

BAB I

PENDAHULUAN

1.1. Latar Belakang

Perkembangan penulisan sejarah di Indonesia sangat beragam dan memiliki berbagai perspektif. Penulisan-penulisan tersebut telah menghasilkan berbagai karya sejarah yang memiliki dampak signifikansi bagi perkembangan historiografi Indonesia. Perkembangan sejarah Indonesia adalah cermin dari perjuangan dan keberanian bangsa ini dalam menghadapi berbagai tantangan dan cobaan. Melalui pemahaman yang mendalam tentang masa lalu, kita dapat memperoleh wawasan yang lebih baik tentang identitas dan nilai-nilai yang membentuk bangsa Indonesia saat ini. Penelitian lebih lanjut tentang sejarah Indonesia tidak hanya penting untuk mengeksplorasi warisan budaya yang kaya, tetapi juga untuk memahami dinamika sosial dan politik yang mempengaruhi negara ini dalam konteks global yang terus berubah. Sejarah dapat diartikan sebagai pencarian, sasaran-sasaran/objek pencarian, dan catatan dari hasil pencarian tersebut.¹ Sehingga hal tersebut memunculkan pembaruan—pembaruan dari kajian sejarah, termasuk kajian mengenai film. Sejarah film dapat ditelisik mulai dari masa Hindia Belanda sampai dengan saat ini.

Film, sebagai medium visual yang merekam gerak dan suara, telah menjadi salah satu warisan budaya terpenting dalam sejarah umat manusia. Film merupakan rangkaian gambar yang disusun dan akan bergerak apabila diproyeksikan ke dalam layar.² Perjalanan



¹Indah Wasino, *Metode Penelitian Sejarah: dari Riset hingga Penulisan*, cet. 1
Jakarta: Magnum Pustaka Umum, 2018), 4.
²M. Ariansah, "Film dan Estetika," *Imaji* 1, no. 4 (tanpa tahun): 42–48.

panjangnya, dari gambar-gambar bergerak awal hingga karya-karya digital penuh efek khusus, merupakan cerminan evolusi teknologi, seni, dan masyarakat itu sendiri. Awalnya, film adalah tentang eksperimen. Sejak kemunculannya pada akhir abad ke-19, para pionir seperti Lumière bersaudara dan Georges Méliès menggunakan kamera dan proyektor untuk mengabadikan dan memvisualisasikan dunia di sekitar mereka. Film bisu awal menceritakan kisah sederhana, sering kali tanpa dialog, tetapi memukau penonton dengan keajaiban gerak dan efek khusus yang inovatif.³ Film memiliki kemampuan untuk melepaskan narasi sejarah dari teks-teks kering dan membuatnya hidup di layar lebar. Perkembangan teori film, setidaknya kini film tidak lagi dipandang sebagai sebuah bentuk seni *an sich* (*film as art*) melainkan juga sebagai komunikasi massa (refleksi masyarakat) maupun praktik sosial. Melalui visualisasi, suara, dan pergerakan, film mempersembahkan sejarah dengan cara yang dapat dirasakan oleh penonton.

Di Indonesia, film yang diproduksi oleh orang Indonesia disebut film Nasional. Film Nasional tercipta karena untuk mempertahankan film-film Indonesia dari pengaruh film asing.⁴ Film nasional mampu untuk menggambarkan *zeitgeist* untuk kebutuhan sejarah sehingga melepaskan dari teks-teks yang kaku. Film seperti "Gie" (2005) yang menggambarkan kehidupan aktivis Soe Hok Gie atau "Battle of Surabaya" (2015) yang mengangkat kisah tentang perjuangan kemerdekaan melalui animasi, memperluas wawasan tentang sejarah Indonesia di luar buku-buku teks. Salah satu kekuatan film adalah

³ Seno Gumira Ajidarma. *Film dan Pasca Nasionalisme*. Cet. I. (DI Yogyakarta: Diva 23), 18.
Arda Muhlisun, *Film Nasional Indonesia Pertama* (Jakarta: Pusat Pengembangan 1, 2019), 3.



kemampuannya untuk menyuarakan perspektif yang terpinggirkan dalam sejarah resmi karena kemampuan film untuk menciptakan realitas yang mampu dirasakan oleh hati penonton.⁵ Banyak film Indonesia, seperti "Pengkhianatan G30S/PKI" (1984), kontroversial dalam memberikan narasi yang berbeda tentang peristiwa 30 September 1965. Film-film ini memberikan panggung kepada narasi-narasi alternatif dan merangsang diskusi yang lebih luas tentang peristiwa bersejarah yang mempengaruhi bangsa Indonesia. Film-film Indonesia juga sering merefleksikan politik dan kondisi sosial pada saat pembuatannya. Misalnya, "*The Act of Killing*" (2012) dan "*The Look of Silence*" (2014) karya Joshua Oppenheimer menghadirkan pandangan yang tajam terhadap kekerasan politik di Indonesia pada masa Orde Baru. Film-film dokumenter ini tidak hanya merekam sejarah, tetapi juga membuka luka-luka masa lalu yang masih dirasakan hingga saat ini. Bagaimana sebuah perkembangan dan kebijakan negara mampu mempengaruhi sebuah laju media perfilman hingga film nasional.⁶ Dari kebijakan tersebut menimbulkan berbagai fase dalam kemajuan hingga kemunduran.

Salah satu pionir kebangkitan film nasional yaitu Warkop DKI singkatan dari Warung Kopi Dono-Kasino-Indro, adalah grup trio komedian legendaris yang menjadi ikon komedi Indonesia. Dibentuk pada era 1970-an, mereka terdiri dari Nanu Mulyono (Dono), Wahjoe Sardono (Kasino), dan Indrodjojo Kusumonegoro (Indro). Kehadiran mereka di layar lebar membawa angin segar dalam dunia perfilman Indonesia, membawa tawa yang tak terbendung kepada penonton dari berbagai kalangan. Total film yang telah diproduksi



Ajidarma, *Film dan Pasca Nasionalisme*, 18.

Handrini Ardiyanti, "Perfilman Indonesia: Perkembangan dan Kebijakan, Sebuah *ri* Perspektif Industri Budaya," *Jurnal Kajian* 22, no. 2 (2017): 79–95.

sebanyak 34 Judul film dengan 12 sutradara dan 6 rumah produksi. Pada era 1980-an, Film Warkop DKI menjadi ikon film nasional dengan produksi film yang konsisten dan terbanyak.⁷ Film Warkop DKI telah memberikan kontribusi signifikan dalam mengangkat industri film Indonesia, terutama dalam genre komedi. Grup yang awalnya bernama Warkop Prambors ini berhasil memperkenalkan komedi yang cerdas dan bersahaja kepada penonton Indonesia. Mereka tidak hanya menghadirkan humor yang khas tetapi juga menggambarkan realitas sosial yang akrab bagi masyarakat.⁸

Perjalanan panjang Film Warkop DKI dimulai pada era 1970-an yang saat itu masih bernama Warkop Prambors. Pada periode ini dunia hiburan Indonesia tengah dalam tahap perkembangan yang pesat. Melalui rumah produksi Bola Dunia Film, Judul film pertama mereka adalah “Mana Tahan” atau yang diproduksi pada tahun 1980 dengan sutradara yaitu Nawi Ismail. Film ini menjadi langkah awal dari serangkaian kesuksesan mereka di dunia perfilman Indonesia. Keberhasilan film pertama ini membuka jalan bagi produksi film-film komedi berikutnya yang semakin memperkuat posisi mereka di industri hiburan Tanah Air. Film Warkop DKI tidak hanya dikenal karena komedi *slapstick* yang khas, tetapi juga karena kemampuan mereka dalam menyelipkan pesan-pesan moral dan kritik sosial dalam setiap karyanya.

Meskipun trio ini terpisah secara fisik setelah kematian Kasino pada tahun 1997 dan Dono pada tahun 2001, warisan Film Warkop DKI tetap hidup. Film-film mereka masih



Rizky Hafiz Chaniago, “Analisis Perkembangan Film Komedi Indonesia,” *Journal unication (Nyimak)* 1, no. 2 (2017): 189–195.
Chaniago, “Analisis Perkembangan Film Komedi Indonesia,” 189–195.

sering ditayangkan di televisi dan menjadi bahan pembicaraan di kalangan penggemar setia mereka. Kehadiran mereka tidak hanya sebagai komedian, tetapi juga sebagai simbol kebersamaan dan persahabatan. Film Warkop DKI bukan hanya sekadar trio komedian; mereka adalah legenda dalam sejarah hiburan Indonesia. Warisan mereka tetap hidup dan akan terus menghibur dan menginspirasi generasi-generasi mendatang. Dalam setiap karya mereka, kita dapat melihat cerminan kehidupan sehari-hari, nilai-nilai kebersamaan, dan kebahagiaan yang selalu mereka bawa. Warkop DKI akan selalu menjadi bagian tak terpisahkan dari memori budaya Indonesia.

Beberapa kajian yang telah membahas mengenai Warkop DKI maupun filmnya, namun masih sedikit hingga belum pernah ada kajian mengenai perubahan yang terjadi pada film-film mereka serta apa peran dari para personennya dalam mempengaruhi laju perubahan industri perfilman di Indonesia. Film Warkop DKI sebagai memori kolektif hidup masyarakat tahun 1990-an merupakan sesuatu yang perlu dipertahankan. Meskipun berbagai tanggapan baik dan buruk mengenai produksi film-filmnya, namun tetap perlunya rasa untuk melestarikan karya seni yang menghidupkan film nasional. Sesuai dengan UU Perfilman tahun 2009 yang dapat disimpulkan bahwa negara secara wajib dan bertanggung jawab untuk memajukan perfilman yang sejalan dengan ilmu pengetahuan dan teknologi.⁹ Maka penelitian ini relevan dalam pemajuan sejarah nasional maupun pengembangan sejarah dari industri budaya serta perfilman nasional.

