

BAB 4

ANALISIS *PATTERN MATCHING* PRODUKSI – DISTRIBUSI

FILM *INDEPENDENT*

Produksi *Layla Want It* yang diinisiasi oleh Maila dan Naya berbasis kolektif. Mayoritas tim produksi *Layla Want It* adalah anak muda (di bawah 25 tahun) yang memiliki latar belakang sama, yakni mahasiswa film Universitas Dian Nuswantoro. Lokasi produksi seluruhnya berada di Kota Semarang, sebuah wilayah yang jauh dari pusat industri film seperti Kota Jakarta dan Kota Yogyakarta.

Skema produksi film pendek *Layla Want It* menjadi sebuah praktik yang menarik untuk diurai lebih dalam. Pertama, aktivitas praktik produksi film pendek seperti yang dikerjakan oleh Maila dan Naya memiliki karakternya sendiri, baik dikarenakan faktor geografis dan kebijakan serta regulasi pemerintah setempat. Kedua, dari skema produksi berbasis komunitas yang dijalankan bagaimana komposisi gender yang terlibat di dalamnya. Hal ini menjadi penting mengingat film *independent* menjadi ruang yang sangat terbuka bagi siapapun untuk mengutarakan suara dan keberpihakannya di berbagai isu sosial.

Penulis dalam bab ini ini mengaplikasikan konsep *independent filmmaking* yang dirangkum oleh Holmlund and Wyatt untuk membaca pola praktik produksi yang dilakukan Maila dalam *Layla Want It*. Konsep *independent filmmaking* yang dituliskan oleh Holmlund dan Wyatt berbasis pada pengalaman sutradara yang memproduksi film panjang di wilayah Amerika. Menariknya, pola *independent filmmaking* Holmlund dan Wyatt melalui metode analisis *pattern matching* akan

coba disandingkan dengan temuan penulis yakni pola produksi Maila dalam *Layla Want It* yang berbasis komunitas di Kota Semarang.

Analisis akan dibagi menjadi dua konsentrasi mengikuti apa yang telah didesain oleh Holmlund dan Wyatt, 1) wilayah konten film dan 2) wilayah manajerial. Hasil *pattern matching* nantinya akan mengarah pada pemahaman karakteristik *independent filmmaking* yang diaplikasikan oleh Maila sebagai sutradara film.

Analisis *pattern matching* selanjutnya adalah di wilayah distribusi. Penulis akan mengintegrasikan konsep distribusi film pendek oleh R.M Munroe. Proses distribusi film *independent* dalam konteks penelitian ini berada di ruang alternatif atau *non* bioskop komersial. Munroe dalam bukunya mengidentifikasi terdapat beberapa karakteristik yang dapat diaplikasikan untuk film pendek. Penulis dalam bab ini hanya menggunakan konsep *self distribution*, yang penulis rasa memiliki kemiripan dengan skema distribusi *Layla Want It* yang dikerjakan secara mandiri oleh tim produksi.

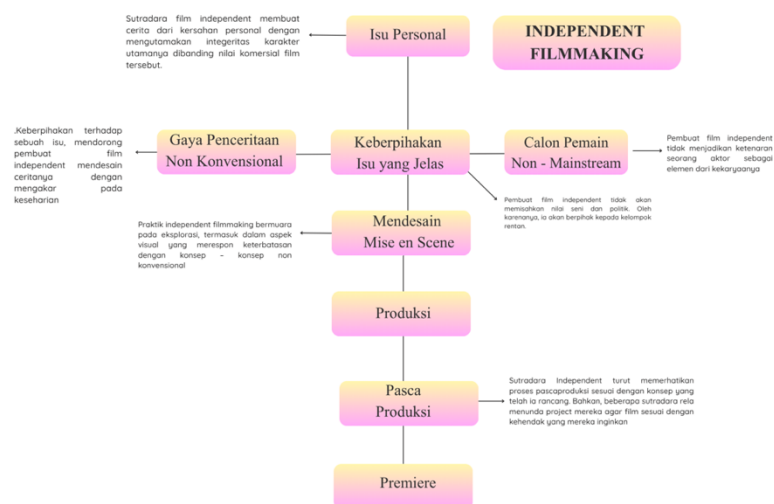
Memahami karakteristik pembuatan film *independent* yang dilakukan Maila di Kota Semarang, tentu tak berhenti pada pencocokan pola saja. Keinginan menggali nilai autentik memantik penulis untuk turut membaca karakter *independent* yang dilakukan Maila selama praktik produksi film *Layla Want It*.

4.1 Pola Produksi Layla Want It dan *independent filmmaking* Holmlund dan Wyatt

Konsep *independent filmmaking* yang ditulis oleh Holmlund dan Wyatt didasari pada praktik pengalaman sutradara – sutradara di Amerika. Kemiripan

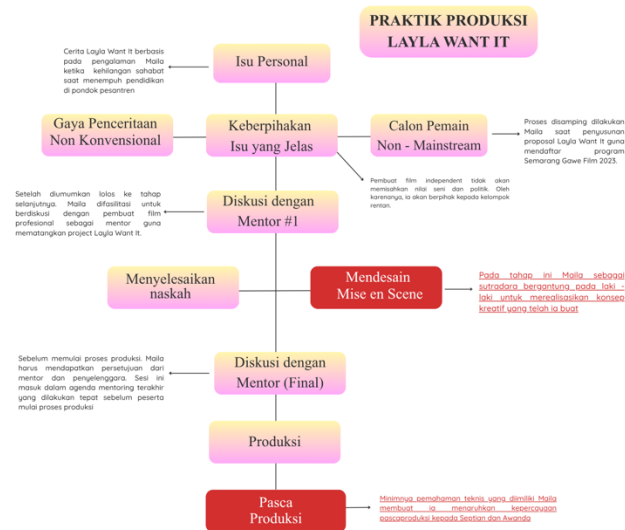
karakteristik *independent filmmaking* Holmlund dan Wyatt dengan praktik produksi *Layla Want It* oleh Maila di Semarang terletak pada skema produksi berbasis kolektif, yang mengutamakan gagasan dibanding nilai komersial. Sebelum memulai proses analisis *pattern matching*, penulis terlebih dahulu akan memaparkan visualisasi konsep *independent filmmaking* Holmlund dan Wyatt serta visualisasi temuan yang penulis dapat melalui proses pengumpulan data. Visualisasi *independent filmmaking* Holmlund dan Wyatt di wilayah konten film atau aspek kreatif dapat dilihat pada gambar 4.1

