

# LAYAR – LAYAR FILOSOFIS: Tentang Puisi, Narasi dan Diri dalam Sinema

**Haryo Tejo Bawono** | Department of Philosophy  
Parahyangan Catholic University,  
Bandung, Indonesia

## ABSTRAK

Film can be philosophical in the sense that it leads to a profound reflection. But philosophy can also be filmic in that the ideas are alive and imaginative. Notwithstanding such general impression, this article seeks to look at the connection between philosophy and film in a different way. On the one hand each of them has its own peculiar characteristics. On the other, if there is a possible connection at all, it should be a dialogical connection. And the connection is to be viewed in terms of their poetic and narrative relation to the self. Both

film and philosophy -in different ways- are activities of converting the outer world into human inner world; both are activities of creating concept (poetic) that reconfigure again and again the narrative of the self.

**Kata Kunci:**

•Film •Puisi •Narasi •Identitas •Hasrat •Struktur •Simpati • Thought  
Eksperiment

**Apa yang menjadikan Film sebagai Film?**

*I, too, would like to pose some question. Pose them to you and to myself. They would be in this vein: What exactly do you, who do cinema, do? And for me: What exactly do I do when I do, or hope to do, philosophy?*

Gilles Deleuze – *Philosophy of Film as the Creation of Concept*

Ada sebuah pertanyaan mendasar bagi mereka yang mencintai budaya menonton film, sebuah pertanyaan yang akan tetap menjadikan pengalaman menonton bukan sekedar kegiatan konsumtif namun juga produktif: “Apa yang menjadikan (sebuah) film adalah film?”. Tidak ada yang salah dengan habitus konsumtif dalam menonton, namun jika itu yang terjadi, maka dengan demikian kita menutup diri pada potensi sinematik dari apa yang kita tonton. Pengalaman menonton menjadi sebuah pengalaman monolog. Padahal apa yang terjadi dibalik, bahkan diluar, sebuah film pun bukanlah sebuah kegiatan monolog. Tunggulah sejenak setelah sebuah film berakhir, kita akan mendapati deretan nama tanpa henti orang-orang yang terlibat dalam proses pembuatan film yang

bersangkutan. Deretan itu bak sebuah perkampungan dengan tugas dan fungsinya masing-masing yang tak tergantung. Artinya, sebuah film bukanlah sebuah proses monolog dari satu orang belaka, namun pelbagai usaha dari banyak pihak yang saling bersinergi membuat sebuah karya.

Apa yang terjadi diluar film pun tidak jauh berbeda. Roger Ebert – kritikus film yang namanya nyaris terpampang pada setiap film “berkelas” dengan disertai bintang-bintang rekomendasi – menegaskan bahwa, “teori film tidak ada urusannya dengan film.” Komentar ini digelontorkan sebagai bentuk perlawanan terhadap kecenderungan merusak yang ia lihat dalam lingkaran teoritis film kontemporer yang kerap menggunakan bahasa “rahasia dan misterius” yang sulit untuk diikuti dan tampaknya tidak ada kaitannya dengan pengalaman bersinema.<sup>1</sup> Kritik pedas macam ini pada akhirnya melahirkan pemikiran-pemikiran serius disekitar kegiatan bersinema seperti misalnya apa sesungguhnya (teori) film itu? Bagaimana teori itu berkaitan dengan pengalaman bersinema? Bahkan sampai pada perdebatan dalam wilayah-wilayah dasar macam: apa sesungguhnya kodrat dari film itu sendiri? Apakah film memiliki *Author*? Apakah film dapat menjadi kritis secara sosial? Dll. Semua lini keilmuan (Seni, Budaya, Sains, Psikologi, Sosial) mengungkapkan pendapat dan perdebatan dengan riuh dan serius. Semua pemikiran ini pada akhirnya bisa dilihat sebagai suatu kegiatan yang memperkaya pengalaman kita dalam bersinema. Dan dari sini kita bisa melihat bahwa bahkan di luar wilayah sinema itu sendiri tidak sesunyi sebuah monolog yang paling gempita sekalipun.

Kembali pada pertanyaan mendasar di atas: “Apa yang menjadikan (sebuah) film adalah film?” Pertanyaan ini menjadi sebuah perhentiaan takkala kita melihat sebuah film macam *Week End* (Jean-Luc Godard, 1967) dimana plot ceritanya sungguh sulit untuk diikuti, proses editingnya yang tidak konvensional, musik yang sering merecoki konsentrasi saat kita menatap dengan serius apa yang sedang terjadi di layar, bahkan ada adegan-

adegan yang *mandek* cukup lama – dan itu bisa terasa sangat lama. Atau film-film yang berakhir dengan sesuatu yang membuat kita berfikir, barang sejenak, menrekonstruksi ulang katagori-katagori konseptual tentang film ataupun tentang hidup yang selama ini sudah kita miliki, seperti misalnya: *And the Wind Will Carry Us* (Abbas Kiarostami, 1999), *For Ever Mozart* (Jean-Luc Godard, 1996), *Dreams* (Akira Kurosawa, 1990). Sejenak setelah menonton film macam ini kita perlu untuk memfigurasi kembali pemikiran kita tentang apa yang disebut film. Filsafat mampu untuk menata puzzle pertanyaan berkaitan dengan ini karena pada dasarnya ada pertautan mesra antara filsafat dan film.

