

Problem Etika dalam Kasus Dokumenter

Jagal (2012) dan Senyap (2014)

Budi Wibawa

Sekolah Pascasarjana

Institut Kesenian Jakarta

Email: aku.budi.wibawa@gmail.com

ABSTRACT

*The study of documentary films as text is often neglected, sinking in the middle of a context that is too broad. This paper is an attempt to conduct a text analysis of the documentary *Jagal* (2012) and *Senyap* (2014). Two documentaries that raise issues about the events of the 1965 Tragedy from the perspective of a foreign director. This analysis uses semiotics and hermeneutics as the method. Through this analysis, it is hoped that a more objective and comprehensive perspective can be reached regarding the importance of the issues raised in the two documentaries. This analysis will also show how a foreign director works in using documentary as a medium of (creative) expression.*

Keywords: *ethics; documentary; cinema; semiotics; film form; film style*

ABSTRAK

Kajian mengenai film dokumenter sebagai teks sering terabaikan, tenggelam di tengah konteks yang melebar terlalu luas. Tulisan ini adalah sebuah usaha untuk melakukan analisis teks terhadap dokumenter *Jagal* (2012) dan *Senyap* (2014). Dua dokumenter yang mengangkat isu tentang peristiwa Tragedi 1965 dari kacamata seorang sutradara asing. Analisis ini menggunakan pendekatan semiotika dan hermeneutika sebagai metodenya. Melalui analisis ini, diharapkan dapat tercapai suatu perspektif yang lebih obyektif dan komprehensif terkait pentingnya persoalan yang diangkat dalam kedua dokumenter tersebut. Analisis ini juga akan memperlihatkan bagaimana cara kerja seorang sutradara asing dalam menggunakan dokumenter sebagai media berekspresi (secara kreatif).

Kata Kunci: *etika, dokumenter, sinema, semiotik, film form, film style*

PENGANTAR

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 menyadari bahwa cerita yang disajikan itu hanyalah sebuah fiksi (rekaan/khayalan). Sebaliknya, film dokumenter didedikasikan secara khusus untuk merekam realitas atau kehidupan nyata itu sendiri.

The Act of Killing (Jagal, 2012) dan *The Look of Silence (Senyap, 2014)* adalah dua dokumenter garapan Joshua Oppenheimer, seorang sutradara dwi-kewarganegaraan: Amerika Serikat dan Inggris, yang berdomisili di Copenhagen, Denmark.

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. Sedangkan film *Senyap* bercerita tentang kehidupan Adi Rukun, seorang penjual kacangrata, adik dari korban yang terbunuh karena dituduh PKI, serta usahanya untuk mendapatkan kesaksian dari 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 jiwa 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 tampak 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 partizan 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) nampak 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 ini menerapkan analisis semiotik film sebagai metode pendekatannya. Semiotik atau semiotika adalah salah satu disiplin ilmu yang mempelajari sistem tanda atau teori tentang pemberian tanda. Kata semiotik (*semiotics*) berasal dari bahasa Yunani: *semeion*, yang berarti tanda atau *sign*. Tanda, apapun manifestasinya, mestilah menyampaikan suatu informasi, jadi tanda selalu bersifat komunikatif, tanda mengacu kepada suatu yang lain (*stand for something else*) yang dapat dipikirkan atau dibayangkan (Broadbent dkk., 1980).

Kajian semiotik sejatinya bertujuan untuk menyingkap makna-makna yang terkandung dalam suatu sistem penandaan, dengan kata lain: menafsirkan. Melalui kajian semiotik

dapat ditelusuri bagaimana suatu pesan telah dikonstruksi sedemikian rupa untuk dapat sampai kepada penerimanya. Konsep penandaan tersebut bisa saja bersifat universal, namun, tidak dapat dilepaskan dari perspektif atau nilai-nilai ideologis tertentu. 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.

Kajian Semiotik juga biasa dipakai sebagai salah satu metode dalam kajian *Cultural Studies*. Sebagai bagian dari kajian pemikiran *Cultural Studies*, semiotik dapat membantu kita untuk menyelidiki bagaimana budaya telah menjadi landasan ideologis dari pembentukan suatu makna melalui suatu tanda. Semiotik mempelajari sistem-sistem, aturan-aturan, konvensi-konvensi yang memungkinkan tanda-tanda tersebut mempunyai arti (Kriyantono 261).

Subjek penelitian semiotik sendiri meliputi berbagai ragam tanda, baik visual dan verbal: gambar, tulisan, bunyi, gerak, rupa dan semua tanda atau sinyal yang bisa diakses dan mampu dipersepsi menggunakan semua indera yang dimiliki manusia. Berbagai tanda tersebut biasanya berupa suatu kode yang disusun secara sistematis untuk menyampaikan informasi atau pesan melalui setiap kegiatan dan perilaku manusia. Sistem-sistem tanda yang menjadi subjek penelitian semiotik ini secara umum disebut sebagai “teks”, yakni susunan tanda yang dapat dibaca atau ditafsir.

Teks, secara harfiah dapat diartikan sebagai ungkapan bahasa yang menurut isi, sintaksis, dan paradigmatis, merupakan satu kesatuan (Luxemburg 86). Berdasarkan pemahaman tersebut, teks juga dapat diartikan sebagai suatu kesatuan bahasa yang memiliki

isi dan bentuk (dalam berbagai perwujudannya) yang disampaikan oleh pengirim kepada penerima untuk menyampaikan pesan tertentu. Istilah teks sendiri sebenarnya berasal dari bahasa Inggris: *text*, yang dapat diartikan “tenunan”. Teks dalam term filologi sering dimaknai sebagai tenunan kata-kata, yakni serangkaian penanda yang saling berinteraksi membentuk satu kesatuan makna utuh. Suatu teks bisa terdiri dari beberapa rangkaian kata atau penanda. Rangkaian penanda dan kombinasi sebuah teks itu sendiri nyaris tak terbatas, mulai dari sebaris huruf yang membentuk makna (kata) hingga milyaran susunan kalimat yang dirancang sebagai suatu kesatuan makna (naskah, buku, kamus, ensiklopedia, dsb. termasuk kumpulan puisi, lukisan, repertoar, dsb.).

Sebagai salah satu media (estetik), film (sinema) adalah sarana penyampai pesan atau “tata bahasa” yang memiliki kekhasannya tersendiri. Karena itu, film juga bisa digolongkan sebagai teks. Sebagai sarana penyampai pesan yang bersifat massal, film bahkan masih dipercaya sebagai media yang paling unggul, dalam konteks efisiensi dan efektifitas. Anggapan ini mungkin dipengaruhi oleh beberapa hal. *Pertama*, karena sebagai salah satu cabang seni film adalah bentuk kesenian termuda (termutakhir) dibanding para pendahulunya. *Kedua*, karena dalam proses penciptaannya itu 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.

TENTANG *JAGAL*

C1. *JAGAL*: GAYA DI DALAM GAYA

Penggunaan beberapa teknik yang bersifat lebih umum telah kita telusuri di dalam gaya (*style*) yang diimplementasikan Joshua pada kedua dokumenter yang menjadi topik bahasan dalam penelitian ini (baik dalam *Jagal* maupun *Senyap*). Terdapat juga gaya yang secara lebih

spesifik hanya diimplementasikan dalam salah satu dokumenter tersebut. Berikut, penulis akan membahas gaya dengan teknik-teknik khusus yang hanya diterapkan di dalam film *Jagal*.

Bordwell dan Thompson, dalam buku mereka, menyebut *The Act of Killing (Jagal)* sebagai “pemeragaan ulang (*reenacting*) yang membuat pernyataan tentang masa lalu dan masa kini” (Bordwell dan Thompson 352). Namun, tampaknya hal itu bukan sekadar “pemeragaan ulang”, karena kita bisa menelusuri “gaya” di dalam gaya. Cara para karakter di dalam *Jagal*, memeragakan ulang perbuatan mereka bukan hanya ditampilkan melalui “*reenacting*” tentang peristiwa itu, tetapi juga melalui jalan kreatif estetis yang mereka lakukan, yakni melalui beberapa adegan film yang—meskipun tidak selesai—tampaknya sudah sempat mereka rekam (syuting). Salah satu hal yang paling menarik dari film *Jagal* ini adalah bahwa gaya yang digunakan dalam pembuatan film (fiksi) dalam dokumenter itu adalah gaya yang bernuansa atau memberikan efek “realisme surealis”.

Joshua dan tim-nya memposisikan diri mereka sebagai pembuat film dokumenter yang merekam (di antaranya) kegiatan para karakter dalam film tersebut, yang sedang memproduksi sebuah film (fiksi) untuk “merayakan” kesuksesan mereka membasmi komunisme di Indonesia. Maka, gaya perekaman dalam *Jagal* untuk beberapa kegiatan pembuatan film (yang mereka beri judul *Arsan dan Aminah*) itu terkesan seperti rekaman sebuah *Behind the Scenes*¹ (BTS). Gaya ini bisa kita telusuri pada beberapa adegan di dalam film *Jagal*, seperti *scene* para penari perempuan yang keluar dari mulut patung ikan raksasa, dilanjutkan dengan Anwar dan Herman bersama para penari melakukan sebuah adegan di bawah air terjun, yang digunakan sebagai *scene* pembuka dalam *Jagal*; *Scene* syuting film *Arsan dan Aminah* pada adegan Anwar dihantui arwah orang yang pernah ia bunuh (Moncot) dan adegan Herman

memenggal leher Anwar; *Scene* adegan syuting film *Arsan dan Aminah* di tengah hutan, di mana Anwar berperan sebagai korban dan Herman sebagai pembunuh; serta adegan Anwar bersama orang-orang di bawah air terjun dengan diiringi lagu *Born Free*; dan terakhir, sebagai *Scene* penutup film ini, di mana adegan para penari perempuan keluar dari mulut patung ikan raksasa—sama seperti adegan pembuka—kembali dimunculkan.



Gambar 7. *Scene* para penari perempuan keluar dari mulut patung ikan raksasa yang memberi kesan/efek realisme surealis. Sumber: Screenshot film *Jagal* (2012)



Gambar 8. *Scene* menari di bawah air terjun, yang memberi kesan/efek realisme surealis. Sumber: Screenshot film *Jagal* (2012)

1 *Behind the scenes* (BTS) adalah istilah umum dalam dunia perfilman yang merujuk kepada potongan video yang berisi cuplikan proses pembuatan sebuah film/sinetron. *Behind the scene* biasanya dipandu oleh sutradara, produser, atau salah satu pemain yang terlibat dalam proyek film tersebut.



