

Syaiful Halim, S.Sos, M.Si. (2017). Dekonstruksi Mitos Film Dokumenter *The Look Of Silence (Senyap)* Karya Joshua Oppenheimer. *Idealogy*, 2(2) : 53-82, 2017

Dekonstruksi Mitos Film Dokumenter *The Look Of Silence (Senyap)* Karya Joshua Oppenheimer

Syaiful Halim, S.Sos, M.Si
Universitas Pembangunan Jaya
Jakarta, Indonesia

syaifulhalim@yahoo.com

Abstrak.

The Look of Silence (Senyap) adalah film dokumenter kedua sutradara berkebangsaan Amerika Serikat, Joshua Oppenheimer, yang menuturkan peristiwa pembantaian massal oleh milisi bentukan tentara terhadap orang-orang yang dianggap anggota atau simpatisan Partai Komunis Indonesia (PKI) di Deli Serdang dan Serdang Bedagai, Sumatera Utara, pada 1965. Melalui karakter bernama Adi, film ini “bergerilya” dari satu pelaku ke pelaku lain, hingga tergambarkan “sejarah” pasca peristiwa Gerakan 30 September (G30S).

Bahwa ada kecurigaan atas muatan yang bersifat bakal mendekonstruksi fakta yang telah ajeg di masyarakat, dan perlu dicurigai pula, sifat muatan itu yang sesungguhnya persuasif dan propaganda! Untuk membongkar fenomena dekonstruksi mitos ini, Penulis melakukan penelitian secara kualitatif. Paradigma yang digunakan dalam penelitian ini adalah Teori Kritis. Sedangkan metode penelitiannya, analisis semiotika poststrukturalis Roland Barthes, yang mencoba mengurai penanda dan petanda dekonstruksi mitos dalam objek penelitian.

Hasil akhir penelitian, film *The Look of Silence (Senyap)* telah memperlihatkan adanya karakter kuasa media massa dalam sebuah film dokumenter. Melalui kata-kata sifat kreatif, subjektif, dan persuasif, sebuah film dokumenter memiliki potensi untuk mendekonstruksi mitos yang telah ajeg. Kelak mitos (dalam pengertian makna konotatif) ini pun akan menjadi mitos dan ideologi.

Kata kunci: film dokumenter, dekonstruksi mitos, semiotika poststrukturalis.

1. Pendahuluan

Bermula dari foto-foto yang merangkai gerakan seekor kuda oleh Eadweard Muybridge, film yang direkam dengan kamera statis oleh Lumiere bersaudara pada 1895 [Baran, 2012: 208-214], film-film karya Dziga Vertov yang merekam revolusi Rusia pada 1917 (sutradara film-film bergaya *cinéma-vérité* Richard Leacock menyebut karya Vertov bersifat persuasif), film non-fiksi yang disebut *travelog* (potongan gambar berisikan budaya negara asing dan dan berbagai tempat eksotis), film dokumenter berkembang pesat dalam pelbagai pesan dan rupa seraya mengantarkan nama-nama semacam Robert Flaherty (kreator *Nanook of the North* pada 1922), John Grierson (kreator *Drifters* pada 1929) [Ayawaila, 2008: 3-29], dan banyak nama lagi sebagai orang-orang berperan dalam perkembangan dunia film dokumenter.

Dari sisi pesan, Penulis juga mencermati perubahan hakikat dari pesan itu sendiri, dari yang sekadar eksperimen fotografi, rekaman-rekaman bersifat entografis, rekaman-rekaman bersifat persuasif, hingga rekaman-rekaman bersifat propaganda. Pada 1935, Leni Reifenstahl (sutradara yang dianggap paling berpengaruh dan kontroversial di Eropa) membuat *Triumph of the Will*, yang berisikan rekaman rapat akbar partai di Nuremberg. Saat itu, karya Reifenstahl ini mengundang polemik dan perdebatan sengit sebagai film dokumenter bersifat propaganda [Ayawaila, 2008: 3-29].

Banyak uraian yang menghadirkan pergerakan pesan-pesan film dokumenter yang kian “seksi”, dalam artian, tidak lagi sekadar rekaman-rekaman bertutur tentang estetisme alam atau budaya ala *travelog*, tapi menguat pada pesan-pesan yang bersifat persuasif dan propaganda. Terlebih lagi untuk situasi Amerika Serikat yang seakan sangat merasakan betul manfaat persuasif dan propaganda ini. Film *De Antonio* karya Emile de Antonio yang diilhami politik Marxis dan kritik intelektual terhadap kemunafikan Amerika bisa menjadi contoh kasus. Contoh paling baru, Penulis tidak akan mengabaikan film-film karya sutradara kontroversial Michael Moore melalui *Roger and Me* (1990), *Bowling for Columbine* (2002), hingga *Where to Invade Next* (2016), yang cukup dikenal oleh khalayak di Tanah Air. Kata kunci “persuasif” dan “propaganda” menjadi catatan penting dari uraian ini sebagai benang merah untuk menjumpai film-film yang merepresentasikan penanda-petanda kuasa hegemonik (dominasi secara budaya) media dokumenter.

Dari sisi media, Penulis juga melihat pergerakan film dokumenter yang kian pesat, dari sekadar gerilya dari satu mikrosinema ke mikrosinema lain, hingga menjadi bagian dari festival-film film internasional (baik yang digelar secara *offline* di suatu tempat atau digelar secara *online* di situs tertentu), serta penayangan melalui media televisi sebagai bagian dari program *current affair* atau program khusus. Singkatnya, pada masa sekarang media dokumenter tidak bisa lagi dianggap sebagai media ecek-ecek atau sekadar bahan latihan para calon *filmmaker* di kampus-kampus atau komunitas-komunitas.

Dari sekian jejalan fim-film dokumenter yang datang bak air bah dari berbagai sudut, Penulis memberikan perhatian lebih terhadap film *The Look of Silence (Senyap)* karya Joshua Oppenheimer. Sebelumnya, pada 2003 Penulis mendapatkan bisikan dari mahasiswa untuk menyaksikan film *The Act of Killing (Jagal)*, juga karya Oppenheimer. Saat itu, film ini juga menjadi cerita terkait maraknya pemberitaan tentang pelarangan film itu di sejumlah tempat. Pada akhirnya, Penulis mesti *bunting* dan menyaksikan film *Jagal*. Antara takjub dengan premis yang diusung film ini dan pola penceritaan yang tergolong unik (paling tidak di mata Penulis lantaran seperti membodohi para karakter).

Situasi serupa juga terjadi ketika mendapati film *Senyap*. Di antara rasa penasaran akibat maraknya larangan pemutaran film ini di sejumlah kota, yang juga dibarengi dengan maraknya aksi perlawanan dari sekelompok masyarakat yang tetap *ngotot* untuk menonton dan mendiskusikan film ini, Penulis juga disodorkan kenyataan bahwa film ini tampil di hampir seluruh festival internasional (paling tidak yang Penulis ikuti). Hebatnya, film ini selalu meraih posisi nominasi atau pemenang, sehingga mengukuhkan kelasnya yang tidak main-main. Situasi kontradiktif yang menggairahkan.

Pada akhirnya, Penulis juga menjadi bagian dari kelompok masyarakat yang diam-diam menonton dan mendiskusikannya di ruang-ruang kuliah. Penulis jadikan film *Jagal* dan *Senyap* sebagai contoh kasus untuk membahas film-film berpola *experiment film* dan *cinema veritee*, sambil dibarengi pernyataan pada awal perkuliahan bahwa nama Penulis adalah Syaiful Halim, lahir di Jakarta pada Desember 1967, dan asli golput alias golongan putih yang tidak memiliki afiliasi pada partai tertentu. Para mahasiswa paham bahwa Penulis sedang menjelaskan, Penulis tidak pernah terlibat dengan partai terlarang atau partai apa pun. Jadi,

penjelasan dan diskusi tentang film *Jagal* atau *Senyap* lebih dikarenakan kebutuhan ilmiah.

Belakangan, kedua film ini juga telah diupload ke *YouTube* dan memberi ruang bagi siapa pun (tanpa dihantui ancaman pelarangan dan kericuhan dengan kelompok masyarakat tertentu), untuk menonton dan mengapresiasinya. Sampai di sini, aksi pelarangan terhadap film ini pun, bisa dikatakan, tidak berhasil membendung laju penetrasi film ini. Harus Penulis katakan juga, Penulis termasuk bagian dari kelompok masyarakat yang menentang aksi pelarangan pemutaran sebuah karya, apa pun rupa karya itu.

Untuk membongkar fenomena dekonstruksi mitos ini, Penulis melakukan penelitian secara kualitatif. Paradigma yang digunakan dalam penelitian ini adalah Teori Kritis. Sedangkan metode penelitiannya, analisis semiotika poststrukturalis Roland Barthes, yang mencoba mengurai penanda dan petanda dekonstruksi mitos dalam objek penelitian.

2. Rumusan Masalah

Berdasarkan uraian dalam latar belakang masalah di atas, Penulis menyusun rumusan masalah sebagai berikut: bagaimana dekonstruksi mitos dalam film dokumenter *The Look of Silence (Senyap)* karya Joshua Oppenheimer menurut analisis semiotika poststrukturalis Roland Barthes?

Sedangkan tujuan penelitiannya adalah:

- a. Ingin mendeskripsikan teks dalam film dokumenter *The Look of Silence (Senyap)* karya Joshua Oppenheimer?
- b. Ingin mendeskripsikan dekonstruksi mitos dalam film dokumenter *The Look of Silence (Senyap)* karya Joshua Oppenheimer menurut analisis semiotika poststrukturalis Roland Barthes.

Pada akhirnya, penelitian ini akan mengarah pada manfaat akademis sebagai sumbangsih terhadap Ilmu Komunikasi; manfaat praktis sebagai sumbangsih terhadap kalangan perfilman; dan manfaat sosial sebagai sumbangsih terhadap masyarakat terkait literasi media.

