

**FILM DAN PERSOALAN KEMANUSIAAN : DALAM WACANA MINORITAS DAN
WACANA DOMINAN**
(Role of Good Film; as a Medium to Develop Humanity)

Arda Muhlisiun & RB. Armantono
Fakultas Film dan Televisi
Institut Kesenian Jakarta (IKJ)
(ardamuhlisiun@yahoo.com)

ABSTRAK

Film tidaklah selalu bersifat netral, oleh karenanya film sangat subyektif. Meskipun merupakan media yang mampu melakukan reproduksi atas realita melalui dukungan teknologi yang mengiringinya, namun apa yang dipilih untuk ditampilkan dalam *frame* sebuah film tetaplah pilihan dari pembuatnya. Ketika kode-kode kultural yang diciptakan para pembuat film dan dimasukkan dalam bingkai filmnya, sangat dimungkinkan terjadi “pelanggaran” atas konsensus dengan penontonnya sehingga proses *encoding* dan *decoding* mengalami hambatan. Begitupun, film tidak selamanya lahir dari gagasan yang berkembang dalam masyarakat umum, sehingga lahir film-film yang sifatnya sangat personal (kita kemudian mengenal terminologi *mainstream* dan *sidestream*). Untuk itulah kita bisa mengerti bahwa film sesungguhnya medium yang dibebani oleh manifestasi teknologi, komunikasi maupun seni.

Sebagai media yang berhadapan langsung dengan masyarakat, proses identifikasi atas teks sebuah film dimungkinkan terjadi pada penonton. Sehingga nilai-nilai yang menuntun kelahiran sebuah film tidak semata-mata didasari atas kebutuhan filmis semata, tapi bergerak melalui narasi dan wacana yang berlangsung dalam masyarakat. Akan menjadi persoalan ketika sebuah film diletakkan dalam konteks Negara Indonesia -dengan keberagamaannya- yang memiliki konsekuensi terjadinya keterbedaan cara memandang sebuah film. Dalam keberagaman itulah sebenarnya nilai-nilai kemanusiaan menjadi perekat yang mampu mengatasi perbedaan itu. Dengan kata lain, terjadi upaya me-manusia-kan manusia dengan segala batas perbedaan yang ada ; suku, ras, agama, bahasa, ideologi dan lainnya.

Namun perbedaan cara memandang itu tetaplah menghadirkan konsekuensi bahwa film akan memiliki pengertian yang berbeda-beda. Sehingga nilai kemanusiaan yang bisa dipandang dari sebuah film tetaplah memiliki kualitasnya masing-masing, yang satu bisa mewakili pandangan tentang nilai kemanusiaan dari perspektif minoritas terhadap wacana yang berlaku secara dominan, yang lainnya memandang nilai kemanusiaan dari dalam wacana yang dominan itu sendiri.

KATA KUNCI : Film dan Kemanusiaan, Film dan Minoritas, Film dan Wacana Dominan

PENDAHULUAN : FILM DAN PARADOKS

Sebuah **film** -ketika sudah dilahirkan sebagai produk tontonan/dipertontonkan- akan menjadi sebuah paradoks. Dalam alur produksi menuju konsumsi sebuah film, ternyata -mau tidak mau- melewati titik dimana interpretasi terjadi, yang nilai subyektifitasnya sangat tinggi. Karena itulah maka sebuah film meskipun bersumber dari realita-realita, tetaplah berangkat dari cara pembuat film memandang realita itu. Sehingga disatu sisi film bisa mengalami penolakan, disisi lainnya film (yang sama –yang tertolak) bisa sangat meyakinkan. Ini bisa dimungkinkan karena film tidak sepenuhnya bisa berpihak pada segala sesuatu yang harus dituntut untuk selalu menghibur, tidak sepenuhnya bisa berhasil menjadi media pembawa aspirasi pesan moral yang dibutuhkan oleh masyarakat, tidak sepenuhnya bisa menjadi media yang mengandung nilai-nilai yang berkembang di masyarakat, tidak pula mampu memenuhi semua prasyarat sinematografis yang tercantum dalam berbagai buku referensi teoritis *cara membuat film*. Termasuk tidak sepenuhnya mampu memenuhi aspek efektifitas komunikasi media ; bahwa setiap film bisa dipahami dan dimengerti dan diterima oleh semua penonton. Disimpulkan bahwa film tidak selamanya mampu memenuhi harapan penonton, yang bersifat kolektif, yang membawa beban kultural berbeda-beda ke depan layar film.

Untuk menggambarkan situasi paradoks yang dialami sebuah film, bisa ditemui dalam kutipan sebuah buku¹, yang tertulis :

“Film diterima sebagai media pengemban nilai-nilai kemanusiaan dan keagamaan, tetapi juga diborgol sebagai sumber kebejatan moral. Ia disebut sebagai guru atau pendidik yang baik, sekaligus dianggap sebagai penggoda nafsu yang licik”

Dari sini bisa dipahami bahwa hal itu bisa terjadi karena film ternyata tidak semata-mata sebagai medium pasif yang menjadi perantara antara realita yang dipahaminya (pembuat film) dengan pihak lain : masyarakat (penonton), sebagai bagian dari realita tersebut. Karena (pembuat) film -bagaimanapun juga- memiliki pertimbangan dan perhitungan ketika film akan dibuat ; misalkan pertimbangan artistik, pertimbangan sosiologi, pertimbangan ekonomi, pertimbangan ekspresi, pertimbangan teknologi dan lain sebagainya. Film dalam era saat ini telah menjadi medium aktif, antitesis dengan embrio film yang pernah dilahirkan di Paris, Perancis oleh Lumiere Bersaudara ataupun Thomas Alva Edison di Amerika Serikat : mengabarkan suatu kejadian.

Film : Antara Teknologi, Komunikasi, Seni

Di Indonesia, film sebagai subyek yang dipelajari di lingkungan akademis sebagai ilmu pengetahuan mengalami upaya legitimasi dari 3 (tiga) bidang ilmu ; teknologi, komunikasi, seni. Hal ini bisa terlihat ketika program studi film bisa bernaung dalam fakultas teknik, fakultas komunikasi, maupun fakultas seni. Masing-masing memiliki argumentasi bahwa dalam film terdapat unsur teknik, dalam film terdapat unsur komunikasi, dalam film terdapat unsur seni. Bahkan argumentasi ini bisa semakin berkembang, bahwa dalam film juga ada unsur sosiologis, unsur antropologis, unsur psikologis dan sebagainya. Untuk itulah kemudian studi kajian film (*film studies*) diterima oleh lingkungan akademis sebagai cara

¹Tercantum dalam bab buku berjudul *Sinema, Pedang Bermata Dua*; dalam buku *Agama Seni* (Hamdy Salad, 2000), hlm. 213

memandang dan membicarakan film tidak hanya sebagai film itu sendiri (tekstual), tapi film juga bisa dipandang dan dibicarakan dari luar teks itu.