Pertautan antara filsafat dan film bukanlah pada wilayah interpretasi atau klarifikasi pelbagai konsep implisit di dalam pengalaman kita atau dalam pembuatan film. Lebih jauh dari itu, filsafat tidak, dan jangan sampai sekedar me-“reflect” tentang tema filosofis yang implisit di dalam sinema. Para sineas tidak membutuhkan bantuan filsuf untuk memahami signifikansi terdalam dari sebuah film. Bagi Deleuze para sineas sendiri secara sempurna mampu *me-reflect* makna dan signifikansi film-film mereka, termasuk signifikansi filosofisnya.<sup>2</sup>

Essensi filsafat sebagai sebuah praksis adalah penciptaan konsep-konsep: menciptakan konsep-konsep baru yang membantu membuka kemungkinan baru untuk berfikir tentang dunia dan tempat kita di dalamnya. Jadi perannya adalah untuk menjelaskan bagaimana suatu film memberikan rangsangan terhadap pengalaman perseptual yang dapat mengubah cara berfikir kita tentang, misalnya, gerak dan waktu. Mengapa? Karena sinema mengijinkan kita untuk membayangkan gerak dan waktu *itu sendiri*, atau apa yang disebut Deleuze sebagai “citra-waktu” (*time-image*). Sinema adalah sebuah bentuk seni yang memiliki kekuatan untuk mempengaruhi dan menantang cara mengalami kita yang biasa dengan menghadirkan cara baru mengalami gerak dan waktu.<sup>3</sup> Filsafat, sebaliknya, menyediakan analisis konseptual atas cara baru mempersepsi itu.

Ada banyak jalan untuk sampai pada jawaban atas pertanyaan ini, dan ada banyak juga persimpangan, penulis hanya hendak menunjukkan beberapa pematang semata-mata karena filsafat dan film bisa bertemu dalam ruang-ruang dialog kreatif yaitu dalam puisi, narasi, dan diri.

### **Puisi: “Lembaran Fiksi yang Puitis”**

*Poetry is a language that has to be penetrated. Poetry involves a precise choice of words that will have implications and suggestions that go past the words themselves. Then you experience the radiance, the epiphany. The epiphany is the showing through of the essence.*

Joseph Campbell – *The Power Of Myth*

Ada banyak teori yang mendefinisikan kodrat film. Namun, apapun definisi yang diberikan, kita tidak bisa melupakan dua hal terpokok dari film : sebuah karya seni yang khas dan sebuah medium realistik yang juga khas. Melihat dan menilai sebuah film sebagai sebuah karya seni tidaklah cukup. Film haruslah diperlakukan sebagai sebuah karya seni yang khas, yang memiliki karakteristik yang hanya terdapat pada dirinya sendiri. Segi visualitas dari sebuah film memang tidak bisa terhindarkan untuk pensejajarannya dengan sebuah lukisan atau photo, atau bahkan kita bisa menemukan kemiripannya dengan drama teatrical (namun dengan medium yang berbeda).

Semua hal yang disebutkan diatas adalah karya-karya seni dalam artian, ada sebuah proses atau produk yang secara sengaja dibuat dengan tujuan untuk mempengaruhi rasa atau emosi.<sup>4</sup> Namun, proses dan produk dari film begitu khasnya sehingga tidak cukup melihatnya sebagai sebuah karya seni. Justru kekhasannya inilah yang menjadikan film harus dilihat dan dinilai pada dirinya sendiri.

Apa yang membedakan film dari sebuah drama teatrical adalah kemampuannya untuk mengatakan kepada kita kisah-kisah manusia dengan cara *menaklukkan* bentuk-bentuk dunia luar (*outer world*) manusia (yaitu ruang, waktu, kausalitas) dan *menyesuaikan* segala peristiwa manusia tersebut kedalam bentuk dunia-dalam (*inner world*) manusia (yaitu perhatian, kenangan, imajinasi, dan emosi).<sup>5</sup> Secara sederhana, sebagai sebuah contoh untuk mempermudah kekhasan ini adalah kemampuan film dalam melakukan adegan *close-up*, dimana sebuah detail diperbesar dan segala sesuatu yang lainnya menjadi hilang. Dan inilah yang terjadi di keseharian saat kita sedang memperhatikan sesuatu, berkonsentrasi, atau bahkan mengingat sesuatu. Hugo Münsterberg memberikan sebuah analisa menarik berkaitan dengan ini bahwa peralatan teknis (*technical devices*) yang digunakan dalam film merupakan obyektifikasi dari fungsi mental khusus dalam diri manusia, dan karenanya para penonton film sudah selalu merasa familiar saat berjumpa dengan karya seni ini.<sup>6</sup>

Jika fungsi mental manusia diatur oleh sebuah hukum sendiri, maka demikian pun yang terjadi pada film: meskipun film berhasil *membebaskan* dunia-luar manusia dari segala batasannya dan menjadikannya dunia-dalam, namun tidak berarti proses ini bebas dari hukum. Hukum kesatuan logis (baca: harmoni) adalah salah satu hal yang penting dalam film: gambar yang ada, musik yang digunakan, kata yang diucapkan, ekspresi dan karakter sang artis/aktor, dll haruslah mencerminkan kesatuan logis harmonis ini. Adalah sesuatu yang boleh saja kita anggap sebagai pengkhianatan logika, dan karenanya bisa diabaikan, bila ada orang yang dengan bersemangat mengatakan bahwa dia akan menjelajah sebuah pulau lain dengan motor beroda kotak, dengan tangki tak berisi apapun, dan dia akan melakukannya sambil bermain biola.

