

**ANALISIS
HERMENEUTIKA
FILM DOKUMENTER
*SHORT CUT***

KUSEN DONY HERMANSYAH

Fakultas Film dan Televisi
Institut Kesenian Jakarta

Kusen Dony Hermansyah, Seorang pengajar di Fakultas Film dan Televisi, Institut Kesenian Jakarta. Saat ini sedang menempuh studi doktoral (s3) di Institut Seni Indonesia Denpasar.

Koresponden Penulis

Kusen Dony Hermansyah | kusendony@ikj.ac.id

Fakultas Film dan Televisi

Institut Kesenian Jakarta

Komplek Taman Ismail Marzuki

Jl. Cikini Raya No.73, RT.8/RW.2, Cikini, Kec. Menteng,
Kota Jakarta Pusat, Daerah Khusus Ibukota Jakarta 10330

Paper submitted: 13 March 2024

Accept for publication: 23 March 2024

Published Online: 31 March 2024

Analisis Hermeneutika Film Dokumenter *Short Cut*

Kusen Dony Hermansyah
Fakultas Film dan Televisi
Institut Kesenian Jakarta
Email: kusendony@ikj.ac.id

ABSTRACT

Short Cut feels mundane as an observational documentary type film. This film tells the story of the shrewdness of a barber who is cutting a woman's hair. Interestingly, the barber has tattoos and uses several piercings. The research method that will be utilized in this optical examination is a qualitative research method. The data source is the film Luigi Rizzo's Short Cut itself. Data collecting techniques utilizing literature and document studies. Data analysis utilizing radical hermeneutic analysis from Jacques Derrida. This theory emphasizes not judging someone by their appearance, because women's hair is cut by highly skilled barbers, who excel in their line of work. In addition, it was disclosed that the barber worked in a different industry. In this film it is also revealed that the barber has another profession.

Keywords: *observational documentary, barber, radical hermeneutics*

ABSTRAK

Film *Short Cut* terasa biasa saja sebagai film dengan tipe *observational documentary*. Film ini bercerita tentang kelihaihan seorang barber yang sedang memotong rambut seorang perempuan. Keunikannya adalah bahwa barber tersebut bertato dan bertindik. Metode penelitian yang akan digunakan dalam pengamatan ini metode penelitian kualitatif. Sumber datanya adalah film *Short Cut* yang disutradarai oleh Luigi Rizzo. Teknik pengumpulan datanya menggunakan studi kepustakaan dan dokumen, sedangkan analisis datanya menggunakan analisis hermeneutika radikal dari Jacques Derrida. Penggunaan teori tersebut menegaskan untuk tidak menilai seseorang dari penampilannya. Karena barber itu sangat piawai dalam menjalankan profesinya ketika mencukur rambut seorang perempuan. Selain itu, juga terungkap bahwa sang barber memiliki profesi lain.

Kata Kunci: *observational documentary, barber, hermeneutika radikal*

PENDAHULUAN

Short Cut merupakan film dokumenter dengan durasi sekitar 2 menit 37 detik. Film tersebut disutradarai oleh Luigi Rizzo yang menceritakan seorang barber (pencukur rambut) dengan penampilan yang nyentrik dan urakan. Barber tersebut mengenakan kemeja dengan motif kotak-kotak kecil yang bagian lengannya digulung setengah. Selain itu, beberapa bagian tubuhnya terdapat piercing serta tato yang bergambar tokoh kartun, burung hantu, dan kapal.



Gambar 1. Barber, Sumber: potongan adegan film *Short Cut*.



Gambar 2. Konsumen Perempuan, Sumber: potongan adegan film *Short Cut*.

Luigi Rizzo sebagai sutradara memperlihatkan secara detail keterampilan barber dalam memotong rambut. Beberapa kali sinematografernya memperlihatkan detail-detail gambar untuk menunjukkan keahliannya dalam mencukur rambut. Tidak seperti biasanya, film ini adalah tidak menggunakan wawancara, narasi (voice-over commentary), dan *intertitle*. Tampak sekali bahwa penekanannya adalah menghadirkan peristiwa sebagai representasi langsung dari

kehidupan manusia. Tentu saja hal itu sah saja sebagai sebuah karya film.

Bila dilihat dalam kehidupan sehari-hari, barber yang memotong rambut seorang perempuan umumnya berjenis kelamin perempuan. Bila barber-nya seorang laki-laki, biasanya memiliki sifat lembut perempuan yang kental. Bahkan pada beberapa salon kecantikan, barber-nya adalah transgender. Hal-hal di atas sudah menjadi stereotip di masyarakat pada umumnya. Oleh karena itu, permasalahan yang diangkat pada penelitian ini adalah bagaimana pembuat film menunjukkan berbagai aspek di balik segala sesuatu yang terlihat dan terdengar di dalam film *Short Cut* tanpa kehilangan aspek estetikanya?

METODE PENELITIAN

Metode penelitian kualitatif adalah metode yang digunakan dalam pengamatan ini. Sumber datanya adalah film berjudul *Short Cut* yang didapatkan dari media daring YouTube. Teknik pengumpulan datanya akan menggunakan studi dokumen dan studi kepustakaan. Data-data tersebut akan dikumpulkan melalui tinjauan literatur-literatur pada masa sekarang. Sementara, teori yang digunakan untuk analisis adalah teori hermeneutika dari Jacques Derrida. Hal tersebut bertujuan untuk membuka maksud dan makna yang terkandung di dalam film tersebut.

TINJAUAN TEORI

Untuk membahas film *Short Cut*, penulis pastinya membutuhkan teori sebagai pisau analisisnya. Selain untuk meletakkan objek penelitiannya agar dapat dipetakan dengan jelas, juga untuk membedahnya. Untuk membedah film ini, penulis menggunakan teori hermeneutika radikal dari Jacques Derrida. Sementara, untuk memetakan estetika filmnya akan dibantu dengan

teori yang dikemukakan oleh David Bordwell, Kristin Thompson, dan Jeff Smith. Teori estetika ini tertuang dalam buku *Film Art: An Introduction*. Selain itu, juga ada beberapa teori yang berkaitan dengan film dokumenter.

