

## Imaji, Afeksi, Revelasi

Haryo Tejo Bawono

Judul : *Seeing is Believing: the Revelation of God Through Film*  
Seri : Studies in Theology and the Arts  
Penulis : Richard Vance Goodwin  
Penerbit : IVP Academic, an imprint of InterVarsity Press, Downers  
Grove, Illinois  
Tahun Terbit : 2022  
ISBN : 9781514002018, 1514002019  
Halaman : xiv, 275 halaman

“Saya tidak sedih, saya tidak ketakutan. Saya hanya punya banyak perasaan yang bercampur-aduk pada saat itu” tutur Nicole Cliffe ketika ditanya tentang apa yang persisnya terjadi saat ia akhirnya memutuskan untuk menutup lembar-lembar kehidupannya sebagai seorang ateis. Semua pengalaman pertobatan itu ia tuangkan dalam tulisan di *blog*-nya yang lantas menjadi viral di sekitar bulan Juni 2016. Dalam tulisannya, *Undone: How God Seriously Complicated My Happy Atheist Life*, Cliffe menceritakan awal mula kisah pertobatannya itu berawal dari sebuah obituari. John Ortberg menulis sebuah obituari untuk seorang rekan filsufnya yang meninggal, Dallas Willard. Di situ ditulis salah satu kenangan Ortberg atas Willard,

“Suatu saat seseorang bertanya kepada Dallas apakah ia percaya akan kerusakan moral (depravity)? Dallas langsung menjawab, “Saya percaya akan adanya kerusakan yang cukup (sufficient depravity).”

“Apa maksudnya?”

Dallas menjelaskan, “Saya percaya bahwa setiap manusia secara cukup merusakkan hingga saat kita menuju ke surga, tidak akan ada orang yang sanggup untuk berkata, “Oh, saya memang pantas mendapatkan ini.”

Kalimat ini menggetarkan fondasi kehidupan ateis Cliffe hingga berhari-hari setelah membacanya, air mata senantiasa menemani setiap aktivitas kesehariannya. Ketika akhirnya Cliffe memeluk Kristianitas, banyak orang yang bertanya apa yang sebenarnya terjadi pada saat ia “berjumpa Yesus” itu. Cliffe menulis demikian, “...Tuhan tidak berbicara kepada saya. Tetapi ini lebih seperti tokoh protagonis dalam film *Memento* yang menata ulang masa lalunya lewat foto polaroid, saya pun mencari kembali apa yang sebenarnya saya sudah tahu...”

Kisah pertobatan bukan sebuah kisah yang unik. Orang bisa menemukan banyak kisah kesaksian pertobatan tentang apapun. Apa yang menjadikan kisah Cliffe ini cukup menarik adalah bagaimana ia menjelaskan saat-saat genting dalam hidupnya itu dalam kerangka ‘perasaan’, dan lebih dari itu, bagaimana ia melukiskannya sebagai sesuatu yang paralel dengan kisah yang ada dalam sebuah film—bukan sebuah kisah yang diambil sumber iman pada umumnya, seperti Kitab Suci, tradisi iman, atau kisah-kisah orang suci. Bagi manusia-manusia modern, film tampaknya punya peran yang jauh lebih mendalam daripada apa yang selama ini dibayangkan orang. Film bisa jadi juga menyentuh wilayah spiritualitas.

