

FILM FIKSI PENDEK “LELANA”

Arie Surastio

Program Pascasarjana
Institut Seni Indonesia Surakarta
Jl. Ki Hadjar Dewantara No. 19 Ketingan, Jebres, Surakarta, 57126

Rahayu Supanggah

ISI Surakarta

Abstrak

Memandang tanpa dualitas merupakan kesadaran yang penting bagi suatu pikiran ketika ingin membebaskan diri dari permasalahan relatif, pandangan tanpa kemelekatan (*detachment*) dari tradisi filsafat timur, Jalan Tengah berfungsi utamanya untuk menyadari adanya ilusi. Film fiksi pendek *Lelana* mengungkapkan dan menghadapkan penonton pada dualitas-dualitas dari konstruksi pikiran subjek-objek, penonton dengan demikian diharapkan memiliki pengalaman atau kesempatan untuk berada di antara permasalahan relatif, sebuah tahap penting dan menentukan karena adanya godaan yang dapat membuat seseorang melekat secara emosional dan intelektual pada sesuatu. Tema tersebut kemudian dijangkarkan pada soal pertanian yang sekaligus telah menjadi latar budaya. Bangsa agraris yang sudah berabad-abad berkultivasi secara strategis ini seolah hanya puas memiliki pandangan superior; bahwa petani pada basisnya membutuhkan bantuan karena terlihat pasif, kurang modal dan gagap teknologi. Inisiatif negara berupa pemberian pendampingan petani melalui pelibatan militer (babinsa) sebagai penyuluh, merupakan salah satu hal yang rentan memposisikan petani selamanya menjadi objek pembangunan, lalu sebaliknya bahwa aparat sebagai penyuluh adalah subjek yang sah dan berhak mengatur tanpa perlu sedikit pun mempersoalkan faktor-faktor penghambat eksternal. Dengan menggunakan pendekatan realisme-fantasi dan struktur naratif alternatif, film pendek *Lelana* mengajukan perenungan yang tidak hanya membahas kontradiksi atau absurditas yang diproduksi oleh politik, melainkan juga disiplin dan pengembangan diri sebagai persoalan mendasar yang signifikan membentuk karakter. Dapat diibaratkan bahwa disiplin dan pengembangan diri merupakan pencarian pengetahuan dan wawasan sebagai hal yang paling hakiki, suatu pengalaman yang dalam pengertian ini bukan beroperasi secara geografis melainkan terutamanya pemikiran dan perasaan.

Kata kunci: Film, Jalan Tengah, Pertanian, Fiksi, Alternatif.

Abstract

Viewing without duality represents an important awareness in self releasing from relative problems, viewing without detachment from East philosophy "middle way" with the main function to realize illusion. The short fiction film Lelana reveals and brings the audience to the dualities of subject-object constructions so that they, supposedly, have experience or chance to face the relative problems. It is an important moment and determining for there is a temptation that can make someone emotionally and intellectually attached to something. The theme, then, is based on agricultural problems as the cultural background. This agrarian nation that has cultivated for centuries is as if satisfied of having superior view; that the farmer, basically, needs a help for they seem to be passive, lack of modal and technological ability. The government idea of giving guidance to the farmer through military involvement (babinsa) as the instructor becomes one thing that is positioning the farmer to be object of development. On the contrary, the military as the instructor becomes the legitimate subject and has the right to rule without dealing with the external troubles. By using realism-fantastic approach and narrative alternative structure, the short film Lelana provides contemplation that does not only discuss about contradiction or absurdity produced by politics but also discipline and self-building as a basic problem significantly build the character. It can be told that discipline and self-building represent the knowledge and insight learning as an essential case. It is not only a geographic journey but also dealing with ideas and feeling.

Keywords: film, jalan tengah, agriculture, fiction, alternative.

A. Pengantar

Masyarakat sudah seharusnya menerima segala bantuan negara dalam konteks hak dan bukannya hanya karena relasi fungsional subjek-objek, menjadi subjek berarti bebas menentukan tanpa tekanan dari manapun, sedangkan menjadi objek berarti tidak memiliki derajat kebebasan yang tinggi, nasib objek ditentukan subjek (Firmanzah, 2008:65). Salah satu kasus yang mencerminkan situasi tersebut datang dari perhatian besar mengenai reputasinya sebagai bangsa agraris, yaitu ketika pemerintah berpandangan bahwa petani pada basisnya membutuhkan bantuan karena terlihat pasif, kurang modal dan gagap teknologi. Maka demikian menjadikan petani kreatif, inovatif, dan mandiri serta mampu memanfaatkan iptek merupakan misi yang wajib dijalankan pemerintah (http://www.pertanian.go.id/sakip/admin/data/RKT_KEMANTAN_2014.pdf). Persoalan pertanian memunculkan inisiatif pemerintah berupa pemberian pendampingan melalui peran para penyuluh untuk utamanya membantu petani mengatasi hambatan, suatu pandangan yang dapat memposisikan petani menjadi objek sasaran bagi program dan kebijakan pembangunan, lalu sebaliknya bahwa aparat sebagai penyuluh adalah subjek yang sah dan berhak mengatur tanpa perlu sedikit pun mempersoalkan faktor-faktor penghambat eksternal seperti sistem ekonomi, politik dan teknologi yang seringkali tidak dapat bebas dari segala kepentingan kaum kuat-kuasa (van den Ban & Hawkins, 1996:5).

Menganggap petani sebagai objek sesungguhnya sama halnya melupakan bahwa petani juga memiliki banyak sekali pengetahuan tentang tanaman dan sawahnya, terlebih sejak abad ke-5 bangsa maritim ini ternyata juga diketahui sudah berkultivasi secara strategis (Lombard, 2005:12). Pengetahuan pertanian selain dari penyuluh bisa diperoleh dari berbagai sumber seperti pengalaman para orang tua atau kerabat, baik secara turun temurun maupun penyerapan langsung dari tempatnya bercocok tanam. Menurut Suriasumantri (dalam Susanto, 2011:186), sumber pengetahuan dapat berasal dari rasio, pengalaman, intuisi, dan wahyu. Pengetahuan seperti itu selain dipercaya benar dan berguna juga terbukti mendorong perkembangan dan produksi pertanian selama berabad-abad, termasuk maksud mengadakan upacara sesajian. Setidaknya terdapat upacara lebar gawe, nurut banyu, nyebar, nandur dsb, yang dilakukan oleh petani padi Jawa ketika memutuskan bercocok tanam (Suyono, R.P, 2007: 143).