Gambar 9. Scene adegan Anwar dan Herman di dalam hutan, yang memberi kesan/efek realisme surealis. Sumber: Screenshot film *Jagal* (2012)



Gambar 10. Scene adegan Anwar dihantui oleh arwah orang-orang yang pernah ia bunuh, yang memberi kesan/efek realisme surealis. Sumber: Screenshot film *Jagal* (2012)



Gambar 11. Scene Anwar dan Herman yang sedang menunggu dan sudah mengenakan kostum untuk syuting film Arsan dan Aminah yang memberi kesan/efek realisme surreal. Sumber: Screenshot film *Jagal* (2012)

Gaya pengambilan gambar yang terkesan seperti BTS ini, tampaknya memang sengaja dilakukan Joshua untuk membedakan antara adegan-adegan di dalam dokumenternya (*Jagal*) dengan ekspresi kreatif di dalam film *Arsan dan Aminah*. Artinya, Joshua sama sekali tidak mengambil adegan di dalam film *Arsan dan Aminah* sebagai ekspresi kreatif estetik-nya sendiri (sebagai *auteur*) ke dalam *Jagal*. Bukan hanya karena film itu (*Arsan dan Aminah*) tidak pernah selesai, tetapi juga karena *Jagal* hanya merekam beberapa kegiatan pengambilan gambar (*syuting*) dalam film itu. Sebagai sebuah dokumenter, *Jagal* memposisikan diri sebagai film yang hanya merekam “peristiwa nyata”. Hal ini bisa kita telusuri dengan mengamati bahwa tidak satu pun dari adegan yang telah disebutkan di atas, yang lepas dari rangkaian naratif pada film *Jagal*.

Pada scene di tengah hutan, di mana Anwar berperan sebagai korban (*Arsan*) dan Herman sebagai pembunuh misalnya, dengan cerdas Joshua selalu menambahkan elemen lain, yang menjadikan penonton mengerti bahwa itu adalah sebuah percobaan adegan, misalnya dengan membiarkan Anwar tetap berbicara mengarahkan Herman: “...kau harus geram, sedih, sadis...” sementara ia tetap berperan sebagai korban dalam adegan itu, atau dengan menampilkan Herman yang duduk termangu di bawah pohon sambil membuang ludah dan membersihkan bekas properti (efek) darah yang masih melekat di tubuhnya, setelah pengambilan gambar tersebut selesai.

Contoh lain juga bisa kita amati pada adegan Anwar, Herman, dan beberapa penari perempuan di bawah air terjun, yang ditampilkan pada bagian awal film ini. Pada scene itu, selain gambar (*visual*) yang menunjukkan adegan tersebut, *Jagal* juga memasukkan elemen suara (*audio*), yaitu suara orang yang sedang mengarahkan mereka menggunakan pengeras suara. Kehadiran “suara” itu juga akan menyadarkan penonton bahwa adegan ini adalah sebuah kegiatan *syuting* yang direkam dalam film *Jagal*. Satu-satunya adegan yang tidak di-intervensi dengan elemen-elemen

lain (selain yang diegetic¹), adalah adegan para penari di depan patung ikan raksasa yang menjadi adegan penutup film *Jagal*, namun adegan ini tidak akan memiliki pengaruh signifikan, sebab penonton sudah mengetahui konteks adegan tersebut (sebagai bagian kegiatan syuting film Arsan dan Aminah) karena sebelumnya sudah beberapa kali diulang dalam film itu.

Beberapa adegan yang sudah kita bahas di atas, telah menandai penggunaan teknik yang kemudian membentuk pola dalam dokumenter *Jagal*. Adegan-adegan yang berkesan seperti BTS itu, telah dimunculkan beberapa kali, baik di awal (sebagai bagian pembuka), pada beberapa bagian di tengah, dan kembali dimunculkan pada bagian akhir (penutup) film. Penggunaan teknik yang membentuk pola ini, tentu bukan muncul secara kebetulan, latar belakang Anwar Congo sebagai (mantan) preman bioskop, tampaknya ikut berkontribusi dalam penggunaan dan pemilihan teknik ini. Pengalaman Anwar sebagai “pecinta” film itu pula yang tampaknya telah mendorong keinginannya untuk mengekspresikan diri melalui film (Arsan dan Aminah). Namun, yang paling unik dalam pengamatan penulis, adalah keputusan Anwar (sebagai pembuat film Arsan dan Aminah) untuk menggunakan gaya (style) yang memberikan efek “surrealisme”.

1 Diegesis atau diegetic (dari bahasa Yunani: “memberitahu”) adalah gaya pembuatan film yang menyajikan pandangan dunia interior di mana:

- Rincian tentang dunia dan pengalaman dari karakter itu sendiri terungkap secara eksplisit melalui narasi.
- Kisah itu menceritakan atau diceritakan, sebagai oposisi untuk ditampilkan atau diberlakukan.
- Ada detachment yang terduga dari kisah para pembicara (para karakter) dan penonton.
- Narator diegesis menceritakan kisah.

Narator menyajikan aksi (dan kadang-kadang pikiran) dari karakter untuk pembaca atau penonton. Elemen diegetic adalah bagian dari dunia “fiksi” (“bagian dari kisah”), yang berbeda dengan unsur non-diegetic yang merupakan elemen gaya dari bagaimana narator menceritakan kisah (“bagian dari yang diceritakan”).

C2. *JAGAL* DAN EFEK REALISME SURREALIS

Di dalam sejarah film, gerakan sinema surealis adalah pendekatan modernis terhadap kritik, teori film, dan wilayah produksi atau pembuatan film, yang dimulai di Paris pada 1920-an. Gerakan ini (seperti gerakan surealisme pada umumnya) juga bersifat “mengejutkan” dan irasional atau tidak masuk akal. Citra mimpi Freudian dan simbolisme digunakan untuk menantang fungsi seni tradisional dalam mewakili realitas. Terkait dengan sinema Dadaisme, sinema surealis juga ditandai dengan penjajaran (jukstaposisi) irasional, penolakan atas psikologi dramatis, dan sering menggunakan citra yang mengejutkan. Philippe Soupault yang berkolaborasi dengan André Breton, menulis buku *Les Champs Magnétiques* (1920) buku ini sering dianggap sebagai pekerjaan surealis pertama.

Film *Jagal* memang tidak menggunakan realisme surealis sebagai bagian dari ekspresinya. Mengingat bentuk ekspresi atau gaya realisme surealis merupakan bentuk ekspresi yang sangat jarang atau sulit untuk diterapkan ke dalam bentuk (*form*) dokumenter. Selain akan selalu berusaha untuk meyakinkan (penonton) bahwa apa yang disampaikan dalam dokumenter tersebut (para karakter, tempat, dan peristiwa) sebagai suatu hal yang real, dokumenter sebagai bentuk (*form*), biasanya juga akan selalu berpegang pada prinsip bahwa semua yang mereka sampaikan dalam film itu adalah peristiwa yang bersifat aktual dan faktual. Itulah sebabnya ekspresi realisme surealis yang “mengejutkan”, menolak logika yang sudah ada (umum), irasional atau tidak masuk akal, serta menggunakan jukstaposisi yang “ajaib” akan cenderung dihindari dalam bentuk film dokumenter. Inilah alasan, mengapa Joshua selalu menambahkan/memasukkan elemen-elemen realisme² (suara, gambar, jukstaposisi, dsb.) dan

2 Realisme, atau kadang-kadang disebut juga naturalisme, dalam seni, umumnya adalah upaya untuk mewakili materi kenyataan secara jujur, tanpa kesemuan dan menghindari konvensi-konvensi artistik, dalam arti unsur-unsur tidak masuk akal, eksotis, dan supranatural. Sejak lama, realisme telah lazim digunakan dalam seni, dan dapat berkaitan dengan masalah teknik dan pelatihan/praktik.

menyusun ekspresi-ekspresi surealis (dalam ungkapan/ekspresi film *Arsan dan Aminah*) ke dalam jalinan naratif serta jukstaposisi logis pada film dokumenternya (*Jagal*). Namun demikian, hal ini tidak dapat menghalangi kita (sebagai penonton) untuk menangkap nuansa atau efek realisme surealis yang tersirat dalam film *Jagal*.

Nuansa realisme surealis yang dapat kita tangkap dalam dokumenter *Jagal* tersebut, setidaknya bisa kita uraikan sebagai “cara” atau ekspresi para karakter di dalam film tersebut dalam mengungkapkan perasaan mereka atas pengalaman yang pernah mereka jalani, yakni pembunuhan atas sekian banyak orang yang dianggap sebagai partisan PKI pada 1965. Karena *Jagal* adalah sebuah dokumenter yang merekam kegiatan para karakter tersebut, maka ekspresi atau gaya realisme surealis yang mereka gunakan itu semestinya menjadi salah satu unsur yang bisa kita pertimbangkan. Unsur (realisme surealis) tersebut juga akan berkontribusi dalam membentuk jalinan makna dari (keseluruhan) film itu sendiri, yang dalam hal ini adalah dokumenter *Jagal*.

Kontribusi unsur realisme surealis yang terungkap pada beberapa teknik yang terpola dalam dokumenter *Jagal* sebenarnya juga bisa kita gunakan untuk menjawab pertanyaan: Fungsi Apa yang telah Dipenuhi oleh Teknik dan Pola? Setidaknya, kita bisa menemukan dua fungsi yang telah dipenuhi oleh penggunaan teknik dan pola dalam film ini. Pertama, teknik pengambilan beberapa scene yang bernuansa realisme surealis dalam film *Jagal*, telah berfungsi sebagai penjelasan (secara eksplisit) bahwa *Jagal* adalah sebuah dokumenter yang di dalamnya juga telah merekam kegiatan syuting film *Arsan dan Aminah*. Kedua, unsur realisme surealis yang terungkap dalam ekspresi pembuatan film *Arsan dan Aminah*, sebenarnya (secara implisit) telah menjelaskan kepada penonton bahwa ada realitas irasional atau tidak masuk akal, “mengejutkan”, menolak logika yang sudah ada (umum), serta penggunaan jukstaposisi “ajaib” yang tersirat dalam film *Jagal*. Unsur realisme surealis tersebut juga sekaligus mengungkapkan bahwa para pembuatnya, yaitu Anwar Congo dkk.—entah mereka sadari ataupun tidak—memiliki selera artistik yang cukup “tinggi”.

Ekspresi Anwar Congo dan kawan-kawan pembunuh-nya, melalui kegiatan mereka dalam pembuatan film *Arsan dan Aminah* yang terdokumentasi dalam film *Jagal*, menjadikan kesaksian mereka cenderung bersifat “fiksi” ketimbang fakta. Hanya saja, kecerdasan Joshua sebagai pembuat film yang mampu merangkainya dengan baik ke dalam sebuah naratif, menjadi bentuk (form) film dokumenter—yang menawarkan proposisi realitas atau menampilkan diri sebagai yang aktual dan faktual—yang telah membuat film *Jagal* menjadi semacam mitos (bahkan ideologi) yang percayai oleh khalayak (penonton) sebagai “fakta”.