Dalam salah satu terbitan tahun 2020, Jurnal *Image: Arts, Faith, and Mystery* menampilkan “Arts & Faith Top 100 Films”, sebuah daftar film yang diyakini memiliki signifikansi spiritual yang cukup besar bagi para penontonnya. Judul-judul yang ditampilkan dalam daftar itu tidak melulu berkaitan dengan tema atau tokoh religius. Beberapa contoh judul film yang ada dalam daftar itu, misalnya, *Close-Up* (1990) karya sutradara Iran, Abbas Kiarostami, adalah film yang bercerita tentang seseorang yang menjadi pesakitan di ruang sidang karena kasus penipuan identitas; film animasi Jepang *Spirited Away* (2001) buah tangan Hayao Miyazaki yang bertutur tentang seorang anak kecil yang masuk ke dalam “magical world” lewat sebuah taman yang terbengkalai; film *The Act of Killing* (2012) besutan Joshua Oppenheimer yang mendokumentasikan kesaksian-kesaksian para penjahat manusia pada masa G30S/PKI di Indonesia; atau film komedi *A Serious Man* (2009) arahan dua sutradara bersaudara, Joel dan Ethan Coen, yang berkisah tentang seorang guru Fisika di Minneapolis yang sedang mengalami masa-masa krisis paruh bayanya. Semua judul itu tidak secara langsung berkaitan dengan tema atau tokoh religius, namun bagi para jurinya, semua film yang masuk ke dalam daftar “Arts & Faith Top 100

Films” ini adalah film-film terbaik yang mencoba untuk bereksperimentasi dengan motif-motif dan pertanyaan-pertanyaan spiritual yang selalu muncul di sepanjang sejarah pengalaman manusia.

Usaha untuk mengkaitkan film dengan agama, secara khusus refleksi teologisnya, sudah dimulai beberapa dekade ke belakang. Hasilnya adalah pelbagai seminar dan buku-buku yang sering menjadi pegangan untuk studi tentang kaitan antara film dan teologi. Beberapa karya yang penting untuk disebutkan di sini, misalnya, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* (Paul Schrader, 1972), *Religion in Film* (Michael S. Bird dan John R. May, 1982), *Reel Spirituality* (Robert K. Johnston, 2000), *Reframing Theology and Film: New Focus for an Emerging Discipline* (ed. Robert K. Johnston, 2007), *Into the Dark: Seeing the Sacred in the Top Films of the 21<sup>st</sup> Century* (Craig Detweiler, 2008), dan *Scoring Transcendence: Contemporary Film Music as Religious Experience* (Kutter Callaway, 2013). Buku *Seeing is Believing: The Revelation of God Through Film* karya Richard Vance Goodwin yang akan diulas ini adalah salah satu usaha untuk menambah khazanah penelitian keterkaitan antara teologi dan film. Apa yang membedakan buku *Seeing is Believing* ini dari buku-buku pendahulunya adalah, *pertama-tama* karena buku ini memiliki fokus penelitian yang lebih menantang karena langsung berkaitan dengan salah satu tema teologi yang cukup rumit dan tetap menjadi bahan perdebatan bagi para teolog saat ini: revelasi. Secara singkat buku ini mencoba mengajukan argumentasi yang mengidentifikasi sebuah relasi antara bentuk (*form*) film dan revelasi. *Kedua*, umumnya para teolog dalam buku-buku sebelumnya tidak terlalu memedulikan analisis formal atas film dan kurang memberikan perhatian pada dimensi visual film. Atau dengan bahasa lain, ada kecenderungan bagi teologi untuk ‘membaca’ film melalui lensa ‘literasi’—film menjadi sebuah ‘teks’ untuk ditelaah. Sedangkan Goodwin melihat betapa penting dan seriusnya komponen-komponen visual ini (khususnya imaji) bagi teologi. Bila film hanyalah soal kedalaman narasi yang disusun secara rapi dan hati-hati, seharusnya orang tidak perlu pergi menonton film, tetapi cukup dengan membaca *script* dan *screenplay* saja. Apa yang menjadikan sebuah film menjadi sinematik adalah justru karena imaji.

