بدهیم که سوابق او نشان دهد به لحاظ اخلاقی، فرهنگی و روحی مشکلاتی دارد کار نمی‌تواند درست انجام شود. ما معتقدیم وقتی بازیگری می‌خواهد حس بگیرد و در قالب یک شخصیتی فرو رود، باید حداقل‌هایی داشته باشد.» و جالب است که مستند ایشان براین مطلب آقای قرائتی است! «آن بحثی که آقای قرائتی در مراسم جشنوارهٔ نماز در مورد نماز مطرح کردند، بحث جالبی بود. ایشان گفتند اگر بازیگری خودش نمازخوان نباشد و تارک الصلوة باشد، نمی‌تواند نماز را با حالت واقعی و معنوی خودش اجرا کند.» خوب است نظر آقای قرائتی و ضرغامی را به فیلم عمر مختار که چندین بار از سیمای جمهوری اسلامی پخش شده است جلب کنیم. نمازی که آنتونی کویین در نقش عمر مختار در انتهای فیلم خوانده است، نمازی توأم با معنویت و خلوص است که در بیننده باوری عمیق ایجاد می‌کند و همین عمر مختار (آنتونی‌کوئین) در پشت صحنه و ساعتی بعد با زنانی که در فیلم شوهرانشان در جنگ شهید شده‌اند، مشغول شناکردن در استخرند.بدترین نوع تضعیف نظام همان طور که بارها در مقالات نوشته‌ام، عملکرد بد زمامداران است و گرنه انتقاد به نظام، به تقویت نظام منجر می‌شود. سیاستگذاران فرهنگی نظام جمهوری اسلامی خوب است علاقه‌ای را که به امام خمینی نشان می‌دهند با تفکر و علم نسبت به اندیشه‌های امام توأم کنند. در سراسر آثار امام با ظاهرگرایی بشدت مبارزه شده است. اگر به آثار شهیدمطهری هم که مطابق سخن مقام رهبری، اساسنامهٔ جمهوری اسلامی است مراجعه کنید، در می‌یابید که از نظر ایشان آنچه اهمیت دارد محتوا و هدف است نه شکل و فرم. شکل و فرم ابزار است و ابزار مقدس نیست. آنچه اصالت دارد، باطن و محتوای اثر است.

سخن آخر

آنچه گفته شد به مصداق «گذشته چراغ راه آینده است» بود. معاونت سینمایی در دورهٔ جناب آقای خاتمی نباید نسبت به گذشته بی‌اعتنا باشد. باید از سر تأمل در سینمای پس از انقلاب نگریست. شعار مردمی بودن که در دولت جناب آقای خاتمی تکرار می‌شود، اگر بی‌بهره از باطن و حقیقت باشد، زود بر ملا می‌شود.

راه تحقق این شعار آن است که در عین توجه به باطن و تفکر از توجه به ظاهر باز نمانیم. و این مرتبه اهل ولایت و «انعمت علیهم» است. جدایی هریک از این دو و عطف توجه به یکی، شعار سینمای مردمی را به پزی روشنفکرانه تبدیل خواهد کرد.

۱.فخرالدین انوار، مجلهٔ فیلم، شمارهٔ ۷۵، صفحه ۷۲.

۲.فخرالدین انوار؛ مجله فیلم، شمارهٔ ۷۵.

۳.فارابی، بهشتی، ش اول، ۱۳۶۷.

۴.روزنامه کیهان مصاحبه سال ۷۱.

۵.سوره، ش اول، دوره دوم، ص ۵۱.

۶.همان، ج ۱.

۷.برای اطلاع بیش تر از این نشریه رجوع شود به مقالهٔ دکتر رضاداوری دربارهٔ ماهیت تمدن غرب در کیهان فرهنگی.

۸.مراجعه شود به کتاب «دیدگاههای فرهنگی و هنری» از انتشارات روابط عمومی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۹.همان.

۱۰.همان.