Unsur realisme surealis yang dapat kita temukan di dalam *Jagal*, adalah “gaya” di dalam gaya. Ekspresi yang bernuansa realisme surealis itu, tidak secara langsung digunakan sebagai gaya di dalam dokumenter *Jagal*. Gaya realisme surealis di dalam *Jagal* justru hadir melalui penggunaan “gaya” yang dilakukan dalam pembuatan film *Arsan dan Aminah*. Dari situlah sebenarnya kita telah menafsirkan makna konotatif film *Jagal*. Film *Arsan dan Aminah*—pada berbagai informasi yang bisa kita dapatkan di dalam dokumenter *Jagal*—adalah film yang digagas oleh Anwar Congo, untuk memperingati “kemenangan” mereka setelah membasmi komunisme di Indonesia.

Karena ekspresinya yang menggunakan gaya realisme surealis—yang irasional, tidak logis, dan “mengejutkan”—maka kita sebagai penonton bisa meresponsnya sebagai suatu hal yang tidak mungkin sepenuhnya dipercaya sebagai sesuatu yang real. Namun, kepandaian Joshua dalam meramunya menjadi bagian dari naratif dokumenter (yang bisa dipercaya), mengembalikannya kepada makna denotatif, yakni sebuah peristiwa real yang direkam ke dalam film *Jagal*. Makna konotatif atas gaya realisme surealis yang diterapkan dalam pembuatan film *Arsan dan Aminah* itulah yang kemudian telah bercampur, menjadi semacam mitos baru dari film *Jagal*.

Seperti sudah dijelaskan Barthes, makna konotasi berkaitan dengan perasaan dan emosi serta nilai-nilai kebudayaan dan ideologi. Dalam konteks dokumenter *Jagal*, perasaan dan emosi

yang berkaitan dengan makna konotatif dari film tersebut—mungkin—telah dipengaruhi oleh fakta sejarah tentang peristiwa pembantaian para anggota dan partisan PKI pada 1965-1966. Di bawah kekuasaan Orde Baru (bahkan sampai masa sekarang), peristiwa yang telah menelan korban lebih dari 500 ribu jiwa di seluruh Indonesia itu tidak pernah tertuntaskan duduk persoalannya, selain G.30.S/PKI—yang telah menyebabkan terbunuhnya beberapa perwira tinggi Angkatan Darat dan juga telah membuka gerbang kekuasaan bagi rezim Orde Baru—sebagai latar belakang dari peristiwa pembantaian tersebut.

Fakta bahwa ada begitu banyak orang telah tewas terbunuh, para pelaku pembunuhan yang tetap bebas (bahkan berjaya), dan kasus-kasus semacam itu yang tidak pernah tertuntaskan hingga saat ini, telah mengganggu perasaan dan emosi kemanusiaan kita sebagai penonton. Sementara nilai-nilai kebudayaan dan ideologi yang tampaknya berlaku di sini tentu saja adalah nilai-nilai kebudayaan dan Ideologi yang berlaku umum di Indonesia, salah satunya adalah budaya Ewuh Pakewuh. Budaya Ewuh Pakewuh, meskipun sejatinya berasal dari budaya Jawa, namun sudah menjadi budaya khas ketimuran. Hampir setiap orang di Indonesia selalu mengutamakan budaya Ewuh Pakewuh atau kesungkapan/hormat-menghormati.

Budaya Ewuh Pakewuh yang berarti sungkan, dalam batas-batas normal akan meningkatkan tali silaturahmi dalam suatu lingkungan, perkumpulan atau organisasi. Budaya demikian merupakan cerminan budaya Timur yang sangat menghargai orang lain dan tanpa bermaksud menjatuhkan apalagi mempermalukan orang lain. Namun, jika budaya ini diterapkan secara berlebihan, juga bisa berdampak negatif. Hal yang sama juga berlaku untuk latar belakang ideologi. Ideologi Pancasila misalnya, selalu digambarkan dalam film tersebut sebagai semacam “pembenaran” bagi perbuatan-perbuatan yang sudah dilakukan oleh Anwar Congo (yang juga menjadi salah satu tokoh dalam organisasi Pemuda Pancasila di Sumatera Utara) dan kawan-kawan.

C3. ETIKA DALAM *JAGAL*

Apa yang telah dilakukan Joshua dalam film *Jagal*, tentu saja tidak bertentangan dengan etika. 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” (visual) 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 menyatakan bahwa hasil pemikirannya itu bertujuan untuk mengatasi dua hambatan terbesar baik untuk pemikiran etis maupun 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. Grønstad berpendapat bahwa ruang etika yang tidak terteorisasi dan “ternilai”, lebih merupakan pemahaman konstitusional dari hermeneutika visual daripada yang kita pahami sebelumnya. Apa yang telah hilang dari ranah hermeneutika visual yang sedang berkembang ini adalah dimensi etisnya.

Etika dalam film *Jagal*, mungkin memang tidak ditentukan oleh kontennya, melainkan oleh bentuknya (*form*) secara estetis. Sebuah dokumenter yang di dalamnya juga merekam sebuah ekspresi yang mengejutkan, irasional, dan ajaib (terutama melalui ekspresi realisme surealis dalam film *Arsan dan Aminah*). Sebagai dokumenter, *Jagal* tentu saja telah menawarkan proposisi atas realitas dengan cara yang sangat meyakinkan. Masyarakat (penonton) cukup paham bahwa peristiwa pembantaian para anggota dan partisan PKI pada 1960-an itu memang sebuah peristiwa yang pernah terjadi, banyak orang yang telah menjadi korban dari peristiwa kekerasan tersebut. Masyarakat juga mengerti, bahwa para karakter di dalam film *Jagal* adalah adalah aktor-aktor sosial yang benar-benar ada dan nyata. Mereka mungkin benar-benar telah melakukan apa yang telah mereka nyatakan

dalam dokumenter *Jagal*, dan tidak pernah dihukum atas perbuatannya itu, sebaliknya, sebagian mereka bahkan telah menikmati banyak fasilitas dan *privilege* hingga hari ini. Sehingga kita (sebagai penonton) akan lebih condong untuk mempercayai semua itu sebagai sebuah kesaksian yang jujur (fakta), meskipun kita juga menangkap bahwa, dalam mengekspresikannya, mereka lebih banyak “membual” atau melebih-lebihkan keterangannya. Memperlakukan narasi atas peristiwa tak berperikemanusiaan itu layaknya “fiksi” dalam adegan-adegan aksi di film-film hiburan yang sering mereka saksikan di bioskop.

Dokumenter sebagai bentuk, mungkin akan lebih mudah untuk kita kenali sebagai bagian dari ekologi yang sama dalam kehidupan kita. Kehadiran karakter, tempat, dan peristiwa dalam film dokumenter akan segera kita kenali sebagai sesuatu yang real. Namun, seperti yang telah disarankan oleh Grønstad, kita sekaligus juga sadar bahwa dokumenter merupakan perpanjangan dari subjektivitas (pembuatnya) serta kecenderungan saat ini untuk menganggap gambar (sinema) sebagai bagian dari ekosistem dan bentuk kehidupan mereka sendiri. Pengakuan itu tentu saja memerlukan transformasi kesadaran etis kita. Pendekatan Grønstad ini juga dibentuk oleh jenis etika empatik dan imajinatif. Artinya, kita bisa menggunakan imajinasi dan empati kita dalam mengimplementasikan kesadaran etis pada saat kita menonton sebuah film. Titik tolak untuk teori ini adalah argumen bahwa produksi artistik dan pengalaman estetika secara intrinsik adalah etis.

TENTANG *SENYAP*

D1. TEKNIK DOKUMENTER PARTISIPATIF DALAM *SENYAP*

Sama seperti *Jagal*, *Senyap* juga memiliki beberapa teknik terpola yang membentuk keutuhan makna dari film tersebut. Meski menggunakan beberapa teknik yang mirip dengan film *Jagal*, seperti dalam hal interaksi dan wawancara, namun *Senyap* juga menerapkan beberapa teknik yang secara spesifik berbeda dengan *Jagal*, teknik-

teknik terpola ini menjadi sangat khas karena hanya diimplementasikan ke dalam dokumenter *Senyap*. Berikut, penulis akan membahas beberapa teknik terpola dalam *Senyap*, mulai dengan teknik interaksi dan wawancara hingga beberapa teknik khusus yang sangat khas dalam film *Senyap*.

Seperti sudah sempat disinggung pada pembahasan sebelumnya, gaya dalam dokumenter *Senyap* memang menerapkan beberapa kecenderungan yang mirip dengan yang digunakan dalam dokumenter *Jagal*. Di antaranya adalah teknik yang digunakan dalam interaksi antara para karakter dalam *Senyap* dengan pembuatnya (Joshua). Teknik interaksi tersebut adalah apa yang dinamakan oleh Bill Nichols sebagai mode “*participatory*” atau mode partisipatif.³ Dalam buku *Introduction to Documentary*, (Indiana University Press, Bloomington: 2001), Nichols menggambarkan dokumenter partisipatif sebagai “[ketika] pertemuan antara pembuat film dan subjek yang direkam dan pembuat film secara aktif terlibat dengan situasi yang mereka dokumentasikan.” (Nichols 115-116). Mode partisipatif yang dimaksud oleh Nichols adalah kecenderungan gaya interaksi yang dilakukan oleh para pembuat film dokumenter (terutama di era kontemporer). Mode partisipatif biasanya bertujuan untuk memperlihatkan kedekatan dan juga, sering menyajikan sudut pandang pembuat film. Film-film dokumenter Michael Moore misalnya, telah digunakan terutama sebagai “kendaraan” untuk komentar-komentar sosialnya.

Gaya pengambilan gambar yang dinamis, yang menangkap peristiwa wawancara seorang pria di jalanan serta penyergapan dalam serangkaian sekuens yang memiliki efek kuat dan bertingkat, yang menampilkan sang sutradara dan sebagian besar narasi dari satu sisi, adalah semacam “merek dagang” dari dokumenter-dokumenter Michael Moore, seperti *Sicko*—yang mengeritik sistem dan asuransi kesehatan di Amerika Serikat—dan *Bowling for Columbine*—yang

3 Dalam bukunya, *Introduction to Documentary* (Indiana University Press, Bloomington: 2001), Bill Nichols mengategorikan jenis-jenis film dokumenter ke dalam enam mode, yaitu: *Expository*, *Participatory*, *Performative*, *Observational*, *Reflexive*, dan *Poetic*.