Sejarah lahirnya film (dahulu disebut sebagai gambar bergerak –*moving images*) ditandai dengan diciptakannya teknologi alat perekam gambar. Lumiere bersaudara menciptakan *cinematography*, sebuah alat perekam sekaligus mampu memroyeksikan gambar hasil rekamannya itu. Sementara Thomas Alva Edison menemukan *Kinetograph* dan *Kinetoscope* yang masing-masing berfungsi sebagai alat perekam gambar dan alat proyeksi gambar. Perkembangan teknologi film berkembang terus. Termasuk film yang awalnya hanya mampu dibuat dengan warna Hitam-Putih, kemudian mulai ditemukan metode pewarnaan melalui proses kimiawi dengan teknik *inting* pada setiap *frame*². Tujuannya agar semakin “meyakinkan” dan “mendekatkan” penonton atas realita yang sedang ditontonnya. Begitupula dengan teknologi suara yang mulai diperkenalkan dengan istilah *sound-on-film*, dimana akhirnya dalam strip bahan baku film tidak hanya mampu merekam gambar, tapi ada jalur khusus untuk merekam suara³. Sebelumnya film masih bersifat bisu (*silent film*). Adapun suara hanya bersifat pengiring yang dilakukan oleh sekelompok pemusik, bahkan sekelompok pemain orkestra pada saat film sedang diputar. Kehadiran suara dalam film, meskipun sempat menimbulkan persoalan besar, salahsatunya yang bagi para pemain (aktor-aktris) film di Hollywood, namun upaya ini tidak lepas -sekali lagi- agar menjadikan film semakin realis. Problem datangnya suara ini membuat para pemain film di Hollywood banyak yang alih profesi, bahkan ada yang sampai bunuh diri⁴. Hal ini karena tidak semua suara yang diperdengarkan dalam film mampu diterima penonton. Beberapa pemain ada yang bersuara nyaring, yang akhirnya menjadi bahan tertawaan penonton –setelah selama ini memuja wajah dan aktingnya. Bahkan beberapa pemain yang memiliki aksen “bukan” Amerika tidak lagi mendapat tempat sebagai idolanya. Penonton dan bintang film kesayangannya pada saat itu sempat melahirkan jarak.

Proses perjalanan panjang film yang selalu bersinggungan dengan teknologi -bahkan sampai saat ini- menghadirkan satu argumentasi bahwa eksistensi perkembangan film juga tidak lepas dari faktor teknologi, dimana setiap teknologi yang terus berkembang juga turut melahirkan bahasa film yang berkembang, atau bisa juga dalam hubungan timbal balik.

Film-film yang dilahirkan dari alat temuan Lumiere Bersaudara maupun Edison diinterpretasikan penonton memang belum serumit yang kita temui dalam film-film yang dilahirkan dalam era saat ini. Tanpa ada interupsi, film menghadirkan gambar bergerak tanpa terputus –sejak kamera dinyalakan (*switch on*) sampai kamera dimatikan (*switch off*), disebut sebagai *single-shot/lon-take*. Penonton disajikan obyek-obyek yang bergerak dalam film dengan jarak yang statis -belum ada aspek mendekat atau menjauh. Nyaris tidak ditemui distorsi antara “mata” pembuat dengan “mata” penonton karena saat itu gambar bergerak hanya berlaku sebagai gambar bergerak ; *para buruh keluar dari pabrik*, dipahami sebagai *para buruh keluar dari pabrik*⁵. Tidak ada ruang untuk menginterpretasikan cerita lain. Dengan kata lain, kode-kode yang ditanamkan oleh pembuat (*encode*) mampu diterima sepenuhnya oleh penonton (*decode*).

²Dalam Thompson, *Film History : an introduction*, 1994, hlm. 47

³Thompson, *ibid*, hlm. 214

⁴Kisah yang dialami para bintang film Hollywood dengan datangnya suara bisa dibaca secara lengkap di buku *Sejarah Gelap Hollywood* (Kieron Connolly, 2014), hlm. 48-53

⁵Film yang mengisahkan buruh pabrik dalam gambar bergerak Lumiere Bersaudara ini diberi judul *Workers Leaving the Lumiere Factory* (1895), sama dengan gambar bergerak yang dilihat penonton.

Dari sana kemudian berkembang kreatifitas melalui upaya menciptakan dramatisasi sebuah film. Konsep editing, konsep naratif, konsep perspektif ruang obyek, konsep ukuran gambar mulai diterapkan. Konsep-konsep inilah yang menjadi kode-kode baru lagi bagi penonton. George Melies menjadi perumus awal konsep naratif dengan membuat sebuah film berjudul *Trip to the Moon* (1896). Ia menghadirkan unsur cerita dalam filmnya dengan membagi cerita ke dalam berbagai pengembangan karakter, menghadirkan berbagai latar tempat karakter beraksi maupun persoalan yang berbeda. Keadaan ini membuat penonton dihadapkan pada situasi baru, bahasa film yang baru. Dan ini bukannya tanpa resiko, karena bagaimanapun interpretasi berlaku “suka-suka” (arbitrer) sehingga setiap orang akan memiliki pemahamannya sendiri.

Inilah yang dalam ranah komunikasi seringkali diperbincangkan sebagai distribusi pesan, bahwa ketika sebuah pesan dikirim oleh si pembuat pesan (*encode*), sejauh mana pesan tersebut mampu diterima (*decode*). Menggunakan hipotesa dari Stuart Hall⁶, proses *decoding* bisa melahirkan konsekuensi terhadap penonton : terdominasi (menerima makna dari teks), bernegosiasi (mengakui kebenaran makna, tetapi membuat aturan tersendiri menyangkut kenyataan dan keadaan yang dipahaminya), berposisi (memahami teks dengan cara yang berlawanan). Ketika sebuah naratif film bergerak secara linear (seperti halnya kronologis kehidupan), kemudian atas campur tangan permainan logika diciptakan naratif non-linear (dalam film bisa diwujudkan dengan teknik editing melalui metode *flashback*, *flashforward*), maka proses penguraian kode (*decoding*) bagi makna menjadi lebih rumit. Namun penguraian kode-kode ini sangat tergantung seberapa dekat kerangka kultural yang dimiliki oleh penonton dan pembuatnya, karena setiap penonton dibentuk oleh latar belakang kultural yang berbeda. Disinilah dibutuhkan konsensus sebagai jembatan penghubung agar tercapai kesepahaman. Untuk regulasi sistem makna dan pembermaknaan inilah maka film bisa mendapatkan tempat dalam ilmu komunikasi.

Dalam konteks negara Indonesia, sebenarnya sedang terjadi posisi tarik-menarik terhadap film, terutama perebutan klaim yang begitu kuat antara bidang komunikasi dan bidang seni. Bahwa film bisa menjadi bagian ilmu komunikasi, telah dijelaskan pada paragraf diatas. Film sebagai bagian dari cabang seni, juga memiliki argumentasi yang sama kuatnya. UNESCO pernah menyatakan bahwa film sebagai seni (seni ke tujuh)⁷. Sebagai bentuk seni, film dianggap paling lengkap karena semua elemen-elemen seni dapat diwujudkan di dalam film, seperti ; garis, susunan, warna, bentuk, volume, massa, cahaya, bayangan, komposisi (yang ada dalam seni lukis), pemeranan, dialog (seni teater), musik, instrumen (seni musik), citra, metafora, lambang (puisi), gerak (seni tari), naratif (sastra novel)⁸.