1.2. Rumusan Masalah



Euis Komalawati, Industri Film Indonesia : Membangun Keselarasan Ekonomi dan Kualitas Konten, *LUGAS: Jurnal Komunikasi* 1, No. 1 (2017): 02.

Untuk menjawab persoalan-persoalan di atas maka diperlukan beberapa rumusan masalah yang akan dijawab melalui penelitian:

1. Mengapa Warkop Prambors yang awalnya seniman kampus mampu menjadi seniman nasional?
2. Mengapa Warkop Prambors berubah menjadi Warkop DKI dan bagaimana industri film nasional mempengaruhi perubahan tersebut?

1.3. Batasan Masalah

Batasan terhadap penelitian “Sejarah Perubahan Film Warkop DKI: Dari Seniman Kampus Menjadi Seniman Nasional 1980-1995” menggunakan batasan temporal untuk menjaga fokus penelitian dalam rentan waktu yang ditentukan secara mendalam. Alasan tidak menggunakan batasan spasial karena penelitian ini tidak terdapat perbandingan geografis antar wilayah.

1.3.1. Batasan Temporal

Fokus dari penelitian ini berada pada periode 1980 sampai dengan 1995 sebagai tahun dari distribusi film-film Warkop DKI. Grup lawak yang terdiri dari Dono, Kasino, dan Indro memulai karier sebagai aktor komedi pada film yang berjudul “Mana Tahan” yang disutradarai oleh Nawi Ismail dan diproduksi oleh Bola Dunia Film pada tahun 1979 dan distribusikan pada tahun 1980. Selain Dono, Kasino, dan Indro, film ini juga dibintangi oleh Nanu Moeljono, Elvy Sukaeshi, Rahayu Effendi, dan Kusno Sudjarwadi. Film ini menjadi penanda awal munculnya trio Dono, Kasino, dan Indro pada layar lebar meskipun nama grup nasih Warung Kopi Prambors dengan tambahan personel yaitu Nanu Moeljono.



Selanjutnya penulis membatasi waktu penelitian ditahun 1995 karena film yang berjudul “*Pencet Sana Pencet Sini*” karya sutradara Arizal dan diproduksi oleh Soraya Intercine Films pada tahun 1995 menjadi film terakhir akibat matinya film nasional sehingga para personelnnya harus beralih ke sinema elektronik atau sinetron.

1.4. Tujuan Penelitian

Penelitian ini bertujuan untuk mengetahui:

1. Mengetahui awal mula karir Warkop Prambors, dari seniman kampus hingga menjadi seniman nasional;
2. Mengetahui perubahan yang terjadi dari Film Warkop Prambors menjadi Warkop DKI dalam dua babak. Babak pertama mengenai Warkop Prambors pada periode 1980-1984 dan babak kedua mengenai perubahan nama menjadi Warkop DKI pada periode 1984-1995. Juga mengetahui bagaimana perkembangan industri perfilman nasional mempengaruhi perubahan tersebut.

1.5. Manfaat Penelitian

Penelitian ini memiliki berbagai manfaat, diantara-Nya adalah:

1. Sebagai manfaat dalam menambah literatur sejarah perfilman Nasional.
2. Sebagai literatur dalam melestarikan warisan kesenian Warkop DKI.
3. Mempertahankan memori kolektif masyarakat mengenai Warkop DKI.

1.6. Tinjauan Pustaka



Penelitian yang relevan

Penelitian yang dilakukan oleh Lisa Anggelina Hartono (2015) yang berjudul **“Teknik Humor dalam Film Warkop DKI”** menggunakan metode penelitian analisis isi kuantitatif yang mengkaji mengenai pesan humor dari 5 film terpopuler Warkop DKI menggunakan teknik humor.

Penelitian ini memanfaatkan kerangka kerja yang diajukan oleh Berger (2012) tentang teknik humor, yang mencakup *language*, *logic*, *identity*, dan *action*. Melalui analisis isi kuantitatif terhadap lima film terlaris dari Warkop DKI, peneliti dapat mengeksplorasi penggunaan teknik-teknik humor ini dalam konteks film komedi tersebut. Hasil penelitian menunjukkan bahwa semua teknik humor yang diajukan oleh Berger (2012) ditemukan dalam film-film Warkop DKI. Teknik *language* muncul sebagai yang paling dominan, diikuti oleh *logic*, *identity*, dan *action*. Hal ini mengindikasikan bahwa penggunaan bahasa dan dialog yang lucu memiliki peran yang sangat penting dalam membangun komedi dalam film-film Warkop DKI. Selain empat teknik utama, penelitian ini juga menemukan adanya penggunaan humor dalam bentuk gerakan tubuh dan ekspresi wajah, yang disebut sebagai *clownish behavior* dan *peculiar face* menurut teori humor Berger (1998). Hal ini menunjukkan bahwa tidak hanya kata-kata yang digunakan, tetapi juga ekspresi fisik para pemainnya turut berkontribusi dalam memberikan humor kepada penonton. Pola penggunaan teknik-teknik humor ini dalam film-film Warkop DKI menunjukkan bahwa pengaruh mereka terhadap komedi Indonesia sangat signifikan. Dengan menggabungkan berbagai jenis humor, seperti humor verbal, situasional, dan fisik, film-film ini berhasil menciptakan pengalaman komedi yang menyenangkan bagi penonton dari berbagai lapisan masyarakat. Selain itu, as yang bertahan lama dari film-film Warkop DKI juga menunjukkan bahwa humor



mereka memiliki daya tarik yang universal dan *timeless*. Meskipun dibuat pada era yang berbeda, tema dan gaya humor dalam film-film ini tetap relevan dan menghibur bagi penonton modern. Penelitian ini tidak hanya memberikan wawasan tentang penggunaan teknik humor dalam film-film Warkop DKI, tetapi juga mengakui warisan komedi yang mereka tinggalkan dalam industri film Indonesia. Film-film ini tidak hanya sekadar hiburan semata, tetapi juga menjadi bagian dari budaya populer Indonesia yang terus dikenang dan dinikmati oleh generasi baru. Dengan demikian, penelitian ini memberikan kontribusi penting dalam memahami dinamika humor dalam konteks film komedi Indonesia, serta mengapresiasi warisan seni yang telah ditinggalkan oleh Warkop DKI.

Penelitian ini memberikan gambaran bagaimana Warkop DKI tetap eksis dan bertahan dengan menggunakan teknik humor yang sesuai dengan zamannya. Total 34 film yang telah diproduksi oleh Warkop DKI dari tahun 1980 – 1996. Penelitian ini belum mengkaji perjalanan keseluruhan film dari Warkop DKI dan hanya mengkaji 5 film terpopuler yang telah diproduksi. Selanjutnya penelitian yang dilakukan oleh Rezky Hafiz Chaniago (2017) yang berjudul “**Analisis Perkembangan Film Komedi Indonesia**” dengan menggunakan metode penelitian pendekatan deskriptif untuk melihat jejak perkembangan film komedi di Indonesia sejak era 1960-an hingga 2000.

Kesimpulan dari penelitian dari Rezky (2017) menyebutkan bahwa sejarah film komedi Indonesia mencerminkan evolusi dan variasi dalam gaya, tema, dan kualitas film tersebut. Dari film-film klasik hingga era milenium, film komedi Indonesia telah memainkan peran penting dalam hiburan masyarakat, tetapi juga menghadapi tantangan dalam menyajikan konten yang berkualitas dan bermakna. Bagi para sineas Indonesia, ini



merupakan tantangan untuk terus meningkatkan kualitas dan kedalaman konten film komedi agar dapat memberikan kontribusi yang lebih berarti bagi perkembangan perfilman Indonesia dan moral generasi muda.

Kajian dan studi kasus dari penelitian tersebut sangat meluas dengan mengambil sampel Warkop DKI, Tarix Jabrix, Janji Joni, dan lain-lainnya, Sehingga kajian mengenai perubahan film dari Warkop DKI sangat terbatas.

Penelitian yang dilakukan oleh Heru Erwanto (2011) yang berjudul “**Sensor Film Di Indonesia Dan Permasalahannya Dalam Perspektif Sejarah (1945 – 2009)**” menggunakan metode penelitian Sejarah (pengumpulan sumber, kritik sumber, interpretasi dan historiografi). Tujuan penelitian ini untuk mengetahui alasan pemerintahan Indonesia melakukan penyensoran terhadap film, bagaimana penyensoran itu dilakukan, dan apa dampaknya terhadap dunia film serta Masyarakat umum.

Hasil dari penelitian ini menyimpulkan bahwa sensor yang dilakukan pemerintahan Indonesia pada periode 1945-2009 merupakan perwujudan dari politik yang dimainkan oleh pemerintahan. Penyensoran berlebih serta terdapatnya standar mengenai film nasional membuat para sineas periode 1945-2009 terkendala untuk membuat dan mendistribusikan film-filmnya. Penelitian ini membagi 5 periode waktu, yaitu Masa Perang Kemerdekaan (1945-1949); Masa *Survival* (1950-1959); Masa Demokrasi Terpimpin (1959-1967); Masa Orde Baru (1967-1998); dan Masa Reformasi (1998-2009).

Kajian ini akan menjadi rujukan bagi penulis bagaimana situasi politik dan peranannya dalam perubahan dan distribusi film nasional khususnya film Warkop DKI.



