktur masyarakat' yang dibicarakan oleh para sosiolog (Gauntlett, 2002: 94). Sebagaimana Giddens menyatakan bahwa, masyarakat hanya memiliki bentuk, dan bentuk itu

hanya memiliki efek pada orang, sejauh struktur itu diproduksi dan diproduksi ulang sesuai apa yang dilakukan masyarakatnya (Giddens dalam Gauntlett, 2002: 94-95).

Giddens berpendapat bahwa masyarakat memiliki 'sebuah "keyakinan" di dalam koherensi kehidupan sehari-hari' yang dikembangkan sangat awal dalam kehidupan, yaitu ketika kita menempatkan kepercayaan yang absolut pada perhatian kita dan ditahan oleh interaksi yang biasa dengan yang lain (Giddens dalam Gauntlett, 2002: 95). Ini dikarenakan keyakinan ini merupakan sejenis kepercayaan rutin dan diperluas tanpa berpikir dua kali, yaitu beberapa orang akan terguncang ketika tantangan *taken for granted* menyepakati tentang bagaimana wanita dan pria harus berkata dan bertingkah laku.

Teori-teori strukturasi akan digunakan peneliti untuk membantu memetakan struktur-struktur di dalam Fourcolours Films yang berperan mengarahkan aksi-aksi yang dilakukan oleh individu-individu di dalamnya, dan aksi-aksi tersebut pada saatnya akan menciptakan aturan baru dan mereproduksi aturan yang lama.

2. Film Independen

Studi film atau lebih dikenal dengan *film studies*, sejauh ini, tidak ada kerangka yang bersifat koheren dalam hal ini yang dapat dikemukakan, dan meskipun terdapat banyak paham-paham dogmatis dalam membahas film, tidak ada sebuah "*party line*" untuk menebang atau memberontak melawannya (Patten dalam Payne, 1996: 196). Sebuah istilah yang menasehatkan bahwa harus ada sesuatu seperti kerangka tubuh dalam hal ini, menjadikan serius teoretikus-teoretikus. Tetapi siapa mereka? The Soviets, Kracauer, Bazin, Cavell, Deleuze, mungkin, semuanya menentukan pandangan yang berbeda tentang film. Kenyataan utama yang krusial adalah pelajar yang terbaik adalah siapa yang menjadi pembuat film terbaik. Meskipun banyak sekali terdapat pemikir-pemikir tentang seni, sebenarnya studi dalam film datang dari para praktisinya, para sutradara. Mereka mengembangkan, meluaskan, merevisi, dan mendistribusikan pembuatan film, dan yang terbaik dari mereka adalah mereka sangat tahu apa yang mereka lakukan (Patten dalam Payne, 1996: 196).

Film pertama kali digunakan hanya sebagai sebuah media, baru kemudian sebagai sebuah seni, pada awalnya dimulai pada akhir abad 19, dan memiliki refleksi yang tidak banyak dari 30 tahun awal perjalanan eksistensinya (Patten dalam Payne, 1996: 196). Jika kita melihat film yang diproduksi sekitar tahun 1908, banyak dari

film-film fiksi pada era itu dimainkan dengan keluar dari sisi dramatiknya. Para aktor diatur dalam sebuah baris dan berdiri begitu jauh dari kita. Pertunjukan mereka melawan sebuah *backdrop* kanvas lengkap dengan keriput dan dekor yang dilukis sesuatu. Shot yang ada tidak disela oleh shot apapun yang lebih dekat. Hari ini *image* seperti ini terlihat "*uncinematic*", lebih berat ke arah teaterikal. Setengah lusin tahun kemudian, pada tahun 1913 film terlihat lebih natural. Meski masih tetap tidak menggunakan potongan yang dekat pada karakter-karakternya, tetapi jarak shot cukup terisi (Bordwell, 1997: 1).

Mengunjungi bioskop sekitar tahun 1919, kita akan melihat cukup banyak perbedaan *image*. Kunci aksinya dimainkan kurang dalam dari shot tahun pada 1913. Untuk mengimbanginya, aksi-aksinya dirusak menggunakan sejumlah shot. Penggantinya yang erotis terletak pada sepasang pandangan yang lebih dekat. Pada tahun 1950 dan selanjutnya, seperti adegan pada tahun 1919, sebuah rangkaian shot memasuki jaraknya, mengubah *angle* untuk mengakomodasi yang ikut ambil bagian didalamnya. Tetapi sekarang *angle* kamera mempertinggi kedalaman gambar, menguntungkan *foreground*, *middleground* dan *background* bidang datar seperti kasus pada tahun 1913. Meskipun *foreground*, tidak pada fokus yang tegas, tiap shot menghasilkan *close-up* pada satu figur dan *long-shot* untuk yang lain (Bordwell, 1997: 1).

Pada sekitar tahun 1970, kita akan melihat *déjà vu*. Untuk di dalam *screen*, tidak terbungkus sebuah cerita dalam *image* seperti pada tahun 1910. Perabot rumah tangganya dapat dikatakan lebih tiga dimensi, dan *framing*-nya tidak cukup luas, tetapi *image*-nya didefinisikan oleh dinding yang jauh dan jarak figur-figurnya terentang keluar seperti pakaian dalam satu garis (Bordwell, 1997: 2). Pada tahun ini pula gerakan independen di Amerika mulai menemukan bentuknya.

Bordwell-Thompson dalam bukunya *Film Art: An Introduction*, menyatakan di studio basis sinema, kembali ke Hollywood pada tahun 1970-1980, sutradara-sutradara muda yang bertalenta di sana telah mengadaptasi kebiasaan klasik menjadi rasa yang sejaman dengan mereka. Pada saat yang sama muncul tradisi film independen yang penuh semangat menemukan audiens di antara penggemar film, generasi muda dan minoritas serta kemauan cabang-cabang kebudayaan untuk terlibat dalam percobaan yang mempunyai perbedaan signifikan dari jalur utama yang sudah ada (Bordwell-Thompson, 1997: 471).

"In studio-based cinema, the "old" Hollywood returned in the 1970s and 1980s. Talented young directors adapted classical conventions to contemporary tastes. At the same time there emerged an energetic independent film tradition that found audiences among film fans, young people, and minorities and subculture willing to participate in an experience significantly different from the mainstream (Bordwell-Thompson, 1997: 471)."

