

BAB 1

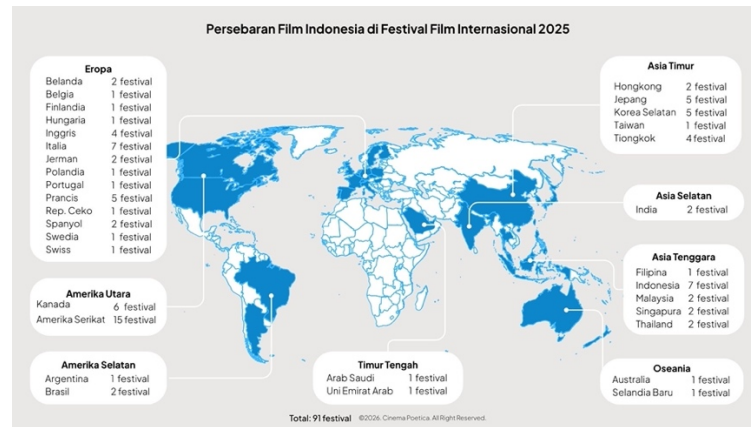
PENDAHULUAN

1.1 Latar Belakang

Pertumbuhan film *independent* di Indonesia mengalami dinamika yang menarik pada tiap tahunnya. Prakosa mengidentikan film *independent* dengan istilah *avant garde*, yakni film dengan nilai eksploratif tinggi sebagai wadah berekspresi pembuatnya (Sevma Ardyaksa & Hastjarjo, 2016). Oleh karenanya, indikator kesuksesan film *independent* dapat dilihat dari luasnya jangkauan penyebaran film tersebut, mulai dari sirkuit festival maupun ruang putar *non-commercial* baik lingkup nasional maupun internasional. Sejalan dengan temuan penting Nugroho & Suwanto mengenai film *independent*, di mana saat film Daun di Atas Bantal (Garin Nugroho) terseleksi di festival Cannes (France), berhasil memantik semangat menonton film di periodik kritis penghujung orde baru (Sevma Ardyaksa & Hastjarjo, 2016). Melalui penyebarannya, film *independent* menjadi kompleks, karena dapat diposisikan sebagai pemantik diskursus dengan tema – tema kritis sehingga penting untuk perkembangan kognitif manusia (Larisu et al., 2022).

Cinema Poetica, sebuah kolektif peneliti film, yang bekerja sama dengan Kementerian Kebudayaan Republik Indonesia, telah mempublikasikan pemetaan penyebaran film *independent* yang meningkat pada tahun 2025. Terhitung 126 film Indonesia yang aktif beredar di festival internasional, angka yang lebih tinggi dibanding tahun 2024 dengan total 78 film. Visualisasi data mengenai penyebaran film Indonesia di sirkuit festival Internasional dapat dilihat pada gambar 1.1.

**Gambar 1. 1 Visual Penyebaran Film Indonesia di
Festival Film Internasional Tahun 2025**



(Sumber : cinemapoetica.com)

Menariknya, pada wilayah film *independent* ranah diskusi tidak berpusat pada medium film panjang, akan tetapi, produksi film pendek juga menjadi isu yang penting untuk dibicarakan. Film pendek bukanlah sebuah medium yang lahir dari keterbatasan, Prakosa menyebut film pendek adalah medium yang autentik, melalui kreasi bercerita yang eksploratif tidak terpaku pada teori penceritaan, pengambilan gambar dan suara yang efektif dan khas, sehingga kehadirannya menjadi sebuah media alternatif dari bioskop arus utama (Hendra et al., 2021).

Diskusi mengenai film pendek tentu tidak bisa lepas dari wacana komunitas dan ekosistem yang telah terbentuk di wilayahnya masing – masing. Karakter produksi film pendek berbasis komunitas tak selalu terikat dengan nilai ekonomi, sehingga membuka kesempatan bagi para individu di dalamnya untuk bereksplorasi. Skema kolaboratif di dalam produksi film pendek oleh komunitas dapat membentuk ruang yang supportif bagi segala pihak termasuk kelompok rentan seperti perempuan. Mengutip temuan Coppens mengenai penelitiannya di

ranah komunitas film, kesetaraan gender di wilayah produksi komunitas memungkinkan terciptanya aktivasi pemberdayaan individu dan budaya (Sumbogo et al., 2025).

Wacana kesetaraan gender di wilayah produksi film masih menjadi hal yang krusial. Hal ini tidak hanya berkutat di perspektif ekonomi, akan tetapi kehadiran perempuan di lingkup produksi akan berperan dalam memposisikan karakter perempuan secara humanis di dalam cerita (Hughes-Freeland, 2011a).

Akan tetapi, praktik di lapangan, dominasi laki – laki sering kali ditemui dalam wilayah produksi film komunitas. Kondisi ini tak terlepas dari bangunan sejarah panjang film Indonesia, secara matematis, dari tahun 1920 – 1990, industri film Indonesia berhasil memproduksi 2000 film, namun, hanya 21 film yang disutradarai oleh empat perempuan termasuk Ratna Asmara (Michalik, 2015). Kemudian, Kurnia dalam penelitian yang ia kembangkan lebih lanjut, menyebut pada dekade 1998 hingga 2010, terdapat 25 sutradara perempuan dari 184 sutradara yang menggantungkan hidup di film (Kurnia, 2014).

Gambaran akumulasi dari dominasi laki – laki di ekosistem film, membuat beberapa sutradara perempuan memilih berkarya di wilayah *commercial*, meskipun, wilayah *non commercial* memiliki lebih banyak ruang untuk membicarakan emansipasi perempuan di dalam dan di luar layar (Sen, 2005). Menariknya, menginjak dekade 2020, kehadiran sutradara perempuan di wilayah produksi film *independent* mulai masif dan menuai beberapa rekognisi. Pada wilayah film pendek, kompilasi empat cerita pendek yang tergabung dalam sebuah film omnibus bertemakan perempuan berjudul *The Period of Her* (2025), yang disutradarai oleh

empat perempuan, Pradita Blifa, Erlina Rakhmawati, Linda Andriyani, dan Sarah Adilah, memenangkan *best sound design* Jogja NETPAC Asian Film Festival 2025 dan terpilih dalam penayangan internasional dalam CinemAsia Film Festival 2026 di Belanda. Selanjutnya, dokumenter pendek yang menceritakan dinamika seorang *queer* di keluarga kristiani karya sutradara Monica Tedja, *My Therapist Said, I am full of sadness* (2024), berhasil memenangkan nominasi film dokumenter pendek terbaik Festival Film Indonesia 2024. Pada wilayah film panjang, karya Sutradara kamila Andini dengan konteks perjuangan perempuan di budaya poligami bangsawan sunda, *Before Now and Then* (2022), berkompetisi di Berlinale Internasional Film Festival 2022, dan memenangkan film terbaik Asia Pacific Screen Awards 2022. Di wilayah dokumenter *independent*, film berjudul Eksil (2022) karya Lola Amaria, mengenai para eksil yang hidup di negara orang karena kebijakan politik Indonesia tahun 65, menjadi film panjang terbaik Festival Film Dokumenter 2023.

Lanskap kekaryaan para sutradara perempuan yang penulis paparkan pada paragraf sebelumnya sangat lekat dengan karakteristik konteks cerita kelompok rentan dalam karya mereka sebelum maupun setelahnya. Identifikasi ini selaras dengan apa yang diutarakan oleh Sen mengenai aktivasi produksi film *independent* dan kebutuhan sutradara perempuan mengutarakan sudut pandanganya mengenai lingkungan sosial.

Suara – suara kritis dari kelompok yang terpinggirkan tersebut mayoritas datang dari kota – kota yang berjarak dari pusat industri film, salah satunya Kota Semarang. Interaksi film sebagai media tutur dan Kota Semarang dapat dirunut dari

periodik pra kemerdekaan. Bioskop mulai aktif beroperasi di Kota Semarang pada tahun 1930, yang kemudian pada tahun 1933 berdiri beberapa bioskop yang memutar film bersuara, hingga mengalami puncak popularitas pada tahun 1950 – 1964 (Hikmah & Wijayati, 2025). Kehadiran bioskop menandakan transformasi Kota Semarang dari yang berkarakter tradisional menjadi modern, sehingga perubahan ini disambut baik oleh pemerintah pada kala itu dan masyarakat sipil.

Pasca pandemi covid – 19, dinamika komunitas film di Kota Semarang menunjukkan pertumbuhan yang signifikan. Pemerintah Kota Semarang mulai membangun sinergi dengan ekosistem komunitas film melalui berbagai program, meliputi skema pendanaan, pelatihan, serta penyelenggaraan pemutaran film sebagai ruang apresiasi bagi pembuat film lokal. Rangkaian program tersebut dirancang untuk meningkatkan kapasitas dan kualitas pelaku perfilman Kota Semarang, yang pada gilirannya mendorong intersifikasi aktivitas produksi dan apresiasi film di wilayah tersebut. Dampak jangka panjangnya, skema ini akan turut meningkatkan ekonomi kota dengan memposisikan film sebagai sektor seni yang penting (Ekonomi et al., n.d.).

Semarang Gawe Film merupakan salah satu program pendanaan perfilman yang diinisiasi oleh Dinas Kebudayaan dan Pariwisata kota Semarang melalui kerja sama dengan komunitas ekshibisi Sineroom. Program ini berlangsung kurang lebih tiga sampai empat tahun, mulai dari tahun 2021 hingga 2024. Dalam tiga edisi awal, *Semarang Gawe Film* berfokus pada skema pendanaan dan pelatihan khusus pembuat film Kota Semarang, sementara pada edisi terakhirnya, program ini dikembangkan ke dalam format kompetisi film. *Data film yang diproduksi melalui*

program pendanaan Semarang Gawe Film dalam rentang waktu 2021 – 2023 dapat dilihat pada tabel 1.1.

**Tabel 1.1 Daftar Film Hasil Produksi Semarang Gawe Film
Tahun 2021 - 2023**

No	Judul Film	Nama Sutradara	Nama Produser	Nama Penulis	Tahun Produksi
1	Pusara(n)	Leonardo Cardinal	Fraivio	Leonardo Cardinal	2021
2	Bersepeda ke Bulan	Tries Supardi	Tris Supardi	Tries Supardi	2021
3	ATM (Aqu Tep Manten)	Argo Mukiono	Erma Yulia	Argo Mukiono	2021
4	Memories of The Sea	Haris Yuliyanto	Jovan Ardiansyah	Haris Yuliyanto	2021
5	Tikungan Baru	Iwan Rusdianto	Fahmi Laksmi	Fajar Bobby Saputra	2022
6	Potret Lara	Gleinda Stefany	Vasthy Bidadari	Arini Tegar Prabawati	2022
7	Topi Toni	marlon Geraldo	Inggritha Bonita	Fithri Lutfina	2022
8	Anglocita	Taufik Nabila	Fatchurrachman	Rian Destianto Nugroho	2022

9	Love Algoritma	Jimmy Rivaldo	Alvin	Rendy Agus Setiawan	2022
10	Merindu Pantai	Noufal Agis Madha	Nurul Ravika	Alifia Hidayanti	2022
11	Ku Kira Film Ternyata Kisahku	Salas Anggobil	Olivia Monenda	Sherina Margaretha	2022
12	Benalu	Sidiq Ariyadi	Sidiq Ariyadi	Sidiq Ariyadi	2022
13	The Last Sunset	Marcellinus Rangga	Ivan Valentinus	Zena Pio Meidi Advento	2022
14	Kencan pertama	Hasan Faizal	Qiqi Retake	Hasan Faizal	2022
15	Layla Want It	Mauliya Mailla	Naya Rasendra	Mauliya Mailla	2023
16	Basuki and The People He Met	Bagas Ramadhan	Ivan Valentinus	Bagas Ramadhan	2023

17	Rama Dating His Beloved Shinta	Kholif Mundzira	Hasan Faizal	Muhammad Ananda Rizki	2023
18	The last Will	Muniroh Sasmita	Abdul Azis	Muhammad Machrus Januari	2023
19	Perennial	Damar Galih A	R Rafli Angga	Damar Galih A	2023
20	To be With You	Amelia Syafira	Thalia Syaharani	Amelia Syafira	2023
21	Sisa Satu	Kayra Afini	Daffa Ahmad	Venezia A. Widjaja	2023
22	The Sound from Yesterday	Christo Desanes	Axel Arya	Richard Farrel	2023
23	Narik Awan	Bagas Satrio	Annisa Dewi	Gleinda Stefany	2023
24	Midnight City Centre	Wisnu Candra	Krisna bayu	Jovan Ardiansyah	2023

Berdasarkan Tabel 1.1, pada fase awal implementasi program, pembuat film yang terdata dan memperoleh fasilitas pendanaan produksi diwajibkan memiliki kartu tanda kependudukan sebagai warga Kota Semarang. Namun, pada tahun 2023 terjadi pergeseran regulasi, di mana kepesertaan dibuka bagi warga negara

Indonesia secara umum, dengan ketentuan bahwa proyek film yang diajukan harus mengangkat tema Kota Semarang.