Jika film-film yang kita saksikan mentaati hukum-hukumnya sendiri, maka film akan menunjukkan kepada kita sebuah dinamik dunia manusia dalam gambar bergerak yang, -terlepas dari bentuk fisik ruang, waktu, dan

kausalitas- bersesuaian dengan permainan bebas pengalaman mental kita dan yang terisolasi dari dunia praktis akibat kesatuan sempurna dari plot dan tampilan gambarnya.<sup>7</sup> Layaknya mendengarkan sebuah puisi yang mengajak kita keluar menembus kata-kata dan frasa-frasa yang digunakan, hukum-hukum ini akan membantu kita untuk melampaui apa yang sedang kita saksikan di layar sana.

Setiap karya seni adalah sebuah bahasa dan karenanya berpilin mesra dengan realitas. Tidak mengherankan jika André Bazin mengatakan bahwa karya seni adalah sebetulnya obsesi kita atas realism. Dalam lukisan, kita bisa temukan obsesi itu dalam bentuk visual dimana sebuah karya menawarkan ilusi atas realitas. Dalam fotografi, obsesi atas realism ini menjadi begitu kentara: bukan sekedar bagaimana hasil ilusi itu dicapai tapi juga cara mencapainya. Fotografi memuaskan dahaga obsesi ini dengan reproduksi mekanis yang mana cara dan pembuatannya menyisakan tempat sangat sedikit bagi manusia.<sup>8</sup> Originalitas dalam fotografi berbeda dengan originalitas dalam lukisan dan perbedaan itu secara essensial terletak pada karakter obyektif dari fotografi.<sup>9</sup>

Personalitas sang fotografer masuk ke dalam proses seni hanya dalam pilihan obyek yang hendak difoto dan dengan cara, gaya, dan tujuan yang ada dalam pikiran sang fotografer. Meskipun hasil akhirnya bisa mencerminkan sesuatu tentang personalitas sang fotografer, namun hal ini tidak memainkan peran yang sama sebagaimana yang terjadi dalam karya lukis. Semua karya seni didasari atas kehadiran manusia, hanya fotografi yang mengambil keuntungan dari ketidahadiran manusia. Fotografi mempengaruhi kita seperti sebuah fenomena di alam, seperti sebuah bunga atau sebutir salju yang originalitasnya tidak bisa dipisahkan sebagai bagian dari keindahannya.<sup>10</sup> Jika sebuah karya lukisan “mengabadikan” waktu, fotografi tidak bisa melakukan itu, namun ia “membalsem” waktu, menyelamatkan waktu dari kikisan waktu itu sendiri.<sup>11</sup>

Sebagai sebuah medium realistik, fotografi, memberikan kepada kita sebuah cara baru dalam melihat.<sup>12</sup> Mari kita buat perbandingan: sebuah lukisan diri Soekarno dan sebuah foto lusuh kakek kita yang sedang tersenyum bahagia. Apa yang membedakannya sebagai sebuah obyek seni? Saat melihat lukisan diri Soekarno kita hanya melihat representasi dari pribadi yang dilukis. Atau dengan bahasa lain, kita “melihat” aspek *fiksional* dalam lukisan itu. Singkatnya, kita tidak sungguh-sungguh sedang melihat. Namun, berbeda saat kita melihat foto kakek kita yang sedang tersenyum. Beliau akan selalu tersenyum, dan karenanya kita juga melihat aspek fiksional dalam foto, hanya saja dalam foto, aspek fiksional ini kita lihat *secara langsung*. Perbedaannya tidak terletak pada proses “melihat”, namun pada transparansinya.<sup>13</sup> Kini kita bisa membedakan antara seorang penonton yang *benar-benar* melihat sesuatu *melalui sebuah foto* dan apa yang *secara fiksional* ia lihat *secara langsung*.<sup>14</sup>

Jika dalam fotografi realisme hendak diobyektifkan, film melakukan sesuatu yang lebih karena ia memiliki sesuatu yang tidak dimiliki fotografi: gerak. Sisi gerak ini lantas bisa menghantar kita untuk menyimpulkan bahwa sinema memiliki obyektifitas dalam waktu. Maksudnya, obyek yang sedang ditampilkan membawa serta juga waktu dalam gerak. Jika dibandingkan dengan konsep-konsep yang ada di dalam pikiran manusia, yang sedemikian hidup, liar dan berbunga-bunga, seakan-akan berada dalam surga platonik, sinema menampilkan semua itu bahkan dalam keterkaitannya dengan orisinalitas obyek. Dengan struktur yang lebih realistik,<sup>15</sup> tidaklah berlebihan jika kita bisa mengatakan bahwa sinema adalah sebuah fenomena idealistik.<sup>16</sup> Konsekwensi dari semua itu adalah: setiap pengembangan baru yang ditambahkan ke dalam sinema harus, secara paradox, membuatnya semakin dekat dan lebih dekat lagi dengan originalitas obyek, singkatnya sinema belum ditemukan!<sup>17</sup>

Sebagaimana puisi – yang tidak pernah selesai –, sinema merupakan sebuah undangan karya untuk *ditembus*. Namun, kita tembus dengan

lembut, dengan membiarkan apa yang kita saksikan menjelajah melampaui apa yang kita saksikan. Dalam usaha ini, kita akan mengalami – meminjam Joseph Campbell di atas – ephifani, sebuah perjumpaan serius dengan hal-hal yang tak terduga, yang selama ini mungkin kita lupakan; sesuatu yang penting namun terabaikan karena tenggelam dalam banalitas hidup.