3. Landasan Teori

a. Media Massa

Komunikasi adalah berbicara satu sama lain; ia bisa televisi; ia bisa juga penyebaran informasi ia bisa gaya rambut kita; atau pun kritik sastra; daftar ini

tak ada habis-habisnya [Fiske, 2010:7]. Batasan yang dikemukakan oleh John Fiske ini memperlihatkan ruang luas bernama ilmu komunikasi yang tidak lagi terkurung dalam batasan sempit: sekadar manusia menyampaikan pesan kepada manusia lain, dengan pesan berupa verbal atau nonverbal. Namun, bentuk pesan itu telah bermetamorfosis dalam berbagai rupa dan dalam berbagai bungkus. Dan, di dalamnya juga termasuk pesan berupa televisi, bahkan film.

John Fiske merinci asumsi-asumsi tentang ilmu komunikasi:

Penulis berasumsi bahwa semua komunikasi melibatkan tanda (*signs*) dan kode (*codes*). Tanda adalah artefak atau tindakan yang merujuk pada sesuatu yang lain di luar tanda itu sendiri; yakni, tanda, menandakan konstruk. Kode adalah sistem di mana tanda-tanda diorganisasikan dan yang menentukan bagaimana tanda-tanda itu mungkin berhubungan satu sama lain.

Penulis juga berasumsi bahwa tanda-tanda dan kode-kode itu ditransmisikan atau dibuat tersedia pada yang lain: dan bahwa pentransmisi atau penerimaan tanda/kode/komunikasi adalah praktik hubungan sosial.

Penulis berasumsi bahwa komunikasi adalah sentral bagi kehidupan budaya kita: tanpa komunikasi kebudayaan dari jenis apa pun akan mati. Konsekuensinya, studi komunikasi melibatkan studi kebudayaan yang dengannya ia terintegrasi.

Adapun yang mendasari asumsi-asumsi tersebut adalah definisi umum tentang komunikasi sebagai “interaksi sosial melalui pesan” [Fiske, 2010:8].

Interaksi sosial melalui pesan sebagai definisi atas seluruh paparan John Fiske tersebut menjadi konsep kunci tentang studi yang dapat dipertanggungjawabkan, tanda dan kode, transmisi tanda dan kode, dan komunikasi sebagai sentral bagi kehidupan budaya manusia. Asumsi-asumsi di atas makin mempertegas perluasan batasan ilmu komunikasi yang tak sebatas pesan verbal dan nonverbal, yang juga dilengkapi kandungan pesan dan proses pengalihannya, hingga wilayah budaya yang melingkari studi tersebut.

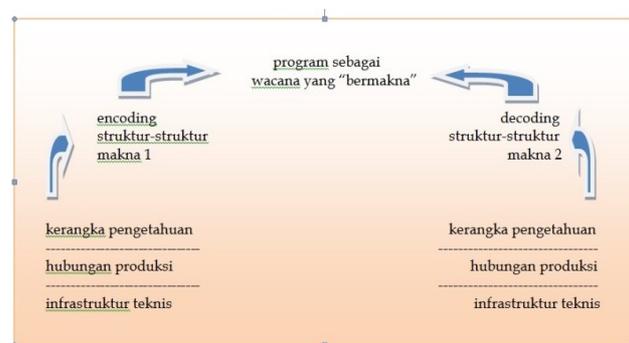
Ibnu Hamad memilah pesan yang disebutnya sebagai wacana (*discourse*) dalam bentuk *text* (wacana berupa tulisan, gambar), *talk* (wacana berupa lisan, percakapan), *act* (wacana berupa tindakan, gerakan), dan *artifact* (wacana berupa bangunan, tata letak) [Hamad, 2010:44]. Pemilahan wacana dalam keempat bentuk itu, menurut Penulis, merupakan bentuk jejak-jejak pesan dalam proses

komunikasi yang menjadi bagian penting dalam penelitian ilmu komunikasi. Dalam bahasa yang lebih sederhana, keberadaan jejak-jejak pesan itulah yang membuat sebuah penelitian berada di wilayah ilmu komunikasi—apa pun objek penelitiannya. Termasuk, penelitian terhadap wacana yang dimunculkan media film, khusus film dokumenter.

Stuart Hall melalui publikasi dalam *Encoding and Decoding the Televisual Discourse* mengungkapkan:

[Momen produksi media] dibingkai seluruhnya oleh makna-makna dan ide-ide; praktik pengetahuan yang menyangkut rutinitas produksi, secara historis mendefinisikan keahlian teknis, ideologi profesional, pengetahuan

institusional, definisi dan asumsi, asumsi tentang khalayak dan seterusnya membingkai komposisi



Gambar 2: Model Komunikasi Televisual Stuart Hall.

program melalui struktur produksi ini. Lebih lanjut, meskipun struktur produksi televisilah yang memulai wacana televisi, ia bukan merupakan sistem tertutup. Struktur produksi televisi mengangkat topik, reportase, agenda, peristiwa-persitiwa, person-person, citra khalayak, ‘definisi situasi’ dari sumber-sumber lain dan formasi-formasi diskursif lainnya dalam struktur politik dan sosial-kultural yang lebih luas di mana struktur produksi televisi merupakan bagian yang dibedakan [Storey, 2010:12]. Deskripsi itu disederhanakan Hall dalam bentuk Model Komunikasi Televisual—perhatikan Gambar 2 [Storey, 2010:12].

Paparan tokoh *Cultural Studies* dari Mazhab Birmingham ini makin mempertegas keberadaan media film sebagai teks budaya populer yang juga tidak lepas dari “konsep” pemaknaan oleh *filmmaker* seraya memperhatikan “konsep” pemaknaan oleh khalayak. Bahwa jauh sebelum teks disuntikkan kepada khalayak, sesungguhnya sang *filmmaker* telah “menyiapkan” wacana yang “bermakna”. Produksi film dokumenter nyaris tidak berbeda dengan

memproduksi sinetron atau film fiksi yang didahului praktik riset, penulisan *treatment script*, hingga proses syuting, dan penyuntingan. Sehingga, realitas yang dipindahkan dalam kondisi tiga dimensi menjadi dua dimensi di layar lebar atau medium lainnya makin tidak sama dengan realitas, karena media telah “menyiapkan” wacana untuk diencode (*text decoding*). Dan ketika wacana itu didecode (*audience decoding*) oleh khalayak menjadi sangat mungkin untuk berbeda dengan realitas. Saat melakukan alih sandi, media telah menyiapkan pemaknaan atas realitas. Dan ketika khalayak menyandialihulang pesan itu sangat memungkinkan untuk memaknai “pemaknaan atas realitas” itu menurut perspektifnya. Sehingga makna dalam *text decoding* akan tidak sama dengan makna *audience decoding*. Walhasil, realitas yang ditangkap media akan berbeda dengan realitas yang diterima khalayak.

Graeme Burton mengisyaratkan model itu merujuk pada hubungan antara produsen dan khalayak sebagai hubungan yang retak (*fractured relationship*). Terdapat *pengodean* dan *pengdekodean makna*. Tetapi yang dibaca oleh khalayak dalam teks tersebut mungkin tidak sama dengan apa yang produsen pikir telah mereka goreskan dalam teks [Burton, 2008:97]. Namun, khalayak akan menerima hal itu sebagai kewajaran dan kelayakan sebagai pesan yang perlu dikonsumsi. Sikap penerimaan itulah yang dibaca para produser sebagai kesepakatan, bahkan kenikmatan, untuk menerima apa pun wacana yang telah “dimaknai” itu.

Benang merah yang bisa disimpulkan atas pemaparan pada bagian ini adalah: (1) bahwa ilmu komunikasi juga memberikan perhatian terhadap penelitian terhadap wacana yang dimunculkan media film, khusus film dokumenter; (2) bahwa jauh sebelum teks disuntikkan kepada khalayak, sesungguhnya sang *filmmaker* telah “menyiapkan” wacana yang “bermakna”.

b. Film Dokumenter

Bill Nichols mendefinisikan dokumenter sebagai upaya menceritakan kembali sebuah kejadian atau realitas, menggunakan fakta dan data [Nichols, 1991:111]. Penulis menggarisbawahi satu kata kunci penting dari batasan ini, yakni “realitas”. Artinya, pembahasan tentang dokumenter sama artinya dengan pembahasan tentang realitas. Dalam konteks ini, ia sangat bersentuhan dengan persoalan fakta atau data sebagai materi atau kandungan realitas.

Sementara John Grierson memaparkan bahwa film dokumenter adalah penggunaan cara-cara kreatif dalam upaya menampilkan kejadian atau realitas, seperti halnya film fiksi, alur cerita dan elemen dramatik menjadi hal yang penting; begitu pula dengan bahasa gambar (*visual grammar*) [Tanzil, 2010:5]. Pada bagian ini, terlihat adanya perlakuan terhadap realitas yang menjadi kata kunci batasan dokumenter di atas, yang diperlakukan tak ubahnya seperti karya-karya kreatif lain, dengan penekanan kepada bahasa gambar. Catatan terpenting di sini adalah bahasa gambar sebagai *mind set* yang harus dimiliki oleh pembuat film dokumenter. Selain itu, ini lebih merupakan persoalan teknis.

“Pembuat film dokumenter ingin penontonnya tidak hanya mengetahui topik yang diangkat, tapi juga mengerti dan dapat merasakan persoalan yang dihadapi subjek. Pembuat film ingin agar penonton tersentuh dan bersimpati kepada subjek film. Untuk itu diperlukan pengorganisasian cerita dengan subjek yang menarik, alur yang mampu membangun ketegangan, dan sudut pandang yang terintegrasi,” jelas Michael Rabiger [Rabiger, 1992:11].