Penulis tidak mencantumkan daftar film pada penyelenggaraan Semarang Gawe Film tahun 2024, mengingat dari keseluruhan film yang terpilih dalam tahap kompetisi, hanya satu film yang berasal dari Kota Semarang, yaitu *3 Pencuri yang Mulia* karya sutradara Ardian parasto. Program Semarang Gawe Film berhenti di tahun 2024, dan Pemerintah Kota Semarang kembali menginisiasi secara mandiri program serupa dengan memodifikasi beberapa bagian bertajuk Lawang Sewu Short Film Festival 2025.

Program ini sangat fokus untuk menunjang kemampuan pembuat film semarang, dengan cara memperketat kurasi, di mana terdapat 10 proyek film pendek pembuat film asal Kota Semarang, namun, hanya satu film yang akan difasilitasi dengan anggaran 50juta. Data 10 proyek terpilih Lawang Sewu Short Film Festival dapat dilihat pada tabel 1.2 di bawah.

Tabel 1.2 Sepuluh Project Terpilih Lawang Sewu Short Film Festival 2025

No	Judul Project	Nama Sutradara	Nama Produser	Nama Penulis
1	The Last Swing	Fajar Bobby Saputra	Iwan Resdiyanto	Fajar Bobby Saputra
2	The Castle's Cake	Azad Rizky	Bintang Denisa Kemala	Dilan Nandi
3	Merah yang Pudar	Eliezer Steven	Ivan Valentinus	Eliezer Steven

4	Kain – Kain Hipokret	Anjasputra	Septya Dwi Lestari	Anjasputra
5	The Price of sand	Mario	Danny Salomo Titinjak	Mario
6	Berlayar	Falditya	Tsafitri Agus Setyawati	Ramadhan Putra Wardana
7	Ratna, Run	Munir	M. Ananda Riski	Munir
8	Drifter	Wisnu Candra	Krisna Bayu	Wisnu Candra
9	Dookie	Fikri Achmin	Citra Kharizma Ramadhani	Elkana Jeconia
10	Led Us Into The Quit Place	Mauliya Mailla	Naya Rasendra	Mauliya Mailla

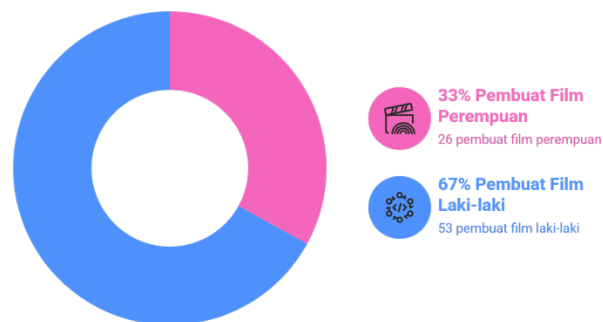
Pada tabel 1.2 , dapat mengidentifikasi bahwa persentase keterlibatan perempuan sebagai *chief* dalam skema produksi film komunitas sebesar 26%. Masih dalam perhelatan Lawang Sewu Film Festival, terdapat program kompetisi film pendek yang dibuka untuk umum dengan ketentuan warga negara Indonesia. Akan tetapi, dari pengamatan penulis, hanya empat film pendek karya pembuat film Kota Semarang yang berhasil lolos seleksi dan bersaing dengan film film pendek dari berbagai wilayah di Indonesia. Keempat film pendek tersebut adalah :

Tabel 1.3 Empat Film Pendek Kota Semarang yang Berkompetisi di Lawang Sewu Short Film Festival 2025

No	Judul Film	Nama Sutradara	Nama Produser	Nama Penulis
1	Sapuan Warna	Kirania Mayla S & Dimas Hartoko	Ganendra Huga	Jessica T L & Taufiq A
2	SKAONE	Laut Helma	Shultan Tsurayya	Laut Helma
3	Epilog	Falditya	Tsafitri Agus Setyawati	Falditya
4	RRR	Gleinda Stefany	Ivan Valentinus	Gleinda Stefany

Mengacu pada data pembuat film Kota Semarang yang terdaftar dalam program Semarang Gawe Film dan lawang Sewu Film Short Film Festival di atas, persentase keterlibatan pembuat film perempuan Kota Semarang secara keseluruhan tercatat sebesar 33%. Visualisasi akumulasi persentase keterlibatan pembuat film perempuan di Kota Semarang dapat dilihat pada Gambar 1.2.

Gambar 1.2 Diagram perbandingan filmmaker Kota Semarang dalam Program Pendanaan Pemkot Semarang Berbasis Gender



Apabila dilihat dari regulasi Undang – Undang No 33 tahun 2009, komunitas film berpeluang mendapatkan bantuan pemerintah untuk berbagai aktivasi, seperti, penyelenggaraan festival, produksi film, hingga uang perjalanan

menuju sebuah festival (Pasaribu et al., 2019.). Oleh karenanya, film alternatif yang digemari komunitas seharusnya menjadi ruang yang netral atas dominasi salah satu gender, sehingga, membuka peluang strategis untuk meningkatkan kapasitas serta memperkuat *positioning* kelompok perempuan dalam lanskap perfilman di Kota Semarang. Temuan Jansson dan Calderón-Sandoval memberikan gambaran bagaimana langkah pemerintah Spanyol dan Swedia berupaya menekan dominasi laki – laki dalam skema pendanaan film melalui penerapan kuota khusus bagi pembuat film perempuan (Jansson & Calderón-Sandoval, 2024).

Data keterlibatan pembuat film perempuan dalam program pendanaan pemerintah Kota Semarang yang hanya menginjak 31.15% menjadi indikasi awal adanya ketimpangan gender di wilayah produksi komunitas film Kota Semarang. Hal ini menyebabkan pembuat film perempuan cenderung terkanalisasi pada divisi yang dinilai sebagai perpanjangan peran domestik, seperti *wardrobe* dan *make-up*. Kondisi ini penulis amati dari *credit tittle* beberapa film pendek produksi komunitas di Kota Semarang, termasuk film film yang dihasilkan program pendanaan pemerintah Kota Semarang di atas.

Aktifitas pembatasan gender di wilayah produksi tentu akan berdampak negatif, seperti temuan Arzuliany dan Abdullah, yang mengurai dampak dari kanalisasi tersebut akan berpotensi menyebabkan hilangnya potensi dan kontribusi perempuan, serta dampak negatif terhadap pembangunan ekonomi nasional (Aulya Arzuliany & Mirna Nur Alia Abdullah, 2024).

Di tengah komplekstias wacana gender pada ekosistem produksi film pendek di Semarang, kehadiran Mauliya Maila sebagai sutradara film *independent*

dengan konsentrasi pada dinamika kehidupan kelompok rentan pada tiap karyanya menambah keunikan budaya produksi di Kota Semarang. Salah dua karya film pendeknya, yakni *Distraction of Heaven* (2021), yang menyoroti kompleksitas relasi antara pemuda *queer* dan keluarga islam pemilik indekos yang ia tinggali dan *Layla Want It* (2023), berbicara mengenai otonomi tubuh anak perempuan yang diatur oleh orang-orang dewasa yang taat beragama mengantarnya mendapatkan rekognisi beberapa festival film internasional, seperti Bali Internasional Short Film Festival 2025 dan Madani Internasional Film Festival 2024.

Maila yang saat ini masih aktif sebagai pembuat film *independent* di Kota Semarang, memiliki nilai tawar yang sangat kuat, terkhusus dalam konteks cerita yang selalu ia hadirkan. Penelitian ini akan mengerucut pada proses kreatif Maila dalam produksi film *Layla Want It*. Keputusan ini penulis dasari atas beberapa hal, pertama, ketersediaan akses kepada sutradara dan tim produksi untuk melakukan penelitian mendalam. Kedua, aktifitas sutradara yang keberlanjutan hingga sekarang di wilayah produksi film *independent* di Kota Semarang. Terakhir, isu perempuan yang saling terhubung antar film-film sutradara membuat kelebihan secara konteks kekaryaannya.

Film *Layla Want It* diproduksi oleh komunitas film berbasis kolektif Lanyah Film dan 024Sinema dengan bantuan fasilitas produksi dari Pemerintah Kota Semarang. Proses distribusi film *Layla Want It* bisa dikatakan sangat masif sebagai sebuah film independent berbasis komunitas. Keberhasilan *Layla Want It* tentu turut dipengaruhi oleh kualitas teknis dan cerita yang autentik. Film pendek *layla Want It* yang dapat dikategorikan sebagai film pendek tematik, yakni film yang memiliki

cara tutur unik, kreatif, orisinal dengan tema - tema kontroversial hingga yang dikemas dalam satu cerita (Pratista & Nugroho, 2018).

Layla Want It bercerita mengenai anak perempuan yang mendambakan kebebasan karena tumbuh besar di keluarga muslim konservatif. Wacana kritis yang diusung oleh film *Layla Want It* juga kerap menjadi bahan diskusi di berbagai penayangan alternatif atau komunitas lintas disiplin di Kota Semarang salah satunya adalah penayangan memperingati hari anak oleh NGO (*Non-Governmental Organization*) PKBI Jawa Tengah pada gambar 1.3.

Gambar Error! No text of specified style in document.**3 Penayangan film *Layla Want It* di acara T(j)ilik oleh PKBI Jawa Tengah 18 Juli 2025)**



(Sumber : Dokumentasi Pribadi)

Secara demografis, kru yang terlibat dalam produksi ini merepresentasikan jejaring penggiat film yang aktif di Kota Semarang, dengan latar belakang bervariasi mulai dari mahasiswa, lulusan baru sekolah film, hingga pekerja lepas. Menelisik lebih jauh ke dalam struktur organisasinya, unit pekerjaan yang strategis pada produksi *Layla Want It*, seperti penata kamera, penyunting gambar, produser, hingga penata suara, didominasi secara mutlak oleh laki-laki. Realitas struktural yang menempatkan Maila sebagai sutradara perempuan di tengah dominasi

maskulin para kepala departemen kreatif inilah yang menjadi titik tolak empiris riset ini. Penelitian ini memfokuskan diri untuk membedah ulang bagaimana skema produksi *independent* dioperasionalkan oleh Maila dalam ekosistem pembuatan film pendek berbasis komunitas.

Praktik produksi *independent* memungkinkan sutradara untuk mengeksplorasi secara mendalam bahasa gambarnya, sehingga dapat menjadi anti tesis dari bahasa sinema konvensional (Holmlund & Wyatt, 2005). Akademisi film feminis tahun 1970 yang mengelompokkan produksi *independent* ke dalam dua gagasan baru yakni produksi dokumenter, dan *avant garde*, menyebut jika budaya produksi *avant garde* menjadi kesempatan sutradara perempuan menantang gagasan eksklusifitas dan produksi yang sarat nilai maskulin (Nelmes, 2012).

Selanjutnya, guna mengurai referensi yang dimiliki Maila sebagai sutradara film serta membaca karakteristik praktik *independent filmmaking* yang ia terapkan, penelitian ini memerlukan kerangka berpikir kritis. Teori produksi budaya Pierre Bourdieu menawarkan konsep yang memfasilitasi kebutuhan penelitian ini. Bourdieu pada kerangka teori produksi budaya memiliki beberapa unit analisis yang kontekstual. Empat pilar utama kerangka teori produksi budaya Bourdieu yang dapat dianalisis dari agen dan lingkungannya adalah modal, *habitus*, *field*, dan *Doxa* (Ginting, 2019). Akan tetapi, dalam penelitian ini penulis hanya akan mengaplikasikan konsep analisis modal untuk menavigasi referensi yang dimiliki Maila.