Fakultas Film dan Televisi – Institut Kesenian Jakarta (FFTV-IKJ) yang berdiri sejak tahun 1970⁹, telah menjadikan kesenian sebagai dasar pijakan ilmu pengetahuannya. “Konflik” antara komunikasi dengan seni, yang dipertegas dengan wacana bahwa film akan sepenuhnya ditarik dalam ranah komunikasi turut berimbas pada FFTV-IKJ. Ini

⁶Dalam Barker, *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*, 2004, hlm. 59

⁷Dalam sebuah artikel berjudul *UNESCO Tempatkan Film sebagai Seni ke Tujuh*, disebutkan bahwa alasan ini karena sebuah film mampu memberikan dampak dan citra positif terhadap sebuah obyek ketika diangkat ke dalam sebuah film. Sumber website : Antara, Minggu, 26 Juni 2011

⁸Tercantum dalam buku terjemahan Asrul Sani berjudul *Cara Menilai Sebuah Film*, Yayasan Citra, 1992 ; dari judul aslinya *The Art of Watching Film* (Joseph M. Boogs), hlm. 4

⁹Awalnya bernama LPKJ – Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta, yang masih bersifat kursus. FFTV-IKJ kala itu masih bernama Akademi Sinematografi, sebelum akhirnya mandiri sebagai fakultas seiring berubahnya LPKJ menjadi IKJ.

dimungkinkan terjadi karena dasar pijakan pengelolaan program studi film dan televisi yang selama ini dijalankannya (kesenian) harus turut pula disesuaikan. Hal ini sama artinya bahwa keberadaan FFTV-IKJ dalam lingkup sekolah kesenian menjadi “ilegal”. Upaya untuk mendapatkan pengakuan terus menerus dilakukan, tanpa menihilkan argumentasi bahwa film juga sebagai bagian dari ilmu komunikasi. Akhirnya pada tanggal 29 Maret 2015, dalam rangkaian Hari Film Nasional yang jatuh tepat tanggal 30 Maret, FFTV-IKJ (sekali lagi tanpa menihilkan adanya elemen komunikasi dalam film) melalui satu orasi, menegaskan satu pendapat bahwa “film sebagai seni”.¹⁰

Argumentasi dari pendapat tersebut berlandaskan pada satu pemikiran bahwa film adalah hasil karya yang dilahirkan karena terjadinya proses ramu-meramu dari kompleksitas ide dan gagasan, sehingga konten-konten (esensi) dalam sebuah film adalah prioritasnya. Dengan begitu pula peralatan (teknologi) film diberlakukan sebagai sebuah perangkat (*tools*) demi mencapai bahasa film yang terus menerus dieksplorasi. Begitupun, ketika film selesai dibuat, tidak hanya berakhir sebagai medium komunikasi -ada seperangkat pesan yang ingin disampaikan, kemudian diterima oleh penonton sesuai kehendak pembuatnya), tetapi juga ada intensionalitas berpikir para pembuatnya (maka, kemudian dikenal istilah film model *sidestream*/eksperimental/film “di luar kebiasaan”, yang tidak semata-mata film berurusan dengan kepenontonan). Oleh sebab itu, film bisa sangat denotatif, tapi juga bisa konotatif. Francois Truffaut, sineas dari Perancis pernah mengatakan bahwa ketika sebuah film akan dibuat, ada dua jenis model sutradara : ada pertimbangan publik di kepala mereka ketika akan membuat film dan tidak mempertimbangkan publik sama sekali, sehingga membuat film adalah petualangan individu¹¹.

Dari sinilah maka film bisa bersifat (ekspresi) personal dan juga bisa memiliki unsur kompromistis dengan unsur penonton, sehingga sampai tidaknya sebuah pesan dari sebuah film menjadi sebuah prioritas. Pendapat Truffaut itu dengan sendirinya akan menyatakan bahwa film dibuat sangat ditentukan oleh kepentingan pembuat film itu sendiri atau ditentukan oleh keinginan masyarakat, dan bisa juga terjadi hibriditas atas keduanya. Oleh sebab itu, film sangat bersifat multidimensi, bisa menjadi arena rekreatif, media eksperimenatif, media ideologis, media informatif dan lain sebagainya. Dalam kemampuannya memanfaatkan kualitas teknologi yang terus termutakhirkan, melalui kemampuannya berkomunikasi melalui bahasanya, melalui ekspresi-ekspresi yang bisa diutarakannya, dimensi berlapis-lapis yang ada dalam sebuah film menjadi medium tempat ditanamkannya berbagai macam nilai, baik dalam kerangka kualitas berfikir dari pembuatnya maupun kerangka kualitas berfikir yang ada disebagian besar masyarakat.

Dalam perspektif normatif dan moralitas, film yang telah masuk dalam ruang konsumsi publik harusnya berdiri di tengah lingkungan sosial yang ada. Artinya, film bisa menjadi juru bicara kepada banyak orang ketika suatu peristiwa sosial, tanpa keberpihakan terhadap unsur apapun. Dari sinilah disimpulkan bahwa film tidak lagi semata-mata dirangkai melalui sejumlah imajinasi-intuisi belaka, tapi juga harus memenuhi unsur sensitifitas pula. Namun tidak bisa dipungkiri bahwa berbagai macam motif bisa terjadi, sehingga film tidak bisa dikatakan lagi sebagai film semata –sebagai rangkaian gambar bergerak hasil permainan teknologi ataupun ekspresi kedalaman berfikir pembuatnya yang menghadirkan realita untuk dikisahkan pada banyak orang. Pertemuan motif pembuat dengan motif penonton yang menyaksikan film (dalam bentuk teatrikal ; pemutaran kepada publik, maupun non teatrikal ;

¹⁰Bisa dibaca di <http://www.fftvi.kj.ac.id/berita/292-beyond-the-screen.-fftvi-iki.html>

¹¹Dalam Bordwell, *Film : an introduction*, 2008, hlm. 3

video rumahan dan sebagainya) secara bersinggungan itulah yang akhirnya melahirkan paradoks dari sebuah film.

Film dan Kemanusiaan

Sebagai media yang berhadapan langsung dengan masyarakat, mengutip apa yang disampaikan oleh D.A. Peransi bahwa penonton bukanlah subyek pasif. Dalam prosesnya terjadi sejumlah identifikasi terhadap film yang sedang dilihatnya. Yang pertama adalah identifikasi optik ; penonton melihat kenyataan sebagaimana kenyataan itu dilihat oleh lensa kamera. Yang kedua identifikasi emosional ; penonton secara emosional mempertautkan dirinya dengan bayangan-bayangan dari kenyataan yang ia lihat di layar. Yang ketiga identifikasi imajiner ; penonton mengidentifikasikan dirinya dengan tokoh atau beberapa tokoh dalam film yang ditontonnya.¹² Karena adanya proses inilah maka kesadaran penonton menuntut korelasi bahwa apa yang ditampilkan dalam film adalah kenyataan sehari-hari yang dialaminya, ada harapan sesuai dengan yang dikehendaknya. Sehingga semestinya film dibuat dan diselesaikan berdasarkan nilai-nilai yang menuntun dan berlaku secara bersama.

Namun pada akhirnya film tidak selamanya mampu memenuhi harapan ini, sehingga tidak bisa ditafsirkan secara tunggal. Seperti yang sudah disebutkan pada paragraf terdahulu, bahwa kenyataan-kenyataan yang dihadapi oleh pembuat film tetaplah diinterpretasikan melalui pertimbangan filmis yang dipahaminya dan segumpal pesan yang dikehendaknya untuk diterima penonton.

Di Indonesia dengan berbagai macam keberagamannya ; bahasa, suku bangsa, agama, adat-istiadat, ras, partai, keyakinan, ideologi dan lain sebagainya, kehadiran film juga bisa menimbulkan kerumitan tersendiri. Dengan berbagai latar belakang fisiologis maupun kultural dalam keberagaman tersebut, sebuah film yang hadir ke hadapan masyarakat heterogen tersebut akan diartikulasikan secara berbeda pula.