Gambar 4.1 Visualisasi konsep *Independent Filmmaking* Holmlund dan Wyatt



Selanjutnya, yang juga akan menjadi unit analisis dalam metode *pattern matching* adalah temuan yang didapat penulis saat proses pengumpulan data. Serupa dengan pembagian konsep *independent filmmaking* Holmlund dan Wyatt, penulis membagi temuan ke dalam dua kategori, pertama mengenai kreatifitas atau konten film, kedua mengenai manajerial. Visualisasi temuan penulis pada aspek kreatif dapat dilihat pada gambar 4.2

Gambar 4.2 Pola Produksi Film Layla Want It



Pemaparan mengenai *independent filmmaking* oleh Holmlund dan Wyatt berfokus ke para pembuat film yang benar benar berada di “pinggiran”, jauh dari predikat pembuat film *indie* yang mapan (King et al., 2013). Kemudian, latar belakang Maila, Naya, dan teman-teman di 024 Home Cinema atau Lanyah Films, merupakan lulusan baru mahasiswa film Universitas Dian Nuswantoro. Status *fresh graduate* dan kondisi geografis yang jauh dari pusat industri, membuat Maila dan kawan - kawan belum memiliki afiliasi yang jelas dengan industri film nasional. Oleh karenanya, penulis memahami jika *independent filmmaking* tidak dapat diukur pada latar belakang pembuatnya.

Pada bagian pengantar bukunya, kehadiran film *independent* menjadi ruang yang aman untuk isu – isu sensitif, seperti sexual, etnis, politik, yang kerap diabaikan oleh studio film komersial (Holmlund & Wyatt, 2005). Diane Carson dalam artikelnya *John Sayles, Independent Filmmaking*, menyebut jika Sayles

sebagai sutradara film *independent* memiliki nilai pembeda pada pilihan – tema yang tidak lazim dalam filmnya (Holmlund & Wyatt, 2005).

Isu yang diolah Sayles berangkat dari keresahan kolektif, seperti sifat serakah dalam perebutan kuasa manajemen klub bisbol (*Eight Men Out*), seorang istri yang tertarik dengan Wanita lain, menjadi topik lesbian yang disampaikan dengan frontal dalam karyanya berjudul *Lianana*, serta bagaimana keresahan dan pembentukan serikat pekerja penambang batu bara dalam *Matewan*. Konsistensi yang dibuat Sayles terasa sangat gigih dalam memberikan kritik sosio-politik yang konsentrasinya berpusat pada suatu lingkungan atau kondisi tertentu (Geoff, 1999).

Apabila merunut pada praktik di mana cerita berasal, Maila dan Sayles sebagai sutradara memiliki kemiripan, yakni menempatkan film sebagai ruang kritik kontekstual yang berbasis pada keresahan personal. Maila dalam *Layla Want It* mencoba menanyakan kembali ruang kebebasan yang bisa ia pilih sebagai manusia, tidak hanya anak perempuan yang lahir dari keluarga beragama. Sikap Maila dan Sayles bisa dikategorikan sebagai sikap politik seorang pengkarya. Oleh karenanya, indikator yang cukup penting dari konsep *independent filmmaking* Holmlund dan Wyatt memiliki konsentrasi untuk tidak memisahkan politik dan seni.

Meski memiliki kemiripan pada dua indikator utama, penulis menilai jika karakteristik *independent filmmaking* Holmlund dan Wyatt serta praktik Maila sebagai sutradara dalam *Layla Want It* tidak memiliki kecocokan. Temuan ini tentu didasari oleh perbedaan pola komunikasi dan pengelolaan diskusi kreatif yang terjadi sepanjang proses produksi film *Layla Want It*. Akan tetapi, penulis merasa

membandingkan secara langsung praktik Maila sebagai Sutradara yang tumbuh di Semarang dengan Sayles yang dikutip Holmlund dan Wyatt terasa tidak adil. Hal ini didasari oleh budaya produksi yang teramat berbeda apabila ditarik pada sejarah perkembangan film di Amerika dan Indonesia.

Ketidakcocokan mengenai pengaplikasian *independent filmmaking* terletak pada gaya kolaborasi dan diskusi Maila sebagai sutradara dengan kepala divisi kreatifnya. Dalam wawancara yang dilakukan penulis, Maila sangat bergantung pada penceritaan dan isu dalam filmnya. Bagi Maila, ketika isu yang ia hadirkan cukup kuat, maka apapun *treatment* penyutradaraan yang ia aplikasikan akan berhasil membentuk perasaan.

“nah waktu dikasih Layla itu dengan dikasih budjetnya kan ada, mau ngomong kan harus kreatif lagi ya aku disitu coba untuk positive thinking oke kayaknya ini momennya deh aku harus belajar lagi jadi pola berpikirnya adalah karena aku percaya sama ceritanya, dan cerita ini juga dipercaya sama semua orang, berarti cerita ini memang bagus, mau gimana pun treatmentku, orang pasti yang penting feelnya nyampe itu akan sah-sah aja entah lo mau pake kamera apa, pencahayaanya kayak gimana acting penting sih itu penting sih aku menurut aku gitu maksudnya, treatmentnya seperti apa artistiknya kayak apa, kalo misal yang penting feelnya dapet jadi kok”

Mengutip wawancara yang dilakukan penulis di atas, penyikapan Maila atas aspek teknis yang menjadi kebutuhan sekundernya sebagai sutradara, bisa dikatakan kurang tepat. Perspektif penyutradaraan yang demikian akan memantik skema kolaborasi yang timpang, artinya Maila sebagai sutradara akan membebankan kebutuhan teknis ke kepala divisi kreatif lainnya. Menariknya, dalam *Layla Want It* kepala divisi kreatif mayoritas diisi oleh kru berjenis kelamin pria. Komposisi kru yang demikian menjadi titik berangkat temuan penulis yang mengidentifikasi jika Maila sebagai sutradara *independent* masih bergantung pada kru pria untuk merealisasikan rancangan idenya ke depan layar.

Penulis menemukan perbedaan yang mencolok terletak pada indikator pendekatan visual eksploratif. Jika Holmlund dan Wyatt menyimulasikan praktik sutradara *independent* seperti Sayles, Field, John Hanson dan Rob Nilsson, yang mengolah naratifnya dengan pengalaman visual yang masing – masing mereka temukan dalam momen observasi, Maila sebagai sutradara mendasari pilihan visual yang ia susun dalam *shot list* berdasarkan kebutuhannya, yang kemudian diolah lebih lanjut oleh Juna sebagai penata kamera perihal bahasa sinematik untuk memikat penonton.