Kenyataan bahwa petani memiliki pengetahuannya sendiri justru membuatnya dituduh kuno atau, primitif oleh pikiran-pikiran yang mengaku, ilmiah, stereotip dari dunia modern kemudian dapat mencerminkan bahwa cara berpikir, ilmiah terlalu sederhana dalam menafsir ruang yang sebenarnya memiliki ragam pengetahuan. Padahal menganggap seseorang, primitif adalah cara yang salah karena di dalamnya terdapat faktor diskriminasi atau perbedaan perlakuan terhadap sesama warga, karena perlu diketahui bahwa yang dianggap, primitif sesungguhnya di satu pihak tidak hanya seperti asumsi lawas yang mengatakan kecerdasan mereka hanya patuh sepenuhnya terhadap rasa lapar, melainkan juga mampu berpikir lebih jauh melampaui kebutuhan pribadi. Kemampuan intelektual dengan demikian juga dimiliki oleh pemikiran, primitif dan perbedaannya dengan pemikiran ilmiah adalah; pemahamannya tentang alam semesta tidak ingin sekadar dimengerti secara umum melainkan total sekaligus dengan cara tersingkat, hal ini tentu berkebalikan dengan prosedur ilmiah yang seringkali memecah persoalan menjadi bagian-bagian terlebih dahulu sebelum dapat diselesaikan secara tuntas (Levi-Strauss, 1979:17).

Perbedaan lain mengenai pikiran, primitif dan ilmiah menurut Levi-Strauss adalah soal jenis persepsi yang dipilih, para antropolog mencatat bahwa masyarakat yang belum memiliki tradisi tulisan ternyata memiliki akurasi pengetahuan yang fantastis terhadap lingkungan serta sumber dayanya (Levi-Strauss, 1979:19). Suku-suku tertentu diketahui memiliki penglihatan atau penciuman yang terlatih dengan sangat baik, suatu kemampuan yang sulit dimiliki oleh orang-orang modern yang telah menggeser persepsinya ke tingkat mental daripada inderawi. Terlatihnya kekuatan mental memang telah melahirkan ragam kemampuan dunia modern seperti mengendarai mobil, menonton televisi, atau mendengarkan radio, dan inilah yang tidak dimiliki oleh pikiran, primitif karena secara sederhana mereka merasa tidak membutuhkannya (Levi-Strauss, 1979:19).

Kesadaran tentang adanya ragam pengetahuan sebaiknya cukup membuat pemikiran, ilmiah dapat terus meluaskan sudut pandang guna melihat persoalan lebih lengkap, menyorong pertanian sudah semestinya memberi cerminan tentang pondasi dan hidup matinya sebuah negara (Setiawan, 2008:4), kegiatan bercocok tanam memang sudah tidak lagi berhadapan langsung dengan para feodal melalui sistem upeti atau tanam paksa, tetapi sumber masalah seolah justru mengemuka seiring dengan

arus besar kebebasan pembangunan yang pada praktiknya kerap mendapat dukungan dari negara. 7 Kasus yang cukup menggambarkan adalah konflik para petani Pati selatan terhadap rencana perluasan lahan pabrik Semen Gresik (Agni Rahadiyanti, RM, 2009: 132).

Bercocok tanam secara modern berarti tidak sebatas pada soal teknis yang biasanya diwujudkan melalui bantuan traktor, pupuk, atau penanggulangan hama terpadu, sekali lagi tidak demikian dengan hal-hal di luarnya yang juga signifikan menyebabkan ketertinggalan seperti terhambatnya regenerasi akibat pemuda yang dinilai sudah tidak tertarik lagi berprofesi sebagai petani. Harga pupuk, pestisida, bibit dan biaya produksi yang semakin mahal menyebabkan pemuda percaya bahwa profesi ini gampang merugi (<http://nasional.tempo.co/read/news/2015/03/23/058652153/ironis-10-tahun-lagi-tak-ada-anak-muda-jadi-petani>). Jika kerja pertanian merupakan warisan budaya yang turun-temurun, dari waktu ke waktu dan sulit menunjukkan perubahan menyeluruh, maka kini krisis sumber daya manusia sekaligus alamnya justru disebabkan oleh pihak-pihak yang mengaku intelek.

Sesungguhnya pemikiran yang sekadar memproduksi dualisme peran subjek-objek perlu segera ditinggalkan karena realitas keduanya dimengerti memiliki ketergantungan, dalam tradisi filsafat timur (Hinduisme-Buddhisme), terdapat suatu pengetahuan yang mampu menjelaskan bahwa objek yang dilihat dan subjek yang melihat adalah saling tergantung satu sama lain, jadi subjek pengamat dan pengetahuan tentang objek luar juga dapat sama-sama salah karena itu semua adalah ilusi (Ali, 2013:208). Jalan Tengah (*Madhyamika*) muncul untuk melampaui cara berpikir dualistis sehingga bertujuan utama mencari pencerahan, baginya ilusi mengenai subjek dan objek mencerminkan adanya keberadaan yang hanya bersifat konseptual, jadi segala proyeksi pikiran manusia bukanlah sesuatu yang aktual karena tidak memiliki kodrat intrinsik (Ali, 2013:203).

Pemikiran dualistis yang memisahkan kualitas pelaku dengan apa yang diamati salah satunya disosialisasikan oleh politik sebagai pengkonstruksi realitas di masyarakat, politik sendiri sebetulnya telah memiliki periode perubahan paradigma sesuai dengan dinamika kehidupan masyarakat luas. Prinsip yang dahulu berpegang pada silogisme; kekuasaan dulu baru bekerja kemudian telah mengalami penyesuaian menjadi, bekerja dulu demi investasi politik jangka panjang (Noor, 2007:53-54). Namun politik belakangan ini justru tersederhanakan menjadi tindak komunikatif yang di

dalam prosesnya dilalui bersama perkembangan cepat dari teknologi media massa, suatu persenyawaan yang kemudian efektif dalam menghasilkan citraan yang seringnya juga membuka kesempatan terhadap adanya manipulasi realitas. 10 Citra seorang figur politik atau kelompok politik kini disalahgunakan untuk menciptakan citra-citra palsu (*false images*) melalui tanda-tanda palsu (*false signs*) yang digunakan untuk menciptakan kesadaran palsu (*false consciousness*) masyarakat (Piliang, 2003: 199).

Era citra dalam hal ini kemudian melibatkan peran sinema sebagai medium yang memiliki kemampuan untuk menggerakkan imaji, dalam konteks kesenian massa, ilusi film pernah dianggap membantu penyebaran idealisasi budaya dominan, membahasnya ternyata tidak sekadar mengenai permasalahan produksi visual secara teknis dan estetis, tetapi juga bagaimana muatan-muatan sosial, politis maupun ideologis dapat mengendap bersamanya. Film sebagai medium berekspresi, kemudian berkesempatan menampung ide-ide perlawanan yang diwujudkan melalui penegasan konten dan pencarian terhadap kemungkinan-kemungkinan lain dari bentuknya. Film pada tataran ini berarti tidak hanya bertujuan memikat melalui kaidah sinematik, yang seringnya cenderung berfaedah bagi kepentingan hiburan dari sebuah dongeng semata melainkan terutamanya adalah renungan terhadap realitas.