Meskipun keberagaman itu dilembagakan dalam satu identitas yang sama melalui satu bahasa, satu bendera, satu falsafah Pancasila, melalui kebulatan Negara Kesatuan Republik Indonesia (NKRI) dan disemboyankan dalam Bhinneka Tunggal Ika (Berbeda-Beda Tetapi Tetap Satu), sesungguhnya dalam kenyataannya masih diperlukan perjuangan yang lebih besar. Upaya melahirkan kesadaran bahwa Indonesia sebagai “satu” ini sekaligus menyatakan bahwa sebenarnya “berbeda”, terutama menyangkut nilai-nilai kemanusiaan yang ada di dalamnya. Dipersatukannya dalam berbagai atribut dan identitas ini sesungguhnya agar tercipta sikap saling menghormati dalam perbedaan, bukan saling menghakimi yang akan membuat jurang perbedaan semakin melebar. Namun, dalam sudut pandang lainnya, penyatuan segala perbedaan -yang menuntut saling menghormati- justru menjadi pembenaran siapapun untuk melakukan tindakan-tindakan apapun, yang berlindung dibalik nilai-nilai kemanusiaan.

Di Indonesia ada sebuah festival film gay.¹³ Kelompok ini merupakan sekelompok penganut keyakinan yang menuntut hak atas perspektif hasrat seksual berbeda dengan

¹² Dalam Peransi, *Film/Media/Seni*, 2005, hlm.148.

¹³Bernama Q!Festival Film. Sudah digelar sejak tahun 2002 (sumber : kompas.com). Huruf Q sendiri berasal dari kata *Queer* yang berarti ganjil atau aneh.

wacana dominan -ada yang menyebutnya sebagai seksualitas non-normatif¹⁴. Tujuan diselenggarakannya kegiatan ini sebagai kampanye citra positif terhadap orang-orang gay yang selama ini dianggap tidak diperlakukan secara manusiawi -tidak diterima masyarakat karena elemen-elemen yang mengelilinginya tidak berlaku secara normatif. Termasuk menurut pemrakarsa kegiatan festival ini -John Badalu- festival ini bertujuan mengangkat konflik kehidupan kalangan LGBT (Lesbian, Gay, Biseksual, Transgender) dari seluruh dunia dan keinginan mereka (LGBT) untuk mendapatkan pengakuan, baik melalui kegiatan festival maupun tema-tema yang diangkat dalam filmnya.

Menempatkan film dalam konteks sosial, dalam sudut pandang keberagaman, persoalan hak sebagai manusia (dalam hal ini perjuangan atas hak kelompok *Queer*) bisa berhadapan langsung dengan hak-hak yang lain, bisa berupa hak atas moralitas, hak atas nilai-nilai keagamaan dan hak lainnya. Tahun 2010 sejumlah mahasiswa Universitas Indonesia yang tergabung dalam organisasi Salam UI melakukan demonstrasi atas penyelenggaraan festival ini. Mereka menganggap bahwa festival ini dikhawatirkan membuat gay ataupun lesbian merajalela dan bisa merusak moral, artinya mempengaruhi tatanan moral yang biasa dikenal dalam definisi umum. FPI (Front Pembela Islam) termasuk organisasi yang turut menentang kegiatan festival ini karena dianggap sebagai kampanye kemaksiatan, perzinahan, homoseksual dan lesbianisme. Dalam hal ini terjadi benturan antara hak para pengusung LGBT -hak sebagai manusia dengan orientasi seks tertentu- dengan hak keyakinan manusia yang berpedoman pada petunjuk agama (Islam) secara mutlak.

Dalam sebuah artikel yang disampaikan oleh Laura Coppens¹⁵, festival ini memang memiliki kecenderungan untuk mengaburkan identitasnya, meskipun didukung oleh berbagai lembaga-lembaga kebudayaan lokal maupun Internasional sekalipun. Coppens menyebut bahwa menyembunyikan kata *Queer* -dan hanya menggunakan *Q*- sebagai keputusan strategis ; untuk mendapatkan kesan netral sekaligus juga mengatasi menyingkirnya orang dari festival ini. Begitupun kata *festival film* dilekatkan untuk menghindari kesan eksklusivitas pada minoritas seksualitas tertentu saja, sehingga banyak orang akan merasa terundang hadir ke festival ini. Namun yang pasti, gejolak dalam penyelenggaraan yang timbul dari festival ini karena setiap pihak (penyelenggara dan penolak) sama-sama berbicara atas nama kemanusiaan, dengan perspektif kemanusiaan yang berbeda tentunya –yang satu memperjuangkan eksistensi minoritas, yang satunya menjaga terjadinya penyimpangan moralitas berlandaskan keyakinan keber-agama-annya (dalam hal ini Islam) sehingga eksistensi mayoritas tetap terjaga.

Dalam pandangan sosiologi, apa yang terjadi ini karena tidak statisnya tolok ukur atas toleransi yang dianggap menyimpang itu.¹⁶ Jika dahulu praktek-praktek seksual dilakukan sembunyi-sembunyi, maka kini agresifitasnya semakin lantang diperlihatkan karena ada “jaminan” atas hak asasi manusia. Termasuk dianggap bahwa bahwa moralitas dianggap tidak memberikan kesempatan kepada pribadi untuk membentuk kepribadiannya sendiri.¹⁷

¹⁴ Istilah “non-normatif” ini dikutip dari sub judul artikel *Keragaman Seksualitas (Mungkin) Tak Lagi Minoritas : Queer dalam film Indonesia pasca Orde Baru* (Maimunah, 2009) ; dalam buku *Isu Minoritas dalam Sinema Indonesia Pasca Orde Baru* (Dewan Kesenian Jawa Timur, 2009), hlm. 104

¹⁵Coppens, *Hasrat dan Berahi : Queer dalam Perfilman Indonesia* ; dalam buku *Asian Hot Shot Sinema Indonesia* (Editor : Yvonne Michalik & Laura Coppens, 2011), hlm. 341

¹⁶ Soekanto, *Sosiologi Suatu Pengantar* (Rajawali Pers, 2012), hlm. 336

¹⁷ Soekanto, *Sosiologi Suatu Pengantar* (Rajawali Pers, 2012), hlm. 338

Termasuk melalui analisa sosio-politik¹⁸, munculnya gerakan-gerakan minoritas ini seperti euforia reformasi (sejak tumbangnya era Orde Baru –yang selama ini dianggap mengekang kebebasan) dimana informasi bisa diakses secara bebas, sehingga isu-isu yang selama era Orde Baru begitu tabu disajikan, kini begitu gamblang tersedia. Pun demikian, kesempatan sekolah keluar negeri juga semakin terbuka lebar sehingga wacana kontemporer yang telah berkembang lama di luar negeri, termasuk didalamnya tentang keragaman seksual, menjadi isu-isu yang dipelajari –termasuk oleh para sineas-sineas yang berjuang dalam wadah perjuangan kesetaraan gender. Dalam hal gender ini kelamin bukan lagi diamati melalui ilmu biologis semata, tapi bisa dilihat dalam kadar *performatif-diskursif*, bahwa gender merupakan konstruksi sehingga dimungkinkan terjadi praktek-praktek seksual yang berbeda.¹⁹ Tidaklah mengherankan jika kemudian banyak bermunculan film-film yang mengangkat isu minoritas seksualitas, sebut saja *Kuldesak*, sebuah film dengan konsep omnibus dan dianggap menjadi pionir kebangkitan sinema Indonesia pasca Reformasi (1998), yang dalam salah satu adegannya (semestinya) diperlihatkan dua pria gay berciuman.²⁰

Arisan! (Nia Dinata, 2004), juga merupakan salah satu film yang memperjuangkan keberadaan minoritas, para penganut gay, sebagai bagian masyarakat yang tak terelakkan. Seorang psikiater -dalam salah satu adegan- yang sedang memberikan konsultasi kepada seorang yang memiliki kecenderungan gay berkata bahwa, “*gay kini sudah tidak dianggap sesuatu yang abnormal lagi*”, sehingga tidak ada alasan lagi untuk ragu memproklamkan dirinya pada orang lain. Di akhir film memang akhirnya Sakti -salah satu tokoh gay- akhirnya berani untuk menyatakan dirinya sebagai gay.