Lebih lanjut, pola komunikasi yang terbentuk antara Maila dan kepala divisi kreatif berjenis kelamin laki – laki menjadi sebuah ruang relasional yang kompleks

untuk dikaji. Konsep *Muted group theory* yang digagas oleh Cheris Kramarae menempatkan laki – laki sebagai kelompok dominan yang meminggirkan suara perempuan. Asumsi konsep yang digagas Kramare berpotensi turut terjadi dalam komunikasi yang terbentuk antara Maila dan kepala divisi kreatifnya. Situasi ini lantas membuat *field* atau arena medan produksi melahirkan habitus yang telah terinternalisasi dan modal yang tidak simetris, di mana akses sutradara *independent* perempuan ke berbagai modal seringkali terbatas.

Persilangan antara dinamika produksi film pendek *independent* berbasis komunitas dengan kerangka konseptual produksi kulturua Bourdieu dan *muted group theory* Kramarae menempatkan penelitian ini pada fokus kajian yang kompleks dan komprehensif. Titik berat analisis ini terletak pada upaya membongkar konversi modal yang dioperasikan Maila, sekaligus mengurai pola komunikasi yang ia bangun selalu sutradara perempuan subordinat dalam mengartikulasikan visinya kepada jajaran kepala departemen kreatif laki – laki. Secara kontekstua, riset ini juga membedah habitus maskulin yang direproduksi oleh kru laki-laki di dalam arena produksi *Layla Want It*, serta mengkritisi implikasinya terhadap otonomi Maila sebagai pemimpin produksi atau sutradara

1.2 Rumusan Masalah

Independent filmmaking kerap diartikan sebagai sebuah proses eksplorasi dan kebebasan pembuatnya untuk bermain – main secara bentuk film dan skema produksi yang ditujukan untuk berbagai sudut pandang serta keberpihakan atas kondisi sosial tertentu. Akan tetapi, praktik nyatanya dalam budaya produksi film pendek *independent* di Kota Semarang, terdapat beberapa faktor eksternal, seperti

dominiasi kru laki – laki, yang menempatkan sutradara *independent* perempuan berada pada posisi terpinggir, sehingga agensinya sebagai pimpinan produksi menjadi tereduksi.

Penelitian ini berpijak pada asumsi dasar jika ketimpangan gender di wilayah produksi film *independent* dapat diindikasikan pada lingkup mikro produksi itu sendiri, yakni komunikasi antara sutradara *independent* perempuan dan kepala divisi kreatif laki – laki. Konsep *independent filmmaking* bagi akademisi feminis menjadi salah satu ruang untuk mempertanyakan produksi film konvensional. Akan tetapi, kondisi budaya produksi di Kota Semarang yang demikian, memunculkan sebuah permasalahan yang menarik untuk dilihat lebih dalam.

Berangkat dari konteks sosial tersebut, penulis merumuskan sebuah pertanyaan kunci dalam penelitian ini, bagaimana sutradara *independent* perempuan memanfaatkan modalitasnya untuk melakukan negosiasi komunikasi di dalam arena produksi film *Layla Want It* yang bahasa teknisnya didominasi oleh kru laki - laki?

1.3 Tujuan Penelitian

Penelitian ini bertujuan untuk menganalisis dan memahami pola komunikasi dan pengoptimalan modal yang dimiliki Mauliya Maila sebagai sutradara *independent* perempuan dalam produksi *Layla Want It* yang struktur kepala divisi kreatifnya didominasi laki – laki. Selanjutnya, penelitian ini turut memberikan gambaran kausalitas atas tergerusnya otonomi dan legitimasi sutradara *independent* perempuan akibat adanya ketimpangan modalitas di ranah teknis.

1.4 Signifikasi Penelitian

Melalui penelitian ini, penulis berupaya membaca dan menganalisis pola komunikasi sutradara *independent* perempuan dalam pengoptimalan modal yang dimiliki sebagai kelompok terbungkam pada produksi film *Layla Want It*. Untuk lebih membuat penelitian ini terarah, penulis telah membagi signifikasi penelitian ke dalam tiga sudut pandang yang berbeda, yaitu :

1.4.1 Kontribusi Teoritis

Secara teoretis, penelitian ini mengaplikasikan teori produksi budaya Bourdieu dan *muted group theory* Kramarae. Kedua konsep kritis tersebut diharap dapat memberikan perspektif alternatif dalam kajian komunikasi media dan gender.

Selanjutnya, penelitian ini diharap dapat memantik diskusi adaptasi terkait kontekstualisasi dan konsep *independent filmmaking* gagasan Holmlund dan Wyatt. Mengingat kerangka konseptual tersebut secara historis berakar pada lanskap praktik sutradara independen di Hollywood, penelitian ini berupaya membedah bagaimana konsep produksi diaplikasikan sekaligus dinegosiasikan dalam ekosistem perfilman Indonesia, dengan lokus kajian spesifik pada dinamika perfilman di Kota Semarang.

Dengan memosisikan ekosistem film komunitas di Kota Semarang serta agensi sutradara perempuan sebagai pusat kajian, studi ini diharapkan mampu menawarkan perspektif alternatif atas penerapan teori produksi

budaya yang selama ini cenderung didominasi oleh kajian seni rupa, sastra, maupun industri media arus utama.

1.4.2 Kontribusi Sosial

Pada konteks sosial, penelitian ini diharapkan berkontribusi pada pendokumentasian dan memberikan legitimasi pada pengalaman pembuat film perempuan di Komunitas film Kota Semarang. Hal ini menjadi penting, mengingat sangat jarang ditemui dokumentasi bagaimana narasi pembuat film perempuan di lingkup komunitas Kota Semarang menegosiasikan identitasnya pada catatan sejarah industri film alternatif. Sehingga, melalui penelitian ini, diharap dapat memantik terjadinya transformasi sosial yang menunjang aktivasi pembuat film perempuan di Kota Semarang

Selain itu, penelitian yang penulis jalankan diharap memberikan gambaran kritis bagi pelaku komunitas film lokal dengan menguraikan secara dalam praktik – praktik yang selama ini bias dan berkontribusi memicu potensi ketimpangan gender. Berangkat dari hal tersebut, refleksi kolektif dan mendasar untuk pengembangan praktik produksi film pendek berbasis komunitas dapat lebih inklusif.

1.4.3 Kontribusi Praktis

Signifikansi praktis menempati posisi krusial dalam studi ini, mengingat pijakan awalnya berangkat dari observasi dan pengalaman empiris penulis beserta jejaring pegiat film komunitas di Kota Semarang. Riset ini diproyeksikan mampu merumuskan rekomendasi berbasis bukti empiris bagi para pemangku kepentingan di ekosistem perfilman lokal.

Pertama, bagi Dinas Kebudayaan dan Pariwisata Kota Semarang, temuan riset ini diorientasikan sebagai rujukan dasar untuk mengevaluasi dan membenahi tata kelola program pendanaan film pendek di masa mendatang.

Kedua, bagi komunitas film lokal, hasil studi ini diharapkan dapat memantik pengembangan mekanisme rekrutmen yang lebih transparan, menciptakan iklim diskusi dan produksi yang inklusif, serta mendorong praktik lapangan yang lebih sistematis. Pembenahan manajerial ini menjadi sebuah urgensi, mengingat realitas produksi film pendek acap kali berhadapan dengan ragam keterbatasan struktural maupun sumber daya.

Terakhir, bagi institusi pendidikan film di Kota Semarang, penelitian ini diharap dapat menjadi bahan kajian untuk kurikulum pembelajaran film yang terhubung secara data lapangan. Sehingga, selain wawasan mengenai teknis film, institusi pendidikan juga dapat memberi keilmuan komunikasi ramah gender.

1.5 Tinjauan Pustaka

1.5.1 State of The Art

Penelitian mengenai keterlibatan perempuan di wilayah produksi film tentu sudah banyak dilakukan. Beragam perspektif penelitian yang telah dilakukan turut berkontribusi membuat isu ini menjadi perkara penting yang harus selalu diperhatikan. Mulai dari gerakan pembuat film perempuan yang tersingkir dari sejarah utama sebuah negara, hingga stigma penggambaran perempuan sebagai sosok mengerikan.

Penulis telah mengumpulkan beberapa jurnal yang kemudian diidentifikasi guna menjadi referensi tulisan atau menjadi pijakan untuk mengambil sudut

pandang lain dari konteks yang serupa, berikut beberapa jurnal yang telah penulis kumpulkan :

Key Armatage, dalam jurnalnya berjudul *The Women's Film History Project and Women and the Silent Screen (2008)*, mendesain sebuah penelitian yang bertujuan menilik kembali figur - figur perempuan yang aktif sebagai pembuat film seperti Alice Guy Blaché, Lois Weber, Frances Marion di era film bisu. Penelitian Armatage juga membahas mengenai dampak dari kolektif berbasis akademik dan institusi yang menggagas penelitian sejarah film perempuan.

Armatage menggunakan teori *cultural studies* milik Forster & Warth, Bruno, yang di mana pandangan ini menekankan bahwa film harus dibaca sebagai hasil intertekstualitas dan jaringan wacana budaya. Kemudian, dalam penelitiannya Armatage turut menggunakan pandangan Pollock, Gaines, Bean yakni teori *Historical Feminis* guna mengeksplorasi lapisan *reclaiming the lost narratives*.

Proses penelitian yang dilakukan Armatage akhirnya membuahkan temua jika terdapat kebutuhan mendesak untuk merevisi sejarah film agar tidak lagi mengabaikan kontribusi signifikan perempuan, mengingat banyak sineas perempuan awal "dihilangkan" dari narasi sejarah akibat ketidakseimbangan dalam pencatatan arsip dan atribusi otoritas. Kondisi ini telah mendorong inisiatif penting seperti konferensi "*Women and the Silent Screen*" dan proyek digital "*Women Film Pioneers Project*" yang berhasil membuka kembali ruang epistemik bagi penelitian di bidang ini.

Penelitian selanjutnya oleh Melanie Bell dengan judul *Learning to Listen: Histories of Women's Soundwork in the British Film Industry (2017)*. Penelitian

ini menyoroti sejarah kerja perempuan di bidang suara (*soundwork*) dalam industri film Inggris, terutama antara tahun 1930 hingga 1985. Fokus utama penelitian Bell adalah peran teknis seperti *Foley artist*, *sound recordist*, dan *sound editor* yang saat itu ditekuni pembuat film perempuan. Secara konteks di lapangan, peran – peran tersebut sering tidak terlihat namun krusial dalam proses produksi film. Penelitian ini menggunakan metode mikrosejarah dan mengangkat figur Beryl Mortimer, dikenal sebagai ibu dari *foley* Inggris.

Bell mengintegrasikan berbagai pendekatan *feminis* dan *historiografis*, dimulai dengan *historiografi feminis* dari Christine Gledhill dan Julia Knight. Pendekatan ini secara kritis menelaah bagaimana kontribusi perempuan telah diabaikan dalam narasi sejarah film dan menggarisbawahi upaya untuk menulis ulang sejarah tersebut dengan menyoroti peran-peran mereka yang sebelumnya kurang terdokumentasi.

Selain itu, Bell juga mengadopsi kajian suara feminis dari Kaja Silverman, Elizabeth Cowie, dan Amy Lawrence, yang menjelaskan bagaimana suara dalam film, termasuk representasi dan kehadiran perempuan dalam soundtrack, dibentuk oleh relasi kuasa gender. Terakhir, pendekatan *materialisme kultural* digunakan untuk menjelaskan bagaimana faktor-faktor sosial, struktural, dan teknologi secara konkret membentuk peran dan posisi perempuan dalam kerja-kerja teknis perfilman.

Bell dalam penelitiannya mendapat temuan jika Sejarah keterlibatan perempuan dalam bidang suara di industri film Inggris sangat terpinggirkan, baik dalam hal representasi maupun dokumentasi, di mana posisi mereka seringkali

hanya terlihat saat krisis, misalnya selama Perang Dunia II dan terbatas pada peran teknis rendah seperti pemeriksa suara laboratorium, bukan posisi kreatif seperti desainer suara. Bahkan figur seperti Beryl Mortimer, meskipun diakui di kalangan industri, tidak pernah mendapatkan kredit resmi di layar hingga akhir 1980-an, sehingga menuntut metode penelusuran sejarah yang lebih kreatif; seperti memanfaatkan arsip serikat pekerja, sejarah lisan, dokumen pribadi, dan artefak produksi lainnya untuk melacak kehadiran perempuan.

