

Zhang Yimou hidup di negeri komunis yang begitu tertutup semenjak Revolusi Kebudayaan 1966. Meski semenjak meninggalnya Mao Zedong pada 1976 yang disusul tersingkirnya Kelompok Empat, dengan Jiang Jing, istri Mao, sebagai tokoh sentral, negeri itu menjadi lebih terbuka, tetap saja dunia luar tak tahu banyak tentang apa yang berada di dalamnya – kecuali bahwa Deng Xiaoping pernah berkata : “Mau kucing putih atau kucing belang, pokoknya bisa menangkap tikus.”

Kalimat itu berarti, bahwa Republik Rakyat Cina membuka diri kepada investasi modal asing, termasuk –dan terutama justru— dari negeri-negeri kapitalis, di mana perusahaan-perusahaan multinasional, yang lebih berpengaruh ketimbang negara, segera menancapkan kukunya. Dengan kebijakan seperti itu, Deng bermaksud mengentaskan kemiskinan, yang terbukti tidak berhasil diatasi komunisme seperti dipraktikkan Revolusi Kebudayaan.

Namun investasi tidak hanya berarti transfer duit, karena kehidupan ekonomi ternyata tidak bisa dipisahkan dari segenap aspek kehidupan lainnya : gagasan tentang keterbukaan merambah pula ke wilayah politik dan dunia intelektual – dan rezim yang berkuasa tampaknya tidak siap untuk itu. Dalam Tragedi Tien An Men, ratusan mahasiswa tewas terbantai pada 1989, karena berdemo menuntut demokratisasi yang lebih konkret. Betapapun, itulah buah keterbukaan bisnis dan ekonomi Deng Xiaoping sendiri – Coca Cola, McDonald’s, dan Sony misalnya, bukanlah sekadar materi konsumsi, melainkan suatu makna dalam perbincangan budaya. Apa yang semula ditafsir sebagai financial economy, dialami sebagai cultural economy. Akibatnya, homogenisasi terhadapkan kepada heterogenisasi.