Film ini dibuka dengan konflik bathin dalam diri Sakti, antara menyatakan diri sebagai gay atau menutupnya rapat-rapat. Sebagai orang Batak yang dalam budayanya sangat menganut sistem laki-laki sebagai yang utama, sebagai manusia yang badannya dipenuhi tatto dan kebiasannya menjaga kualitas fisik tubuh dengan melatihnya di gimnastik - yang menurut temannya wanitanya sebagai simbol kejantanan, dia berada dalam posisi kontradiktif karena dalam kadar lainnya ia begitu menyukai kebiasaan melurus tubuhnya, piawai dalam merias wajah temannya yang wanita, termasuk tidak munculnya selera ketika ibunya menjodohkannya dengan seorang wanita. Konflik inilah yang akhirnya memaksa dirinya mencari seorang psikiater. Nasehat yang diberikan psikiaternya justru menjadi jalan baginya untuk membebaskan dirinya atas perasaan yang dialaminya untuk memilih. Perjalanan cintanya dimulai dengan membina hubungan “tak-sengaja” dengan laki-laki yang selama ini selalu membuatnya berdegup ketika berpapasan di lokasi gimnastik. Drama cinta dibuka dengan adegan air minum yang tumpah di dagu Sakti, yang kemudian ditata melalui bahasa film dengan adegan sang kekasih membantu mengeringkan air melalui *close up* sentuhan tangannya pada dagu dalam gerak *slowmotion* sambil diiringi sebuah lagu yang mengalun lembut. Tangan mereka saling menggenggam, dan akhirnya mereka saling berciuman. Film ini menjadi semacam pembelaan bagi kelompok minoritas ini ketika akhirnya perjuangan dua manusia yang saling mencintai ini dirumuskan melalui rencana

¹⁸ Maimunah, *Keragaman Seksualitas (Mungkin) Tak Lagi Minoritas : Queer dalam film Indonesia pasca Orde Baru* ; dalam buku *Isu Minoritas dalam Sinema Indonesia Pasca Orde Baru* (Dewan Kesenian Jawa Timur, 2009), hlm. 106-107

¹⁹ Barker, *Cultural Studies* (Bentang, 2005), hlm. 306

²⁰ Adegan ini mengalami penyensoran ; dalam Setiyawan, *Kuldesak* ; dalam buku *Asian Hot Shot Sinema Indonesia* (Editor : Yvonne Michalik & Laura Coppens, 2011), hlm. 200

pernikahannya. Menurut sutradaranya, penggambaran tokoh gay dalam film ini dibuat berdasarkan inspirasi dari teman-teman terdekatnya.²¹

Isu kemanusiaan lain yang saat ini sedang diperbincangkan di Indonesia adalah menyangkut hadirnya film *Senyap (Look of Silence, 2014)* yang disutradarai Joshua Oppenheimer.

Mendekati bulan Oktober 2015 isu kemanusiaan memang semakin kuat disuarakan pihak-pihak yang merasa peduli atas korban pembantaian oleh beberapa pihak yang mengatasnamakan “penumpasan komunis di Indonesia”. Pada akhir September 1965 memang menjadi sejarah kelam bangsa Indonesia dalam peristiwa terbunuhnya para Perwira TNI Angkatan Darat oleh kelompok yang disinyalir sebagai penganut paham komunis yang tergabung dalam Partai Komunis Indonesia (PKI). Sebagai langkah lanjutan dari tragedi tersebut, TNI AD dan segenap penentang paham komunis melakukan pembersihan dan pemberangusan terhadap orang-orang yang dianggap menjadi penganut paham komunis ini. Disinyalir ratusan ribu orang yang terkait paham komunis dibunuh. Begitulah sejarah mencatatnya.

Tahun 2015 ini ada satu wacana rekonsiliasi nasional terhadap tragedi pembunuhan tersebut, terutama dari para pegiat Hak Asasi Manusia. Mereka menuntut agar negara meminta maaf pada para korban atas terjadinya tragedi ini. Dalam mendukung usaha rekonsiliasi ini kehadiran film *Senyap* diyakini bisa mendorong terjadinya rekonsiliasi, yang bagi pihak lainnya terkesan menyakitkan. Film yang mengambil latar tempat di Deli Serdang Sumatera Utara ini mengisahkan tentang perjalanan seorang pemuda yang kakaknya menjadi korban pembunuhan dalam “pembersihan lingkungan” dari paham komunis. Pemuda yang berprofesi sebagai optometris mencari tahu para pelaku yang turut terlibat dalam pembunuhan tersebut. Dalam film ini, setiap akhir sesi pertemuan diskusi antara pemuda dan para pelaku, pemuda ini selalu menghela nafas, dengan mata berkaca-kaca dan diam tanpa sepele kata terucap, senyap. Upaya sutradara untuk menggali fakta-fakta disekitar tragedi pembunuhan ini juga pernah dilakukannya melalui film yang lain, *The Act of Killing (Jagal, 2013)*, yang menghadirkan kisah-kisah sekitar masa pembunuhan itu terjadi dari para pelaku pembunuhannya langsung, dengan latar di wilayah Sumatera Utara juga.

Dua film ini mendapat tentangan keras. Film ini dianggap terlalu berpihak pada korban pembunuhan, seraya meninggalkan fakta-fakta lain dalam hukum kausalitas –ada sebab dan menimbulkan akibat. Lembaga Sensor Film (LSF) menjadi garda terdepan perlindungan masyarakat umum dalam menjaga beredarnya film ini untuk dikonsumsi masyarakat luas. Sesuai hakekatnya, LSF menganggap bahwa film ini bisa mengganggu ketertiban umum, karena dalam kapasitasnya sebagai kepanjangan tangan pemerintah, LSF merasa perlu melindungi hak-hak masyarakat lainnya.

Ada seperangkat pesan yang ingin disampaikan oleh film ini. Dalam sesi diskusi dengan para pelaku –dalam film tentunya, wajah pemuda ini ditampilkan dengan sangat tegas melalui *shot-shot* padat (*medium close up – close up*). Dalam bahasa film, teknik ini diyakinkan mampu menampilkan ekspresi dari para pemain film. Begitulah yang terjadi, wajah pemuda ini seperti membawa penonton untuk ikut merasakan konflik bathin yang berkecamuk dalam diri pemuda itu ketika berhadapan langsung dengan para pelaku

²¹ Hartley, *Cinta, Agama dan Perbedaan Sosial*; dalam buku *Asian Hot Shot Sinema Indonesia* (Editor : Yvonne Michalik & Laura Coppens, 2011), hlm. 74

pembunuhan yang sudah berusia lanjut. Meminjam istilah D.A. Peransi, bahwa upaya ini bisa jadi merupakan upaya identifikasi imajiner yang dikehendaki pembuatnya, Tujuannya agar penonton bersimpati. Meskipun sebenarnya dimungkinkan juga terjadi proses *decoding* yang tidak berhasil. Melalui fungsi editing, gambar dibiarkan berjalan *-long take-* untuk memberikan kesempatan bagi pemuda itu untuk “merasakan” suatu imajinasi penderitaan yang dialami oleh kakaknya. Adegan-adegan diskusi dengan beberapa pelaku pembunuhan lainnya nyaris memiliki pola yang sama, melahirkan drama “wajah” dalam akhir diskusi. Seolah-olah kegetiran yang dialami pemuda ini menjadi representasi bagi orang lain yang keluarganya turut terbunuh pula.