“melobi” pemerintah untuk melakukan kontrol atas kepemilikan senjata. Para pembuat film dokumenter, belakangan ini memang semakin banyak yang memposisikan dirinya sebagai partisipan dalam dokumenter-dokumenter buatannya. Beberapa contoh mode partisipatif ini dapat kita amati juga, misalnya pada beberapa dokumenter kontemporer seperti: *Chronicle of a Summer*, Jean Rouch, 1960; *Sherman’s March*, Ross McElwee, 1986; *Supersize Me*, Morgan Spurlock, 2004; dan *Approaching the Elephant*, Amanda Wilder, 2014.

Mode partisipatif yang dilakukan Joshua dalam dokumenter *Senyap*, dapat kita telusuri pada beberapa *scene* yang menampilkan keterlibatan Joshua (sebagai pembuat) di dalamnya. *Scene-scene* yang menampilkan keterlibatan ini bisa kita amati, misalnya, pada *scene footage* yang diperlihatkan kepada Adi Rukun melalui televisi, yang memperlihatkan wawancara Joshua dengan Ali Sugito, salah seorang mantan pelaku pembantai anggota komunis pada 1965-1966; *Scene* Adi berdiskusi dengan Joshua mengenai rekaman *footage* Ali Sugito, dan Inong dan Amir Hasan; *Scene footage* Amir Hasan dan Inong menceritakan pengalaman mereka di lokasi tempat mereka pernah melakukan perbuatan itu; *Scene* Adi mewawancarai Inong; *Scene footage* Amir Siahaan sebagai mantan komando pasukan pembunuh di Sungai Ular memberikan kesaksiannya; *Scene* Amir Hasan bersama istrinya menyerahkan buku cerita bergambar (*Embun Berdarah*) karangannya kepada Joshua; *Scene* Adi mengunjungi keluarga Amir Hasan (yang telah meninggal); dan *Scene* Amir Hasan dan Inong berfoto setelah memberikan kesaksian mereka. Dalam semua *scene* yang telah disebutkan di atas, kita bisa merasakan kehadiran Joshua sebagai pembuat film.

Meski tak sekalipun sosok Joshua muncul di dalam gambar (visual) dalam dokumenter tersebut, dengan jelas kita bisa merasakan kehadiran Joshua, terutama melalui suaranya yang masuk berinteraksi dengan para karakter dalam film. Sebagai pembuat film, Joshua hadir sebagai *unseen character* (karakter yang tak terlihat) di dalam film ini, yang keberadaan atau keterlibatannya selalu diperlihatkan melalui teknik *off-screen space*, artinya, ia berada di luar layar/bingkai.

Gaya partisipatif Joshua dalam dokumenter *Senyap* memang tidak bersifat langsung atau secara terang-terangan. Sebagai seorang pembuat film, Joshua tampaknya tidak berusaha tampil secara frontal dalam karya dokumenternya itu. Meskipun demikian, ia juga tidak berusaha menutupi sudut pandang maupun identitasnya sebagai pembuat dalam dokumenter ini. Dalam beberapa hal, Joshua cenderung “membiarkan” karakter-karakter di dalam dokumenter *Senyap* untuk mengutarakan secara lebih bebas mengenai apa yang mereka alami dan rasakan. Namun, dalam beberapa adegan, ia (Joshua) juga tampak—secara tidak langsung—menyatakan pendapatnya sendiri.

Pilihan gaya dalam hal keterlibatan dirinya sebagai pembuat dalam film *Senyap*, bahkan memberi kesan sedikit lebih “menjaga jarak” jika kita bandingkan dengan *Jagal*. Di dalam *Jagal* misalnya, Joshua cenderung mewawancarai sendiri (secara langsung) beberapa karakter di dalamnya: Anwar Congo, Ibrahim Sinik, Adi Zulkadry, Japto Soerjosoemarno, Haji Anif, dan beberapa karakter lain. Dalam wawancara-wawancaranya di film *Jagal*, Joshua cenderung mengajukan pertanyaan-pertanyaan yang mewakili keingintahuannya, hanya beberapa pertanyaan saja yang bersifat frontal yang ia ajukan kepada beberapa karakter, terutama dalam percakapannya dengan Adi Zulkadry dan beberapa pertanyaan kepada Anwar Congo. Sedangkan dalam *Senyap*, pertanyaan-pertanyaan yang bersifat frontal, khususnya kepada para karakter “pembunuh”, justru lebih sering diwakili oleh Adi Rukun, sebagai karakter protagonis dalam film itu.

Meski demikian, pendapat atau sudut pandang Joshua, sesekali juga tampak dalam beberapa *scene*, seperti dalam *scene* wawancaranya dengan Ali Sugito dan dalam keterlibatan Joshua dalam percakapan antara Adi dengan keluarga Amir Hasan. Selebihnya, Joshua cenderung membiarkan percakapan Adi Rukun dengan karakter-karakter lain dalam film itu mengalir, meski seringkali diwarnai oleh perdebatan-perdebatan. Jadi, meskipun tidak secara langsung, namun keterlibatan atau partisipasi Joshua sebagai pembuat tetap terasa dalam dokumenter *Senyap* (dan juga *Jagal*). Untuk itu,

kedua dokumenter garapan Joshua ini juga bisa kita kategorikan ke dalam mode *participatory* (partisipatif).

Sebagian wawancara yang dilakukan dalam film *Senyap* bukanlah mode wawancara yang bersifat formal. Dalam beberapa hal, kita bahkan bisa memahaminya sebagai wawancara terselubung, atau wawancara yang dilakukan secara diam-diam melalui suatu percakapan atau modus tertentu. Modus yang dilakukan dalam dokumenter *Senyap* ini adalah modus memeriksa mata orang-orang yang ingin diwawancarai. Hal ini dapat kita saksikan terutama dalam wawancara Adi kepada Inong dan wawancara Adi kepada pamannya sendiri, Mang Giman. Dalam percakapan dengan Inong, Adi yang—tampaknya—berprofesi sebagai tukang (pembuat) kacamata berdalih untuk memeriksa mata Inong, namun, dalam proses pemeriksaan mata tersebut, diam-diam Adi justru “menginterogasi” Inong tentang informasi yang berkaitan dengan perannya sebagai “algojo” dalam peristiwa pembantaian anggota PKI pada 1965-1966.

Inong yang tampaknya mencurigai hal itu kemudian menjadi gusar dan mengajukan komplain (termasuk kepada Joshua). Meski Joshua tidak tampak melakukan intervensi apa pun dalam *scene* itu, namun penonton dapat menangkap bahwa keluhan Inong bukan hanya ditujukan kepada Adi, tetapi juga kepada Joshua sebagai perekam gambar tersebut. Tidak begitu jelas apa peran yang dilakukan Joshua pada *scene* itu, yang jelas, Joshua-lah yang telah mempertemukan Adi Rukun dengan Inong. Modus yang sama juga dilakukan Adi saat mengunjungi Mang Giman. Mang Giman adalah paman Adi Rukun (Adik dari ibunya [Mamak]). Pada *scene* itu, Adi juga menginterogasi Mang Giman secara diam-diam terkait dengan perannya (sebagai penjaga para tahanan) pada peristiwa pembantaian anggota PKI 1965-1966. Adi juga menanyakan apakah Mang Giman memiliki rasa bersalah karena secara tidak langsung telah ikut “membunuh” keponakannya sendiri (Ramli), yang dijawab oleh Mang Giman bahwa ia merasa tak bersalah, dengan logika dan argumentasinya sendiri.

D2. *SENYAP* DAN EFEK *AWKWARDNESS*

Hampir sama dengan *Jagal*, Joshua juga memainkan makna konotatif dalam dokumenter *Senyap*. Jika dalam *Jagal* ia telah bermain dengan ekspresi bernuansa efek realisme surealis, maka dalam dokumenter *Senyap*, Joshua memainkan unsur optikal sebagai semacam kiasan atau metafora bagi sudut pandang banyak orang, terutama karakter-karakter pembunuh. Profesi Adi Rukun sebagai seorang penjual kacamata, dengan cerdas dimanfaatkan oleh Joshua untuk menghadirkan makna-makna konotatif ini. Dalam beberapa *scene*, khususnya *scene* wawancara Adi dengan Inong, dan wawancara Adi dengan Mang Giman. Adi memeriksa mata mereka menggunakan alat *trial lenses* (alat semacam *optometry* manual untuk memeriksa mata), namun dalam kegiatan tersebut Adi juga menginterogasi mereka dengan mengajukan pertanyaan-pertanyaan lain (selain tentang kondisi mata mereka). Maka, secara konotatif, teknik ini dapat menjadi semacam metafora yang dirasakan oleh para penonton sebagai cara mereka (para pelaku sejarah tersebut) dalam “melihat—kembali—masa lalu” dan perbuatan-perbuatan yang telah mereka lakukan pada peristiwa pembantaian para anggota dan partisan PKI di tahun 1965-1966 itu. Semakin jelas lensa yang mereka kenakan, maka semakin dalam pula pertanyaan yang diajukan oleh Adi Rukun.



Gambar 12. *Scene* Wawancara Adi dengan Inong. Inong menggunakan trial lenses sebagai semacam “metafora” mengenai cara pandangnya dalam melihat “masa lalu”. Sumber: Screenshot film *Senyap* (2014)

Hal lain yang juga menjadi menarik terkait dengan penggunaan beberapa teknik dalam dokumenter *Senyap* adalah efek *awkwardness*. *Awkwardness* berasal dari bahasa Inggris yang bisa berarti kecanggungan, kejanggalan, kekikukan, kekakuan. Efek *awkwardness* adalah konsekuensi emosional/psikologis yang diterima atau dirasakan oleh penonton akibat penggunaan beberapa teknik dalam dokumenter ini, terutama penggunaan teknik *staging*⁴ (pemanggungan) *cutting*⁵ (pemotongan) dan *camera movement* (pergerakan kamera). Secara lebih spesifik, efek *awkwardness* ini dapat kita amati pada beberapa *scene* dalam *Senyap*: *Scene* wawancara Adi dengan Inong mantan penjagal anggota PKI pada peristiwa pembantaian 1965-1966; *Scene* wawancara adi dengan Amir Siahaan sebagai mantan komando pasukan pembunuh di Sungai Ular; *Scene* Adi berdialog dengan M. Y. Basrun, pimpinan DPRD Serdang Bedagai; *Scene* Adi berdialog dengan Mang Gimani; *Scene* Adi berdialog dengan seorang bapak mantan pembunuh anggota PKI—bersama anak perempuannya—di Lubuk Pakam; *Scene* Adi berdialog dengan keluarga Amir Hasan; dan

4 *Staging* atau pemanggungan adalah proses memilih, merancang, mengadaptasi, atau memodifikasi ruang pertunjukan untuk sebuah drama atau film. Hal ini termasuk penggunaan atau absennya elemen-elemen *stagecraft* serta struktur panggung dan komponennya.