Fokus utama penelitian Armatage (2008) dan Bell (2017) terletak pada kajian gender di wilayah industri film formal. Sehingga, pilihan ini cukup berbeda dengan apa yang menjadi fokus penulis yakni kajian gender di wilayah komunitas film lokal. Akan tetapi, kedua penelitian tersebut memberikan kontribusi pemahaman yang mendalam mengenai bagaimana pengasingan figur perempuan di wilayah industri film sangat kerap terjadi, bahkan dalam penyusunan sejarah sebuah negara.

Penelitian selanjutnya yang penulis rasa memiliki irisan dengan penelitian yang sedang dilakukan adalah jurnal Syamsul Barry yang berjudul ***Fenomena Komunitas Film*** (2016). Barry memusatkan penelitiannya dengan menganalisis komunitas sebagai satuan kolektif secara umum dan makro, tanpa membahas proses produksi film spesifik.

Lingkup penelitian Barry adalah komunitas film yang aktif di wilayah Bandung, Yogyakarta, dan Purbalingga. Barry menggunakan beberapa teori dalam membaca dinamika komunitas film, di antaranya teori media alternatif yang merujuk pada John Downing (2001) dan Nancy Kranich (2000), yang memandang

komunitas film sebagai bentuk perlawanan terhadap dominasi industri media arus utama. Kedua, gagasan David Bohm (1996) dan Supriadi (1994) yakni kreativitas dalam produksi seni. Pandangan ini digunakan *Barry* guna mendeskripsikan bahwa kreativitas dalam komunitas lahir dari kebutuhan adaptif dan resistensi terhadap sistem formal. Terakhir, pandangan produksi budaya sebagai praktik sosial, meski tidak dibahas mendalam, pendekatan ini sedikit digunakan untuk menyelaraskan dengan pendekatan *cultural studies*.

Temuan yang Barry dapat melalui penelitiannya yakni sejak era reformasi dan kemajuan teknologi digital, komunitas film di Indonesia mengalami pertumbuhan pesat, mengembangkan sistem produksi yang fleksibel, kolektif, non-hierarkis, dan berorientasi lokal, yang menghasilkan banyak film pendek berbasis budaya daerah serta menjadi motor demokratisasi budaya visual. Meskipun banyak komunitas menopang finansial mereka melalui aktivitas wirausaha seperti jasa dokumentasi, sebagian besar masih sangat bergantung pada solidaritas internal dan jarang menerima dukungan pendanaan dari negara atau lembaga donor.

Selanjutnya, publikasi Permana, Puspitasari & Indriani, yang berjudul ***Industri Film Indonesia dalam Perspektif Sineas Komunitas Film Sumatera Utara (2019)***. Permana dan kawan – kawan memfokuskan penelitian pada menggali pandangan komunitas film di wilayah Kota Medan dan Berastagi mengenai industri film Indonesia pada tahun tersebut. Penelitian ini menggunakan pendekatan deskriptif – kualitatif yang menghasilkan temuan jika komunitas di luar Kota Jakarta memandang jika industri film di Indonesia masih terpusat di wilayah Jakarta dan sekitarnya, sehingga teman teman komunitas film di kedua wilayah tersebut

merasa kecil potensi agar bisa tembus tingkat nasional. Temuan kedua, para komunitas meyakini jika menjalin mitra dengan rumah produksi besar memungkinkan film komunitas di luar Jakarta dapat diputar di jaringan bioskop arus utama.

Permana dan kawan – kawan juga mendapat temuan pandangan jika industri film Indonesia belum bisa menerima cerita dengan *genre* fiksi ilmiah, sehingga komunitas film di Medan dan Berastagi berpendapat jika film dengan cerita berlatar budaya dan kearifan lokal harus digali lebih dalam. Terakhir, kebijakan mengenai film di Indonesia masih belum cair, dan kaku dengan perkembangan zaman.

Penelitian Barry (2016) dan Permana dkk (2019) memberikan gambaran sejarah dan personal mengenai komunitas film di Indonesia. Kedua penelitian ini menjadi penting bagi penulis karena penggambaran yang kontekstual terkait bagaimana upaya mereka bertahan di ekosistem film serta pandangan atas industri film nasional. Nilai mendasar yang membedakan dengan penelitian penulis adalah wacana gender. Kedua penelitian tersebut tidak fokus ke wilayah analisis gender, sehingga berpotensi memicu kanalisasi perempuan yang hanya kerap diposisikan sebagai subkoordinat.

Penelitian selanjutnya yang penulis jadikan rujukan adalah publikasi Maria Jansson & Orianna Calderón-Sandoval, yang berjudul *Entanglements of Feminist Activism and Gender Equality Policy in the Spanish and Swedish Film Industries: Between Convergence and Critique* (2024). Jurnal ini secara mendalam mengkaji hubungan kompleks antara gerakan aktivisme feminis dan kebijakan kesetaraan gender di sektor industri film Spanyol serta Swedia.

Penelitian ini berupaya menelaah bagaimana kedua elemen, yakni kebijakan dan aktivisme, saling memengaruhi atau menyesuaikan diri dalam upaya memajukan representasi dan posisi perempuan di ranah perfilman. Pada penelitian ini, Jansson & Calderón-Sandoval mengadopsi pendekatan *critical frames analysis* yang dikembangkan oleh Lombardo dan Verloo (2007). Pendekatan ini memungkinkan penelaahan mendalam tentang bagaimana isu-isu sosial, seperti ketimpangan gender, dibingkai dalam kebijakan dan wacana sosial.

Selain kerangka analisis tersebut, beberapa teori yang relevan turut dirujuk untuk memperkaya perspektif dan pemahaman. Teori-teori ini termasuk kajian media feminis (*Feminist media studies*) dari Gill (2007) dan Mayer (2015), yang memberikan lensa untuk memahami representasi dan dinamika gender dalam produksi media. Selanjutnya, feminisme kebijakan atau feminisme negara (*Policy feminism / state feminism*) yang diusung oleh McBride & Mazur (2010) dan Hernes (1987) digunakan untuk menganalisis peran negara dan kebijakan dalam memajukan agenda feminis.

Terakhir, konsep interseksionalitas dan wacana neoliberalisme dalam kebijakan kesetaraan yang dijelaskan oleh Gray (2016) dan Prügl (2011) turut dirujuk untuk menawarkan pemahaman tentang bagaimana berbagai identitas bersinggungan dan bagaimana ideologi ekonomi memengaruhi kebijakan kesetaraan.

Temuan dari penelitian ini adalah adanya kesamaan utama antara kebijakan dan aktivisme di kedua negara adalah penggunaan logika angka (*number logic*) yang mendorong pentingnya meningkatkan jumlah perempuan di balik layar

melalui kuota dan distribusi dana. Selain itu, penelitian ini turut menekankan kehadiran Konvergensi strategis terjadi ketika aktivis menyesuaikan tuntutan mereka agar sejalan dengan bahasa kebijakan publik. Aktivis di Swedia lebih kooperatif terhadap kebijakan, sedangkan aktivis Spanyol cenderung ambivalen dan kritis.

Terakhir, penelitian ini memberikan gambaran kompleks terhadap Kebijakan streaming (platformisasi) cenderung kurang responsif terhadap isu kesetaraan gender, dan memperlihatkan adanya risiko kemunduran (*gender equality backsliding*) ketika wacana neoliberal mendominasi kebijakan budaya.

Penelitian terakhir yang penulis coba lampirkan lebih ke arah analisis teks, penulis rasa pemahaman ini juga penting guna mengetahui posisi perempuan dalam imajinasi seorang pembuat film laki-laki. Publikasi oleh Anton Sutandio dalam jurnalnya berjudul *Radical feminist heroines: Gender philosophy in Joko Anwar's three films (2024)*, memfokuskan penelitiannya untuk menganalisis representasi karakter dalam film melalui pendekatan visual dan ideologis. Jurnal yang ditulis Sutandio membahas tiga film karya Joko Anwar, mulai dari *A Copy of My Mind* (2015), *Satan's Slave* (2017), dan *Impetigore* (2019).

Unit analisis Sutandio adalah melakukan pembacaan representasi protagonis perempuan menggunakan perspektif filsafat gender dan teori feminisme radikal. Subjek utama adalah tokoh perempuan non-normatif yang berjuang menghadapi tatanan patriarki dalam struktur sosial Indonesia melalui narasi film dan visual sinematik.

Sutandio secara eksplisit menggunakan kerangka *feminisme radikal*, yang mengkonseptualisasikan patriarki sebagai sistem penindasan sistemik terhadap

perempuan. Rujukan teoritis utamanya meliputi pandangan Vukoicic (2013) yang melihat feminisme radikal sebagai teori konflik yang menganalisis relasi gender sebagai konflik struktural, serta pemahaman Bryson (1992) mengenai patriarki sebagai sistem kekuasaan *historis* dan *universal*.

Selain itu, Sutandio juga merujuk pada Cottais & Feldner (2021) yang menekankan pentingnya membongkar institusi keluarga, konstruksi keibuan, dan narasi domestik dalam budaya patriarkal. Dari kerangka ini, aspek penting yang dianalisis mencakup status sosial-ekonomi dan marital tokoh utama, stereotipe dan non-stereotipe gender, serta relevansi naratif dan simbolik dari karakter perempuan sebagai alat kritik budaya.

Temuan yang Sutandio peroleh dari penelitain ini yaitu dalam karya-karya Joko Anwar, tokoh perempuan seringkali digambarkan sebagai perempuan muda, miskin, belum menikah, dan hidup mandiri, yang secara eksplisit menentang norma dominan yang mengkonstruksi perempuan sebagai entitas domestik, pasif, dan lemah.

Joko Anwar secara progresif menyuguhkan representasi perempuan sebagai penyintas, kepala keluarga, penyelamat, dan bahkan sebagai makhluk seksual yang aktif, sebuah penggambaran yang secara langsung menabrak narasi dominan Orde Baru yang mereduksi perempuan pada fungsi reproduktif semata. Meskipun demikian, masih ditemukan jejak stereotipe dalam beberapa karyanya, seperti tokoh-tokoh yang kerap bekerja di sektor "*feminin*" (misalnya, penjaga tol atau pekerja salon), serta adanya *male savior trope* dalam resolusi cerita. Secara

keseluruhan, Joko Anwar secara strategis menggunakan *genre horror* dan *realisme* politik sebagai wadah naratif untuk mengguncang struktur patriarkal di Indonesia.

Penelitian Jansson & Sandoval (2024) dan Sutandio (2024) memberikan temuan yang penting di mana penggambaran perempuan di depan layar masih didominasi oleh pemikiran laki – laki. Hal ini memicu terjadinya bias perspektif, karena sutradara laki – laki belum tentu memiliki pengalaman yang autentik saat menggambarkan tokoh perempuan. Hadirnya sistem *streaming* turut memperkuat legitimasi tokoh perempuan yang pasif, sehingga pada titik ini kehadiran sutradara perempuan, menjadi hal yang krusial. Penelitian yang sedang penulis kerjakan memiliki fokus yang berbeda dengan keduanya meski cukup beririsan, yakni bagaimana dinamika gender pada produksi film di wilayah komunitas .

Dari referensi literatur yang telah dikumpulkan, penulis mencoba menawarkan perbedaan pada penelitian yang sedang penulis kerjakan. Penelitian ini hadir untuk mengisi kekosongan dalam kajian akademik film, khususnya di Indonesia, dengan menawarkan pendekatan yang kontekstual, mikro, dan berfokus pada agensi perempuan di balik layar produksi film komunitas.

Pada beberapa penelitian mengenai wacana gender di wilayah produksi film yang telah berhasil penulis kumpulkan terdapat beberapa nilai pembeda sehingga memantik kebaruan penelitian yang sedang penulis kerjakan. Tak hanya itu, penelitian – penelitian di atas juga memberikan kontribusi kepada pemahan penulis mengenai posisi perempuan di ekosistem film.