Lebih lanjut, dalam wawancara penulis dengan Juna, selama menjalankan perannya sebagai penata kamera, Juna selalu menempatkan sebagai mata penonton, oleh karenanya, ia membutuhkan keberpihakan Maila dari segi visual ingin mengikuti karakter yang mana. Maila yang memilih berdiri membersamai karakter Ana sebagai tokoh yang terkekang, membuat batasan kepada Juna agar visual yang ia sajikan konsisten secara keberpihakannya. Skema diskusi yang demikian penulis dapat memahaminya sebagai hal yang positif yakni kolaborasi, akan tetapi penulis menangkap adanya kerancuan dalam menentukan sudut pandang visual.

Penulis menempatkan diri sebagai penonton, yang diwakili Juna melalui visualnya untuk membaca visi kreatif Maila sebagai sutradara. Perasaan penulis cukup berjarak dengan tokoh Layla, yang menjadi sentral hingga judul filmnya *Layla Want It*. Penulis lebih mengenal Ana, yang secara perkembangan karakter sangat pasif, tidak sekuat Layla yang teguh memegang kuasa pada tubuhnya. Kondisi ini membuat penulis merasa jika Maila sebagai sutradara masih ragu dalam menentukan keberpihakannya secara utuh, terkhusus pada aspek visual.

“kayak kepercayaan aku ke teman-teman Layla sama kepercayaan aku ke teman-teman film JFW itu bedanya adalah kalau di Layla, yowes pasrah aku tidak bisa berharap apa-apa gitu, nah kalau di film JFW itu aku berharap aku sudah menyampaikan harapan aku bisa ngereach-nya sampai mana tapi karena aku tau kalian mampu dan kalian mungkin lebih pinter aku percaya sih ini bakal jadi gitu.”

Pernyataan Maila di atas turut memperkuat temuan penulis, Jika Maila tidak

hanya ragu, ia bahkan tidak memiliki objektif luaran proyeknya akan seperti apa, hal ini menjadi masalah vital bagi seorang sutradara *independent*. Lebih lanjut, penulis membaca kesulitan Maila sebagai Sutradara dalam menavigasi kebutuhan produksi filmnya adalah salah satu dampak dari bagaimana ia menyikapi proyek ini. Maila bercerita jika *draft* naskah awalnya hanya ia selesaikan dalam kurun waktu 30 menit guna mempresentasikannya ke mentor penyutradaraan yakni Yosep Angginoen, yang lebih jauh ternyata perubahan naskah dari *draft* 1 hingga *draft* 5 cukup minim, hanya pertimbangan teknis dari Juna yang menjadi pertimbangan perubahan. Pada titik ini Maila tampak selalu menggantungkan legitimasi segala keputusan kreatif ke pihak eksternal, respon positif dari mentor penyutradaraan lantas ia terjemahkan sebagai lampu hijau jika proyek *Layla Want It* memiliki nilai tawar yang kuat sebagai film pendek. Pemahaman ini yang kemudian membuatnya bias sebagai sutradara *independent* dalam merancang komunikasi serta pola diskusi dalam *Layla Want It*.

Hal itu kian tampak saat menginjak proses pascaproduksi. Seperti yang telah penulis lampirkan dalam bab 3, Maila secara proses diskusi memercayai Septian dan Awanda untuk mengolah penuh materi sesuai dengan arahnya yang didasari pada motivasi dan emosi karakter dalam film. Bahkan, Maila mengakui jika ia tidak memiliki upaya untuk mengomentari musik *score* karena pemahamannya yang minim akan aspek tersebut.

Ketimpangan pemahaman teknis yang dialami Maila sebagai sutradara memang terbayar apabila melihat riwayat pemutaran *Layla Want It* di beberapa festival internasional. Namun, di waktu yang bersamaan turut menormalisasi skema produksi yang dapat membiaskan agensi perempuan yang akan menjadi Sutradara di masa mendatang.

Carson dalam (Holmlund & Wyatt, 2005) menceritakan praktik Sayles sebagai sutradara film *independent* adalah menjaga visinya dari awal hingga akhir, bahkan ia tak ragu untuk menunda perilisain proyeknya apabila ia masih merasa kurang. Dalam konteks *Layla Want It* tentu Maila terbatas dengan durasi program *funding* yang sangat singkat, sehingga tidak leluasa seperti Sayles.

Secara konteks produksi *Layla Want It*, baik Juna, Septian, dan Awanda bukanlah pihak yang sepenuhnya meyakini nilai patriarki, karena ketiganya tetap mendengarkan *statement* Maila sebagai sutradara yang lekat dengan nilai kesetaraan gender. Akan tetapi, karakter *independent* yang diaplikasikan Maila selama proses produksi *Layla Want It* tidak bisa dipahami bentuk kebebasan ekspresi sebagai sutradara perempuan. Maila tetap membutuhkan rekanan pria seperti Juna, Septian, dan Awanda untuk merealisasikan idenya, sehingga hal ini dapat membiaskan visi penyutradaraanya sebagai perempuan dan pintu masuk sudut pandang *male gaze*.

Layla Want It yang mendapat dukungan dana produksi dari Pemerintah Kota Semarang menjadi contoh yang menarik bagaimana film *independent* mulai terhubung dan berjalan paralel dengan kebutuhan pihak pendana. Carson saat mewawancarai Sayles di Toronto International Film Festival 1997, ia tidak pernah

mempermasalahkan bagaimana cara pembuat film dapat mengakses pendanaan, karena baginya *independent* seorang pembuat film terletak pada apa yang benar – benar ia ingin ceritakan, bukan dari sesuatu yang dapat diprediksi mendantangkan keuntungan (Holmlund & Wyatt, 2005).

Skema yang berbeda dengan produksi mandiri Sayles seperti yang diuraikan oleh Holmlund dan Wyaat, adalah adanya pertanggungjawaban Maila harus mempresentasikan rancangan akhir dari konsep kreatif kepada penyelenggara sebelum memulai produksi. Bahkan, pada bagian pascaproduksi Maila juga harus kembali melaporkan hasil penyuntingan secara bertahap kepada mentor dan penyelenggara.

kehadiran program pendanaan seperti Semarang Gawe Film, menjadi harapan untuk Maila dan Naya sebagai pembuat film *independent* untuk meningkatkan kualitas produksinya. Hal ini ditujukan untuk menambah nilai jual saat proses distribusi ke sirkuit festival internasional. Ketiga, desain program Semarang Gawe Film yang dibarengi oleh program workshop dan pendampingan menjadi penting untuk Maila dan Naya memperdalam bagasi pengetahuan film mereka yang terintegrasi dengan industri film saat ini di Indonesia.