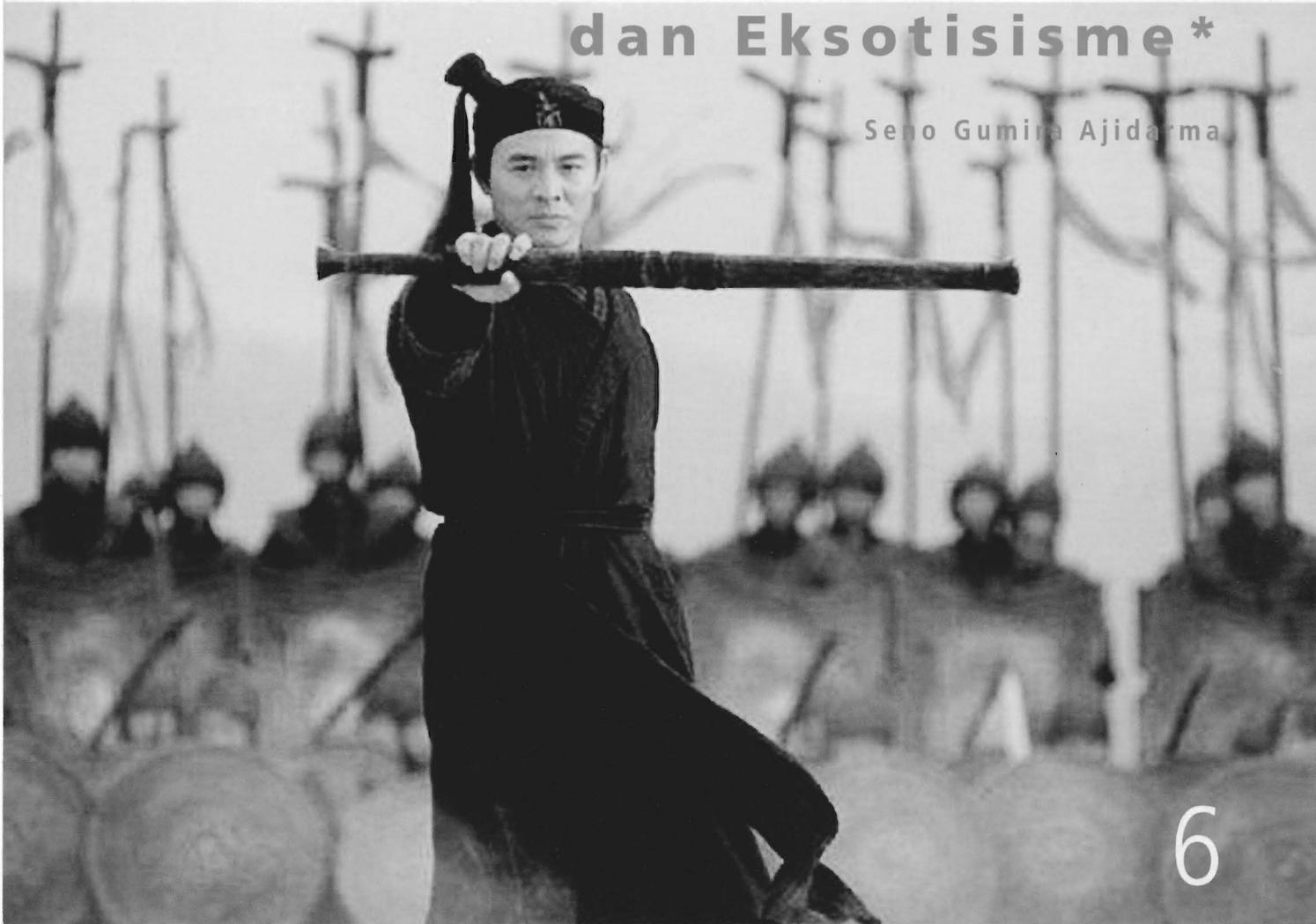
Tepatnya, kebudayaan telah menjadi situs perjuangan ideologis, di mana gagasan akan kekuasaan negara yang mau mengatur segala-galanya bentrok dengan gagasan tentang kemerdekaan berpikir. Pertarungan ini kemudian akan terbaca dan menghasilkan suatu sintesis tertentu dalam film-film Zhang Yimou : yakni bahwa ia menjual eksotisisme.