Teori Hermeneutika Jacques Derrida

Dalam buku *Seni Memahami*, F. Budi Hardiman mengakui telah memaksakan teori dekonstruksi Derrida sebagai bagian dari hermeneutika. Alasannya adalah bahwa dekonstruksi juga menjadi salah satu cara dalam membaca teks. Karena rumitnya penjelasan tentang dekonstruksi, maka Hardiman meminjam penjelasan Martin McQuillan untuk membantunya menjelaskan teori tersebut.

McQuillan menemukan bahwa dekonstruksi adalah sebetulnya interpretasi teks, tetapi interpretasi itu tidak sama dengan yang sudah banyak dipahami orang selama ini. Dekonstruksi merupakan interpretasi teks secara radikal dan dapat disebut “hermeneutika radikal”. Menurut McQuillan ada lima strategi untuk memahami dekonstruksi.

Pertama, kata “cara” atau “metode” sebenarnya tidak tepat untuk dekonstruksi. Derrida telah menyebutkan “*pas de methode*” atau tidak ada metode. Kedua, dekonstruksi berkaitan dengan kontaminasi oposisi biner atau pasangan makna yang berlawanan. Contohnya adalah pria-wanita, kultur-natur, maskulin-feminin dan lain-lain. Kemudian oposisi biner itu menjadi wanita-pria. Dekonstruksi menempuh dua tahap oposisi biner yang kemudian harus dibalikkan. Contoh-contoh di atas tadi kemudian setelah dibalik menjadi wanita-pria, natur-kultur, dan feminin-maskulin. Setelah dibalik, seluruh sistem pemikiran yang didikte oposisi biner itu harus disingkirkan, sehingga istilah-istilah dalam oposisi biner itu dipikirkan tanpa pemikiran biner lagi (Hardiman 278-279).

Ketiga, dekonstruksi tertarik dengan hal-hal yang terpinggirkan. Dalam oposisi-oposisi biner, seperti pria/wanita dan rasional/emosional ada istilah yang berada di pusat dan ada yang di pinggiran atau marjinal. Dekonstruksi tertarik dengan yang marjinal, misalnya wanita, emosional, terbelakang, dll. Hal tersebut bukan untuk membela mereka, tetapi untuk membiarkan bahwa marjinalisasi—dan juga sentralisasi—menjadi proses yang tidak konsisten dengan dirinya sendiri (Hardiman 270-280).

Keempat, dekonstruksi selalu berkaitan dengan sejarah. Artinya, dekonstruksi berciri historis, tetapi ciri tersebut tanpa sejarah. Konsep-konsep kesejarahannya tidak menginduk ke masa lalu, tetapi membiarkan hal-hal tersebut terkait dengan masa lalunya. Setiap istilah memiliki sejarahnya sendiri dan sudah diperlihatkan bahwa istilah-istilah yang diunggulkan juga tidak stabil, karena memiliki jaringan dengan hal-hal lain. Misalnya istilah subjek yang memiliki perbedaan pemahaman dalam teologi Yahudi dan Kristiani, Rene Descartes dengan *cogito*-nya, dan juga menurut Sigmund Freud atau Jacques Lacan (Hardiman 281).

Kelima, tidak ada yang bebas teks karena dekonstruksi tidak membedakan antara teks dan konteks. Semua yang dianggap konteks sebenarnya berada di dalam teks dan dapat diakses langsung. Dalam pembacaan dekonstruktif makna teks mengacu pada rangkaian jejak-jejak, yaitu konteks-konteks di dalam teks itu yang memberi teks itu makna (Hardiman 281-282).

Dekonstruksi berbeda dengan hermeneutika normal karena mengandaikan tiadanya makna asli sebuah teks dan juga ketidakmungkinan keutuhan makna teks. Oleh karena itu, sebuah teks dapat diinterpretasi sampai tidak terhingga dan karena itu pula dekonstruksi disebut hermeneutika radikal (Hardiman 285).

Menurut Derrida, makna dalam hermeneutika radikal selalu ditangguhkan dengan munculnya

kemungkinan- kemungkinan makna lain. Oleh karena itu, tindakan memahami juga tidak pernah dipastikan, karena memahami itu sendiri merupakan kegiatan penangguhan. Hermeneutika radikal membiarkan makna tidak pernah definitif. Pertanyaan, “apakah makna teks dipahami?” akan dijawab dengan provokasi bahwa teks itu dipahami sekaligus tidak pernah dipahami. Karena cara-cara baca lain akan menanggukkan klaim pemahaman yang telah dicapai (Hardiman 306).

Teori Estetika Film

Estetika film dalam jurnal ini menggunakan teori yang ada dalam buku *Film Art: An Introduction*. Buku ini ditulis oleh David Bordwell, Kristin Thompson, dan Jeff Smith yang lebih mengarah pada teori produksi film. Ada beberapa aspek yang coba dipetakan oleh mereka dengan menyebutnya sebagai tipe, jenis, bentuk, dan gaya film.