Batasan Rabiger makin memperjelas rupa dokumenter yang bukan sekadar memperlakukan realitas dengan pendekatan bahasa gambar seperti membuat karya kreatif lain tapi juga menekankan aspek-aspek simpati terhadap persoalan subjek. Menurut Penulis, poin ini sangat menarik untuk dicermati. Dalam banyak contoh film dokumenter, keberpihakan pembuat film terhadap subjek memang tidak terbantahkan karena ia merupakan representasi atau *human example* dari sebuah kasus atau fenomena. Bahkan, kerap ia merupakan representasi dari pandangan sang pembuat film atau sebuah fenomena. Pada bagian ini, Penulis harus menegaskan bahwa subjek yang dimaksud ini adalah sebuah fenomena atau sebuah kasus pada masa tertentu. Karena pada perkembangannya, persoalan atau tema-tema yang ditampilkan dalam film dokumenter bukan lagi sekadar persoalan subjek tapi fenomena atas realitas yang lebih besar. Katakanlah, sebuah sistem. Kata kuncinya adalah “fenomena”.

Menarik juga mencermati tabel perbandingan antara film cerita, film dokumenter, dan berita, yang dibuat oleh Chandra Tanzil. Dalam tabel tersebut ia memperlihatkan lima poin sebagai kategori pembeda, yakni realitas, fakta dan data, subjektif, pesan moral, dan alur cerita [Tanzil, 2010:2]. Dalam

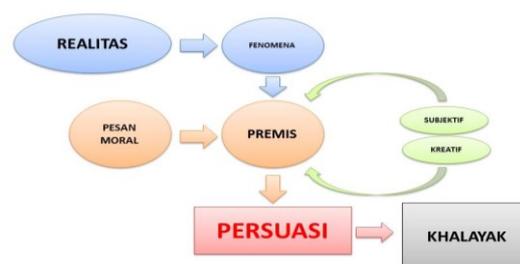
konteks ini, Penulis menggarisbawahi kata kunci “subjektif” yang artinya penempatan posisi atau keberpihakan pembuat film dokumenter terhadap subjek. Karena itu, persoalan subjektivitas juga menjadi bagian yang tidak bisa diabaikan dari sebuah karya dokumenter. Menurut Penulis, inilah persamaan pandangan Rabiger dan Tanzil tentang keberpihakan terhadap subjek atau subjektivitas sang pembuat film.

Sedangkan persoalan pengorganisasian cerita dengan subjek yang menarik, alur yang mampu membangun ketegangan, dan sudut pandang yang terintegrasi, merupakan bahasa lain dari perlakuan secara kreatif seperti telah ditegaskan oleh John Grierson.

Tambahan lagi, dari batasan yang dikemukakan oleh Tanzil, Penulis juga mesti menggarisbawahi kata kunci “pesan moral” sebagai misi yang diemban pembuat film. Menurut Penulis, kata kunci ini sangat berkaitan dengan target untuk membangun simpati dan upaya memengaruhi penonton. Dalam banyak contoh film dokumenter, persoalan memengaruhi (persuasi), bahkan propaganda, menjadi kata kunci yang tidak boleh diabaikan. Perhatikan pemutaran film *Pengkhianatan Gerakan 30 September* karya Arifin C. Noor yang diputar saban 30 September semasa Orde Baru berkuasa. Ini adalah kegiatan proganda dan upaya memengaruhi mitos tentang Partai Komunis Indonesia (PKI) dan gejolak politik pada masa itu. Dalam bahasa berbeda, pesan moral ini dimplementasikan dalam rupa kalimat berisikan premis atau *film statement*. Artinya, sebuah film dokumenter mesti memiliki premis atau *film statement* sebagai pesan moral yang mesti menjadi jiwa dalam karya *audio-visual* tersebut.

Selain itu, mesti ditegaskan pula bahwa tujuan akhir produksi film dokumenter seperti diuraikan dalam penjelasan di atas adalah memengaruhi, jadi bukan sekadar membangun perasaan

simpati. Maka, selain kata kunci “realitas”, “fenomena”, “subjektif”, “kreatif”, “premis”, dan “pesan moral”, Penulis juga mesti menekankan perhatian pada kata kunci “memengaruhi”, serta tentu saja “khalayak” sebagai penerima



Gambar 3: Model Film Dokumenter.

pesan. Dalam rupa berbeda, Penulis menyederhanakan sekumpulan kata kunci dalam Model Film Dokumenter—perhatikan Gambar 3.

Dengan demikian, film dokumenter adalah *konstruksi realitas tentang fenomena tertentu dan terfokus pada premis dan pesan moral tertentu, diproduksi dengan konsep pendekatan yang subjektif dan kreatif, dengan tujuan akhir memengaruhi penonton.*

c. Dekonstruksi Mitos

Konsep dekonstruksi tidak dilepaskan dari nama tokoh postmodernisme Jacques Derrida, meski pada awalnya istilah ini digunakan oleh Heidegger untuk menggambarkan pengembalian konsep pemikiran dalam filsafat. Derrida menggunakan istilah dekonstruksi dalam sebuah seminar di Universitas Jhon Hopkins Amerika Serikat pada 1966 melalui makalah berjudul *Structure, Sign and Play in the Human Science* [Lubis, 2014:34].

Menurut Derrida, mendekonstruksi berarti mengambil, “mengubah” (*undo*), agar dapat menemukan dan menunjukkan asumsi-asumsi yang ada di belakang sebuah teks [Barker, 2014:69-70]. Lebih jauh dituliskan: mendekonstruksi melibatkan upaya penanggalan konsep oposisi biner yang bersifat hirarkis, seperti lelaki/perempuan, hitam/putih, penampakan/kenyataan, alam/budaya, akal-budi/kegilaan, dan seterusnya, yang semakin mengukuhkan status serta kekuasaan dari pelbagai klaim kebenaran dengan cara menyingkirkan dan menurunkan nilai bagian “yang lebih rendah” dari pasangan biner tersebut [Barker, 2014:69-70].

Dalam bahasa yang lebih sederhana, dekonstruksi (dalam bahasa Prancis, *déconstruire*) berarti membongkar mesin, akan tetapi membongkar untuk dipasang kembali [Lubis, 2014:34]. Karena itu, dekonstruksi berarti positif karena membongkar dan menjungkarbalikkan makna teks tapi bukan dengan tujuan membongkar saja, akan tetapi membangun teks atau wacana baru dengan makna baru yang berbeda dengan yang didekonstruksi [Lubis, 2014:34].

Penulis tidak akan menguraikan lebih rinci persoalan dekonstruksi sebagai metode, karena yang ingin ditegaskan pada bagian ini adalah pengertian istilah “dekonstruksi” semata. Yang terpenting, Penulis bisa mendapatkan batasan yang pasti tentang makna istilah “dekonstruksi”. Bahwa kata kunci

terpenting dari penjelasan di atas adalah “mengubah”. Lebih rinci lagi, *mengubah untuk membangun wacana baru*. Inilah hakikat dari dekonstruksi.

Tentang istilah “mitos”, menurut Barker, dalam bahasa umum mitos adalah cerita atau dongeng yang bertindak sebagai pemandu simbolis atau peta makna dan signifikansi dalam alam semesta [Barker, 2014:184-185]. Tentu Penulis tidak akan merujuk pada batasan ini, namun lebih memfokuskan pada batasan mitos dalam konsep kajian budaya, yakni naturalisasi makna konotatif, sesuatu yang kurang lebih mirip dengan istilah ideologi [Barker, 2014:69-70]. “Ketika konotasi-konotasi tertentu sudah dinaturalisasikan sedemikian rupa hingga menjadi hegemonik, artinya diterima sebagai ‘normal’ dan ‘alamiah,’” jelas Barker [Barker, 2014:69-70].

Menurut Penulis, penjelasan yang mengacu pada metode semiotika poststrukturalis Roland Barthes, yang menempatkan mitos sebagai makna ketiga setelah denotatif dan konotatif. Dengan konsep kajian budaya, maka mitos bisa diartikan sebagai *makna konotatif yang diterima secara normal dan alamiah hingga bersifat hegemonik*.

Dengan demikian, dekonstruksi mitos adalah mengubah untuk membangun makna konotatif yang diterima secara normal dan alamiah hingga bersifat hegemonik. Dalam bahasa yang lebih sederhana, dekonstruksi mitos adalah *membangun makna hegemonik*.

Pertanyaannya, mitos apa yang dimaksudkan dalam konteks penelitian ini?

Bahwa film *Senyap* menceritakan perjalanan seorang penyintas yang mencoba mengilaslbalik peristiwa pembunuhan terhadap kakak kandungnya (yang dituduh simpatisan PKI) pada era 1965, atau beberapa hari setelah peristiwa G30S meletus di Jakarta. Konteks film ini adalah peristiwa G30S dan peristiwa pasca peristiwa G30S.

Para pelajar di Indonesia mendapatkan pengetahuan tentang peristiwa G30S berdasarkan buku-buku sejarah, media massa, termasuk film, yang sudah pasti harus versi Orde Baru. Bahwa sejarah hanya ditulis oleh pemenang. Pepatah ini memang benar adanya. Maka, sejarah tentang peristiwa G30S adalah sejarah yang ditulis oleh Orde Baru.

Khusus media film, khalayak di Indonesia tidak akan pernah lupa film doku-drama *Pengkhianatan G30S/PKI* yang disutradarai oleh Arifin C. Nur—dulunya diputar setiap 30 September di semua stasiun televisi. Pada awalnya, para siswa

SD hingga SMA diwajibkan menonton film ini di bioskop. Karena itu, ketika berbicara mitos-mitos seputar peristiwa G30S atau PKI, maka acuan masyarakat akan mengarah pada mitos-mitos yang dimunculkan film ini dan buku-buku sejarah yang didapat dari bangku sekolah.