Meskipun penelitian ini tidak menyinggung secara spesifik mengenai Warkop DKI. Kajian tersebut diperkuat oleh penelitian yang dilakukan oleh Handrini Ardiyanti (2017) yang berjudul **“Perfilman Indonesia: Perkembangan Dan Kebijakan, Sebuah Telaah Dari Perspektif Industri Budaya”** dengan fokus kajian bagaimana kebijakan perfilman yang dikeluarkan oleh pemerintah mampu mempengaruhi laju perkembangan produksi dan distribusi perfilman di Indonesia. Handrini membagi periode penelitiannya menjadi 6 bagian yaitu pertama, 1900-1930 yang disebut sebagai tahapan seni kaum urban. Kedua, 1930- 1950 yang merupakan tahapan perkembangan film sebagai hiburan di tengah depresi ekonomi dunia. Ketiga, periode 1950-1970 yang disebut sebagai ketegangan ideologi. Keempat, 1970-1985 yang disebut sebagai globalisme semu. Kelima, 1985-1998 yang disebut sebagai periode krisis di tengah globalisasi. Keenam, 1998-2013 yang ditandai dengan euforia demokrasi.

Dari penelitian yang dilakukan Handrini, memperlihatkan bagaimana Warkop DKI yang diproduksi dari tahun 1980 – 1994 masuk dalam 2 periode, yaitu periode globalisme semu dan periode krisis. Namun, penelitian tersebut tidak mengkaji bagaimana Warkop DKI mampu bertahan di dalam 2 periode tersebut.

Penelitian lain dilakukan oleh Heru Chandra Nurhuda (2014) dengan judul **“Kritik Sosial dalam Film Komedi Warkop DKI tahun 1980-1994”** dengan metode penelitian sejarah (heuristik, kritik, interpretasi, dan historiografi). Penelitian ini membahas mengenai bagaimana kritik sosial yang dilakukan oleh Warkop DKI pada masa orde baru serta respons masyarakat mengenai kritik yang dilakukan oleh Warkop DKI.



Hasil penelitian tersebut menyebutkan bahwa film komedi memiliki genre yang berbeda dengan jenis film lainnya, dengan tujuan utama untuk memberikan hiburan dan keceriaan kepada penonton melalui cerita atau adegan yang mengundang tawa. Di Indonesia, sejarah film komedi dimulai pada masa pemerintahan Hindia Belanda dengan pertunjukan komedi panggung, dan produksi film komedi dimulai sekitar tahun 1926 dengan film pertama berjudul "Loetoeng Kasaroeng", yang masih merupakan film bisu. Selama masa pendudukan Jepang, produksi film komedi dihentikan karena pemerintah Jepang menganggap tertawa sebagai tindakan kurang menghormati. Namun, setelah masa Orde Baru, film komedi kembali muncul di Indonesia, terutama dengan kehadiran kelompok komedian yang awalnya merintis karier mereka di Radio Prambors dan kemudian merambah ke dunia perfilman. Film-film komedi yang dibintangi oleh Warkop DKI, yang pertama kali tayang di bioskop pada tahun 1980-an, memberikan warna tersendiri bagi industri perfilman Indonesia. Film-film Warkop DKI mengangkat berbagai tema, seperti kehidupan masyarakat dan dunia pendidikan, dan selalu berhasil meraih apresiasi positif dari penonton karena adegan-adegan yang lucu dan penggunaan bahasa yang khas. Penyampaian kritik yang dilakukan Warkop DKI dilakukan secara implisit dengan menggunakan adegan lucu, sehingga kritik yang disampaikan untuk ditertawakan.

Penelitian ini hanya berfokus pada bagaimana beberapa film Warkop DKI yang diproduksi pada orde baru mengandung unsur kritik sosial. Penelitian tersebut belum memberikan kronologis secara jelas mengenai sejarah dan perubahan dari film Warkop DKI.

Penelitian yang dilakukan oleh Asidigisianti Surya Patria, Nova Kristiana, dan Aryanto (2021) berjudul "*Woman Exploitation in Warkop DKI Film Posters*"



mengadopsi metode penelitian deskriptif kualitatif dengan menggunakan poster film komedi Warkop DKI dari tahun 1980-1989 sebagai objek penelitian. Poster film dipilih dengan metode *purposive sampling*, yang merupakan teknik *non-random* untuk memilih berdasarkan karakteristik spesifik yang sesuai dengan tujuan penelitian. Poster yang dipilih meliputi Gengsi Dong (1980), Dongkrak Antik (1982), Maju Kena Mundur Kena (1983), Depan Bisa Belakang Bisa (1987) dan Makin Lama Makin Asyik (1987).

Penelitian ini mengidentifikasi dan menggambarkan citra perempuan dalam poster film sebagai simbol visual. Tanda-tanda ini kemudian dianalisis menggunakan pendekatan semiotika visual. Teknik pengumpulan data meliputi teknik dokumentasi dan observasi. Penelitian ini menerapkan teknik analisis semiotika Roland Barthes untuk menentukan eksploitasi tubuh perempuan sebagai alat manipulasi, yang dimaksudkan sebagai tanda simbol stereotip tertentu pada poster-poster.

Hasil penelitian menunjukkan bahwa poster-poster ini sering kali menggambarkan perempuan dalam pakaian minim, menekankan bagian tubuh seperti dada, paha, dan pantat, dengan bahasa tubuh yang mengundang, provokasi, dan erotis. Hal ini mencerminkan eksploitasi seksual terhadap perempuan sebagai komoditas yang dimanfaatkan untuk menarik perhatian penonton dan meningkatkan daya tarik film. Penelitian ini juga menyoroti peran budaya patriarki dalam konstruksi media massa, di mana perempuan sering kali diposisikan sebagai objek yang dieksploitasi untuk mencapai keuntungan maksimal. Praktik ini mencerminkan ideologi patriarki yang mendalam dalam industri film Indonesia pada era tersebut yang secara tidak langsung memengaruhi cara masyarakat melihat peran dan status perempuan dalam kehidupan nyata.



Penelitian ini memberikan wawasan tentang bagaimana industri film mengonstruksi dan memanipulasi citra perempuan melalui media poster, serta menyoroti peran penting semiotika visual dalam menganalisis eksploitasi gender dalam konteks budaya populer untuk kebutuhan pasar. Penelitian tersebut akan membantu penulis dalam menjelaskan salah satu faktor mengapa film-film warkop DKI bisa sukses menarik penonton.

Penelitian yang dilakukan oleh Panji Pangestu (2024) yang berjudul **“Perfilman Indonesia pada Masa Orde Baru Periode 1980-1992”** mengkaji bagaimana film digunakan sebagai alat propaganda dan ekonomi pada masa pemerintahan Orde Baru. Dalam penelitian ini, Panji memaparkan perkembangan film yang didorong oleh kepentingan politik dan ekonomi negara serta individu atau kelompok tertentu selama periode tersebut.

Penelitian ini memanfaatkan kerangka kerja yang diajukan oleh Graeme Turner (1991) tentang film sebagai praktik sosial, yang mencakup elemen-elemen produksi, distribusi, dan ekshibisi yang berinteraksi secara dinamis dalam membentuk serta dipengaruhi oleh struktur sosial, politik, dan budaya. Melalui analisis historis dan studi kasus beberapa film propaganda yang diproduksi pada masa itu, Panji mengeksplorasi bagaimana film-film tersebut berfungsi sebagai media propaganda dan alat ekonomi.

Salah satu temuan utama adalah penggunaan film-film propaganda seperti “Janur Kuning (1980)”, “Serangan Fajar (1981)”, “Pengkhianatan G30S/PKI (1984)”, dan “Djakarta 66 (1982)” yang menggambarkan aksi heroik Suharto dan peran militer dalam sejarah Indonesia. Film-film ini diproduksi dengan dukungan penuh dari pemerintah dan militer,

annya alat penting dalam membentuk opini publik dan memperkuat legitimasi orde Baru. Misalnya, “Janur Kuning” yang disutradarai oleh Alam Rengga



Surawidjaja dan didanai oleh Presiden Suharto sendiri, menonjolkan peran Suharto dalam pertempuran Yogyakarta 1949, dengan produksi yang melibatkan perusahaan milik kolonel yang dekat dengan Suharto.

Dalam penelitian yang mengkaji “Serangan Fajar”, ditemukan bahwa film ini diproduksi oleh Pusat Produksi Film Negara (PPFN) yang dipimpin oleh Brigjen G. Dwipayana, staf pribadi Presiden Suharto. Film ini menekankan inisiatif militer Suharto dalam melawan Belanda tanpa debat atau diskusi, menciptakan narasi tunggal yang mendukung kepemimpinan Suharto. Untuk film “Pengkhianatan G30S/PKI” yang disutradarai oleh Arifin C. Noer merupakan contoh lain dari film yang digunakan sebagai propaganda untuk mengekspos kejahatan PKI. Film ini, yang wajib diputar setiap tanggal 30 September, menampilkan adegan-adegan kekerasan yang bertujuan menanamkan ketakutan terhadap komunisme di kalangan masyarakat. Kritik dari sejarawan seperti Dr. Asvi Warman Adam menunjukkan kelemahan historis film ini, termasuk ketidakakuratan dalam detail sejarah. Sedangkan film “Djakarta 66” juga menjadi alat propaganda, mengisahkan Surat Perintah Sebelas Maret (Supersemar) dengan narasi yang mendukung Suharto. Diproduksi oleh PPFN dan melibatkan petinggi TNI, film ini memperkuat legitimasi politik Suharto melalui representasi sejarah yang kontroversial dan tidak jelas keasliannya. Selain penggunaan film sebagai propaganda, penelitian ini juga mengungkap monopoli film impor Hollywood yang dilakukan oleh keluarga dan kroni Suharto, seperti Sudwikatmono dan Benny Suherman, melalui perusahaan-perusahaan seperti PT. Camila Internusa Film dan PT. Satria Perkasa Estetika. Monopoli ini memperkuat dominasi film impor, mengurangi



kesempatan bagi film lokal, dan mempengaruhi preferensi penonton yang lebih condong pada film luar negeri.