سیاست‌گذاری سینما در اندونزی

مترجم: مولود پاکروان

آشفتگی سیاسی سال‌های ۶-۱۹۶۵، در زندگی عمومی اندونزی اغلب نهادها، از جمله نهادهای سینمایی را دگرگون کرد. این تغییرات، سازمان‌های حرفه‌ای، اقتصاد تولید فیلم و کارکرد سانسور را متاثر ساخت. این دگرگونی یک شبه روی نداد بلکه برخی از این تغییرات پیش از کودتای نظامی اکتبر ۱۹۶۵، آغاز شده بود.نظم نوین، از حکومت قبلی، اصل کنترل شدید رسانه، تحت نظر وزارت اطلاعات را به ارث برد.

تا سال ۱۹۶۴، مسئوولیت سینما، بین چهار دپارتمان تقسیم شده بود: آموزش و فرهنگ، اطلاعات، تجارت و صنعت. در سال ۱۹۶۴، وزیر اطلاعات عهده‌دار مسئوولیت تمامی جنبه‌های سینما

▣ جایگاه سینما در دستگاه قدرت، بر نفوذ رسانه‌ای - اطلاعاتی و در نتیجه بعد امنیت و پروپاگاندا به جای بعد هنری یا خلاق آن تاکیدگذاشت.

در اندونزی شد. در نتیجه سینما مانند رادیو و مطبوعات تلقی شده و تحت چهارچوب‌های اطلاعاتی اداره شد، در حالی که سایر فعالیت‌های فرهنگی و هنری مانند تئاتر و ادبیات در حوزهٔ مسئوولیت وزیر آموزش و فرهنگ باقی ماند. در ۱۹۷۸، دپارتمان اطلاعات تحت مسئولیت وزیر هم پایهٔ سیاست و امنیت (منکو پولکام) قرار گرفت، در حالی که دپارتمان آموزش و فرهنگ جزیی از وزارت رفاه عمومی شد. بنابراین جایگاه سینما در دستگاه قدرت، بر نفوذ رسانه‌ای - اطلاعاتی و در نتیجه بعد امنیت و پروپاگاندا به جای بعد هنری یا خلاق آن تاکید گذاشت.

سیاست‌های ناسیونالیستی چپ دورهٔ سوکارنو در بسیاری از

جنبه‌های سیاست خارجی به ضد آمریکایی‌گرایی منجر شده بود. یکی از عناصر عمومی فرهنگ ناسیونالیسم تحریم فیلم‌های امریکایی در ۱۹۶۴ بود. با تغییر آهسته سیاست، پس از اکتبر ۱۹۶۵، بازار فیلم به روی واردات خارجی باز شد. تا سال ۱۹۶۷، تعداد فیلم‌های وارد شده به ۴۰۰ مورد در هر سال افزایش یافت و سپس در سال ۱۹۶۹، تقریباً دو برابر شد.

۱۵ سال پیش از آن که در سال ۱۹۶۴ فیلم‌های امریکایی تحریم شود، هنگامی که Ampal (انجمن فیلم امریکایی در اندونزی) بر بازار تسلط داشت، قادر بود زنجیره‌ای از توزیع کنندگان و سالن‌های نمایش را به وجود آورد. از زمانی که واردات دوباره ممکن شد، عوامل محلی پیشین کمپانی‌های بزرگ امریکایی توانستند موقعیت خود را به عنوان وارد کنندگان، دوباره تثبیت کنند. در همین زمان برداشته شدن فشارهای سیاسی از روابط تجاری با هنگ کنگ و تایوان، اجازه داد مراودات تجاری چینی احیا شود، در نتیجه فیلم‌های چینی (از این دو کشور) برای نخستین بار پس از دهه ۱۹۳۰، به بخش عمدهٔ واردات تبدیل شد، و این زمانی بود که صنعت محلی (با برخی از ستارگان و کارگردان‌هایش در پشت موانع) در تقلا و کشمکش بود که در سال ۵ یا ۱۰ فیلم تولید کند.

