

Problem Etika dalam Kasus Dokumenter *Jagal* (2012) dan *Senyap* (2014)

Budi Wibawa
aku.budi.wibawa@gmail.com

Abstrak

Jagal (2012) dan *Senyap* (2014) adalah dua film dokumenter yang sempat menyita perhatian dunia. Kedua film itu berhasil mengangkat isu tentang peristiwa Tragedi 1965, sebuah sejarah kelam negara Indonesia di masa Orde Baru dengan cara yang unik. Isu yang diangkat kedua dokumenter tersebut berhasil menstimulus munculnya kembali berbagai perdebatan hangat terkait kebenaran sejarah peristiwa Tragedi 1965. Sayangnya, kajian mengenai dokumenter tersebut sebagai “teks” yang menggunakan medium “gambar bergerak” justru sering terabaikan, tenggelam di tengah kegaduhan isu yang ditawarkannya, yang lebih sebagai “konteks” yang melebar terlalu luas, ketimbang analisis yang berpegang erat pada “teks” yang ditawarkan oleh film-film itu sendiri.

Abstract

Jagal (2012) and *Senyap* (2014) are two documentary films that have captured the world's attention. Both films successfully raised the issue of the 1965 Tragedy, a dark history of the Indonesian state in the New Order in a unique way. The issues raised by the two documentaries succeeded in stimulating the reappearance of various hot debates related to the historical truth of the 1965 Tragedy. Unfortunately, the study of the documentary as "text" that uses the medium of "moving pictures" is often overlooked, drowned in the middle of the rumors what it offered, which was more like a "context" that widened too broadly, rather than an analysis that held tight to the "text" offered by the films themselves.

Kata Kunci

etika, dokumenter, sinema, semiotik, film form dan style

Keyword

ethics, documentary, cinema; semiotics; film form and style

Pendahuluan

Berbeda dengan film fiksi yang cenderung berusaha menciptakan kenyataan imajinatif ataupun fantasi melalui teknik-teknik pembuatan film, dokumenter justru selalu berusaha menghadirkan kehidupan nyata (realitas) ke dalam film. Film-film fiksi selalu berusaha meyakinkan penonton, bahwa apa yang mereka saksikan di layar merupakan kejadian yang logis atau dapat diterima akal, namun secara bersamaan penonton juga menyadari bahwa cerita yang disajikan itu hanyalah sebuah fiksi (rekaan/khayalan). Sebaliknya, dokumenter atau film dokumenter adalah film yang didedikasikan untuk merekam kenyataan atau kehidupan nyata itu sendiri.

Film *Jagal* bercerita tentang para pelaku pembantaian terhadap orang-orang yang dituduh terlibat Partai Komunis Indonesia (PKI) di kawasan Sumatera Utara. Para “jagal” yang berperan dalam film tersebut adalah para anggota ormas Pemuda Pancasila (PP) Sumatera Utara: Anwar Congo, Adi Zulkadry, Herman Koto, Safit Pardede, dll. Sementara film *Senyap* bercerita tentang kehidupan Adi Rukun, seorang penjual kacamata, adik dari korban yang terbunuh karena dituduh PKI, serta usahanya untuk menemui orang-orang yang telah membunuh kakaknya (Ramli).

Kuatnya isu yang berhasil digulirkan kedua dokumenter tersebut telah berimplikasi, setidaknya, pada dua hal: *Pertama*, kembali mencuatnya isu kejahatan kemanusiaan terkait dengan peristiwa tragedi 1965 di Indonesia: Pembantaian lebih dari 500 ribu manusia di berbagai wilayah Indonesia yang memang belum sempat terselesaikan secara tuntas; *Kedua*, munculnya kecemasan baru di kalangan masyarakat, mengenai kebangkitan kembali komunisme di Indonesia. Kedua implikasi tersebut kelihatannya mungkin sederhana, namun, jika kita cermati lebih jauh, dampaknya ternyata cukup signifikan bagi kehidupan berbangsa dan bernegara di Indonesia.

Jagal dan *Senyap* dapat menjadi sebuah kasus studi khusus yang menarik, setidaknya karena pendekatan yang dilakukan pembuatnya (sutradara) yang terkesan menghalalkan “manipulasi” atas subjeknya. Dalam *Jagal* misalnya, sutradara dikisahkan sebagai pihak yang membantu narasumber (subjek/aktor sosial

dokumenter) dalam memproduksi sebuah film (fiksi), untuk menggambarkan perayaan peran mereka dalam pembantaian para partisan PKI di periode akhir tahun 1960-an. Pola yang sama juga dilakukan sutradara pada film *Senyap*, dalam mana para pelaku dan keluarganya yang dikonfirmasi oleh adik korban (Adi Rukun) tampak tak pernah menyadari sedari awal tujuan pembuatan film tersebut. Hubungan sutradara dengan para narasumber menjadi seperti “musuh dalam selimut”, lantaran sang sutradara memiliki agenda terselubung tersendiri yang tampaknya tidak pernah disampaikan secara terbuka kepada para subjek dokumenternya sejak awal. Kode etik yang digunakan sutradara untuk kedua dokumenter ini sangat terbuka untuk diperdebatkan.

Metode Penelitian dan Hipotesis tentang Problem Etika dalam Dokumenter *Jagal* dan *Senyap*

Problem etika dalam kasus dokumenter *Jagal* dan *Senyap* sesungguhnya, dapat kita deteksi sejak pertama kali menonton film-film tersebut. Pergulatan moral yang dihadapi oleh karakter-karakter utama yang terdapat di dalam film, baik dalam *Jagal* maupun *Senyap*, bisa jadi merupakan suatu indikasi langsung dari problem etika yang secara inheren memang ingin disorot melalui kedua film ini. Perasaan menyesal yang dialami oleh Anwar Congo dan Adi Zulkadry (aktor-aktor sosial sekaligus tokoh-tokoh utama dalam dokumenter *Jagal*) misalnya, dapat menjadi semacam personifikasi atas dilema sikap etis yang mereka hadapi sendiri. Kedua tokoh itu yang selalu berada di tengah sikap mendua mereka: antara perasaan menyesal telah membantai ratusan orang yang dituduh sebagai para kader maupun partisan Partai Komunis Indonesia—di era akhir 1960-an—yang bercampur dengan perasaan bangga mereka sebagai orang-orang yang telah melakukan semua tindakan kekerasan tersebut, atas nama kepentingan “ideologi negara”.