Pemanggungan juga digunakan untuk mengartikan hasil dari proses ini, dengan kata lain tontonan yang ditampilkan sebuah pertunjukan, detail visualnya. Ini dapat mencakup hal-hal seperti posisi aktor di atas panggung (sering disebut sebagai *blocking*), pergerakan mereka, latar belakang yang indah, alat peraga dan kostum, pencahayaan, dan efek suara. Selain kostum, objek fisik apa pun yang muncul dalam permainan memiliki potensi untuk menjadi simbol dramatis yang penting. Dalam film, pemanggungan biasanya juga disebut *set dressing*.

5 Dalam proses pasca-produksi, pengeditan film dan pengeditan video, *cutting* adalah perubahan film yang tiba-tiba, tetapi biasanya sepele dari satu urutan ke urutan lainnya. Ini identik dengan istilah edit, meskipun “edit” dapat menyiratkan sejumlah transisi atau efek. *Cutting*, *dissolve* dan *wipe* berfungsi sebagai tiga transisi utama. Istilah ini mengacu pada tindakan fisik memotong film atau rekaman video.

Scene Amir Hasan dan Inong berfoto setelah memberikan kesaksian mereka.

Teknik-teknik pemanggungan, pemotongan, dan pergerakan kamera dalam dokumenter *Senyap*, yang telah menghasilkan efek *awkwardness* itu, adalah pilihan estetis yang dipilih oleh Joshua sebagai pembuat film, dan pilihan estetis ini—pada akhirnya—akan memiliki konsekuensi etis dalam dokumenter *Senyap*. Sebelum kita membahas konsekuensi etis ini, mari kita bahas dulu seperti apa efek *awkwardness* yang terdapat di dalam dokumenter *Senyap* ini, dan bagaimana teknik-teknik yang telah disebutkan di atas dapat menghasilkan efek *awkwardness* kepada penonton.



Gambar 13. *Scene* Adi mewawancara Inong, mantan penjagal anggota PKI pada peristiwa pembantaian 1965-1966. Sumber: Screenshot film *Senyap* (2014)



Gambar 14. *Scene* Adi mewawancara Amir Siahaan sebagai mantan komando pasukan pembunuh “Sungai Ular”. Sumber: Screenshot film *Senyap* (2014)



Gambar 15. Scene Adi mewawancarai M. Y. Basrun pimpinan DPRD Serdang Bedagai. Sumber: Screenshot film *Senyap* (2014)



Gambar 18. Scene Adi berdialog dengan keluarga Amir Hasan (Amir Hasan pada saat itu sudah meninggal). Sumber: Screenshot film *Senyap* (2014)



Gambar 16. Scene Adi mewawancarai Mang Gimán, yang pernah berperan sebagai penjaga para tahanan pada peristiwa pembantaian PKI 1965-1966. Sumber: Screenshot film *Senyap* (2014)



Gambar. 19 Scene Amir Hasan dan Inong merasa canggung setelah selesai memberikan kesaksian mereka. Sumber: Screenshot film *Senyap* (2014)



Gambar 17. Scene Adi mewawancarai seorang bapak, mantan pembunuh anggota dan partisan PKI pada peristiwa pembantaian 1965-1966, yang ditemani anak perempuannya, di Lubuk Pakam. Sumber: Screenshot film *Senyap* (2014)

Dari segi pemanggungan (*staging*) dapat kita perhatikan bahwa hampir pada semua scene di atas (Lihat: Gambar 13, 14, 15, 16, 17, 18) Joshua sengaja menempatkan posisi para karakternya itu—sebisa mungkin—dalam posisi yang duduk berdampingan dan cukup berdekatan satu sama lain, terutama pada gambar 13, 14, 15, 16. Pertama, hal ini dilakukan untuk memudahkan penggunaan single camera (kamera tunggal) untuk menangkap/merekam peristiwa pembicaraan/dialog antara Adi dengan orang-orang yang ia wawancara. Kedua, belah pihak (dari pihak Adi Rukun dan pelaku pembantaian anggota PKI pada 1965-1966) duduk berdampingan untuk membicarakan persoalan terkait dengan pemahaman mereka masing-masing, mengenai peristiwa pembantaian para anggota dan partisan PKI pada 1965-1966. Kedua, teknik ini juga

digunakan untuk menangkap konfrontasi atau perbedaan pendapat di antara kedua belah pihak, pihak Adi Rukun sebagai keluarga korban dan pihak para pelaku pembantaian sebagai orang-orang yang merasa “membela” kepentingan bangsa dan negara Indonesia.

Kesempatan pertama, biasanya selalu diberikan kepada karakter-karakter pelaku kekerasan terhadap anggota dan partisan PKI pada 1965-1966 untuk menceritakan pengalaman mereka atas perbuatan-perbuatan yang telah mereka lakukan pada peristiwa pembantaian itu. Suasana lalu mulai menjadi canggung (*awkward*) saat Adi dengan teras terang menyatakan bahwa ia adalah adik dari Ramli, salah satu korban yang disiksa dan dibunuh dalam peristiwa itu.

Sikap ewuh pakewuh yang sudah menjadi kebiasaan umum pada masyarakat di Indonesia, kemudian akan menghasilkan reaksi yang berbeda-beda dari para karakter pembunuh tersebut, ada yang menjadi gusar, ada yang berusaha mengajukan retorika, ada yang bertahan secara diplomatis, ada pula yang mencoba menghindar. Intinya, mereka akan berusaha untuk bertahan menggunakan logika dan argumentasi masing-masing. Saat percakapan/dialog menjadi mandek, maka pada saat itulah Joshua akan menggunakan teknik pemotongan maupun pergerakan kamera. Joshua akan membiarkan kedua pihak yang kehabisan kata-kata itu untuk berdiam diri seraya mengekspresikan kecanggungan (*awkwardness*) mereka, tanpa menghentikan perekaman gambar. Sebaliknya, kamera akan bergerak dari ekspresi wajah (biasanya menggunakan jenis *shot close-up*) salah satu karakter ke ekspresi karakter lain, atau dengan melakukan cutting (pemotongan) dari ekspresi satu karakter ke karakter lain (lawan bicaranya) yang keduanya hanya terdiam (kehabisan kata-kata) canggung, mirip seperti teknik *shot reverse shot*, hanya saja karakter-karakter tersebut terdiam dan canggung.

Kecenderungan Joshua untuk membiarkan ekspresi karakter yang kehabisan kata-kata ini juga bisa kita perhatikan pada scene Amir Hasan dan Inong (Lihat: Gambar 19) mereka menjadi canggung karena tak ada lagi yang bisa mereka ceritakan kepada Joshua, namun Joshua tetap merekam peristiwa tersebut untuk beberapa

saat, setelah Amir Hasan mengeluarkan kamera pocket, barulah Joshua menawarkan diri untuk memotret mereka. Menggunakan teknik seperti ini, dokumenter *Senyap* mampu mentransformasi perasaan canggung (*awkward*) yang dialami oleh para karakter di dalamnya untuk bisa dirasakan juga oleh penonton.

Teknik pengambilan gambar yang telah dilakukan Joshua ini, sebenarnya telah mengungkapkan kepada kita (sebagai penonton), bahwa ada persoalan-persoalan yang tidak jelas, rumit, sulit dipahami, bahkan terkadang terasa absurd, terkait dengan peristiwa pembantaian para anggota dan partisan PKI pada 1965-1966 yang dilakukan oleh beberapa karakter dalam dokumenter tersebut. Terlepas dari keengganan para karakter pembunuh yang tidak pernah mengakui perasaan bersalah mereka atas perbuatan-perbuatan menyiksa dan membunuh para anggota dan partisan PKI pada 1965-1966. Namun, setidaknya kita bisa berpegang pada dua kemungkinan yang telah menyebabkan hal tersebut bisa terjadi: Pertama, bahwa para karakter pembunuh dalam dokumenter *Senyap* (dan juga *Jagal*) adalah orang-orang kejam yang pada dasarnya memang tidak berperasaan; Kedua, mereka sebenarnya memiliki rasa penyesalan dan mengakui muncul rasa bersalah atas apa yang telah mereka lakukan. Hanya saja, ada aspek-aspek lain yang telah menghalangi mereka untuk mengakui kesalahan/perbuatannya itu.

Berdasarkan Filsafat Etika, setiap manusia pada dasarnya memiliki suara hati atau hati nurani. K. Bertens dalam bukunya *Etika* (PT Gramedia Pustaka Utama, Jakarta: 2007), mengatakan bahwa “...Dalam pengalaman mengenai hati nurani seolah-olah ada cahaya yang menerangi budi dan hati kita. ...Terhadap hati nurani, kita seakan-akan menjadi ‘pendengar’. Kita seakan-akan membuka diri terhadap suara yang datang dari luar. Hati nurani mempunyai suatu aspek transenden, artinya, melebihi pribadi kita. Karena aspek adipersonal itu, orang beragama kerap kali mengatakan bahwa hati nurani adalah suara Tuhan atau bahwa Tuhan berbicara melalui hati nurani. (Bertens 58). Jika kita amati secara lebih cermat, sikap karakter-karakter pembunuh di dalam *Senyap* (maupun *Jagal*) maka kita akan mendapati bahwa mereka—sebenarnya—

tercitrakan sebagai manusia-manusia yang masih memiliki perasaan dan hati nurani. Untuk itu, penulis secara pribadi lebih memilih kemungkinan kedua atas sikap yang tunjukkan oleh karakter-karakter tersebut.

Teknik-teknik terpola yang telah diimplementasikan dalam *Senyap* (dan *Jagal*), terbukti mampu memengaruhi emosi dan psikologi kita (sebagai penonton) untuk menangkap bukan sekadar “sensasi” kekejaman yang mampu dilakukan oleh manusia kepada manusia lain: para karakter pembunuh terhadap para korban pembantaian di tahun 1965-1966, tetapi—yang justru lebih penting—adalah hilangnya kualitas kemanusiaan kita dalam merespons peristiwa-peristiwa yang berkaitan dengan tragedi kemanusiaan itu sendiri. Hilangnya kepekaan ini mungkin telah dipengaruhi oleh kesibukan kita sebagai manusia-manusia modern yang selalu mengejar hasrat—yang tak akan pernah habis—atas keduniawian. Inilah fungsi etis dan filosofis dari sebuah film dokumenter seperti *Senyap*.

JAGAL DAN SENYAP: KEPUTUSAN ETIS SEORANG DOCUMENTARIST?

Kesalahpahaman sebagian besar publik dalam menangkap makna paling mendasar baik dalam dokumenter *Jagal* maupun *Senyap*, menurut penulis, lebih dipengaruhi oleh unsur “sensasi” yang ditawarkan oleh kedua film itu sendiri. Namun, bukan berarti bahwa hal ini disebabkan oleh kegagalan atau bahkan kesalahan dari para pembuatnya. Selain dituntut untuk menjadi seorang pengamat sosial yang jeli, seorang pembuat film dokumenter adalah sekaligus juga seorang tenaga kreatif yang harus mampu melihat berbagai hal (fenomena) menarik untuk dapat ia kelola ke dalam karya dokumenternya. Sebuah film dokumenter, betapapun itu, akan selalu didesain untuk bisa menjadi tontonan menarik sebagai konsumsi publik. Artinya, akan selalu ada pertimbangan nilai-nilai estetis yang juga diperhitungkan dalam proses pembuatan sebuah dokumenter.