A. Tipe Film

Pada klasifikasi ini, mereka melihat bahwa film bisa dikelompokkan berdasarkan sumber ide atau cara menuangkan idenya. Penggunaan sumber ide secara imajinasi disebut film fiksi, sedangkan sumber ide yang berasal dari fakta disebut sebagai film dokumenter. Sementara, tipe film lain adalah film animasi yang cara menuangkan idenya dengan membuat benda mati atau tidak bergerak menjadi seolah-olah hidup. Pengambilan gambarnya dilakukan secara *frame by frame* dan teknik ini sekarang disebut *stop motion* (Bordwell et al. 389). Beberapa contoh film animasi adalah film *Antz* (1998) Eric Darnell dan Tim Johnson; *Kung Fu Panda* (2008) karya John Stevenson dan Mark Osborne; atau seri kartun seperti *Scooby-Doo*, *Where Are You!*, *Shaun the Sheep*, *The Flintstones*, *Si Unyil*, dan *Muppet Show* sebagainya. Tipe film terakhir adalah film eksperimental atau sering juga disebut *avant-garde* film. Banyak alasan mengapa film eksperimental dibuat, misalnya

ingin mengungkapkan pengalaman pribadi atau sudut pandang tertentu dengan cara tertentu yang eksentrik. Oleh karena itu, tipe ini sering tidak berkompromi dengan pasar seperti film-film fiksi (Bordwell et al. 371). Film eksperimental juga sering melawan tren film-film konvensional dan tidak berusaha ke arus utama (mainstream) atau distribusi tradisional. Para pembuat film ini seringkali mendorong media film agar dapat menjelajahi banyak kemungkinan. Kebanyakan film tipe ini dibuat dengan biaya rendah dengan durasi pendek, walaupun ada yang berdurasi panjang. Beberapa contoh dari film eksperimental adalah film *Lichtspiel: Opus I* (1921) dan *Lichtspiel: Opus II* (1922) karya Walter Ruttmann; *Rhythmus 21* (1921) dan *Rhythmus 23* (1923) karya Hans Richter; serta *Desistfilm* (1954) dan *Mothlight* (1963) karya Stan Brakhage.

B. Jenis Film

Klasifikasi kedua adalah jenis film yang di dalam dunia perfilman dikenal dengan genre. Kata yang dari bahasa Perancis ini terkait dengan kata genus dalam ilmu Biologi yang merupakan klasifikasi terhadap tumbuhan dan hewan. Beberapa genre film pada film fiksi adalah film melodrama, komedi, western, detektif, gangster, *adventure*, *road movie*, horor, fiksi ilmiah (science fiction), musikal, dan sebagainya (Bordwell et al. 329). Industri film Hollywood adalah yang mengawali munculnya genre dalam film fiksi, karena menyadari bahwa setiap orang memiliki selera filmnya masing-masing.

David Bordwell dan kawan-kawannya mencoba membuat klasifikasi terhadap genre film dokumenter, meskipun tidak mendetail. Genre tersebut menurut mereka terdiri dari film kompilasi, film wawancara (talking-head film), *direct cinema*, *cinéma-vérité*, film alam (nature), film potret, atau penggabungan beberapa genre tersebut (356-357). Genre yang dikemukakan di atas terkesan membingungkan, karena mencampuradukkan antara klasifikasi jenis

dengan gaya pembuatannya.

Ada beberapa teoritis yang mencoba mengklasifikasikan sebagai genre, misalnya Patricia Aufderheide dalam buku *Documentary Film: A Very Short Introduction* serta Dave Monahan dan Richard Barsam dalam buku *Looking at Movies: An Introduction to Film*. Genre film dokumenter oleh Patricia Aufderheide dibagi enam dengan tinjauan representasi realitas subjeknya. Genre tersebut adalah *public affair*, propaganda pemerintah, advokasi, sejarah, etnografi, dan alam (56-117). Sementara, Dave Monahan dan Richard Barsam membagi genre menjadi empat dari perspektif maksud pembuatannya. Genre tersebut adalah faktual, instruksional, persuasif, dan propaganda (62-63).

Bagaimanapun, genre dalam film dokumenter belum menjadi kesepakatan secara umum di dunia film. Klasifikasi yang mulai banyak digunakan adalah papark Bill Nichols yang menggunakan istilah moda film dokumenter. Klasifikasinya adalah *poetic documentary*, *expository documentary*, *observational documentary*, *participatory documentary*, *reflexive documentary*, dan *performative documentary* (Buckland, 153-176). Klasifikasi ini lebih banyak disepakati oleh pembuat film dengan menyebutnya sebagai gaya dokumenter.

Poetic documentary adalah cara merepresentasikan realitas melalui rangkaian fragmen; menggunakan impresi yang subjektif; aksi yang tidak koheren; dan asosiasi yang longgar. Moda ini menekankan suasana hati, ritme, dan pengaruh yang lebih dari sekadar menampilkan pengetahuan atau tindakan persuasi. Moda ini tidak menggunakan pendekatan *continuity editing* serta tidak menampilkan setting waktu dan tempat yang sangat spesifik. Penonton mengikuti alurnya untuk mengeksplorasi asosiasi dan pola yang melibatkan ritme temporal dan jukstaposisi *shot* (Nichols, 102).

Moda kedua adalah *expository documentary*

yang menekankan ciri khasnya pada *voice-over commentary* yang dikombinasikan dengan rangkaian shot dan bertujuan agar lebih deskriptif serta informatif. *Voice-over commentary* berisi serangkaian fakta atau argumen yang memberi informasi abstrak, terutama karena tidak dapat dilakukan oleh gambar. *Voice-over commentary* juga bisa memberi komentar terhadap aksi atau peristiwa dalam gambar yang tidak dipahami penonton (Buckland 156).

Observational documentary merupakan film yang tidak ada campur tangan pembuatnya dalam peristiwa yang sedang dibuat. Moda ini dikenal dengan *Direct Cinema* yang tidak menggunakan *voice-over commentary*, *intertitle*, dan wawancara. Penekanannya lebih menghadirkan potongan kehidupan atau representasi langsung dari peristiwa dalam kehidupan. Tujuannya adalah untuk sekadar mengamati peristiwa yang sedang berlangsung. Alasan penekanannya adalah perekaman peristiwa dalam waktu yang sebenarnya (real time) (Buckland 161-162).