Kebaruan dari penelitian yang sedang penulis kerjakan terletak pada unit terkecil dari ekosistem film, yakni wilayah komunitas. Kemudian, Kerangka teori

praktik sosial yang menjadi fokus Bourdieu, membuat penelitian ini memiliki nilai kritis yang kompleks dengan melibatkan *field* di sekitar agen, habitus yang kemudian memantik kepemilikan modal, serta penguraian doxa yang ada di sekitar agen berada. Penelitian yang penulis rujuk di atas memilih untuk berbasis pada kajian *gender* dan sejarah film, analisis teks, hingga kajian objektif sudut pandang komunitas film di luar Jakarta memandang industri film nasional. Sehingga, objektif penulis sebagai peneliti adalah mengharapkan penelitian yang bersifat paradigmatik ini dapat turut melengkapi penelitian – penelitian mengenai gender dan komunitas film yang penulis sebutkan di atas.

Kontribusi yang penulis dapat saat mengumpulkan penelitian terdahulu di atas adalah keyakinan akan hipotesis yang telah penulis susun. Penelitian Armatage (2008), Jansson & Sandoval (2024), Bell (2017), memberikan *case* penelitian yang sangat kompleks, bagaimana pengelompokan dan pengkategorian sepihak terhadap perempuan di wilayah produksi film sudah mengakar kuat di berbagai wilayah. Sehingga, rujukan penelitian di atas membuat wilayah kajian mengenai memahami strategi negosiasi mandiri oleh pembuat film perempuan di balik hegemoni laki – laki menjadi penting untuk dipahami sebagai bagian dari kajian gender.

1.5.2 Paradigma Kritis

Penelitian ini berangkat dari pengamatan langsung di lapangan yang memperlihatkan adanya dominasi laki – laki dalam praktik berkomunitas film di Kota Semarang. Realitas serupa tentu bukan hanya terjadi di Kota Semarang, namun, persoalan ketimpangan gender di industri film telah menjadi perkara bersifat *universal*

Praktik dominasi ini tentu secara tidak langsung sangat merugikan para pembuat film perempuan. Merunut pada kondisi tersebut, penulis melalui pilihan untuk menggunakan paradigma kritis akan menganalisis mendalam mengenai strategi negosiasi identitas pembuat film perempuan di balik hegemoni laki – laki pada lanskap film komunitas di Kota Semarang. Mengutip dari pandangan Muhadjir yang mendeskripsikan penelitian kritis dalam lingkup studi ilmu sosial didesain untuk mempertanyakan *status quo* dan membangun kondisi sosial yang lebih adil di lingkungan masyarakat (Paranoan, 2015).

Paradigma kritis merupakan pendekatan keilmuan yang mendasarkan keseluruhan metodologinya pada epistemologi yang berakar pada tradisi kritik *Marxis*. Paradigma ini berangkat dari teori kritis dan secara filosofis berkaitan erat dengan warisan pemikiran *Marxisme* dalam membingkai pengetahuan. Denzin dan Lyncoln dalam *Handbook of Qualitative Research (2009)*, mendefinisikan teori kritis merupakan salah satu bagian dari aliran ilmu sosial yang berbasis pada gagasan *Karl Marx dan Engels*.

Penelitian dengan paradigma kritis bertujuan untuk mentransformasi realitas sosial yang kerap ditandai oleh relasi kuasa yang timpang dan dominatif. Pendekatan ini tidak hanya berfokus pada analisis, tetapi juga pada upaya memberikan kritik serta mendorong terjadinya perubahan dalam struktur relasi sosial. Dengan demikian, penelitian sosial kritis berperan dalam menelaah kondisi sosial guna merumuskan kemungkinan perubahan ke arah yang lebih progresif atau mengidentifikasi alternatif yang lebih adil dalam pengorganisasian kehidupan bersama.

Melalui perspektif pandangan kritis, penelitian ini tidak semata-mata bertujuan untuk mendeskripsikan suatu fenomena, melainkan juga untuk mengungkap mekanisme yang melatar belakangi proses produksi, distribusi, dan konsumsi wacana yang menopang struktur dominasi yang ada.

Pemilihan teori produksi budaya Bourdieu, yang dipadukan dengan berbagai kerangka teori teknis tentang film, seperti, konsep Subsinema, serta teori *Female Spectator* dari Mary Ann Doane, merupakan strategi metodologis yang selaras dengan tujuan penelitian ini. Dengan pendekatan tersebut, penelitian ini diharapkan dapat memperkaya pemahaman mengenai dinamika kekuasaan dalam ranah kultural sekaligus memami strategi pembuat film perempuan memposisikan identitasnya secara mandiri dari hegemoni pembuat film laki – laki.

1.5.3 Independent Filmmaking Production

Diskusi mengenai film *independent* tidak dapat dipisahkan dari sejarah praktik produksi film di wilayah Amerika. Periode 1930 – 1950, praktik pembuatan film mengalami homogenisasi. Studio film kala itu hanya mengaplikasikan formula film baik secara naratif atau teknis yang dinilai dapat memberi keuntungan secara berulang. Puncaknya, saat pendapatan studio film komersial tersebut mengalami penurunan. Situasi ini muncul karena penonton mulai bosan atas kemiripan karakteristik film yang satu dengan lainnya. Kebosanan ini yang kemudian memantik beberapa sutradara untuk melakukan eksplorasi mulai dari lingkup naratif dan teknis. Para pembuat film mulai meninggalkan tradisi pembuatan film Amerika yang konvensional. Gerakan ini kemudian dikenal sebagai film *avant garde* (untuk wilayah Eropa) dan eksperimental (untuk Amerika), yang kemudian

pada tahun 1950 digantikan dengan istilah film pribadi, film individual, dan film *independent* (Holmlund & Wyatt, 2005).

Pendefinisian *independent filmmaking* kembali menuai perdebatan, beberapa kritikus merasa jika pelabelan *independent* hanya menjadi jalur pembuat film komersial yang produksi dengan biaya kecil, bukan dikarenakan materi cerita maupun pendekatan *filmmaking* yang diaplikasikan.

Dewan redaksi *magazine Independent Feature Project* dan *Independent Feature Project / west* yang membaca potensi yang hadir pada integrasi antar genre film, sehingga pembacaan *Independent* mengarah ke praktik pembuatan film menggunakan sudut pandang alternatif, serta melalui gaya penceritaan yang eksperimentatif berupa penggabungan beberapa genre maupun satu genre film yang sangat digemari penonton (Holmlund & Wyatt, 2004). Bordwell dalam bukunya *Film Art : an Introduction* (2008), menulis jika sutradara *independent* Amerika seperti Spielberg mulai melakukan pendekatan visual yang unik dalam karyanya *Jaws* (1975) (Bordwell & Thompson, 2008)

Holmlund & Watt dalam bukunya, *Contemporary American Independent Film* (2004), mencoba menceritakan proses para sutradara *independent*, Ira Wohl, Rob Nilsson, John Sayles, dan lain sebagainya, dalam praktik produksi filmnya di Amerika. Annette Insdorf dalam (Holmlund & Wyatt, 2005) menyebut jika pencapaian sutradara *independent* seperti Wohl saat memenangkan *academy award* (Oscar) tidak menjamin nasibnya sebagai pembuat film di masa mendatang. Oleh karenanya, ia menuliskan lika – liku perjalanan para pembuat film yang penulis sebut di atas secara *historical*. Oleh karenanya, penulis mencoba

memetakan prinsip produksi film independent yang terdeskripsikan dalam buku Homlund & Watt (2004). Penulis akan membagi karakteristik pembuatan film independent ke dalam dua topik, 1) secara konten film dan 2) Secara manajerial produksi film.

Pertama, pembuat film independent Amerika dalam wilayah kreatif kerkaryaannya sangat dipengaruhi oleh praktik pembuatan film di eropa, seperti Godard dan Truffaut. Pengaruh ini kemudian yang menggeser sudut pandang pembuat film kala itu, dari awalnya menempatkan karakter sebagai subjek penggerak cerita saja, kini lebih dikaitkan dengan konteks sosial yang ada di masyarakat. Pendekatan ini yang kemudian dirasa lebih humanis. Berikut beberapa karakter independent filmmaking di America yang dibahas oleh Holmlund & Watt dalam bukunya

- 1. Menghindari pemilihan subjek yang sama dengan selera industri. Karakteristik ini mendorong rasa empati para pembuat film independent agar tidak terjebak dalam narasi eksploitatif. Kepekaan dan metode penceritaan kemudian tidak terjebak dalam tradisi Hollywood yang sangat formatif dan bias pada penggambaran kelompok marjinal.*
- 2. Pembuat film independent tidak memisahkan antara film sebagai seni yang berkaitan dengan nilai politik*
- 3. Pilihan pemeran dalam film tidak berpatok pada selebriti di film komersial*
- 4. Gaya sinematik yang eksploratif. Produksi film independent selalu bergerak di wilayah yang terbatas. Hal ini mendorong pembuat film untuk*

memanfaatkan keterbatasan tersebut dengan pendekatan visual yang eksploratif, sesuai dengan visi mereka sebagai kreator.

5. Gaya penceritaan yang non konvensional

Kemudian, produksi film independent yang bertentangan dengan karakteristik produk film industrial, menempatkannya pada kondisi produksi yang serba terbatas. Berikut, deskripsi mengenai batasan – batasan produksi independent filmmaking, yang secara spesifik penulis rangkum di wilayah majerial

- 1. Pembuat film yang memilih jalur independent mayoritas menanggung biaya produksi secara mandiri, sehingga memiliki kepemilikan yang kuat dengan cerita yang ia buat*
- 2. Dalam skema produksi film independent seperti yang dilakukan oleh John Sayles, praktik bekerja rangkap, seperti sutradara dan editor adalah hal yang lumrah. Kondisi ini untuk menekan biaya produksi*
- 3. Pemain dengan predikat selebriti belum tentu bisa meningkatkan kualitas film*
- 4. Dalam wilayah distribusi, kelompok filmmaker independent kerap mengandalkan publikasi media yang gratis dan promosi dari mulut ke mulut*
- 5. Skema produksi berbasis kolektif. Spielberg di awal karirnya ia kerap berkolaborasi dengan rekan sekolah di jurusan film saat melakukan produksi.*

Konsep *Independent Filmmaking* memiliki signifikansi krusial untuk membaca pembentukan agensi pembuat film dalam konteks produksi yang tidak terhubung dengan industri arus utama. Sebagaimana contoh yang diberikan oleh para pembuat

film seperti John Sayles dan Ira Wohl, banyak pembuat film *independent* secara strategis memilih untuk mengimplementasikan model produksi mandiri. Pendekatan ini secara fundamental tidak bergantung pada pendanaan yang berasal dari industri besar, melainkan justru memosisikan komunitas sebagai fondasi utama baik dalam proses produksi maupun mekanisme distribusi (Holmlund & Wyatt, 2004)

Fenomena ini menunjukkan kesamaan yang kuat dengan studi kasus penelitian ini yaitu *Layla Want It*, sebuah produksi yang digarap oleh sutradara perempuan dari komunitas film yang berlokasi di luar sentral industri perfilman nasional. Meskipun beroperasi dengan keterbatasan sumber daya, film ini berhasil mendapatkan apresiasi yang signifikan di berbagai festival film. Keberhasilan ini secara empiris menegaskan potensi model produksi *independent* dalam memfasilitasi ekspresi artistik dan pencapaian pengakuan, terlepas dari keterbatasan finansial dan geografis.

Dalam penelitian ini, konsep *independent filmmaking production* akan digunakan sebagai salah satu pisau analisis untuk mengkaji pola produksi film *Layla Want It*. Analisis ini bertujuan tidak hanya untuk menguak bagaimana struktur produksi memengaruhi konten dan bentuk film, tetapi juga untuk menelaah bagaimana proses produksi film *independent* itu sendiri berfungsi sebagai medan artikulasi kekuasaan, resistensi, dan afirmasi identitas perempuan dalam konteks komunitas film lokal.