Ambiguitas perasaan yang mirip seperti yang digambarkan melalui tokoh-tokoh pembantai dalam dokumenter *Jagal*, juga dapat kita temukan dalam penggambaran beberapa tokoh di dalam film *Senyap*. Dalam dokumenter *Senyap*, beberapa tokoh yang ditemui oleh Adi Rukun (tokoh utama yang menjadi penjalın cerita) yang sedang mencari para pembunuh Ramli (kakak lelakinya yang telah dituduh sebagai anggota PKI). Baik Adi maupun tokoh-tokoh yang dikunjunginya, pada dasarnya juga telah terjebak pada suatu perasaan yang mendua, yang juga telah menyebabkan ambiguitas sikap mereka atas peristiwa tragis yang dialami oleh Ramli pada masa lalu dan atas apa yang—mungkin—telah mereka—sebagai para pembantai—lakukan kepada Ramli. Ambiguitas perasaan yang berujud penyesalan sekaligus kebanggaan tersebutlah yang pada akhirnya akan menghasilkan kecanggungan (*awkwardness*) relasi, baik antara Adi Rukun sebagai adik kandung Ramli (korban pembantaian) dengan beberapa karakter lain yang mungkin terlibat langsung dalam pembantaian Ramli, atau pun dengan karakter-karakter lain yang bisa dianggap turut berperan (baik secara aktif maupun pasif) dalam peristiwa pembantaian yang telah menelan korban lebih dari ratusan, atau bahkan ribuan nyawa manusia itu.

Sampai di sini, dapat kita rumuskan beberapa hipotesis atau dugaan awal untuk dapat kita usut lebih lanjut. Hipotesis yang muncul: terdapat elemen-elemen penandaan yang telah mengarahkan kita kepada interpretasi yang tentunya ditarik dari sebuah pembacaan (analisis) atas bagaimana sebuah relasi penandaan telah dikonstruksi sedemikian rupa dalam dokumenter tersebut; karena bentuk yang digunakan adalah dokumenter (baca: proposisi/eksposisi realitas), maka konstruksi sistem penandaan yang telah digunakannya itu tentu juga mempunyai implikasi terhadap realitas yang diekspos itu sendiri; baik karakter-karakter yang diekspos dalam kedua dokumenter tersebut, maupun para pembuatnya, tentu juga telah memperhitungkan segala konsekuensi atas semua keputusan etis (dan estetis) yang telah mereka pilih.

Penelitian ini menerapkan analisis semiotik film sebagai metode pendekatannya. Setiap konsep penandaan, mestilah dipengaruhi oleh

konsep dan nilai kultural yang menjadi ranah pemikiran masyarakat di mana sistem penandaan tersebut diproduksi. Konsep penandaan disusun berdasarkan kode-kode kultural. Kode-kode kultural itu adalah faktor dominan dalam sebuah konstruksi pemaknaan, karenanya, kode-kode kultural juga menjadi aspek penting dalam proses memahami konstruksi pesan dalam sebuah sistem tanda. Konstruksi pemaknaan yang terbentuk itu pula yang sekaligus akan menjadi dasar atas tersibaknya ideologi di balik suatu sistem penandaan.

Dalam menerapkan pendekatan analisis semiotik, yang cukup kompleks, atas sebuah teks-film, para pengkaji film biasanya juga akan memperhatikan prinsip *form* (bentuk) dan *style* (gaya). Prinsip film *form* dan *style* ini adalah cara menganalisis teks-film yang diperkenalkan oleh David Bordwell dan Kristin Thompson dalam buku mereka *Film Art, an Introduction ed. 8*. (McGraw Hill Education, New York: 2008). Mengacu kepada Bordwell dan Thompson, secara ringkas, film *form* dan *style* adalah "...sistem dari hubungan-hubungan di antara elemen-elemen yang bisa kita tangkap dalam film secara keseluruhan" (Bordwell & Thompson, 2004: 54).

Tidak ada aturan tunggal dalam menentukan bentuk sebuah film. Pembuat film memiliki dua hal mendasar untuk dieksplorasi dalam film mereka, yakni: "yang terlihat" dan "yang terdengar". Elemen-elemen yang bisa menstimulasi kedua elemen tersebut nyaris tak terbatas. Konsekuensinya, kombinasi dari keduanya mampu menghasilkan gaya dan cerita yang juga nyaris tak terbatas. Namun, semua kombinasi dan kemungkinan tersebut hanya bisa dimungkinkan dalam salah satu dari tiga kemungkinan bentuk film (*film-form*): *narrative form* (mengisahkan cerita), *documentary form* (mengekspos realitas), dan *experimental form* (eksperimentasi menggunakan medium).

Asbjørn Grønstad dalam bukunya *Film and the Ethical Imagination* (Palgrave Macmillan, London: 2016) berusaha memberikan tinjauan komprehensif dan kritis tentang peralihan etika dalam sastra, film, dan budaya visual. Ia membahas konsep etika *biovisual*, yang menawarkan teori baru tentang hubungan antara

film dan etika berdasarkan pada premis bahwa gambar mampu menghasilkan konten etis mereka sendiri. Etika ini beroperasi secara *hermeneutik* dan terwujud dalam kekuatan unik sinema untuk menunjukkan kepada kita mode lain dari *being*. Grønstad mempertimbangkan banyak film seni kontemporer dan dokumenter yang mewujudkan masalah etika melalui bentuk teksnya. Imajinasi etis yang dihasilkan oleh film-film seperti *The Nine Muses*, *Post Tenebras Lux*, *Amour*, dan *Nostalgia For the Light* secara krusial ditentukan oleh keterbukaan, ketidakpastian, opasitas, dan penolakan praktik hegemoni representasi visual.

Lebih jauh, Grønstad menyatakan bahwa hasil pemikirannya itu bertujuan untuk mengatasi dua dari hambatan terbesar baik untuk pemikiran etis dan untuk pemahaman kita tentang visualitas dan dunia gambar: *pertama*, ketergantungan eksklusif pada bahasa dalam etika; dan *kedua*, kegagalan untuk menganggap etika sebagai bagian integral dari hermeneutika media layar. Banyaknya bentuk-bentuk media visual baru sejak ditemukannya fotografi dan, kemudian, film pada akhir abad ke-19 telah memicu serangkaian kerangka kerja interpretatif oleh para akademisi, intelektual, dan seniman (Grønstad, 2016: 4).