Participatory documentary menuntun penonton saat menyaksikan ‘sejarah dunia’ yang diwakili oleh seseorang. Pembuat film masuk ke dalam frame dan menjadi aktor sosial serta mengkonfigurasi secara argumentatif peristiwanya (Nichols, 116). Kehadiran pembuat film lebih menonjol dibandingkan dengan tiga moda sebelumnya, karena pembuat film berinteraksi langsung dengan orang atau peristiwa yang sedang diangkat. Konten dalam *participatory documentary* umumnya didasarkan pada wawancara yang bertujuan agar memperoleh komentar menarik atau tanggapan khusus dari orang-orang yang difilmkan. Pembuat film dapat menyandingkan atau membandingkan antara satu opini dengan opini lain kepada penonton, sehingga dapat memberi penawaran sudut pandang yang seimbang (Buckland, 163-164).

Reflexive documentary memiliki ciri yaitu pembuat filmnya mencoba menantang

pembuatan film dokumenter sebagai sarana dalam mengungkapkan kebenaran. Moda ini menunjukkan cara pembuatan film dan tidak hanya berpura-pura menghadirkan potongan realitas. Artinya, proses pembuatan film merupakan fokus atau perhatian utama dibanding peristiwanya. Ketika kehadiran pembuat film diketahui penonton dalam *participatory documentary*, maka *reflexive documentary* menunjukkan bahwa proses pembuatan filmnya diketahui oleh penonton (Buckland, 169-170).

Moda terakhir adalah *performative documentary* yang berbeda cara menangkap dunianya seperti bentuk dokumenter lainnya. Moda ini berstatus paradoks, karena bertujuan mewakili dunia secara tidak langsung. *Performative documentary* memunculkan suasana (mood) secara tradisional yang ditemukan dalam film fiksi. Tujuannya adalah untuk menyajikan fakta di dalam filmnya secara subjektif, ekspresif, bergaya, menggugah, dan mendalam (Buckland, 171-172).

C. Bentuk dan Gaya Film (*Film Form and Style*)

Klasifikasi ini merupakan satu kesatuan yang dianggap sebagai teori estetika dari David Bordwell dan kawan-kawannya, yaitu bentuk film (film form) dan gaya film (film style). Bentuk film (film form) berkaitan dengan aspek-aspek penceritaan atau naratif. Sementara, gaya film (film style) berkaitan dengan aspek-aspek teknis film yang digunakan secara sistematis.

a. Bentuk Film (*Film Form*)

Bordwell dan kawan-kawannya menyatakan bahwa bentuk film terbagi menjadi dua, yaitu bentuk naratif dan non naratif serta memiliki komponen cerita, plot, subjek atau tokoh, ruang, waktu, dan struktur dramatik. Bentuk naratif diartikan sebagai rangkaian peristiwa di dalam film yang dihubungkan oleh kausalitas (sebab-akibat) serta terjadi di dalam ruang dan waktu

(73). Sementara, bentuk non naratif adalah film yang peristiwanya tidak selalu memiliki hubungan dengan sebab-akibat; belum tentu menggunakan tokoh sentral; atau tidak menggunakan ruang dan waktu yang jelas. Dalam film dokumenter, bentuk non naratif diklasifikasikan menjadi *categorical form* dan *rhetorical form*. *Categorical form* adalah ketika pembuat film menggunakan bentuk kategorisasi yang cenderung menggunakan pola pengembangan cerita yang sederhana. Kategorisasinya bisa dari permasalahan kecil ke besar, lokal ke nasional, atau pribadi ke publik (Bordwell et.al. 358). *Rhetorical form* menyajikan argumen yang eksplisit dan persuasif yang bertujuan untuk membujuk penonton agar setuju dengan opini yang disajikan. Penonton bisa setuju dan bertindak berdasarkan opini tersebut ataupun sebaliknya (Bordwell et al. 364).

b. Gaya Film (*Film Style*)

Terdapat dua teknik dalam pengaturan pengambilan gambar saat membuat *shot*, yaitu *mise-en-scène* dan sinematografi. Kemudian ada editing yang merupakan pertimbangan teknik ketika menyusun satu *shot* ke *shot* selanjutnya. Selain itu, terdapat peran suara dalam kaitannya dengan *shot* yang menjadi pertimbangan oleh pembuat film (Bordwell et al. 111).

• *Mise-en-Scène*

Mise-en-scène diambil dari terminologi teater Perancis yang berarti *staging on action* atau menempatkan aksi di atas panggung. Hal tersebut mengacu pada penataan elemen-elemen visual yang terdapat di dalam *frame* atau layar (Giannetti 47). Dari semua teknik film, *mise-en-scène* merupakan aspek yang sangat diperhatikan penonton (Bordwell et al. 112). Contohnya penonton yang terpengaruh dengan gaya rambut tokoh Molly Jensen dalam film *Ghost* (1991) karya Jerry Zucker. Penonton juga akan mengingat papan *skateboard* Marty McFly yang digunakan untuk melarikan diri dari perunding di

sekolahnya dalam film *Back to the Future* (1985) karya Robert Zemeckis. *Mise-en-scène* memiliki komponen sebagai sarana pilihan dan kontrol, yaitu *setting* dan properti; kostum dan *makeup*; *staging*; dan *lighting*. *Staging* mencakup akting para pemain dan juga gerak saat pengambilan gambar (Bordwell et al. 115).