Bila dirangkum dalam sejumlah kata kunci, mitos-mitos itu adalah: PKI itu partai terlarang, PKI itu anti-agama, PKI itu kejam, PKI berniat menggantikan ideologi Pancasila, PKI adalah pembunuh para jenderal, PKI adalah dalang peristiwa G30S, peristiwa G30S adalah pengkhianatan PKI terhadap Presiden Soekarno; dan peristiwa pasca G30S adalah upaya pemulihan keamanan.

Kalau pun pada 2003 juga diluncurkan film dokumenter *Shadow Play: Indonesia's Year of Living Dangerously* arahan Christ Hilton, yang menurut Penulis, lebih objektif dan memberikan pemahaman baru seputar mitos peristiwa G30S dan PKI, tidak serta-merta menggeser mitos-mitos yang telah ditanamkan melalui film doku-drama *Pengkhianatan G30S/PKI* dan buku-buku sejarah versi Orde Baru.

Dari sisi *filmmaker* (seperti dimuat dalam katalog pemutaran film *Senyap* di Jakarta),¹ konteks peristiwa dalam film ini mengacu pada ulasan sejahrawan Prof. John Roosa dari University of British Columbia (UBC), Kanada. Uraian Roosa dibukukan dalam *Pretext for Mass Murder: The September 30th Movement and Subarto's Coup d'État in Indonesia* (versi Indonesia diterbitkan dengan judul: *Dalib Pembunuhan Massal: Gerakan 30 September dan Kudeta Subarto*)—Kejaksanaan Agung menerbitkan larangan untuk peredaran buku ini.

Bila dirangkum, mitos-mitos yang melatarbelakangi produksi film ini adalah: pihak militer dan Jenderal Soeharto memiliki peran penting dalam peristiwa ini; pemerintah Amerika Serikat berada di belakang peristiwa; *satu juta anggota dan simpatisan PKI dibantai*; adanya stigma “bahaya laten komunisme”; ada metode propaganda yang sistematis. Menurut Penulis, mitos tentang *satu juta anggota dan simpatisan PKI dibantai* menjadi perhatian film ini, dan mitos ini yang akan dibenturkan dengan mitos-mitos yang selama ini beredar: PKI itu partai terlarang, PKI itu anti-agama, PKI itu kejam, PKI berniat menggantikan ideologi

¹ Katalog yang dibuat oleh Komisi Nasional Hak Asasi Manusia Republik Indonesia, Dewan Kesenian Jakarta, dan Final Cut For Real, saat mengiringi pemutaran perdana film dokumenter *The Look of Silence (Senyap)* di Indonesia pada 10 November 2014 di Graha Bhakti Budaya, Taman Ismail Marzuki, Jakarta.

Pancasila, PKI adalah pembunuh para jenderal, PKI adalah dalang peristiwa G30S.

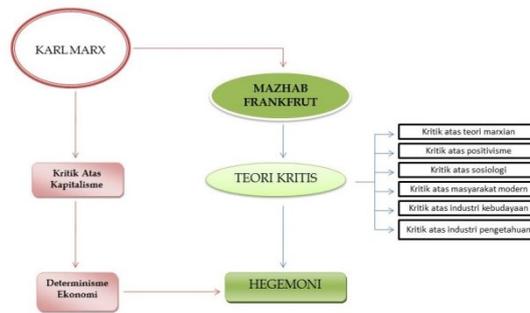
Maka, dekonstruksi mitos yang dimaksudkan dalam penelitian ini adalah mengubah mitos-mitos: PKI itu partai terlarang, PKI itu anti-agama, PKI itu kejam, PKI berniat menggantikan ideologi Pancasila, PKI adalah pembunuh para jenderal, PKI adalah dalang peristiwa G30S, peristiwa G30S adalah pengkhianatan PKI terhadap Presiden Soekarno; dan peristiwa pasca G30S adalah upaya pemulihan keamanan; dengan membangun makna konotatif lain yang bisa diterima secara normal dan alamiah hingga bersifat hegemonik.

4. Metodologi

a. Paradigma Penelitian

Penelitian dengan metodologi kualitatif ini menggunakan paradigma Teori Kritis. Teori Kritis atau Teori Kritik Masyarakat (*Kritische Theorie der Gesellschaft*) adalah produk dari sekelompok neo-Marxis Jerman yang tidak puas terhadap teori Marxian (Bernstein, 1995; Kellner, 1993), khususnya kecenderungan teori ini yang mengarah pada determinisme ekonomi [Ritzer, 2014:168]. Determinisme ekonomi atau ekonomisme merupakan suatu penafsiran positivistik atas ajaran Marx dalam *Das Kapital*. Tafsiran ini dianggap telah melenyapkan peran sejarah kelas proletar melalui perjuangan kelasnya, karena anggapan dasar bahwa sistem sosialis akan datang secara otomatis dengan kepastian ilmiah [Hardiman, 2009:11].

Dalam bahasa berbeda, dikutip dari wacana yang dikemukakan oleh Karl Marx, determinisme ekonomi adalah *suatu anggapan bahwa sistem ekonomilah yang terpenting dan menentukan semua sektor masyarakat lainnya* [Hardiman, 2009:162]. Dalam konteks ini, sektor ekonomi memegang peran sentral atau kendali seraya mengabaikan sektor-sektor lain semisal politik atau agama dalam sistem kemasyarakatan. *Kritik terhadap kapitalisme dan determinisme ekonomi* menjadi kata kunci penting yang melatarbelakangi pemunculan Teori Kritis.



Gambar 4: Model Teori Kritis.

Pada perkembangannya, Teori Kritis tidak hanya persoalan kritik terhadap kapitalisme dan determinisme ekonomi, tapi titik bidik teori kritis menyebar ke segala aspek kehidupan sosial dan intelektual. Tujuan utama teori kritis adalah mengungkap hakikat dan sifat masyarakat secara lebih akurat (Bleich, 1977). Oleh George Ritzer, kritik teori kritis dipilah menjadi enam titik bidik, yakni: kritik terhadap teori marxian; kritik terhadap positivisme; kritik terhadap sosiologi; kritik terhadap masyarakat modern; kritik terhadap industri kultur; dan kritik terhadap industri pengetahuan [Ritzer, 2014:168-173]. Pemahaman tentang teori kritis, Penulis sederhanakan melalui Gambar 4.

Pemikiran Karl Marx tentang kritis atas kapitalisme berupa determinisme ekonomi menjadi titik bidik para ilmuwan kritis Mazhab Frankfrut melalui teori kritis. Katakanlah, sebagai sebuah kritik atas pemikiran Karl Marx. Hakikat kapitalisme yang didominasi oleh kelas berkuasa masih menjadi aktor sentral dan berperan penuh dalam “penindasan” terhadap kelas mayoritas. Kata “penindasan” yang ditulis dengan tanda petik mengisyaratkan dampak penindasan kepemimpinan budaya yang cenderung bersifat kekerasan simbolik—meminjam istilah Pierre Bourdieu [Bourdieu, 2010:2].

Lebih jauh lagi, Ritzer dan Goodman memilah teori kritis menjadi enam titik bidik: kritik terhadap teori Marxian, kritik terhadap positivisme, kritik terhadap sosiologi, kritik terhadap masyarakat modern, kritik terhadap industri kultur, dan kritik terhadap industri pengetahuan. Kritik terhadap industri kultur menjadi perlu digarisbawahi karena bagian inilah yang menjadi wilayah penelitian ini. Artinya, penelitian mengarah pada kritik terhadap industri kebudayaan bernama media film.

Selain itu, sebagaimana watak teori kritis bahwa lewat pandangan-pandangan para tokohnya, mereka berupaya mengungkap dominasi, eksploitasi

dan penindasan guna membantu individu atau kelompok masyarakat dalam memahami akar dominasi, eksploitasi, dan penindasan yang mereka alami (bersifat emansipatoris) [Lubis, 2016:10]. Kata “emansipatoris” ini adalah hakikat teori kritis dalam menunjukkan peran sosialnya.

b. Metode Penelitian

Semiotika adalah ilmu yang mengkaji tanda dalam kehidupan manusia. Artinya, semua yang hadir dalam kehidupan kita dilihat sebagai tanda, yakni sesuatu yang harus kita beri makna [Hoed, 2011:3]. Lebih jauh, Benny H. Hoed memaparkan bahwa para strukturalis, merujuk pada Ferdinand de Saussure (1916), melihat tanda sebagai pertemuan antara bentuk (yang tercirtra dalam kognisi seseorang) dan makna (atau isi, yakni yang dipahami oleh manusia pemakai tanda) [Hoed, 2011:3].

Untuk kebutuhan penelitian ini, Penulis menggunakan analisis semiotika poststrukturalis Roland Barthes—filsuf asal Prancis yang dinilai memainkan peranan penting dalam pengembangan semiotika yang meliputi era strukturalis dan poststrukturalis [Rusmana, 2014:211]. “Dalam fase poststrukturalisnya, Roland Barthes mengalihkan objek analisisnya dari ‘struktur tanda dan makna’ ke analisis kode, yaitu cara kombinasi tanda di dalam teks,” jelas Dadan Rusmana [Rusmana, 2014:211]. Dengan kata lain, analisis atas kombinasi tanda dan makna merupakan semiotika strukturalis Roland Barthes dan analisis atas kombinasi tanda dalam teks merupakan semiotika poststrukturalis Roland Barthes.

Menurut Barthes, dalam kehidupan sosial budaya penanda adalah “ekspresi” (E), sedangkan petanda adalah “isi” (dalam bahasa Prancis *contenu* (C)). Jadi, sesuai teori de Saussure, tanda adalah “relasi” (R) antara E dan C. Ia mengemukakan konsep tersebut dengan model E-R-C [Hoed, 2011:13]. Pada bagian ini, semiotika Ferdinand de Saussure merupakan acuan—sebagaimana para strukturalis lainnya.