Penelitian ini memberikan wawasan penting tentang bagaimana film pada masa Orde Baru tidak hanya berfungsi sebagai alat hiburan, tetapi juga sebagai instrumen politik dan ekonomi yang kuat. Dengan menggabungkan analisis historis dan kritik sosial, Panji Pangestu menyajikan gambaran komprehensif tentang dinamika perfilman Indonesia pada periode 1980-1992, serta dampaknya terhadap budaya dan masyarakat Indonesia. Penelitian ini berkontribusi dalam memahami peran film dalam konteks politik dan ekonomi, serta mengapresiasi kompleksitas sejarah perfilman Indonesia pada masa Orde Baru.

Penelitian yang berjudul “**Film Sebagai Propaganda di Indonesia**” (2013) oleh Eka Nada Shofa Alkhajar, dkk. Melakukan penelitian mengenai film sebagai media yang dikontrol oleh pembuatnya dan bukan sebagai media yang netral. Dengan menggunakan sistematika pembuatan film sehingga membentuk realitas yang semu, pembuat film mampu menggerakkan penonton untuk mengilhami propaganda yang ingin disebarkan. Dalam hal ini pemerintah sangat berpotensi untuk mengatur serta memberikan regulasi sesuai dengan keinginannya.

Alkhajar membagi perkembangan perfilman Indonesia ke dalam 4 babak, yaitu Masa Kolonial Belanda, Masa Kolonial Jepang, Pemerintah Orde Lama, dan Pemerintah Orde Baru. Pemerintahan Orde Baru menyebarkan propagandanya melalui film dengan nama “Projek Film Kopkamtib” yang bertujuan melakukan produksi film dokumenter. Pemerintah

akan stasiun TV TVRI (Televisi Republik Indonesia) sebagai media distribusi serta
ol film-film yang akan ditayangkan. Hal ini menjelaskan bagaimana Orde Baru



melihat film-film sebagai kekuatan pemerintahan dan di sisi yang lain mampu menjadi media kritik terbesar kepada pemerintahan. Meskipun penelitian ini tidak menyinggung secara pasti bagaimana Orde Baru melakukan tindakan represif terhadap Warkop DKI, namun menguatkan bukti bahwa Orde Baru terlibat secara pasti melalui Menteri penerangan dalam laju perkembangan film-film Warkop DKI.

Penelitian yang dilakukan oleh Satrio Pamungkas (2017) yang berjudul **“Peran Orang Gila Sebagai Representasi Kritik Sosial: Studi Kasus Tiga Film Warkop DKI: Bisa Naik Bisa Turun (1991), Bagi-Bagi Dong (1992), dan Pencet Sana Pencet Sini (1993)”** menggunakan pendekatan teori komedi klasik dan kontemporer untuk mengkaji peran karakter orang gila sebagai medium kritik sosial dalam film-film Warkop DKI.

Penelitian ini memanfaatkan teori humor yang diajukan oleh beberapa ahli seperti Sigmund Freud yang menyatakan bahwa humor merupakan mekanisme defensif yang diperlukan oleh manusia tertindas untuk bertahan dalam kehidupan sehari-hari. Dengan menggunakan teori ini, peneliti mengeksplorasi bagaimana karakter orang gila dalam film-film Warkop DKI digunakan sebagai alat untuk menyampaikan kritik sosial secara tidak langsung. Hasil penelitian menunjukkan bahwa Warkop DKI berhasil memanfaatkan kelucuan yang berasal dari penyimpangan kondisi sosial untuk membentuk kritik yang cerdas dan menghibur. Penelitian ini juga menemukan bahwa film komedi memiliki peran penting dalam menyampaikan kritik sosial karena sifatnya yang mudah diterima oleh khalayak luas. Seperti yang dikemukakan oleh Suwardi (2006), film komedi merupakan salah satu genre

film naratif yang menggunakan struktur naratif yang menyimpang dari logika untuk kan kelucuan. Seno Gumira Ajidarma (2012) menambahkan bahwa humor dalam



komedi tidak memenjarakan jiwa lucu dalam satu definisi, melainkan memiliki banyak makna dan dapat digunakan untuk menghegemoni dan memberikan wacana tertentu kepada penonton. Selain itu, penelitian ini mencatat bahwa kelucuan dalam komedi bersifat konstruktif dan lokalitas. Komedi yang terjadi di satu tempat belum tentu akan sama di tempat lain, namun film-film Warkop DKI mampu merangkul berbagai penonton dari berbagai tempat karena konstruksi komedinya yang universal dan menghibur. Hal ini menunjukkan bahwa Warkop DKI memiliki pemahaman yang mendalam tentang bagaimana menggunakan komedi untuk menyampaikan pesan sosial yang relevan dan kritis.

Penelitian ini memberikan kontribusi penting dalam memahami peran komedi sebagai alat kritik sosial, serta bagaimana karakter orang gila dalam film-film Warkop DKI digunakan untuk mengungkapkan ketidakpuasan terhadap kondisi sosial. Dengan demikian, penelitian ini tidak hanya memberikan wawasan tentang penggunaan humor dalam film komedi Indonesia, tetapi juga mengapresiasi warisan kritis yang ditinggalkan oleh Warkop DKI dalam budaya populer Indonesia.

Penelitian yang dilakukan oleh Masyitoh Aulia dan Asti Kurniawati (2023) yang berjudul **“Perfilman Nasional dalam Negara Orde Baru”** mengkaji upaya pemerintah Indonesia dalam memperkuat kedudukan film nasional di tengah dominasi film impor dan perkembangan teknologi serta media baru.

Pemerintah Orde Baru melakukan beberapa kebijakan penting untuk mendukung perfilman nasional, salah satunya adalah kebijakan wajib putar film nasional di bioskop yang bertujuan untuk mengurangi peredaran film impor secara bertahap. Kebijakan ini diharapkan meningkatkan apresiasi masyarakat terhadap film nasional sehingga masyarakat



mulai mengalihkan preferensi mereka dari film impor ke film nasional. Selain itu, pemerintah juga melakukan upaya ekspor film dengan mengusulkan enam judul film nasional untuk dipromosikan di Belanda dan Eropa. Film-film tersebut adalah "Atheis" (1974), "Senyum Di Pagi Bulan Desember" (1974), "Suster Maria" (1974), "Si Manis Jembatan Ancol" (1973), "Mutiara Dalam Lumpur" (1972), dan "Bing Slamet Koboi Cengeng" (1974) (Kompas, 1975). Meskipun belum ada kepastian penerimaan, pemerintah memberikan pengganti ongkos cetak film sebagai bentuk dukungan. Namun, kondisi perfilman nasional memburuk dengan munculnya jaringan bioskop Cinema 21 dan televisi swasta, ditambah dengan diberlakukannya Undang-Undang No. 8 tahun 1992 tentang perfilman Indonesia. UU ini memberikan pemerintah wewenang untuk menarik film yang dianggap mengganggu keamanan dan ketertiban masyarakat, yang menunjukkan dominasi pemerintah dalam mengatur perfilman nasional.

Pemerintah juga membentuk Lembaga Sensor Film (LSF) dan Badan Pertimbangan Perfilman Nasional (BP2N) sebagai alat kontrol, menggantikan Badan Sensor Film (BSF) yang sebelumnya beroperasi dari tahun 1966 hingga 1994. Regulasi yang ketat ini membuat banyak sineas merasa tertekan dan tidak profesional, seperti yang diungkapkan oleh Indro Warkop dalam wawancaranya. Selain regulasi ketat, kondisi perekonomian yang sulit juga berpengaruh pada perfilman nasional. Produser film sering menunda produksi karena kekhawatiran akan persaingan ketat dengan film impor yang memiliki kualitas lebih baik (Berita Yudha Minggu, 1994). Realitas menunjukkan bahwa penonton film impor lebih tinggi dibandingkan dengan film nasional, yang menyebabkan film nasional semakin jarang

kan di bioskop dan tidak bertahan lama di pasaran.



Penelitian ini menyimpulkan bahwa perkembangan perfilman nasional Indonesia pada masa Orde Baru sangat dipengaruhi oleh peran negara. Kebijakan pemerintah dalam mengontrol dan meningkatkan kualitas perfilman nasional, serta respons terhadap perkembangan teknologi, sangat menentukan arah dan dinamika perfilman nasional selama periode tersebut termasuk perubahan-perubahan pada film-film Warkop DKI.

1.6.2. Landasan Konseptual

Perubahan menurut Kamus Besar Bahasa Indonesia adalah menjadi lain atau berbeda dari sebelumnya. Menurut *Oxford Learner's Dictionaries* arti dari perubahan (*change*) adalah sebelum/membuat perbedaan.¹⁰ Penjelasan dari kedua kamus tersebut sejalan dengan penelitian ini karena film-film dari Warkop DKI dapat dibagi menjadi dua bagian; era Prambors dan era DKI. Perubahan dari nama, studio film, serta dampak dari film-film Warkop DKI akan dikaji secara ilmiah.