تلاش برای تولید فیلم‌های اندونزیایی، برای بازاری که بخش واردات آن به لحاظ تاریخی، بسیار قوی‌تر بود گفتمان ناسیونالیسم فرهنگی را پرورانده بود. اما در سال ۱۹۶۶، سیاست درهای باز به روی واردات فیلم توانست بدون هیچ مقاومتی وارد عرصه شود، چرا که مخالفت با واردات به سیاست‌های جناح چپ نسبت داده شده بود. با این وجود مانند قبل از سال ۱۹۶۵، متخصصان فیلم، بحث بر علیه واردات بدون محدودیت را آغاز کردند. سرانجام در اواخر سال ۱۹۶۷، وزیر اطلاعات (B.M.Diah)، با حمایت از هنرپیشگان و کارکنان منعهد سینما و برای ارتقاء استاندارد و تکنولوژی سینمای ملی نوسازی تولید فیلم ملی وارد عمل شد.

در اقدام جدیدی که غالباً SK71 خوانده می‌شد، مالیات معادل

سینماهای سبک جدید (چند سالنه) بعدها در مقایسه با فیلم‌های وارداتی برای فیلم‌های اندونزیایی، بی‌فایده و نامساعد بود.

پایهٔ ۲۵۰ هزار روپیه برای هر فیلم وارد شده به اندونزی، وضع شد. این مقدار بعداً به تولیدات داخلی و کمپانی‌های سرمایه‌گذار واردات که «همکار تولید» محسوب می‌شدند نیز تعلق گرفت. سرمایه توسط بنیاد فیلم «خودمختار» و بر پایه توصیه‌های شورای فیلم به کار رفت. این سیستم تا اوایل سال ۱۹۷۶ با تغییرات کمی به کار خود ادامه داد.

در ۱۹۷۰ تولید فیلم اندونزی شروع به رشد کرد. در آن سال ۲۲ فیلم، معادل متوسط فیلم‌های دههٔ ۱۹۶۰، ساخته شد. در سال ۱۹۷۱، تعداد تولیدات محلی به ۵۰ فیلم رسید و سهم آنان از مخاطب تا ۲۰ درصد افزایش یافت. البته افزایش تولید از هر نظر، نتیجهٔ یک تمهید تازه نبود، بلکه به دلیل گسترش سریع اقتصاد اندونزی در آن دهه بود و تغییرات مختصری در واردات سالانهٔ حدود ۷۵۰ فیلم خارجی ایجاد کرد. تولید کنندگان فیلم‌های اندونزیایی، در اوایل دهه ۱۹۷۰، دو شکایت عمده علیه جایگاه خود در بازار فیلم داشتند:

از زمانی که واردات دوباره ممکن شد، عوامل محلی پیشین کمپانی‌های بزرگ امریکایی توانستند موقعیت خود را به عنوان واردکنندگان، دوباره تثبیت کنند.

اول ان که وارد کنندگان نسبت به تولید کنندگان داخلی، فیلم‌های بیش‌تری برای عرضه به سالن‌های نمایش داشتند. واردکنندگان به عنوان کارپردازان اصلی فیلم برای سالن‌های نمایشی، برای تصمیم‌گیری در مورد این که چه زمانی، چه تعداد و حتی کدام یک از فیلم های اندونزیایی نمایش داده شود، تسلط و برتری داشتند. این قدرت هنگامی که واردات در دست‌های کم‌تر و کم‌تری تمرکز پیدا کرد، نفرت‌انگیزتر نیز شد؛ چرا که هر وارد کننده برای فروش ، حتی در مقایسه با بزرگ‌ترین تولید کنندگان، به تعداد بسیار زیادی فیلم دسترسی داشت.

در حالی که تعداد سالن‌های نمایش نیز رو به افزایش بود، این توسعه به صورت کاملاً نامتوازن و نامتناسبی در بالای شهر بیش‌تر بود. سینماهای گران قیمت شهری در اندونزی به لحاظ تاریخی برای بخشی از جامعه ایجاد شده بود که اساساً به فیلم‌های هالیوود علاقه‌مند بودند. بنابراین سینمای نوین بالای بازار، خود به خود، واردکنندگان را به خود جلب کرد.