● **Sinematografi**

Sinematografi merupakan proses pengambilan gambar yang bergerak (Hall, 1). Secara harfiah dapat diartikan melukis gerak dengan cahaya, tetapi menurut Blain Brown bisa juga dipahami sebagai proses menulis gerakan dengan cahaya. Prosesnya lebih dari proses fotografi belaka, karena juga harus mengambil ide, kata, aksi, emosi, nada (tone), dan semua bentuk komunikasi nonverbal lainnya. Setelah itu diterjemahkan ke dalam bentuk visual. Sementara, teknik sinematografi merupakan keseluruhan metode dan teknik yang digunakan sinematografer untuk menambahkan lapisan makna dan subteks dari konten film, baik permainan aktor, *setting*, dialog, dan lain-lain (2). Sinematografer akan bekerja sama dengan sutradara ketika membentuk *mood* dan dari film. *Mood* bisa diibaratkan sebagai tujuan dari pencapaian aspek visual yang wujud bisa berupa rasa, suasana, atau nuansa. Sementara, *look* merupakan instrumen dalam mewujudkan *mood* yang terdiri dari *framing*, *camera placement*, *lighting*, tonalitas, dan komposisi visual.

● **Framing**

Framing menurut Dave Monahan dan Richard Barsam adalah proses ketika seorang sinematografer menentukan segala sesuatu yang akan muncul di batas *frame* pada sebuah *shot* (429) Wujudnya berupa batas berbentuk persegi panjang yang terjadi karena lensa kamera. Pembuat film bisa menentukan lebar dari persegi panjang itu (Bordwell et al. 181). *Framing* terdiri dari beberapa aspek, yaitu *aspect ratio*, *type of shot*, dan *camera angle*.

Aspect ratio merupakan perbandingan antara tinggi dan lebar layar atau *frame* (Monahan & Barsam, 425). Dalam dunia film dan televisi terdapat beberapa macam wujudnya, yaitu 1.33:1 atau 1.375:1 (Academy Standard); 1.66:1 (Europe Widescreen Standard); 1.85:1 (American Widescreen Standard); 2.35:1 sampai dengan 2.45:1 (CinemaScope) (Bordwell et al. 181). Sementara pada penyiaran televisi terdapat 4:3 yang disebut *Standard Definition Television* dan 16:9 yang dikenal dengan *High Definition Television* (Zettl 108). *Aspect ratio American Widescreen Standard* banyak digunakan sebagai standar film komersial.

Framing juga bisa membuat penonton merasa jauh atau dekat dengan subjek yang dilihat. Aspek *framing* ini sering disebut *type of shot* yang ukurannya skala tubuh manusia dalam suatu *shot*. Lanskap atau pemandangan kota dari atas biasanya diambil menggunakan *extreme long shot*. Ketika tokoh dalam film sudah terlihat, namun lanskap sebagai latar belakangnya tetap mendominasi. Setelah itu, ketika pengambilan gambar seseorang dimulai dari lutut sampai kepala, maka framing ini disebut *medium long shot* atau *knee shot*. Sementara *medium shot* adalah framing tokoh dari pinggang sampai kepala, sehingga gestur dan ekspresinya lebih tampak. Ukuran *shot* dari dada ke atas sampai kepala disebut *medium close-up*, sedangkan *close-up* hanya menampilkan bagian kepala, kaki, tangan, atau objek kecil. Tujuannya untuk penekanan ekspresi wajah, detail isyarat, atau objek penting. Ukuran terakhir adalah *extreme close-up* yang mengisolasi sebagian wajah dengan memperbesar objek (Bordwell et al. 189).

Saat pembuat film melakukan *framing* yang berhubungan dengan sudut tertentu pada subjek, hal itu disebut *camera angle*. Macam-macamnya adalah *eye level*, *high angle*, dan *low angle*. *Eye level* adalah *camera angle* yang posisi lensa kameranya sejajar dengan mata tokoh. *High angle* merupakan *camera angle* yang posisi lensa

kameranya di atas mata tokoh. Sementara, *low angle* adalah *camera angle* yang posisi lensa kameranya di bawah dengan mata tokoh.

Ada beberapa *camera angle* khusus yang digunakan oleh pembuat film, yaitu *top angle*, *bird eye view*, *frog eye view*, dan *dutch angle*. *Top angle* dan *bird eye view* adalah *camera angle* yang posisi lensa kameranya di atas mata tokoh secara ekstrem, bahkan *top angle* posisinya tegak lurus ke bawah. *Frog eye view* menggunakan posisi lensa kamera di bawah mata tokoh secara ekstrem. Sementara, *dutch angle* adalah ketika framing-nya dimiringkan ke kiri atau kanan dan juga dikenal dengan *canted angle* atau *crazy angle*.

- **Camera Placement**

Camera placement merupakan peletakan kamera pada titik tertentu yang menjadi keputusan kunci dalam bercerita. Keputusan ini menentukan segala sesuatu yang dilihat penonton, sehingga lebih dari sekadar untuk mendapatkan gambar yang bagus. Segala hal yang tidak dilihat penonton juga sama pentingnya dengan yang mereka lihat (Brown, 302). *Camera placement* ini berkaitan dengan keputusan dalam menggerakkan kamera dan lensanya atau tidak. Ada dua macam yang digunakan oleh pembuat film, yaitu kamera statis (*camera static*) yang dikenal juga dengan *still framing* dan *mobile framing*. Terminologi *mobile framing* dipilih karena dari aspek kamera yang dapat bergerak bukan hanya tubuh kameranya, namun lensa juga dapat digerakan. Terutama kalau menggunakan lensa *variable focal length* atau lebih dikenal dengan lensa *zoom*. Beberapa macam *mobile framing* adalah *pan-shot*, *tilt-shot*, *track shot*, *crane shot*, *handheld camera*, dan *zooming*.

- **Tonalitas**

Tonalitas adalah pertimbangan terhadap cahaya yang digunakan pada film, sedangkan *lighting* merupakan komponen *mise-en-scène*

yang berhubungan dengan sinematografi. Sinematografer menjadi pihak yang berkewajiban mengatur *lighting* pada suatu produksi film, terutama untuk mengontrol tonalitasnya. Tiga aspek tonalitas yang diatur dalam film adalah eksposur (*brightness*), kontras, dan warna (Bordwell et al.159).