Dalam kehidupan sosial budaya, jelas Hoed, pemakai tanda tak hanya memaknainya sebagai *denotasi*, yakni makna yang dikenal secara umum. Sedangkan ketika pengembangan itu berproses ke arah C, yang terjadi adalah pengembangan makna yang disebut *konotasi*. Konotasi adalah makna baru yang diberikan pemakai tanda sesuai dengan keinginan, latar belakang

pengetahuannya, atau konvensi baru yang ada dalam masyarakatnya [Hoed, 2011:3 dan 45].

Dari uraian di atas, Penulis juga harus menggarisbawahi persoalan pemunculan makna baru yang masih berkembang untuk melengkapi makna lama (denotatif) yang telah ajeg. Dalam situasi ini, masyarakat dan perkembangan budaya yang tengah bergolak menjadi penentu keberhasilan keajegan makna baru itu. Dalam konteks ini, Barthes juga mengingatkan adanya sistem ideologi. “Petanda-petanda dalam konotasi merupakan fragmen-fragmen ideologi yang menjalin hubungan komunikasi dengan kebudayaan, pengetahuan, dan sejarah,” tegasnya [Hoed, 2011:3 dan 45].

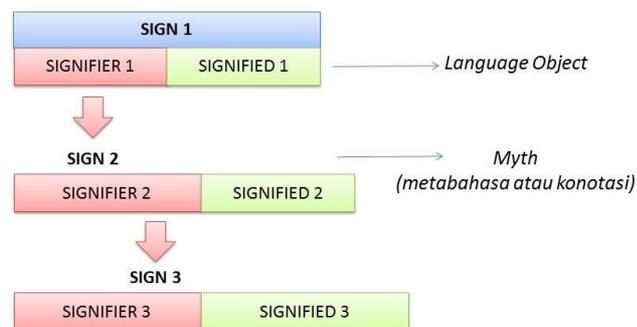
Dalam bahasa berbeda, Hoed menjelaskan, bila konotasi menjadi tetap, ia akan menjadi *mitos*. Sedangkan kalau mitos menjadi mantap, ia akan menjadi *ideologi*. Jadi, banyak sekali fenomena budaya dimaknai dengan konotasi, dan jika menjadi mantap makna fenomena itu menjadi mitos, dan kemudian menjadi ideologi. Akibatnya, suatu makna tidak lagi dirasakan oleh masyarakat sebagai hasil konotasi. Tekanan teori tanda Barthes adalah pada konotasi dan mitos [Hoed, 2011:18 dan 19].

Menurut Barthes, mitos adalah tipe wicara. “Mitos merupakan sistem komunikasi, bahwa dia adalah sebuah pesan. Mitos tak bisa menjadi sebuah objek, konsep, atau ide; mitos adalah cara penandaan (*signification*), sebuah bentuk,” tegasnya [Barthes, 2009: 151-152]. “Apa ciri-ciri mitos? Mengubah sebuah makna menjadi bentuk. Dengan kata lain, mitos adalah perampokan bahasa.” [Barthes, 2009: 190].

Untuk memahami penjelasan tentang mitos, Penulis juga mengutip contoh yang dikemukakan oleh Barthes tentang “olahraga” gulat di Prancis. Menurutnya, gulat bukan olahraga, tetapi tontonan (Barthes 1957: 13). Gulat adalah olahraga yang direkayasa. Namun penonton tidak mempersoalkannya. Yang penting adalah bagaimana perilaku dan tampilan pegulat (penanda) dalam kognisi penonton diberi makna (petanda) sesuai dengan keinginan penonton; yang menjadi favorit harus menang [Hoed, 2011:4].

Dalam konteks langgengnya sebuah mitos di tengah masyarakat itu, Jacques Derrida mengingatkan Penulis pada teori dekonstruksi. Teori itu merupakan kritik terhadap teori Ferdinand de Saussure tentang tanda. Bagi Derrida, teori tentang tanda dari de Saussure bersifat statis, yakni melihat tanda

sebagai hubungan antara *signifiant* (penanda, “bentuk”), *signifie* (petanda, “makna”), dan bahwa makna tanda didasari oleh perbedaan semiologis (*difference semiologique*). Padahal, dalam kenyataannya, hubungan antara *signifiant* dan *signifie* adalah dinamis, yakni bahwa hubungan itu seringkali “ditunda” dan diberi makna baru [Hoed, 2011:119 dan 120]. Melalui teori dekonstruksi, maka yang akan kita lihat adalah penundaan relasi antara gotong-royong sebagai *signifiant* dan makna denotatifnya sebagai *signifie*. Penundaan itu memberikan kesempatan bagi para pengguna kata gotong royong itu untuk memberikan makna (konotasi) sesuai dengan pengalaman mereka [Hoed, 2011:120]. Pada akhirnya, mitos sebagai fenomena budaya mengalami pembongkaran semiologis dan dekonstruksi untuk memperoleh makna lain dan baru, sehingga mungkin menjadi mitos baru yang menyenangkan [Hoed, 2011:120].



Gambar 5: Model Semiotika Postsrukturalis Roland Barthes.

Dalam pandangan Barthes, mitos bukan realitas *unreasonable* atau *unspeakable*, melainkan sistem komunikasi atau pesan (*message*) yang berfungsi mengungkapkan dan memberikan pembenaran bagi nilai-nilai dominan yang berlaku pada periode tertentu [Rusmana, 2014:206]. “Mitos selalu ditampilkan dalam bentuk wacana sehingga yang penting dari pesan tersebut bukan hanya isi pesannya (objek), melainkan juga cara pesan diujarkan (dalam hal ini pesan diartikan sebagai model ujaran),” jelas Dadan [Rusmana, 2014:206].

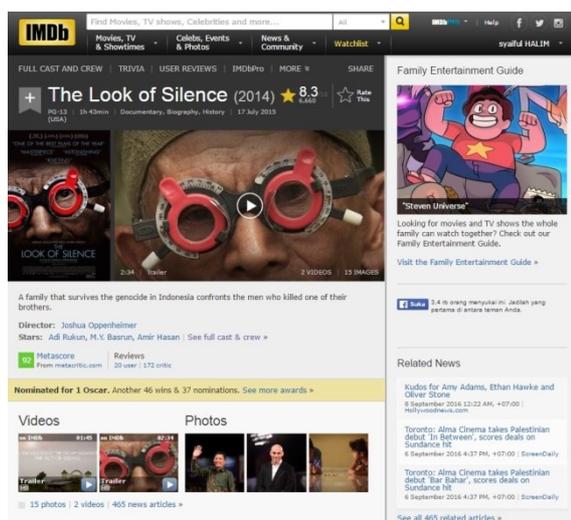
Masih terkait mitos, Barthes juga memandang bahwa segala realitas di dunia (objek) dapat dijadikan mitos (model ujaran sebuah gagasan) karena mitos mengasumsikan sistem penandaan yang dibangun oleh penanda (*signifier*), petanda (*signified*), dan tanda (*sign*) [Rusmana, 2014:206]. “Pada tingkat *myth*, tanda pada sistem primer menjadi penanda baru, melalui kesatuannya dengan petanda baru membentuk tanda. Makna pada *language object* (semiotik) bersandar pada sistem makna pada tingkat ideologis, dengan segala kodenya

yang telah melembaga,” tegasnya [Rusmana, 2014:206]. Penyederhanaan atas penjelasan ini bisa dilihat Gambar 5 [Rusmana, 2014:206].

Artinya, sign 2 adalah mitos atau makna terdalam berupa wacana yang dikonstruksi secara mana-suka dan bersifat konvensional. Sedangkan sign 3 adalah ideologi. Perhatikan kembali penjelasan di atas. Bahwa kalau mitos menjadi mantap, ia akan menjadi ideologi. Banyak sekali fenomena budaya dimaknai dengan konotasi, dan jika menjadi mantap makna fenomena itu menjadi mitos, dan kemudian menjadi ideologi. Dan menurut Penulis, dengan memerhatikan Gambar 4, ideologi adalah kelanjutan dari tingkat *myth* dalam rupa sign 3, yakni tanda baru bentukan penanda 2 dan petanda 3. Seperti juga mitos, rupa ideologi adalah *wacana yang dikonstruksi secara mana-suka dan bersifat konvensional*.

Dengan demikian, yang dimaksud dengan semiotika poststrukturalis Roland Barthes dalam penelitian ini adalah *teknik pembacaan atas kombinasi tanda dalam teks secara bertahap meliputi denotasi, yang melihat makna pada apa yang tampak; konotasi, yang melihat makna gambar atau musik/lagu dengan instrumen-instrumen tertentu; mitos, yang melihat makna mendalam dalam rupa wacana; dan ideologi sebagai bentuk ajeg dari mitos dan mendapatkan pengakuan dalam rupa wacana*.

5. Analisis dan Pembahasan



Gambar 6: Film *The Look of Silence* (*Senyap*) di laman IMDb.

“A family that survives the genocide in Indonesia confronts the men who killed one of their brothers.” Kalimat ini merupakan deskripsi singkat yang dituliskan pembuat

film *The Look of Silence (Senyap)* di laman **Internet Movie Database (IMDB)** milik *Amazon*. Ada kata “genosida” yang secara denotatif bermakna pemusnahan terhadap kelompok masyarakat atau suku tertentu. Artinya, sebelum khalayak menyaksikan film ini, mereka telah “diprovokasi” makna konotasi bahwa film ini berisikan peristiwa genosida di Indonesia!

Pada bagian ini, Penulis berkesimpulan bahwa sang *filmmaker* memang telah mengonstruksi pesan tentang film ini sebagai peristiwa genosida di Indonesia. Bahwa peristiwa penumpasan terhadap anggota dan simpatisan PKI adalah genosida—dalam konteks masa sekarang, genosida tergolong dalam pelanggaran HAM berat. Ini bertolak belakang konstruksi yang dilakukan oleh pemerintah Orde Baru, yakni upaya memulihkan keamanan dan menjaga ideologi Pancasila. Maka, mitos yang ingin dihembuskan adalah peristiwa G30S adalah genosida!