Sebelum melakukan suatu proses analisis atas sebuah (atau beberapa) film, maka hal paling awal yang perlu dilakukan tentu saja adalah menonton film tersebut. Kegiatan menonton untuk melakukan analisis sebuah film tentu berbeda dengan kegiatan menonton biasa (seperti yang dilakukan oleh penonton awam pada umumnya). Dalam kegiatan ini, seorang pengkaji atau pengamat film bukan sekadar menonton untuk menikmati film tersebut, tetapi juga melakukan suatu pengamatan komprehensif untuk keperluan penelitian atau analisisnya. Dalam rangka melakukan pengamatan itu, seorang peneliti film biasanya tidak cukup hanya sekali menonton film, sering kali, ia harus menonton film tersebut secara berulang-ulang. Hal ini perlu dilakukan setidaknya karena dua alasan utama:

Pertama, karena sifat “kesementaraan” dari film. Matilda Mroz, dalam bukunya *Temporality and Film Analysis* (Edinburgh University Press, Edinburgh: 2012) telah memberikan kontribusi yang sangat berharga kepada para peneliti di

bidang sinema dan “waktu”. Mroz berpendapat bahwa sinema telah memberikan peluang ideal untuk terlibat dengan ide-ide tentang aliran dan perubahan temporal. *Temporality*, bagaimanapun, tetap menjadi bidang analisis film yang belum banyak diselidiki, kita lebih sering membahas gambar sebagai seolah-olah diam ketimbang bergerak. Buku *Temporality and Film Analysis*, secara unik melacak bagaimana durasi beroperasi dalam sinema, dan berpendapat bahwa *temporality* haruslah menjadi perhatian utama dari para sarjana film.

Kedua, karena film memiliki tata bahasanya sendiri. Sebagai salah satu media estetis, film adalah sarana penyampai “pesan” yang memiliki kekhasan “tata bahasa”-nya sendiri. Sebagai sarana penyampai pesan yang bersifat massal, sampai saat ini, film bahkan masih dipercaya sebagai media yang paling unggul, dalam konteks efisiensi dan efektifitas pengantaran pesan kepada khalayak. Dalam proses penciptaannya, film atau sinema memiliki kompleksitas yang relatif lebih rumit jika dibandingkan dengan bentuk-bentuk seni lain. Film melibatkan banyak unsur dalam pembuatannya, sebagai bentuk kesenian termuda, film juga merupakan sintesis atau penggabungan dari berbagai prinsip estetis dari bentuk-bentuk kesenian lain yang sudah lahir terlebih dahulu. Karena sifatnya sebagai sarana ekspresi (baca: penyampai pesan)—bahkan jika film itu sendiri sebenarnya tidak memiliki pesan—maka film juga bisa kita kategorikan sebagai “teks”, artinya, sekompleks apa pun ekspresi yang disampaikan melalui sebuah film, akan tetap dapat kita baca melalui film itu sendiri. Caranya, adalah dengan usaha-usaha menguraikan kode-kode (kodifikasi) yang termuat di dalamnya, memperlakukannya sebagai sebuah “teks” yang tersedia untuk dibaca, ditafsirkan, diinterpretasi. Inilah esensi dari analisis film.

Susunan uraian dalam penelitian juga bukan sebuah uraian yang bersifat linear—yang menyusut suatu kasus dari awal hingga akhir hingga membentuk semacam garis tegak lurus yang berurutan—melainkan sebuah uraian yang bersifat *random* (acak/tidak beraturan), namun tetap mempertahankan keterkaitan yang setara atau bersifat paralel (sejajar). Artinya, tidak ada satu topik yang nilainya lebih tinggi (atau lebih

rendah) dari yang lain. Topik-topik yang dibahas dalam penelitian ini berkedudukan sama.

***Jagal* dan *Senyap* Sebagai Bentuk (*Form*): Proposisi Realitas dalam Dokumenter**

Sejak awal, bahkan pada halaman judul, di bagian paling depan dari penelitian ini, kita selalu menyebut *Jagal* (*The Act of Killing*, 2012) dan *Senyap* (*The Look of Silence*, 2014) sebagai “dokumenter”. Predikat dokumenter pada *Jagal* dan *Senyap* tampaknya memang telah menjadi gatra (sebutan) yang kita ambil secara “*taken for granted*”. Artinya, istilah tersebut sering kali kita terima dengan begitu saja. Ada beberapa kemungkinan yang cukup pasti, tentang dari mana kita (telah) mendapatkan informasi yang kemudian kita perlakukan sebagai semacam aksioma tersebut: *pertama*, karena publikasi awal dari pembuatnya sendiri (biasanya melalui materi *press release*); *kedua*, dari berbagai informasi pemberitaan lain (berbagai tulisan [buku, artikel, dsb.], berita TV, Radio, Koran, Internet, dsb.); dan *ketiga*, dari budaya lisan yang dalam mana telah bersentuhan dengan kita (perbincangan atau percakapan [dengan teman, tetangga, supir taksi, dsb.], forum diskusi, gosip, rumor, materi kuliah, dsb.).

Kali ini—setidaknya sebagai konsistensi dari semangat penelitian akademis—kita akan memeriksanya terlebih dahulu. Predikat “dokumenter” dalam *Jagal* dan *Senyap*, akan kita uji terlebih dahulu sebelum dapat kita posisikan sebagai aksioma (pernyataan yang dapat diterima tanpa perlu sebuah pembuktian). Dengan demikian kita telah mengambil sikap skeptis. Tujuan dari sikap skeptis ini adalah untuk membuktikan kebenaran atas predikat dokumenter yang disandang oleh *Jagal* dan *Senyap*, yang selama ini telah diterima begitu saja oleh publik. Untuk mengujinya, saya akan menggunakan pendekatan teori yang ditawarkan oleh David Bordwell, Kristin Thompson, dan Jeff Smith dalam buku mereka *Film Art, an Introduction* (ed. 11. McGraw Hill Education, New York: 2017).

Dalam telaahnya tentang film sebagai bentuk seni, Bordwell dan Thompson telah menjelaskan, salah satunya, tentang bentuk film (*film form*), yang dapat kita kategorikan ke dalam tiga kemungkinan: naratif, dokumenter, dan eksperimental—selain ketiga kemungkinan tersebut, juga terdapat “animasi” sebagai satu kemungkinan (bentuk) lain/tambahan, namun animasi sebagai sebuah bentuk tersendiri, menurut saya, masih bisa kita masukkan ke dalam salah satu (atau beberapa) dari ketiga bentuk sebelumnya. Demi pertimbangan efisiensi, maka dalam kesempatan ini, kita hanya akan membahas dokumenter sebagai bentuk (*form*) untuk membuktikan apakah *Jagal* dan *Senyap* memang benar-benar dapat diterima sebagai bentuk (film) “dokumenter”.

Unsur-unsur sinematik dari kedua film tersebut juga tampak jelas mendukung naratif serta bentuknya sebagai dokumenter. Karakter-karakter yang bermain dalam kedua film tersebut (seperti telah di jelaskan sebelumnya) adalah karakter-karakter sebagai aktor-aktor sosial, artinya, mereka adalah tokoh-tokoh real dalam kehidupan nyata. Secara sinematografis, kita dapat menyaksikannya dengan mengamati bagaimana mereka ditampilkan secara apa adanya, tanpa penggunaan *make-up*, kostum, dan laku khusus, yang biasanya identik dengan film-film fiksi. Sebagai contoh, karakter-karakter dalam *Jagal* dan *Senyap* bisa berinteraksi bebas dengan kamera (di mana kamera digunakan untuk mewakili Joshua [sebagai pembuat] yang sekaligus mewakili kita sebagai penonton) sangat berbeda dengan film-film fiksi yang umumnya akan memperlakukan kamera sebagai sudut pandang anonim tertentu—penonton—atau sudut pandang salah satu karakter dalam naratif film tersebut, yang tidak bisa diintervensi—misalnya dengan berinteraksi secara bebas—oleh pemain (karakter-karakter lain).