“workshop itu masih membantu banget karena, Masukan-masukan yang dikasih, Pengalaman-pengalaman yang dikasih itu tuh biasanya, Cukup membantu karena, Nggak semua institusi pendidikan, Film terutama ya, Ngasih informasi itu, Kayak di Udinus sendiri, Sekolah film itu kan, Nggak ada tuh jurusan produserial kan, Nah dari workshop itu, Aku udah tau, Bisa nih funding kesini, Bisa nih lewat ini buat dapat pandangan ini, Atau bisa nih distribusinya, Ditaruh disini supaya bisa ini, Cukup membantu karena, Mentor-mentor yang dikasih juga, Nggak semuanya, Untuk Sutradara tok, Tapi produserial juga ada, Distribusi juga ada, editorial juga ada, Videographer juga, Ini cukup-cukup membantu sih, Kayak mungkin di sekolah film, Kita dapet ilmu A, B, C, Tapi dari workshop itu bisa ditambahin, D, E, F, G, H, I, j..”

Kehadiran program *film fund* seperti Semarang Gawe Film bisa dikatakan menjadi penghubung bagi sesama pegiat film pendek *independent* di Kota Semarang maupun dengan pembuat film profesional yang hadir sebagai pemateri. Merunut pada hasil wawancara penulis dengan Naya, baik komunitas film berbasis kolektif maupun mahasiswa film di Semarang masih membutuhkan workshop dengan berbagai topik mengenai produksi hingga distribusi film untuk memantik pemahaman baru mengenai *filmmaking*. Visualisasi kebutuhan pembuat film *independent* di Kota Semarang dapat dilihat pada gambar 4.3

Gambar 4.3 Kebutuhan Pegiat Film Pendek di Kota Semarang melalui Program Pendanaan

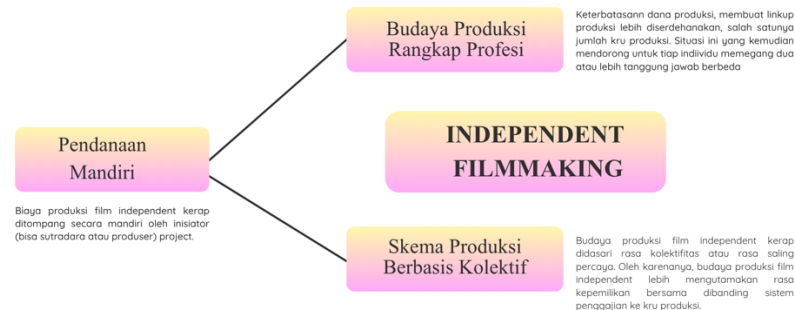


Menavigasi kebutuhan pembuat film pendek *independent* di Kota Semarang termasuk Maila dan Naya kemudian membuka wacana diskusi yang kontekstual mengenai praktik produksi film pendek di Kota Semarang. Penulis membaca kehadiran *workshop* sangat membuka peluang untuk mendorong kemunculan para sutradara perempuan di Kota Semarang. Salah satu upaya yang dilakukan dapat dengan mendatangkan narasumber sutradara perempuan yang telah memiliki karir di tingkat nasional. Melihat dua edisi workshop Semarang Gawe Film, mentor atau

narasumber materi penyutradaraan selalu pembuat film pria, yakni Yosep Angginoen. Dengan menghadirkan narasumber sutradara perempuan, akan menjadi referensi mengenai bagaimana ruang eksplorasi yang dapat dioptimalkan oleh Sutradara perempuan pada praktik produksi film pendek yang mayoritas diisi oleh rekanan kru berjenis kelamin laki – laki.

Skema produksi *independent* yang digagas oleh Holmlund dan Wyatt memusatkan pada produksi yang berbasis mandiri. Mandiri di sini diartikan sebagai proses memaksimalkan potensi dana yang dimiliki untuk kepentingan produksi. Visualisasi konsep *independent filmmaking* di wilayah manajerial Holmlund dan Wyatt dapat dilihat pada gambar 4.4

Gambar 4.4 Visualisasi Konsep Independent Filmmaking Holmlund dan Wyatt Sisi Manajerial



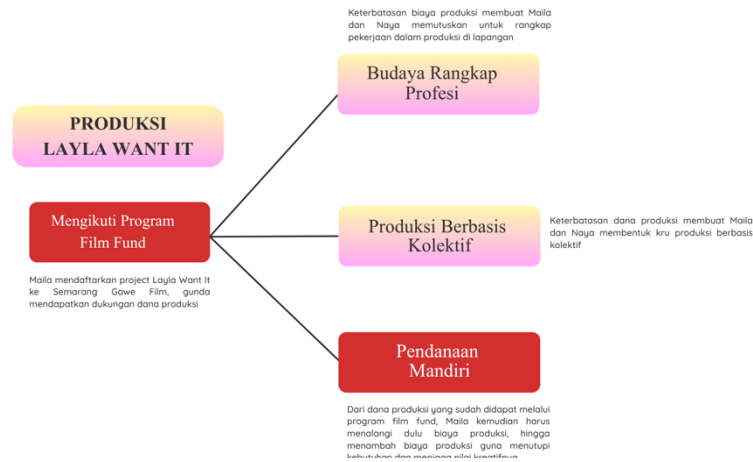
Holmlund dan Wyatt memberikan gambaran yang sangat jelas bagaimana proses sutradara Wakefield Poole dalam menyelesaikan film erotisnya berjudul *Boys in The Sand* (1971) melalui dana talangan yang diambil dari hutang kartu kreditnya (Holmlund & Wyatt, 2005). Film tersebut kemudian mendapatkan banyak apresiasi dari kritikus hingga mendatangkan keuntungan komersial. Contoh lain, Holmlund dan Wyatt juga memberikan bagaimana gambaran Sayles yang rela mengambil empat hingga lima *project* komersial sebagai penulis naskah yang

seluruh komisinya dialokasikan untuk filmnya yang berjudul *The Brother from Another The Planet* (1984). Dana produksi *The Brother from Another The Planet* menghabiskan 400.000 dollar.