Gambar 7: Pelaku pembunuhan (A) bertutur soal aksi kekerasannya dulu (*scene opening*).

Film dibuka dengan *big close-up* karakter Inongsyah, salah satu pelaku pembunuhan, yang mengenakan kaca mata pengukur minus/plus. Lantas dilanjutkan dengan potongan-potongan gigi yang bergerak, untuk mengantarkan *main title*, serta karakter Adi Rukun yang sedang menonton *footage* seorang pelaku pembunuhan (A) yang sedang bernyanyi secara karaoke di rumahnya. Lantas sang pelaku pembunuhan (A) bercerita kepada Joshua (sutradara) soal aksi kekerasan yang dilakukannya dulu. Ketika dianggap tidak jelas, Joshua memancing sang pelaku untuk menceritakannya agar lebih jelas lagi (*scene opening*).

Apabila diperhatikan secara cermat, sebenarnya ada dua hal yang ditampilkan dalam *scene* ini: Adi Rukun menonton *footage* melalui televisi di rumahnya; dan rekaman pelaku pembunuhan (A) tengah berkaraoke dan menuturkan aksi pembunuhan. Namun sebagai sebuah kesimpulan, penanda dan

petanda dalam adegan ini memiliki makna denotatif: sekadar memperlihatkan karakter Adi Rukun menonton *footage* pelaku pembunuhan (A) tengah berkaraoke dan menuturkan aksi pembunuhan melalui televisi di rumahnya.

Sedangkan secara konotatif, Penulis akan memilah adegan dalam *scene* ini sebagai dua hal yang digabung: Adi Rukun menonton *footage* pelaku pembunuhan (A) tengah berkaraoke dan menuturkan aksi pembunuhan melalui televisi di rumahnya; dan rekaman pelaku pembunuhan (A) tengah berkaraoke dan menuturkan aksi pembunuhan. Makna konotatif atas paduan dua hal dalam satu adegan itu: bahwa teks berisikan adegan-adegan bersifat bersifat *efek tiruan* (rekayasa untuk memadukan dua objek atau peristiwa untuk mengintervensi makna denotatif) dan sikap *pose/sikap* (kesan psikologis melalui ekspresi karakter yang juga untuk mengintervensi makna denotatif). Makna konotatif secara visual ini menjelaskan: (1) adegan ini sebagai peristiwa (bandingkan dengan pemahaman yang Penulis sampaikan tentang konsep bahasa gambar pada bab sebelumnya, sehingga Penulis harus menyimpulkan seluruh adegan sebagai hiperrealitas alias bukan peristiwa); (2) adegan ini menjejalkan mitos baru tentang peristiwa pasca peristiwa G30S; dan (3) adegan ini juga mendorong suasana dramatik dan mengharukan (bagi karakter dan khalayak).

Menurut Penulis, tujuan utama pemuatan *scene* ini adalah memperlihatkan *footage* berisi rekaman pelaku pembunuhan (A) menuturkan aksi pembunuhan sebagai mitos baru tentang peristiwa pasca peristiwa G30S sambil mendorong suasana dramatik dan mengharukan. Inilah cara *filmmaker* film ini dalam mengonstruksi mitos baru tentang peristiwa pasca peristiwa G30S, sekaligus mendekonstruksi mitos sebelumnya.

Kesimpulannya, makna konotatif *scene* ini menunjukkan hiperrealitas yang dramatik dan mengharukan berisikan mitos baru tentang peristiwa pasca peristiwa G30S. Bahwa peristiwa pasca peristiwa G30S adalah pembantaian terhadap warga yang dituduh anggota atau simpatisan PKI (pendukung Presiden Soekarno).

Masih pada bagian *opening*, film juga memperlihatkan adegan mobil truk melaju di tengah areal perkebunan pada malam hari sambil memperlihatkan *chargent* (grafis) bertuliskan:

1965: Dengan memanfaatkan operasi militer G30S sebagai dalih, Jenderal Soeharto menggulingkan Presiden Soekarno. Pendukung Soekarno, anggota partai komunis, serikat buruh dan tani, serta

cendekiawan dituduh terlibat G30S. Dalam satu tahun, satu juta “komunis” dibantai – dan para pembantai itu masih berkuasa sampai hari ini.

Apabila diperhatikan secara cermat, sebenarnya ada dua hal yang ditampilkan pada bagian ini: adegan mobil truk melaju di tengah areal perkebunan pada malam hari; dan *sub-title* bertuliskan uraian singkat tentang latar belakang atau pernyataan *filmmaker* tentang peristiwa G30S dan peristiwa pasca peristiwa G30S. Sebagai sebuah kesimpulan, penanda dan petanda dalam adegan ini memiliki makna denotatif: sekadar *sub-title* bertuliskan uraian singkat tentang latar belakang atau pernyataan *filmmaker* tentang peristiwa G30S dan peristiwa pasca peristiwa G30S dengan latar belakang mobil truk melaju di tengah areal perkebunan pada malam hari.

Sedangkan secara konotatif, Penulis akan memilah adegan dalam *scene* ini sebagai dua hal yang digabung: adegan mobil truk melaju di tengah areal perkebunan pada malam hari; dan *sub-title* bertuliskan uraian singkat tentang latar belakang atau pernyataan *filmmaker* tentang peristiwa G30S dan peristiwa pasca peristiwa G30S. Bahwa adegan mobil truk melaju di tengah areal perkebunan pada malam hari itu sendiri merupakan upaya memperlihatkan teks yang bersifat *efek tiruan* (rekayasa peristiwa untuk memengaruhi psikologis khalayak) dan bersifat *objek* (menghadirkan simbol untuk kesan sosiologis tertentu), guna membangun suasana dramatik dan mencekam. Secara semiotik, Penulis tidak bisa memastikan objek yang menjadi acuan bagi tanda (istilah objek dan tanda termasuk dalam semiotika komunikasi Piercian yang mempertautkan tanda dan objek, untuk mendapatkan makna). Karena itu, bagi Penulis, adegan ini tak lebih sekadar latar belakang untuk pemunculan *sub-title*, sambil berupaya memengaruhi suasana psikologis dan sosiologis khalayak agar terhubung pada peristiwa itu (khalayak diajak membayangkan suasana mencekam pada masa itu). Ini gambar yang provokatif, memang. Meski demikian, ini tidak bisa dibilang tanda (yang mengacu pada objek yang sebenarnya), selain sekadar peristiwa tempelan atau “pemanis” ketika menampilkan *sub-title*.

Sedangkan penanda kedua memperlihatkan *char sub-title actor graphy* bertuliskan uraian singkat tentang latar belakang atau pernyataan *filmmaker* tentang peristiwa G30S dan peristiwa pasca peristiwa G30S. Kata kunci “menggulingkan”, “pendukung Soekarno”, dan “dibantai”, pada *sub-title*, merupakan konstruksi

mitos yang dihadirkan film ini, sekaligus mendekonstruksi mitos sebelumnya. Ini adalah bagian penjelas atas makna konotatif yang dimaksudkan oleh *filmmaker*.

Makna konotatif atas paduan dua hal dalam satu adegan ini: bahwa teks berisikan adegan-adegan bersifat *efek tiruan* (rekayasa untuk memadukan dua objek atau peristiwa untuk mengintervensi makna denotatif) dan sifat *objek* (menghadirkan simbol untuk kesan sosiologis tertentu yang juga untuk mengintervensi makna denotatif). Makna konotatif secara visual ini menjelaskan: (1) adegan ini sebagai peristiwa (bandingkan dengan pemahaman yang Penulis sampaikan tentang konsep bahasa gambar pada bab sebelumnya, sehingga Penulis harus menyimpulkan seluruh adegan sebagai hiperrealitas alias bukan peristiwa); (2) adegan ini menjejalkan mitos baru tentang peristiwa pasca peristiwa G30S; dan (3) adegan ini juga mendorong suasana mencekam seraya menarik perayaan khalayak pada peristiwa pada masa itu.

Menurut Penulis, tujuan utama pemuatan *scene* ini adalah memperlihatkan *sub-title* bertuliskan uraian singkat tentang latar belakang atau pernyataan *filmmaker* tentang peristiwa G30S dan peristiwa pasca peristiwa G30S sambil suasana mencekam seraya menarik perayaan khalayak pada peristiwa pada masa itu. Inilah cara *filmmaker* film ini dalam mengonstruksi mitos baru tentang peristiwa pasca peristiwa G30S, sekaligus mendekonstruksi mitos sebelumnya.

Kesimpulannya, makna konotatif *scene* ini menunjukkan hiperrealitas yang dramatik dan mencekam berisikan mitos baru tentang peristiwa pasca peristiwa G30S. Bahwa peristiwa G30S dan peristiwa pasca peristiwa G30S adalah kudeta (penggulingan kekuasaan) yang dilakukan oleh Jenderal Soeharto; peristiwa G30S dilakukan oleh pendukung Presiden Soekarno; dan pada akhirnya para pelaku dibantai.



Gambar 9: *Footage* NBC News di televisi (*scene* 06).

Beralih ke *scene* 06 yang memperlihatkan Adi Rukun menyaksikan *footage* *NBC News* pada 1967 yang melaporkan peristiwa G30S dari sudut pandang jurnalis Amerika, termasuk peristiwa penumpasan terhadap anggota dan simpatisan PKI di Pulau Bali.

Sama seperti analisis sebelumnya, apabila diperhatikan secara cermat, sebenarnya ada dua hal yang ditampilkan dalam *scene* ini: Adi Rukun menonton *footage* melalui televisi di rumahnya; dan *footage* *NBC News* berisi *indepth reporting* peristiwa pasca peristiwa G30S. Namun sebagai sebuah kesimpulan, penanda dan petanda dalam adegan ini memiliki makna denotatif: sekadar memperlihatkan karakter Adi Rukun menonton *footage* *NBC News* berisi *indepth reporting* peristiwa pasca peristiwa G30S melalui televisi di rumahnya.