Beberapa sumber pustaka yang memiliki keterkaitan terhadap hal-hal yang dianggap memberi pengaruh dalam penyusunan aspek naratif dan sinematografis film *Lelana*, yaitu,

1. Filsafat Jalan Tengah

Sudut pandang Jalan Tengah merupakan perangkat yang dapat menjelaskan bahwa proyeksi pikiran manusia seperti kerangka subjek-objek perlu dilampaui. Buku *Filsafat Timur "Sebuah Pengantar Hinduisme dan Buddhisme"* (2013, cetakan I), ditulis oleh Matius Ali dan diterbitkan oleh Sanggar Luxor, merupakan sebuah buku yang melakukan pembahasan filsafat Jalan Tengah dengan pengemasan yang jelas dan ringkas.

Buddhisme aliran *Mahâyâna* telah membahas Jalan Tengah melalui doktrin *Madhyamika* di abad ke-2 masehi, Nâgârjuna yang merupakan tokoh utama dari *Madhyamika* menekankan Jalan Tengah sebagai, kosong (*Shunyata*), sebuah perangkat yang baik untuk menghindarkan diri dari, kemelekatan (*attachment*), hal ini terlebih agar tidak terjatuh kepada absolutisme dan nihilisme ekstrem (Ali, 2013:216-218). Jadi menurut doktrin *Madhyamika*, Jalan Tengah harus

dimengerti melalui dua kebenaran yaitu, kebenaran relatif (duniawi) dan kebenaran abosolut (transendental) (Ali, 2013:219).

Kebenaran relatif adalah kemelekatan emosional dan intelektual pada apa yang kita lihat atau empiris, sehingga objek pengetahuan dianggap pasti dan ada (Ali, 2013:219). Sebagai contoh adalah ketika seseorang melihat benda-benda yang mewujud di depannya, maka sudut pandang ini mengikat orang tersebut pada aturan-aturan linguistik serta penggambaran dan penjelasan yang baku oleh bahasa. Kebenaran relatif diperuntukkan bagi orang-orang biasa yang belum tercerahkan, yakni masih berada dalam kebodohan (*avidya*) (Ali, 2013:220).

Kebenaran relatif atau konvensional kemudian harus ditinggalkan untuk mencapai pencerahan, meruntuhkan segala proyeksi manusia yang selama ini berupa dalam sebuah dunia fenomenal. Bahasa dengan demikian tidak dapat memberikan hakikat sejatinya dan konseptualisasi harus ditinggalkan (Ali, 2013:219). Kebenaran absolut bahkan menganggap semua konsep (termasuk *Shunyata* sendiri) adalah simbol yang tidak lengkap atau nama sementara saja, sekaligus menganggap fenomena empiris yang saling bergantung adalah real (Ali, 2013:220).

Jadi untuk menepis anggapan bahwa ajaran ini termasuk ke dalam nihilisme maka keberadaan alam semesta tetap perlu diakui, diri harus dapat menghindari pembedaan yang mendasar dan spekulasi metafisis tentang dunia (Ali, 2013:211). Kemudian untuk tidak terjatuh pada absolutisme, perlu disadari bahwa kebenaran transendental bagaimanapun tetap dijelaskan melalui tuturan (*speech*) yang diketahui bersifat konvensional dan kondisional (Ali, 2013:221). Dengan demikian nilai kebenaran Jalan Tengah terletak kepada pengosongan kebenaran dan tidak bersandar pada apapun. Dalam tahap akhir ini, seseorang diandaikan harus terbebas dari semua kemelekatan, maka *Shunyata* adalah pembebasan dari kemelekatan (Ali, 2013:224).

2. Pemikiran, primitif dan pemikiran, modern

Perbedaan kultur antara kaum yang disebut, primitif dan yang, modern dipahami bukan sebagai suatu ancaman yang harus diatasi, perbedaan kultur kemudian justru dianggap sebagai sesuatu yang menyuburkan, karena hanya lewat perbedaan tersebut kemajuan dapat dicapai (Levi-Strauss, 1979:20). Sekiranya itulah sejumlah pembahasan yang terdapat dalam buku *Myth and Meaning* karya Claude Levi-Strauss terbitan Schocken Books, New York (1979 cetakan I), buku ini berisi argumen-argumen Levi-

Strauss yang menunjukkan apresiasinya terhadap keberadaan suatu pemikiran yang lebih tepat disebut olehnya, tidak memiliki bahasa tulisan.

Levi-Strauss dalam bab '*Primitive*' *Thinking and the 'Civilized' Mind* berpendapat bahwa sebenarnya dengan kemampuan yang dimiliki oleh kultur, primitif, mereka sebenarnya juga mampu mengubah kualitas pemikiran mereka tetapi mungkin ini juga tidak dibutuhkan (*disinterested*), khususnya bagi corak kehidupan dan hubungan dengan alam yang mereka miliki. Kapasitas mental (pikiran) tidak dapat sepenuhnya diterapkan secara mendadak kepada semua manusia, hanya bagian-bagian tertentu saja yang dapat diserap dan itupun berbeda menurut kultur satu dengan yang lain (Levi-Strauss, 1979:19). Memahami bahwa pemikiran, primitif bukan lebih rendah dari pemikiran, ilmiah adalah dasar alasan bahwa sebaiknya suatu hubungan tidak berlangsung dalam pola subjek-objek, teori Levi-Strauss setidaknya dapat memperlihatkan adanya superioritas tertentu jika suatu relasi beroperasi demikian.

3. Realisme dalam film fiksi

Pemahaman mengenai penerapan realisme ke dalam sebuah karya fiksional merupakan langkah dasar guna membentuk visi tentang cara presentasi film. Buku *Philosophy of Cinematic Art* (2010, cetakan I) yang ditulis oleh Berys Gaut dan diterbitkan oleh Cambridge University Press, telah cukup banyak memberi penjelasan mengenai bermacam pengertian realisme dalam beberapa konteks sinematik, baik dari sudut pandang tradisional maupun digital.

Berdasarkan konten filmnya, pengertian realisme dalam fiksi menyangkut tentang apa (*what*) yang direpresentasikan, jadi apapun jenis objek atau peristiwanya adalah objek atau peristiwa yang memiliki kecenderungan hanya ada atau terjadi di dunia real. Semakin lazim objek digambarkan dan semakin profan peristiwa ditampilkan, maka semakin beralasan pula kita dapat mengatakan bahwa fiksi itu realistis secara konten (Gaut, 2010:61). Hal ini kemudian menyangkut juga pada permasalahan bagaimana (*how*) cara merepresentasikan realita, karena konten dan cara presentasi (*mode of presentation*) dapat memiliki variasi kadar realistis secara independen.