ZHANG YIMOU

dan Eksotisisme*

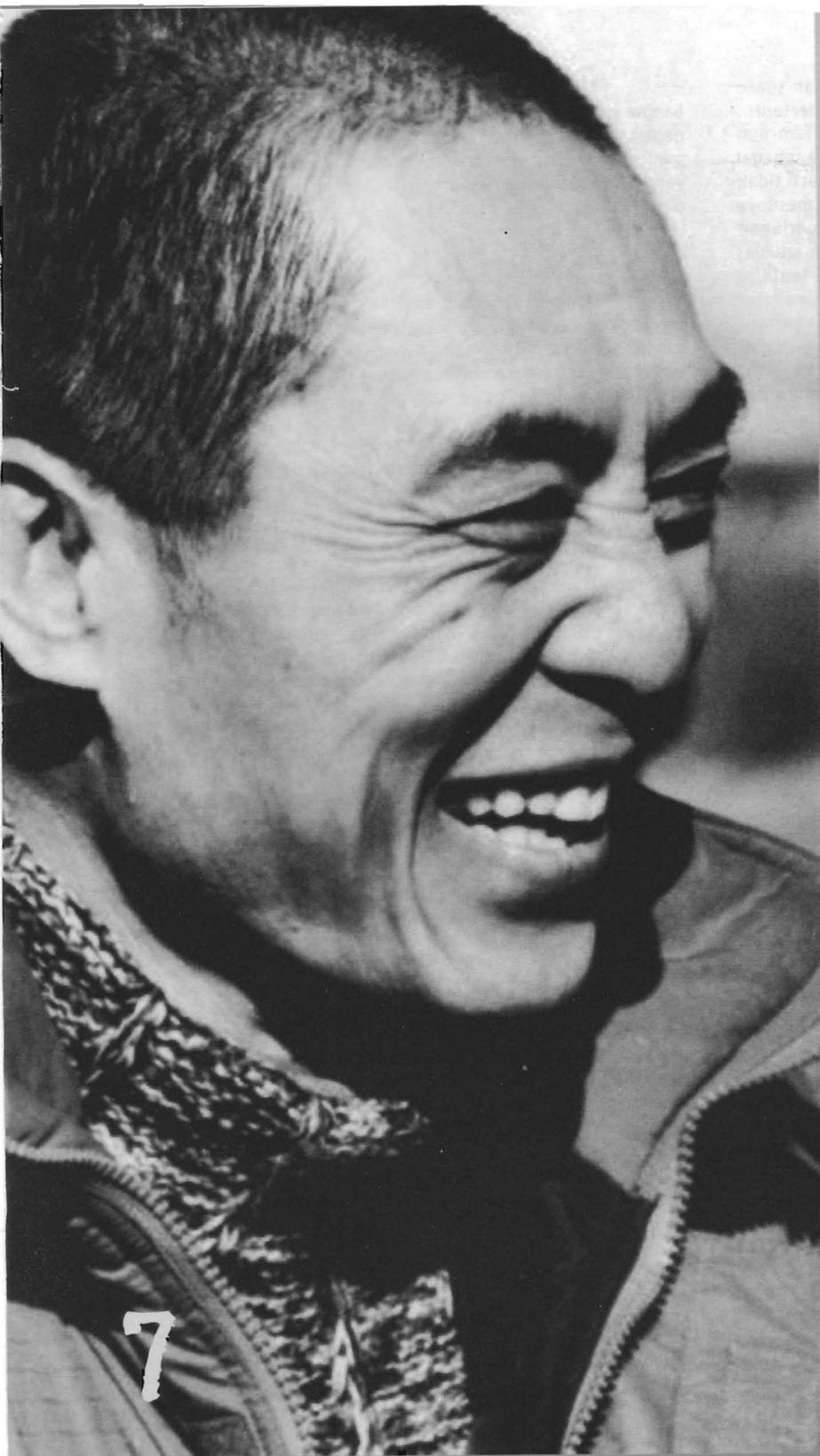
Seno Gumira Ajidarma



Dengan eksotisisme, yang berarti bahwa keasingan dialami sebagai sesuatu yang indah, dan bisa dirumuskan sebagai "indah karena tak kenal" – Zhang Yimou masih tetap juga "jualan" : ia memberikan apa yang memang ingin dilihat dari sebuah negeri tertutup yang membuka dirinya, bahwa yang semula mistis, tak jelas, jadi eksotis, indah karena tidak pernah dikenal. Menyaksikan film-film Zhang Yimou, seperti *Raise the Red Lantern* (1991) atau *Ju Dou* (1990) misalnya, meskipun dikisahkan berlangsung tahun 1920-an, terandaikan sebagai suatu atmosfer yang masih bisa ditemukan sekarang. Setidaknya, karena sinema bermain dengan representasi visual yang nyaris persis dengan kehidupan sehari-hari, maka pemandangan alam, arsitektur, dan interior di dalam film sangat mudah dikesankan sebagai suatu data yang tidak akan terlalu jauh dari kenyataannya.

Padahal, bagi mereka yang menggemari dan mengamati film-film Zhang Yimou, akan mafhum bahwa unsur pemingkakan artistik sangatlah menonjol : perhatikan bagaimana jalan keluar-masuk desa dalam film-filmnya ditampilkan, baik dalam *The Story of Qiu Ju* (1992), *Not One Less* (1999), dan *The Road Home* (2000), jalan keluar-masuk desa ini selalu tampil sebagai suatu kelokan yang artistik dengan kaki langit yang memberi nuansa eksotik, karena kita tidak pernah tahu apa yang berada di balik kaki langit itu. Namun ketika di balik kaki langit itu kita terbawa ke kota, maka kota itu menjadi tempat yang sangat tidak memesonakan dibanding pemandangan desa sebelumnya.