Menurut Ajidarma bahwa film atau sinematografi merupakan eksistensi dari fotografi.¹¹ Menurut UU no. 33 tahun 2009 tentang perfilman, mengatakan bahwa film adalah sebuah karya seni budaya yang merupakan suatu pranata sosial dan media komunikasi massa yang dibuat atas dasar kaidah sinematografi dengan ataupun tanpa suara dan dapat dipertunjukkan. Mudjino (2011) berpendapat bahwa film memiliki berbagai fungsi yang mencakup memberikan informasi dalam film berita, memberikan pembelajaran dalam film pendidikan, mempengaruhi pandangan dalam film dokumenter, serta menghibur dalam jenis

¹⁰ Arthur S. Reber, *A Dictionary of Psychology*, cet. 4 (Britania: Penguin, 1988),

Ajidarma, *Film Dan Pascanasionalisme*, 7.



film cerita.¹² Dapat disimpulkan bahwa film merupakan gabungan dari visual dan audio dengan memperhatikan aspek sinematografi serta menggambarkan realitas yang diciptakan oleh pembuatnya. Warkop DKI bukan hanya sebagai pemain film, namun mereka turut serta merancang cerita yang akan mereka peran kan. Mereka menjadikan identitas mereka sebagai alat promosi sekaligus melakukan kritik sosial yang dituangkan di dalam film mereka.

Menurut Arda Muhlisiun Film Nasional merupakan film yang di produksi oleh orang Indonesia menggunakan latar Indonesia dengan budaya dan sosial di dalamnya¹³. Muhlisiun menambahkan bahwa film nasional harus didasarkan pada kesadaran nasional untuk menggambarkan kepribadian bangsa. Penelitian ini mendukung pernyataan Muhlisiun mengenai konsep film nasional dengan contoh produksi film Warkop DKI. Film-film Warkop DKI dapat dikategorikan sebagai film nasional karena seluruh kru film, pemeran, dan pendanaan berasal dari orang Indonesia dengan latar cerita yang menggambarkan kepribadian bangsa.

Dalam makalah Hadley menyimpulkan bahwa seniman merupakan perantara budaya dari produksi dan konsumsi¹⁴. Budaya dari seniman adalah idealisme mengenai seni yang harus bebas dari komersialisasi, namun dalam realitasnya terdapat tuntutan dari pasar yang harus dipertimbangkan oleh seniman. Sehingga seniman sering kali berada di titik sentral persimpangan tersebut untuk tetap bertahan. Konsep ini sesuai dengan para personel Warkop

¹² Yoyon Mudjiono, Kajian Semiotika Dalam Film, *Jurnal Ilmu Komunikasi* 1, No. 1 (2011): 125-138.

Muhlisiun, *Film Nasional Indonesia Pertama*, 2-3.

Steven Hadley, "Artists as cultural intermediaries? Remediating practices of n and consumption", *Arts and the Market*, (Agustus, 2021), Tanpa halaman.



DKI yang berada di persimpangan antara harus bersikap idealis atau tunduk pada keinginan produser dan industri agar filmnya tetap laku.

Menurut Chaniago Warkop DKI merupakan singkatan daripada Warung Kopi DKI terdiri atas Dono (Wahyu Sardono), Kasino (Kasino Hadiwijoyo), Indro (Indrojoyo Negoro).¹⁵ Sedangkan menurut Hartono (2015) mengemukakan bahwa Warkop DKI merupakan sebuah film bertema komedi yang mengangkat isu-isu dimasyarakat Indonesia dengan sasaran penonton keluarga.¹⁶ Bisa disimpulkan bahwa Warkop DKI terdiri dari Dono, Kasino, dan Indro merupakan ikon dari film-film yang mereka buat bersama rumah produksi. Konsep yang dipakai adalah Warkop DKI sebagai identitas film, bukan sebagai identitas pribadi.

1.7. Metode Penelitian

Penelitian ini menggunakan buku “*Penulis Sejarah*” (2022) yang ditulis oleh Dias Pradadimara, dkk. sebagai rujukan dalam melakukan penelitian yang terdiri 6 tahap, yaitu:

1. Mengidentifikasi Permasalahan Sejarah

Untuk mengulangi penulisan sejarah yang berulang, menentukan permasalahan sejarah membutuhkan pengumpulan sumber penulisan, kritik sumber, dan interpretasi. Hal tersebut dibutuhkan untuk melihat *gap* permasalahan yang belum dikaji secara mendalam ataupun belum ditulis sama sekali. Penulis melakukan pengumpulan literatur sejarah serta menyesuaikan dengan apa yang penulis tekuni di luar dari disiplin ilmu sejarah (faktor



Chaniago, “Analisis Perkembangan Film Komedi Indonesia”, 189-195.
Lisa Hartono, Teknik Humor dalam Film Warkop DKI, *Jurnal E-Komunikasi* 3, (15): 04-08.

kedekatan emosional dan intelektual) yaitu film. Setelah merumuskan topik yang ingin ditulis, menentukan periode yang tepat agar mengetahui apakah topik ini telah menjadi permasalahan sejarah atau masih sangat kontemporer. Setelah menentukan topik, merumuskan permasalahan sejarah agar penelitian tidak bersifat sinkronis (melebar dalam ruang), melainkan diakronis (memanjang dalam waktu). Hasil dari merumuskan dan menentukan permasalahan adalah menentukan judul yaitu “Sejarah Perkembangan Film Warkop DKI: Dari Seniman Kampus Menjadi Seniman Nasional 1980-1995”.

2. Melakukan Pencarian Sumber

Sumber primer dan sekunder menjadi fondasi penelitian ini. Sumber primer terdiri dari 34 film Warkop DKI yang diakses melalui layanan kanal video daring (dalam jaringan), situs daring *Internet Movie Database* (IMDb) dan arsip seperti surat kabar dan naskah film Warkop DKI. Sumber sekunder terdiri dari berbagai literatur seperti buku dan artikel dari jurnal. Penulis juga mengusahakan untuk melakukan pencarian sumber melalui wawancara dengan personel Warkop Prambors maupun DKI yang tersedia di layanan video daring.

3. Menerapkan Kritik

Kritik sumber terdiri dari pertanyaan kritis, kritik ekstern, dan kritik intern. Pertanyaan kritis berupaya untuk meragukan keaslian sumber sejarah serta latar belakang mengapa sumber tersebut ada. Apakah film-film yang telah didistribusikan sekarang tetap mempertahankan orisinal-nya atau ada yang berubah? Siapa sutradaranya? Dari mana pembiayaan filmnya? Dan sebagainya. Dari pertanyaan kritis tersebut dilanjutkan dengan kritik ekstern untuk mengungkapkan apakah sumber tersebut masih asli atau palsu. Setelah kritik ekstern, kritik intern diperlukan untuk mengkaji isi atau apa yang ada di dalam sumber



tersebut. Hal ini memerlukan berbagai ilmu bantu ataupun penyelidikan mendalam agar pengecekan silang dapat tercapai serta kebenaran dalam sumber tersebut dapat dipercaya.

4. Melakukan Interpretasi

Setelah pengumpulan sumber dan kritik sumber, menyatukan komponen tersebut agar menciptakan kejadian sejarah yang mendekati objektif melalui pengungkapan sebuah pernyataan. Dibutuhkan berbagai ilmu bantu dalam menciptakan interpretasi dari sumber-sumber yang telah dikumpulkan agar tercapainya sejarah total. Memberikan penjelasan dari sumber-sumber yang telah dikumpulkan agar membentuk sebuah kronologis.

5. Melakukan Penulisan Sejarah

Merangkai sebuah tulisan rekonstruksi kejadian sejarah secara kronologis dari interpretasi sumber-sumber sejarah. Penulisan sejarah biasa disebut historiografi, yaitu menafsirkan fakta-fakta sejarah dan menuliskannya sebagai sebuah tulisan sejarah. Penulisan sejarah dituntut untuk mendekati objektivitas.

6. Menerapkan Teknik Penulisan yang Baku

Tujuan dari penulisan sejarah adalah untuk menambah kekayaan literatur sejarah serta bentuk komunikasi kepada pembaca dengan cara yang jelas. Penulisan yang baku memungkinkan untuk memahami sejarah dengan lebih jelas sehingga tidak terjadi ambiguitas dan sesuai jiwa zamannya.

Selain buku utama dari Pradadimara yang digunakan dalam mengkaji film Warkop dari sisi eksternal, penulis juga menggunakan teori komodifikasi budaya pada Bab III berdasarkan



Max Horkheimer dan Theodor Adorno dalam *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*¹⁷ dalam mengkaji film-film Warkop dari sisi internal.

1.8. Sistematika Penulisan

pembaca mampu memahami secara menyeluruh mengenai kejadian sejarah yang diteliti.

Bab I, Sebagai bab pendahuluan yang terbagi atas latar belakang, rumusan masalah, tujuan dan manfaat penelitian, tujuan pustaka, metode penelitian, dan sistematika penulisan.

Bab II, Mengenai gambaran umum sejarah perfilman Indonesia yang meliputi sejarah singkat munculnya perfilman di Indonesia serta bagaimana kondisi perfilman Indonesia pada awal masa Orde Baru sebelum kemunculan film Warkop DKI. Pada Bab ini juga dibahas Radio Prambors sebagai awal karir Warkop DKI dalam membangun citra dan identitasnya di media.

Bab III, Membahas mengenai kemunculan Warkop DKI, dari seniman kampus menjadi seniman nasional. Pada Bab ini juga dibahas mengenai apa penyebab Warkop Prambors alih wahana dari radio menuju ke industri film dan apa penyebab kesuksesan film mereka.