### **Narasi: “Lapisan-lapisan Hasrat Filmik”**

*All narratives might be thought to involve the desire to know – the desire to know at least the outcome of the interaction of the forces made salient in the plot.*

Nöel Carroll – *The Paradox of Horror*

Pernahkan kita merasakan sebuah emosi yang sungguh kuat bahkan sampai meneteskan air mata pada saat atau setelah menyaksikan sebuah film? Jika terlalu malu untuk mengingatnya, lihat kembali rak-rak penyimpanan film yang kita miliki, atau *rental-list* yang kita miliki. Paling tidak kita akan menemukan judul-judul film yang saat menontonnya meninggalkan gejolak emosi yang cukup kuat. Atau ingatkah – sekedar menunjukkan beberapa judul yang umumnya membuat banyak orang merasa secara emosional tersentuh – akan judul-judul ini: *Titanic* (James Cameron, 1997), *The Reader* (Stephen Daldry, 2008), *Into The Wild* (Sean Penn, 2007), *The Time Traveler's Wife* (Robert Schwentke, 2009), *Fish Tank* (Andrea Arnold, 2009), atau *Hachiko* (Lasse Hallström, 2009)? Bagian ini secara khusus melihat kemampuan film dalam melibatkan emosi para penonton.

Sebuah film adalah sebuah dunia, sebuah dunia yang dibangun atas dasar narasi.<sup>18</sup> Salah satu kekuatan yang dihadirkan dalam narasi sinema, kekuatan yang tidak main-main, adalah berkaitan dengan hasrat yang pada akhirnya mampu membentuk juga hasrat dan emosi dalam hidup

keseharian sang penonton. Yang menjadi pertanyaannya adalah mengapa bisa terjadi demikian? Jawabannya sangat sederhana: karena ada perjumpaan dialogis antara kita, sang penonton, dan film itu sendiri. Perjumpaan itu melahirkan konflik, antara apa yang ada dipikiran sang penonton, kenyataan seharian sang penonton, dan apa yang ada dan terjadi di dalam film itu sendiri. Konflik inilah yang membuncahkan emosi. Ini sebenarnya bukan hal baru, karena Plato dalam *Republic* sudah melihat kearah ini dalam karya-karya yang seni yang menggunakan narasi. Plato memaparkan bahwa dalam sebuah karya seni, seperti misalnya Tragedi (*Tragedy*), ada wilayah-wilayah yang mengundang orang terjerembab ke dalam irasionalitas, dan irasionalitas tersebut mencairkan emosi kita, saat akal sehat (rasionalitas) seharusnya lebih dominan di dalam jiwa seseorang.<sup>19</sup>

Apa yang disampaikan oleh Plato tersebut berlaku juga dalam dunia narasi filmis. Gregory Currie membahasakan konflik ini dengan sederhana: ada dua jenis hasrat yang bisa hadir dan bertabrakan saat seseorang berhadapan dengan sebuah karya fiksi (baca: film), yaitu “hasrat karakter” (*character desire*) dan “hasrat naratif” (*narrative desire*).<sup>20</sup> Benturan itu tidak hanya terjadi di layar sinema. Sebuah ledakan bisa terjadi di bangku penonton, karena sang penonton bukan “sebuah halaman kosong” atau meminjam Carl Platingga – “wadah kosong” (*empty receptacles*), ia punya hasratnya sendiri. Hasrat penonton berasal dari apa yang disebut oleh Murray Smith sebagai struktur simpati (*structure of sympathy*).

Ada tiga level keterlibatan penonton saat menyaksikan gambar-gambar yang bergerak di layar: [1] Ke-*iya*-an atau pengakuan (*Recognition*). Yaitu level dimana penonton mengamini sebuah film sebagai sebuah dunia yang “real”. Level ini terjadi secara “jelas”, “otomatis” pada saat kita, dengan alasan apapun, membeli sebuah tiket di bioskop, atau merogoh kantong untuk membeli sebuah film disebuah *movie store/ebay*.<sup>21</sup> [2] Kesesuaian (*Alignment*). Level ini mencerminkan sebuah proses dimana penonton

menempatkan diri di dalam relasi para karakter dalam artian memberikan akses atas setiap tindakan, pengetahuan, dan perasaan para karakter. Level ini mirip dengan apa yang disebut G erard Genette sebagai “fokalisasi” (*focalization*).<sup>22</sup> Dan level terakhir: [3] Kesetiaan (*Allegiance*). Dalam wilayah ini terjadilah sebuah evaluasi moral melalui mata para penonton atas karakter/apa yang terjadi pada layar perak yang disaksikan. Level inilah yang disebut sebagai “identifikasi” (*identification*) dalam arti keseharian: “pengidentifikasi dengan”.<sup>23</sup>

Struktur simpati di atas tidak mengharuskan para penonton untuk meniru sifat, pemikiran, atau emosi dari karakter-karakter yang ada. Dua level yang pertama dalam struktur (ke-*iya-an* dan kesesuaian) itu hanya menuntut bahwa penonton memahami bahwa segala sifat dan tingkat mental yang ada melengkapi karakter, dan dengan struktur ketiga, Kesetiaan, penonton diajak melampaui pemahaman teknis/psikologis, dengan mengevaluasi dan merespon secara emosional sifat dan emosi dari para karakter yang ada, di dalam konteks situasi naratif yang ada.<sup>24</sup>