Kota, seperti hampir sepenuhnya tergambar dalam *Happy Times* (2000), seperti dengan sengaja tidak ditampilkan artistik.



Mengingat bahwa menjadi artistik adalah suatu pembingkai dengan perhitungan-perhitungan tertentu, maka apa yang ditampilkan sebagai kota dalam film-film Zhang Yimou mewakili pandangannya tentang kota sebagai tempat yang tidak artistik – dan tidak artistik berarti tidak layak ditinggali. Dalam *Shanghai Triad* (1995), yang mestinya merupakan sebuah film tentang mafia kota, diperlukan sebuah pulau terpencil yang jarang didatangi manusia, ketika drama sesungguhnya diberlangsungkan. Tentang pembingkai ini, kita ingat kembali *Ju Dou*, bahwa latar pabrik celup kain di mana cerita bermain, di mana warna-warna kain yang juga eksotik itu mendominasi layar, adalah atmosfer yang bukan saja sangat menentukan alur, melainkan juga menjadi faktor dominan yang membuatnya artistik.

Meskipun begitu, seberapa asingkah keartistikan film-film Zhang Yimou? Sebelum ia membuat *Hero* (2003), yang artinya mengadopsi sistem-bintang dalam industri film, pada dasarnya film-film Zhang Yimou tidaklah populer di negeri yang populasinya berbilang milyar itu. Yang populer, bisa ditebak, adalah film-film Hong Kong yang dibintangi Andy Lau, Chow Yun Fat, dan tentu saja Jackie Chan. Artinya “film-film seni” Zhang Yimou justru terasing di negerinya sendiri dan hanya di kenal di luar negerinya. Apakah kiranya yang dikenal dari “yang tak dikenal” ini, sehingga dikenali sebagai indah?

Dalam konteks perbincangan artistik, saya mencari salah satu faktor penyebabnya dalam kriteria artistik yang dipergunakan : pembingkai artistik berlangsung dalam proporsi irasional Golden Section, yang oleh matematis Euclid dirumuskan sebagai $CB:AC = AC:AB$ dengan proporsi pembidangan 8:13. Rumusan ini disebutkan sebagai proporsi harmonis tersembunyi dalam setiap perwujudan estetika, yang senada dengan alam semesta (Murray&Murray, 1976: 193). Dalam sebagian besar karya-karya seni lukis konvensional juga terdapat proporsi seperti ini, tapi yang tentu jangan terlalu cepat diklaim sebagai universal, melainkan dominan – sehingga justru dunia internasional, yang terhegemoni selera estetika Barat turunan sistem filsafat Yunani, dan bukan penduduk Cina Daratan, yang lebih mengapresiasi karya-karya Zhang Yimou.

Dengan kata lain, Zhang Yimou mengeksploitasi kaidah *mainstream* dalam film-film *sidestream*; mengadopsi kaidah estetika dominan dalam film-film yang batal berposisi, dan ternegosiasi menjadi film-film eksotik. Bahwa Golden Section hanyalah merupakan kriteria dominan, dan bukan universal, terbukti bahwa dalam film Zhang Yimou sendiri juga terdapat proporsi rasional (sama sisi), seperti bisa diingat dari berbagai *high-angle shots* dalam *Raise the Red Lantern*, atau juga *Hero*.