1.5.4 Distribusi Film Pendek Roberta Marie Munroe

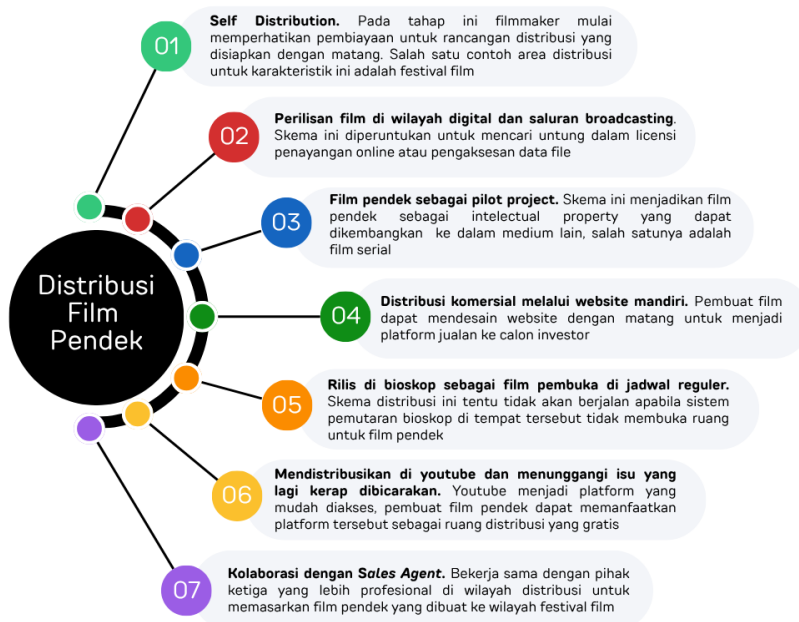
Distribusi film pendek secara taktis memiliki perbedaan yang mendasar. Film pendek sedari kemunculannya tidak diprioritaskan untuk mengeruk untung secara komersial. Wilayah distribusi film pendek bergerak di ruang-ruang alternatif, festival film, ruang ekshibisi komunitas, hingga forum akademis. Artinya, distribusi film pendek dapat dibaca juga sebagai distribusi wacana.

Roberta Marie Munroe, seorang produser dan juga bagian tim program Sundance Film Festival, merangkum beberapa skema distribusi yang secara spesifik adalah film pendek. Buku Munroe yang berjudul *How Not To Make a Short Film : Secrets From a Sundance Programmer* (2009), merangkum beberapa praktik distribusi yang dilakukan oleh para sutradara, seperti, Tiffany Shlain, Leah Meyerhoff, Lee Friedlander.

Munroe juga melengkapi tulisannya dengan mewawancarai beberapa distributor profesional, Tom Quinn (Magnolia Pictures), Sara Pollack (Manager Film untuk Platform Youtube), Duncan Roy, Rosie Wong (Senior Manager of The Sundance Industry Office).

Dari pengalaman empiris pelaku film pendek di wilayah distribusi, Munroe merumuskan tujuh karakteristik yang dapat dipelajari oleh para pegiat film yang akan memulai mendistribusikan film pendeknya. Visualisasi tujuh karakteristik konsep distribusi Munroe dapat dilihat pada gambar 1.4

Gambar 1.4 Tujuh Skema Distribusi Film Pendek Munroe



Hal terpenting dari konsep distribusi, seperti yang dideskripsikan oleh Ravid, seorang pembuat film pendek harus terlebih dahulu mengenal karakteristik filmnya (Munroe, 2009). Menariknya dari konsep distribusi film pendek Munroe, ia turut mengintegrasikan cara agar film pendek memiliki nilai jual, meskipun tidak semenguntungkan produksi film layar lebar. Berikut pembahasan tujuh skema distribusi film pendek Munroe (Munroe, 2009) :

1. Self Distribution

Skema pertama ini memusatkan perhatian distribusi ke jaringan festival film. Sutradara Tiffany Shlain dan Leah Meyerhoff adalah contoh kongkret yang dapat dipelajari. Shlain, dalam memproduksi filmnya berjudul *The Tribe*, mulai mempertimbangan biaya distribusi. Shlain mengatakan jika proses distribusi juga membutuhkan kreatifitas dan biaya.

Shlain memilih untuk menekankan konsentrasi distribusinya ke hal-hal yang bisa ia kontrol. Dalam wawancaranya bersama Munroe, ia mengatakan dibanding menunggukabar dari festival besar seperti Sundance, ia lebih memilih untuk menyiapkan beberapa hal untuk distribusi filmnya. Shlain merancang beberapa aktivasi di wilayah distribusi filmnya *The Tribe*, meliputi, paket diskusi, mendesain DVD sebagai materi promosi, membuat situs web resmi, dan merencanakan pemutaran perdana secara inklusif (Munroe, 2009).

Praktik distribusi Meyerhoff seperti yang ditulis Munroe memiliki beberapa langkah taktis yang menarik. Meyerhoff membuat daftar festival film yang memuat informasi *timeline*, biaya pendaftaran, serta email festival. Langkah Meyerhoff ini untuk memilah festival mana yang akan ia daftarkan berbasis, waktu pelaksanaan. Selanjutnya, untuk meminimalisir pengeluaran terkait biaya pendaftaran, Meyerhoff melakukan pengajuan dengan mengirim email ke penyelenggara festival untuk mengakses *code waiver* yang memungkinkan ia mendaftar tanpa dikenakan biaya (Munroe, 2009). Hasilnya film Meyerhoff berjudul *twitch* diputar di 200 festival film yang juga ia hadiri secara langsung.

2. Perilisan Film Secara Digital dan Jaringan Broadcasting

Skema distribusi ke platform digital dan jaringan *broadcasting* membawa film pendek ke ruang penayangan yang sangat berbeda dengan festival film. Munroe menjelaskan jika film pendek yang telah mendapatkan rekognisi festival, memiliki peluang yang besar untuk mendapatkan

pemasukan dengan mendaftarkan lisensi film ke penayangan digital (Munroe, 2009)

Meyerhoff seperti yang dituliskan oleh Munroe, ia mendapatkan tawaran untuk penayangan film secara eksklusif di sebuah platform dengan nominal tertentu. Tawaran tersebut Meyerhoff setuju, akan tetapi dengan karakteristik *non* eksklusif, artinya Meyerhoff masih memiliki kapasitas untuk melakukan distribusi ke beberapa festival. Selain itu, distributor film pendek juga kerap melisensikan sebuah program kompilasi tematik, seperti film dengan isu queer, untuk ditayangkan melalui jaringan digital ke seluruh dunia (Munroe, 2009).

3. Film Pendek sebagai Pilot *Project*

Skema distribusi ini merupakan bentuk respon atas perkembangan jaringan televisi. Munroe menggambarkan bagaimana jika film pendek yang dibuat adalah bentuk *dummy* atau *prototype* dari sebuah serial televisi. Film pendek yang memuat karakteristik tersebut tentu memiliki nilai ekonomi yang kompleks, seperti yang dicontohkan oleh Munroe adalah film pendek berjudul *The Ten Rules* yang ditulis Michelle Paradise dan disutradarai Lee Friedlander (Munroe, 2009). Film ini tentu menuai kritik saat filmnya berdurasi lebih dari 20 menit, karena kritikus saat itu menjadikan standar festival film yang durasi maksimal film pendek adalah 15 menit menjadi rujukan utama.

Mendapat kritik tersebut, Friedlander tetap melanjutkan produksi film yang berjumlah 32 halaman tersebut, dengan bentuk yang mirip acara

reguler televisi tiap hari minggu. Munroe menuliskan jika keputusan Paradise dan Friedlanher membuahkan dampak yang besar. Desain cerita dan karakter yang solid dalam The Ten Rules, Memantik ketertarikan beberapa staisun televisi untuk mengadopsinya. Friedlanher kemudian bertemu dengan Eileen Opatat dan John Sechrist untuk mendiskusikan desain film pendek The Ten Rules apabila ditayangkan secara reguer pada tiap minggu. Tidak hanya itu, Friedlanher dan paradise kemudian mengerjakan beberapa produk serial televisi reguler pasca *traffic* The Ten Rules kian meningkat. Munroe menyebut ini sebagai upaya adaptasi pembuat film, di mana film pendek dapat menjadi gambaran sebuah *intellectual property* yang koompleks.

4. Mendistribusikan Mandiri Melalui Website *Official*

Seperti yang ditulis oleh Munroe yang berbasis pada pengalaman empiris Shlain, kehadiran website resmi yang dikerjakan secara serius akan mendatangkan penghasilan yang masif, meskipun nilainya cukup kecil apabila berbicara penghasilan. Akan tetapi, untuk film pendek berbasis *independent*, skema distribusi ini tergolong murah dan memungkinkan untuk tidak terjebak pada faktor geografis (Munroe, 2009).

Marc Rosenbush seperti yang dideskripsikan oleh Munroe, saat proses wawancara, Rosenbush menekankan jika proses distribusi filmnya yang berjudul Zen Noir (2004) berbasis pada segmentasi penonton yang telah dinavigasi. Sehingga, desain website dan media promo lainnya diarahkan secara masif ke target penontont tersebut (Munroe, 2009). Lebih

jauh, Rosenbush juga berbagai skema distribusi melalui website atau DVD dapat dilakukan secara kolektif. Artinya, ketika tiga pembuat film berkumpul dan memiliki keterhubungan kekaryaan dengan sebuah tema, seperti queer, maka ketiga film tersebut dapat dikompilasi kemudian diedarkan bersama – sama (Munroe, 2009).

5. Mendaftarkan Film ke Bioskop untuk Menjadi Pembuka Film Reguler

Skema distribusi film ini ditujukan untuk film pendek yang ingin mendaftar ke dalam kompetisi Academy Award atau OSCAR. Tom Quinn dari Magnolia Pictures seperti yang ditulis oleh Munroe, distributor film pendek dituntut untuk mudah beradaptasi. Saat mereka baru saja mempelajari format film 35mm, iklim film bertransisi ke wilayah digital, termasuk regulasi – regulasi yang ada pada tiap festival (Munroe, 2009).

Lebih lanjut Quinn mengatakan jika program pendistribusian film pendek ke bioskop yang merupakan syarat utama Academy Award, menarik para penikmat film seni. Kondisi ini kian menguntungkan mengingat film film pendek, eksperimental atau animasi didistribusikan dengan biaya yang sangat minim. Meski skema ini tidak lantas memberikan untung yang besar kepada pembuat film pendek, minimalnya, tiap film dapat menghasilkan setengah juta dollar seperti saat tulisan Munroe dirilis pada tahun 2008 (Munroe, 2009).

6. Mengikuti Trend untuk Pendistribusian Digital melalui Platform Youtube

Munroe menulis skema distribusi melalui platform youtube memberikan pengalaman yang kompleks saat ia mengetahui Film produksinya telah diputar oleh sepuluh ribu orang. Pengalaman ini Munroe kembangkan dengan wawancara bersama Sara Pollack, coordinator film pendek untuk platform youtube. Pollack seperti apa yang ditulis oleh Munrou menyebut jika skema distirbusi melalui youtube dapat menjadi alternatif bagi pemubuat film yang telah mendapatkan banyak pengakuan festival film, akan tetapi masih belum dilirik oleh distributor (Munroe, 2009).

Tawaran dari skema distribusi ini teramat kuantitatif yakni berkaitan dengan jumlah penayangan. Hal ini juga membuah dua tugas utama distributor yang akan mendistribusikan ke youtube, yakni mempertahankan penonton dan menemukan cara untuk memonetisasi.

Munroe juga menuliskan jika Pollack sebagai representasi youtube juga turut mengintegrasikan platformnya ke beberapa festival film, seperti Festival Film Los Angeles.

Menariknya, empat film pendek yang telah diputar di festival seperti SXSW 2008 juga diceritakan diputar di youtube termasuk film panjang Four Eyed Monster. Contoh kongkret lainnya adalah saat film Nash Edgerton berjudul Spider diputar di Youtube, film tersebut juga masif ditayangkan hingga menjadi film terlaris ke lima pada platform iTunes. Secara matematika, Pollack seperti apa yang ditulis oleh Munroe, film pendek yang ditayangkan di youtube memungkinkan untuk ditonton 100.00 orang dan

4.000 orang membagikan impresinya di kolom komentarm hal ini menjadi penting bagi pembuat film awal yang masih mencari – cari jati dirinya (Munroe, 2009).