Sedangkan di Perancis pergerakan film independen memiliki sejarahnya sendiri. Gerakan itu bernama *New Wave* yang merupakan cikal bakal gerakan film *indie* dunia. *Nouvelle vague*, (dalam bahasa Inggris diartikan dengan *New Wave*) merupakan sebuah gerakan aliran dalam perfilman Perancis yang muncul pada era 1950-an. *Nouvelle vague* telah menjadi sebuah babak baru yang sangat penting dalam sejarah film setelah Perang Dunia Kedua. Karena kemunculan gerakan ini mempengaruhi berbagai gerakan film independen yang ada di seluruh dunia, termasuk Indonesia. Asal mula dari *nouvelle vague* ini sendiri agak mudah untuk dicari, namun secara essensinya gerakan ini sendiri teryata sangat sulit. Ada sedikit kilasan atau runtutan kejadian sejarah yang akhirnya menuntun pada istilah *nouelle vague* atau *new wave* (Khoirurijal, 2008: 35-36). Pada tahun 1948, saat musim semi di Perancis, beberapa perancang mode di bawah pimpinan seorang yang bernama Christian Dior, melempar ke pasaran baju wanita yang panjangnya dekat dengan pergelangan kaki. Kemudian media massa menjulukinya dengan istilah *new look*. *New look* adalah istilah untuk segala sesuatu yang baru pada waktu itu. Lima tahun setelah itu Alain Robbe-Grillets menerbitkan bukunya yang berjudul "*Les gommes*". "*Les gommes*" berbeda sekali gayanya dengan kesusastraan yang ditulis sebelumnya dan segera pula orang-orang menyebutnya *nouveau roman*, roman baru. Tepat lima tahun setelahnya, beberapa sutradara Perancis yang masih muda usianya membuat film mereka yang pertama, yang berbeda pula tema dan gayanya dari film-film terdahulu. Suatu ombak baru telah muncul di pantai perfilman Perancis. Kemudian dinamakanlah gerakan ini *nouvelle vague* atau *new wave*. (Peransi dalam Khoirurijal, 2008 : 36).

Melihat pernyataan-pernyataan di atas, dapat disederhanakan bahwa, film independen adalah film yang diproduksi di luar jalur utama yang sudah ada dan memiliki perbedaan signifikan dengannya, baik teknik, narasi, cerita ataupun biaya produksi. Mengenai bentuknya terus mengalami perubahan seiring berkembangnya film di jalur utama dan perkembangan pemikiran individu-individu di dalamnya.

Teori-teori film independen ini akan digunakan peneliti untuk membantu memetakan film independen dan gerakannya.

3. Etnografi Komunikasi

Etnografi, ditinjau secara harfiah, berarti tulisan atau laporan tentang suku bangsa yang ditulis oleh seorang antropolog atas hasil penelitian lapangan (*field work*) selama sekian bulan atau sekian tahun. Penelitian antropologis untuk menghasilkan laporan tersebut begitu khas, sehingga kemudian istilah etnografi juga digunakan untuk mengacu pada metode penelitian untuk menghasilkan laporan tersebut (Hamzah dalam Spradley, 2006: vii). Etnografi merupakan pekerjaan mendeskripsikan suatu kebudayaan. Tujuan utama dari aktivitas ini adalah untuk memahami suatu pandangan hidup dari sudut pandang penduduk asli, sebagaimana dikemukakan oleh Bronislaw Malinowski, bahwa tujuan etnografi adalah memahami sudut pandang penduduk asli, hubungannya dengan kehidupan, untuk mendapatkan pandangannya dengan dunianya (Malinowski dalam Spradley, 2006: 4). Oleh karena itu, penelitian etnografi melibatkan aktivitas belajar mengenai dunia orang yang telah belajar melihat, mendengar, berbicara, berpikir, dan bertindak dengan cara yang berbeda. Jadi, etnografi tidak hanya mempelajari masyarakat, tetapi lebih dari itu etnografi belajar dari masyarakat (Spradley, 2006: 4). Spradley kemudian mendefinisikan budaya sebagai sistem pengetahuan yang diperoleh manusia melalui proses belajar, yang mereka gunakan untuk menginterpretasikan dunia sekeliling mereka, dan sekaligus untuk menyusun strategi perilaku dalam menghadapi dunia sekeliling mereka (Hamzah dalam Spradley, 2006: xii). Inti dari etnografi adalah upaya memperhatikan makna-makna tindakan dari kejadian yang menimpa orang yang ingin kita pahami. Beberapa makna tersebut terekspresikan secara langsung dalam bahasa; dan di antara makna yang diterima, banyak yang disampaikan secara tidak langsung melalui kata-kata dan perbuatan. Sekalipun demikian, di dalam setiap masyarakat, orang-orang di dalamnya tetap menggunakan sistem makna yang kompleks ini untuk mengatur tingkah laku mereka, untuk memahami diri mereka sendiri dan orang lain, serta untuk memahami dunia tempat mereka hidup. Sistem makna ini merupakan kebudayaan mereka dan etnografi selalu mengimplikasikan teori kebudayaan (Spradley, 2006: 5).

Etnografi komunikasi sederhananya adalah pengaplikasian metode etnografi pada pola komunikasi dari sebuah kelompok. Disini, *interpreter* berusaha untuk membuat kesadaran bahwa sebuah bentuk komunikasi dikerjakan oleh anggota-anggota dari sebuah komunitas atau kebudayaan (Littlejohn, 2005: 312). Pendiri tradisi riset ini adalah antropolog Dell Hymes. Hymes menyatakan bahwa ilmu bahasa formal tidak cukup mampu, dengan kekuatan dirinya sendiri, membuka keseluruhan pemahaman dari bahasa karena hal itu mengabaikan cara yang terlalu cepat berubah-ubah dimana bahasa digunakan dalam komunikasi sehari-hari (Hymes dalam Littlejohn, 2005: 312). Merujuk pada Hymes, kebudayaan memberitahu dengan cara yang berbeda, tetapi semua bentuk komunikasi membutuhkan sebuah kode yang disampaikan, komunikator-komunikator yang tahu dan menggunakan kode, sebuah saluran, sebuah tempat kejadian, sebuah bentuk pesan, sebuah topik, dan sebuah kejadian yang diciptakan oleh proses transmisi pesan. Apapun memenuhi syarat untuk disebut sebagai komunikasi sejauh hal itu dianalisis oleh siapapun yang menggunakan kode (Littlejohn, 2005: 312).