Sudah sejak Pendahuluan buku ini, Goodwin memberikan sebuah penegasan bahwa relasi yang dimaksudkan pastilah bukan relasi kausatif karena tidak ada hal apapun—termasuk film—yang bisa mengakibatkan

revelasi kecuali Tuhan semata-mata. Goodwin hendak melihat bahwa ada komponen-komponen formal film (khususnya imaji) bisa menjadi medium konduktif bagi pengalaman revelasi. Artinya, agen utama peristiwa revelasi pastilah Yang Ilahi, namun medium dan corak visual yang ditawarkan film bisa mengundang respons afektif yang memandu para penontonnya ke dalam realitas tempat Tuhan menyingkapkan Diri-Nya.

Secara umum buku ini dibagi menjadi dua bagian utama dengan tiga bab di setiap bagiannya. Bagian pertama bertema “Lensa-Lensa Revelasi”. Pada bagian ini revelasi akan dilihat melalui berbagai macam lensa: film, teologi, kognitif, dan biblis. Secara khusus bagian ini berfokus pada bentuk film yang secara umum dianggap lebih memiliki kemungkinan untuk menghadirkan tendensi religius, atau yang umumnya dikenal dengan istilah “corak transendental”. Gaya transendental bukanlah kata akhir ketika melihat keterkaitan antara film dan teologi; ia memiliki kelemahannya tersendiri terutama karena bias kulturalnya yang begitu kental. Penulis lantas beralih pada apa yang disebutnya sebagai model “realisme spiritual”, sebuah pendekatan yang lebih sensitif terhadap *form* film. Dengan pendekatan ini, sinema memiliki kesempatan untuk menjadi *hierophany*, sebuah “penyingkapan yang transenden atau yang sakral persisnya melalui kenyataan materialnya.”

Bagian ini diakhiri dengan mempertimbangkan bagaimana afeksi sangat berkaitan dengan revelasi. Dasarnya adalah keyakinan bahwa manusia utamanya bukanlah makhluk berpikir (*thinking being*) melainkan makhluk rasa (*feeling being*). Menurut Goodwin dalam tradisi teologis revelasi sudah selalu dipahami sebagai sesuatu yang terikat dengan akal budi, seakan-akan emosi menjadi irelevan atau bahkan dianggap anasir yang asing sama sekali. Untuk menggeser dominasi kognisi atas revelasi ini, Goodwin menyodorkan kisah Yakub di Lus dalam Kejadian 28 sebagai paradigma revelasi yang bisa menjadi analogi untuk film yang memediasikan revelasi. Dalam kisah itu, Yakub tidaklah mencari revelasi di Lus, dia tidak mengharapkan berjumpa dengan Tuhan di tempat itu. Yakub berhenti di situ hanya karena matahari sudah hampir terbenam. Dalam arti inilah Lus bagi Yakub adalah *non-place* untuk revelasi. Tetapi yang terjadi adalah Tuhan mewahyukan Diri-Nya kepada Yakub lewat mimpi. Sebuah *non-place* yang melalui kehadiran Tuhan ditransformasi menjadi sebuah tempat yang krusial (bahkan nama tempat itu diubah menjadi Bethel). Dalam

pembacaan Goodwin atas kisah ini, Tuhan sudah selalu hadir di sana dan Yakub ‘hanya’ menerima-Nya dalam mimpi. Apa yang berubah adalah *kesadaran* Yakub. Revelasi bukanlah masalah informasi, tetapi utamanya adalah sebuah transformasi. Penulis percaya bahwa perubahan kesadaran bisa membuka pintu untuk menyambut datangnya revelasi. Perubahan kesadaran ini juga bisa dimediasikan oleh bentuk-bentuk formal sinema yang mengundang respons afektif dari para penontonnya, dan yang pada akhirnya mengarahkan atensi mereka pada situasi tertentu ketika melalui Tuhan ‘berbicara’. Dengan kata lain, sebuah film memiliki cara partikular dan bentuk formal yang bisa mengarahkan pada respons emosional yang memberikan jalan bagi perubahan kesadaran secara tiba-tiba para penontonnya atas kehadiran Tuhan. Singkatnya, sebagaimana Yakub yang tiba-tiba sadar akan kehadiran Tuhan yang memang sudah selalu hadir di Bethel, begitu juga afeksi filmik bisa memandu kesadaran penontonnya pada aspek nyata realitas yang mana Tuhan mungkin menyingkapkan Diri-Nya sendiri.