7. Berkolaborasi dengan *Sales Agent*

Munroe mengonseptualisasikan skema ini sebagai bentuk distribusi yang bertumpu pada kolaborasi dengan pihak ketiga. Rosie Wong, Manajer Senior Sundance Industry Office, menyoroti fenomena kerentanan sineas independen yang terlampau menggantungkan sirkulasi karyanya pada kekuatan eksternal. Sebagaimana dikutip oleh Munroe (Munroe, 2009), Wong menegaskan urgensi bagi para pembuat film untuk menguasai literasi ekonomi dan manajerial guna memutus rantai kebergantungan sepenuhnya terhadap pihak distributor. Di sisi lain, dari perspektif kepraktisan taktis seperti pada kasus film *Happy Birthday*, Orly Ravid berargumen bahwa keterlibatan *sales agent* sejatinya sangat instrumental dalam memetakan dan menavigasi registrasi karya ke dalam ekosistem festival (Munroe, 2009). Merespons dilema relasi tersebut, Maria Lynn menawarkan pendekatan personal untuk menyeleksi agen penjualan yang kredibel, pembuat film disarankan untuk melakukan validasi silang melalui komunikasi dengan sineas lain yang pernah menjadi klien dari agen terkait.

Secara keseluruhan, ketujuh model distribusi film pendek gagasan Munroe merepresentasikan tingkat kompleksitas operasional yang berbeda-beda. Paradigma tersebut akan diposisikan sebagai landasan teoretis utama untuk menganalisis strategi distribusi Layla Want It dalam riset ini. Walaupun demikian, penulis

memberikan catatan kritis bahwa tidak seluruh komponen dari kerangka distribusi Munroe tersebut bersinggungan secara presisi dengan praksis distribusi yang diterapkan pada *Layla Want It*.

1.5.5 Teori Produksi Budaya Pierre Bourdieu

Pendekatan Pierre Bourdieu dikenal sebagai strukturalisme konstruktif atau strukturalisme genetis, sebuah metode yang mengintegrasikan analisis struktur eksternal dengan disposisi mental individu. Bagi Bourdieu, pemahaman terhadap aspek mental individu tidak dapat dilepaskan dari penelusuran asal-usul struktur sosial yang membentuknya (Mustikasari et al., 2023). Mouzelis (2008) dalam Kinseng (2017) menyebut jika Bourdieu memilih untuk lepas dari istilah *war of paradigms* dengan mendesain kerangka konsep khas yang kemudian dikenal dengan arena produksi budaya dengan tiga pilar utamanya, *habitus*, *arena*, dan *modal*.

Kunci dari konsep pemikiran Bourdieu dapat diaplikasikan untuk membaca berbagai bentuk praktik sosial yang sangat jarang mendapat perhatian. Konsep Bourdieu membaca praktik sosial sebagai buah dari interaksi antara struktur sosial yang bersifat objektif dan dinamika kreatif yang melekat pada diri pelaku sosial (Krisdinanto, 2023).

Pilar pertama dari konsep pemikiran Bourdieu adalah *habitus*. Kerangka Bourdieu, menempatkan *habitus* sebagai unit analisis yang terbentuk dari nilai – nilai sosial yang dipahami oleh manusia, dan tercipta berdasar proses sosialisasi nilai – nilai yang menetap pada tiap individu (Efendi et al., 2023). Agen dalam penelitian ini adalah pembuat film perempuan yang menyutradarai film pendek

Layla Want It, sehingga dengan mengurai pilar *habitus*-nya, akan sangat membantu penulis untuk membaca pola khusus yang diaplikasikan oleh pembuat film perempuan dalam memahami, menyadari, dan menilai lingkungan sosial di sekitarnya.

Pilar kedua dari kerangka Bourdieu adalah modal. Kelebihan dari konsep model Bourdieu tidak hanya berhenti di ranah ekonomi, akan tetapi, Bourdieu turut mengintegrasikan diskusi modal di wilayah, sosial, kultural, dan simbolik. Pertama Modal ekonomi, sedikit berbeda dengan pandangan Marxian, Bourdieu menilai modal ekonomi sebagai sebuah investasi yang secara langsung bisa ditukar (Nurnazmi & Kholifah, 2023). Dalam sumber yang sama modal kultural, Bourdieu mendefinisikannya sebagai berbagai keahlian hingga pengetahuan kultural yang dimiliki agen dan telah mendapatkan pengakuan sosial.

Modal ketiga yakni modal sosial, Bourdieu memposisikan modal sosial sebagai bentuk manifestasi dari beragam interaksi yang ada di lingkungan sosial sehingga berguna dalam membentuk ulang kedudukan – kedudukan sosial. Terakhir, Bourdieu merumuskan modal simbolik yang mengacu pada segala pengakuan oleh kelompok kepada seorang agen. Bentuk pengakuan yang didapat tidaklah kaku, karena dapat bersifat institusional maupun tidak, sehingga modal simbolik dapat memberikan citra baik atau kekuasaan kepada seseorang secara simbolik (Dewojati & Nurtalia, 2023).

Bourdieu merancang konsep modal sebagai instrumen analitis untuk membaca kemampuan agen bertahan dan bernegosiasi dalam struktur masyarakat (Mohulaingo et al., 2025). Karakter penting dari modal dalam kerangka Bourdieusi

adalah pola konversibilitas, yakni memungkinkan terjadinya pertukaran antar jenis modal, seperti modal budaya, sosial, dan simbolik ke dalam bentuk modal ekonomi tanpa harus mengorbankan nilai maupun legitimasi agen di mata komunitasnya.

Proses konversi modal yang diarahkan pada pencapaian nilai ekonomi ini dikenal sebagai rekonversi. Bourdieu memaknai rekonversi sebagai mekanisme yang berkaitan dengan mobilitas agen dalam struktur sosial melalui pertukaran dan pembentukan modal secara berkelanjutan (Ismoyo, 2024). Praktik ini menegaskan bahwa modal tidak diperlakukan sebagai aset yang statis, melainkan sebagai sumber daya yang terus bergerak dan dapat diolah secara strategis. Bourdieu juga menekankan bahwa tidak hanya modal ekonomi yang dapat diwujudkan dalam bentuk nilai moneter, tetapi dalam kondisi tertentu, modal budaya, sosial, maupun simbolik juga dapat dikonversikan menjadi modal bernilai ekonomi (Kaseng, 2023).

Pilar ketiga dari konsep *Bourdieu* adalah arena, yang dibaca sebagai wilayah perjuangan dengan strategi untuk mengakuisisi sumber atau pertarungan dan akses yang cukup terbatas (Nurnazmi & Kholifah, 2023). Karakter arena tidak bisa dipukul sama rata karena memiliki logika tersendiri dengan struktur hierarki dan relevansi yang terbentuk karena adanya aktivasi produsen habitus yang spesifik dan beradaptasi dengan arena tersebut.

Selanjutnya, selain pilar utama dari unit analisis konsep produksi budaya Bourdieu di atas, terdapat istilah *Doxa* yang cukup penting diperhatikan. Istilah *doxa* sangatlah identik dengan seperangkat aturan, nilai, konvensi, serta wacana yang bekerja mengatur suatu arena secara menyeluruh dan telah beroperasi dalam

jangka waktu panjang, sehingga diterima sebagai sesuatu yang bersifat alamiah atau “akal sehat” oleh para agen di dalamnya (Bourdieu, 1996).

1.5.6 *Muted Group Theory* Cheris Kramarae

Konsep *Muted Group Theory* Kramarae memiliki sudut pandang yang membaca realitas sosial terbentuk secara sistemik dan bersifat hierarkis. Hal ini membuat nilai sebuah bahasa dan komunikasi dalam struktur tersebut tidak dapat diindikasikan sebagai sesuatu yang netral (Andhika, 2025).

Ditinjau dari perkembangannya, *Muted Group Theory* juga turut dipengaruhi oleh *Co – Cultural Theory* yang dikembangkan oleh Mark Orbe (1998), yang kian memihak pada komunikasi kelompok yang termarginalkan (kelompok minoritas, strata sosial rendah, kelompok *queer*).

Pada wilayah komunikasi, kemunculan konsep *muted group theory* yang digagas Shirley Ardener dan Edwin Ardener pada tahun 1975, berpijak pada hipotesis jika kelompok yang tidak memiliki hak bersuara adalah kelompok individu di masyarakat yang tidak memiliki kekuatan, sehingga kesulitan dalam menyampaikan maksud atau kepentingan mereka dalam masyarakat. Kesulitan ini didasari pada bahasa dan gaya komunikasi kelompok minoritas ini yang tidak diposisikan setara dengan kelompok dominan (F. S. Putri, 2025)

Menurut Kramarae ((Kramarae, 2005), *muted group theory* berargumen bahwa kelompok subordinat (termasuk perempuan, minoritas ras, seksualitas, dan kelas sosial) sebenarnya memiliki banyak hal untuk disuarakan. Namun, ketiadaan kuasa dominan membuat mereka tidak leluasa mengungkapkannya tanpa memicu permasalahan atau penolakan. Oleh karenanya, Kramarae merumuskan empat konsep utama dari *muted group theory* (Meares, 2017).

Pertama, identitas keanggotaan pada kelompok sosial tertentu (berbasis gender, ras, dan orientasi seksual) membentuk dinamika serta pengalaman interaksi yang spesifik bagi setiap individu di ranah sosial. Pengalaman memahami lingkungan yang berbeda bagi kelompok minoritas, membentuk sudut pandang yang autentik. Keanggotaan dalam kelompok dominan memproduksi cara pandang kolektif yang secara inheren membedakannya dari kelompok marjinal. Dalam konteks relasi kuasa berbasis gender, perbedaan ini dapat diidentifikasi dari bagaimana laki-laki dan perempuan memahami dunia akibat bentukan sosialisasi budaya mereka masing-masing. Hal tersebut mewujud dalam dikotomi peran kultural yang kaku.

Kedua, komunikasi dipahami sebagai ruang yang lekat dengan kekuasaan. Pada hierarki masyarakat, laki – laki kerap lebih diistimewakan atas yang lain. Kondisi khusus ini lebih lanjut dinormalisasi pada wacana sehari – hari di berbagai lapisan aktivitas sosial. Tindakan menormalisasi ini yang lantas memberi kuasa kelompok dominan untuk mengendalikannya melalui aturan – aturan sosial interpersonal serta praktik bermedia (Meares, 2017). Secara praktik di lapangan, individu laki – laki yang menjadi kelompok dominan sering kali mengkurasi mengenai apa yang ingin dibicarakan dan bagaimana cara menyampaikannya. Tindakan ini yang kemudian meminggirkan kelompok rentan seperti perempuan, sehingga mereka lebih sedikit mendapatkan ruang untuk mengemukakan ide, pendapat, atau mempelajari sesuatu yang dinilai masyarakat sosial bukan aktivitas yang baik dikerjakan mereka.

Ketiga, konsep *muted group theory* selanjutnya sangat bersifat taktik, yakni bagaimana kelompok terpinggirkan seperti perempuan menyampaikan suara mereka mengikuti pola yang diberlakukan oleh kelompok dominan. Konsep ini menunjukkan jika bahasa dan gaya komunikasi dikontrol berdasar norma – norma pihak yang mendominasi. Perempuan sebagai pihak yang dibungkam, harus berupaya lebih keras untuk membentuk komunikasi yang sesuai dengan norma yang didominasi pria.

Keempat, dominasi kuasa dan pembungkaman struktural tidak bersifat permanen, melainkan dapat direkonstruksi melalui praktik komunikasi. Konsep *muted group theory* ini mengakui adanya potensi perubahan di mana kelompok terpinggirkan memiliki kapasitas untuk melakukan penolakan terhadap represi tersebut. Dalam konteks relasi gender, perempuan tidak sekadar diposisikan sebagai korban pasif atas ekspektasi sosial, sebaliknya, mereka memiliki kuasa dan kreativitas untuk mendekonstruksi sekaligus menantang hegemoni norma komunikasi yang ada (Meares, 2017).

Pengaplikasian *muted group theory* dalam penelitian ini diarahkan untuk membaca bagaimana dinamika Maila sebagai sutradara *independent* perempuan dalam praktik produksi film pendek *Layla Want It* menerjemahkan visi kreatifnya ke struktur kepala divisi kreatif yang mayoritas laki – laki.

1.6 Asumsi Penelitian

Dalam perumusan masalah penelitian, penulis sebelumnya telah memiliki beberapa asumsi penelitian yang berdasar pada pengamatan langsung di lapangan. Berikut asumsi penelitian yang coba penulis deskripsikan. Pertama, penelitian ini

mengasumsikan bahwa wacana dominasi tidak hanya merefleksikan realitas sosial, melainkan juga secara aktif berpartisipasi dalam membentuknya. Dalam konteks ekosistem film di Semarang, diasumsikan bahwa terdapat wacana dominasi laki-laki yang beroperasi dan memengaruhi praktik-praktik produksi, distribusi, serta konsumsi film.