Sebuah film fiksi dapat sangat fantastis dari segi konten yaitu objek dan peristiwanya sangat tidak realistis, tetapi jika memperhatikan cara menampilkan objek dan peristiwanya, bisa sekaligus sangat realistis. Sebagai contoh adalah ketika kebanyakan aspek dari konten fiktif sebuah film tidak realistis, tetapi di saat yang sama cara konten ditampilkan membutuhkan

proses teknis yang modusnya justru berprinsip pada *photorealism*, suatu konsep yang dipakai oleh praktisi animasi digital, yaitu ketika memvisualkan suatu objek dengan bertolak dari foto objek tersebut, contohnya karakter Kong dalam film King Kong (2005) (Gaut, 2010: 66). Atau sebaliknya, cerita film fiksi dari sisi konten bisa sangat realistis di dalam suatu permainan teknis kamera, lighting, dan editing yang tidak termotivasi secara obyektif, sehingga membuat objek atau peristiwa yang direpresentasikan menjadi tidak realistis menurut persepsi (Gaut, 2010:62). Pemahaman di atas akhirnya digunakan untuk membekali pengkarya dalam memposisikan film *Lelana* sehingga dapat memiliki konten realistis sekaligus bersama peristiwa yang tampil secara fantasi.

B. Pembahasan

1. Proses Penciptaan

Tahap observasi dilalui bersama pengamatan terhadap dokumen video, pencarian literatur (buku), serta wawancara terhadap pelaku yang terkait dengan tokoh cerita secara profesi. Pada awalnya apa yang dilihat pengkarya adalah keseharian dari sepupu pengkarya bernama Dwi Sutrisno, 35 tahun, yang tinggal di desa Jajar, kecamatan Barat, kabupaten Magetan, Jawa Timur. Dwi seperti almarhum ayahnya berprofesi utama sebagai petani namun Dwi juga bekerja sambil sebagai kuli bangunan, terlebih ketika musim kemarau tiba dan seperti para petani lain menurutnya menjadi kuli bangunan meskipun berat tetap jamak dilakukan demi mendapat pemasukan tambahan. Lalu pada saat pengkarya bepergian ke sebuah daerah di kabupaten Karanganyar, Jawa Tengah, tepatnya di kecamatan Colomadu, maraknya konversi sawah ke perumahan atau industri di luar pertanian lainnya telah membuat pengkarya merasakan adanya kesinambungan kebutuhan antara keinginan petani seperti Dwi dengan maksud dari modernisasi.

Keadaan tersebut kemudian dirasakan pengkarya dapat sekaligus menghadirkan paradoks tersendiri, yakni keinginan para petani merangkap sebagai kuli bangunan memang seolah disambut oleh maraknya pembangunan, tetapi ini sekaligus membuat petani memiliki kemungkinan untuk kehilangan sawah akibat masifnya alih lahan ke perumahan. Di saat yang sama, pernyataan-pernyataan dari aparaturnya melalui media massa adalah keinginan untuk berswasembada pangan, berbagai perhatian untuk pertanian disiarkan tidak kalah ramai, mulai dari rapat

kementerian terkait hingga peliputan oleh media tentang kolaborasi konkret antara aparat dan petani di sawah.

Salah satu yang sempat ditonton oleh pengkarya adalah peliputan kegiatan *gropyokan* tikus petani bersama Babinsa (Bintara Pembina Desa) oleh stasiun televisi lokal, tayangan tersebut kemudian membuat rasa penasaran pada diri pengkarya untuk bertanya lebih jauh tentang peran Babinsa terhadap pertanian. Seorang bintang yang melayani pertanyaan dari pengkarya kemudian adalah bapak Priyanto, berpangkat Sersan Kepala, seorang anggota Koramil 07 Wedi, Klaten, Jawa Tengah. Pada sebuah wawancara bersama pengkarya, pak Priyanto menjelaskan bahwa selama ini yang dilakukan Babinsa untuk membantu petani adalah perihal penyuluhan, penyediaan pupuk, bibit, peralatan dan personil untuk perbaikan irigasi atau pembasmian hama.

Para tentara memang terlihat bersemangat dalam membantu pertanian karena merasa tidak berkeberatan untuk melakukan supervisi yang sebenarnya berada di luar bidangnya, artinya keberadaan bintang di sawah justru berkesempatan menggeser peran dan kreativitas petani atau bahkan masyarakat pertanian lainnya seperti para sarjana. Keinginan negara untuk dapat mandiri secara pangan dan keinginan masyarakat tani untuk bisa sejahtera dari pertanian ternyata tidak cukup membuat keduanya mudah merealisasikan harapan masing-masing, baik aparat dan petani ternyata masih harus bekerja di luar keahliannya secara bersama-sama.

Gejala seperti di atas kemudian membuat pengkarya berasumsi bahwa persoalan dari luar juga signifikan memberi hambatan terhadap pertumbuhan pertanian, khususnya tentang kekacauan kebijakan pemerintah yang berada dalam pusaran bebasnya industrialisasi. Pada satu sisi pemerintah memberi kompensasi secara nyata berupa peralatan dan program-program pertanian untuk membuat sawah lebih produktif, namun di sisi yang lain sawah sebagai media utama juga semakin marak dikonversi ke kepentingan non pertanian. Situasi ini kemudian dibayangkan oleh pengkarya memiliki perdebatan relatif yang harus dilampai.

Merespon adanya maksud atau keinginan untuk sekaligus menyajikan naratif alternatif dalam mengantarkan pesan yang ada di dalam gagasan film *Lelana*, pengkarya sebagai penulis cerita pertamanya menentukan ruang (*setting*) untuk membentuk logika dasar bagi topik pertanian yang telah dipilih sebelumnya. Sawah sebagai ruang yang paling lazim

untuk membahas persoalan pertanian merupakan *setting* utama bagi cerita film *Lelana*, logika sawah kemudian membawa ke pemilihan tentara dan petani sebagai latar belakang profesi dua tokoh utama film *Lelana*. Sawah yang diisi tentara beserta petani dihubungkan juga pada kehidupan rumah tangga masing-masing yang kemudian membuat adanya sorotan terhadap anak, *setting* dan karakter cerita yang telah ditentukan dengan demikian memerlukan satu unsur lagi dalam melengkapi pernyataan sesuai gagasan film, yaitu, peristiwa. Sebuah cerita merupakan kumpulan peristiwa (*events*) yang bertendensi menghadirkan perubahan, artinya sebuah cerita pada dasarnya dapat bergulir atau bergerak karena adanya peristiwa, sehingga peristiwa cerita dapat diartikan sebagai perubahan situasi hidup tokoh cerita yang terekspresikan dan berlangsung dalam konteks Nilai (*Value*) (McKee, 1997:33).

Nilai cerita dijelaskan oleh Robert McKee sebagai kualitas universal pengalaman manusiawi yang dapat memiliki perubahan dari negatif ke positif dan sebaliknya, dari satu momen ke berikutnya. Nilai disini kemudian terkesan hanya tentang ajaran moral seperti yang terkandung dalam, ajaran keluarga tetapi sesungguhnya, nilai cerita memiliki arti yang lebih luas daripada itu, ia adalah ekspresi kepada dunia tentang persepsi atau tafsiran terus-menerus terhadap suatu ajaran (McKee, 1997:34). Peristiwa-peristiwa yang mengubah situasi hidup para tokoh dalam suatu kerangka nilai kehidupan tersebut kemudian memerlukan konflik, maksud konflik kemudian bukanlah sesederhana pertentangan antar tokoh cerita namun lebih sebagai motivasi bagi tercapainya perubahan.