Lokasi-lokasi yang digunakan dalam kedua film tersebut adalah lokasi-lokasi real yang memang ada dalam kenyataan. Bukan sebuah *setting* yang umumnya diperlakukan khusus dalam film-film fiksi. Pemanggungan, tata cahaya, *blocking*, properti, dan set dalam kedua film ini diperlakukan se-“natural” mungkin, demi menunjukkan bahwa semua itu adalah real.

Style dan “Fiksi” Dalam Jagal Dan Senyap

Sedangkan peristiwa-peristiwa yang direkam di dalam film *Jagal* dan *Senyap*, juga telah memenuhi harapan kita (sebagai penonton) sebagai peristiwa-peristiwa real yang direkam apa adanya, sebagaimana peristiwa tersebut. Peristiwa-peristiwa yang dialami Anwar Congo yang berhubungan dekat dengan sejumlah pejabat dan tokoh penting, baik di Sumatera Utara maupun Jakarta (nasional), serta dokumentasi dari beberapa *event* Pemuda Pancasila, maupun peristiwa pembantaian yang pernah dialami (diceritakan kembali) oleh Anwar dan kelompoknya, adalah peristiwa real (suatu peristiwa yang memang pernah terjadi dan tercatat dalam sejarah). Sementara dalam *Senyap*, perbincangan Adi Rukun dengan keluarga (ibu, anak, istri, ayah, paman), serta para pembunuh (orang-orang yang terlibat dalam pembantaian anggota dan partisan PKI) juga merupakan pengalaman-pengalaman yang dijalani Adi Rukun sebagai suatu peristiwa real.

Sampai di sini, maka baik *Jagal* dan *Senyap* telah berhasil memenuhi harapan penonton untuk menyaksikan sebuah film dengan bentuk (*film form*) dokumenter, yakni harapan atas para tokoh, tempat atau lokasi, dan peristiwa-peristiwa sebagai tokoh, lokasi, dan peristiwa nyata/real. Maka kemudian, *Jagal* dan *Senyap* sebagai bentuk (*film form*) memang telah memenuhi syarat untuk kita sebut sebagai “dokumenter”. *Jagal* dan *Senyap* telah berhasil menawarkan suatu proposisi realitas di dalamnya, yakni realitas pengalaman yang dijalani oleh para karakter di dalamnya (Anwar Congo, Adi Rukun, dan tokoh-tokoh lain yang terkait, melalui kedua film tersebut). Kedua realitas pengalaman tersebut (baik yang diwakili oleh Anwar Congo, sebagai tokoh penjagal, maupun Adi Rukun, sebagai keluarga korban, yang kakaknya terbunuh dalam peristiwa pembantaian) berkaitan dengan suatu peristiwa real yang lain, yaitu peristiwa pembantaian para anggota dan partisan PKI, sebuah peristiwa yang bukan cuma terjadi di Sumatera Utara, tetapi juga di beberapa daerah di Indonesia pada 1965-1966.

Bentuk (*form*) sebenarnya bukanlah sebuah formula. Seorang ilmuwan mungkin akan menemukan suatu hukum yang secara ketat telah mengatur dunia fisika, maka kemudian hukum itu akan diikuti secara presisi (dengan kepatuhan) oleh para ilmuwan lain setelahnya, tetapi dalam seni tidak ada hukum bentuk (*form*) yang harus (wajib) diikuti oleh semua seniman. Seniman berkreasi dalam konteks budaya, sebagian besar prinsip bentuk (*form*) dalam dunia artistik adalah persoalan konvensi. Proposisi realitas yang dihadirkan dalam *Jagal* dan *Senyap* memang telah berhasil membuktikan bahwa sebagai sebuah bentuk (*form*), kedua film tersebut layak disebut sebagai “dokumenter”, karena sebagai “bentuk”, *Jagal* dan *Senyap* memang telah memenuhi konvensi tentang beberapa hal yang menjadikannya pantas untuk disebut sebagai dokumenter. Sederhananya, kedua film tersebut berhasil menampilkan karakter, tempat, dan peristiwa real di dalamnya.

Namun realitas atau kenyataan yang berhasil ditawarkan oleh kedua dokumenter tersebut tidak lantas menjadikannya otomatis sah atau kebal kritik. Proposisi realitas dalam sebuah dokumenter, seberapa pun dekatnya dengan kenyataan, bukanlah “kenyataan” itu sendiri. Artinya, seautentik apapun itu, proposisi realitas dalam sebuah dokumenter tetap saja merupakan sebuah impresi, ekspresi, dan argumentasi dari para pembuatnya, jadi, proposisi tersebut juga merupakan bagian dari penafsiran (interpretasi) sang pembuat atas realitas yang ingin ia ekspos melalui medium dokumenter tersebut.

Sebagai salah satu bentuk film, dokumenter memang selalu berusaha menampilkan diri mereka secara faktual (dapat dipercaya), tetapi sepanjang sejarah film di dunia, banyak juga dokumenter yang menghadapi berbagai tantangan, terutama sebagai sebuah dokumenter yang tidak akurat. *An Inconvenient Truth* (2006) misalnya, film Al Gore (Wakil Presiden AS) yang mengetengahkan isu pemanasan global, sempat dituding—dalam beberapa hal—telah menyajikan argumentasi yang lemah serta data yang tidak akurat. Sekalipun klaim dalam film ini telah terbukti keliru, namun, *An Inconvenient Truth* tidak akan berubah menjadi film fiksi. Dokumenter yang tidak meyakinkan, tetap saja sebuah film dokumenter. Seperti halnya ada berita yang tidak akurat atau menyesatkan, demikian pula film dokumenter. Film

dokumenter dapat mengambil sikap, menyatakan pendapat, atau mengadvokasi suatu solusi untuk suatu masalah. Banyak dokumenter justru sering menggunakan retorika untuk “membujuk” audiensnya.