Kedua, berangkat dari kondisi lapangan di mana produksi film mandiri (*independent*) berbasis komunitas menjadi alternatif dari industri dominan, diasumsikan bahwa praktik *independent filmmaking* harus terbebas dari praktik dominasi yang serupa dengan lanskap industri. Akan tetapi, pengamatan awal yang dilakukan penulis melalui materi film (*credit tittle*) dan daftar pembuat film Kota Semarang yang menjadi program pendanaan, diindikasikan terdapat nilai dominasi yang memperkenalkan kelompok perempuan.

Ketiga, Diasumsikan bahwa komunitas film di Kota Semarang adalah entitas sosial yang memiliki dinamika, norma, dan wacana tersendiri yang layak untuk dianalisis sebagai sebuah studi kasus spesifik. Ekosistem ini diasumsikan berfungsi sebagai ruang di mana wacana dominan bertemu dengan praktik-praktik alternatif. Asumsi-asumsi ini berfungsi sebagai titik tolak, memungkinkan penulis untuk secara konsisten menerapkan kerangka teoritis dan metodologis yang telah ditetapkan untuk menjawab pertanyaan penelitian.

1.7 Operasional Konsep

Dalam memahami bagaimana strategi negosiasi identitas yang dilakukan oleh tim produksi film *Layla Want It* yang disutradarai oleh seorang perempuan, penelitian ini mengintegrasikan dua kelompok teori. Teori pertama yang bersifat

kritis seperti teori produksi budaya Pierre Bourdieu dan yang kedua konsep teknis film seperti *Independent Filmmaking* dan *self-distribution*. Untuk lebih lengkapnya berikut uraian operasional konsep dari penelitian yang akan penulis jalankan :

a) Menavigasi Modal yang Dimiliki Sutradara Perempuan Layla Want It

Penulis akan mengidentifikasi modal yang dimiliki sutradara Mauliya Maila untuk membaca bagaimana praktik ia menangani permasalahan yang ada di lapangan. Tak hanya itu, modal ini juga dapat menjadi arahan penulis untuk membaca referensi yang dimiliki Maila sebagai agen dalam berkomunikasi dengan kru produksi dalam *Layla Want It*.

b) Mengidentifikasi skema produksi *Layla Want It* sebagai film *independent*

Unit analisis selanjutnya adalah mengaplikasikan konsep *independent filmmaking* yang digagas oleh Holmlund dan Wyatt dalam membaca praktik produksi tim produksi *Layla Want It*. Lingkup analisis ini dimulai dari sistem prekrutan *crew*, yang meliputi pertimbangan dalam pemilihan dan penempatan personel, bagaimana skema diskusi yang berjalan selama pra produksi hingga mengidentifikasi pola pengambilan keputusan kreatif maupun manajerial.

Selain sistem hierarkis pada struktur tim, identifikasi bagaimana tim *Layla Want It* berinteraksi dengan pemodal menjadi cukup penting. Topik Keterbukaan akses di sini menjadi kunci untuk membaca pola komunikasi pada lingkungan di mana agen berada. Sehingga, dari dua skema analisis pada unit ini, iya itu mengenai internal struktur tim produksi dan hubungan

antara agen dan pihak pihak eksternal yang turut berkontribusi dalam karya sutradara, membuat analisis ini menjadi kompleks untuk membaca konsep *independent filmmaking* yang diyakini oleh pembuat film perempuan yang berbasis di Kota Semarang.

c) Membaca Pola Komunikasi Sutradara Perempuan *Layla Want It*

Setelah memahami bagaimana Maila sebagai sutradara mengoptimalkan modal yang ia miliki, maka penting untuk dianalisis lebih lanjut secara pola komunikasi yang ia lakukan. Hal ini dapat menjadi pintu memahami mengapa wacana ketimpangan gender di wilayah produksi film pendek *independent* dapat terbentuk. *Muted Group Theory* menjadi konsep yang penulis aplikasikan untuk mengurai kompleksitas komunikasi yang terjadi pada proses *preproduction* – produksi – *pascaproduksi* yang melibatkan sutradara *independent* perempuan dan kelompok dominasi laki – laki

d) Memahami Pola Distribusi Film Pendek *Layla Want It*

Sebelum melakukan analisis mendalam mengenai pola distribusi film *Layla Want It*, penulis akan melakukan penggalian data mengenai ketertarikan sutradara dengan isu perempuan. Beberapa filmnya yang lain, seperti, *If You're Happy, I'm Happy* dan *Distraction from Heaven*, membahas kelompok rentan, seperti kelompok *Queer* dan perempuan. Tujuan dari analisis ini adalah untuk mengetahui bagaimana strategi Maila menyusun narasi keberpihakannya sebagai perempuan di dalam karya yang ia hasilkan termasuk film *Layla want It*.

Setelah memahami pola strategi penceritaan sutradara perempuan, penulis akan mengaplikasikan konsep *self distribution* yang digagas oleh Roberta Marie Munroe dalam membaca pola distribusi film *Layla Want It*. Data sementara yang penulis kumpulkan, terdapat beberapa festival film dengan status nasional hingga internasional yang pernah memilih *Layla Want It* sebagai *line up* film yang diputar. Tak hanya itu, beberapa ruang alternatif komunitas juga pernah memutar film ini. Oleh karenanya, tujuh konsep *Subsinema* Lobato akan diintegrasikan dengan strategi distribusi film *Layla want It*, sehingga ukuran konsep distribusi *independent* film tersebut dapat terukur dengan jelas. Terakhir, analisis segmen penonton juga menjadi indikator penting dalam membaca pola distribusi film ini.

1.8 Metode Penelitian

Dalam membaca strategi negosiasi identitas oleh sutradara perempuan melalui produksi film pendek berbasis komunitas di Kota Semarang, penulis menggunakan pendekatan kualitatif dengan metode studi kasus Yin (2014) berfokus pada subjek dengan pertanyaan kunci *how*, *what* atau *why*. Pemilihan kasus tunggal sebagai subjek didasari pada tujuan dilaksanakannya penelitian yakni untuk pengujian secara kritis sebuah konsep teori, sebuah fenomena unik, dan pembongkaran kasus yang diamati itu sendiri. Kasus tunggal yang menjadi sentral penelitian adalah aktivasi sutradara film perempuan melalui produksi film pendek berjudul *Layla Want It* yang merupakan hasil pendanaan pemerintah Kota Semarang melalui program Semarang Gawe Film 2023.

Yin dalam (Dewi Nur'aini, 2020) menyebutkan beberapa bentuk analisis yang dominan diaplikasikan pada penelitian studi kasus : Pertama, *Pattern Matching*, meliputi *variable non equivalen* sebagai pola (*dependent*), eksplanasi tandingan sebagai pola (*independent*), dan pola lebih sederhana. Kedua, penyusunan dan pembangunan yang kontekstual. Ketiga, analisis deret waktu yang meliputi deret waktu sederhana, deret waktu kompleks, dan kronologis. Selanjutnya, penulis merasa *Linear – Analytic* cukup koheren apabila diaplikasikan ke penelitian karena alur penjelasan yang runut dan jelas. Proses penjelasan dimulai dari cakupan isu atau permasalahan yang diteliti, metode yang digunakan, temuan data yang dikumpulkan dan dianalisis, konklusi serta implikasi dari temuan.

Pada penelitian ini, penulis mengaplikasikan metode studi kasus dengan pendekatan analisis deret waktu dan *pattern matching* (pencocokan pola) untuk memfokuskan proses analisis lebih dalam. Analisis deret waktu didesain untuk mengidentifikasi pola temporal dari aktivitas sutradara perempuan dalam proses produksi film *Layla Want It*. Wilayah penelitian yang coba penulis desain mengikuti konsep deret waktu dapat dilihat pada gambar 1.4.

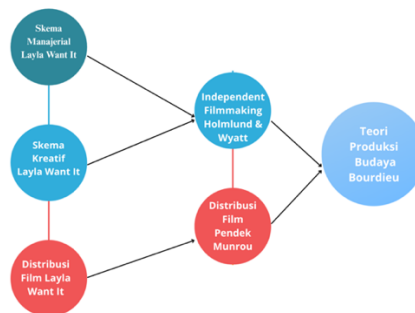
Gambar 1.5 Wilayah Penelitian yang Menjadi Analisis Deret Waktu



Selanjutnya, pencocokan pola (*pattern matching*) diaplikasikan untuk membaca korelasi antara pola – pola didasarkan pada konsep teori yang digunakan dengan

temuan data empiris pada proses observasi, melalui menggambarkan kesamaan dan perbedaan antara kedua komponen tersebut. Tahapan pencocokan pola akan terintegrasi dengan wilayah penelitian yang telah ditemui pada proses analisis deret waktu. Johnson dan Onwuegbuzie dalam (Vargas-Bianchi, 2025) menyebut jika *pattern matching* harus dilaksanakan secara transparan pada setiap tahap, sehingga membuka kesempatan peneliti lain untuk memahami analisis yang dilakukan dan meningkatkan kredibilitas serta reproduktifitas penelitian. Penggambaran *Pattern matching* dalam penelitian ini dapat dilihat pada gambar 1.5

Gambar 1.6 Pola Analisis Pattern Matching



Pengaplikasian paradigma kritis untuk mengungkap sebuah wacana tersembunyi di balik sebuah peristiwa, akan memandu penulis mengumpulkan kepingan data sehingga menjadi sebuah wacana yang utuh. Hal ini sejalan dengan tujuan paradigma kritis, yakni menggambarkan suatu kesadaran sosial sehingga memantik perubahan di kehidupan manusia (Atnan & Ip, n.d.).

Sesuai kerangka metodologi studi kasus, pengumpulan data dilakukan melalui triangulasi sumber data (*multiple sources of evidence*). Teknik triangulasi sebagai alat pengumpulan data memiliki sifat yang multidimetode. Artinya, triangulasi membuka potensi mendalam untuk memahami sebuah fenomena sehingga

membuahkan kebenaran tingkat tinggi melalui berbagai sudut pandang (Vera Nurfajriani et al., 2024). Teknik Triangulasi data diaplikasikan guna mencapai validitas konstruk (*construct validity*).

Validitas konstruk berpijak pada sejauh mana kualitas instrumen yang diaplikasikan dapat mendeskripsikan konstruk teoritis yang digunakan sebagai kerangka analisis secara sungguh sungguh (Ariyanto et al., 2023). Dengan kata lain, validitas konstruk dapat diaplikasikan untuk mengukur keakuratan sebuah pengaplikasian teori pada instrumen yang digunakan. Sehingga, pada penelitian ini mengintegrasikan hasil data primer dan dimensi konseptual teori menjadi penting.

Sumber data primer terbagi menjadi dua kelompok utama yaitu *in depth interview* dan **pengumpulan data berbasis arsip**.

- a) Pendekatan pertama, wawancara mendalam (*In depth interview*), wawancara yang bersifat terfokus dan terstruktur akan dilakukan dengan sutradara dan penulis *Layla Want It*, Mauliaya Maila. Lalu juga ada produser film tersebut, Naya Rasendra dan Juna Prihadi sebagai penata gambar.

Selanjutnya, penulis akan melakukan wawancara dengan penyelenggara program pendanaan Semarang Gawe Film, yakni Ardian Agil, Erma Yuliati dan Petrus Kristianto sebagai kurator untuk 10 proyek yang akan mendapatkan fasilitas dana produksi.

- b) Pendekatan kedua melakukan pengumpulan data berbasis arsip dokumen. Pada tahap pengumpulan data berbasis arsip dokumen penulis akan mengumpulkan arsip seperti skenario, *storyboard*, *mood board*, dan lain

sebagainya yang mendukung produksi film *Layla Want It*. Terakhir yang tak kalah penting, catatan program beberapa pemutaran yang menayangkan film *Layla Want It*.

Casula et al. (2021) menyatakan bahwa peran data kualitatif adalah untuk memberikan makna terhadap informasi yang didapatkan, sehingga kekayaan dan relevansi data lebih diutamakan dibandingkan ukuran sampel.