Kesamaan Polle dan Sayles adalah akses terhadap industri komersial. Sayles tiap tahunnya bisa mendapatkan omset 800.000 dollar yang seluruhnya ia sisihkan untuk memproduksi film *independent*nya. Bergerak di antara wilayah komersial dan *independent* membuat Poole dan Sayles terbantu dalam menyeimbangkan dana produksi. Tak hanya itu, keduanya juga memiliki akses untuk mempromosikan filmnya ke studio studio film, yang di mana hal ini tidak dapat dilakukan oleh seluruh pembuat film *independent*, termasuk Maila yang berada di kota Semarang – Indonesia.

Maila sebagai *fresh graduate* lantas mengakali keterbatasan akses industri seperti yang dimiliki Polle dan Sayles adalah dengan mengikuti program pendanaan seperti SGF. Keputusan personal Maila didasari pada evaluasi atas skema produksi yang ia nilai gagal pada film tugas akhirnya. Visualisasi pola produksi dari aspek manajemen Layla Want it dapat dilihat pada gambar 4.5

Gambar 4.5 Visualisasi Skema Manajerial *Independent Filmmaking* dalam *Layla Want It*



Melihat pola yang dinisiasi oleh Holmlund dan Wyatt serta praktik *Layla Want It* di lapangan, penulis menemukan perbedaan yang signifikan. Baik Maila ataupun sutradara yang disebut oleh Holmlund dan Wyatt dalam bukunya menginisiasi film berbasis pada keresahan serta kedekatan personal. Akan tetapi, perbedaannya adalah Maila terpantik untuk mengikutkan *Layla Want It* ke dalam sebuah program pendanaan (*film fund*) yang diinisiasi oleh instansi pemerintah. Bahkan dalam wawacana yang penulis lakukan, Maila mengatakan jika *Layla Want It* adalah *project* yang lahir karena ketertarikannya mengikuti program Semarang Gawe Film 2023.

Indikator awal yang menunjukkan sumber pendanaan baik praktik *Layla Want it* maupun konsep Holmlund dan Wyatt sama sekali tidak berkaitan. Holmlund dan Wyatt mayoritas menceritakan sutradara pinggiran *Hollywood* seperti Sayles dan Poole yang harus menanggung biaya produksi film secara mandiri hingga berhutang. Sedangkan, Maila memutuskan untuk mengikuti program pendanaan yang awalnya ia tidak mengetahui jumlah dana produksi yang akan diberikan

penyelenggara ke peserta. Perbedaan ini tentu berkontribusi dalam membentuk alur manajerial produksi keduanya.

Apabila konsep Holmlund dan Wyatt langsung mengarahkan pembuat film ke wilayah konten karena ia sendiri yang bertanggung jawab langsung atas *project*-nya. Maila dan Naya dalam *Layla Want It* memiliki tanggung jawab tertulis berupa kontrak kerja dengan pemerintah Kota Semarang selama berlangsungnya program Semarang Gawe Film.

Kontrak ini yang mengharuskan Maila mengikuti beberapa tahap administrasi sebelum menginjakkan kaki ke ranah produksi. Indikator lainnya, yakni penggunaan dana pribadi, baik Maila maupun konsep Holmlund dan Wyaat memiliki kesamaan. Dana produksi mandiri yang dikeluarkan oleh Maila dan Naya terjadi saat mereka harus menalangi dahulu operasional produksi dari *pre production* hingga *pascaproduksi*. Situasi ini terjadi karena penyelenggara mengaplikasikan sistem *reimburse* untuk pencairan dana ke peserta. Sedangkan untuk konsep *independent filmmaking* Holmlund dan Wyaat penggunaan dana pribadi memang menjadi satu – satunya *source* yang digunakan sutradara *independent*. Perbedaan konsep indikator penggunaan dana pribadi ini lantas tidak mendorong penulis untuk membandingkan secara lugas. Penulis lebih tertarik membaca perbedaan ini sebagai karakteristik *independent filmmaking* yang autentik pada tiap wilayah.

Nilai autentik ini dapat dipahami karena medium yang dibicarakan keduanya berbeda. Holmlund dan Wyatt lebih menekankan ke medium film

panjang di sistem industri film yang besar seperti *hollywood*, sedangkan Maila dalam *Layla Want It* bergerak di wilayah film pendek, yang sedari awal kemunculannya di Indonesia tidak didesain sebagai media komoditi. Meski demikian, indikator selanjutnya yakni pembentukan tim produksi berbasis kolektif serta individu yang memiliki tanggung jawab ganda baik dalam praktik Maila maupun konsep Holmlund dan Wyatt memiliki kemiripan.

Carson dalam (Holmlund & Wyatt, 2005) menyebut Sayles kerap merangkap sebagai sutradara, penulis, dan penyunting gambar dalam beberapa produksi filmnya. Langkah ini Sayles pilih agar ia dapat mengontrol manajemen produksi apabila hal buruk seperti permasalahan dana produksi menyimpannya. Bordwell dan Thomson (Bordwell & Thompson, 2008) juga memberikan gambar bagaimana sutradara Steven Spielberg mengajak orang terdekatnya untuk bersama – sama melakukan eksplorasi bentuk film baik dari segi cerita ataupun teknis. Eksplorasi ini yang kemudian melahirkan maha karya seperti *Jaws* (1975).

Dalam konteks *Layla Want It*, Maila dengan pertimbangan *timeline* dan dana produksi yang terbatas, memilih untuk mengajak rekan - rekan yang pernah berkarya bersama di film film sebelumnya. Kemudian, Naya sebagai produser juga memilih untuk memadatkan jumlah kru produksi mengikuti kebutuhan dan beban naskah yang dikerjakan. Hasilnya, dalam divisi produksi Naya hanya mengajak satu rekan untuk mengurus manajerial. Naya merangkap sebagai *manager location* dan juga *line producer* sehingga ia terlibat dalam mengatur *flow* syuting di hari produksi.

Secara keseluruhan, karakteristik produksi *Layla Want It* menunjukkan ketidakcocokan pola dengan kerangka *independent filmmaking* yang digagas oleh Holmlund dan Wyatt. Ketidakcocokan ini sejalan dengan analisis Thomas Barker (2021), yang memaknai eksistensi program pendanaan film pendek di Indonesia, seperti Semarang Gawe Film (SGF) yang kini bertransformasi menjadi Lawang Sewu Short Film Festival, sebagai penanda dari fase transisi. Dalam fase tersebut, medium film pendek mengalami pergeseran paradigma, tidak lagi sekadar menjadi entitas berekspresi, melainkan mulai terkomodifikasi dan diorientasikan pada penciptaan nilai-nilai ekonomi.