Penentangan besar-besaran atas film ini terjadi karena selain dianggap cenderung berpihak pada PKI sebagai korban pembunuhan massal tahun 1965, juga dinilai mengesampingkan korban-korban pembunuhan yang dilakukan oleh para penganut paham komunis ini. PKI dan Komunis memang selama bertahun-tahun menjadi paranoia tersendiri bagi sebagian besar masyarakat di Indonesia. Hukum kausalitas -bahwa penyebab pembunuhan massal itu karena didahului dengan pembunuhan para Perwira TNI AD- nyaris tidak ditemui dalam film ini, meskipun memang pembunuhan dengan dalih apapun tidak pernah dibenarkan. Namun film ini dianggap tidak berdiri tepat diantara titik persoalan tahun 1965 itu. Pembelaan kemanusiaan hanya berlaku bagi para korban yang dituduh sebagai komunis, tapi tidak untuk korban pembunuhan yang dilakukan oleh PKI. Jika rekonsiliasi benar terjadi, mestinya juga ada tempat bagi korban-korban pembunuhan yang dilakukan oleh PKI. Beberapa sumber bahkan pernah menyebutkan, jauh sebelum tragedi pembunuhan Perwira TNI AD tersebut terjadi, para anggota PKI juga melakukan serangkaian aksi pembunuhan terhadap para kyai, ulama dan santri di beberapa daerah.²² Bahkan dalam film *Pengkhianatan G 30 S/PKI* (Arifin C. Noer, 1984) pada adegan-adegan awal diperlihatkan para pengikut aliran komunis menghancurkan kitab suci Al-Qur'an.

Sejarah memang terus menerus mengalami usaha pengujian atas kebenarannya, termasuk siapa dalang sebenarnya tragedi 1965 ini. Namun wacana dominan juga tidak bisa dikesampingkan, sehingga setidaknya kebenaran sejarah bisa mendapatkan tempatnya sementara. Oleh karenanya film ini dianggap hanya melihat sisi gelap kemanusiaan dari satu sudut semata –dalam hal ini korban yang dicap sebagai PKI, dan sutradara dianggap sensitifitasnya cenderung berpihak pada kelompok ini.

Kualitas nilai kemanusiaan bisa dikenali justru ketika perbedaan hadir ditengah-tengahnya. Dalam perbedaan itu sikap saling menghormati, menghargai maupun menerima keterbedaan adalah mutlak. Mempertegas perbedaan justru semakin membuka ruang konflik, yang artinya nilai-nilai kemanusiaan (me-manusia-kan manusia) menemui permasalahan. Dalam konteks Negara Indonesia yang memiliki keberagaman ; multi-etnik, multi-bahasa, multi-ras, multi-agama, multi-politik, multi-ideologi, multi-keyakinan, multi-kultur dan lain sebagainya, menjaga keberdampingan dalam perbedaan terasa begitu sulit. Karena relasi masyarakat yang saling bersilangan, potensi konflik tersebar mengelilingi hubungan tersebut. Namun dalam konteks relasi PKI - bukan PKI, dimana terjadi tragedi kemanusiaan dalam lingkup sosio-politik-historis, menjadi agak sulit menemukan tempatnya.

²²Salah satunya bisa dibaca dalam www.nu.or.id atau di <http://www.republika.co.id/berita/dunia-islam/islam-nusantara/15/08/21/ntfucu313-budayawan-pemerintah-tak-perlu-minta-maaf-pada-pki>

Wacana kemanusiaan yang juga banyak ditemui dalam film adalah menyangkut aspek keagamaan, baik berupa kontestasi agama satu dengan agama lainnya, maupun agama dalam persoalan lingkup internalnya. Bagaimanapun agama adalah suatu realita sosial yang hidup di tengah masyarakat. Oleh karenanya agama memiliki legitimasi atas kaidah-kaidah yang telah digariskan di dalamnya dan disepakati untuk dijalankan dan digunakan secara tepat, baik oleh masyarakat maupun pemerintahnya. Namun yang terjadi, seringkali tema-tema keagamaan yang diangkat kedalam sebuah film malah dilebur pada penafsiran-penafsiran yang justru seperti mempertanyakan keabsahan mutlak sebuah ajaran agama.

Memang ada hak-hak atas interpretasi dalam sebuah karya seni, sehingga reproduksi realita mendapatkan tempat dalam ruang konstruksinya. Namun jika sudah menyangkut konsumsi publik, film ataupun karya seni lainnya tentu akan berhadapan langsung dengan - bukan saja kaum agamawan- tapi juga masyarakat secara menyeluruh, karena ditengarai akan mempengaruhi pola pikir dan pemahaman. Disini terjadi proses memandang film dari penonton. Misalnya bisa ditemui dalam film *The Last Temptation of Christ* (Martin Scorsese, 1988), yang digugat karena mempermainkan kepercayaan para pemeluk agama Kristen, dimana Yesus diperlihatkan sebagai manusia biasa. Begitupun film *Under Siege* (Andrew Lewis, 1992) yang menempatkan orang muslim dalam stereotip teroris.²³

Beberapa film Indonesia juga pernah dipertanyakan atas obyektifitasnya memandang dan menempatkan ajaran agama kedalam sebuah film. *Perempuan Berkalung Sorban* (Hanung Bramantyo, 2009) adalah sebuah film yang diangkat berdasarkan novel karya Abidah El Khaliegy dengan judul yang sama dengan filmnya dan diterbitkan tahun 2001. Film ini menjadi kontroversial karena ada persepsi menyudutkan pesantren sebagai ruang yang sangat konservatif, terutama terhadap wanita dan peradaban yang modern. Film ini seolah ingin membicarakan modernitas dan ketertinggalan Islam dalam menghadapi era itu, sekaligus menghitung ulang pola-pola penerapan Islam yang masih sangat tradisional. Ada hal yang terbenturkan, antara masyarakat muslim yang konvensional dengan masyarakat Muslim yang mengusung perubahan dalam tatanan Agama Islam. Latar pesantren menjadi ruang benturan itu terjadi, yang cenderung dilihat menyerupai penjara ketimbang tempat menuntut ilmu melalui dialog antara tokoh laki-laki dan perempuan ; “*kamu harus lihat dunia luar, jangan cuma dibalik tembok pesantren ayahmu*”.

Begitupula, pesantren digambarkan dengan sangat kaku dan membosankan, karena memperlihatkan orang-orang yang menerapkan kaidah Islam melalui pendekatan yang sangat emosional, seperti misalnya pimpinan Pesantren yang menampar wajah anak perempuannya (Annisa) ketika sang anak membantah ayahnya, menghukum anak perempuannya tersebut dengan menguncinya di sebuah kamar mandi dan mengguyur air ke tubuhnya, menggebrak meja makan ketika sang anak perempuan protes atas ketidakseimbangan perlakuan antara laki-laki dan perempuan. Juga ketika seorang ustad dalam pesantren itu sedang memberikan ceramah tentang efek buruk modernisasi, hampir semua santriwati tidak berminat mendengarkannya melalui bahasa tubuh yang diperlihatkannya ; menggigit-gigit kukunya, menggaruk-garuk kepalanya maupun mendengarkan ceramah dalam keadaan mata setengah terpejam.