اهمیت سیاسی و فزایندهٔ انتقادهای مربوط به نفوذ اقتصادی و فرهنگی خارجی در حدود سال‌های ۳-۱۹۷۲ مساله حمایت از صنعت فیلم محلی را در دستور کار خود قرار داد. بلافاصله پس از ژانویه ۱۹۷۴ که حکومت اندونزی به ناسیونالیسم اقتصادی روی آورد، برنامهٔ کاهش تصاعدی در واردات فیلم آغاز شد. این طرح، کاهش واردات تا ۱۰۰ فیلم در هر سال بود. واردات از ۶۰۰ فیلم در سال ۱۹۷۲ به ۳۰۰ فیلم در ۱۹۷۶ تقلیل پیدا کرد. طرح پیشنهادی این بود که تا ۱۹۷۹، به جز چند فیلم خوب برگزیده وارداتی صورت نگیرد.

با این وجود، افراد درون صنعت از جمله کسانی که به وزیر اطلاعات، «ماشوری» بدگمان بودند، به سختی به کل این پروژه اعتماد کردند. بالاخره حتی وقتی که او واردات را قطع کرد، بدان سمت گام نهاد تا موقعیت وارد کنندگان اندونزیایی را در بازار بین‌المللی فیلم مستحکم کند.

ماشوری، با توجه به نصیحت برخی از واردکنندگان، در این مورد که رقابت در میان خریداران اندونزیایی به طور مصنوعی، قیمت فیلم‌های خارجی را بالا می‌برد، تصمیم گرفت که واردکنندگان

برای معامله با دلالان فیلم خارجی، از طریق اتحادیه‌های خرید اقدام کنند.

این بحث، مطابق سیاست اقتصاد ملی بود. سیاستی که مرکز مطالعات استراتژیک و بین‌الملل (CSIS) - که در حال ایجاد «غول‌های ملی» به منظور خنثی کردن قدرت «غول‌های خارجی» بود - شکل گرفته بود.

در اکتبر ۱۹۷۳، تمامی وارد کنندگان فیلم‌های چینی، در یک «ائتلاف اقتصادی» گرد آمدند که رهبریت انتخاب شدهٔ آن، خرید راانجام داده و سپس فیلم‌ها رابرای توزیع به اعضاء کمپانی‌ها می‌سپرد. در مارس ۱۹۷۶، علی‌رغم مخالفت بسیاری از وارد کنندگان سینما، این ائتلاف به تمام فیلم‌های وارداتی تعمیم داده شد. چهار ائتلاف برقرار شد: یکی برای فیلم‌های چینی (ائتلاف ماندارین) دیگر برای فیلم‌های آسیایی (ائتلاف آسیا) و دو تا برای فیلم‌های اروپایی و امریکایی (اروپا امریکاI و اروپا امریکاII، دومی دو سال بعد ملغی شد).

وزیر، چهار کمپانی را نماینده و مأمور سرپرستی چهار ائتلاف کرد و از آن‌جا که هیچ بازبینی واقعی بر قدرت کمپانی‌هایی که هر گروه از واردات را هدایت می‌کردند وجود نداشت، به نحوی موثر مراقب و ناظر ساختار قانونی برای کنترل انحصار واردات بود. روسای گروه‌ها، کل سهم ائتلاف را تحت اختیار داشتند و ابزارهای مختلفی را به کار می‌گرفتند تا کمپانی‌های عضوی را که مقاومت می‌کردند تحت فشار قرار دهند.

از سال ۱۹۷۸ به بعد، باروی کارآوردن **ژنرال علی مورتوپو**، برجسته‌ترین عضو رژیم نظم نوین که اطلاعات را در اختیار گرفت، تحکیم وتقویت بخش واردات بیش‌تر شد. آخرین بقایای

ماشوری، با توجه به نصیحت برخی از واردکنندگان، در این مورد که رقابت در میان خریداران اندونزیایی به طور مصنوعی، قیمت فیلم‌های خارجی را بالا می‌برد، تصمیم گرفت که واردکنندگان برای معامله با دلالان فیلم خارجی، از طریق اتحادیه‌های خرید اقدام کنند.