Struktur simpati yang dibawa masing-masing penonton mendapatkan bobot dari pengalaman real mereka masing-masing yang sudah pasti unik dan berbeda. Benturan hasrat yang terjadi pada sebuah peristiwa sinematik inilah yang menimbulkan emosi. Namun, perhatikan baik-baik: di sini, dalam pengalaman sinematik, kita bisa memberikan distingsi yang tipis antara hasrat, imaginasi, dan emosi. Dan yang disebut terakhir itu bukan sekedar sebuah “perasaan” tapi sebuah “tindakan dalam proses”.<sup>25</sup>

Aristoteles, dalam *On Rhetoric*, mendefinisikan emosi sebagai sejenis perasaan yang disebabkan oleh sebetuk pikiran. Ia menggambarkan ketakutan, misalnya, sebagai “sebetuk rasa sakit atau agitasi yang berasal dari imaginasi akan waktu destruktif di masa depan atau kejahatan yang menyakitkan”.<sup>26</sup> Itulah juga yang diyakini para ahli kognisi, yang hendak melampaui karakterisasi reduktif atas emosi. Emosi tidak bisa sekedar diratakan dengan sejenis perasaan privat psikologis, apalagi sebagai musuh

bubuyutan dari akal sehat dan bebas dari penilaian kritis.<sup>27</sup> Karena dalam apa yang kita sebut emosi tidak sekedar ada sebuah jantung yang berdegub dan air mata yang menetes, namun juga melibatkan kognisi dalam artian terjadi proses inferensi (penarikan kesimpulan), appraisal (penaksiran), penilaian, hipotesis, dll.<sup>28</sup> Pengalaman emosional kita dalam peristiwa sinematik bisa berefek terhadap cara kita berfikir dan lantas memperkuat atau mengubah skema emosi yang kita terapkan dalam situasi aktual keseharian kita.<sup>29</sup>

Peristiwa sinematik menunjukkan bahwa ketiga hal diatas (hasrat – imajinasi – *emosi*), meskipun terbedakan, namun sangat terkait satu dengan yang lainnya. Jika kita mengamini segitiga sinematik ini, maka film bisa membentuk hasrat kita juga di dalam hidup kita sehari-hari, dan juga sekarang kita bisa lebih berhati-hati untuk menghasrati sesuatu atau mengimajinasikan sesuatu karena sangat bisa jadi *sebuah emosi* tak terduga akan terpancar keluar dari diri kita, terjadi dalam hidup kita.

### Diri: “Identitas yang Bergerak”

*How, if some day or night a demon were to sneak after you into your loneliest loneliness and say to you, “This life as you now live it and have lived it, you will have to live once more and innumerable times more; and there will be nothing new in it, but every pain and every joy and every thought and sight and everything immeasurably small or great in your life must return to you...” If this thought were to gain possession of you, it would change you, as you are, or perhaps crush you... How well disposed would you have to become to yourself and to life to crave nothing more fervently than this ultimate eternal confirmation and seal?*

Friedrich Nietzsche – *The Gay Science*

Bagian ini hendak mencoba menjawab pertanyaan: “Apa yang bisa kita pelajari dari Film?” Atau dengan bahasa lain, “Apa yang terjadi dan seharusnya terjadi pada diri kita pada saat menonton film?”

Ada banyak buku yang mencoba untuk mengaitkan filsafat dan film, diantaranya: *Cowboy Metaphysics: Ethics and Dead in The Western* (Peter French),<sup>30</sup> *Visions of Virtue in Popular Film* (Joseph Kupfer),<sup>31</sup> *Unlikely Couples: Movie Romance as Social Criticism* (Thomas E. Waterberg),<sup>32</sup> atau *The Philosopher at the End of the Universe: Philosophy Explained Through Science Fiction Films* (Mark Rowland) yang sudah diterjemahkan ke dalam bahasa Indonesia.<sup>33</sup> Dan tentunya masih banyak buku serupa. Buku-buku tersebut merupakan sebuah usaha untuk melihat film sebagai sebuah sumber untuk memperkaya diskusi filosofis dalam wilayah persoalan-persoalan etis, social, dan bahkan metafisika.<sup>34</sup> Disisi lain, ini juga bisa dilihat sebagai sebuah usaha untuk memfilosofikan sebuah film, dan menjadikan sebuah film memiliki bobot filosofis. Jika tidak berhati-hati maka secara tidak sadar kita sedang melakukan sebuah usaha yang bisa mengkerdikan dua bentuk disiplin itu: atau film ada di bawah filsafat sehingga perlu difilosofikan, atau filsafat membutuhkan media lain untuk menjelaskan dirinya sendiri, dan ini berarti filsafat adalah disiplin ilmu dengan urutan ke dua. Ada yang hilang dalam kedua pilihan tadi, karena yang terjadi adalah sebuah film semata dijadikan pendukung atau penggariswabahan sebuah sistem filosofis, atau sebaliknya. Dan sebenarnya tidak harus selalu demikian. Penulis akan mencoba memberikan sebuah refleksi singkat untuk melihat persoalan ini dari wilayah filsafat.