Ada pesan lain yang ingin disampaikan film ini sebenarnya, tentang kesetaraan perempuan dan laki-laki melalui representasi tokoh Annisa. Beberapa petunjuk bisa dilihat

²³ Dalam bab buku berjudul *Dekadensi dalam Dunia Gambar*; dalam buku *Agama Seni* (Hamdy Salad, 2000), hlm. 225

ketika adegan film dibuka oleh Annisa yang mengendarai kuda (sebagai simbol kejantanan), dengan iringan gema suara (narasi) laki-laki bertakbir, yang kemudian turut disambung melalui *flashback* masa kecil Annisa, dimana dua abangnya sepakat menyatakan bahwa perempuan tempatnya hanyalah di dapur saja (ditunjukkan pada Annisa). Begitupun ketika dalam sebuah pemilihan ketua kelas -Annisa akhirnya memenangkan pemilihan tersebut- namun tidak disetujui oleh gurunya, sehingga ia memilih sendiri ketua kelasnya ; seorang anak laki, yang dianggapnya sesuai dengan syariat dalam Islam bahwa pemimpin adalah laki-laki. Di Indonesia sendiri persoalan pemimpin dan gender memang masih mengalami polemik tarik-ulur.

Pada akhir film bisa disimpulkan bahwa kesengsaraan yang dialami oleh Annisa ; pernikahannya melalui proses penjudohan yang akhirnya mengharuskan dia selingkuh pada laki laki lain yang lebih dicintainya, ter-poligami-nya Annisa, tertutupnya peluang untuk melanjutkan kuliah di kota lain karena tidak ada muhrim yang menjaganya, tidak diizinkan dia membuka perpustakaan modern dalam pesantren karena dikhawatirkan para santri maupun santriwati akan meninggalkan untuk membaca Al-Qur'an, maka : pesantren menjadi institusi yang gagal menciptakan kebaikan karena melahirkan produk semacam Annisa yang teraniaya ini.

Dengan sutradara yang sama, filmnya yang lain berjudul ? (2011) mengangkat tema tentang toleransi beragama dan memilih keyakinan agamanya. Hal itu bisa dilihat pada awal-awal film yang memperlihatkan montase aktifitas berbagai rumah ibadah yang diwakili oleh gereja, mesjid, vihara dan pura. Latar tempat yang digunakan dalam filmnya (Semarang²⁴) menjadi metafora atas harmonisasi 5 (lima) agama yang ada di Indonesia.

Dalam keinginannya menyatakan ketiadaan batas perbedaan, justru film ini menuai kontroversi. Teks-teks atas gambaran toleransi diperlihatkan antara lain melalui seorang tokoh wanita muslimah digambarkan bekerja pada sebuah restoran yang menjual daging babi. Berkebalikannya, ada pula seorang tokoh muslimah lainnya yang menolak bekerja di restoran yang sama, dan dianggap tidak memperlihatkan sikap toleran. Termasuk ketika seorang pemilik restoran Cina yang menganjurkan agar menutup tokonya dengan tirai dan melarang menjual masakan babi ketika bulan Ramadhan. Ada juga seorang tokoh lainnya, yang berpindah agama Kristen -sebelumnya Islam- atas dasar hak asasi manusia dalam memilih keyakinan.

Dalam kemasan toleransi agama satu menghormati agama lainnya, film ini justru memperlihatkan semakin tersudutnya Islam dalam film, bahkan Islam menjadi "biang kerok" yang selalu berkontestasi -Islam vs Kristen dan Islam vs Cina (tanpa mengikutsertkan agama yang dianut para orang Cina sama sekali). Bisa dilihat ketika ada seorang pemuda Islam yang kesulitan ekonomi akhirnya memutuskan untuk mengambil peran sebagai Yesus dalam acara Paskah yang diadakan sebuah gereja. Hal ini dilakukannya berdasarkan nasehat seorang Ustad yang menyatakan bahwa Iman itu menyangkut hati, bukan fisik. Dalam film ini, restoran Cina menjadi situs terjerembabnya Islam dari berbagai sudut. Ada sebuah adegan di restoran Cina yang terlihat sepi pada saat bulan Ramadhan. Dan ini menjadi sebuah asumsi bahwa selama ini para pelanggannya adalah orang-orang Islam. Bahkan pada saat Lebaran, pemilik restoran melarang karyawannya untuk libur ataupun kembali ke kampung

²⁴ Di Semarang terdapat pertemuan lima jalan yang berasal dari berbagai tempat berbeda ; Jl. Pahlawan, Jl. Pandanaran, Jl. Ahmad Yani, Jl. Gajah Mada dan Jl. A Dahlan. Ditengah pertemuan lima jalan itu terdapat sebuah lapangan, disebut sebagai Lapangan Pancasila.

halamannya, karena dampak bulan Ramadhan yang membuatnya menjadi merugi. Begitupun ada sebuah adegan perusakan restoran ini oleh sekelompok umat Islam secara brutal, pada Hari Raya Lebaran.

Dari sini kemudian nampak ada satu pendapat yang ingin diarahkan pada satu persepsi bahwa : Islam sebagai yang tidak toleran -dalam pengertiannya, tidak ada rasa kemanusiaan atas perbedaan, setidaknya melalui representasi para tokoh-tokoh yang digambarkan sebagai “Islam brutal” tersebut. Namun memang menjelang akhir film, teks-teks perihal tema toleransi mulai diperlihatkan melalui berubahnya nama restoran Cina yang semula dinamakan Canton Chinese Food menjadi Barokah Chinese Food Halal, karena tidak bisa disangkal bahwa konsumen terbesar restoran ini adalah orang-orang Muslim, termasuk juga karena anak pemilik restoran ini akhirnya menjadi muallaf.

Beberapa penjelasan yang disampaikan diatas memang memperlihatkan adanya upaya memperjuangkan hak-hak manusia dihadapkan pada wacana yang dominan dan hegemonik ; seksualitas minoritas terhadap seksualitas mayoritas dalam konteks kaidah agama yang diatur, konstitusi kemanusiaan terhadap Negara, agama dalam tafsir modernitas terhadap agama dalam kaidah yang normatif-konvensional, maupun agama dalam hubungannya dengan toleransi. Ada kecenderungan menimbulkan konflik horisontal, terutama karena persoalan yang diperjuangkan tersebut terkait dengan adanya “interupsi” terhadap kesepakatan dan kesepahaman yang selama ini melibatkan institusi-institusi determinan, yaitu Negara dan masyarakat mayoritas.

Penutup

Dapat disimpulkan bahwa nilai-nilai kemanusiaan bisa dikenali dan diterima dari sebuah film ketika film diletakkan sebagai teks. Namun jika diletakkan dalam konteks Negara-Bangsa yang memiliki nilai-nilai kemanusiaan yang terlembaga, tersepakati dan teranut oleh mayoritas masyarakat (termasuk pemerintah di dalamnya), seringkali film yang membawa unsur nilai kemanusiaan diluar pengertian Negara-Bangsa juga bisa tertolak dan teroposisi karena melakukan interupsi dari pengertian kemanusiaan yang dominan. Dalam konteks komunikasi atas film, pesan-pesan yang dikelola pada sebuah film model ini sangat berpotensi mengalami resistensi bagi penonton, sehingga film bisa berakhir dengan kegagalan karena tidak terpenuhinya unsur kesepahaman, bahkan kesepakatan karena tidak adanya aspek keterwakilan. Yang masih bisa dinikmati barangkali sensasi artistik visual yang memukau, sehingga film tetap memiliki makna -itupun jika pembuat film mampu memanfaatkan keunggulan-keunggulan teknologi yang sudah tersedia dan mengelola ruang-ruang dalam konsep *mise-en scene* (tertatunya segala sesuatu dalam bingkai).