2. Bentuk Karya

Secara umum film fiksi pendek *Lelana* memiliki durasi sekitar 18 menit dengan memakai pendekatan bentuk alternatif khususnya pada elemen naratif, pengkarya kemudian melihat adanya dua kepentingan ketika ingin membahas situasi, di antara sebagai gagasan karya, yakni kepentingan merepresentasi kasus konkretnya dan kepentingan memvisualkan ide abstrak di baliknya. Kasus yang mengemuka dianggap sebagai hal yang memerlukan penelusuran dan penghayatan, kemudian aktivitas tersebut mempertemukan pengkarya dengan ide yang melatarinya sehingga dapat memberi gambaran mengenai suasana yang ingin dibagikan kepada penonton secara utuh. Kedua kepentingan inilah yang kemudian membuat konten dibangun oleh perpaduan antara aspek realistik dan fantastis.

Konten naratif film *Lelana* menggunakan dunia fenomenal sebagai latar terjadinya peristiwa atau munculnya suara, objek dan benda-benda yang realistik, sedangkan mengenai unsur kemustahilan, supranatural atau yang dianggap fantastis dimunculkan menggunakan cara seperti ketika mitos, foklor atau tradisi lisan dapat diungkapkan dalam keseharian dunia modern. Jadi unsur realistik dalam hal ini dikombinasikan secara kasual bersama suasana yang fantastis untuk membentuk sebuah cerita dari perspektif seseorang yang juga hidup di dunia kita ini, namun mengalami realitas yang berbeda dari apa yang disebut obyektif.

Jenis naratif alternatif selama ini juga disebut sebagai konvensi, *art film*. Art film dikategorikan sebagai bentuk alternatif karena sifatnya yang tidak bisa diatur oleh kepentingan komersial seperti keharusan untuk menyuguhkan ke penonton hiburan dan kenikmatan (*pleasure*); (Nelmes, 2012: 85). Naratif alternatif berangkat dari pemahaman bahwa film lebih memiliki daya tarik persepsi seperti mimpi, aspek pembebasan tersebut kemudian sempat mendapat banyak provokasi dari kepentingan bentuk naratif klasik yang justru akhirnya hanya mengarahkan penggunaan medium film sebatas sebagai propaganda (Abrams et al, 2001:144). Meskipun berada pada posisi oposisional terhadap sinema arus utama yang seringnya memakai naratif klasik, naratif alternatif pada perkembangannya justru menawarkan karakteristik yang lebih mengutamakan keleluasaan dalam pengertiannya sebagai konvensi atau bentuk (Nelmes, 2012:85).

Kebanyakan strategi naratif alternatif cenderung menjalin cerita secara tidak harmonis sekaligus membingungkan dalam pengertian penuh teka-teki (*enigmatis*), hubungan kausalitas tidak tampak jelas, lalu ruang dan waktu justru menghadirkan perasaan dislokasi dan disorientasi. Sedangkan tokoh cerita bukanlah perangkat yang aktif menggulirkan cerita, ia tidak bisa mengendalikan peristiwa secara penuh sehingga terbebas dari beban memberikan penonton jawaban yang memuaskan atas suatu permasalahan (Nelmes, 2012: 86). Naratif alternatif kemudian dapat dianggap merupakan upaya untuk bertindak apa adanya layaknya kehidupan itu sendiri (*realistik*), prioritas naratif alternatif lebih kepada bagaimana narasi ditampilkan (*how*) daripada apa yang sedang dinarasikan (*what*). Hal tersebut sekaligus memungkinkan naratif alternatif untuk mengambil bentuk-bentuk tidak harmonis, fragmentatif atau bertindak tidak umum dalam maksudnya menjadi lebih, mencolok sebagai oposisi dari imaji yang

transparan (*transparent*). Sebuah teknik dari naratif klasik, yang membuat tokoh cerita lebih banyak aktif mengungkap motif-motif cerita, sehingga memudahkan penonton untuk mengikuti apa yang sedang terjadi dalam cerita daripada menyadari bagaimana cerita disampaikan (Nelmes, 2012: 84).

Lawan sinema kemudian menurut Robert Stam sesungguhnya bukanlah cerita atau fiksi, melainkan ilusi tentang mimpi-mimpi yang diproduksi secara masif, yang justru menjadikan masyarakat teralineasi, "...tuturkan cerita, sekaligus pertanyakan tentang permainan hasratnya, prinsip kesenangannya dan hambatan untuk merealisasikan semuanya. Dalam fiksi sastra seperti *Don Quixote*, kita memungkinkan untuk mencintai fiksi atau penceritaan tetapi pada waktu yang sama kita dapat mempertanyakan tentang kecintaan tersebut." (Stam, 2000:150).

3. Media

Perkembangan kamera video digital diawali dengan keberhasilannya mereduksi bintik-bintik (*grain*), yang biasanya muncul akibat sensitivitas emulsi seluloid setelah melewati proses kimia (Prakel, 2010:175). Karakteristik tersebut membuat kamera video digital umumnya mampu menyajikan kedalaman (*deep focus*) dan ketajaman fokus (*sharp focus*), sehingga membuatnya semakin representatif untuk melakukan penggambaran hal atau benda-benda secara realistis. Generasi kamera video digital juga dianggap dapat memenuhi idealisasi sinema yang sebelumnya telah dimaksudkan oleh teoritikus film Andre Bazin, yaitu sebagai upaya mereplikasi pengalaman ontologis penonton yang memiliki aneka ragam dan tingkatan tentang dunia visual (Kilbourn, 2010:194).

Deep focus juga memiliki kecenderungan untuk mengarahkan pada pendekatan realisme yang lebih utuh, *deep focus* dapat mereproduksi kompleksitas ruang dari penglihatan dunia aktual yang pada akhirnya memberikan keleluasaan penonton dalam memilih titik perhatian (Messaris et al, 2007:35). Penglihatan yang luas (*wide angle*) dengan fokus yang dalam dan tajam merupakan pembawaan khas dari kamera video digital (Messaris dkk, 2007:35). Jadi fungsi media atau sarana teknis pembuatan karya film *Lelana* adalah mengoptimalkan cara penggambaran yang realistis, baik tentang ruang terjadinya peristiwa maupun benda-benda atau manusia-manusia yang ada di dalamnya.