Bab IV, Membahas mengenai perubahan terhadap Warkop DKI yang dibagi dalam dua babak. Babak pertama akan membahas mengenai film-film dari Warkop Prambors



Theodor Adorno dan Max Horkheimer. *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Edited by Gunzelin Schmid Noerr. Translated by Edmund Jephcott. Stanford: University Press, 2002.

periode 1980-1984. Babak kedua sebagai perubahan dari Warkop Prambors menjadi Warkop DKI periode 1984-1995.

Bab V, merupakan penjabaran dari bab I sampai bab IV yang kemudian ditarik sebuah kesimpulan dari seluruh pembahasan. Kesimpulan tersebut merupakan jawaban dari berbagai rumusan permasalahan yang telah diajukan sekaligus menjadi penutup dalam penelitian ini.



BAB II

PERKEMBANGAN FILM DI INDONESIA DAN RADIO PRAMBORS

Film-film Warkop DKI turut menjadi landasan dalam memetakan sejarah film di Indonesia. Perkembangan film sebagai budaya kontemporer sangat digemari oleh masyarakat bahkan sebelum Indonesia merdeka. Film di Indonesia selalu bertransformasi sebagai alat kesenian, propaganda, perjuangan hingga ekonomi nasional. Pada Bab ini akan membahas mengenai pemetaan sejarah perkembangan film di Indonesia serta pada era awal Orde Baru sebagai gambaran umum sebelum kemunculan film Warkop DKI.

Setelah gambaran umum mengenai perfilman, selanjutnya pembahasan mengenai radio Prambors sebagai cikal bakal terbentuknya grup Warkop Prambors dan DKI. Warkop DKI yang sebelumnya berkarir sebagai penyiar radio memiliki personel 5 orang dan nantinya berkiprah sebagai Warkop Prambors. Penjelasan ini diperlukan dalam memahami latar belakang mengapa Warkop DKI populer terhadap seri film mereka.

2.1. Sejarah Perfilman Indonesia

Garin Nugroho dan Herlina membagi pembabakan sejarah perfilman Indonesia menjadi 6 babak¹⁸ :



Garin Nugroho dan Dyna Herlina, *Krisis dan Paradoks Film Indonesia*, (Jakarta: pas Media Nusantara, 2015), : 1 – 326.

Tabel 2. 1 Pembabakan era perfilman Indonesia

No.	Periode	Sebutan	Peristiwa
1.	1900-1930	Tahapan Seni Kaum Urban	“Loentoeng Kasareong” dipublikasikan tahun 1926. Wong Brother’s asal Sanghai memproduksi film Njai Siti atau <i>De Stem Des Bloeds</i> (Soera Darah) pada 22 Maret 1930. Halimoen Film sebagai perusahaan film cerita di Jakarta berdiri pada tahun 1929.
2.	1930-1950	Hiburan di Tengah Depresi Ekonomi Dunia	Beberapa film di buat awal 1930 yaitu “Pareh” dan “Boenga Ross dari Tjikembang (1931)” Film Terang Boelan / <i>Het Eliand de Droomen</i> karya Albert Balink yang menjadi cikal bakal industri budaya di Indonesia. 1939 produksi film tercatat 5 judul. 1940 produksi film tercatat 14 judul.



			1941 produksi film mencapai 30 judul. 1942-1944, rumah produksi Jepang bernama Nippon Eiga Sha memproduksi 3 film yaitu Pulo Inten, Bunga Semboja dan 1001 Malam.
3.	1950-1970	Ketegangan Ideologi	Produksi pertama film “Darah & Doa” yang disutradarai oleh Usmar Ismail pada 30 Maret 1950 menjadi cikal bakal Hari Film Nasional. 1957 produksi film tercatat 20 judul. 1958 produksi film tercatat 19 judul. 1959 produksi film tercatat 18 judul. Penurunan ini disebabkan oleh sensor berlebihan oleh pemerintah yang mencakup isu ideologi kanan maupun kiri dalam rentan tahun 1950-1960.
4.	1970-1985	Globalisme Semu	Masa kejayaan perfilman Indonesia dengan total 618 judul berhasil di produksi, melahirkan karya-karya fenomenal seperti “Si Doel Anak



			Betawi” (1973) dan “Gita Cinta SMA” (1979). Muncul Warkop DKI dengan film pertamanya “Mana Tahan” 1979. Film propaganda “Penumpasan Pengkhianatan G 30 S PKI” karya Arifin C. Noer (1984)
5.	1985-1998	Periode Krisis di Tengah Globalisasi	Warkop DKI dari periode 1979 – 1994 memproduksi film sebanyak 34 judul. Pada periode ini muncul berbagai film yang mengumbarkan seksualitas dan sensualitas.
6.	1998-2013	Euforia Demokrasi	Pada era 90-an perfilman Indonesia mengalami kemunduran dengan produksi film hanya dibawah 10 judul selama 3 tahun. Pada tahun 1998 menandai era kebangkitan film nasional.

Sumber: Ardiyanti, “Perfilman Indonesia”, 168.

Dalam tabel tersebut dapat dijelaskan bahwa berbagai gejolak mempengaruhi laju
 ingan perfilman Indonesia. Dimulai dari zaman Hindia Belanda dengan
 nya rumah produksi Belanda bernama Jawa Film Company oleh Heuveldrop pada



tahun 1926.¹⁹ Film pertama yang dibuat berjudul “*Loetoeng Kasaroeng*” bertujuan untuk memperbaiki citra bangsa barat dimata pribumi. Tujuan film ini untuk memberikan perspektif bahwa bukan hanya orang-orang barat yang memiliki penyimpangan terhadap budaya dan norma, namun orang pribumi juga. Sebelum terbentuk film ini, film-film Hollywood yang ditayangkan di Hindia Belanda menimbulkan persepsi di kalangan pribumi bahwa orang berkulit putih yang dianggap panutan memiliki berbagai penyimpangan seperti perselingkuhan, pemerkosaan dan bentuk kriminalitas yang ditayangkan oleh film-film barat.²⁰ Film tersebut merupakan produksi Belanda sehingga tidak dapat dianggap sebagai film nasional.

Ketika masa pendudukan Jepang, pendudukan menggunakan media film sebagai alat propaganda. NV Multi Film yang merupakan rumah produksi milik Belanda diambil alih dan berganti nama menjadi *Jawa Eiga Kosha* (Perusahaan Film Jawa) pada tahun 1942²¹. Rumah produksi tersebut nantinya akan berganti nama menjadi *Nippon Eigasha* (Lembaga Produksi Film) dengan distributor *Eiga Haikyusha* (Distributor Film). Pada masa ini, perkembangan perfilman mengalami efek yang positif maupun efek negatif, seperti yang di sebutkan oleh M. Fajar Yulia Fahmi dan Rojil Nugroho Bayu Aji :

“Berakibat positif, karena terjadi perubahan fungsi film yang sebelumnya dianggap seolah-olah sebagai barang dagangan, pada masa pendudukan

¹⁹ Heru Erwantoro, Sejarah Sensor Film di Indonesia Masa Hindia Belanda dan Pendudukan Jepang (1916 – 1945), *Patanjala* 2, No. 1 (2010): 9-10.

Erwantoro, “Sejarah Sensor Film di Indonesia”, 10.

M. Fajar Yulia Fahmi & Rojil Nugroho Bayu Aji, *Dinamika Perfilman Indonesia 1940-1966*, *Avatara* 12, No. 3 (2022): Tanpa halaman.



Jepang film dianggap sebagai produk seni, alat menyadarkan masyarakat, dan alat pendidik rakyat . Orang Pribumi pun juga sangat terlibat aktif dalam dunia perfilman, meskipun semuanya masih dibawah pengaruh pemerintah Jepang. Sedangkan akibat negatifnya, para pekerja film pada masa sebelumnya kehilangan profesi mereka karena dianggap tidak sejalan dengan pemerintah Jepang dan jumlah bioskop juga mengalami penurunan.”

Ketika Indonesia meraih kemerdekaan pada tahun 1945, perkembangan perfilman Indonesia harus terhenti 3 tahun akibat datangnya tentara sekutu yang membonceng NICA (*Nederlands Indies Civil Administration*). R.M. Soetarto yang merupakan wakil pimpinan *Nippon Eigasha* mengubah rumah produksi tersebut menjadi Berita Film Indonesia (BFI) lalu kembali diambil alih Belanda pada tahun 1948 dan berganti nama menjadi *South Pasific Film Corp* (SPFC). Pada tahun ini juga di bentuk 2 sekolah film dan teater yaitu *Cino Drama Ateiler* (CDA) dan *Kino Drama Institue* (KDI)²².

Kebutuhan film nasional sebagai identitas bangsa diperlukan untuk memperkaya budaya bangsa Indonesia. Film yang diproduksi pada masa Hindia Belanda dan masa pendudukan Jepang tidak menggambarkan film nasional sehingga diperlukannya sebuah film dari bangsa Indonesia untuk menggambarkan identitas bangsa.²³ Setelah Belanda mengakui status quo Indonesia, terbentuklah film “Darah dan Doa” (*The Long March of Siliwangi*) oleh

²² Fahmi & Aji, “Dinamika Perfilman Indonesia Tahun (1940-1966)”, Tanpa Halaman

²³ Adrian Jonathan Pasaribu, “Pernyataan Identitas,” dalam *Kebangsaan dalam in Film Nasional*, disunting oleh Hikmat Darmawan dkk. (Jakarta: Direktorat JEMENDIKBUD RI, 2017), 60.



rumah produksi Perusahaan Film Nasional Indonesia (Perfini) pada tahun 1950, serta terbentuknya Persatuan Indonesia (Persari) yang menandai awal perfilman Indonesia.