Salah satu teknik yang sering digunakan oleh seorang pembuat dokumenter adalah retorika, yaitu sebuah teknik wacana klasik yang umum digunakan dalam berbagai domain: politik, hukum, akademis, sosial, budaya, seni, dsb. Praktik retorika dalam ranah dokumenter dapat kita amati misalnya dalam kasus-kasus film Michael Moore. Thomas W. Benson dan Brian J. Snee, dalam artikel mereka yang berjudul *Michael Moore and the Rhetoric of Documentary: Art, Argument, Affect* (dalam buku *Michael Moore and the Rhetoric of Documentary*. Southern Illinois University Press, Carbondale: 2015) mengamati beberapa kecenderungan yang sangat khas dari film-film garapan Michael Moore. Menurut Benson dan Snee, Moore telah membantu menempatkan kembali film dokumenter di pusat debat politik, bertindak sebagai pembuat film, peserta, dan interogator reflektif dari metodenya sendiri. Film-filmnya mendapatkan sebagian besar penonton karena mereka tidak seperti apa yang penonton harapkan dari genre ini, namun film-film tersebut masih mendapatkan kekuatan dari pengertian tersirat bahwa film dokumenter didasarkan pada “peristiwa” yang sebenarnya. Bill Nichols mencatat bahwa film-film dokumenter semakin sering direkam dalam apa yang disebutnya “mode partisipatif”, di mana pembuat film muncul di layar dan merupakan bagian dari narasi. Moore tidak menciptakan mode, tetapi ia mengeksploitasinya dengan cara yang segar. Citra Moore dengan topi bisbol dan jaket khasnya itu merupakan pusat retorika dan daya tarik film-filmnya (terutama film-film awalnya). Tokoh orang biasa yang “lusuh”, mengajukan pertanyaan-pertanyaan memalukan atas sebuah budaya yang korup, dan para penonton sepertinya menyukai hal itu (Benson dan Snee [ed.], 2015: 22-23).

“Retorika” yang dipraktikkan oleh Oppenheimer dalam film *Jagal* dan *Senyap*, mungkin tidak bersifat eksplisit atau bersifat langsung, seperti yang dipraktikkan oleh Michael Moore dalam film-filmnya. Ketimbang Moore, yang tanpa tedeng aling-alang, lebih suka tampil dan berinteraksi secara langsung dalam *frame* di film-film buatannya, Joshua, justru terkesan sedikit “malu-malu” untuk tampil di film-

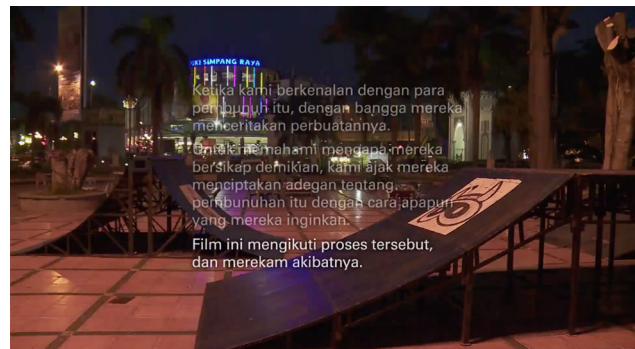
film dokumenter garapannya (*Jagal* dan *Senyap*). Hal ini dapat kita perhatikan pada kedua film tersebut, baik dalam *Jagal* dan *Senyap*, meskipun kehadiran “Josh” (panggilan akrab Joshua Oppenheimer di kedua dokumenter tersebut) sangat jelas kita rasakan, namun tidak sekalipun Joshua masuk atau muncul dalam *frame* di kedua dokumenter tersebut. Josh hanya berinteraksi dengan tokoh-tokoh dalam kedua dokumenter tersebut melalui “suara” yang (kehadirannya) selalu diwakili oleh *Point of View* (P.o.V.) atau sudut pandang kamera. Dengan demikian, kita sebagai penonton bisa menangkap bahwa telah terjadi dialog antara karakter-karakter di dalam kedua dokumenter tersebut dengan Joshua (sebagai pembuat film). Hal ini mungkin juga berkaitan dengan gaya (*style*) yang ingin ia (sebagai sutradara) praktikkan dalam kedua dokumenter tersebut.

Untuk dapat menganalisis gaya (*style*) yang dipraktikkan oleh pembuat film, Bordwell dan Thompson juga menyarankan kepada para pengamat film untuk memperhatikan empat pertanyaan sistematis, yakni: (1) Apa Bentuk Film secara Keseluruhan? (2) Apa Teknik Utama yang Digunakan? (3) Pola Apa yang Dibentuk oleh Teknik? dan (4) Fungsi Apa yang telah Dipenuhi oleh Teknik dan Pola? (Bordwell dan Thompson, 2017: 307-309). Pertanyaan pertama tampaknya sudah kita jawab dalam pembahasan-pembahasan sebelumnya, yakni bahwa bentuk kedua film (*Jagal* dan *Senyap*) ini secara keseluruhan adalah dokumenter. Sedangkan tiga pertanyaan selanjutnya, sebenarnya juga dapat membantu kita menjelaskan tentang praktik “retorika” yang diimplementasikan Joshua dalam kedua dokumenter tersebut.

Kita dapat mengamati teknik-teknik utama yang digunakan dalam kedua dokumenter yang menjadi topik dalam penelitian ini. Ada beberapa teknik paling menonjol yang bisa kita amati baik dalam *Jagal* maupun *Senyap*. *Pertama*, adalah teknik interaksi yang dilakukan oleh pembuatnya (Joshua), yang oleh Bill Nichols disebut “mode partisipatif”. Meski tidak secara langsung, Joshua sebagai pembuat film tampak jelas berpartisipasi di dalam kedua dokumenter tersebut. Partisipasi Joshua (sebagai pembuat film) baik dalam *Jagal* dan *Senyap* dapat kita perhatikan dalam beberapa *scene* atau adegan di dalam kedua dokumenter tersebut. Adegan-adegan tersebut tampak terutama pada saat “suara” Joshua tampil di dalam kedua dokumenter tersebut, yakni pada saat Joshua mengajukan pertanyaan-pertanyaan

kepada karakter-karakter yang terdapat dalam kedua dokumenter tersebut, atau pada saat karakter di dalam *Jagal* maupun *Senyap* tampak melakukan pembicaraan (dialog) yang ditujukan kepada Joshua, yang meskipun tidak muncul di dalam bingkai (*frame*) namun jelas terasa kehadirannya sebagai orang yang berada (terlibat) di dalam pembicaraan tersebut secara *off-screen space* (di luar bingkai). Karena Joshua memerankan dirinya sebagai seorang pembuat film yang terlibat (berinteraksi) di dalam kedua film tersebut, maka perannya bisa kita sebut juga sebagai *off-screen/unseen character*.