Pada konteks Maila dalam agensinya sebagai sutradara perempuan di Kota Semarang, meleburkan diri dengan program pendanaan adalah satu – satunya cara untuk mengakses dukungan dana produksi yang bersumber dari instansi pemerintah. Daftar pembuat film Kota Semarang yang telah mengakses dana produksi dari instansi pemerintahan seperti Dinas Kebudayaan dan Pariwisata Kota Semarang seluruhnya adalah sutradara laki – laki. Meskipun, dalam wawancara, penulis menemukan paradoks jika Maila mengikuti SGF hanya sebatas keisengan saja.

“Terus, untuk pengen menguji keberuntungan aja sih sebenarnya, kayak pengen ngeramein. Terus, akhirnya waktu itu aku ngajakin Naya buat, coba yuk submit, tapi idenya apa, gitu.”

Menganalisis hasil wawancara dengan Maila, terlihat jelas bahwa budaya produksi film pendek di Semarang masih berada di bawah bayang-bayang dominasi laki-laki. Kondisi lingkungan yang timpang tersebut menjadi faktor utama yang

memicu keraguan Maila dalam menyuarakan haknya atas aksesibilitas yang setara. Di samping persoalan bias gender, skema penyaluran dana produksi di Semarang pada praktiknya berakar pada privilese rekam jejak, di mana akses finansial kerap diprioritaskan bagi rumah produksi yang memiliki kedekatan dengan birokrasi pemerintah. Konsekuensi dari skema ya ini adalah menyempitnya ruang gerak Maila sebagai sutradara perempuan untuk menembus akses pendanaan di luar program hibah resmi pemerintah semacam SGF.

Melalui dua analisis *pattern matching* di atas. Praktik penyutradaraan Maila sebagai sutradara film pendek *independent* memiliki pola tersendiri mengikuti kondisi geografis dan politik ia tumbuh. Relasi yang timpang antara Maila dan kepala divisi kreatif *Layla Want It* di wilayah teknis, membuat Maila bergantung pada penerjemahan para kepala divisi yang memiliki kapasitas lebih di wilayah teknis untuk menentukan apa saja yang akan tampil di layar. Akan tetapi, meski visi Maila sebagai sutradara di aspek teknis telah bercampur dengan pemikiran kepala divisi laki – laki, penulis tidak menemukan adanya indikasi nilai patriarkis yang diberlakukan oleh para kepala divisi tersebut. Indikasi temuan penulis ini merunut pada hasil wawancara kepala divisi kreatif yang mereka tetap memperhitungkan keputusan Maila sebagai hasil akhir.

Sehingga, dari temuan – temuan di atas, penulis membaca *independent filmmaking* dalam konteks praktik penyutradaraan Maila, tidak dapat dibaca sebatas relasi operasional antar kru produksi. *Independent filmmaking* yang diaplikasikan Maila juga menjadi ruang untuk membuka kolaborasi dan memproduksi wacana gender yang lebih kritis atas kru produksi laki – laki. Secara kontekstual di Kota

Semarang, langkah Maila sebagai sutradara dalam *Layla Want it* juga menjadi upaya merebut kesempatan pengaksesan dana produksi pemerintah yang lebih transparan.

Pergeseran definisi *independent filmmaking* pada konteks Maila sebagai sutradara dalam produksi *Layla Want It* dapat menjadi bukti jika istilah *independent* tidak bersifat mutlak. Meskipun tak bisa dipungkiri, istilah *independent filmmaking* yang menyebar di Indonesia dan wilayah Asia diadopsi dari gerakan serupa yang ada di Amerika Utara pada tahun 1900 seperti yang dijelaskan oleh Holmlund dan Wyatt (Barker, 2021)

4.2 Distribusi Layla Want It dan Distribusi Film Pendek Mandiri Roberta

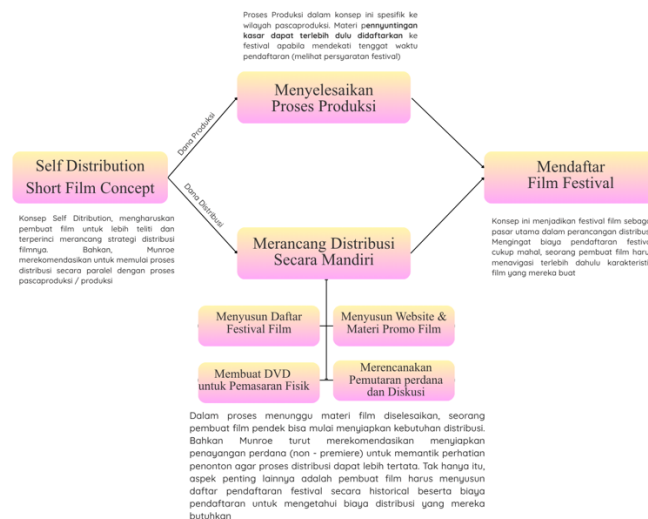
Marie Munroe

Tahap distribusi adalah momentum sebuah karya film dipresentasikan ke ranah publik. Khusus pada lanskap film pendek, proses distribusi direkognisi sebagai medium sirkulasi wacana, mengingat pemutaran karya acap kali diiringi dengan forum diskusi antara pembuat film, audiens, maupun pihak yang relevan dengan fokus persoalan sosial dalam film tersebut. Karakteristik interaktif inilah yang kemudian membuat para pembuat film pendek cenderung menysasar festival film dan ruang eksibisi alternatif sebagai jaringan distribusi utama mereka.

Meskipun demikian, Munroe melalui bukunya *How Not To Make A Short Film* (2009) telah mengklasifikasikan strategi distribusi film pendek menjadi tujuh karakteristik pokok, sebagaimana yang telah diuraikan pada bab kajian pustaka. Berdasarkan kategorisasi tersebut, salah satu pendekatan yang teridentifikasi paling

relevan dengan praktik sirkulasi film pendek *independent* di Kota Semarang adalah *self-distribution* atau distribusi mandiri. Skema ini menuntut keterlibatan langsung dari pembuat film, mulai dari tahap perancangan strategi hingga eksekusi distribusi di lapangan. Adapun visualisasi dari konsep *self-distribution* gagasan Munroe ini dapat dicermati lebih lanjut pada Gambar 4.7.