Kebatalannya berposisi secara tematik tampak dalam karakterisasi para pejabat negara. Para pejabat, yang tinggi maupun rendah, sering tampil sebagai sosok yang sangat bertanggungjawab. Jika terdapat konflik antara pribadi dengan negara, boleh dibilang negara atau hukum tak pernah salah, sementara itu hampir semua kesalahan adalah kesalahan-manusiawi yang selalu dikoreksi. Perempuan petugas stasiun TV dalam *Not One Less* dan kepala desa dalam *The Story of Qiu Ju* misalnya, melakukan kesalahan yang kemudian dikoreksi kembali, sehingga negara dan hukum tetap superior. Dalam *Hero* bahkan lebih jelas, betapa Kaisar Qin yang dikenal kejam tersahihkan keberadaannya demi kemuliaan negara.

Sebetulnya tidak ada bangsa Cina, melainkan bangsa-bangsa yang dipersatukan dengan jalan kekerasan menjadi satu negara di bawah Dinasti Qin (221-207 SM). *Hero* adalah sebuah puisi yang dilematis, pembunuhan dibatalkan demi jalan kekerasan yang akan dilanjutkan sang kaisar – dan sebuah oposisi pun dibatalkan.

Dengan demikian, mereka yang berharap bahwa seorang seniman bebas akan selalu tertindas di negeri totaliter dan menghasilkan film-film perlawanan barangkali bisa kecewa; tapi Zhang Yimou bukannya mengalami internalisasi, melainkan bernegosiasi – dalam *To Live*, yang boleh dianggap paling sensitif terhadap posisi negara, karena tema politis-ideologis yang kuat (sampai ia tak bisa mengiringi film ini dalam *world-premiere*-nya di Festival Cannes 1994 karena dicekal), tampak betapa foto Mao dan Buku Merah diterima sebagai bagian yang sah dari kehidupan sehari-hari tanpa rasa risi. Gambar Mao ditembok mengabur karena waktu, bukan dihapus atau dicorat-coret. Bahwa potret Mao jadi mas kawin adalah suatu fakta, namun yang barangkali bisa dianggap sebagai sindiran halus atas merasuknya negara dalam kehidupan pribadi, dan rupanya sindiran itu mengena kepada pemerintah Cina – meski film dan pemikiran semacam ini hanya termungkinkan setelah Revolusi Kebudayaan berakhir, dan pemerintah Cina itu sendiri membuka diri terhadap dunia luar.

Betapapun saya menganggap Zhang Yimou bersikap ramah terhadap negara – dan justru kritiknya terhadap Revolusi Kebudayaan itulah yang bisa dianggap keras, lewat adegan pemusnahan tradisi yang digambarkan dalam pembakaran wayang kulit. Bahwa pemerintah yang juga menghapus Revolusi Kebudayaan mencekalnya, membuatnya seperti mundur kembali ke posisi semula : eksotisisme sebagai politik yang paling dimungkinkan seniman non-propaganda di negeri komunis.

Setelah *To Live*, politik bagaikan bayang-bayang yang jauh, meski tetap saja keluar masuk kehidupan pribadi. Namun untuk membandingkan *The Story of Qiu Ju* yang menusuk langsung ke dalam rasa keadilan sebelum *To Live*, maka film-film sesudahnya, meski sama-sama berlatar desa terpencil, seperti *Not One Less* dan *The Road Home*, bagaikan lebih bermain dengan nostalgia, dan harapan, bahwa setelah industrialisasi, tidak seluruh Cina harus berubah. Desa-desa itu tampak eksotik, kemiskinannya tidak terasa sebagai kepahitan; keterpencilannya malah tampak sebagai keberuntungan. Film memang hanyalah representasi, dan dalam hal Zhang Yimou, harus dikatakan bahwa film-filmnya lebih merupakan representasi impian-impianya sendiri, yakni impian tentang sebuah dunia harmonis, yang semakin susah dicari dalam iklim industrialisasi.

Liberalisasi pemikiran sebagai dampak keterbukaan ekonomi di satu pihak, dan sahnya kontrol negara di pihak lain, telah melahirkan eksotisisme dalam sinema Cina, seperti bisa dilacak dari film-film Zhang Yimou.

*(catatan untuk diskusi Pekan Film Zhang Yimou, Institut Prasetya Mulya, 14 Mei 2004).