Digitalisasi sinema dari segi gambar dan suara telah mencakup seluruh tahap produksi hingga ke

ekshibisi baik melalui pemutaran independen non komersial maupun bioskop komersial, perkembangan kamera digital juga diiringi oleh evolusi dari *editing* yang terus mencari kepraktisan bersama sistem non-linear, atau sistem editing yang memungkinkan editor dapat mengakses dan menyusun hasil rekaman dalam bentuk data digital. Bertemunya film dengan penonton pun kini juga sering terlihat telah memanfaatkan proyektor digital. Jadi selain sedang mencapai perannya sebagai penangkap gambar-gambar yang realistis dari dunia obyektif, perkembangan video digital juga dimaksudkan untuk menggantikan peran dari film seluloid secara keseluruhan.

4. Deskripsi Sajjian

Plot cerita film *Lelana* dikembangkan dengan menggunakan gaya ungkapan metaforis, sehingga dari segi penikmatan diharapkan muncul suatu dimensi ekstra yang membuat cerita berkesempatan memiliki beberapa lapisan makna, misalnya hiburan sebagai lapis makna terluar. Metafora berasal dari kata Yunani *meta* dan *phor* yang jika digabungkan berarti, membawa dari satu tempat ke tempat lain, dalam dunia bahasa ia merupakan sebuah penggunaan kata untuk hal yang berbeda dari makna kata tersebut. Metafora dalam sinema dimaknai sebagai sebuah proses pengganti suatu pengertian dengan cara melepaskan satu pengertian dan merumuskan ulang ke dalam pengertian yang lain (Metz, 1982:189).

Film *Lelana* sebenarnya masih memakai struktur yang telah lazim dipakai oleh film berdurasi panjang maupun pendek dan biasa diformulasikan dengan istilah struktur tiga babak (*three act structure*), struktur ini namun kemudian dimodifikasi. Babak (*act*) yang dimaksud merupakan kumpulan dari urutan kejadian (*sequence*) yang sebelumnya melibatkan ruang atau tempat berlangsungnya setiap kejadian (*scene*), pembabakan dengan demikian merupakan strategi untuk menandai adanya perubahan utama tentang kondisi kehidupan para tokoh. Struktur tiga babak dalam penceritaan pada dasarnya berupa; babak awal, babak tengah dan babak akhir, namun dalam penyesuaiannya terhadap sudut pandang film *Lelana* yang bukan merupakan narasi tentang sifat kepahlawanan, maka struktur tiga babak *Lelana* tidaklah dibicarakan dalam kaitannya dengan tangga dramatik yang biasa memiliki terjemahan seperti; persiapan (*setup*), pertentangan (*confrontation*), lalu putusan (*resolution*).

Ketiga babak yang ada dalam *Lelana* lebih difungsikan utamanya sebagai tempat bagi cabang-

cabang dari topik utama cerita (subtopik), lalu pendekatan struktur tiga babak masih memerlukan modifikasi berupa adanya sebuah bagian yang berfungsi menjadi semacam intisari (*abstract*) dari keseluruhan cerita. Bagian ini berada tepat sebelum masuk ke bagian permulaan yang diperlukan untuk memberi gambaran singkat mengenai tema dan isi film, sekaligus membagikan suasana tentang bagaimana cerita disampaikan.

5. Proses Berkarya

Proses penciptaan karya film *Lelana* melalui tiga tahapan yakni pra-produksi, produksi dan pasca produksi. Tahap awal atau pra-produksi merupakan segala aktivitas yang dilakukan sebelum terjadinya *shooting*, sedangkan produksi merupakan tahap pelaksanaan pengambilan gambar dan suara, lalu pasca-produksi yang merupakan proses pengolahan material setelah dilakukannya *shooting*. Penjelasan ketiga bagian tersebut adalah sebagai berikut, Material yang terkumpul dari berbagai sumber seperti pengalaman, pengamatan, imajinasi dan pendapat dari hasil penalaran bersama tentang topik film, kemudian disatukan untuk menentukan peristiwa-peristiwa yang dialami oleh para tokoh di dalam dunia cerita. Hal-hal itulah yang diperhatikan pengkarya selama proses penulisan naskah cerita hingga ke tahap meminta pendapat. Masukan yang ada kemudian dipertimbangkan lagi oleh pengkarya khususnya mengenai terbentuknya logika cerita sebagai dasar bagi keutuhan film.

Proses pengambilan gambar dan suara secara keseluruhan dilakukan selama empat hari dengan pembagian dua hari berlokasi di Kabupaten Boyolali, dan dua hari lainnya di Kabupaten Sleman. Terpisahannya dua lokasi besar tersebut adalah karena pertimbangan dari segi artistik dan teknik produksi. Adapun rincian lokasi *shooting* tersebut adalah; sebagian besar adegan sawah dan rumah Petani dilakukan di daerah desa Ngargorejo (Ngemplak, Boyolali), sedangkan untuk adegan rumah Tentara dilaksanakan di rumah milik salah satu warga desa Tohudan (Colomadu, Karanganyar), kemudian untuk adegan di perkebunan tebu dan jati dilakukan di desa Sinduadi (Sleman).

Pertimbangan dalam memilih lokasi sawah sesuai dengan naskah memerlukan kondisi sebagai berikut; berada di wilayah suburban, tanaman padi milik Petani yang memasuki masa berbuah, adanya perbedaan umur tanaman padi, dan terdapatnya burung-burung pemakan padi. Hal lain yang menjadi pertimbangan adalah kepentingan untuk membangun

suasana sepi, banyaknya kriteria mengenai jenis sawah inilah kemudian yang akhirnya membuat lokasi sawah menjadi sentral kedudukannya dalam menentukan lokasi-lokasi lain yang dibutuhkan oleh naskah, khususnya mengenai jarak tempuh antar lokasi *shooting*.

Editing karya Tugas Akhir film *Lelana* merupakan tahap yang sebenarnya sudah diterapkan selama proses produksi berjalan, artinya apa yang dilakukan oleh editor sudah dimulai sejak dua hari pertama *shooting* selesai dilakukan, sebelum akhirnya meneruskan dua hari yang lain untuk melengkapinya masa *shooting*. Menggarap *editing* lebih dini ini dimaksudkan untuk memeriksa kualitas teknis baik suara dan gambar beserta kesinambungan emosi dari tiap-tiap adegan. Proses mencencil pemotongan gambar dan menyusunnya secara kasar ini (*rough cut*) sebenarnya juga difungsikan untuk membayangkan keutuhan visualisasi lebih lanjut, sehingga jika terdapat adegan yang dirasa memiliki kekurangan *shot* dapat segera diketahui.

Penyusunan gambar dan suara diakhiri dengan penggarapan musik bersama ilustrator musik, dan setelah semuanya sudah terpasang dan menjadi bagian dari draf awal, maka tugas selanjutnya adalah melakukan *preview* bersama penonton yang dipilih dan dianggap pengkarya dapat memberikan kontribusi khususnya mengenai masalah rasa yang muncul saat menonton penyusunan gambar secara utuh. Setelah mendengarkan masukan dan kembali lagi melakukan perbaikan di meja *editing*, maka tiba saatnya memasuki tahap finalisasi (*picture lock*) yang digarap dengan lebih seksama baik dari unsur gambar maupun suara.