Gambar 4.7 Visualisasi Skema *self distribution* Film Pendek Munroe



Munroe mendefinisikan *self distribution* berbasis pada pengalaman langsung dari sutradara Leah Meyerhoff dengan film *Twitch* (2005), serta Tiffany Shlain dengan filmnya berjudul *The Tribe* (2005). Shlain dalam wawancara bersama Munroe, menegaskan jika seorang pembuat film pendek hendaklah mulai mempertimbangkan biaya distribusi (Munroe, 2009). Distribusi bagi Shlain bukan terbatas pada kreatifitas, namun juga melibatkan energi serta kemampuan finansial yang serupa dengan praktik pembuatan film (Munroe, 2009). Hal serupa juga diaplikasikan oleh Meyerhoff dalam karyanya berjudul *Twitch*. Saat melakukan proses penyuntingan gambar, Meyerhoff mulai menyusun daftar festival yang ingin

ia daftar, lengkap dengan tenggat pendaftaran, kontak festival melalui email, serta biaya pendaftaran.

Uniknya, Meyerhoff tidak menunggu film jadi untuk mendaftarkannya ke festival. Dalam wawancara yang ditulis oleh Munroe, Meyerhoff mendaftarkan filmnya yang masih 75% ke Slamdance Film Festival. Anehnya, strategi Meyerhoff berhasil, ia kemudian memenangkan kategori film pilihan juri dan ratusan email dari berbagai festival masuk untuk menanyakan penayangan Twitch di festival mereka. Baik upaya Meyerhoff atau Shlain mendistribusikan film mereka sangatlah menarik. Keduanya bergerak pada keterbatasan, yang kemudian direspon dengan sebuah perancangan matang. Materi promosi seperti DVD, kartu pos atau *postcard* mereka siapkan untuk dikirim ke kurator festival.

Strategi distribusi yang diterapkan oleh Shlain tergolong sangat taktis, ia secara khusus menginisiasi ruang diskusi dan pemutaran perdana (*premiere*) sebagai kesempatan untuk menarik atensi publik (Munroe, 2009). Shlain memfokuskan energinya pada aspek-aspek yang masih berada di bawah kendalinya secara mandiri. Salah satu langkah konkretnya adalah merancang situs web film *The Tribe* dengan standar profesional guna mengakomodasi dan mengantisipasi ketertarikan dari agen distributor. Lebih lanjut, acara pemutaran perdana yang dirancang inklusif bagi seluruh kru produksi berhasil mengonstruksi iklim relasional yang positif, yang bermuara pada peluang kolaborasi untuk proyek-proyek berikutnya. Melalui pendekatan ini, Shlain menggeser fokusnya dari obsesi terhadap hierarki prestise festival, seperti ambisi menembus Sundance Film

Festival yang berstatus festival kelas A (*Grade A*), menuju pengelolaan distribusi yang lebih organik.

Dalam studi kasus yang sama, Munroe (Munroe, 2009) menjabarkan bahwa strategi distribusi Meyerhoff didesain dengan pendekatan taktis guna menyiasati keterbatasan biaya. Berbekal daftar kurasi festival setebal 100 halaman Ms Word, Meyerhoff melakukan korespondensi surel secara individual kepada setiap penyelenggara. Tujuannya adalah untuk melobi akses *waiver*, mengingat tingginya biaya pendaftaran (*submission fee*) sering kali menjadi kendala utama bagi eksistensi pembuat film pendek *independent*. Skema negosiasi ini membuahkan hasil yang memuaskan, karya film *Twitch* tidak hanya berhasil menembus 200 sirkuit festival, tetapi juga membuka akses bagi Meyerhoff untuk menerima undangan kehadiran fisik di sejumlah festival tersebut.

Persoalan distribusi film pendek merupakan diskursus yang sangat krusial bagi pembuat film seperti Maila, mengingat orientasi skema produksinya kerap hanya terpusat pada tahap penyelesaian karya semata. Merujuk pada pengalaman empiris Meyerhoff dan Shlain, Munroe memaparkan gambaran komprehensif mengenai kompleksitas lanskap distribusi film pendek *independent* di Amerika Serikat. Sebagai upaya untuk mengontekstualisasikan dan mengintegrasikan pandangan tersebut dengan dinamika sirkulasi film pendek di Kota Semarang, penulis terlebih dahulu menyajikan pemetaan strategi distribusi *Layla Want It* sebagaimana yang tertera pada Gambar 4.8.

Gambar 4.8 Skema Distribusi Film *Layla Want It*



Gambaran manajerial distribusi *Layla Want It* tersebut didapat melalui observasi dan analisis *time-series* pada Bab 3. Temuan ini memperlihatkan perbedaan yang cukup tajam apabila dikomparasikan dengan konsep *self-distribution* rumusan Munroe. Sehingga, penulis menilai jika skema distribusi *Layla Want It* tidak memiliki kecocokan dengan *self distribution* yang digagas oleh Munroe. Alasan yang mendasari adalah konsep *self distribution* Munroe menekankan pada kemandirian yang bertolak belakang dengan kondisi Maila yang masih bergantung pada birokrasi pemerintah yang harus menayangkan film *Layla Want It* di festival budaya pemerintah Kota Semarang.

Posisi *Layla Want It* sebagai penerima dana dari program SGF mengharuskannya tunduk pada tanggung jawab eksibisi publik yang telah ditetapkan. Oleh sebab itu, diferensiasi utama antara teori Munroe dan kasus empiris *Layla Want It* terletak pada kontrol perancangan penayangan perdana. Maila tidak memiliki ruang kuasa yang memadai untuk mengatur mekanisme

penayangan tersebut karena terhalang oleh komitmen manajerial dan profesional dengan institusi pendana.

Perbedaan mendasar tidak hanya terletak pada konsep penayangan perdana, tetapi juga merambah pada kesiapan instrumen administratif distribusinya. Merujuk pada deskripsi Munroe terkait Meyerhoff dan Shlain, instrumen distribusi keduanya dirancang dengan tingkat kompleksitas yang tinggi, salah satunya dibuktikan melalui integrasi situs web khusus untuk memfasilitasi jejaring distributor. Berbanding terbalik dengan praktik tersebut, pendekatan Maila dan Naya dalam distribusi *Layla Want It* tampak lebih membatasi diri pada materi promosi arus utama. Mereka hanya mengandalkan *press kit* (sebagai materi pemasaran tunggal, yang cakupannya sekadar memenuhi informasi dasar seperti, 1) sinopsis, 2) pernyataan sutradara, 3) deskripsi karakter, 4) rekam jejak sutradara, serta 5) informasi kontak tim produksi.