Foto 2. 1 : Poster film “Darah dan Doa” 1950

Sumber : Internet Movie Database, “Poster Film *Darah dan Doa*,” 22 Januari 2025, https://www.imdb.com/title/tt0042378/?ref=tt_mv_close.

Dalam periode yang sama, dibentuk pula asosiasi yang menaungi perusahaan film dan para artis di Indonesia, yaitu Persatuan Perusahaan Film Indonesia (PPFI) dan Persatuan Artis Film Indonesia (PARFI). Perfini merupakan perusahaan film pribumi pertama yang didirikan oleh Usmar Ismail pada Maret 1950.²⁴ Dalam mendirikan Perfini, Usmar Ismail mendapatkan dukungan dari rekan-rekannya, seperti Naziruddin, Max Tera, Rosihan Anwar, Basuki Resobowo, Djohan Sjafri, dan Sjawal Mochtaruddin. Pendirian Perfini bertujuan untuk memproduksi film nasional yang berkualitas tinggi serta memiliki nilai artistik yang



Neneng Ridayanti, “Peranan PERFINI dalam Mengembangkan Perfilman Indonesia, 1950–1970,” *Jurnal Sejarah Citra Lekha* 2, no. 1 (2017): 19–30.

mampu bersaing di kancah internasional. Usmar Ismail memiliki idealisme bahwa film nasional harus mencerminkan identitas bangsa, karya seni bebas tanpa dicampur unsur politik. Usmar Ismail mencoba untuk mengembangkan organisasi Perfini dalam ranah kesenian bebas meskipun dalam beberapa kesempatan, film dijadikan sebagai alat kebudayaan yang dikomersilkan

Dalam perjalanan Perfini menghadapi berbagai tantangan, terutama dalam hal keterbatasan dana dan fasilitas produksi. Usmar Ismail yang gencar memproduksi film berdasarkan ide ‘film nasional’ tanpa memerhatikan unsur komersialisasi harus tunduk pada pasar. Film “Krisis” (1953) dan “Heboh” (1954) karya Usmar Ismail dan Perfini jadi bukti lemahnya idealisme “film nasional”²⁵. Salah satu krisis finansial yang paling berat terjadi pada tahun 1957, yang menyebabkan banyak pegawai dan artis harus meninggalkan perusahaan atau mengalami pemutusan hubungan kerja karena ancaman kebangkrutan. Pada saat itu, aset studio Perfini bahkan sempat diambil alih oleh pihak bank dan pemerintah.²⁶ Situasi tersebut memaksa Usmar Ismail untuk tidak hanya berfokus pada visi artistiknya, tetapi juga mempertimbangkan keberlangsungan operasional perusahaan demi kesejahteraan para pekerja yang bergantung padanya.

Pada tahun-tahun selanjutnya terjadi kemunduran terhadap industri perfilman Indonesia. Penurunan produksi film-film nasional dipengaruhi akibat kebijakan penyensoran yang berlebihan oleh pemerintah orde lama, contohnya pada film “Daerah Hilang” karya



Pasaribu, “Pernyataan Identitas”, 88
Ridayanti, “Peranan PERFINI”, 25

Bachtiar Siagian yang diproduksi pada tahun 1955.²⁷ Situasi ini bermula dari pembentukan Panitia Pengawas Film (PPF) pada tahun 1948 dengan dasar *film Ordonnatie* 1940 yang telah disempurnakan dalam *Staatsblad No. 155*, bersamaan dengan dikeluarkannya surat keputusan oleh Dewan Pertahanan Nasional dengan membentuk “Badan Pemeriksaan Film” dibawah naungan Menteri Penerangan RI, yang nantinya akan berpindah dibawah Kementerian Pendidikan, Pengajaran, dan Kebudayaan pada tanggal 20 November 1951²⁸.

Berbagai kebijakan yang telah dilakukan oleh pemerintahan awal Orde Lama memberikan situasi yang kurang menguntungkan dalam laju tahap perkembangan perfilman Indonesia. Hal ini diperparah dengan Penetapan Presiden RI Nomor 11 Tahun 1963 Tentang Pemberantasan Kegiatan Subversi. Dalam peraturan tersebut diatur secara tegas bahwa kebudayaan asing perlu untuk disaring ataupun dilarang karena dirasa mampu merusak kepribadian bangsa, Memperkukuh kedudukan presiden serta melarang adanya kritik terhadap pemerintahan.

2.2 Kondisi Perfilman Indonesia Pada Masa Awal Orde Baru

Setelah berhasil menggantikan Sukarno, Suharto naik menjadi presiden pada bulan Oktober 1966 melalui surat perintah 11 Maret (Supersemar). Suharto menyebut pemerintahannya sebagai Orde Baru, menciptakan ekonomi nasional namun tidak mampu meningkatkan taraf pendidikan dan kesejahteraan masyarakatnya.²⁹ Awal perjalanan orde

²⁷ Ardiyanti, “Perfilman Indonesia”, 169

²⁸ Elvy Maria Manurung. “Paradoks dan Manajemen Kreativitas dalam Industri Film i” (Disertasi Dr., Satya Wacana University, 2016), 233.

M. C. Riclefs, *Sejarah Indonesia Modern 1200-2004*. Jakarta: Serambi. Cet. III. 3-559.



baru mampu memperbaiki ekonomi nasional yang hancur dan menciptakan stabilitas politik yang semu. Suharto memiliki lingkaran pemerintahan yang didominasi oleh militer, sehingga pemerintahan tersebut cenderung bersifat otoriter. Berbeda dengan Sukarno yang lebih dekat dengan Negara Komunis, Suharto melalui Hamengkubuwana IX menerapkan ekonomi yang cenderung ke negara-negara Barat dan Amerika Serikat. Strategi *Laissez-faire* untuk mengundang para investor asing serta hadirnya “Mafia Barkley” akan menjadi landasan perekonomian baru³⁰. Bukan hanya investor yang datang di awal pemerintahan Orde Baru, produk kebudayaan termasuk film dari berbagai penjuru dunia juga masuk di Indonesia. Sensor yang ketat dari pemerintahan Orde Lama dihilangkan oleh pemerintahan Orde Baru.

Pemerintahan Orde Baru memulai berbagai kebijakan perfilman nasional melalui menteri Penerangan dengan membentuk Dewan Produksi Film Nasional (DPFN)³¹. B.M. Diah (1966-1967) sebagai Menteri Penerangan pada tahun 1967 mengeluarkan SK nomor 71 Tahun 1967 mengenai film impor. Surat tersebut mengatur tentang optimalisasi film impor sebagai sumber pendanaan untuk pengembangan dan revitalisasi industri perfilman nasional. Importir akan membayar sejumlah uang kepada pemerintah yang nantinya akan diserahkan ke produser Indonesia. Jumlah yang harus disetor sejumlah Rp. 250.000,- agar menjadi modal dalam pembuatan film nasional.³² Ketergantungan terhadap pendapatan yang diterima dari importir memberikan dampak yang baik dalam waktu yang singkat saja. Kebijakan

³⁰ Riclefs, *Sejarah Indonesia Modern 1200-2004*, 558-559.

Masyitoh Aulia, Asti Kurniawati. Perfilman Nasional Dalam Negara Orde Baru, *jarah Indonesia* 6, No. 1 (2023): 3.

SK Menteri Penerangan Republik Indonesia nomor 71 Tahun 1967.



tersebut mampu menumbuhkan produksi film di awal Orde Baru, namun disisi lain film-film asing mendapatkan jalan legal untuk masuk ke Indonesia.



Foto 2. 2 : Boerhanoeddin Mohammad Diah

Sumber : Indonesian Ambassador to the United Kingdom, “Daftar Duta Besar Indonesia,” 24 Januari 2025,
https://kemlu.go.id/london/en/pages/daftar_duta_besar_indonesia/4198/etc-menu.

Pada periode 1970-an merupakan kebangkitan kembali industri perfilman Indonesia, namun tidak semua sineas mampu mendistribusikan karyanya. Contohnya para sineas dari LEKRA (Lembaga Kebudayaan Rakyat) tidak di izinkan untuk memproduksi film serta berbagai karyanya dilarang tayang dan dihancurkan sebagai upaya dalam memarjinalkan kelompok kebudayaan kiri³³. LEKRA dianggap sebagai bagian dari Partai Komunis Indonesia (PKI) dan dapat membahayakan ideologi bangsa. Organisasi seperti PARFI dan



Wijaya Herlambang. *Kekerasan Budaya Pasca 65*. Tangerang Selatan: Marjin Kiri, 9.

Karyawan Film Indonesia (KFI) dijadikan sebagai wadah pengawasan agar para pekerja film tidak terafiliasi dengan PKI ataupun paham komunisme.³⁴ Meskipun organisasi-organisasi tersebut merupakan produk Orde Baru, namun beberapa dari organisasi tersebut tidak sepenuhnya patuh terhadap kebijakan pemerintah. Orde baru melalui menteri penerangan melakukan kontrol penuh terhadap perfilman dan TVRI digunakan sebagai media propaganda.³⁵

Tahun 1972, Menteri Penerangan mengeluarkan surat keputusan nomor 83 tahun 1972 mengenai Badan Koordinasi Importir Film (BKIF). BKIF bertugas sebagai penyedia film impor dengan target 600 film asing per tahun³⁶. Semakin banyak film impor yang masuk, semakin banyak uang untuk pembuatan film nasional. Pemerintah orde baru melalui Kementerian Penerangan hanya mementingkan kuantitas dari pada kualitas. Tentunya hal tersebut dibutuhkan untuk peningkatan produksi film mengingat pada periode akhir Orde Lama kondisi perfilman nasional sangat buruk. Kebutuhan bioskop ataupun layar tancap terhadap film nasional yang diproduksi pada periode awal orde baru belum mampu terdistribusikan secara menyeluruh.