محدودیت واردات از سال ۱۹۶۵، که در آن تنها دو نسخه از هر فیلم خارجی می‌توانست وارد شود، اکنون برداشته شد. وزیر **ماشوری**، تعداد فیلم‌های مجاز را به سه فیلم افزایش داده بود.

مورتوپو آن را به ۶ فیلم سپس به ۹ فیلم و نهایتاً به ۱۵ فیلم در سال ۱۹۸۲ رساند.

محدودیت قدیمی به این معنا بود که فیلم‌های وارد شده تنها می‌تواند به طور هم‌زمان در دو سالن نمایش داده شود و نسخه‌ها طبعاً پس از نمایش در شهرهای بزرگ غیر قابل استفاده می‌شدند.

بنابراین فیلم‌های اندونزیایی در شهرهای کوچک‌تر و در سینماهای اکران دوم، فرصت نمایش پیدا می‌کردند. امکان ورود نسخه‌های بیش‌تر، به طور قابل توجهی، قیمت واحد به ازاء هر فیلم وارداتی را کاهش داد، زیرا بیش‌ترین عنصر در ساختار قیمت، حق‌التالیف یا حق امتیاز (The royalty) در برخی موارد، بدون در نظر گرفتن تعداد نسخه‌های خریداری شده، ثابت باقی می‌ماند. بنابراین تغییری که **علی مورتوپو** ایجاد کرد، بدین معنا بود که اکنون فیلم‌های وارداتی می‌توانستند سهم بیش‌تری از بازار را با خرج سرمایه کم‌تری به دست آورند.

ماشوری مالیات تحت عنوان Sk71 که قبلاً ذکر شد را تغییر داد، به این صورت که هر وارد کننده متعهد شد به ازاء هر سه فیلم وارداتی، برای تولید حداقل یک فیلم داخلی سرمایه‌گذاری کند. در

سینماهای گران قیمت شهری در اندونزی به لحاظ تاریخی برای بخشی از جامعه ایجاد شده بود که اساساً به فیلم‌های هالیوود علاقه‌مند بودند.

حالی که اکثریت دست‌اندرکاران فیلم، حامی تولید اجباری فیلم باقی ماندند، سرمایه گذاران صنعت توانستند در این مورد که تولید اجباری به کاهش کیفیت فیلم‌ها منجر می‌شود، بحثی را آغاز کنند.

در طول هفته‌هایی که **علی مورتوپو** وزیر اطلاعات بود، قانون تولید اجباری بامالیات پایه‌ای معادل سه میلیون روپیه (در حدود ۱/۱۰ هزینه تولید یک فیلم کم بودجه در اواخر ۱۹۷۰) به ازاء هر فیلم وارداتی، جایگزین شد. علی‌رغم لفاظی او در این که فیلم‌ها می‌بایست به یکی از کالاهای اصلی صادرات غیر نفتی اندونزی تبدیل شوند (لفاظی‌ای که تا سال ۱۹۹۰ ادامه یافت)، تولید محلی در طول وزارت مورتوپو، از ۱۲۲ فیلم در ۱۹۷۷ به ۵۲ تا در ۱۹۸۲ کاهش یافت.

در سال ۱۹۸۳، هارموکو (Harmoco) جانشین علی مورتوپو شد. هارموکو برای دورهٔ کوتاهی به سیاست **ماشوری** در کاهش تصاعدی سهم واردات بازگشت که تا ۱۹۹۰، آن‌را به ۱۶۰ فیلم رساندوازآن‌پس در همین تعداد ثابت ماند. در اوایل دهه ۱۹۹۰، او سرپرست انقباضی و تحلیل‌گر سریع تولید فیلم بود. بنابه گزارشات وزارت اطلاعات، ۹۵ کمپانی تولید فیلم در سال ۱۹۹۰ فعال بودند که در سال بعد به ۵۵ کاهش یافت. یک سال بعد از آن، تولید فیلم به ۵۰ فیلم کاهش یافت و سرانجام در ۱۹۹۴ به ۳۰ فیلم رسید. منتقدین وزیر در صنعت فیلم، این کاهش را به عنوان پی آمد مستقیم پیدایش یک انحصار تجاری همراه با عاملی مهلک در سیستم توزیع فیلم دانستند که وزیر نمی‌توانست و یا نمی‌خواست آن را محدود یا قطع کند.

