



# SINEMA, APAKAH ITU ?

3  
7

TIDAK DIPERDAGANGKAN UNTUK UMUM



# SINEMA, APAKAH ITU ?

Penerjemah  
**Rahayu S. Hidayat**



00002168

PERPUSTAKAAN  
PUSAT PEMBINAAN DAN  
PENGEMBANGAN BAHASA  
DEPARTEMEN PENDIDIKAN  
DAN KEBUDAYAAN

**Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa  
Departemen Pendidikan dan Kebudayaan  
Jakarta  
1996**

No. Kasifikasi

791-43  
BA2

No Induk :

0478 e2

Tgl. :

2-9-96

Ttd. :

Mr.

S S

## SINEMA, APAKAH ITU?

**Judul Asli**

Qu'est-ce Que le Cinema?

**Pembina Proyek**

Dr. Hasan Alwi

**Penulis**

Andre Bazin

**Pemimpin Proyek**

Drs. A. Murad

**Penerjemah**

Dr. Rahayu S. Hidayat

**Penyunting**

A. Murad

ISBN 979-459-657-4

**Pembantu Teknis**

Radiyo

Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa  
Jalan Daksinapati Barat IV  
Rawamangun  
Jakarta 13220

Hak cipta dilindungi undang-undang  
Sebagian atau seluruh isi buku ini dilarang diperbanyak  
dalam bentuk apa pun tanpa izin tertulis  
dari penerbit, kecuali dalam hal pengutipan  
untuk keperluan penulisan artikel  
atau karya ilmiah

## **KATA PENGANTAR**

### **KEPALA PUSAT PEMBINAAN DAN PENGEMBANGAN BAHASA**

Sejak Rencana Pembangunan Lima Tahun II, telah digariskan kebijakan pembinaan dan pengembangan kebudayaan nasional dalam berbagai seginya. Dalam garis haluan ini, masalah kebahasaan dan kesastraan merupakan salah satu masalah kebudayaan nasional yang perlu digarap dengan sungguh-sungguh dan berencana sehingga tujuan akhir pembinaan dan pengembangan bahasa dan sastra Indonesia dan daerah dapat dicapai. Tujuan akhir pembinaan dan pengembangan itu, antara lain, adalah meningkatkan mutu kemampuan menggunakan bahasa Indonesia sebagai sarana komunikasi nasional, sebagaimana digariskan dalam Garis-Garis Besar Haluan Negara.

Untuk mencapai tujuan itu, perlu dilakukan berbagai kegiatan kebahasaan dan kesastraan seperti (1) pembakuan ejaan, tata bahasa, dan peristilahan; (2) penyusunan berbagai kamus bahasa Indonesia dan kamus bahasa daerah serta kamus istilah dalam berbagai bidang ilmu; (3) penyusunan buku-buku pedoman; (4) penerjemahan karya kebahasaan dan buku acuan serta karya sastra daerah dan karya sastra dunia ke dalam bahasa Indonesia; (5) penyuluhan bahasa Indonesia melalui berbagai media, antara lain melalui televisi dan radio; (6) pengembangan pusat informasi kebahasaan dan kesastraan melalui inventarisasi, penelitian, dokumentasi, dan pembinaan jaringan informasi kebahasaan, dan (7) pengembangan tenaga, bakat, dan prestasi dalam bidang bahasa dan sastra melalui penataran, sayembara mengarang, serta pemberian hadiah penghargaan.

Sebagai salah satu tindak lanjut kegiatan itu, dibentuklah oleh Pemerintah, dalam hal ini Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Bagian

Proyek Pembinaan Bahasa dan Sastra Indonesia-Jakarta. Bagian proyek itu mempunyai tugas pokok melaksanakan kegiatan kebahasaan dan kesastraan yang bertujuan meningkatkan mutu pemakaian bahasa Indonesia yang baik dan benar, mendorong pertumbuhan sastra Indonesia, dan meningkatkan apresiasi masyarakat terhadap sastra Indonesia.