Teknik lain yang juga tampak menonjol dalam kedua dokumenter ini, mungkin tidak terlihat persis sama di antara keduanya, namun pada dasarnya cukup mirip, yaitu teknik wawancara. Meskipun terkadang digunakan beberapa teknik wawancara yang sangat khas antara satu dengan yang lain, namun kedua film ini (baik *Jagal* maupun *Senyap*) sama-sama mengandalkan teknik “wawancara” sebagai semacam teknik yang diunggulkan dalam menyajikan “retorika”-nya. Di dalam *Jagal* misalnya, meski tampak ingin memberi kesan sebagai pihak yang “netral”—misalnya terlihat dari penggunaan *typing teks* (Lihat: *Gambar 1*)—di mana Joshua mencoba mengikuti Anwar untuk mengekspresikan perasaan bangga Anwar dan kawan-kawannya tentang pengalaman mereka yang pernah membunuh banyak orang yang dianggap antek PKI. Demi memahami hal itu, Joshua kemudian mengajak mereka untuk menciptakan adegan tentang pembunuhan itu dengan cara apapun yang mereka inginkan ke dalam sebuah bentuk film (*Arsan dan Aminah*). Kalimat “dengan cara apapun yang mereka inginkan” tampaknya memang memberi kesan “netral”, namun dalam dokumenter itu, juga tampak jelas bahwa Joshua telah mengemukakan pendapatnya/keberpihakannya (yang sering kali secara implisit, bertentangan dengan pendapat karakter di dalam film tersebut).



Gambar 1. *Typing Text* di bagian awal film *Jagal*

Sedangkan dalam *Senyap*, wawancara lebih banyak dilakukan oleh karakter Adi Rukun kepada orang-orang yang diduga (atau mengakui sendiri) bahwa mereka telah terlibat di dalam aksi pembantaian anggota dan partisan PKI, di mana salah satu korbannya adalah Ramli (kakak Adi Rukun). Namun, pernyataan Joshua juga tampak jelas di dalam film ini, pada beberapa *scene*, sikap Joshua secara implisit telah menegaskan keberpihakannya. Hal ini dapat kita amati misalnya pada beberapa *scene*, terutama dalam *scene* percakapan Adi Rukun dengan keluarga Amir Hasan—yang pada saat itu sudah almarhum—dengan argumen bahwa ia (Joshua) sengaja membawa Adi kepada keluarga itu untuk berbicara secara terbuka (Lihat: *Gambar 2*).



Gambar 2. *Scene* wawancara Adi Rukun (dan Joshua) dengan keluarga Amir Hasan dalam film *Senyap*.

Masih dalam konteks praktik retorika dalam *Jagal* dan *Senyap*, kita juga dapat mengamati beberapa unsur “fiksi” yang tertangkap di dalam kedua dokumenter ini. Unsur fiksi yang saya maksud di sini, tentu saja bukan bentuk (*form*)

film fiksi. Namun fiksi dalam pengertian bahwa sebagai sebuah film dokumenter, yang berusaha menghadirkan realitas atau menampilkan dirinya sebagai yang faktual, ternyata baik *Jagal* maupun *Senyap* juga telah menghadirkan kepada penonton suatu realitas yang cenderung lebih bersifat “fiksi” ketimbang suatu “fakta”. Meskipun unsur fiksi ini hadir secara sangat “halus”, melalui pernyataan-pernyataan yang—mungkin—telah dilebih-lebihkan oleh beberapa karakter dalam kedua film tersebut.

Unsur “fiksi” ini dapat kita amati terutama dari pernyataan para pembunuh baik dalam *Jagal* maupun *Senyap*. Dalam *Jagal* misalnya, terdapat beberapa *scene* yang memuat pernyataan para pembunuh yang dalam buku Bordwell dan Thompson disebut dengan istilah “membual” (*boasting*). (Bordwell dan Thompson, 2017: 351-352). Unsur “fiksi” dalam *Jagal* dapat kita amati misalnya pada *scene* Anwar yang menceritakan perbuatannya saat membunuh banyak manusia di lantai atas sebuah gedung (Lihat: *Gambar 3*). Dalam *scene* itu Anwar “membual”: “... sedikit alkohol, sedikit mariyuana, sedikit *inex*... apa itu (namanya)... ekstasi...” ungkapnya, pada saat ia melakukan pembunuhan itu. Kata *inex* (ekstasi) jelas merupakan keterangan yang dilebih-lebihkan oleh karakter Anwar, sebab berdasarkan sejarahnya ekstasi adalah obat-obatan terlarang yang tidak di kenal pada masa itu. Ekstasi baru masuk ke Indonesia pada sekitar tahun 1990-an. *Scene* lain yang terkait dengan term “fiksi” yang saya maksud, bisa kita amati juga, terutama pada *scene* yang menggambarkan perdebatan Soadoun Siregar—seorang wartawan, anak buah Ibrahim Sinik—dengan Anwar Congo dan Adi Zulkadry, tentang peristiwa-peristiwa pembunuhan keji yang terjadi di lantai atas kantor tempat Soadoun Siregar bekerja, yang menurutnya tidak pernah ia saksikan atau ia ketahui, sementara Adi justru menyatakan bahwa perbuatan mereka tidak pernah ditutup-tutupi (Lihat: *Gambar 4*).

Maka, ada informasi berbeda yang sifatnya bertentangan satu sama lain, dan hal ini seharusnya membuat kita, sebagai penonton, merasa bingung/ragu untuk memilih informasi yang mana yang harus kita percayai. Kedua *scene* tersebut adalah contoh tentang unsur “fiksi” yang telah digunakan sebagai “retorika” dalam

film *Jagal*. Jadi, selain persoalan “kekejaman” para pembunuh (yang sering kali dipersoalkan dalam berbagai diskusi tentang film ini), saya juga melihat persoalan tentang “ketakjelasan/ketakpastian” (*uncertainty*) atas perilaku kejam/sadis tersebut, yang sering kali justru hadir justru melalui “bualan” yang dilebih-lebihkan—sehingga terkesan lebih menyerupai “fiksi” ketimbang “fakta”—oleh para karakter dalam film *Jagal*. Hal tersebut tampaknya juga telah digunakan sebagai teknik retorika di dalam film ini.



Gambar 3. *Scene* wawancara Anwar Congo, saat menceritakan pengalamannya membunuh para partisan PKI di lantai atas sebuah gedung.



Gambar 4. *Scene* perdebatan antara Soadoun Siregar dengan Anwar Congo dan Adi Zulkadry, tentang peristiwa pembunuhan yang telah mereka lakukan di lantai atas kantor tempat Soadoun Siregar bekerja sebagai wartawan.

Dalam *Rhetoric of the Images*, Barthes bekerja di sepanjang garis dari dua perbedaan teoretis: konotasi dan denotasi, dan hubungan internal tanda antara penanda dan petanda. Apa yang ditandakan, menurut Barthes, memiliki dua tingkat makna, yaitu: denotatif dan konotatif.