Singkatnya, kebudayaan adalah sebuah pengaruh yang penuh kekuatan dalam kehidupan manusia pada umumnya dan kehidupan manusia pada khususnya. Kebudayaan memiliki kemewahan yang berbeda satu dengan yang lain sehingga membuatnya sulit untuk digeneralisir (Littlejohn, 2005: 312). Untuk memenuhi tantangan ini, perbandingan etnografi menciptakan kategori-kategori yang dapat membandingkan kebudayaan. Di dalam etnografi komunikasi, Hymes menyarankan seperangkat dari sembilan kategori yang dapat digunakan untuk mengkomparasikan perbedaan kebudayaan:

1. *Ways of speaking* (cara berbicara), atau pola-pola komunikasi yang familiar pada anggota dari sebuah kelompok.
2. *Ideal of the fluent speaker* (pembicara ahli yang ideal), atau apa yang membentuk seorang komunikator dapat dijadikan contoh.
3. *Speech community* (kepandaian bicara komunitas), atau kelompok itu sendiri dan sekelilingnya.
4. *Speech situation* (kepandaian bicara situasi), atau waktu-waktu tertentu ketika komunikasi telah matang dengan tepat dalam komunitas.
5. *Speech event* (kepandaian bicara kejadian), atau episode-episode tertentu yang matang berkomunikasi untuk anggota-anggota dari kelompoknya.

6. *Speech act* (kepandaian bicara aksi), atau sebuah set yang spesifik dari kebiasaan yang diambil sebagai sebuah contoh komunikasi didalam kepandaian berbicara kejadian.
7. *Components of speech acts* (komponen-komponen dari kepandaian bicara aksi), atau apa yang menjadi perhatian kelompok untuk menjadi elemen dari aksi komunikasi.
8. *The rules of speaking in community* (aturan-aturan berbicara dalam komunitas), atau satu garis acuan atau standar yang dinilai oleh kebiasaan berkomunikasi.
9. *The functions of speech in the community* (fungsi-fungsi kepandaian bicara dalam komunitas), atau komunikasi apa yang dipercaya untuk memenuhi.

Perangkat konsep ini tidak lebih dari sebuah susunan dari kategori-kategori berbagai kebudayaan yang dapat dikomparasikan (Hymes dalam Littlejohn, 2005: 312-313).

Teori-teori etnografi komunikasi ini akan digunakan peneliti untuk membantu memetakan dan memahami hubungan antar individu di dalam sebuah kelompok dan bagaimana individu-individu di dalamnya berpikir tentang dirinya, kelompoknya dan dunia di sekelilingnya.

Dalam mencari data-data kualitatif, peneliti menggunakan metode etnografi komunikasi. Etnografi merupakan pekerjaan mendeskripsikan suatu kebudayaan. Tujuan utama dari aktivitas ini adalah untuk memahami suatu pandangan hidup dari sudut pandang penduduk asli, sebagaimana dikemukakan oleh Bronislaw Malinowski, bahwa tujuan etnografi adalah memahami sudut pandang penduduk asli, hubungannya dengan kehidupan, untuk mendapatkan pandangannya dengan dunianya (Malinowski dalam Spradley, 2006: 4). Oleh karena itu, penelitian etnografi melibatkan aktivitas belajar mengenai dunia orang yang telah belajar melihat, mendengar, berbicara, berpikir, dan bertindak dengan cara yang berbeda. Jadi, etnografi tidak hanya mempelajari masyarakat, tetapi lebih dari itu etnografi belajar dari masyarakat (Spradley, 2006: 4). Etnografi komunikasi secara sederhana dapat diartikan sebagai pengaplikasian metode etnografi untuk mengkaji pola komunikasi suatu kelompok (Littlejohn, 2005: 312).

Beberapa cara yang digunakan untuk mendapatkan data, yaitu:

1. **Observasi Partisipasi**

Observasi partisipasi adalah suatu bentuk observasi khusus dimana peneliti tidak hanya terlibat sebagai pengamat pasif, melainkan juga mengambil berbagai peran dalam situasi tertentu dan berpartisipasi dalam peristiwa yang diteliti. Observasi partisipasi memungkinkan peneliti lebih bebas dan lentur dalam mengamati peristiwa dan menangkap kesan tentang dunia sekitar melalui semua aktivitas manusia yang relevan, yang dilakukan melalui: penciuman, pendengaran, sentuhan, dan rasa. Dalam kajian ini, peneliti berperan partisipatif, artinya peneliti tidak menyembunyikan identitasnya sebagai peneliti, ketika berada di lapangan (Sonjaya dalam Laily, 2008: 17-18).

2. **Wawancara**

Wawancara yang dipilih peneliti adalah wawancara mendalam dengan partisipasi terbatas, artinya wawancara ini dilakukan setelah timbul suasana hubungan yang baik antara peneliti dengan *informan*, sehingga wawancara mendalam dapat berjalan lancar. Wawancara mendalam dilakukan awalnya dengan pedoman wawancara yang kemudian menjadi lebih mendalam dan bebas. Panduan hanya digunakan agar wawancara bisa lebih fokus sesuai dengan data yang dibutuhkan untuk menjawab pertanyaan peneliti (Sonjaya dalam Laily, 2008: 18). Kunci penting daripada wawancara ini adalah *informan* yang produktif, menurut James P. Spradley terdapat lima persyaratan minimal untuk memilih *informan* yang baik, yakni: (1) enkulturasi penuh; (2) keterlibatan langsung; (3) suasana budaya yang tidak dikenal; (4) waktu yang cukup; dan (5) non-analistis. Di lapangan, peneliti yang sudah terampil menggunakan banyak *informan* yang berbeda karena akan menemukan bahwa beberapa *informan* diantaranya terkadang tidak memenuhi lima persyaratan itu (Spradley, 2006: 68).