Joshua Oppenheimer dan Michael Uwedimo dalam esai mereka yang berjudul *Show of Force*:

A Cinema-Séance of Power and Violence in Sumatra’s Plantation Belt yang dimuat dalam buku *Killer Images, Documentary Film, Memory and the Performance of Violence* (Joshua Oppenheimer dan Joram Ten Brink [Ed.], A Wallflower Press Book, New York: 2012) mencoba menjelaskan mengenai treatment yang telah mereka lakukan kepada para karakter (terutama karakter pembunuh) di dalam dokumenter mereka (khususnya *Senyap*):

“Di sini kami (lebih) fokus pada kinerja pelaku. Dengan memberikan mereka kebebasan untuk mengklaim masa lalu mereka di hadapan kamera kami, dalam istilah umum (melalui wawancara ‘testimonial’, pemeragaan dan bahkan musikal), kami telah berusaha mendekonstruksi (melalui) cara-cara imperatif generik dan politis di mana selalu sudah terbentuk bukan hanya sejarah para pemenang (termasuk adegan-adegan seperti yang kami filmkan), tetapi juga kekerasan genosida itu sendiri. Dengan membuat kode-kode, konvensi, dan skrip ini (bisa) terwujud, dengan menandai cara-cara di mana kisah-kisah historis dan berlakunya Orde Baru adalah unsur-unsur dari aparat teror performatif, proyek ini berupaya untuk membuat wawasan-wawasan ini – serta detail historis yang sebelumnya ditekan – (bisa) tersedia untuk imajinasi politik dan sejarah yang dapat menarik proses nasional dan membayangkan diri dari bawah bayang-bayang dan goncangan malapetaka” (Oppenheimer dan Ten Brink [Ed.] 291-292).

Paparan tersebut, telah menjelaskan kepada kita bahwa setidaknya memang ada tujuan khusus yang ingin dicapai oleh Joshua dkk. sebagai pembuat film, dengan memberi kebebasan kepada para karakternya dalam menceritakan pengalaman mereka di masa lalu. Tujuan tersebut terutama didedikasikan sebagai suatu usaha dekonstruksi atas beberapa hal dari sebuah peristiwa historis yang selama ini telah ditekan. Peristiwa tersebut adalah sejarah tentang pembantaian para anggota maupun partisan PKI pada 1965-1966. Pembantaian yang telah melanda berbagai daerah di Indonesia pada bulan-bulan setelah Oktober 1965 itu adalah salah satu genosida paling sistematis dari abad ke-dua puluh. Sejauh genosida ini tetap berjaya, maka laporan-laporannya secara nasional (dan pada tingkat yang lebih signifikan, internasional)

telah disampaikan oleh “para pemenangnya”. Namun, penyajian laporan-laporan ini bukan merupakan proyek penghapusan revisionis secara langsung. Meskipun tidak pernah ada peringatan untuk para korban genosida tersebut, dan tidak pernah ada pengadilan bagi para pembunuh mereka, versi sejarah resmi Orde Baru tidak hanya telah menyangkal kekerasan konstitutifnya: sejak peristiwa pembantaian tersebut, pemerintah Indonesia bahkan telah menggunakan wajah kekerasan itu, sebagai semacam administrator dan agen-agen genosida telah dipromosikan melalui jajaran militer dan pemerintahan.

Yang menarik, treatment Joshua kepada para karakter pembunuh dalam *Jagal* maupun *Senyap* tersebut, bukan hanya disebabkan oleh usahanya dalam mendekonstruksi fakta sejarah yang selama ini—selama masa Orde Baru—telah di tekan, tetapi juga kesulitan yang ia (mereka) alami saat mengumpulkan kesaksian serta keterangan-keterangan akurat mengenai peristiwa genosida sistematis para tahun 1965-1966 dalam rangka pembuatan dokumenternya itu. Di sinilah instingnya sebagai seorang tenaga kreatif muncul. Alih-alih dari kesukaran yang ia hadapi, Joshua tampaknya justru melihat kemungkinan lain untuk memanfaatkan handicap tersebut sebagai suatu keuntungan tersendiri, yakni dengan membiarkan para karakter di dalam kedua dokumenter tersebut bermain dengan fantasi mereka sendiri. Itulah mengapa kita bisa menyaksikan pendekatan ekspresi realisme surealis pada adegan-adegan film *Arsan* dan *Aminah* di dalam *Jagal*, dan pameran kehebatan (kesadisan) pada dokumenter *Senyap* yang justru menjadi blunder saat berhadapan dengan kenyataan.

Pada penjelasan di dalam esai mereka itu, Oppenheimer dan Uwemedimo juga menguraikan tentang hubungan antara genosida dan genre yang mereka sebut “*heroic romance*”. Dengan membebaskan para karakter pembunuh itu untuk berimajinasi sesuai dengan keinginan mereka, maka berbagai klise tentang pembantaian sebagai sesuatu yang heroik dan bersejarah itu telah membingkai adegan-adegan tentang pembunuhan sebagai bagian dari pertempuran besar melawan “musuh”, dengan proporsi mitos yang cukup besar. Hal ini juga yang merupakan

kiasan sentral dalam memoar Amir Hasan (dalam buku cerita bergambar *Embun Berdarah* yang ia buat) melalui penampilannya bersama Inong di Sungai Ular: kita bisa menangkap kejadian-kejadian di sebuah lanskap gotik berhantu, bulan sabit, dan kerajaan hewan yang waspada (katak, monyet, dan burung selalu disebut sebagai saksi dari kekejaman Amir Hasan), PKI kemudian diposisikan sebagai ancaman supernatural yang harus diatasi. Amir Hasan memberdayakan korban-korbannya sebagai semacam kekuatan mistis untuk ditaklukkan, hal ini telah memungkinkan dia dan Inong mengklaim kekuatan itu pada saat pembantaian, mengubah diri mereka menjadi “pahlawan” daripada orang-orang yang melakukan tindakan “pengecut” mengeksekusi mereka yang tidak memiliki kekuatan untuk melawan (Oppenheimer dan Ten Brink [Ed.] 296).

Hal yang hampir mirip, sebenarnya juga terjadi dalam dokumenter *Jagal*, di mana Anwar Congo (bersama kolega-koleganya) juga telah memposisikan diri lebih sebagai para “pahlawan”, terutama melalui aksi mereka di film (*Arsan* dan *Aminah*) yang telah mereka rencanakan untuk mereka produksi itu. Dalam *Jagal*, PKI bukan sekadar diposisikan sebagai ancaman kekuatan supernatural, tetapi bahkan sebagai para pecundang, pengganggu kesenangan mereka untuk menikmati dunia yang mereka (para pembunuh itu) cintai. Merekalah yang pada akhirnya menjadi “pahlawan”, bahkan bagi para korban itu sendiri (para anggota dan partisan PKI yang telah mereka bantai), karena telah menyelamatkan orang-orang itu dari “dosa-dosa” yang telah mereka (para korban) lakukan di dunia ini. Hal ini tampak jelas dalam scene atau adegan *Anwar Congo* bersama orang-orang di bawah air tejun yang diiringi lagu *Born Free*.

Dalam adegan itu dua orang yang digambarkan sebagai korban pembantaian yang telah dilakukan oleh Anwar Congo, menyerahkan medali kepada Anwar Congo, menyalaminya sembari mengucapkan rasa terima kasih sedalam-dalamnya kepada Anwar Congo yang telah membebaskan (dengan cara membunuh) mereka dari perbuatan-perbuatan yang “salah” dan membawa mereka ke dalam “surga” di kehidupan setelah kematian. Mereka (*Anwar*

Congo dan orang-orang yang telah ia bunuh itu) lalu bergandengan tangan dan merayakan hal itu dengan menari diiringi lagu Born Free. Scene berikutnya, memperlihatkan bagaimana Anwar Congo begitu takjub dan memuji adegan itu (saat diperlihatkan hasil rekaman itu kepadanya melalui televisi). “Saya tak menyangka bisa sebagus ini Joshua, (adegan) air terjun itulah yang telah mengungkapkan perasaan yang sangat dalam”, demikian ujar Anwar saat menonton adegan tersebut.

Hal lain yang juga dikisahkan oleh para karakter pembunuh untuk pemeragaan itu adalah berbagai hal sadis yang lainnya, seperti memutilasi payudara anggota Gerwani, tentang para korban yang terkencing-kencing pada saat kematian menjemput, bau mayat-mayat manusia, termasuk hal-hal “mistis” seperti bagaimana para korban yang memiliki ilmu “kebal” telah dipaksa untuk makan dan kemudian buang air besar untuk menghilangkan kekuatan “sihir” mereka, lalu para Komando Aksi akan membuat mayat-mayat mereka tetap mengambang di Sungai Ular dengan tujuan untuk meneror orang-orang yang tinggal di aliran sungai. Kisah-kisah ini menceritakan detail yang terkesan begitu rutin atau biasa saja, sampai pada titik yang paling klise, yang dalam bahasa Indonesia disebut “sadis”; memang, kisah-kisah tersebut telah diceritakan dalam ekspresi yang sadis.

Namun, penceritaan-penceritaan antusias yang “sadis” itu—sebenarnya—seperti telah memunculkan, untuk si pembunuh, semacam kekuatan magis dan metafisik atas makna “kematian”. Bagi Joshua dan Uwemedimo, hal tersebut adalah kekuatan untuk dinikmati, dinikmati dengan cara dilatih berulang-ulang kali mengenai detail mengerikan ini. Melalui suatu genre “sadis”, para pembunuh itu dapat memposisikan diri mereka bukan hanya sebagai pemenang dan appropriators (yang mereka yakini untuk dirinya sendiri)—suatu kekuatan yang diproyeksikan oleh korban-korban mereka (PKI). Seolah-olah mereka menyatakan diri sebagai orang-orang dengan kekuatan supernatural (ilmu gaib) yang jauh lebih kuat daripada para korban mereka itu (Oppenheimer dan Ten Brink [Ed.] 299-300).