Denotasi adalah arti yang “sebenarnya” dari tanda/kata dan mengacu pada sesuatu di dunia nyata. Konotasi adalah asosiasi interpretatif yang datang dengan tanda dan merupakan sesuatu yang bergantung pada budaya dan konteks. Bagi Barthes, konotasi adalah tingkat interpretasi yang lebih tinggi, dan ia berasumsi bahwa interpretasi ini telah menjadi bagian dari budaya yang sama yang melibatkan konotasi yang serupa dengan tanda-tanda tertentu. Konsep tambahan yang digunakan oleh Barthes dalam “Retorika Gambar” adalah tingkat visual dan audio. Tingkat visual dari iklan adalah semua yang kita lihat dan tingkat audio adalah semua yang kita dengar saat menonton iklan. Tingkat audio dan visual berinteraksi untuk menciptakan efek komersial. Tingkat audio menjadi “jangkar” dari tingkat visual, ia memberi tahu ke mana kita harus mencari dan pada hal apa kita harus memfokuskan perhatian kita.

Kesimpulannya, dalam *Rhetoric of the Images*, Roland Barthes berpendapat bahwa realitas “alamiah” pada dasarnya tidak dienkripsi atau disandikan, melainkan bahwa reproduksinya adalah gambar visual yang mengkodekannya dan menegakkan makna budaya atasnya. Media visual dianggap menggambarkan realitas sementara mereka (media audio visual tersebut) membangunnnya.

Gagasan “Retorika Gambar” Barthes juga bisa kita implementasikan ke dalam *Jagal* dan *Senyap*. Unsur-unsur “fiksi” baik dalam *Jagal* maupun *Senyap*, adalah keterangan-keterangan “berlebihan” dari beberapa karakter dalam kedua dokumenter tersebut, unsur-unsur “fiksi” ini bekerja layaknya “bahasa” yang sulit “dipahami” di dalam iklan pasta Italia di Prancis. Namun, peristiwa pembantaian anggota dan partisan komunis yang memang terjadi di Indonesia pada 1960-an, telah menjadikannya unsur-unsur “fiksi” dalam kedua dokumenter tersebut sebagai keterangan yang “meyakinkan”, faktual dan dapat dipercaya. Ini bukan persoalan bahwa beberapa karakter dalam kedua dokumenter tersebut memang telah melakukan pembunuhan terhadap para anggota PKI, seperti yang telah mereka katakan. Mereka—mungkin—memang telah melakukan kejahatan itu, tetapi cara mereka “memeragakan”-nya kembali—dalam film *Jagal*

misalnya—telah dibumbui oleh imajinasi dan fantasi mereka sendiri, yang terinspirasi oleh film-film “fiksi” hiburan yang sering mereka saksikan di bioskop. Sehingga pernyataan “masa lalu” mereka tidak akan pernah “sama” dengan pernyataan mereka di “masa sekarang”.

Unsur “fiksi” seperti yang telah dijelaskan di atas juga dapat kita amati di dalam film *Senyap*. Hampir sama seperti dalam *Jagal*, keterangan yang bernada “fiksi” dalam *Senyap* dapat kita telusuri melalui keterangan-keterangan para tokoh pembunuh. Informasi ini bisa kita dapatkan dari beberapa *scene* yang dihadirkan dalam film *Senyap*, misalnya pada *scene* yang menampilkan Amir Hasan dan Inong (dua orang pembunuh) yang menceritakan pengalaman mereka saat membantai banyak orang yang menjadi partisan PKI. Dalam keterangan mereka, saat menceritakan pengalamannya membunuh para partisan PKI, Amir Hasan sempat menyebutkan bahwa salah satu korban mereka adalah Ramli (kakak Adi Rukun), namun, keterangan mereka itu lebih terkesan blunder. Misalnya, Amir Hasan dan Inong menjelaskan bagaimana cara mereka menghabisi korban-korban mereka di tepi sungai (Ular), agar mayat-mayat mereka dapat langsung di buang ke sungai, sementara saat mereka menceritakan tentang kasus Ramli, setelah dibantai di tepi sungai, mereka mengatakan bahwa ia (Ramli) justru dibawa oleh massa ke atas kendaraan (truk) untuk dihabisi di sana. Keterangan ini juga cukup berbeda dengan keterangan yang diberikan oleh ibu (Mamak), yang menceritakan bahwa Ramli sempat pulang ke rumah dalam keadaan terluka parah, sebelum dijemput oleh massa untuk dihabisi.

Amir Hasan bahkan sempat membuat buku cerita bergambar tentang kisah pengalamannya membunuh para anggota PKI, termasuk Ramli. Buku cerita bergambar (*Embun Berdarah*) ini kemudian akan diserahkan kepada Joshua. Ekspresi pengalaman Amir Hasan di dalam buku cerita bergambar itu, juga lebih berkesan “fiksi” ketimbang “fakta”. Penjelasan dari karakter pembunuh lain dalam film itu, juga sama blundernya. Keterangan seorang bapak di Lubuk Pakam (Lihat: *Gambar 6*) yang juga mengaku pernah membunuh para partisan PKI dan meminum darah para korbannya, menjadi

blunder ketika Adi menanyakan apakah ia akan meminum darah dari setiap korban yang ia bunuh? Sementara—dalam cerita-cerita yang ia kisahkan—ia telah membunuh begitu banyak orang. Bagaimana cara ia melakukan itu?

Jika dilihat dari usia, karakter para pembunuh di film *Senyap* mungkin benar merupakan para saksi dan pelaku sejarah. Namun, jika kita amati lagi secara lebih cermat keterangan-keterangan mereka, maka kita akan mendapatkan banyak narasi yang sebenarnya tidak logis dari cerita-cerita tersebut. Aksi-aksi pembunuhan yang mereka klaim telah mereka lakukan itu, mungkin saja benar-benar terjadi, tetapi kisah-kisah yang telah mereka ceritakan, jelas telah dilebih-lebihkan, atau dinarasikan kembali sebagai “fiksi”. Blunder bahkan bukan hanya terjadi pada para karakter pembunuh (antagonis) dalam film *Senyap*, tetapi juga dapat kita amati pada tokoh-tokoh protagonis (pihak korban). Tokoh ibu (Mamak) misalnya, melalui penuturannya telah mengklaim bahwa usianya setidaknya sudah mencapai 100 tahun, sedangkan suaminya, Ayah (tokoh lelaki tua, ayah dari Adi Rukun yang sudah lemah, nyaris tuli dan buta) paling tidak sudah berusia 140 tahun, meskipun menurut KTP yang diperlihatkan oleh Adi, Ayah lahir pada tahun 1909. Klaim ibu atas usianya dan usia Ayah tampaknya memang agak sulit untuk kita percayai. Selain itu, keterangan lain dari Mang Giman adik ibu, yang mengaku telah berusia 82 tahun dan tidak terpaut jauh dari usia sang ibu (Mamak) yang hanya beberapa tahun lebih tua dari dirinya, menjadi sebuah keterangan yang tampaknya lebih masuk akal.