3. **Ulasan Dokumen**

Didapat dari rangkaian data pendukung seperti: dokumentasi foto/video, arsip-arsip, website dan lain sebagainya. Data-data yang termasuk dalam

ulasan dokumen akan dipergunakan untuk melengkapi atau memperkuat data yang didapat dari observasi lapangan maupun observasi partisipan (Sonjaya dalam Laily, 2008: 18).

Mari kita singgung sedikit sejarah sistem produksi dalam industri perfilman di Indonesia. Pada awalnya industri film di Indonesia selalu berkaitan dengan modal besar atau perusahaan yang dibangun untuk kepentingan bisnis, bukan berangkat dari kepentingan komunitas. Misal, jika kita melihat dalam Krisna Sen *Indonesian Cinema*, pada tahun 1930an industri film di Indonesia dikuasai oleh Belanda dan China. Dalam masa revolusi fisik yang terlibat dalam industri perfilman adalah militer, hal ini dapat kita lihat salah satunya dengan pembuatan film pertama yang dibuat pada tahun 1950 oleh Perusahaan Film Nasional, yaitu perusahaan film pertama di Indonesia, adalah film Long March (Darah dan Doa) tentang long march-nya divisi Siliwangi (Sen, 1994: 20). Di masa Orde Lama industri film menjadi besar karena sokongan penguasa, militer dan partai politik. Banyak film yang diproduksi dengan tema perjuangan dan perang, sementara hampir di atas lima puluh persen dari para pekerja film adalah orang-orang Sarbufi (Sarekat Buruh Film Indonesia) yang merupakan asosiasi pekerja professional tertua di Indonesia, didirikan pada tahun 1951 dan terelasi langsung dengan Lekra (Sen, 1994: 29). Sedang pada masa Orde Baru industri film Indonesia masuk dalam penguasaan atau privatisasi media yang dilakukan oleh kroni dari presiden Soeharto. Dan film adalah termasuk yang pertama dalam langkah penguasaan itu yaitu pada tahun 1989, setelah tahun itu kemudian televisi pun berada dalam kekuasaanya (Sen, 1994: 64).

Pada bulan Juni tahun 1992 produksi film nasional mengalami penurunan, hanya terdapat 20 film yang diproduksi saat itu. Hal ini merupakan rangkaian panjang dari hal-hal yang terjadi sebelumnya, dimana produksi film nasional mengalami penurunan drastis dari tahun ke tahun dikarenakan dominasi film impor dari Amerika terlalu kuat. Ini berkaitan erat dengan kebijakan-kebijakan pemerintah pada saat itu yang menyebabkan terjadinya hal demikian, meskipun kita tidak dapat menyebut kebijakan pemerintah tentang film impor sebagai satu-satunya faktor penyebab terjadinya penurunan jumlah produksi film di Indonesia (Sen, 1994: 157). Ada sebuah pendapat yang mengatakan bahwa film Indonesia sudah lama mati ketika film *Langitku Rumahku* (1989) karya Slamet Raharjo Djarot diturunkan dari bioskop karena penonton yang terlalu minim. Namun, secara resmi film Indonesia

dimakamkan pada tahun 1993, ketika akhirnya Festival Film Indonesia ditiadakan. Meskipun demikian, setelah "kematian" resmi itu masih ada Garin Nugroho yang memproduksi film *Bulan Tertusuk Ilalang* (1994), dan N. Riantiarno dengan *Cemeng 2005* (1995). Tetapi, film *Kuldesak* (1997) karya kuartet Mira Lesmana, Nan T. Achnas, Riri Riza, dan Rizal Manthovani yang disebut-sebut sebagai titik balik kebangkitan film Indonesia. Dengan dipelopori dan dibuat oleh anak-anak muda yang berupaya membangkitkan kembali kondisi perfilman Indonesia paska kematiannya (http://majalah.tempointeraktif.com/id/ diakses tanggal 4 Juli 2009). Film ini diproduksi pada saat perfilman Indonesia sedang dalam fase matisuri, suatu fase dimana penonton telah meninggalkan bioskop. Munculnya teknologi video dan televisi turut mengambil peran penting dalam hal ini, ketika secara tiba-tiba parabola tumbuh merambat di atap rumah-rumah di Jakarta dan kota-kota besar lainnya di Indonesia, tayangan-tayangan televisi menjadi sajian yang mendatangi rumah-rumah dengan sangat cepat, menyajikan beragam tayangan dari luar negeri, dengan kecepatan yang tidak disadari, apalagi untuk bereaksi menghadapi fenomena ini (Sen, 1994: 158).

Setelah *Kuldesak*, Riri Riza bersama dengan Mira Lesmana memproduksi film *Petualangan Sherina* (1999). Sebuah film anak yang dikemas secara musikal. Di sisi lain, setelah menyelesaikan studinya di Amerika, Nia Dinata juga membuat filmnya sendiri yang berjudul *Ca Bau Kan* (2001). Perkembangan teknologi video juga mempengaruhi tumbuh kembangnya pergerakan sinema baru Indonesia, dengan biaya yang jauh lebih murah siapapun dapat membuat filmnya sendiri. Lalu muncullah sutradara-sutradara muda yang menggunakan teknologi digital ini, atau yang sering disebut sebagai film "instan" – film dengan modal semangat dan dana yang minim. Aria Kusumadewa memulai gerakannya sendiri, dengan film *Beth* (2000). Rudi Sujarwo memulai gerakannya dengan membuat film *Bintang Jatuh* (2000) dan *Tragedi* (2000). Kemudian di tahun 2001, Rudi Sujarwo, yang berkolaborasi dengan Riri Riza dan Mira Lesmana, mencapai titik keberhasilannya dengan membuat film *Ada Apa Dengan Cinta?*, sebuah film drama remaja, yang dikatakan telah mengembalikan penonton ke bioskop (http://www.filmindonesia.or.id/ diakses tanggal 24 Januari 2011).