همان‌گونه که ذکر شد، هم جهت با سیاست اقتصادی حکومت در دهه ۱۹۷۰، انحصارهای واردات که از سوی دولت حمایت

می‌شوند، در صنعت فیلم نیز آغاز به شکل‌گیری کرد. **سوپتان‌فیلم** (Suptan) متعلق به **سودویکاتمونو** Sudwicatmono برادر خواندهٔ رییس جمهور **سوهارتو**، به عنوان هماهنگ کنندهٔ ائتلاف **ماندارین** تعیین شد. سوپتان بخشی از گروه **سوبنترا** (Subentra) شد که در سال ۱۹۸۰ توسط **سودویکاتمونو بنی‌سوهرمن** - تاجر اندونزیایی برجستهٔ چین - تاسیس شده بود.

به گونه‌ای فزاینده، در طول نیمه دوم دهه ۱۹۸۰ توزیع تمامی فیلم‌های وارداتی در اندونزی، به عوامل سوپتان که قبلاً تنها فیلم‌های چینی زبان را توزیع می‌کردند سپرده شد. سرانجام حتی دفاتر کار دو سازمان وارداتی دیگر به ساختمان سوپتان انتقال یافت، به طوری که در پایان دهه ۱۹۸۰، **سوپتان** به هر قصد و نیتی، تنها وارد کنندهٔ فیلم بود. انحصار سوپتان تا حدی با مانور سیاسی و نیز با اقدامات گسترده‌ای در سرمایه‌گذاری های کمپانی مادر یعنی سوبنترا در توسعهٔ کاملاً نوین بازار فیلم اندونزی، میسر شد. کمپانی در سال ۱۹۸۶، نخستین زنجیرهٔ Sinepleks یا CinemaComplex-که سالن‌های نمایش با پرده‌های چندگانه هستند - را به نام (a)تاسیس کرد.

تنها یک تشکل بزرگ مانند سوبنترا می‌توانست به چنین اقدام متهورانه‌ای دست بزند. آن هم در زمانی که تعداد مخاطبان، به ویژه در سطح بالای بازار روبه کاهش و تحلیل بود. این آزمایش موفق شد. فرش‌های جدید گران قیمت، صندلی‌های راحت، سرویس‌های بهداشتی سیستم پروژکشن و صوتی بسیار پیش‌رفته، برخی از تماشاگران را باز گرداند.

لازم است گسترش سریع سوبنترا، تا حدی در زمینهٔ تغییراتی که در اقتصاد اندونزی در تمام دهه ۱۹۸۰ و در نتیجه سقوط قیمت نفت و دوره فترت رخ داده، بررسی شود.رابینسون پیشنهاد کرد که حکومت، تحت فشار بین‌المللی و نیز سرمایه‌داران داخلی برای رها کردن سیستم حفاظت و حمایت دولتی انحصارها، آزادسازی برخی از بخش‌های اقتصاد را آغاز کند.

با این وجود در صنعت فیلم (و سایر بخش‌هایی که دوستان رییس جمهور به آن علاقه‌ای اساسی داشتند)، ساختارهای قدیمی به قوت بر جای ماند. بنابراین سوبنترا به خوبی توانست فرصتی برای انحصار حمایت شده خود در واردات فیلم به دست آورد. طی دو سال پس از برقراری نخستین «مجموعه سینما» در ۱۹۸۶، سوبنترا برای تبدیل سالن‌های نمایش قدیمی به سینماهای سبک جدید چند پرده‌ای (Multi - Screen) ابتدا در جاکارتا و سپس در سایر شهرهای بزرگ سرمایه‌گذاری سنگینی کرد. در سال ۱۹۹۰ سوبنترا تنها ۱۱ درصد از کل پرده‌های نمایش در اندونزی را در اختیار داشت، اما نسبت بیش‌تری از سالن‌های نمایش با کیفیت بالا، در شهرهای اصلی در اختیار او بود.