Bagian kedua bertema “Gambar-Gambar Revelasi”. Bagian ini mencoba mengaplikasikan teori-teori yang ada dalam sejenis studi kasus: bagaimana menguji film-film tertentu dan bentuk-bentuk formal visual mereka. Ada empat metodologi yang diterapkan dalam bagian kedua ini. *Pertama*, resepsi religius dari film-film yang terpilih. Di sini dipertimbangkan berbagai tanggapan dari para akademisi film, para kritikus sinema, dan juga para penonton awam yang bisa diakses melalui tulisan-tulisan akademis maupun ulasan-ulasan film. Intensi religius sutradara juga menjadi bahan pertimbangan yang perlu diperhatikan. *Kedua*, narasi umum dan analisis formal. Tujuan dari metode kedua ini adalah untuk mengidentifikasi struktur narasi dan formal (khususnya imaji) yang muncul dan yang bisa memberikan sumbangan pada respons religius. Tetapi, struktur formal yang diidentifikasi di sini bukan hanya imaji, melainkan juga plot, karakter, dialog, musik, bunyi, *framing* dan segala sesuatu yang bisa mengundang keterlibatan religius. *Ketiga*, analisis potensi karakteristik visual yang religius. Di sini dilihat signifikansi dari strategi visual film yang memberikan kekuatan spiritual seperti pencahayaan, *mise en scén*, dan *editing*. *Terakhir*, refleksi teologis. Metode ini hendak mengeksplorasi resonansi antara pelbagai media visual, emosi, dan teologi untuk menguji bagaimana semua itu berkesesuaian dengan apa yang dikatakan teologi tentang revelasi.

Pada bagian Kesimpulan, Goodwin menyertakan pertanyaan-pertanyaan kepada para pembacanya dan para peneliti selanjutnya untuk mengeksplorasi lebih jauh dan mendalam lagi keterkaitan antara teologi dan film. Apakah ada bentuk-bentuk formal tertentu dalam film yang memiliki sebuah tendensi inheren yang mengundang keterlibatan religius para penontonnya? Bagaimana imaji berfungsi dalam sinema komersial? Dengan cara lain apa afeksi terhubung dengan teologi, dan apa signifikasinya pada revelasi dan bahkan mungkin juga pada pertobatan? Apa yang akan disingskapkan oleh penelitian empiris tentang hubungan antara film dan teologi? Pertanyaan-pertanyaan ini bisa dilihat sebagai sebuah ‘tantangan’ atau undangan untuk menelaah lebih luas dan mendalam tema hubungan dua hal yang secara spontan terlihat tidak berkaitan sama sekali: teologi dan film.

Tantangan Goodwin di atas bukanlah undangan yang kosong karena dalam pengalaman nyata keseharian, menonton film jarang sekali dihayati sebagai sebuah kegiatan intelektual. Film sudah senantiasa sebuah peristiwa afektual. Film mengundang emosi, karena imaji mengandung potensi afeksi dengan cara yang tidak bisa diberikan oleh informasi narasi. Apa yang dilihat oleh mata orang sering dirasakan juga dalam perasaan mereka. Di sinilah terletak arti ‘*seeing is feeling*’ (melihat adalah merasakan). Dan apa yang orang rasakan—disadari atau tidak—umumnya memiliki implikasi terhadap kepercayaan religius seseorang, karena manusia adalah makhluk yang dibentuk secara lebih fundamental oleh perasaan ketimbang oleh pikiran. Imaji-imaji dalam film dan karakteristik formal sinema bisa mengundang emosi-emosi tertentu yang memiliki kemungkinan untuk memandu atensi seseorang pada realitas yang melaluinya Tuhan berbicara. Di sinilah letak arti *feeling is believing* (merasakan adalah memercayai).