Dalam era baru ini jugalah film pendek diperkenalkan secara luas di Indonesia, sebuah festival film pendek diadakan oleh salah satu stasiun televisi swasta, SCTV, dengan nama Festival Film Independen Indonesia pada tahun 2001. Beberapa waktu

sebelum Festival Film Independen Indonesia, di tahun 1999 juga telah diadakan Festival Film-Video Independen, yang kemudian diganti namanya menjadi Festival Film Pendek Konfiden, dan berlangsung hingga tahun 2009. Banyak lahir pembuat film panjang di bioskop nasional yang memulai karirnya dengan membuat film pendek, dan tak sedikit yang dikenal melalui Konfiden, dua dari para pembuat film pendek tersebut adalah Edi Cahyono dan Ifa Isfansyah, yang juga dikenal sebagai pendiri dari Fourcolours Films.

Dalam konteks Indonesia jika kita melihat paparan diatas tidak ada sebelumnya 'pemain' dalam industri film di Indonesia yang berangkat dari komunitas. Beda dengan masa sekarang, dalam rentang waktu paska reformasi 1998 mulai bermunculan komunitas-komunitas kecil yang bekerja dengan jaringan-jaringan baru untuk kemudian berkembang menjadi pemain dalam industri film di Indonesia. Salah satu kota yang memiliki banyak sekali komunitas-komunitas film adalah Yogyakarta, kota dimana Fourcolours Films lahir.

Perkembangan film independen di Yogyakarta tidak dapat dipisahkan dari kampus-kampus yang ada. Dari sekian banyak kampus di Yogyakarta pada saat itu, hanya beberapa yang memiliki jurusan televisi yang dekat hubungan akademiknya dengan film, dan salah satunya adalah Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta. Fourcolours Community lahir dari mahasiswa film di kampus ISI ini. *Community* atau komunitas adalah sekelompok orang yang hidup bersama pada lokasi yang sama sehingga mereka telah berkembang menjadi sebuah kelompok hidup (*group lives*) yang diikat oleh kesamaan kepentingan (*common interest*). Dalam sosiologi, pengertian komunitas disamakan dengan masyarakat setempat (Soekanto, 2007). Dalam suatu komunitas selalu ditemukan ciri-ciri yaitu: kesamaan identitas, adanya interaksi dan sikap saling berbagi (*sharing*), partisipasi, dan kepentingan yang sama.

Fourcolours Films adalah sebuah komunitas film yang mandiri. Komunitas yang mandiri inilah yang acapkali disebut independen oleh sebagian besar orang, namun sesungguhnya definisi tentang apa itu independen menjadi sangat beragam. Di Indonesia definisi independen tidak berarti hanya tentang masalah pendanaan, juga tentang wacana dan ideologi dari para pembuat film yang muncul dengan sebebas-bebasnya dalam pembuatan sebuah karya film (Zen dalam Junaedi, 2009: 281).

Jika kita melihat di tahun 70an ketika di Hollywood sana pembuatan film harus menggunakan sistem studio, lalu muncullah beberapa sutradara yang membuat

film dengan cara mereka sendiri, di luar sistem studio Hollywood. Mereka, para sutradara inilah yang kemudian disebut sutradara independen di sana. Bordwell-Thompson dalam bukunya *Film Art: An Introduction*, menyatakan dalam sinema berbasis studio, kembali ke Hollywood pada tahun 1970-1980, sutradara-sutradara muda yang bertalenta di sana telah mengadaptasi kebiasaan klasik menjadi rasa yang sejaman dengan mereka. Pada saat yang sama muncul tradisi film independen yang penuh semangat menemukan audiens di antara penggemar film, generasi muda dan minoritas serta kemauan cabang-cabang kebudayaan untuk terlibat dalam percobaan yang mempunyai perbedaan signifikan dari jalur utama yang sudah ada (Bordwell-Thompson, 1997: 471).

> *"In studio-based cinema, the "old" Hollywood returned in the 1970s and 1980s. Talented young directors adapted classical conventions to contemporary tastes. At the same time there emerged an energetic independent film tradition that found audiences among film fans, young people, and minorities and subculture willing to participate in an experience significantly different from the mainstream (Bordwell-Thompson, 1997: 471)."*

Sedangkan di Perancis pergerakan film independen memiliki sejarahnya sendiri. Gerakan itu bernama *New Wave* yang merupakan cikal bakal gerakan film *indie* dunia. *Nouvelle vague*, (dalam bahasa Inggris diartikan dengan *New Wave*) merupakan sebuah gerakan aliran baru dalam perfilman Perancis yang muncul pada era 1950-an dan menentang kebisaan-kebiasaan yang ada dalam film klasik Perancis. *Nouvelle vague* bahkan telah menjadi sebuah babak baru yang sangat penting dalam sejarah film setelah Perang Dunia Kedua, karena kemunculan gerakan ini mempengaruhi berbagai gerakan film independen yang ada di seluruh dunia, termasuk Indonesia.

Namun, jika kita melihat apa yang terjadi di Indonesia kita tidak dapat menyebut independen dengan cara yang sama dengan cara yang dipakai di Amerika atau Perancis sana, pasalnya semua pembuat film dalam industri film Indonesia masih bereksperimentasi, tidak ada cara memproduksi film yang seragam satu dengan yang lainnya, termasuk pengelolaan budget, metode produksi maupun metode pemasarannya. Kenyataan ini amat berbeda kondisinya dengan kemunculan gerakan independen seperti yang terjadi di Amerika dan Prancis, yang merupakan gerakan *sidestream* dari industri film *mainstream* yang sudah ada sebelumnya. Sedangkan pemaknaan independen yang dipegang oleh Fourcolours Films sendiri,

bukan semata-mata membuat film dengan dana dan untuk kepentingan siapa? Akan tetapi tawaran atau alternatif seperti apa yang bisa diberikan oleh sebuah film dalam cara pembuatannya atau kehadirannya. Mereka tidak memperdulikan berasal dari manakah uang yang mereka gunakan untuk memproduksi karya-karyanya dengan siapakah mereka bekerjasama.

Fourcolours Films sebagai salah satu komunitas film yang pertama ada di Yogyakarta paska reformasi memang menjadi tempat bagi banyak anak muda yang tertarik belajar membuat film. Mereka ada yang dengan sengaja belajar, ada pula yang berniat bergabung dalam Fourcolours Films dengan harapan komunitas ini tumbuh besar dan dapat menjadi tumpuan bagi anak-anak muda mengembangkan bakatnya.