Kontras adalah pada perbedaan area yang paling gelap dan paling terang pada suatu *shot*, karena mata penonton sangat peka terhadap perbedaan warna, bentuk, tekstur, dan aspek lain dari sebuah *shot*. Kontras dalam gambar membantu sinematografer dalam mengarahkan mata penonton ke bagian-bagian penting dari *frame*. Hal ini dapat memberikan kualitas emosi dan ekspresi pada *shot*. Kualitas ekspresi dan emosi ini yang mengarah pada *mood*, seperti gembira, ceria, muram, atau takut (Bordwell et al. 160).

Eksposur (*brightness*) dapat dipahami sebagai pengaturan jumlah cahaya yang akan melewati lensa kamera. Terkadang penonton melihat eksposur yang terlalu gelap, misalnya untuk menunjukkan bagian sumur tua yang sudah tidak terpakai. Bisa juga digunakan pada peristiwa yang terlalu terang untuk menggambarkan ruang surga (Bordwell et al. 160). Meskipun demikian, pembuat film akan selalu mencoba eksposur yang seimbang dan sesuai penceritaan dalam film.

Sementara, warna adalah unsur rupa yang memberikan nuansa untuk terciptanya karya seni tertentu, sehingga dapat menampilkan karya yang menarik dan menyenangkan (Kurniawan & Hidayatullah, 33). Sejak awal, seniman visual sudah memakai warna dengan tujuan simbolis dan mungkin didapatkan melalui kebudayaannya. Implikasinya mungkin mirip bila diterapkan pada masyarakat yang berbeda, namun secara umum *cool colors* seperti biru, hijau, atau ungu dapat menunjukkan ketenangan dan sikap acuh tak acuh. *Warm colors* seperti merah, kuning, atau oranye menunjukkan rangsangan, agresivitas,

atau kekerasan. Warna-warna tersebut cenderung tampak menonjol di bagian gambar (Giannetti, 23).

- **Komposisi Visual**

Komposisi visual adalah penataan segala elemen visual di dalam frame dengan berbagai cara. Tujuannya untuk membuat gambar menjadi utuh, sehingga menarik perhatian penonton dan mereka merasa nyaman. Integrasi antar elemen diperoleh dengan mengkomposisikan massa, cahaya, dan warna. pengaturan yang dilakukan adalah untuk membuat penonton (Ward, 10). Ada beberapa komposisi visual yang sering digunakan oleh pembuat film, misalnya *rule of thirds*, *golden ratio*, *balanced composition*, *unbalanced composition*, dan lain-lain.

- **Editing**

Editing tidak hanya penyambungan *shot-shot* untuk kebutuhan cerita, namun juga menjadi upaya untuk mengontrol psikologi penonton (Pudovkin, 75). Editing sendiri adalah kekuatan kreatif yang fundamental, karena melalui teknik tersebut, gambar yang tidak berhubungan bisa direkayasa sedemikian rupa sehingga menjadi serangkaian gambar yang tampak hidup (Pudovkin, 25). Sementara, David Bordwell dan rekan-rekannya mengatakan bahwa editing merupakan penyuntingan dan perakitan *shot-shot* dengan jukstaposisi yang diinginkan pembuat filmnya. Sesudah memotong *shot* hingga ukuran yang tepat, lalu editor akan memutuskan *shot* yang disambungkan (217).

Pendekatan editing terdiri dari dua macam, yaitu *continuity editing* dan *alternatives to continuity editing*. *Continuity editing* merupakan penyusunan *shot-shot* yang didukung oleh *mise-en-scène*, sinematografi, dan berdasarkan kesinambungan cerita (Bordwell et al. 230). Editing tidak hanya penyambungan antar *shot*, tapi juga mempertimbangkan keterhubungan antar *shot*-nya (dimensi editing), yaitu dimensi

grafis, ritmis, ruang, dan waktu (Bordwell et al. 219). *Continuity editing* bertujuan memberikan informasi cerita dengan jelas melalui rangkaian *shot* (Bordwell et al. 230). Sementara, fungsi dalam penceritaan adalah untuk menunjang pemilihan *on-screen space* dan *off-screen space*.

Pendekatan *continuity editing* terbagi menjadi dua aspek besar, yaitu *spatial continuity* dan *temporal continuity*. *Spatial continuity* memperhatikan beberapa persyaratan, yaitu kaidah 180°, *establish shot*, *re-establish shot*, *screen direction*, *eyeline match*, *shot/reverse shot*, serta *match on action*. Sementara, *temporal continuity* harus memperhatikan *temporal order* (urutan waktu), *temporal frequency* (pengulangan waktu), dan *temporal duration* (durasi). *Temporal duration* juga dibagi menjadi tiga macam, yaitu *story duration* atau rentang waktu peristiwa terjadi; *plot duration*; dan *screen duration* atau masa putar di layar (Bordwell et al. 251).

Pendekatan kedua adalah *alternatives to continuity editing* yang merupakan penyambungan *shot-shot* dengan kemungkinan lain dari *continuity editing* (Bordwell et al. 252). Caranya adalah melanggar satu, dua, atau semua syarat yang menjadi ketentuan dalam pendekatan *continuity editing*. Ada pembuat film yang menggunakannya dengan sengaja dan ada juga yang filmnya memang tidak memungkinkan untuk menggunakan *continuity editing*, contohnya film dokumenter atau film eksperimental.

- **Suara**

Suara pada film naratif bisa bersumber dari dalam layar atau luar layar dan bisa juga bersumber dari dalam atau luar ruang cerita. Oleh karena itu, suara selalu menjadi bagian dari ritual menonton film (Phillips 159-189). Tim Harrison menyatakan bahwa suara bisa menjadi instrumen yang ampuh dalam menciptakan perasaan luas suatu lingkungan dalam dimensi cerita (160). William H. Phillips membagi unsur suara menjadi *spoken words*, *sound effects*, *music*, dan *silence*

(162). Sementara, David Bordwell dan rekan-rekannya membagi unsur suara menjadi *speech*, *music*, dan *noise* (267).