سینماهای سبک جدید بعدها در مقایسه با فیلم‌های وارداتی برای فیلم‌های اندونزیایی، بی‌فایده و نامساعد بود. بنابر حکمی که در سال ۱۹۷۵، تواماً توسط وزیر اطلاعات و وزرای امور داخلی و آموزش و فرهنگ صادر شد، هر سالن نمایش به اکران حداقل دو فیلم اندونزیایی در ماه و هر بار حداقل به مدت دو روز، متعهد شد. این مسأله، باعث تأمین ۱۵-۱۰ درصد از کل زمان اکران موجود، برای فیلم‌های اندونزیایی شد. از آن‌جا که سهمیه مربوط به هر سینما، که قانون‌گذاری آن، سالن‌های نمایش چند اکرانی را در بیش از یک دهه قبل از تاسیس آن‌ها، پیش‌بینی نمی‌کرد، ثابت بود، مجموعه سینمایی جدید توانستند تنها با اکران فیلم‌های اندونزیایی در یکی از سه یا شش سالن نمایش خود، قانون را اجرا کنند. در نتیجه، زمان کم تری برای اکران نسبت به تولیدات داخلی اختصاص دادند.

در اواخردهه ۱۹۸۰، فیلم‌سازان اندونزیایی، به سبب واردات فیلم، آن قدر نگران سهم بازار برای فیلم‌های محلی بودند که برخی از آنان در کنار غول صادر کننده فیلم‌های آمریکایی MPEAA به مبارزه بر علیه سوبنترا پیوستند.

از سال ۱۹۷۲ به بعد، یعنی هنگامی که حکومت، قانون‌گذاری برای آژانس‌های وارد کنندهٔ تک فیلمی را آغاز کرد و سهمیه‌های واردات، راتعیین نمود، انجمن صادرات فیلم امریکا MPEAA که فیلم‌های استودیوهای عمدهٔ هالیوود را ارایه می‌کرد(MGM، یونایتد آرتیست، برادران وارنر، یونیورسال، دیزنی و فوکس قرن بیستم)، به شکل دوره، توجه خود را به کاهش در دسترسی به بازار اندونزی معطوف می‌کرد. در ۱۹۸۸ برای نخستین بار پس از طرد آژانس‌های صادراتی امریکادر سال ۱۹۶۴، MPEAA حق توزیع مستقیم فیلم‌های خود را به سینماهای اندونزی تقاضا کرد. در ۱۹۸۹، به تحریک MPEAA، اندونزی در «لیست مراقبت» دپارتمان تجارت ایالات متحده به خاطر اعمال تجاری غیر دوستانه، گنجانده شد.

فرش‌های جدید گران قیمت، صندلی‌های راحت، سرویس‌های بهداشتی سیستم پروژکشن و صوتی بسیار پیش‌رفته، برخی از تماشاگران را باز گرداند.

در سال ۱۹۹۱، سه سال پس از مذاکرات جدی بین دیپلمات‌های امریکایی و وزرای مختلف اندونزی MPEAA، تقاضای خود را از توزیع مستقیم کاهش داد و موافقت کرد تا از طریق شرکت‌های تابعه سوبنترا کار کند. همچنین مالیات فیلم‌های خارجی معادل فیلم‌های اندونزی اکران شده در سالن‌های درجه ۸، کاهش داده شد.بنابراین، بازار فیلم اندونزی به لحاظ اقتصادی تا حد زیادی دارای قانون و به لحاظ فرهنگی، مقررات زدایی شد یا بی‌نظم بود. ناسیونالیسم اقتصادی، که ایجاد انحصارهای واردات را موجه و مشروع کرد،اینک به نظر نمی‌رسد که ناسیونالیسم فرهنگی را در دست تهیه داشته باشد.■

عنوان اصلی مقاله:
Cinema Policing in Indonesia
نوشته:کریشناسن
منبع: Film Polichy,Routledge,1996.