Di balik segala usaha untuk mengkaitkan filsafat dan film, ada kecenderungan untuk menterjemahkan filsafat sebagai “refleksi kritis atas” sesuatu. Dan tidak mengherankan bahwa lantas kemudian filsafat menggunakan apa saja untuk merefleksikan apa saja. Filsafat tidak diciptakan untuk merefleksikan segala sesuatu. Jika ini yang terjadi maka, segala sesuatu akan terlihat sesuai dengan filsafat karena pada kenyataannya

memang segala sesuatu – seakan-akan – berasal dari filsafat. Singkatnya, tidak ada seorangpun yang membutuhkan filsafat untuk berefleksi.<sup>35</sup> Film atau disiplin yang lain, bisa secara lebih efektif merefleksikan dirinya sendiri. Jika filsafat harus melakukan hal ini, yaitu ditujukan sebagai kekuatan untuk merefleksikan sesuatu, maka tampaknya tidak ada alasan bagi filsafat untuk ada. Jika filsafat ada, itu karena filsafat memiliki isinya sendiri.<sup>36</sup> Apa isinya? Sesederhana ini: filsafat adalah sebuah disiplin yang kreatif dan inventif sebagaimana disiplin yang lain, dan itu mengharuskan pembuatan atau bahkan penemuan konsep-konsep. Konsep harus dibuat karena tidak jatuh dari langit.<sup>37</sup> Sinema dan juga semua disiplin punya isi yang kurang lebih sama.<sup>38</sup>

Dalam proses penciptaan konsep inilah disiplin filsafat bisa menemukan perjumpaan dengan sinema, karena sinema adalah medium filosofis pada dirinya sendiri. Jadi bukan perkara *insight* filosofis yang dijumpai atau direka-reka dalam tema-tema film yang ditampilkan. Sebagai sebuah medium, sinema memberikan sebuah alternatif kemungkinan dalam usahanya untuk membuat atau bahkan menemukan konsep-konsep filosofisnya. Wartenberg, menyebut pertemuan ini sebagai sebuah “*thought experiment*” (ekperimen pemikiran).<sup>39</sup> Disini seorang filosof mengkonstruksi sebuah situasi yang mungkin bagi seorang pembaca untuk mempertimbangkan sebagai bagian dari sebuah argument filosofis yang bisa jadi menantang kepercayaan dan bentuk tindakan sang pembaca.<sup>40</sup>

Salah satu bentuk *thought experiment* yang bisa dihadirkan melalui sinema, bisa kita lihat dalam apa yang disebut Noël Carroll sebagai “the paradox of Horror”. Dalam kacamata Noël Carroll, film-film horror menampilkan sebuah paradox yang menarik: kejijikan (*revulsion*) dan keterpukauan yang menyenangkan (*pleasurable fascination*). Monster-monster yang ada adalah sesosok ciptaan yang berbahaya, menjijikan, dan menakutkan, namun kita bisa begitu terpukau melihat bagaimana makhluk yang tidak real ini ada dalam sebuah narasi film, dan keberadaan mereka

menggilas kategori-kategori kaku dalam pikiran-pikiran kita.<sup>41</sup> Lantas, film-film horror itu berfungsi persis seperti karya-karya tragedi: bukan representasi tapi katarsis. Bagi Cynthia A. Freeland, penggilasan itu bisa menghantar kita pada pembongkaran katagori-katagori konseptual kita, misalnya, antara fakta dan kenyataan.<sup>42</sup> Pembongkaran macam ini, pada akhirnya ini akan membentuk kesadaran dan sensitivitas kita terhadap realitas itu sendiri.

Namun, apapun istilah yang kita gunakan untuk menggambarkan relasi antara film dan penonton, kita bisa sampai pada titik pemahaman bahwa diri yang menonton adalah diri yang berfikir secara menyeluruh. Sebagai sebuah medium filosofis, film akan menghantar para penonton pada kesadaran diri yang kritis, diri yang belajar, diri yang mencoba menciptakan dan menemukan konsep. Pengguncangan keyakinan-keyakinan yang selama ini sudah selalu kita pegang: bahwa hidup tidak harus selalu begini, bahwa ada sesuatu yang bisa berubah, dan pada akhirnya film bisa mengajak orang sampai pada *Nichomachen Ethic*: sebetuk pelatihan nilai-nilai agar kapasitas natural bisa terasah secara virtual dan real.

Diri yang terlatih macam ini akan membebaskan identitas manusia dari semacam penyetrapan identitas, dimana identitas kita terkotak-kotak dalam baju dan topi yang seragam. Pengalaman bersinema akan membawa manusia pada identitas manusia yang sebenarnya seperti sinema itu sendiri: bergerak. Dengan kesadaran macam ini, identitas yang bergerak, kita mampu menjawab persoalan *pengulangan* Nietzschean di atas dengan keyakinan yang utuh.

### Epilog: *La lotta Continua*

Ruang-ruang perjumpaan antara filsafat dan film hendak mengajak kita untuk menyadari bahwa relasi yang terjadi di antara keduanya adalah

relasi kreatif dialogis bukan subordinatif. Disatu sisi film bisa membangkitkan tantangan dan pertanyaan yang menarik untuk teori filosofis, menawarkan juga cara baru menekankan persoalan filosofis, bahkan penciptaan konsep-konsep baru, dan disisi lain filsafat juga bisa membantu para pekerja film untuk mengasah konsep-konsep yang mereka miliki, sehingga apa yang ditampilkan bisa menyajikan juga alternatif-alternatif baru dalam berbahasa dan berealitas.<sup>43</sup>

Kita bisa memulai semuanya ini dengan horizon yang kurang lebih senada: bahwa sinema tidak pernah ditemukan; bahwa filsafat tidak pernah diselesaikan; dan bahwa identitas kita tidak pernah berhenti. Ini adalah sebuah perjuangan yang tak kenal lelah – *La lotta Continua*.