Speech atau *spoken words* adalah bentuk suara dengan atributnya yang keluar dari tokoh dalam film. Suara tersebut dapat berwujud *dialogue*, *monologue*, dan *narration*. *Dialogue* adalah pembicaraan dari dua orang atau lebih yang berfungsi untuk mengungkapkan ide, tujuan, dan impian karakter. Secara umum, *dialogue* menggunakan percakapan dalam kehidupan sehari-hari. *Monologue* atau sejenis dialog yang disampaikan atau diekspresikan oleh satu orang untuk diri sendiri. Sementara, *monologue* adalah pembicaraan dari satu orang dan yang diekspresikan secara langsung kepada penonton disebut *direct address* (Phillips, 162-166). Jenis ketiga adalah *narration* yang merupakan komentar atau cerita tentang subjek dalam film. *Narration* umumnya dilakukan oleh seseorang di luar ruang cerita (Phillips, 681).

PEMBAHASAN

Film *Short Cut* sepintas tampak kurang menarik, karena film-film seperti ini sudah banyak yang membuatnya. Bila ditinjau dari tipe filmnya, film ini adalah film dokumenter dengan bentuk filmnya (film form) adalah film non naratif berupa *categorical film*. Genre filmnya adalah film faktual dan moda yang digunakan adalah *observational documentary*. Seperti yang sudah dipaparkan di atas bahwa film dengan moda ini memiliki ciri yang kuat, yaitu pembuat filmnya tidak melakukan intervensi pada peristiwa yang sedang dibuat. Modus dari tipe ini adalah tidak adanya wawancara, *voice-over commentary*, dan *intertitle*.

Bila dilihat lebih dalam dari komponen bentuk filmnya (film form), maka cerita film ini sangat sederhana, yaitu seorang barber laki-laki yang sedang menata rambut pelanggannya. Kebetulan

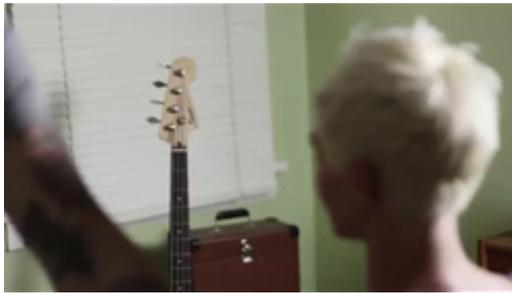
pelanggan tersebut adalah seorang perempuan. Oleh karena itu, subjeknya hanya ada dua, yaitu barber dan pelanggannya. *Story space*-nya terjadi di suatu kota dan *plot space*-nya terjadi di sebuah salon. Film ini menggunakan struktur dramatik yang datar dengan *temporal order* yang kronologis tanpa menggunakan *temporal frequency*. *Story duration*-nya sekitar 30 menit dengan *screen duration* 2 menit 37 detik.

Pada gaya filmnya (film style) film ini tidak menggunakan tiga aspek yang sering digunakan oleh *expository documentary*, yaitu *voice-over commentary*, wawancara, atau *intertitles*. Film ini hanya mengandalkan *sound effects* saja, seperti gesekan telapak tangan, gesekan dua mata gunting, keheningan dan sebagainya. Suara-suara tersebut dapat memberi nuansa yang hangat dan tenang. Walaupun terkadang *loudness* dari *sound effects* saat barber mencukur rambut pelanggannya seringkali diperdengarkan lebih keras dibanding suara lain.

Pendekatan editing-nya menggunakan *alternatives to continuity editing* yang tidak mengindahkan kaidah 180 derajat dan hal ini sangat berpengaruh pada arah pandang dari subjeknya, terutama *screen direction* dan *eyeline match*. *Shot/reverse shot* dan *match on action* juga tidak digunakan, sehingga *cutting*-nya terasa melompat-lompat dari satu *shot* ke *shot* yang lain. Hanya saja editor film ini sangat terampil memainkan ritme dengan mengatur jukstaposisi setiap *shot*-nya, sehingga penonton tidak merasakan lompatan di setiap penyambungannya. *Establish shot* hanya digunakan sekali saat pemotongan rambut selesai.



Gambar 3. Poster *Bad Brains*, Sumber: potongan adengan film *Short Cut*.



Gambar 4. Bass Gitar, Sumber: potongan adengan film *Short Cut*.

Kekuatan film ini sesungguhnya ada pada *mise-en-scène* dan sinematografinya. Pada *mise-en-scène*, tokoh utama film ini diperlihatkan sebagai figur dengan dandanan nyentrik, namun tetap tampak urakan. Ia berpakaian rapi dengan kostum berupa kemeja bermotif kotak-kotak berwarna biru. Selain itu, ia juga memakai topi homburg di kepalanya. Secara makeup tokoh tersebut memiliki banyak tato serta terdapat piercing di kedua telinganya dan bibirnya.

Dari awal film sudah diperlihatkan aksi sang barber yang sangat piawai memainkan guntingnya. Tokoh lain yang menjadi pelanggan adalah seorang perempuan. Hal ini menunjukkan kontradiksi persepsi yang beredar di masyarakat bahwa orang yang urakan dianggap tidak mungkin melakukan pekerjaan yang sifatnya halus. Pada aspek staging ditunjukkan gestur dan mimik yang tenang dari perempuan yang dicukurnya. Hal ini membuktikan bahwa konsumen perempuan tersebut sangat percaya. Pada bagian akhir film, juga diperlihatkan mimik wajah yang sumringah dari pelanggan perempuan ketika selesai dicukur. Hal tersebut memberi arti kepuasan dari tokoh perempuan tersebut. Selain itu, juga menunjukkan bahwa sang barber sudah sangat berpengalaman.