Pendemonstrasian kekuatan “magis” dari para karakter pembunuh atas kehidupan dan kematian dengan cara seperti itu tampaknya menjadi penting bagi Joshua dan Uwemedimo. Karena dengan cara seperti itulah para pembunuh itu dapat menuturkan kisah mereka secara lebih spesifik, menemukan kekuatan dari kematian itu pada individu-individu aktual dan pada akhirnya akan menggambarkan kepada kita tentang peristiwa yang sebenarnya. Di sini, akan kita lihat, bagaimana Amir Hasan dan Inong sebenarnya telah bertentangan dengan konvensi sejarah resmi, paling tidak dengan mengidentifikasi lokus kesalahan, meskipun hanya berfokus pada satu instrumen, yakni pembunuhan yang dilakukan oleh beberapa orang dan bukan pada institusinya.

Jika rutinitas yang telah mereka lakukan itu tampaknya hanya didasarkan pada efisiensi dari sebuah pemanggungan sandiwara, dan jika mereka hanya berbicara secara statistik, hal itu menunjukkan kinerja mereka yang tidak lebih dari “mesin pembunuh” untuk kepentingan tentara. Maka akan tampak jelas bahwa kekuatan spectral kematian yang sebenarnya lebih terletak pada mereka yang menetapkan kuota (jatah: istilah yang digunakan untuk menggambarkan penjatahan korban untuk mereka). Ketika Amir Hasan dan Inong menyoroti momen pembantaian tunggal dan—seolah-olah—tak terhindarkan itu, maka dengan menyampaikan ucapan dan penggambaran-penggambaran “sadis”, maka Amir Hasan dan Inong—sebenarnya—telah menanggung sendiri, sebagai individu-individu, kekuatan spectral kematian yang—sebenarnya—dinyatakan berada pada “lembaga” yang telah memerintahkan mereka (Oppenheimer dan Ten Brink [Ed.] 301).

Treatment yang telah dilakukan Joshua kepada para karakter dalam kedua dokumenternya itu, tentu saja, telah mengundang pendapat pro dan kontra. Beberapa kawan dari komunitas film dokumenter di Indonesia misalnya, menganggap pendekatan Joshua dalam memperlakukan karakter-karakter (para subjek) yang telah menghasilkan kedua dokumenternya itu (Jagal dan Senyap) merupakan langkah yang tidak tepat secara “etika” (terutama karena terkesan menutupi atau “mengelabui” mereka). Sementara banyak pihak lain (terutama dari para pengamat

di dalam dan luar negeri) yang memuji kedua dokumenter tersebut, mereka lebih melihatnya sebagai keberhasilan dalam mengungkap (sebagian) informasi melalui kesaksian jujur (dari para aktor sosial di dalamnya) mengenai peristiwa kelam pembantaian para anggota dan partisan PKI pada tahun 1965-1966. Kedua dokumenter itu sendiri akhirnya juga ikut berperan dalam mengusut kembali kasus-kasus kemanusiaan terkait persekusi terhadap anggota dan partisan PKI pada 1965-1966.

Pendekatan itu sendiri, menurut penulis, tentu saja memiliki risiko. Salah satu risikonya adalah bahwa penonton akan lebih terfokus kepada “sensasi” yang ditawarkan oleh kedua dokumenter tersebut, yakni sensasi atas kesan heroic-patriotic serta kesan slasher dan “sadis” (seperti yang sudah diuraikan oleh Oppenheimer dan Uwemedimo dalam esai mereka di buku *Killer Images*) yang terdapat di dalam dokumenter, melalui keterangan-keterangan “bombastis” yang diberikan terutama oleh para karakter pembunuh dalam kedua dokumenter tersebut.

Di dalam dokumenter *Jagal* dan *Senyap*, keputusan estetis tampaknya lebih dilandaskan kepada ekspresi-ekspresi yang digunakan oleh para karakter di dalam film itu sendiri: Dalam *Jagal* misalnya, penggunaan ekspresi realisme surealis yang diterapkan ke dalam pengambilan gambar film *Arsan* dan *Aminah* telah dimanfaatkan menjadi elemen estetis tersendiri. Di dalam *Senyap*, profesi Adi sebagai penjual kacamata telah dimanfaatkan sedemikian rupa untuk menghadirkan makna konotatif yang berkaitan dengan elemen “optik”. Namun demikian, elemen-elemen estetis yang diterapkan ke dalam kedua dokumenter tersebut tidak digunakan secara langsung atau secara eksplisit, ekspresi-ekspresi tersebut hanya digunakan di dalam perekaman peristiwa-peristiwa nyata (real), sehingga *Jagal* dan *Senyap* tetap memenuhi syarat konvensi dari bentuk (form) film dokumenter.

Bill Nichols dalam bukunya menyatakan bahwa jika film meminta kita untuk mempercayai dua atau lebih pesan yang mengundang tanggapan yang bertentangan, maka film-film seperti *Land Without Bread* (Luis Buñuel, 1933), *F for Fake* (Orson Welles, 1973), dan *The*

Act of Killing (Jagal, Joshua Oppenheimer, 2012) telah menghasilkan ikatan ganda yang mengikat kita. Film-film tersebut, menurut Nichols, mempertanyakan hubungan kita dengan yang kita anggap sebagai realitas dan konvensi yang mengatur perwakilannya. Film-film semacam itu mungkin membuat kita merasa “kehilangan pijakan” dan menjadi tidak mampu menyampaikan pesan sebagaimana pesan itu sebaiknya disampaikan. Perjumpaan kita yang gelisah dengan ikatan ganda telah mengganggu perasaan yang jelas tentang diri yang mampu memahami dunia yang dapat diketahui dan bertindak di dalamnya dengan bijaksana. Film-film semacam itu mempertanyakan “batu fondasi” pertemuan antarpribadi dan apakah pengalaman kita tentang dunia dapat benar-benar dipahami sebagai yang koheren. Mereka telah “membingungkan” kita dengan paradoks, yang cenderung berbentuk ironi (Nichols 178).

Terkait dengan persoalan etika dalam dokumenter, *Jagal* dan *Senyap*, mungkin bisa kita bandingkan, misalnya dengan *Land Without Bread* (Luis Buñuel, 1932). Dalam *Land Without Bread*, Buñuel mewakili kehidupan warga Hurdanos, sebuah wilayah yang terpencil dan miskin di Spanyol, di mana Buñuel telah mengelolanya dengan “penghakiman” yang cukup kasar. Misalnya, melalui penggunaan voice-over atau narasi suara. “Here is other type of idiot,” demikian ucapan narator pada film itu pada suatu ketika, saat seorang lelaki—dengan keterbelakangan mental—Hurdanos muncul, mengangkat kepalanya menghadap ke kamera. Pada saat yang lain kita menyaksikan aliran sungai kecil ketika narator memberi tahu kita, “Selama musim panas tidak ada air selain di sini, dan penduduk menggunakannya meskipun banyak kotoran menjijikkan yang dibawanya.” Sekilas, representasi langsung ini cukup mengejutkan. Betapa tidak sopannya mereka; betapa menghina, betapa kecilnya kepedulian (pembuat film) atas kesusahan orang-orang yang menghadapi lingkungan yang tidak ramah itu. (Nichols 7)

Memang, pada lapisan permukaan, *Land Without Bread* tampaknya menjadi contoh dari sebuah bentuk pelaporan yang paling tidak berperasaan. Tetapi film Luis Buñuel itu secara bertahap menunjukkan tingkat kesadaran diri dan efek

yang telah diperhitungkan, yang mungkin akan mendorong kita untuk bertanya-tanya apakah Buñuel bukan orang yang peka seperti yang kita pikirkan. Dalam satu adegan, misalnya, kita diberitahu bahwa masyarakat Hurdanos hanya makan daging kambing ketika seekor kambing mati secara tidak sengaja (jatuh dari atas lereng). Yang diperlihatkan film kepada kita, adalah seekor kambing yang jatuh dari lereng gunung yang curam ketika kepulan asap senapan muncul di sudut bingkai. Film ini tiba-tiba dipotong (cutting) ke gambar kambing mati yang jatuh dari lereng gunung. Jika hal ini adalah kecelakaan, mengapa ada senapan yang ditembakkan? Dan bagaimana mungkin Buñuel “melompat” dari satu posisi, pada jarak tertentu dari titik tempat kambing itu jatuh ke titik yang lain, tepat di atas kambing yang jatuh, sementara sebelumnya kambing itu masih terjatuh di sisi gunung?

Representasi Buñuel tentang insiden tersebut tampaknya mengandung suatu pesan tersirat (implisit/konotatif): ia tampaknya mengisyaratkan kepada kita bahwa ini bukan representasi “faktual” dari kehidupan Hurdanos ketika ia menemukannya atau penilaian ofensif yang tidak disangka-sangka mengenai hal itu, melainkan kritik atau paparan bentuk-bentuk representasi yang umum untuk penggambaran masyarakat tradisional. Mungkin komentar dan penilaian film ini adalah semacam “karikatur” dari jenis komentar yang dapat kita temukan dalam travelogues (film-film perjalanan) khas pada masa itu dan di antara banyak penonton film potensial pada saat itu. Mungkin Buñuel “menyindir” bentuk representasi yang menggunakan bukti “dokumenter” untuk memperkuat stereotip yang sudah ada sebelumnya. *Land Without Bread*, dari perspektif ini, mungkin merupakan film yang sangat politis yang membuat etika pembuatan film dokumenter menjadi dipertanyakan.

Beberapa hal yang mirip—namun telah dimainkan dengan nada yang berbeda—dengan yang dilakukan Buñuel dalam dokumenter *Land Without Bread*, juga dapat kita amati dalam dokumenter *F for Fake* (1973). Film garapan Orson Welles itu pada dasarnya adalah sebuah esai pribadi tentang dirinya sendiri, yang penuh dengan sinisme duniawi dan pesona bermata dua (ambigu). Sebuah film tentang ilusi yang

tampaknya tidak—pernah akan—memiliki ilusi itu sendiri, dan juga sebuah film (ekspresi pribadi) yang menyembunyikan “kesedihan” atau “kegetiran” tentang kehidupan Welles di dalamnya.

F for Fake, adalah sebuah film “tipu daya” yang sangat meyakinkan. Dalam film ini, Welles—dan beberapa karakter lain—berbicara langsung ke kamera. “Percakapan” itu terutama dilakukan pada saat ia mengedit—dan mengedit ulang cuplikan-cuplikan film—hasil rekaman orang lain dan hasil rekamannya sendiri. Welles menyajikan kisah luar biasa tentang pemalsu seni (lukisan) terkenal Elmyr de Hory, yang hidup eksentrik dengan penuh gaya di pulau Ibiza, sementara itu, biografi Elmyr sendiri sedang direkam dan ditulis oleh seorang penulis dan jurnalis Amerika, Clifford Irving. Irving, yang tampaknya terpesona oleh bakat pemalsuan dan identitas okultisme Elmyr, kemudian juga menjadi seorang “penipu” ia menipu dunia penerbitan Amerika dengan apa yang ia sebut sebagai buku harian “Howard Hughes” seorang tokoh “misterius” dalam film itu.