Dalam sebuah penelitian tentang signifikansi sinema bagi para penonton umum yang dituangkan dalam buku *Paul Tillich and the Possibility of Revelation Through Film* (2012), Jonathan Brant membagi karakteristik film menjadi enam bagian berdasarkan apa yang secara umum dianggap penting bagi para partisipannya ketika melihat sebuah film yaitu: narasi (86%), pesan (78%), latar (*setting*) (68%), adegan-adegan partikular (60%), sinematografi (56%), dan musik (40%). Dari hasil penelitian Brant ini, orang bisa mengetahui bahwa alasan mayoritas para penonton film adalah cerita dan pesan yang bisa diambil dari sebuah film. Sementara itu, aspek-aspek

formal sebuah sinema (secara khusus, imaji) bagi kebanyakan penonton awam tidak terlalu memiliki signifikansi. Fakta ini tidak mengejutkan karena tidak bisa dipungkiri bahwa narasi dan pesan adalah dua hal yang juga paling mendominasi telaah akademis tentang film. Oleh karena itu, buku ini sebenarnya menawarkan sebuah nilai tertentu yang kurang mendapat perhatian dalam mendekati film, yaitu ‘nilai teologis’. Maksudnya adalah buku ini mengajak para pembacanya untuk lebih menghargai makna teologi dari sebuah film (dalam arti imaji, afeksi, dan revelasi) dan bisa membawa orang untuk lebih dalam lagi melihat film dari sekadar sebuah narasi. Apa yang terjadi ketika orang melakukan hal ini adalah orang melakukan sebuah penilaian yang adil dan tidak reduktif dari pengalaman menonton film dan menghormati kekayaan dari kemungkinan peristiwa revelasi yang dimediasikan film. Pendekatan yang ditawarkan Goodwin ini juga memberikan bobot pada dimensi efektif dari revelasi yang dimediasi film. Pendekatan reduksionistis tematis atau “hanya narasi” pada film menjadi sebuah ‘pengkhianatan’, justru karena mengabaikan komponen emosional yang krusial. Selain itu, buku ini juga mempertimbangkan signifikansi religius dari sinema sebagaimana ia secara aktual dialami oleh para penikmat film pada umumnya, mengingat telaah akademis atas film umumnya hanya sedikit bersentuhan dengan pengalaman nyata dari para penontonnya.

## Dalam Film Cinta Bisa Nyata

Haryo Tejo Bawono

Judul	: <i>Past Lives</i>
Tahun	: 2023
Sutradara	: Celine Song
Penulis Naskah	: Celine Song
Pemain	: Greta Lee, Teo Yoo, John Magaro
Genre	: Drama, <i>Romance</i>

*Sebagai seorang pendatang baru di dunia sinema, karya Celine Song ini cukup mengejutkan. Film debut pertamanya sebagai sutradara ini menghadirkan sebuah seni visual yang membuat orang mempertanyakan romantisme sebagai sebuah tema di dalam sinema. Pada umumnya, romantisme dihadirkan dengan teknik 'melebih-lebihkan' dan dualitas yang kentara, entah dalam narasinya, penokohnya, background-nya, dan lain sebagainya. Dalam Past Lives, Song justru meminimalisir segala sesuatu yang membuat cinta menjadi basi. Dengan menyelipkan tema-tema lain yang berhubungan dengan romantisme seperti kerinduan, kehilangan, dan takdir dalam kadar dan tempat yang tepat, film ini menyuguhkan sebuah pertunjukan luar biasa untuk orang-orang biasa. Tidak mudah untuk membuat film dengan tiga sudut pandang karakter berbeda, namun Song berhasil meramunya dengan sempurna. National Board of Review dan American Film Institute menyebut film ini sebagai satu dari sepuluh film terbaik pada tahun 2023.*