Seperti yang dijelaskan oleh Martin McQuillan, dalam teori dekonstruksi, setidaknya ada beberapa strategi yang digunakan, yaitu adanya pasangan makna yang berlawanan;

terpinggirkan (marjinal); dan berciri historis atau teks tersebut terkait dengan masa lalunya. Dari paparan di atas bisa dilihat bahwa ada ciri historis, yaitu kebanyakan yang mencukur rambut perempuan adalah perempuan juga atau laki-laki yang feminin. Hal tersebut juga membuktikan adanya pasangan makna yang berlawanan. Tentunya barber laki-laki yang urakan seperti ini tidak banyak jumlahnya.

Strategi tersebut diperkuat dengan banyaknya penggunaan *type of shot* berukuran *close-up* dan *extreme close-up*. Balutan *change focus* lensa kamera juga memperkuat kepiawaian tokoh tersebut dalam mencukur rambut perempuan. Penonton seperti dibiarkan melihat lukisan pointilisme. Dari awal film, penggunaan *close-up* dan *extreme close-up* tidak memberi kesempatan penonton melihat tempat besar yang menjadi setting ruang tersebut. Setelah semua aksi selesai, kemudian penonton diperlihatkan ruang yang lebih luas menggunakan *two shot* yang berwujud *medium shot*.

Dalam film ini juga ditunjukkan beberapa properti yang tidak berkaitan dengan peristiwa mencukur. Seperti yang sudah disinggung sebelumnya bahwa sinematografernya terkadang melakukan *change focus* pada benda-benda di dekat sang barber, yaitu poster *band hardcore-punk* asal Amerika Serikat, *Bad Brains* (Gambar 3) dan bass gitar (Gambar 4). Hal ini dapat menunjukkan identitasnya sebagai pemain bass gitar, baik sebagai hobi ataupun sebagai anggota suatu band *hardcore-punk*. Bila ingin diinterpretasikan lebih definitif, maka dapat ditarik kesimpulan bahwa tokoh tersebut memiliki dua profesi, yaitu pemain bass gitar pada sebuah *band* dan barber. Hal ini selaras dengan strategi kelima yang menjelaskan bahwa konteks-konteks di dalam teks itu yang memberi teks itu makna.

Bila menggunakan interpretasi dari Derrida, maka pemaknaan yang penulis lakukan di atas sangatlah subjektif. Sangat mungkin pengamat

lain bisa melihat dengan lebih jauh dan cermat. Beberapa aspek ilmu film yang penulis sebutkan juga sangat subjektif. Walaupun memang sangat mungkin ada pemaknaan yang sama dengan pengamat lain. Penulis menggunakan pepatah, “Don’t judge a book by its cover” untuk menyimpulkan pesan dari film ini. Tokoh yang terlihat urakan ternyata sangat mampu dan lihai menjalankan pekerjaan yang umumnya dilakukan oleh perempuan.

SIMPULAN

Film *Short Cut* adalah film dokumenter bergenre film faktual dengan moda *observational documentary*. Film yang berdurasi pendek ini memanjakan penonton dengan sinematografi, editing, dan penataan suara yang baik. *Staging* dalam *mise-en-scène*-nya juga sangat menunjukkan kepiawaian tokoh dalam mencukur seorang perempuan. Walaupun penampilannya berbanding terbalik penampilan para barber yang ada dalam konvensi masyarakat. Hal ini selaras dengan strategi adanya pasangan makna yang berlawanan; terpinggirkan (marjinal); dan berciri historis atau teks tersebut terkait dengan masa lalunya. Pada sisi lain, pembuat film juga memperlihatkan makna secara implisit bahwa barber tersebut juga berprofesi sebagai pemain bass gitar di suatu band. Sebenarnya sangat mudah menangkap pesan utama film ini, yaitu jangan menilai seseorang dari tampilan luarnya.

KEPUSTAKAAN

Aufderheide, Patricia. *Documentary Film: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2007.

Dave, Monahan, and Barsam Richard. *Looking at Movies. 7th ed.*, New York: W.W. Norton & Company, 2021.

Bordwell, David, et al. *Film Art: An Introduction. 12th ed.*, New York: McGraw-Hill, 2021.

Brown, Blain. *Cinematography Theory and Practice: Image Making for Cinematographers and Directors. 3rd ed.*, New York: Routledge, 2016.

Buckland, Warren. *Film Studies: An Introduction. 2nd ed.*, London: Teach Yourself Publisher, 2015.

Giannetti, Louis. *Understanding Movies. 14th ed.*, New Jersey: Pearson, 2017.

Hardiman, F. Budi. *Seni Memahami: Hermeneutik dari Schleiermacher sampai Derrida*. Yogyakarta: Kanisius, 2015.

Harrison, Tim. *Sound Design for Film*. Lanham: Crowood Press, 2021.

Hifni, Ahmad. *Hermeneutika Moderat: Teori Penafsiran Teks Dalam Pandangan Paul Ricoeur Dan Al-Jurjani*. Kuningan: Nusa Litera Inspirasi, 2018.

Kurniawan, Agung dan Riyan Hidayatullah. *Estetika Seni*. Yogyakarta: Arttex, 2016.

Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

Phillips, William H. *Film: An Introduction. 12th ed.*, Boston: Bedford/St. Martin’s, 2009.

Pudovkin, Vsevolod Illarionovich. *Film Technique and Film Acting*. New York: Grove Press Inc., 1960.

Susanto, Edi. *Studi Hermeneutika: Kajian Pengantar*. Jakarta: Kencana, 2016.

Zettl, Herbert. *Video Basics. 8th ed.*, Boston: Cengage Learning, 2017.