Sedangkan secara konotatif, Penulis akan memilah adegan dalam *scene* ini sebagai dua hal yang digabung: Adi Rukun menonton *footage* *footage* *NBC News* berisi *indepth reporting* peristiwa pasca peristiwa G30S melalui televisi di rumahnya; dan *footage* *NBC News* berisi *indepth reporting* peristiwa pasca peristiwa G30S. Adegan menonton *footage* di televisi mencoba dihadirkan sebagai peristiwa (meski dikatakan sebagai peristiwa yang direkayasa). Selain itu, secara semiotika, *footage* *NBC News* berisi *indepth reporting* peristiwa pasca peristiwa G30S itu juga hiperrealitas (bukan realitas karena sekadar rekaman).

Makna konotatif atas paduan dua hal dalam satu adegan itu: bahwa teks berisikan adegan-adegan bersifat bersifat *efek tiruan* (rekayasa untuk memadukan dua objek atau peristiwa untuk mengintervensi makna denotatif) dan sikap *pose/sikap* (kesan psikologis melalui ekspresi karakter yang juga untuk mengintervensi makna denotatif). Makna konotatif secara visual ini menjelaskan: (1) adegan ini sebagai peristiwa (bandingkan dengan pemahaman yang Penulis sampaikan tentang konsep bahasa gambar pada bab sebelumnya, sehingga Penulis harus menyimpulkan seluruh adegan sebagai hiperrealitas alias bukan peristiwa); (2) adegan ini menjejalkan mitos baru tentang peristiwa pasca peristiwa G30S; dan (3) adegan ini juga mendorong suasana dramatik dan mengharukan (bagi karakter dan khalayak).

Menurut Penulis, tujuan utama pemuatan *scene* ini adalah memperlihatkan *footage* berisi *footage* *NBC News* berisi *indepth reporting* peristiwa pasca peristiwa G30S sebagai mitos baru tentang peristiwa pasca peristiwa G30S sambil mendorong suasana dramatik dan mengharukan. Inilah cara *filmmaker* film ini

dalam mengonstruksi mitos baru tentang peristiwa pasca peristiwa G30S, sekaligus mendekonstruksi mitos sebelumnya.

Kesimpulannya, makna konotatif *scene* ini menunjukkan hiperrealitas yang dramatik dan mengharukan berisikan mitos baru tentang peristiwa pasca peristiwa G30S. Bahwa peristiwa pasca peristiwa G30S adalah peristiwa politis dan ideologis yang sarat dengan pelanggaran HAM dan abai akan kemanusiaan, yang ditunjukkan dengan aksi pembantaian terhadap warga yang dituduh anggota atau simpatisan PKI (pendukung Presiden Soekarno).

Secara umum, film dokumenter berdurasi 98 menit ini menampilkan empat kavling besar: (1) adegan-adegan berisikan konstruksi mitos (sekaligus mendekonstruksi mitos sebelumnya) tentang peristiwa pasca peristiwa G30S melalui *footage* yang ditonton oleh karakter Adi Rukun (10 adegan); (2) adegan-adegan berisikan konstruksi tentang karakter pelaku pembunuhan, dengan kehadiran karakter Adi Rukun yang meminta pertanggungjawaban atau sekadar kata penyesalan dari pelaku atau keluarga pelaku (enam adegan); (3) adegan-adegan berisikan penuturan tentang peristiwa pembunuhan yang dialami oleh Ramli Rukun (10 adegan); serta (4) adegan-adegan yang sekadar *bridging* antara satu *scene* ke *scene* lain.

Namun, dengan mencermati 20 menit pertama dari seluruh film, bahkan melalui teks di IMDb dan *scene* pembukaan, menurut Penulis, sudah sangat memungkinkan untuk membongkar makna tersembunyi di balik film ini. Bahwa teks di IMDb dan lima *scene* yang menjadi korpus penelitian ini sudah memberikan gambaran tentang makna denotatif dan makna konotatif yang mengarah pada dekonstruksi mitos. Makna konotatif yang bisa dibongkar berdasarkan adegan, dialog, hingga *setting*, sudah sangat menjelaskan premis film ini, yakni mitos baru tentang peristiwa G30S, peristiwa pasca peristiwa G30S, dan keberadaan PKI. Tabel di bawah ini menjelaskan hasil penelitian.

DESKRIPSI	MAKNA DENOTATIF	MAKNA KONOTATIF
Adi Rukun menonton <i>footage</i> melalui televisi di rumahnya	Memperlihatkan dua peristiwa dalam satu adegan	Hiperrealitas tentang peristiwa; konstruksi mitos baru dan mendekonstruksi mitos sebelumnya tentang peristiwa G30S, peristiwa pasca peristiwa G30S, dan keberadaan PKI
Adi Rukun berdialog dengan pelaku pembunuhan	Memperlihatkan peristiwa pertemuan karakter dan pelaku pembunuhan	Konstruksi mitos baru dan mendekonstruksi mitos sebelumnya tentang peristiwa G30S, peristiwa pasca peristiwa G30S, dan keberadaan PKI
Adi Rukun berdialog dengan mamaknya	Memperlihatkan peristiwa pembunuhan terhadap Ramli	Konstruksi mitos baru dan mendekonstruksi mitos sebelumnya tentang peristiwa G30S dan peristiwa pasca peristiwa G30S
<i>Bridging</i> yang memperlihatkan mamak, bapak, dan anak-anak Adi Rukun	Memperlihatkan peristiwa-peristiwa lain yang menopang proses penceritaan	Konstruksi mitos baru dan mendekonstruksi mitos sebelumnya tentang peristiwa G30S, peristiwa pasca peristiwa G30S, dan keberadaan PKI

Hasil Analisis Data Penelitian

Makna konotatif dalam film ini menjadi kontruksi yang dihadirkan sang *filmmaker* sebagai mitos baru tentang peristiwa G30S atau dekonstruksi atas mitos yang selama ini dikembangkan oleh pemerintah Orde Baru melalui buku-buku sejarah atau media film, bahkan film-film berlatar belakang peristiwa G30S. Di luar film *Jagal* dan *Senyap*, seperti telah disampaikan dalam bab sebelumnya, khalayak di Tanah Air juga pernah mendapatkan suguhan film propaganda *Pengkhianatan G30S/PKI* karya Arifin C. Noor yang semasa rezim Orde Baru berkuasa diputar di seluruh stasiun televisi di Tanah Air secara rutin atau film dokumenter *Shadow Play: Indonesia's Year of Living Dangerously* (2003) arahan Christ Hilton.

Melalui *screening* yang dilakukan secara gerilya (akibat gagal lolos sensor LSF dan larangan aparat keamanan), pemunculannya di media sosial *YouTube* (<https://www.youtube.com/watch?v=RcvH2hvvGh4>), dan prestasi bertubi-tubi yang diterima di banyak festival film di mancanegara, membuat film *Senyap* justru mendapatkan kesempatan untuk menyuntikkan makna konotatifnya atau

dekonstruksi mitosnya secara normal dan alamiah. Artinya, mitos hasil dekonstruksi ini tengah bersiap-siap menuju petanda ketiga atau makna terdalam (mitos)—sesuai dengan konsep semiotika poststrukturalis Roland Barthes. Bahwa mitos yang tengah digulirkan secara normal dan alamiah itu adalah peristiwa G30S adalah kudeta yang dilakukan oleh Jenderal Soeharto terhadap Presiden Soekarno; peristiwa pasca G30S adalah genosida atau pembantaian terhadap warga yang dituduh anggota atau simpatisan PKI; dan PKI itu tidak kejam.

Dengan demikian, mitos ini pun diharapkan bisa meluluhkan mitos yang sebelumnya telah hegemonik, yakni PKI itu partai terlarang, PKI itu anti-agama, PKI itu kejam, PKI berniat menggantikan ideologi Pancasila, PKI adalah pembunuh para jenderal, PKI adalah dalang peristiwa G30S, peristiwa G30S adalah pengkhianatan PKI terhadap Presiden Soekarno; dan peristiwa pasca peristiwa G30S adalah upaya pemulihan keamanan. Lebih jauh lagi, mitos baru ini menyingkirkan juga sejarah panjang PKI di negeri ini (pembahasan tentang masalah ini sempat marak dan menjadi materi program *talk show* di stasiun televisi nasional). Bahwa peristiwa G30S adalah bagian dari sejarah panjang Partai Komunis Indonesia, sejak masa penjajahan, masa setelah kemerdekaan (khususnya peristiwa 1948), masa menjelang 1965 (euforia partai ini sebagai salah partai besar), peristiwa G30S, masa Orde Baru, dan masa sekarang. Dengan kata lain, mitos peristiwa pembantaian terhadap satu juta anggota dan simpatisan PKI yang menjadi premis film hanyalah bagian dari sederet panjang sejarah panjang PKI di negeri ini.

Pada bagian ini, Penulis berkesimpulan bahwa dekonstruksi mitos dalam film *Senyap* (yang melihatnya dalam konteks pelanggaran HAM masa sekarang) sesungguhnya abai terhadap konteks sejarah panjang partai komunis di negeri ini dan dampak sosial pada masa itu. Dengan kata lain, mitos peristiwa pembantaian terhadap satu juta anggota dan simpatisan PKI yang menjadi premis film ini hanyalah bagian dari sederet panjang sejarah panjang PKI di negeri ini.

Selain itu, bila mencermati ulasan sejarahawan John Roosa yang menjadi acuan Oppenheimer, Penulis juga menemukan inkonsistensi sang *filmmaker*. Bahwa dalam katalog dituliskan:

Dalam waktu kurang dari satu tahun, dengan bantuan langsung dari pemerintah negara-negara barat, lebih dari satu juta orang yang dicap sebagai komunis dibunuh.