Selanjutnya, perbedaan orientasi terkait masa edar film turut menjadi sorotan penulis. Dalam sesi wawancara, Naya menuturkan bahwa target distribusi pada tahun pertama secara eksklusif diarahkan pada festival berskala internasional, dengan fokus khusus pada Jogja-NETPAC Asian Film Festival (JAFF). Desain ini secara sengaja dirancang guna mengonstruksi legitimasi dan menaikkan reputasi Maila sebagai sutradara perempuan. Keputusan Naya tersebut mengindikasikan kuatnya pengaruh citra simbolik yang melekat pada institusi festival. Ironisnya, ketika *Layla Want It* gagal menembus tahap kurasi JAFF, Naya tidak memiliki rencana kontigensi untuk mendukung tujuannya. Ketiadaan navigasi mitigasi ini pada akhirnya memaksa Naya untuk mengubah haluan secara reaktif, yakni dengan

meleburkan target pendaftaran ke festival taraf nasional maupun internasional secara paralel di sepanjang dua tahun masa edarnya.

Kontras dengan strategi sebelumnya, konsep distribusi Munroe yang merujuk pada pengalaman empiris Meyerhoff menunjukkan pendekatan yang lebih terukur, pemetaan pendaftaran ke sirkuit festival didasarkan pada linimasa dan kecocokan karakter film. Meskipun tidak dapat dimungkiri bahwa penayangan perdana karyanya di Slamdance Film Festival, salah satu festival prestise di Amerika Serikat, berhasil membuka gerbang eksposur yang masif terhadap kurator dari jejaring festival lain, esensi kekuatan distribusinya justru terletak pada aspek strategis.

Munroe menegaskan bahwa kunci keberhasilan Meyerhoff adalah kemampuannya dalam menavigasi irisan karakteristik antara visi institusi festival dan identitas film secara cermat. Pandangan ini diperkuat oleh Orly Ravid, seorang distributor profesional di Senator Entertainment's USA Division. Ia menggarisbawahi urgensi pembuat film untuk mengenali identitas karyanya secara komprehensif sebagai prasyarat mutlak guna memetakan presisi sasaran audiens dalam merancang strategi distribusi (Munroe, 2009)

Pandangan Munroe tersebut pada akhirnya menjadi pijakan argumentasi yang kuat untuk membedah tantangan empiris yang dihadapi Naya. Selama fase distribusi berlangsung, Naya terbentur pada berbagai masalah, mulai dari keterbatasan finansial hingga sulitnya mengidentifikasi festival yang kredibel. Implikasi dari minimnya navigasi strategis dan riset kurasi festival tersebut

berujung pada sebuah kerentanan, di mana *Layla Want It* justru terjebak dalam pusaran festival fiktif yang berlandung di balik label internasional.

Selain mengandalkan jalur festival, skema distribusi pada tahun kedua juga menyasar ruang pemutaran alternatif yang digerakkan secara independen oleh komunitas eksibisi. Sepanjang tahun 2025, *Layla Want It* mengalami sirkulasi penayangan yang sangat aktif. Kunjungan lapangan penulis pada salah satu pemutaran menunjukkan bahwa film ini digunakan untuk membedah isu anak. Pernyataan ini diperkuat oleh Maila yang menyebutkan bahwa *Layla Want It* kerap kali menjadi pemantik diskursus kritis mengenai relasi gender, kungkungan aturan agama, serta pola asuh orang tua.

Akan tetapi, eksistensi aturan tak tertulis yang meyakini bahwa festival berlabel internasional seperti JAFF, mampu memberikan legitimasi prestise, pada akhirnya justru membatasi ruang distribusi lain yang tak kalah esensial, seperti *distribution impact* ke institusi-institusi pendidikan atau lembaga masyarakat. Pada sisi lain, penulis memandang sudut pandang Naya menunjukkan perlu adanya legitimasi berlapis seperti rekognisi dari JAFF untuk mempertahankan eksistensi Maila sebagai sutradara perempuan ke publik.

Pandangan tersebut turut membiaskan rekognisi yang diperoleh *Layla Want It* di sirkuit eksibisi alternatif. Kesempatan bertemu penonton di ruang non festival berhasil mengukuhkan reputasi Maila sebagai sutradara perempuan yang progresif di Kota Semarang. Fenomena ini beririsan langsung dengan argumen Munroe (Munroe, 2009) yang merubah cara pandang kebanyakan pembuat film dalam mendewakan festival *Grade A*. Munroe menegaskan bahwa akumulasi apresiasi

dari delapan festival berskala kecil justru lebih esensial dalam membangun reputasi sebuah film, ketimbang bergantung pada satu festival raksasa sekilas Sundance yang sarat akan kepentingan politis dan memiliki subjektivitas kuratorial yang sulit diprediksi.

Paparan analisis di atas penulis identifikasikan sebagai ketidakcocokan pola secara teknis operasional. Akan tetapi, secara kontekstual penulis juga mendapati adanya dampak dari strategi pendistribusian yang prematur dalam *Layla Want It* juga mempengaruhi dinamika Maila sebagai sutradara. Festival film sebagai sebuah ruang komunal, memungkinkan untuk bertemunya beberapa *stakeholder* perfilman. Sehingga, dengan penavigasian jalur distribusi yang kurang optimal, turut menutup peluang Maila memperluas agensinya.

“aku gak pernah menyebut diriku sutradara ya kalo misalnya kenalan sama orang, maksudnya kayak aku filmmaker gitu, gak berani nyebut diri aku sebagai sutradara karena aku tuh ngerasa posisiku ini tuh belum pasti gitu.”

Dampak personal dari penolakan banyak festival adalah ke eksistensi pembuat film yang Maila mulai pertanyakan, hal ini tergambar dari hasil wawancara yang penulis kutip di atas. Kondisi produksi film di Semarang yang masih menjadikan sutradara laki – laki sebagai prioritas membuat Maila kian terpinggir. Terlebih, fokus program pendanaan film yang bisa memantik masifnya distribusi melalui skema pendanaan yang ideal serta dukungan yang tak sebatas pada aspek produksi, dapat mengoptimalkan agensi maila sebagai sutradara perempuan.