Sebuah film berjudul *Daun Diatas Bantal* (Garin Nugroho, 1997) bisa menjadi satu film yang berada diluar kualifikasi yang dipaparkan diatas. Dalam konteks wacana dominan bahwa Negara harus terbebas dari kemiskinan dan menjamin kemakmuran bagi masyarakatnya, film ini berusaha mengingatkan bahwa di Yogyakarta tahun 1997 ada sekelompok masyarakat yang tercerabut dari nilai-nilai kemapanan dan kemakmuran secara ekonomi. Film yang menggunakan pendekatan bahasa deskriptif ini sepanjang ceritanya secara terus menerus melakukan identifikasi atas kemiskinan yang disimbolkan melalui keluarga miskin yang terdiri dari seorang wanita pengasuh bernama Asih yang berprofesi sebagai pedagang batik kreditan, pengasuh bagi tiga anak jalanan ; Kancil, Sugeng dan Heru yang sangat tidak terurus sandang, pangan dan papannya. Turut digambarkan pula konsekuensi logis yang harus diterima dengan keadaan itu, diantaranya tata krama amoral seperti makan

menyerupai anjing, mencuri, mabuk dengan lem sintetis dan daun kecubung, eksperimen atas seks, hidup menggelandang dari berbagai tempat di stasiun, teras hotel maupun pasar. Hidup tiga anak tersebut berakhir dengan nasib tragis, terbentur tembok terowongan ketika bermain-main di atap kereta yang sedang melaju kencang (Kancil), dibunuh oleh sekelompok orang yang menginginkan asuransi dari anak-anak “tak bernama” (Heru) dan secara tak sengaja terbunuh ketika mengingatkan temannya yang berpotensi terbunuh dalam perkelahian antar kelompok (Sugeng). Kematian-kematian yang dihadirkan ini dibermulakan karena kondisi-kondisi yang dengan jelas diperlihatkan pada awal-awal film sebagai “kemiskinan”.

Begitu juga untuk film *Laskar Pelangi* (Riri Riza, 2008) yang menempatkan dirinya secara kritis atas wacana dominan tentang keadilan atas kesempatan mendapatkan pendidikan yang layak. Dalam relasi kolonialisme, film ini bisa diperbincangkan. Pada pembukaan film terhampar sebuah narasi, yang lebih kurang menyatakan bahwa Belitung merupakan pulau terkaya di Indonesia -sebagai penghasil timah- namun rakyat tidak bisa menikmati hasilnya karena pihak-pihak asing justru datang mengeksplorasinya. Begitupun ketika Indonesia merdeka, rakyat Belitung tidak juga membaik ekonominya.

Namun apapun keadaannya, semangat untuk hidup tetap berlangsung, yang direpresentasikan oleh sepuluh anak-anak Belitung dan disebut kemudian sebagai Laskar Pelangi. Kemiskinan tidak menghalangi anak-anak tersebut untuk meraih pendidikan meskipun terhalangi oleh berbagai hal, dan bisa ditemui dalam kode-kode film seperti sepatu sekolah berwarna merah muda yang sudah rusak, sekolah yang gentengnya bocor ketika hujan datang, sinisme para pekerja tambang di PN Timah atas pendidikan yang dianggapnya juga akan mengantar siswa menjadi kuli seperti dirinya, tidak tersedianya seragam sekolah seperti umumnya, proses panjang dan terjal bagi anak-anak tersebut menuju sekolahnya dengan melewati hutan rimba dan gangguan dari binatang buas dan lain sebagainya.

Film ini tidak berusaha menunjukkan kemiskinan sebagai sesuatu yang perlu diratapi, sehingga banyak orang kemudian mengutuk Negara sebagai pihak yang paling bertanggungjawab. Dalam kemiskinannya justru anak-anak Laskar Pelangi tetap hidup dengan menjunjung nilai-nilai yang berlaku. Beberapa hal bisa menunjukkan itu, diantaranya praktek berwudhu dan shalat yang diajarkan di sekolah miskin itu, penjabaran dari gurunya tentang kisah Nabi Nuh AS yang tetap bertahan hidup ditengah musibah yang menimpa, maupun upaya memberikan pemahaman atas falsafah Pancasila melalui praktek hafalan sila-sila yang ada dalam falsafah tersebut.

Dari kenyataan ini maka sudut pandang lain tentang nilai-nilai kemanusiaan dalam film yang bisa dirujuk berikutnya adalah ketika film justru mengkritisi wacana dominan yang terlawan. Dengan kata lain bahwa film ini menjaga nilai-nilai kemanusiaan yang tersepakati secara universal, termasuk juga menyadarkan kepada banyak orang bahwa terjadi nilai-nilai kemanusiaan yang terlanggar. Seperti yang dilakukan oleh sekelompok orang yang tergabung dalam komunitas Pasir Putih Lombok melalui film-filmnya yang mereka sebut sebagai film eksperimental. Melalui filmnya mereka mengkritisi berdirinya hotel-hotel di daerah mereka yang dianggapnya menjadi pemicu meningkatnya harga tanah, berkembangnya narkoba dan semakin merajalelanya prostitusi, hal-hal yang sangat bertentangan dengan nilai-nilai positif yang selama ini berlaku di tempat mereka.²⁵

²⁵ *Mendedahkan Masalah Lewat Film Eksperimental*, Kompas, Selasa 15 September 2015

Disinilah kemudian bisa diakhiri dengan sekelumit pendapat bahwa mengembangkan nilai kemanusiaan melalui sebuah film akan menjadi : film yang menawarkan nilai-nilai kemanusiaan “lain” dengan cara mencerabutnya dari nilai-nilai kemanusiaan yang berlaku secara universal dalam konteks Negara-Bangsa, dan kemudian berposisi. Didapati juga film yang menawarkan nilai-nilai kemanusiaan yang sedang tercerabut dari nilai-nilai kemanusiaan yang berlaku secara universal, juga dalam konteks Negara-Bangsa, dan berusaha mengembalikannya.

Sumber Buku

- Barker, Chris, *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*, SAGE Publication, London : 2004
- Borwell, David & Thompson, Kristin, *Film Art : an introduction, 8th edition*, McGraw-Hill, New York : 2008
- Connolly, Kieron, *Sejarah Gelap Hollywood* (dari judul asli : *Dark History of Hollywood*, penerjemah : A. Reni Eta Sitepoe, Elex Media Komputiondo, Jakarta 2014
- Thompson, Kristin & Bordwell, David, *Film History : an introduction*, McGraw-Hill, New York : 1994
- Michalik, Yvonne & Coppens, Laura (ed.), *Asian Hot Shot Sinema Indonesia*, Bentang, Yogyakarta : 2011
- Peransi, D.A., *Film/Media/Seni*, FFTV-IKJ Press, Jakarta : 2005
- Salad, Hamdy, *Agama Seni*, Yogyakarta, Semesta : 2000
- Soekanto, Soerjono, Prof. Dr., *Sosiologi : Suatu Pengantar*, Rajawali Pers, Jakarta : 2012
- Sani, Asrul, *Cara Menilai Sebuah Film* (terjemahan : *The Artf of Watching Film*), Yayasan Citra, Jakarta : 1992
- Wibawa, Satrya, IGAK (ed.), *Isu Minoritas dalam Sinema Indonesia Pasca Orde Baru*, Dewan Kesenian Jawa Timur, Surabaya : 2009