Di awal film, orang dibawa pada sebuah adegan *long shoot* di sebuah meja restoran. Ada tiga orang di meja itu yang terlihat sedang berbicara, tetapi tidak terdengar apa yang sedang mereka percakapkan. Lantas ada suara terdengar, suara penonton yang diwakili oleh suara orang di dalam restoran itu: Siapa mereka? Apa hubungan mereka satu sama lain? Berbagai spekulasi jawaban diutarakan, tetapi tidak ada satupun yang memuaskan. Sampai, akhirnya, suara-suara itu menyerah dan berkata, "no idea". Dan itu benar, orang tidak akan bisa menerka hanya dari apa yang terlihat. Hal terbaik adalah membiarkan film ini bercerita tentang mereka. Kemudian film melompat ke 24 tahun yang lampau, ke Seoul, Korea Selatan.

Pada 2000 ada dua orang anak kecil berusia 12 tahun mulai mengenal yang namanya cinta. Na Young (*Greta Lee*) dan Hae Sung (*Teo Yoo*) adalah teman sekolah dan sekelas yang selalu menghabiskan waktu bersama.

Ketika keluarga Na Young berencana untuk bermigrasi ke Toronto, ia meminta kepada ibunya untuk menghabiskan waktu bersama Hae Sung. Dengan didampingi kedua orang tua mereka masing-masing, Na Young dan Hae Sung menikmati hari terakhir kebersamaan mereka di Korea.

Di Toronto, Na Young mengganti namanya menjadi Nora Moon. Sejak kepindahan Nora ke Toronto, tidak ada lagi kontak antara Nora dan Hae Sung. 12 tahun kemudian, pada 2012, Hae Sung telah menyelesaikan wajib militer negaranya, dan Nora sudah pindah ke New York. Suatu hari, Nora mengetahui melalui media sosial bahwa Hae Sung mencoba menghubunginya, dan ini bukanlah usaha satu-satunya. Karena perubahan nama dan negara, menjadi sangat sulit bagi Hae Sung untuk mencari Nora di media sosial. Ini adalah sesuatu yang menggembirakan hati Nora karena ia sesekali masih membicarakan Hae Sung dengan ibunya yang kini sudah tidak tinggal satu negara lagi. Akhirnya Nora dan Hae Sung berjumpa kembali melalui layanan *Skype*. Mereka bernostalgia bersama dan menghabiskan waktu-waktu selanjutnya dengan berbincang-bincang lewat *Skype*. Tampaknya perasaan semasa kecil mereka masih tersisa, dan ini memberi warna dalam kehidupan mereka selanjutnya. Satu-satunya penghambat bagi mereka berdua untuk berjumpa secara daring adalah perbedaan waktu.

Sayangnya, mereka berdua tidak mungkin berjumpa dalam waktu dekat karena Hae Sung harus pindah ke Cina untuk mengikuti program pertukaran pelajar, dan Nora harus mengikuti *retret* untuk para calon penulis. Mengetahui bahwa tidak ada kepastian hubungan dengan Hae Sung, Nora meminta kepada Hae Sung untuk tidak saling berbicara lagi, setidaknya-tidaknya sampai Nora menyelesaikan program *retret* ini, karena ia sungguh-sungguh ingin mengejar karirnya sebagai seorang novelis. Di tempat *retret* itulah, Nora berjumpa dengan Artur Zaturansky (*John Magaro*), seorang pemuda yang juga memiliki cita-cita menjadi seorang novelis. Karena sering menghabiskan waktu bersama untuk berbicara, entah tentang ide-ide penulisan ataupun hal-hal keseharian, tumbuh rasa cinta di antara mereka. Begitu juga Hae Sung yang dalam suatu kesempatan berjumpa dengan seorang gadis mulai berkencan.