6. Hambatan Karya

Selama pembuatan karya film pendek *Lelana*, beberapa hambatan dihadapi pengkarya seperti jadwal pemain yang tidak kunjung sejalan dengan jadwal sewa peralatan. Sedangkan tim produksi yang sebagian besar tidak sedang terlibat dengan produksi film lain, telah meringankan beban pekarya sebagai salah satu produser pelaksana dalam menentukan kesepakatan mengenai jadwal produksi. Adapun untuk ketidaksamaan waktu senggang antara pemain dan peralatan, disiasati oleh tim dengan menyewa secara satu persatu peralatan kepada banyak, pintu dan bukannya berasal dari satu vendor persewaan alat. Setelah melalui komunikasi yang intens pada waktu yang dirasa tepat, penentuan jadwal kemudian dapat disepakati oleh semua pihak termasuk para pemain.

Proses produksi film *Lelana* pada sebagiannya melibatkan pemain non-profesional yang baru saja terlibat dalam produksi film, yaitu, Febriansyah Tri Pasetyo dan Syavina Rizqi Shafannisa. Kedua pemain ini sebelumnya hanya dipilih oleh pengkarya karena tampilan fisik dan tingkat kooperatifnya terhadap jadwal produksi, artinya pengkarya pada awalnya memang tidak kenal dengan kedua pemain tersebut. Tugas pengkarya dan tim berikutnya adalah membuat mereka dapat melakukan tugas sesuai dengan keinginan naskah, maka kemudian pengkarya bersama divisi penyutradaraan dan kamera melakukan latihan bersama sebelum memasuki proses *shooting* selama empat kali pertemuan. Tidak ketinggalan dua pemain lain yang sudah dianggap sering terlibat dalam pembuatan film sebagai aktor turut serta dalam latihan, proses transfer pengalaman pun terjadi diantara pemain berpengalaman dan yang belum.

Pada tahap presentasi karya, awalnya direncanakan berlangsung di Teater Besar Institut Seni Indonesia (ISI), Surakarta, namun pengkarya di tengah proses dipertemukan dengan ide untuk menampilkan karya di bioskop Platinum Cineplex, sebelumnya telah dikenal bahwa bioskop Platinum selain memutar film-film komersial juga bersedia memutar karya-karya dari para sineas independen, kepraktisan dan tetap adanya kesempatan untuk tampil secara publik membuat pengkarya memutuskan merealisasikan ide tersebut, pengkarya bersama tim kemudian melakukan persiapan berupa penyediaan materi publikasi dan penyediaan materi putar.

Catatan penting bagi pengkarya adalah soal materi putar yang harus disetor ke pihak proyeksionis bioskop, standar *aspect ratio* yang membutuhkan format *scope* (beresolusi 2048 X 858) telah memaksa format film *Lelana* yang sejak awal memakai sistem *flat* (1920 X 1080) untuk dikonversi terlebih dahulu. Perbedaan *pixel* yang cukup jauh menyebabkan gambar tidak begitu optimal untuk tampil di layar berukuran besar (11 X 6 meter), ketidakefektifan berupa gambar yang sedikit *out of focus* tersebut kemudian diminimalkan dengan cara mempertahankan format *flat*, yang memiliki konsekuensi berupa gambar yang tidak dapat tampil memenuhi layar.

7. Sinopsis Film

Mendekati musim libur bertani dan ujian sekolah, dua sahabat yang sering dijumpai di sawah; seorang Petani dan Babinsa mempersiapkan kebutuhan anaknya masing-masing. Petani tersebut memberi modal alat-alat agar anak tidak mempercayai

sebuah sumur gaib. Sedangkan Babinsa mencari hewan untuk latihan praktik anaknya sebelum ujian. Keduanya mencemaskan hari-hari yang harusnya dilalui begitu saja.

8. Lokasi Pergelaran

Pemutaran karya dilakukan di bioskop Platinum Cineplex, teknologi layar, akustik, dan jumlah tempat duduk penonton yang mencapai 160 buah telah mengakomodir kebutuhan teknis pengkarya dalam mempresentasikan karya. Lokasi bioskop platinum yang berada di kompleks perbelanjaan Hartono Mall juga telah dikenal luas sebagai tempat yang khusus melayani animo menonton film, dan dalam konteks pertanggung jawaban kepada publik, kekhususan inilah yang sebenarnya dapat juga dimanfaatkan oleh pengkarya terlebih ketika menginginkan suatu perjumpaan dengan penonton yang lebih luas dan memiliki niat untuk mengikuti sebuah aktivitas apresiasi film, khususnya film fiksi pendek.

9. Durasi Karya

Film pendek *Lelana* memiliki durasi sekitar 18 menit, selain karena cukup memberikan keleluasaan dalam menyusun babak-babak yang dibutuhkan, alasan menentukan durasi adalah bagian dari strategi mempertemukan karya dengan penonton sebanyak-banyaknya. Maka disamping pemutaran independen karya dimaksudkan dapat mengikuti jaringan festival film baik kompetisi maupun non-kompetisi, yang rata-rata secara administratif memerlukan film berdurasi di bawah 30 menit untuk kategori film pendek.

10. Pendukung Karya

Pendukung karya film *Lelana* memiliki struktur organisasi kerja yang meliputi tugas dan tanggung jawab dari tahap praproduksi, produksi, pascaproduksi sampai ke tahap ekshibisi khusus untuk sidang ujian karya Tugas Akhir, adapun susunan para pendukung karya adalah seperti berikut ini; tim produksi terdiri beberapa profesi, selain menjadi penulis dan sutradara pengkarya juga membantu Ilman Hidayat selaku produser pelaksana, kemudian teknis pengambilan gambar dipercayakan pada Fajar Kuncoro, perekam suara oleh Yudi Asyari, ilustrator musik oleh Victorhugo Hidalgo, tata artistik oleh Wisnu Kusuma dan Gesang Nurwasim, *editing* oleh Ega Permana, kemudian Abith Wardana bertanggung jawab soal teknik pencahayaan, Desty Wulandari pada kostum, Wahyu W. Nugroho sebagai Manajer produksi, Hazmi Iskandar sebagai asisten sutradara, Sigid Nugroho di bagian logistik,

dan Ciptono Hadi yang membantu mengkoordinasi perekaman musik.

Pemain film *Lelana* diantaranya adalah Ahmad Zamzuri sebagai Tentara, Ragil Yatimin sebagai Petani, Febriansyah Tri Prasetyo sebagai Anak petani dan Syavina Rizqi Shafannisa sebagai Anak tentara. Kemudian tim yang bertanggung jawab membantu terlaksananya pemutaran khusus adalah Dewi Brown sebagai koordinator acara, Koko sebagai perancang materi publikasi berupa poster, Elara Karla dan Dwi Putri sebagai penerima tamu undangan.