> *"Ada banyak temen temen yang waktu itu yang berusaha untuk ya kita membangun komunikasi film indie, yang waktu itu ikut meramaikan konfiden, seperti itu kan, dengan beberapa temen dari jogja juga membuat, tapi memang jadi terlihat sekarang bahwa aku mendapatkan banyak dari four colour (backsound-ringing something-phone), ada juga temen-temen dari solo itu juga ada yang komunitas, komunitas film juga, tapi memang sayangnya, memang 3/4 tahun kemudian sudah, akhirnya ya minggir dewe-dewe (Wawancara dengan Agra Aghasa tanggal 15 Januari 2011)."*

Para pemilik Fourcolours Films pun merasa ringan melibatkan anak-anak muda ke dalam berbagai kegiatan Fourcolours Films, disamping mendapatkan dukungan, juga mendapatkan tenaga kerja murah karena mereka bersedia beraktivitas tanpa menuntut bayaran tinggi, seperti halnya anggota Fourcolours Films yang lain. Keterbukaan Fourcolours Films menerima banyak anak muda beraktivitas bersama telah membuka kesempatan bagi banyak anak muda untuk mempelajari proses pembuatan film ala Fourcolours Films.

Keterlibatan mereka bukan hanya dalam hal teknis, tetapi juga dalam hal menggali ide-ide tentang bagaimana memproduksi film. Lebih dari itu, kedekatan dengan manajemen menjadikan anak-anak muda juga belajar manajemen produksi. Ketika Fourcolours Films secara organisasi dipandang tidak menunjukkan peningkatan yang memadai untuk menampung kreativitas mereka dalam belajar film, maka banyak yang memilih membuat komunitas sendiri di luar Fourcolours Films. Hubungan pertemanan yang terjalin dengan baik di antara para anggota komunitas menjadikan

keterikatan mereka dengan Fourcolours Films tetap kuat. Meskipun mereka kemudian tumbuh di wadah yang baru, mereka tetap merasa memiliki Fourcolours Films.

Beberapa ide dasar yang menjadi fondasi berkembangnya Fourcolours Films sebagai komunitas perfilman adalah pentingnya mendorong kreativitas dalam bidang audiovisual. Kreativitas dalam bidang audiovisual lebih ditonjolkan daripada harus belajar kepada orang-orang yang dipandang sudah ahli. Walaupun Fourcolours Films dapat bekerja sama dengan siapa saja termasuk dengan mereka yang sudah ahli atau *expert*. Tetapi mereka yang berkemauan tinggi pada akhirnya memiliki kemampuan yang tidak kalah dengan mereka yang sudah ahli. Alasan ini pula yang menjadikan Fourcolours Films terbuka dengan setiap orang atau teman untuk belajar bersama dalam membuat film. Keterbukaan ini pula yang menjadikan Fourcolours Films bisa berkembang, mengembangkan industri audiovisual di Yogyakarta dan bisa bersama-sama mengembangkan Fourcolours Films sehingga salah satu efeknya adalah mengembangkan industri audiovisual di Yogyakarta (Wawancara dengan Ajis, 10 November 2008).

Ketergantungan pada orang yang sudah *expert* telah melahirkan dominasi industri film pada kelompok, perusahaan atau kota tertentu meskipun idenya bukan dari kota bersangkutan. Sebagai gambaran, selama ini muncul kesan kuat bahwa untuk memproduksi film harus berkiblat pada Jakarta meskipun ide itu datang dari luar kota Jakarta. Dalam konteks ini, Fourcolours Films memiliki idealisme untuk tidak hanya berkiblat pada Jakarta. Artinya, kota-kota lain termasuk Yogyakarta juga memiliki potensi untuk menjadi kiblat bagi industri perfilman.

> *"Idealisme Fourcolours yaitu, sebenernya cita-citanya itu ingin merubah Jogja ini sebagai sebuah, tidak hanya berkiblat ke Jakarta bagaimana film itu juga berkiblat pada Jogja dan bagaimana merubah Jogja menjadi sebuah trend film dari Indonesia. Dan kenapa Saya setuju dengan ide itu, ya selama ini kita pergi ke Jakarta dan kita senantiasa harus apa-apa harus Jakarta, kenapa Jogja gak bisa. Itu yang membuat aku lebih, sejalan dengan idealisme Fourcolours (Wawancara dengan Yosi, 10 November 2008).*

Keinginan untuk membangun industri film di Yogyakarta telah menjadi komitmen para pendiri Fourcolours Films seperti Narina, Ifa dan Edi.

> *"Jelas kita pengen membangun sebuah industri..terutama kita pengen ada sebuah industri film tidak hanya di Jakarta..intinya itu. Kita tidak ingin*

pindah kesana kita pengen membangun sebuah perusahaan film basisnya di Jogja (Wawancara dengan Edi Cahyono, 10 November 2008)."

Keinginan tersebut cukup beralasan karena para pendiri tersebut menyadari bahwa perfilman Indonesia yang ada di Jakarta terlalu monoton, tidak variatif. Setidaknya ini pernah dinyatakan oleh Ifa: *"Film Indonesia gak akan pernah mati kalau masih ada Jogja"* (Wawancara dengan Ifa Isfansyah, 12 Januari 2009). Penegasan yang sama juga dinyatakan oleh Edi yang menyebutkan bahwa tema-tema film di Jakarta pada saat Fourcolours Films lahir hanya seputar narkoba dan percintaan. Keinginan untuk mengembangkan kreatifitas di film bukan hanya pernyataan, tetapi juga dibuktikan dengan tema-tema film yang dibuat Fourcolours Films.