Di Amerika Serikat, pembantaian ini dianggap sebagai “kemenangan besar atas komunisme”, dan secara umum dirayakan sebagai

berita baik. Majalah *Time* melaporkannya sebagai “berita terbaik dari Asia bagi negara Barat untuk beberapa tahun mendatang,” sementara *The New York Times* menulis berita utama, “Secercah Cahaya di Asia,” dan memuji pemerintah Amerika Serikat di Washington yang berhasil menyembunyikan peran mereka di dalam pembunuhan tersebut.

Jadi, konteks peristiwa G30S pada masa itu (bisa dikatakan mitos-mitos yang dibangun oleh Amerika Serikat dan media Barat): peristiwa pembunuhan (katakanlah, genosida) itu mendapatkan dukungan Amerika Serikat (negara yang sangat peduli persoalan HAM); peristiwa itu merupakan kemenangan besar atas komunisme; peristiwa itu sebagai berita terbaik dari Asia bagi negara Barat untuk beberapa tahun mendatang; serta peristiwa itu sebagai secercah cahaya di Asia. Karena itu, ketika konteks ini dikelidkan dengan mitos-mitos yang disodorkan oleh Oppenheimer, maka akan terlihat inkonsistensi itu. Artinya, dekonstruksi mitos yang dibangun oleh Oppenheimer sangat paham betul akan makna “semena-mena” atau “mana suka”. Faktanya, film dokumenter *Senyap* telah menawarkan mitos baru seraya mendekonstruksi mitos-mitos sebelumnya!

Bahwa kalau mitos menjadi mantap, ia akan menjadi ideologi. Maka, upaya Oppenheimer melalui film *Jagal* dan *Senyap*, menurut Penulis, pada akhirnya akan mengarah pada terbentuk makna yang ideologis, yakni ideologi sebagai petanda keempat atau tanda ketiga. Seperti telah dijelaskan sebelumnya, ideologi adalah kelanjutan dari tingkat *myth* dalam rupa sign 3, yakni tanda baru bentuk penanda 2 dan petanda 3. Seperti juga mitos, rupa ideologi adalah wacana yang dikonstruksi secara mana-suka dan bersifat konvensional. Maka, gol akhir dari produksi dan distribusi gencar film *Senyap* hingga mengarah pada praktik propaganda: ideologi hasil dekonstruksi mitos!

Sebagai penutup, Penulis harus menegaskan bahwa penelitian atas film *The Look of Silence (Senyap)* telah membuktikan adanya karakter kuasa hegemonik dalam sebuah film dokumenter. Melalui kata-kata sifat kreatif, subjektif, dan persuasif, sebuah film dokumenter memiliki potensi untuk mendekonstruksi mitos yang telah ajeg. Menurut Penulis, dekonstruksi mitos ini ada dalam premis atau *film statement*. Dengan kata lain, muatan tersembunyi dalam premis sebuah film dokumenter adalah dekonstruksi mitos. Maka, kesimpulan tentang film dokumenter seperti dituliskan pada bab sebelumnya juga telah bergeser bahwa yang dimaksud film dokumenter adalah *konstruksi realitas tentang fenomena tertentu dan terfokus pada premis berisikan dekonstruksi mitos dan pesan moral tertentu, diproduksi*

dengan pendekatan yang subjektif dan kreatif, dan dengan tujuan akhir memengaruhi khalayak.

6. Simpulan dan Saran

Berdasarkan seluruh uraian Penulis berkesimpulan:

- a. Bahwa *The Look of Silence (Senyap)* adalah film dokumenter yang menuturkan peristiwa pembantaian massal oleh milisi bentukan tentara terhadap orang-orang yang dianggap anggota atau simpatisan Partai Komunis Indonesia (PKI) di Deli Serdang dan Serdang Bedagai, Sumatera Utara, pada 1965.
- b. Bahwa dekonstruksi mitos yang digulirkan dalam film ini: peristiwa G30S adalah kudeta yang dilakukan oleh Jenderal Soeharto terhadap Presiden Soekarno; peristiwa pasca G30S adalah genosida atau pembantaian terhadap warga yang dituduh anggota atau simpatisan PKI; dan PKI itu tidak kejam. Dengan demikian, mitos ini pun diharapkan bisa meluluhkan mitos yang sebelumnya telah hegemonik, yakni peristiwa G30S adalah pengkhianatan PKI terhadap Presiden Soekarno; peristiwa pasca G30S adalah upaya pemulihan keamanan; dan PKI itu kejam.
- c. Bahwa penelitian atas film dokumenter *The Look of Silence (Senyap)* telah membuktikan adanya karakter kuasa media massa dalam sebuah film dokumenter. Melalui kata-kata sifat kreatif, subjektif, dan persuasif, sebuah film dokumenter memiliki potensi untuk mendekonstruksi mitos yang telah ajeg. Kelak mitos (dalam pengertian makna konotatif) ini pun akan menjadi mitos dan ideologi.

Sedangkan saran yang Penulis ingin sampaikan:

- a. Perlu penelitian lanjutan dan mendalam terkait persoalan film dokumenter, khususnya untuk membongkar kuasa hegemonik yang ada di balik sebuah film.
- b. Perlu keberanian bagi praktisi perfilman di Tanah Air untuk menghadirkan film sekelas *The Look of Silence (Senyap)* untuk mengimbangi penetrasi hegemonik film-film sejenis.
- c. Perlu kesadaran bagi masyarakat untuk belajar dan mencermati kehadiran film-film sejenis agar tidak terjebak pada kesalahpahaman atas fakta sejarah.

DAFTAR PUSTAKA

- Ayawaila, Gerzon R. 2008. *Dokumenter: Dari Ide sampai Produksi*. Jakarta: FFTV-IKJ Press
- Baran, Stanley J. and Davis, Dennis K. Davis. 2009. *Mass Communication Theory: Foundations, Ferment, and Future*. Bonton: Wadsworth Cengage Learning.
- Barker, Chris. 2014. *Kamus Kajian Budaya*. Jakarta: Penerbit PT Kanisius.
- Barthes, Roland. 2010. *Imaji/Musik/Teks*. Yogyakarta: Jalasutra.
- _____. 2009. *Mitologi*. Yogyakarta: Kreasi Kencana.
- Burton, Graeme. 2008. *Pengantar untuk Memahami Media dan Budaya Populer*. Yogyakarta: Jalasutra.
- Danesi, Marcel. 2010. *Pesan, Tanda, dan Makna: Buku Teks Dasar Mengenai Semiotika dan Teori Komunikas*. Yogyakarta: Jalasutra.
- _____. 2010. *Pengantar Memahami Semiotika Media*. Yogyakarta: Jalasutra.
- Fiske, John. 2010. *Cultural and Communication Studies: Sebuah Pengantar Paling Komprehensif*. Yogyakarta: Jalasutra.
- _____. 2011. *Memahami Budaya Populer*. Yogyakarta: Jalasutra.
- Halim, Syaiful. 2015. *Postkomodifikasi Media: Analisis Media Televisi dengan Teori Kritis dan Cultural Studies*. Yogyakarta: Jalasutra.
- Hamad, Ibnu. 2010. *Komunikasi sebagai Wacana*. Jakarta: La Tofi Enterprise.
- _____. 2004. *Konstruksi Realitas Politik dalam Media Massa: Sebuah Studi Critical Discourse Analysis terhadap Berita-berita Politik*. Jakarta: Granit.
- Hardt, Hanno. 2005. *Critical Communication Studies: Sebuah Pengantar Komprehensif Sejarah Perjumpaan Tradisi Kritis Eropa dan Tradisi Pragmatis Amerika*. Yogyakarta: Jalasutra.
- Hardiman, F. Budi. 2009. *Kritik Ideologi: Menyingkap Pertarutan Pengetahuan dan Kepentingan Bersama Jürgen Habermas*. Jakarta: Penerbit Kanisius.
- Hoed, Benny H. 2011. *Semiotik & Dinamika Sosial Budaya*. Depok: Komunitas Bambu.
- Kellner, Douglas. 2010. *Budaya Media: Cultural Studies, Identitas, dan Politik: Antara Modern dan Postmodern*. Yogyakarta: Jalasutra.
- Littlejohn, Stephen W. dan Foss, Karen A. 2009. *Teori Komunikasi: Theories of Human Communication*. Jakarta: Penerbit Salemba Humanika.

- Lubis, Akhyar Yusuf. 2014. *Postmodernisme: Teori dan Metode*. Jakarta: RajaGrafindo Persada.
- _____. 2016. *Pemikiran Kritis Kontemporer: Dari Teori Kritis, Cultural Studies, Feminisme, Postkolonial Hingga Multikulturalisme*. Jakarta: Rajawali Press.
- McQuail, Dennis. 1987. *Teori Komunikasi Massa: Suatu Pengantar*. Jakarta: Penerbit Erlangga.
- Moleong, Lexy J. 2009. *Metodologi Penelitian Kualitatif*. Bandung; Remaja Rosdakarya.
- Nichols, Bill. 1991. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Rabiger, Michael. 1992. *Directing the Documentary*. New York & London: Focal Press.
- Ritzer, George dan Goodman, Douglas J. 2011. *Teori Marxisme dan Berbagai Ragam Teori Neo-Marxian*. Bantul: Kreasi Wacana.
- Stanley J. Baran, Dennis K. Davis. 2009. *Mass Communication Theory: Foundations, Ferment, and Future*. Bonton: Wadsworth Cengage Learning.
- Storey, John. 2010. *Cultural Studies dan Kajian Budaya Pop*. Yogyakarta: Jalasutra.
- Strinati, Dominic. 2009. *Popular Culture: Pengantar Menuju Teori Budaya Populer*, Hlm.95. Sleman: Ar-Ruzz Media.
- Tanzil, Chandra (dkk). 2010. *Pemula dalam Film Dokumenter: Gampang-gampang Susah*. Jakarta: In-Docs.