C. Kesimpulan

Film fiksi pendek *Lelana* bermaksud mengungkapkan situasi, di antara dengan menghadapkan penonton kepada dualitas pikiran, sudut pandang tersebut dibangun menggunakan pendekatan dari tradisi filsafat timur, Jalan Tengah, yang mana bukanlah sikap, sedang-sedang saja, atau sikap, memenangkan semua (*win-win solution*), melainkan lebih dipahami sebagai pencarian atau pengelanaan batin dan pikiran sehingga memerlukan praktik dan pembiasaan sampai kemudian menjadi karakter yang mampu menafsir ulang moral.

Secara umum pengkarya bertujuan memberikan hiburan sekaligus renungan bertema sosial-politik yang diaktualisasi melalui latar budaya pertanian. Film *Lelana* kemudian terlihat memiliki premis; bahwa ini merupakan gambaran tentang keseharian seorang tentara dan seorang petani, namun kematian justru menghampiri disaat keduanya terlihat akrab dalam suatu relasi. Sedangkan perwujudan premis tersebut pada konteks cerita atau *logline* adalah; setelah militer melalui peran Babinsa masih dilibatkan oleh negara sebagai penyuluh pertanian, seorang petani semakin terlihat akrab dengan seorang tentara. Namun inisiatif tentara dan pasifnya petani membuat keduanya bertemu dengan kematian, mereka pun meninggalkan anak-anak yang ternyata sedang memiliki kecemasan masing-masing.

Ide garapan film *Lelana* memahami bahwa aspek naratif film merupakan elemen yang dapat dijelajah, khususnya untuk memperkaya cara penyampaian cerita melalui medium yang memiliki basis imaji. Formulasi naratifnya memilih tema kecil persahabatan, bersetting di, *in between* kota-desa, sudut pandang cerita berada di antara dua tokoh utama yakni; petani dan babinsa, kemudian cerita yang memiliki dua plot utama sebagai tempat perkembangan bagi watak tiap-tiap tokoh utama, kemudian peristiwa dalam cerita yang memiliki

pendekatan realis sekaligus fantasi. Aspek sinematografis film *Lelana* sendiri terlihat memakai sudut pandang gambar statis, dominasi suara lingkungan atau *soundscape* dan keruangan yang dibangun memakai logika observasi (bukan *set building*).

Karya Tugas Akhir ini selain dibuat untuk menjadi film yang mampu menangkap persoalan sosial-politik tertentu, juga sebenarnya dari awal berkeinginan untuk dapat memberikan gambaran tentang dinamisasi sinema, khususnya pada bentuk film fiksi pendek. Karya secara umum diharapkan menjadi medium eksplorasi terkait penciptaan film dan naratif alternatif secara khusus. Struktur tiga babak yang dimodifikasi dan digeser keperluannya untuk tidak melayani tangga dramatik telah membuat film tampak lebih terfragmentasi, pecahan-pecahan itulah yang memberikan perasaan tentang ketidakpastian sehingga bertujuan menggoda seseorang untuk melekat secara emosional dan intelektual pada sesuatu.

KEPUSTAKAAN

- Abrams, Nathan. 2001. *Studying Film* (ed) Tim O Sullivan. London: Arnold Publisher.
- Agni Rahadiyanti, RM. 2009. *Negara Minus Nurani, esai-esai kritis kebijakan publik*. Jakarta: Penerbit Buku Kompas.
- Ali, Matius. 2011. *Estetika, Sebuah Pengantar Filsafat Keindahan*. Jakarta: Sanggar LUXOR.
- Ali, Matius. 2013. *Filsafat Timur, Sebuah Pengantar Hinduisme dan Buddhisme*. Jakarta: Sanggar LUXOR.
- Firmanzah. 2008. *Marketing Politik, Antara Pemahaman dan Realitas*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.
- Gaut, Berys. 2010. *A Philosophy of Cinematic Art*. New York: Cambridge University Press.
- Hayward, Susan. 2013. *Cinema Studies, The Key Concept*. New York: Routledge.
- Kilbourn, Russell J.A. 2010. *Cinema, Memory, Modernity: The Representation of Memory*

- from the Art Film to Transnational Cinema*. New York: Routledge.
- Levi-Strauss, C. 1979. *Myth and Meaning*. New York: Schocken Books Press.
- Lombard, Denys. 2005. Nusa Jawa: *Silang Budaya III, Warisan Kerajaan-Kerajaan Konsentris*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.
- Messaris, Paul dan Lee Humphreys. 2007. *Digital Media, Transformations in Human Communication*. New York: Peter Lang Publishing.
- Metz, Christian. 1984. *The Imaginary Signifier, Psychoanalysis and the Cinema*, Indianapolis: Indiana University Press.
- McKee, Robert. 1997. *Story; Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. New York: HarperCollins Publisher.
- Nelmes, Jill. 2012. *Introduction to Film Studies*. New York: Routledge.
- Noor, Firman. 2007. *Kegagalan Partai Politik Menarik Simpati Rakyat: Urgensi Sebuah Paradigma Baru Partai Politik*. Jakarta: LIPI Press.
- Piliang, Yasraf Amir. 2003. *Hantu-Hantu Politik dan Matinya Sosial*. Solo: Tiga Serangkai.
- Prakel, David. 2010. *The Visual Dictionary of Photography*. Lausanne: AVA Publishing.
- Stam, Robert. 2000. *Film Theory An Introduction*. Oxford : Blackwell Publisher Inc.
- Susanto, A. 2011. *Filsafat Ilmu, Suatu Kajian Dalam Dimensi Ontologis, Epistemologis, dan Aksiologis*. Jakarta: Bumi Aksara
- Suyono, R.P. 2007. *Dunia Mistik Orang Jawa, Roh, Ritual, Benda Magis*. Yogyakarta: LKiS.
- Setiawan, Bonnie. 2004. *Globalisasi Pertanian, Ancaman atas Kedaulatan Bangsa dan Kesejahteraan Petani*. Jakarta: Institute of Global Justice.
- Sumber Internet:**
- Kementerian Pertanian. 2013. "Rencana Kinerja Tahunan (RKT) 2014". <http://bit.ly/23lvvPV>, akses : 2 Januari 2015.
- Sulaiman, Stefano Reinard. 2015. "Mentan: Jangan Tanya Lagi Kenapa Ada Babinsa!" <http://bit.ly/1QgPCR5> akses : 19 Mei 2015.
- Sutisna, Nanang. 2015. "Ironis, 10 Tahun Lagi Tak Ada Anak Muda Jadi Petani" <http://bit.ly/1IP2UOX>, akses : 18 Mei 2015.
- Narasumber:**
- Dwi Sutrisno, 35 tahun, petani di desa Jajar, kecamatan Barat, kabupaten Magetan, Jawa Timur.
- Priyanto, 40 tahun, sersan kepala Koramil 07 Wedi, Klaten, JawaTengah.