Meskipun pembentukan DPFM dan BKIF memberikan harapan baru bagi perkembangan industri film di Indonesia, realisasinya belum sesuai dengan ekspektasi perfilman nasional. Kondisi ini mendorong para sineas untuk melakukan aksi demonstrasi

³⁴ Nugroho & Herlina, *Krisis Dan Paradoks Film Indonesia*, 122.

³⁵ Manurung, "Paradoks dan Manajemen Kreativitas dalam Industri Film Indonesia",

Emmanuel Subangun, "*Menunggu Program Kerja Badan Koordinasi Importir ompas*, 25 Maret 1973), IV.



terhadap Menteri Penerangan guna menuntut pengurangan jumlah film impor. Kelompok Generasi Muda Perfilman Indonesia yang terdiri dari aktor, aktris, pekerja film, dan kritikus mengajukan resolusi kepada pemerintah. Mereka menuntut pengurangan kuota film impor dari 600 menjadi 250 judul per tahun³⁷. Selain itu, mereka juga mengusulkan pemberlakuan ketentuan yang lebih tegas terkait komposisi film impor, yang mencakup lima film drama, tiga film non-drama, satu film pendidikan, dan satu film anak-anak dalam setiap sepuluh film yang diimpor. Resolusi tersebut juga menekankan pentingnya penerapan sanksi yang lebih kuat untuk memastikan kepatuhan terhadap aturan yang berlaku.

Pada September 1973, Menteri Penerangan menerbitkan sejumlah kebijakan untuk mengatur impor dan pengembangan industri film nasional. Kebijakan tersebut dituangkan dalam Surat Keputusan No. 72/KEP/MENPEN/1973 tentang mekanisme koordinasi impor dan distribusi film, Surat Keputusan No. 73/KEP/MENPEN/1973 terkait konsorsium film Mandarin, serta Surat Keputusan No. 74/KEP/MENPEN/1973 yang menetapkan peningkatan dana pembinaan industri film nasional. Melalui kebijakan ini, pemerintah menurunkan kuota impor dan meningkatkan alokasi dana untuk produksi serta rehabilitasi film nasional. Hal ini disertai dengan pelarangan penayangan film nasional apabila tidak sepham dengan pemerintah Orde Baru. Contohnya film “Tiada Jalan Lain” produksi tahun 1972 karya Hasmanan yang dilarang beredar akibat kemewahan yang ditonjolkan dalam film.³⁸ Orde Baru pada tahun ini mampu mengendalikan jalur impor, produksi film nasional,



Subangun, “*Menunggu Program Kerja Badan Koordinasi Importir Film*”, IV. Sekretariat Negara Republik Indonesia, *Film “Tiada Jalan Lain”*, R-iskab/11/73 (Jakarta: Waseskab, 16 November 1973).

dan sensor film secara bersamaan sehingga memudahkan monopoli oleh kelompok atau jaringan 21.

Dorongan untuk meningkatkan produksi film nasional semakin kuat setelah terjadinya Peristiwa Malari pada 15-16 Januari 1974, yang memperkuat semangat nasionalisme ekonomi. Awalnya, pemerintah merespons desakan dari insan perfilman, tetapi kemudian mulai menuntut industri film nasional untuk lebih produktif. Dampaknya, produksi film nasional meningkat sepanjang dekade 1970-an dan berlanjut hingga 1980-an, sementara kuota impor film terus berkurang. Alasan dari hal tersebut adalah Direktur Film Departemen Penerangan mengharapkan pertumbuhan jumlah produksi film nasional akan diiringi oleh peningkatan kualitas film dalam negeri. Keuntungan singkat ini berakhir pada tahun 1974 dengan memburuknya produksi nasional karena tidak terbendungnya film-film impor yang masuk ke Indonesia. Kebijakan sebelumnya juga tidak memberikan dampak yang signifikan karena masalah transparansi dana seperti yang di jelaskan dalam penelitian Aulia & Kurniawati:

...Direktur Yayasan Film, Fachrudin Lubis mengemukakan bahwa sejak Agustus 1974 sudah tidak ada dana saham produksi film yang dipinjamkan lagi kepada para produser. Melalui ungkapan Fachrudin tersebut timbul banyak sekali pertanyaan dari para importir film. Mereka mempertanyakan ke mana dana yang mereka bayarkan menurut SK No. 71/SK/M/1967. Tanpa adanya transparansi yang jelas pemerintah malah merencanakan kenaikan dana saham yang akan disesuaikan dengan asal benua film yang diimpor (Pos Film, 1974).³⁹

Kredit yang diberikan kepada produser-produser film tidak mampu dikembalikan karena kebanyakan para produser yang menerima kredit tidak berpengalaman memproduksi



Aulia, Perfilman Nasional Dalam Negara Orde Baru, 7.

film.⁴⁰ Para produser yang tidak kompeten ini hanya mencoba-coba membuat film dan tidak memiliki pengalaman. Sehingga film yang dihasilkan memiliki kualitas yang buruk. Hasil yang buruk ini tidak laku pada pasar dan turun layar lebih cepat di bioskop atau layar tancap.

Sistem distribusi film di Indonesia tidak kalah parahnya dengan sistem produksi film nasional. Distribusi film nasional terkendala karena minimnya infrastruktur sehingga mempengaruhi penayangan film di berbagai daerah. Sistem yang berkembang pada distribusi film Indonesia adalah jual-beli-putus yang mendukung terbentuknya pekerjaan broker dan booker. Broker adalah perantara/caloe yang merupakan sebutan untuk merendahkan Booker karena bekerja pada sektor informal. Booker adalah orang yang melakukan pemesanan atau penjadwalan sebuah film untuk ditayangkan di bioskop sedangkan Broker dalam konteks ini adalah perantara tidak resmi atau pihak ketiga yang menghubungkan rumah produksi dengan jaringan bioskop atau distributor.⁴¹ Broker telah muncul dari Orde Lama dan bertahan sampai Orde Baru. Peran mereka seharusnya menjadi krusial karena mampu mendistribusikan film-film independen ataupun yang bukan berasal dari perusahaan besar. Hal ini tidak berjalan dengan baik bagi film independen karena distribusi film dikuasai oleh jaringan besar. Intervensi dari jaringan besar membuat para broker cenderung memilih film *blockbuster* yang dianggap menguntungkan sehingga broker tidak lagi mendukung film independen/kecil. Terjadinya pasar yang tidak transparan serta oligopoli membuat sineas tidak mengembangkan kreativitasnya lagi dan cenderung membuat film asal jadi.



Handrini, “Perfilman Indonesia : Perkembangan dan Kebijakan”, 170.
Eric Sasono, et.al. “*Menjegal Film Indonesia: Pemetaan Ekonomi Politik Industri mesia*” (Jakarta: Rumah Film. 2011) 201

2.3. Radio Prambors

Radio Prambors merupakan radio swasta yang mengudara pada 18 Maret 1971. Diprakarsai oleh Malik Sjafei, Imran Amir, Mursid Rustam, Bambang Wahyudi, Tritunggal, dan beberapa dari teman sebaya mereka.⁴² Kelahiran Prambors berawal dari ketertarikan Tritunggal (Itung) dalam merakit pemancar radio pada tahun 1967. Mereka kemudian membangun sebuah pemancar sederhana beserta perangkat pendukung lainnya di kediaman Bambang Wahyudi. Pada masa itu, *turntable* digunakan sebagai media pemutaran lagu dari piringan hitam. Malik mengungkapkan bahwa kelompok mereka memanfaatkan antena yang terbuat dari bambu dan dipasang di atas pohon untuk mendukung penyiaran.⁴³ Siaran yang dilakukan tanpa izin tersebut dipancarkan dari kamar Bambang Wahyudi dan hanya dapat diterima hingga wilayah Dukuh Atas, yang berjarak sekitar dua kilometer dari pusat kegiatan Prambors. Nama Prambors dipilih karena singkatan dari Prambanan, Mendut, Borobudur dan sekitarnya.

Radio Prambors memiliki berbagai program acara dalam perkembangannya. Salah satu program acara yang dibentuk adalah “obrolan malam Jumat” yang mengudara pada tahun 1973. Program obrolan malam Jumat membahas mengenai kisah mahasiswa terutama menyangkut alam dan pegunungan. Namun karena kurang digemari, tema pembahasan

⁴² “50 Tahun Berdiri, Simak Kisah Berdirinya Prambors”, *Prambors*, diakses pada tanggal 21 Januari 2025 pukul 22.42 WITA <https://www.Pramborsfm.com/entertainment/50-tahun-berdiri-simak-kisah-berdirinya-Prambors/all>.

⁴³ “Mengingat Kembali Sejarah Prambors Yang Berulang Tahun ke-52!”, *Prambors*, pada tanggal 21 Januari 2025 pukul 22.46 WITA, www.Pramborsfm.com/news/mengingat-kembali-sejarah-Prambors-yang-berulang-52-tahun.



mereka berubah menjadi komedi dan MOB. Program ini di isi oleh mahasiswa UI dan anak SMA, dari 5 orang berkurang menjadi 3 orang. 3 orang ini dikenal dengan grup komedi Warung Kopi DKI atau Warkop DKI. Dari mulai titik ini, personil dan grup Warkop memperlihatkan konsistensi dalam membuat karya .



Foto 2. 3 : Logo Radio Prambors

Sumber : Masima Radio Network, “Prambors,” *Wikipedia*, diakses 21 Januari 2025, <https://id.wikipedia.org/w/index.php?curid=3883929>.