Dua belas tahun lagi berlalu. Kini Arthur dan Nora telah menikah dan tinggal di New York. Mereka sudah mulai sibuk dengan karier mereka masing-masing. Sampai, suatu saat, Nora mendapat kabar bahwa Hae

Sung hendak mengunjunginya di New York. Hari perjumpaan itu datang. Nora dan Hae Sung menghabiskan waktu bersama dengan berjalan-jalan ke lokasi wisata dan berbicara tentang kehidupan masing-masing saat ini, termasuk kehidupan asmara Hae Sung yang ternyata tidak selancar Nora. Arthur yang merasa bahwa ada yang berubah dalam diri Nora mulai bertanya-tanya apakah masih ada rasa cinta di antara Nora dan teman kecilnya itu. Nora memastikan Arthur bahwa yang dicintainya adalah Arthur.

Pada suatu malam, mereka bertiga (Nora, Arthur, dan Hae Sung) berjumpa untuk makan malam di sebuah restoran karena esok harinya Hae Sung akan kembali ke Korea. Adegan di awal film yang diceritakan di atas adalah peristiwa perjumpaan ketiga orang ini. Secara alami, Nora menjadi penerjemah dalam percakapan mereka karena kemampuan bahasa Inggris Hae Sung sangat terbatas. Namun, tentu saja pembicaraan antara Nora dan Hae Sung dilakukan dalam bahasa ibu mereka. Ada suatu saat di mana Hae Sung bertanya kepada Nora sebuah pertanyaan yang tidak biasa tentang kira-kira apa hubungan mereka di kehidupan-kehidupan sebelumnya dan apa yang akan terjadi jika dahulu Nora tidak pindah ke Toronto. Nora diam, tidak bisa menjawab.

Akhirnya mereka pulang kembali ke apartemen tempat kediaman Arthur dan Nora. Setelah berpamitan secara formal, dan mengundang Nora dan Arthur untuk datang ke Korea mengunjunginya, Hae Sung pergi ke lokasi penjemputan *Uber*. Nora menemani tamu dari masa kecilnya ini. Di tempat penjemputan ini waktu terasa begitu lama dan situasi terasa ganjil. Nora dan Hae Sung hanya terdiam sambil sesekali berbagi senyum dan tatapan mata. Sesaat sebelum memasuki mobil yang telah datang menjemputnya, Hae Sung kembali bertanya Nora, apakah mereka berdua, saat ini, sedang menjalani waktu di kehidupan sebelumnya, dan akan seperti apakah hubungan mereka di kehidupan selanjutnya. Kali ini Nora menjawab, "I don't know", dan sambil tersenyum, Hae Sung membalas, "I'll see you then." Setelah mobil pergi, Nora kembali ke apartemennya. Dan di pundak Arthur, ia menangis.

Apa yang disebut romantis pada masa lalu tentu saja berbeda dengan saat ini. Dahulu apa yang disebut romantis adalah surat-menyurat, telepon kabel (yang kadang harus antri berjam-jam di tempat telepon umum), *candle light dinner*, dan lain sebagainya. Saat ini romantisme berarti geser-kanan di

*dating apps*, bom emoji di layar HP, dan Netflix. Film-film bergenre *romance* umumnya menggunakan hal-hal umum macam itu untuk mengisyaratkan bahasa cinta dari karakter-karakter di dalamnya. Dan untuk memperbesar efek perasaan dan konflik di dalam film-film itu, mereka menggunakan teknik hiperbola karakter dan latar belakang: kaya-miskin, bangsawan-rakyat jelata, cantik-buruk, lembut-kasar, baik-jahat, dan lain sebagainya. Penonton cenderung akan mengidentifikasi diri mereka pada salah satu kutub yang menurut mereka sesuai dengan diri mereka sendiri. Dan hasilnya adalah orang akan merasa menjadi seseorang yang luar biasa di hadapan layar film-film yang biasa saja. Inilah yang menyebabkan film-film bertema cinta banyak digandrungi justru karena cinta tetap berada dalam dunia ide, mimpi, khayalan, dan fantasi. Cinta menjadi sesuatu yang tidak akan pernah datang dan karenanya harus terus-menerus dikejar-kejar.