---

### End Notes:

- <sup>1</sup> Sebagaimana dikutip dalam interview dengan David Weddle dalam *Los Angeles Times*, 13 Juli 2003
- <sup>2</sup> G. Deleuze, *Philosophy of Film as the Creation of Concepts*, dalam *The Philosophy of Film* (ed. Thomas E. Wartenberg & Angela Curran), hlm. 33
- <sup>3</sup> Jerrold Levinson (ed), *The Oxford Handbook of Esthetics*, hlm. 627.
- <sup>4</sup> Cynthia A. Freeland & Thomas E. Wartenberg (ed.), *Philosophy and Film*, hlm. 19
- <sup>5</sup> Hugo Münsterberg, *Defining the Photoplay*, dalam *The Philosophy of Film* (ed. Thomas E. Wartenberg & Angela Curran), hlm. 44
- <sup>6</sup> *The Philosophy of Film* (ed. Thomas E. Wartenberg & Angela Curran), hlm. 39
- <sup>7</sup> Hugo Münsterberg, *Defining the Photoplay*, dalam *The Philosophy of Film* (ed. Thomas E. Wartenberg & Angela Curran), hlm. 49
- <sup>8</sup> André Bazin, *Cinematic Realism*, dalam *The Philosophy of Film* (ed. Thomas E. Wartenberg & Angela Curran), hlm. 59
- <sup>9</sup> Nicolas Tredell (ed.), *Cinemas of the Mind*, hlm. 62
- <sup>10</sup> André Bazin, *Cinematic Realism*, dalam *The Philosophy of Film* (ed. Thomas E. Wartenberg & Angela Curran), hlm. 60; bdk. Nicolas Tredell (ed.), *Cinemas of the Mind*, hlm. 60

<sup>11</sup> Nicolas Tredell (ed.), *Cinemas of the Mind*, hlm. 63

<sup>12</sup> Kendal L. Walton, *Film, Photography, and Transparency*, dalam *The Philosophy of Film* (ed. Thomas E. Wartenberg & Angela Curran), hlm. 70

<sup>13</sup> *Ibid.*, hlm. 71 - 72

<sup>14</sup> *Ibid.*, hlm. 73

<sup>15</sup> Nicolas Tredell (ed.), *Cinemas of the Mind*, hlm. 63

<sup>16</sup> André Bazin, *Cinematic Realism*, dalam *The Philosophy of Film* (ed. Thomas E. Wartenberg & Angela Curran), hlm. 61

<sup>17</sup> *Ibid.*, hlm. 62

<sup>18</sup> “Dalam dunia sinema, narasi melibatkan penceritaan peristiwa-peristiwa nyata maupun rekaan. Fungsi dari narasi dalam sinema adalah bercerita (*storytelling*) bukan mendeskripsikan, yang, seharusnya menjadi bagian dari fungsi dokumentasi. Narasi mengacu pada pelbagai strategi, kode-kode dan peraturan-peraturan yang digunakan untuk mengorganisir sebuah cerita. Utamanya, narasi sinema adalah sesuatu yang menggunakan strategi-strategi itu dengan sebuah maksud untuk mereproduksi sebuah dunia 'nyata', dimana penonton dapat mengidentifikasi dengan dunia buatan itu atau mempertimbangkan diri masuk kedalam wilayah kemungkinan yang ditawarkan dalam dunia buatan itu.” Lih. Susan Hayward, *Cinema Studies: The Key Concepts 2<sup>nd</sup> edition*, London: Routledge, 2000, hlm. 256

<sup>19</sup> Thomas E. Wartenberg & Angela Curran (ed.), *The Philosophy of Film*, hlm. 133

<sup>20</sup> **Hasrat Karakter** (*Character Desire*) ditujukan pada hasrat yang mengacu pada karakter-karakter yang berada dalam sebuah karya fiksi, bukan pada karakter real seseorang, dan hasrat ini bisa dipuaskan dalam film – misalkan – jika tokoh Hanna Schmitz dan Michael Berg (dalam *The Reader*) bersatu dalam sebuah pernikahan, atau tokoh Chris McCandless (dalam *Into the Wild*) tidak terkurbur di Alaska.

**Hasrat Naratif** (*Narrative Desire*) berkaitan dengan cara narasi seharusnya berakhir dari sebuah film. Dengan bahasa lain, narasi dari sebuah film menghadirkan hasrat bahwa sebuah film “seharusnya” berakhir sesuai dengan apa yang dihasrati oleh penonton. Lih. Gregory Currie, *Narrative Desire*, dalam *The Philosophy of Film* (ed. Thomas E. Wartenberg & Angela Curran), hlm. 140

<sup>21</sup> Murray Smith, *Engaging Characters*, dalam *The Philosophy of Film* (ed. Thomas E. Wartenberg & Angela Curran), hlm. 161

<sup>22</sup> *Ibid.*, hlm. 162

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*, hlm. 162-163

<sup>25</sup> Perasaan-perasaan yang berbeda akan menghadirkan emosi-emosi yang berbeda, namun yang jelas perasaan dan emosi tidak bisa disejajarkan begitu saja karena di dalam emosi paling tidak mengandung keyakinan (*belief*) dan hasrat (*desire*).