Dalam prosesnya pembicaraan tentang wacana dan ideologi ini membutuhkan waktu yang lama untuk berkembang dan tereproduksi ulang, hingga akhirnya independensi itu tetap terjaga dengan pembuatan film-film alternatif meski Fourcolours Films harus bekerja membuat *company profile*, iklan dan sebagainya untuk mendapatkan dana untuk bertahan hidup dan tetap membuat film. Pengaruh kuat Fourcolours Films terhadap perkembangan film independen di Yogyakarta misalnya, bukan karena kuatnya Fourcolours Films sebagai sebuah organisasi, tetapi lebih disebabkan kuatnya semangat Fourcolours Films yang melekat ke dalam masing-masing orang yang terlibat di dalamnya. Fourcolours Films sejak menjadi komunitas hingga menjadi sebuah PT telah menjalani perjalanan panjang yang keberhasilannya tidak dapat diukur dari besarnya keuntungan profit secara finansial. Keberadaan komunitas film ini telah banyak memberi peluang tumbuhnya berbagai komunitas film di Yogyakarta yang pada akhirnya mewarnai produksi film di Yogyakarta. Secara finansial, tidak ada ikatan antara Fourcolours Films dengan berbagai komunitas yang ada, meskipun Fourcolours Films tidak mendapatkan keuntungan secara finansial, tetapi pengaruh dari ide dan pengalaman yang ditularkan sangat besar.

"Nek aku melihat ke aku sendiri, itu seperti aku tidak mendapatkan apapun di four colour secara individu mungkin aku mendapat, ifa itu mendapat, edi juga mendapat, tapi secara four colour kok koyone ra ono perubahan yo four colour mbiyen karo four colour saiki, tapi kalau kita ngliat 2001 ada berapa banyak komunitas film indie yang terbit bersama four colour dan sekarang ketika kita melihat ke belakang "ndi turahane yang seangkatan dengan aku" gitu

loh, ini membuktikan.. ada kelompok belajar bikin film (KBBF), kemudian ada kasat mata, kasat mata juga termasuk yang memang.... (?) , dari temen temen UGM itu fisipol juga ada aku lupa namanya, UNY (UMY-mungkin maksudnya) itu juga punya, yang kemudian membentuk komunitas mandiri disitu.. . (Wawancara dengan Agra Aghasa tanggal 15 Januari 2011)."

Mereka menyadari bahwa Fourcolour telah jauh melangkah dalam dunia perfilman, telah dipercaya banyak orang, telah memiliki banyak relasi, telah menjadi referensi bagi orang-orang yang ingin belajar membuat film. Kenyataan tersebut menuntut tanggung jawab yang lebih besar dari Fourcolours, sekaligus membuka mata bagi sebagian anggota yang lain bahwa peluang usaha telah terbuka bagi Fourcolour. Karena itu, tuntutuan untuk menjadi semakin professional semakin besar.

Film sebagai hobi merupakan kebenaran sementara yang mereka miliki yang sekaligus membatasi individu-individu di dalamnya bergerak. Meski kebenaran tersebut bersifat sementara, namun itulah yang diyakini mereka pada xaat berbentuk komunitas, meski ke depannya keyakinan mereka itu dapat berubah sesuai dengan perkembangan arah berpikir yang disebabkan oleh interaksi individu-individu di dalamnya. Hal ini sesuai dengan pendapat Littlejohn bahwa sejarah interaksi sosial memberikan individu-individu di dalamnya sebuah alat untuk merubah ide-ide mereka tentang siapa mereka, berdasar pada situasi dimana mereka menemukan siapa diri mereka (Littlejohn, 2005: 82).

Proses membuat film perdana mereka *Diantara Masa Lalu dan Masa Sekarang* misalnya, di satu sisi tersandung oleh tidak ikutnya Budi Arifianto dalam proses produksi, tetapi setiap upaya membuat film telah meneguhkan keyakinan mereka bahwa mereka mampu membuat film sendiri. Artinya, aksi-aksi empat mahasiswa tersebut dalam membuat film telah membawa konsekuensi bahwa mereka harus semakin memperkuat komitmen di antara mereka untuk tetap menjaga eksistensi mereka. Adanya komitmen dan keterlibatan yang kuat dari masing-masing anggota pada akhirnya dapat mengatasi berbagai kendala dalam pembuatan film. Setiap aksi yang dilakukan oleh masing-masing anggota menularkan semangat atau gairah karena di dalam setiap aksinya ada banyak nilai yang dapat ditangkap oleh orang-orang dekatnya. Dilihat dari nilai pesan yang diusung dari film perdana tersebut, jelas bahwa membuat film bukan semata-mata membuat suatu pertunjukkan, tetapi juga

serangkaian pesan mengenai nilai-nilai kehidupan mereka sendiri. Identitas berubah menjadi gabungan dari diri kita sebagai individu dengan peran sosial, sebagai anggota dari komunitas dan kehidupan berbudaya (Littlejohn, 2005: 45).

Keputusan untuk memiliki kantor dan mengelola Fourcolour lebih professional bukan juga keputusan sederhana. Diskusi atau sharing ide diwarnai dengan perdebatan bahkan konflik di internal sendiri. Konflik dapat dipahami karena adanya perbedaan kepentingan yang bersifat prinsipil dan teknis. Secara prinsipil, setiap anggota tidak mudah untuk mengubah pola hubungan kerja yang secara eksplisit menjadi bertingkat-tingkat, yaitu ada direktur, manajer, staf atau yang lainnya. Pola hubungan ini jelas berbeda dengan pola pertemanan yang tidak memperlihatkan pembagian kerja yang jelas. para anggota telah membayangkan adanya hubungan struktural yang kaku di antara teman-teman sendiri. Secara teknis, sebagian anggota juga membayangkan terikat dengan aturan kerja, disiplin kerja yang kaku dan sebagainya.