Film *Past Lives* tidak menggunakan teknik-teknik narasi dan visual umum demikian. Bila dilihat plot cerita di atas, terlihat film ini begitu biasa dan nyaris tanpa potensi konfliktual sama sekali. Orang justru akan merasakan konflik romantisme dalam film ini melalui hal-hal sepele seperti gerakan kepala, sikap tubuh, pundak yang bergerak, dan terutama lewat keheningan yang lama. Jukstaposisi identitas tidak ditunjukkan di antara para karakter, tetapi di dalam masing-masing karakter. Ketika Nora berbicara dalam bahasa Inggris dan bahasa Korea, orang bisa merasakan bahwa ia seperti bertransformasi menjadi dua karakter yang berbeda. Bahkan, dalam suatu percakapan dengan Hae Sung, konflik identitas ini terlihat jelas ketika Nora berkata kepada Hae Sung, “You are so Korean. I feel so not Korean when I’m with you. But also more Korean...” Ketika Hae Sung datang ke Amerika dan pulang ke Korea, tidak terlihat ada yang berbeda sama sekali, namun orang bisa merasakan ada “hujan badai” selama ia berada bersama Nora—persis seperti yang dikatakan temannya sambil menunjukkan hasil perkiraan cuaca di layar telepon genggam, sesaat sebelum Hae Sung berangkat ke Amerika.

Kerinduan yang tak selesai dan intimasi yang kasual dalam film ini menjadi terasa lebih puitis karena diolah dengan tema ‘in-yun’. ‘In-Yun’ adalah konsep filosofis Buddhisme Korea tentang ‘takdir’ yang kurang lebih menggambarkan kepercayaan bahwa interaksi dan relasi di antara dua orang di saat ini memiliki keterkaitan erat dengan interaksi dan relasi di kehidupan sebelumnya (*past lives*). Keyakinan ini menyiratkan bahwa

sebuah perjumpaan atau hubungan tidak pernah merupakan sebuah kebetulan semata-mata atau “keacakan kosmik”, tetapi lebih seperti suatu tarikan lembut semesta di lengan baju seseorang. Dengan tema-tema yang bercampur apik demikian, romantisme tidak menjadi basi karena menjadi persoalan pengujian dan eksplorasi batas-batas cinta masing-masing karakter. Bukan kebetulan bila di awal, dua kata untuk judul film ini (*Past Lives*) dipisahkan cukup jauh: bila digabung ia akan membentuk sebuah arti tertentu, bila dibaca secara terpisah ia akan memiliki arti yang berbeda sama sekali.

Tangisan Nora di pundak Arthur sambil meminta maaf, sesaat setelah ditinggalkan Hae Sung di akhir cerita menyisakan sebuah pertanyaan yang akan terus mengganggu bahkan setelah film berakhir. Apakah tangisan itu adalah rasa perih karena harus melepaskan—mungkin selamanya—salah satu kenangan terindah? Apakah karena ia begitu mencintai kehidupannya yang sekarang, perasaan yang ada saat ini seperti dosa terlarang? Apakah yang dikatakan Hae Sung benar, bahwa saat ini mereka sedang menjalani kehidupan masa lalu, dan akan berjumpa lagi di kehidupan selanjutnya (meskipun itu 8000 tahun yang akan datang)? Apakah karena identitasnya yang semakin terasa berubah dan asing? Atau mungkin percampuran dari semua pertanyaan-pertanyaan itu? Barangkali inilah mengapa film *Past Lives* menyentuh orang-orang biasa, karena ia menyentuh apa yang dimiliki semua orang: kemanusiawian. Dan dalam kemanusiawian ini, setiap pengalaman mencintai dan dicintai dengan cara yang murni dan tulus, baik yang sudah berlalu, sedang terjadi, atau yang akan datang, adalah sebuah anugerah.