Misalkan saja, jika ketakutan saya akan seekor anjing memberikan kepada saya

- sebuah perasaan yang tidak menyenangkan, maka itu mengandaikan ada rasa keyakinan bahwa saya ada dalam bahaya jika ada dalam situasi berhadapan dengan seekor anjing dan berharap tidak terjadi kemungkinan situasi itu. Berdasarkan keyakinan itu, maka segala sesuatu akan saya lakukan, sadar atau tidak sadar, untuk tidak berada dalam situasi itu. Bdk. Gregory Currie, *Narative Desire*, dalam *The Philosophy of Film* (ed. Thomas E. Wartenberg & Angela Curran), hlm. 142
- <sup>26</sup> Aristotle, *On Rhetoric*, terj. George A. Kennedy (New York: Oxford University Press, 1991), hlm. 139
- <sup>27</sup> Carl Platinga, *Spectator Emotion and Ideological Film Criticism*, dalam *The Philosophy of Film* (ed. Thomas E. Wartenberg & Angela Curran), hlm. 151
- <sup>28</sup> *Ibid.*
- <sup>29</sup> *Ibid.*, hlm. 158
- <sup>30</sup> Rowman & Littlefield Publishers, Inc.: 1997
- <sup>31</sup> Westview Press: 1999
- <sup>32</sup> Westview Press: 1999
- <sup>33</sup> Mizan, Bandung: 2004
- <sup>34</sup> Thomas E. Wartenberg, *Philosophy Screened: Experiencing The Matrix*, dalam *The Philosophy of Film* (ed. Thomas E. Wartenberg & Angela Curran), hlm. 270
- <sup>35</sup> G. Deleuze, *Philosophy of Film as the Creation of Concepts*, dalam *The Philosophy of Film* (ed. Thomas E. Wartenberg & Angela Curran), hlm. 33
- <sup>36</sup> *Ibid.*, hlm. 34
- <sup>37</sup> *Ibid.*
- <sup>38</sup> *Ibid.*
- <sup>39</sup> Thomas E. Wartenberg, *Philosophy Screened: Experiencing The Matrix*, dalam *The Philosophy of Film* (ed. Thomas E. Wartenberg & Angela Curran), hlm. 275
- <sup>40</sup> *Ibid.*
- <sup>41</sup> Noël Carroll, *The Paradox of Horror*, dalam *The Philosophy of Film* (ed. Thomas E. Wartenberg & Angela Curran), hlm. 176
- <sup>42</sup> Cynthia A. Freeland, *Realist Horror*, dalam *Philosophy and Film* (ed. Cynthia A. Freeland and Thomas E. Wartenberg), hlm. 216 - 217
- <sup>43</sup> Secara sederhana bisa dikatakan demikian: Sumbangan filsafat untuk film bisa dalam bentuk menata pemahaman kita terhadap film itu sendiri (seperti artikel ini) namun juga menghadirkan sofistikasi konseptual yang lebih besar, dan lebih bisa diperdebatkan. Melalui filsafat, pemikiran mengenai realism, bahasa dan interpretasi, dll menjadi lebih terbuka dan dikaji kembali. Lih. Jerrold Levinson (ed), *The Oxford Handbook of Estetic*, hlm. 627 - 643

**Bibliografi:**

- André Bazin, *Cinematic Realism*, dalam *The Philosophy of Film* (ed. Thomas E. Wartenberg & Angela Curran), Blackwell Publishing: USA, 2005
- Carl Plantinga, *Spectator Emotion and Ideological Film Criticism*, dalam *The Philosophy of Film* (ed. Thomas E. Wartenberg & Angela Curran), Blackwell Publishing: USA, 2005
- Cynthia A. Freeland, *Realist Horror*, dalam *Philosophy and Film* (ed. Cynthia A. Freeland and Thomas E. Wartenberg), Routledge, New York, 1995
- G. Deleuze, *Philosophy of Film as the Creation of Concepts*, dalam *The Philosophy of Film* (ed. Thomas E. Wartenberg & Angela Curran), Blackwell Publishing: USA, 2005
- Gregory Currie, *Narrative Desire*, dalam *The Philosophy of Film* (ed. Thomas E. Wartenberg & Angela Curran), Blackwell Publishing: USA, 2005
- Hugo Münsterberg, *Defining the Photoplay*, dalam *The Philosophy of Film* (ed. Thomas E. Wartenberg & Angela Curran), Blackwell Publishing: USA, 2005
- Jerrold Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Estetics*
- Kendal L. Walton, *Film, Photography, and Transparency*, dalam *The Philosophy of Film* (ed. Thomas E. Wartenberg & Angela Curran), Routledge, New York, 1995
- Murray Smith, *Engaging Characters*, dalam *The Philosophy of Film* (ed. Thomas E. Wartenberg & Angela Curran), Blackwell Publishing: USA, 2005
- Nicolas Tredell (ed.), *Cinemas of the Mind*, Ikon Books Ltd.: UK, 2002
- No l Carroll, *The Paradox of Horror*, dalam *The Philosophy of Film* (ed. Thomas E. Wartenberg & Angela Curran), Blackwell Publishing: USA, 2005
- Sussan Hayward, *Cinema Studies: The Key Concepts 2<sup>nd</sup> edition*, London: Routledge, 2000
- Thomas E. Wartenberg, *Philosophy Screened: Experiencing The Matrix*, dalam *The Philosophy of Film* (ed. Thomas E. Wartenberg & Angela Curran), Blackwell Publishing: USA, 2005