Gambar 5. Amir Hasan dan Inong menceritakan pengalaman mereka saat membunuh para partisan PKI.



Gambar 6. Scene wawancara Adi dengan seorang bapak di Lubuk Pakam, yang juga mengaku telah banyak membunuh partisan PKI terutama dari kalangan Tionghoa.

Kesimpulan

Berbeda dengan film-film fiksi, dokumenter justru selalu berusaha menghadirkan kehidupan nyata (realitas) ke dalam film. “Jagal” dan “Senyap” bercerita tentang peristiwa pembantaian terhadap para partisan PKI di kawasan Sumatera Utara. Keduanya cukup sukses memanfaatkan sejarah kelam Indonesia itu, sebagai isu “seksi” untuk ditawarkan. Alhasil, Jagal dan Senyap pun menjadi kontroversi.

Diskursus etika dalam teori film, terutama film dokumenter menjadi topik menarik untuk membahas kedua film ini. Dokumenter, menawarkan semacam kemiripan aural dan visual atau representasi dari beberapa bagian dalam dunia historis. Unsur-unsur sinematik dari kedua film tersebut juga tampak jelas mendukung naratif serta bentuknya sebagai dokumenter. Karakter-karakter yang bermain dalam kedua film menjadi aktor-aktor sosial, tokoh-tokoh real dalam kehidupan nyata. Mereka ditampilkan secara apa adanya, tanpa penggunaan *make-up*, kostum, dan laku khusus, yang biasanya identik dengan film-film fiksi.

Di sisi lain, kita juga dapat mengamati beberapa unsur “fiksi” yang tertangkap di dalam kedua dokumenter ini. Memang kedua film ini terlihat berupaya menghadirkan realitas atau menampilkan dirinya sebagai yang faktual, namun ternyata baik *Jagal* maupun *Senyap* juga telah menghadirkan kepada penonton suatu realitas yang cenderung lebih bersifat “fiksi”

ketimbang suatu “fakta”. Meskipun unsur fiksi ini hadir secara sangat “halus”, melalui pernyataan-pernyataan yang—mungkin—telah dilebih-lebihkan oleh beberapa karakter dalam kedua film tersebut.

Menggunakan kaca mata film studies, kita dapat menemukan beberapa hal menarik, terkait keputusan etis (dan estetis) sutradara. Di antaranya adalah penggunaan unsur “fiksi” sebagai gaya di dalam gaya pada kedua dokumenter ini.*



Daftar Acuan

- Barthes, Roland. 1977. *Rhetoric of the Images*, dalam Roland Barthes. 1977. *Image, Music, Text*. London: Fontana Press.
- _____. 1977. *Image, Music, Text*. London: Fontana Press.
- Benson, Thomas W.; dan Brian J. Snee, 2015. *Michael Moore and the Rhetoric of Documentary: Art, Argument, Affect* dalam Thomas W. Benson dan Brian J. Snee (peny.) *Michael Moore and the Rhetoric of Documentary*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Bordwell, David dan Kristin Thompson, dan Jeff Smith. 2017. *Film Art, an Introduction* ed. 11. New York: McGraw Hill Education.
- Cousins, Mark; dan Kevin Macdonald (peny.). 2006. *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*. London: Faber & Faber.
- Grierson, John. 1932. *First Principles of Documentary*, dalam Mark Cousins dan Kevin Macdonald (peny.). 2006. *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*. London: Faber & Faber.
- Grønstad, Asbjørn. 2012. *Screening the Unwatchable*. London: Palgrave Macmillan.
- _____. 2016. *Film and the Ethical Imagination*, London: Palgrave Macmillan.
- Nichols, Bill. 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- _____. 2011. *Why Are Ethical Issues Central to Documentary Filmmaking?* dalam Bill Nichols. 2011. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

_____. 2016. *Speaking Truth with Film, Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. Bloomington: University of California Press.

Webtografi dan Internet

Ady. 2012. *Larang Film Senyap, Komnas HAM Sebut LSF Seperti Orba* dalam <https://www.hukumonline.com/berita-baca/lt54aaaf16ed1ef/larang-film-senyap--komnas-ham-sebut-lsf-seperti-orba>

Artharini, Isyana. 2016. *Simposium 65 diharapkan 'Membangun Rekonsiliasi'* dalam http://www.bbc.com/indonesia-berita-indonesia/2016/04/160417-indonesia-simposium_65

Covesia News, 2015. *Ini Dia Tujuh Poin Alasan Penolakan Film Senyap oleh LSF* dalam <https://www.covesia.com/news-baca/4736/ini-dia-tujuh-poin-alasan-penolakan-film-senyap-oleh-lsf>

Permana, Fidel Ali (Ed.). 2014. *Joshua Oppenheimer: Film "Senyap" Bukan untuk Ungkit Luka Lama* dalam <https://nasionalkompas.com/read/2014/11/10/22494971/Joshua-Oppenheimer.Film.Senyap.Bukan.untuk.Ungkit.Luka.Lama>

Filmografi

Buñuel, Luis. *Land Without Bread/Las Hurdes*, 1933, Ramón Acín

Buñuel, Luis dan Salvador Dali. *Un chien Andalou*, 1929, Les Grands Films Classiques (GFC) (1960) (France) (theatrical) (sound version).

Buñuel, Luis dan Salvador Dali. *L'Age d'Or*, 1930, Vicomte de Noailles.

Clair, René. *Entr'acte*, 1924, Les Ballets Suedois. Duchamp, Marcel. *Anemic Cinema*, 1926, Image Entertainment (2005) (USA) (DVD).

Dulac, Germaine. *The Seashell and Clergyman*, 1928, Délia Film.

Epstein, Jean dan Luis Buñuel. *Fall of the House of Usher*, 1928, Films Jean Epstein.

Léger, Fernand. *Ballet Mécanique*, 1924, Synchro-Ciné.

Moore, Michael. *Bowling for Columbine*, 2002, United Artists.

Moore, Michael. *Sicko*, 2007, Dog Eat Dog Films, The Weinstein Company.

Noer, Arifin C. *Pengkabianatan G.30.S/PKI*, 1984, PPFN.

Oppenheimer, Joshua. *Jagal/The Act of Killing*, 2012, Final Cut for Real.

Oppenheimer, Joshua. *Senyap/The Look of Silence*, 2014, Final Cut for Real.

Renoir, Jean. *La Fille de l'Eau*, 1924, Les Films Jean Renoir.

Vertov, Dziga. *Man with Movie Camera*, 1929, Vseukrainske Foto Kino Upravlinnia (VUFKU).

Welles, Orson. *F for Fake*, 1973, Les Films de l'Astrophore, SACI, Janus Film und Fernsehen.