Dalam rangka penyediaan sarana kerja dan buku acuan bagi mahasiswa, dosen, guru, tenaga peneliti, dan masyarakat umum naskah yang berhubungan dengan masalah bahasa, sastra, dan perpustakaan diterbitkan oleh Bagian Proyek Pembinaan Bahasa dan Sastra Indonesia-Jakarta.

Buku *Sinema Apakah Itu?* merupakan salah satu hasil kegiatan penerjemahan. Buku yang dalam bahasa Prancis berjudul *Qu'est-ce Que le Cinema?* berhasil diterjemahkan oleh Dr. Rahayu S. Hidayat. Untuk itu kepada penerjemah saya sampaikan terima kasih dan penghargaan yang setinggi-tingginya.

Akhirnya, kepada Pemimpin Bagian Proyek Pembinaan Bahasa dan Sastra Indonesia-Jakarta 1995/1996, Drs. Abdul Murad, Drs. Suharna (Sekretaris Proyek), Drs. Suhadi (Bendaharawan Proyek), Sdr. Tukiyar, Sdr. Radiyo, dan Sdr. Sunarko (Staf Proyek) saya ucapkan terima kasih atas pengelolaan penerbitan buku ini.

Jakarta. Januari 1996

Dr. Hasan Alwi

## **PRAKATA PENERJEMAH**

Pengetahuan tentang sinema dan sejarahnya sangat penting artinya, baik bagi kalangan perfilman maupun bagi publik yang lebih luas. Oleh karena itu, penerjemahan artikel-artikel André Bazin, yang ditulis pada tahun 50-an dalam berbagai majalah dan diterbitkan kembali sebagai kumpulan tersebut. Karya André Bazin membahas konsep-konsep dasar sinema dan sejarah perkembangan sinema tidak hanya di Prancis, tetapi juga di pusat-pusat sinematografi yang lain seperti Italia, Jerman, dan Amerika Serikat.

Keinginan untuk memajukan pengajar muda dalam bidang penerjemahan telah mendorong saya untuk menyertakan Dewi Keumala Abdy dalam penerjemahan karya ini, yang berhasil menerjemahkan seluruh bab VI. Semoga pengalaman ini menjolok minatnya untuk menerjemahkan karya lain.

Terjemahan ini tidak akan terwujud tanpa prakarsa Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan; karena itu kami sangat menghargai usaha Bapak Abdul Murad, Kepala Proyek Pembinaan Bahasa dan Sastra Indonesia, dan para pejabat lain di lingkungan kerjanya yang berupaya untuk menyebarkanluaskannya ke berbagai kalangan.

Tak lupa kami ucapkan terima kasih kepada Institut Kesenian Jakarta yang telah memberikan kepercayaan kepada kami untuk menerjemahkan karya ini, kepada Dr. Tanete Pongmasak atas bantuannya dalam memecahkan berbagai masalah terminologi sinematografis, dan kepada Dr. Benny H. Hoed yang telah mengkoordinasi para penerjemah dan memberikan saran-sarannya sehingga pekerjaan kami dapat berjalan dengan lancar.

Jakarta, Januari 1995  
Penerjemah

## SEKAPUR SIRIH

Pada tahun 1958, enam tahun setelah terbitnya koleksi "Septième Art" [Seni Ketujuh], André Bazin menerbitkan jilid pertama dari satu seri yang seharusnya terdiri atas empat jilid dan berjudul *Qu'est-ce que le cinéma?* Prakatanya, yang kami muat pokok-pokoknya di sini, menunjukkan dengan jelas jiwa koleksi tersebut: "Judul ini tidak menjanjikan jawaban ataupun mengemukakan pertanyaan yang muncul di benak penulis di sepanjang halaman-halaman ini."

Baginya, suatu pembacaan harus ditunjang oleh penjelasan praktis dan teoretis karena dalam benak pembaca selalu muncul pertanyaan "naif" yang merupakan saat pemahaman yang sebenarnya. Kemungkinan besar pemahaman itulah, dengan tetap dibumbui emosi, yang menjamin keberhasilan karya ini.

Kematian André Bazin membuatnya gagal menyelesaikan jilid keempat dari karyanya yang membahas neorealisme Italia. Rekannya, Jacques Rivet, pada tahun 1962 meneruskan penyusunan karya ini sebagai penghormatan terakhir kepada seorang yang menjadi teladan bagi seluruh generasi kritikus dan sineas.