Welles juga membuat sebuah perenungan “palsu” untuk semua narasi dalam filmnya itu; ia membuat sebuah perenungan tentang Perang Dunia yang legenda di dalamnya sebenarnya “palsu” (lebih cenderung sebagai sebuah “mitos” ketimbang fakta) dan secara krusial Welles juga mengklaim bahwa untuk mendapatkan terobosan karir pertamanya di dunia teater dia juga harus berpura-pura menjadi bintang besar Broadway: seluruh kariernya telah dimulai dengan “kepalsuan”; Welles hanya sangat pandai membangun “mitos” tentang dirinya. Momen yang paling kuat dari film *F for Fake* ini adalah meditasi Welles tentang kejayaan Katedral Chartres, sebuah pencapaian yang tidak membutuhkan “perselisihan” mengenai “kepengarangan”. *F for Fake* adalah sebuah film yang ringan dalam beberapa hal, tetapi ada daya tarik dan kepedihan dalam melihat penyesalan yang diramu secara elegan oleh Welles ke dalam film yang bisa berfungsi sebagai “cermin” ini.

F for Fake adalah sebuah film yang bagus, tapi untuk keseluruhannya Welles hanyalah berpura-pura. Ia merekrut aktor-aktor pendukung

yang hebat tetapi harus merekamnya tanpa sepengetahuan mereka, pada momen-momen yang ia “curi” selama bertahun-tahun, sampai ia mampu mengumpulkan uang untuk kembali memproduksi film. Ia juga memasukan adegan “pertempuran” yang hebat dengan cara menempatkan kameranya di “tengah-tengah” karena ia hanya memiliki kru yang relatif sedikit. *F For Fake* jelas adalah film tentang pemalsuan dan penipuan, termasuk pemalsu seni Elmyr de Hory, pemalsu biografi Clifford Irving, lelaki misterius Howard Hughes dan bahkan Orson Welles (muda) dengan tipuan-tipuan tentang Perang Dunia yang terkenal. Rekaman itu berhasil “menggoda” kita (sebagai penonton). Irving, misalnya, sering berbicara tentang kepalsuan Elmyr de Hory sementara (kita sekarang menjadi tahu) bahwa ia juga merencanakan sebuah penipuan spektakuler-nya sendiri. Tetapi, terlepas dari narasi yang telah disampaikan dalam film itu, mundurlah sejenak, maka kita (sebagai penonton) dapat memahami dirinya (Orson Welles) pada tingkat yang lebih dalam, terutama melalui renungan Welles tentang hubungan antara “kepalsuan” dan “seni” itu sendiri.

*Citizen Kane*⁶ (sebuah feature/fiksi terkenal garapan Welles), misalnya, adalah sebuah film yang penuh dengan efek-efek khusus (special effects), teknik syuting yang “menipu”, tata

6 *Citizen Kane* adalah film drama misteri Amerika tahun 1941 karya Orson Welles (produser, penulis skenario, sutradara dan aktor utama). *Citizen Kane* adalah film panjang pertama Welles. Dinominasikan untuk Academy Awards dalam sembilan kategori. Film ini memenangi Academy Award untuk Penulisan Terbaik (Skenario Asli) oleh Herman J. Mankiewicz dan Orson Welles. Film ini dinobatkan oleh banyak kritikus, pembuat film, dan penggemar sebagai menjadi salah satu film terhebat yang pernah dibuat, *Citizen Kane* terpilih dalam lima jajak pendapat kritikus dalam *Sight & Sound* Institute Film Inggris berturut-turut, dan menduduki 100 Film terbaik Institut Film Amerika pada tahun 1998, serta pembaruan pada 2007. *Citizen Kane* sangat dipuji karena sinematografi (Gregg Toland), pengeditan (Robert Wise), musik (Bernard Herrmann), dan struktur narasinya, yang semuanya telah dianggap inovatif.

pencahayaan ganda, trik pencahayaan, animasi pada latar belakang, dan proyeksi latar yang—mungkin—hanya sepertiga dari film ini yang benar-benar merekam adegan yang kita pikir sedang kita tonton. Dalam *F For Fake*, Welles bermain dengan media film secara lebih “terbuka”, mengajak kita masuk ke ruang editing, melakukan playback bolak-balik di mesin editing saat dia mengundang kita untuk melihat lebih dekat (pilihan tampilan, tampilan apa saja yang bisa digunakan, dsb.). “Ini semua adalah trik”, kata Welles yang—terkadang—juga berperan sebagai “pesulap” di film itu. “Jika hasilnya sama, jika gambarnya terlihat sama, bukankah Elmyr de Hory juga layak dianggap seperti Picasso? Bukankah, kita berpikir untuk diri kita sendiri”. Bukankah *F for Fake*, seperti yang telah sama-sama kita lihat, terlihat seperti film yang diselesaikan hanya dalam waktu sekitar tujuh minggu, dan bukannya tujuh tahun? Sebagaimana kenyataannya. Dan bagaimana dengan penipuan ganda luar biasa yang digambarkan oleh Welles kepada kita di akhir film itu, di mana karya-karya Picasso telah “dipalsukan” ke dalam studio?

F For Fake adalah sebuah karya Orson Welles, seorang master yang “iseng” dalam mengotak-atik instrumennya, sementara konser (yang kita tunggu-tunggu) tampaknya tidak akan pernah di mulai. Tetapi, hal itu ternyata bisa tetap menarik dan menyenangkan, sekaligus “mengherankan” untuk kita sebagai penonton, betapa mudahnya Welles memutar film “tanpa hasil”. Selama bertahun-tahun ia dilaporkan sedang mengerjakan film *Don Quixote* sebagai sebuah proyek film yang sedang berjalan. Kemudian, menurut catatan program (dalam film *F for Fake*), judul proyek itu telah diubah menjadi *When Are You Finishing Don Quixote?*

KESIMPULAN

Berkaca dari dokumenter *Land Without Bread* dan *F for Fake*, semakin jelaslah bagi kita bahwa konsekuensi etis yang telah dihasilkan oleh *Jagal* dan *Senyap* memang lebih ditentukan oleh form (bentuk) dan pilihan-pilihan estetis dari kedua dokumenter tersebut, ketimbang konten yang ditawarkannya sendiri. Konten yang ditawarkan

oleh kedua dokumenter tersebut adalah isu tentang pembantaian para anggota dan partisan PKI di tahun 1965-1966, isu ini telah menjadi tema besar bagi film *Jagal* maupun *Senyap*. Sama seperti film-film serupa yang juga menawarkan tema tersebut, maka *Jagal* dan *Senyap* adalah dua film yang mempertanyakan “kejelasan status” dari kasus-kasus tersebut, dan tentu saja—seperti yang telah uraikan oleh Muhammad Nurkhoiron (Komisioner Komnas HAM 2012-2017) dalam katalog yang disusun oleh Komisi Nasional Hak Asasi Manusia Republik Indonesia (Komnas HAM RI) dan Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) saat acara pemutaran perdana *Senyap* di Indonesia: “...Oleh karena itu, dari film *Senyap* ini kita segera berharap merajut kembali jalur rekonsiliasi”. (Nurkhoiron: 2014)—*Senyap* (dan juga *Jagal*) juga diharapkan sebagai sebuah karya film yang dapat berkontribusi menuju penyelesaian masalah-masalah, terutama tentang pelanggaran kemanusiaan, pembantaian anggota dan partisan PKI 1965-1966 yang telah menelan banyak korban.

Masih terkait dengan persoalan etika dalam proses pembuatan dokumenter *Jagal* dan *Senyap*, yang telah dilakukan Joshua Oppenheimer dalam kedua dokumenter itu mungkin memang bukan bertujuan untuk “memanipulasi” aktor-aktor sosial (para karakter) di dalamnya. Tetapi, seperti yang telah dijelaskan oleh Bill Nichols: adalah untuk “mempertanyakan” kembali hubungan kita dengan yang kita anggap sebagai “realitas” serta konvensi yang mengatur perwakilannya. *Jagal* dan *Senyap* mungkin membuat kita merasa telah “kehilangan pijakan” dan menjadi tidak mampu menyampaikan pesan seperti apa pesan itu ingin disampaikan. Perjumpaan kita yang gelisah dengan “ikatan ganda”—seperti yang kita jumpai di dalam *Jagal* dan *Senyap*—telah mengganggu perasaan “kemanusiaan” kita, tentang diri yang—merasa—mampu memahami dunia yang dapat diketahui dan bertindak di dalamnya dengan bijaksana. Terlepas dari perbedaan pendapat mengenai posisi etis dari dokumenter *Jagal* dan *Senyap*, yang jelas, kedua film itu cukup berhasil dalam mempertanyakan “batu fondasi” untuk pertemuan antarpribadi (kita, sebagai penonton dengan karakter-karakter yang terwakili di dalamnya) dan apakah pengalaman kita tentang dunia dapat benar-benar dipahami sebagai yang

koheren. *Jagal* dan *Senyap* telah “mbingungkan” kita dengan paradoks, yang cenderung berbentuk ironi.

DAFTAR ACUAN

- Barthes, Roland. *Rhetoric of the Images*, dalam Roland Barthes. *Image, Music, Text*. London: Fontana Press. 1977.
- Bertens, K. *Etika*, Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama. 2007.
- Bordwell, David dan Kristin Thompson, dan Jeff Smith. *Film Art, an Introduction* ed. 11. New York: McGraw Hill Education. 2017.
- Breton, André. (penerjemah Richard Seaver dan Helen R. Lane). *Manifestoes of Surrealism*. Michigan: The University of Michigan Press. 1924.
- Grønstad, Asbjørn. *Screening the Unwatchable*. London: Palgrave Macmillan. 2012.
- Grønstad, Asbjørn. *Film and the Ethical Imagination*, London: Palgrave Macmillan. 2016.
- Komisi Nasional Hak Asasi Manusia Republik Indonesia (Komnas HAM RI), Dewan Kesenian Jakarta, dan Final Cut for Real. *Senyap (Katalog Pemutaran dan Diskusi)*. Jakarta. 2014.
- Kriyantono, Rachmat. *Teknik Praktis Riset Komunikasi*. Jakarta: Kencana Prenadan Media Group. 2007.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press. 2001.

Nichols, Bill. *Why Are Ethical Issues Central to Documentary Filmmaking?* dalam Bill Nichols. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press. 2011.

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

Oppenheimer, Joshua dan Michael Uwemedimo. *Show of Force: A Cinema-séance of Power and Violence in Sumatra's Plantation Belt*, dalam Joshua Oppenheimer dan Joram Ten Brink (peny.). 2012.

Killer Image, Documentary Film, Memory and the Performance of Violence. New York: A Wallflower Press Book. 2012.

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://nasional.kompas.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.

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.

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

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

Noer, Arifin C. *Pengkibianatan 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.