Disinilah kemudian kita dapat melihat bahwa Fourcolours Films adalah '*agent of change*' yang disebut oleh Giddens dalam teori strukturasinya. Karena Fourcolours Films, yang artinya beserta orang-orang didalamnya bergerak sebagai agen yang memberi tawaran baru bagi industri film di Yogyakarta, atau bahkan Indonesia. Lebih jelasnya teori ini menyatakan bahwa aksi manusia adalah suatu proses produksi dan reproduksi dari beragam sistem sosial. Dengan kata lain ketika kita berkomunikasi satu sama lain, kita membuat struktur yang memberi jarak dari institusi sosial budaya yang luas dengan hubungan individu yang lebih kecil (Giddens dalam Littlejohn, 2005: 225). Sebenarnya ide dari teori ini sangat sederhana, yaitu hal-hal praktikal yang dilakukan oleh sebuah kelompok menciptakan stuktur yang mempengaruhi hal-hal praktikal di kemudian hari. Dengan kata lain, aksi-aksi hari ini memiliki konsekuensi-konsekuensi yang berpengaruh pada aksi-aksi di masa yang akan datang (Littlejohn, 2005: 235). Komunikator-komunikator dalam teori ini bertindak berdasarkan pada peraturan yang digunakan untuk meraih tujuan mereka dan mereka tidak sadar bahwa bersamaan dengan itu mereka menciptakan kekuatan yang mempengaruhi aksi-aksi selanjutnya. Struktur-struktur seperti interaksi dari harapan-harapan atau keinginan, peran kelompok dan norma, jaringan-jaringan komunikasi, dan institusi-institusi sosial mempengaruhi dan dipengaruhi oleh aksi sosial. Struktur-struktur ini memberikan peran yang mengarahkan aksi-aksi yang dilakukan oleh individu-individu, tetapi aksi mereka pada saatnya akan menciptakan aturan baru dan mereproduksi aturan yang lama (Littlejohn, 2005: 225).

> *"As communicators act strategically according to rules to achieve their goals, they do not realize that they are simultaneously creating forces that return to affect future actions. Structures like relational expectations, group roles and norms, communication networks, and societal institutional both affect and are affected by social action. These structures provide individuals with rules that guide their actions, but their actions in turn create new rules and reproduce old ones (Littlejohn, 2005: 225).*

Fourcolours Films adalah sebuah contoh dari bentuk baru perubahan-perubahan cara berpikir itu, proses produksi nilai, visi dan cara pandang mereka dipengaruhi oleh orang-orang dan juga sistem pembuatan film yang 'lazim' digunakan di Indonesia (Jakarta), namun hal-hal tersebut lalu diproduksi ulang dan disepakati sebagai bentuk dari kesepakatan norma-norma atau aturan-aturan yang mempengaruhi hal-hal di masa depan. Ide, norma, ataupun aturan itu tumbuh seiring berjalannya waktu dengan mempengaruhi dan dipengaruhi oleh kelompok-kelompok atau komunitas-komunitas lain yang berada di Yogyakarta pada khususnya dan Indonesia pada umumnya.

Penutup

Perjalanan panjang Fourcolours Films dari sejak berupa embrio hingga menjadi Perseroan Terbatas adalah sebuah penggambaran bagaimana sebuah ide selalu dimaknai dan lalu terus menerus diproduksi ulang hingga menjadi kebenaran baru. Perubahan pemaknaan produksi film sebagai hobi hingga menjadi sebuah karya seni yang diperdangkan adalah apa yang dijalani oleh Fourcolours Films. Cara mereka memasuki dan bertahan dalam industri film di Indonesia adalah tepat seperti yang dimaksukan Giddens dalam teorinya, bahwa sistem sosial terbentuk dari individu-individu yang kemudian bekerja dan berproses bersama hingga mempengaruhi sistem yang lebih besar di atasnya.

Sebagai pusat kegiatan ekonomi, pemerintahan dan politik, Jakarta menawarkan modal, teknologi dan kemudahan dalam berhubungan dengan birokrasi pemerintah. Ketergantungan pada Jakarta dirasakan menghambat proses kreatif orang-orang film

di Yogyakarta. Fourcolours Films memiliki *spirit* mengubah Yogyakarta sebagai salah satu kiblat perfilman. Fourcolours Films bekerja dan terus berusaha agar Yogyakarta memiliki industri filmnya sendiri dan lalu berkembang meskipun dihadapkan pada berbagai keterbatasan yang justru menjadikan orang-orang film yang beraktivitas di Fourcolours Films menjadi kreatif.

Daftar Pustaka

Buku

Littlejohn, Stephen. W. (2005). *Theories of Human Communication 8th Edition*, USA, Thomson-Wadsworth

Griffin, EM. (2003). *A First Look at Communication Theories 5th Edition / International Edition*. USA, McGraw-Hill Companies

Bordwell, David-Thompson, Kristin (1997). *Film Art: An Introduction 5th Edition*, USA, McGraw-Hill Companies

Spradley, James P. (2007). *Metode Etnografi Edisi Kedua*. Yogyakarta, Tiara Wacana

Gauntlett, David (2002). *Media, Gender, and Identity: An Introduction*. London, Routhledge

Bordwell, David (1997). *On the History of Film Style*. USA, Harvard University Press

Payne, Michael (1996). *A Dictionary Cultural and Critical Theory*. UK, Blackwell Publisher

Sen, Krisna (1994). *Indonesian Cinema : Framing The New Order*. London & New Jersey, Zed Books Ltd.

Kristanto, JB (2007). *Katalog Film Indonesia 1926 – 2007*. Jakarta, PT Grafiasri Mukti

Junaedi, Fajar [ed] (2009). *Menelanjangi Film Indonesia.*Yogyakarta, Roeang Gambar Idoep dan Lingkar Media

Soekanto, Soerjono (2007). *Sosiologi Suatu Pengantar.* Jakarta, Raja Grafindo Persada

Jurnal dan Paper

Junaedi, Fajar (2007), *Bersama Hermeneutika Melacak Wacana Positivistik dalam Filsafat Ilmu Sosial,* Senior Course Himpunan Mahasiswa Islam Cabang Semarang, 15 Juni 2007.

Laporan Penelitian

Laily, Elva (2008), *Fesyen dan Konstruksi Identitas Mahasiswa,* Jurusan Ilmu Komunikasi – FISIP Universitas Muhammadiyah Yogyakarta.

Khoirurijal, Iqbal (2008), *Posisi Komunitas Film Indie di Yogyakarta Sebuah Eksistensi Bagi Dunia Perfilman Nasional,* Jurusan Ilmu Komunikasi – FISIP Universitas Muhammadiyah Yogyakarta.

Website

http://www.fourcoloursfilmsindonesia.com/ diakses tanggal 11 November 2008

http://majalah.tempointeraktif.com/id/cetak/2001/05/21 diakses tanggal 4 Juli 2009

http://www.fourcoloursfilms.com/ diakses tanggal 08 Januari 2011

http://www.filmindonesia.or.id/ diakses tanggal 24 Januari 2011