Karya yang terdiri atas empat jilid ini telah dicetak ulang banyak kali, suatu tanda bahwa permintaan tidak pernah menurun.

Pada tahun 1975, kami menggabungkan keempat jilid itu dalam satu jilid dengan hanya mengambil artikel-artikel pokok. Setiap pilihan mengandung risiko. Risiko itu kami tanggung bersama Nyonya Janine Bazin dan atas nasihat François Truffaut.

Sepuluh tahun kemudian, ketika nama Bazin muncul kembali di Prancis dan di berbagai negeri lain, kami tawarkan, kepada generasi baru peminat sinema, karya penting ini dalam bentuk yang sama dengan karya-karyanya yang paling maknawi.

Harapan kami, hendaknya para peminat film akan mencintai film sama seperti André Bazin yang telah menghidupkan koleksi ini.

Le Cerf, 1995

## PRAKATA

Buku ini menghimpun artikel-artikel yang diterbitkan sejak masa perang. Kami tidak menyembunyikan bahaya dari upaya semacam ini, salah satunya yang terbesar adalah dituduh sombong karena berani menawarkan pada masa depan berbagai renungan sesaat yang kurang lebih diilhami oleh kekinian. Namun, karena ada kesempatan untuk mengusahakan industri tulisnya dalam sebuah harian dan berbagai mingguan serta majalah, penulis ini dapat dikatakan beruntung: ia mempunyai kemungkinan untuk memilih artikel yang tidak langsung ditentukan oleh tuntutan kemutakhiran jurnalistik. Karena itu, dan sudah sewajarnya, nada dan terutama dimensi artikel-artikel yang dihimpun di sini cukup beragam, karena kami menggunakan kriteria yang lebih menekankan isi daripada bentuk, artikel-artikel tertentu yang hanya terdiri atas dua atau tiga halaman, dan terbit dalam sebuah mingguan, mungkin saja, sesuai dengan sudut pandang buku ini, sama pentingnya dengan bahasan panjang dalam sebuah majalah atau setidaknya telah menyumbang, pada bangunan ini, sebuah batu pasak yang berguna untuk memperkuat dinding muka.

Memang benar bahwa kami dapat atau bahkan harus melebur kembali artikel-artikel ini menjadi sebuah esei yang sinambung. Kami tidak melakukannya karena khawatir jatuh dalam kepalsuan didaktis, kami lebih senang memberi kepercayaan kepada pembaca dan membiarkannya menemukan sendiri jika memang ada, pembenaran intelektual dari pendampingan berbagai teks ini.

Judul seri ini *Qu'est-ce que le cinéma?* tidak menjanjikan jawaban ataupun mengemukakan pertanyaan yang muncul di benak penulis di

sepanjang halaman-halaman ini. Jadi, buku ini tidak berpretensi menawarkan semacam geologi dan geografi lengkap tentang sinema, tetapi hanya membawa pembaca dalam sederet ketukan penduga, penjelajahan, pengilasan yang dilakukan pada saat film dihadapkan pada renungan kritik sehari-hari.

Di antara massa kertas yang menguning dari hari ke hari, banyak yang hanya berguna untuk menyulut api; yang lain, yang pada zamannya mempunyai sedikit makna dalam konteks keadaan sinema kontemporer, kini pastilah hanya menarik sebagai pandangan retrospektif. Artikel-artikel tersebut telah disingkirkan karena kalau sejarah kritik khusus sinema yang tak seorang pun meminatinya, bahkan kritik tidak meminatinya kecuali sebagai latihan merendahkan martabat. Tinggal lagi artikel dan kajian yang pastilah sudah kuno jika dilihat dari sudut pandang film-film yang dibahas, namun yang menurut pendapat kami, entah salah atau benar, tetap memiliki nilai intrinsik walaupun kuno. Tentu saja kami tidak pernah ragu untuk mengoreksinya, baik bentuk maupun isinya, setiap kali hal itu kami anggap berguna. Ada kalanya kami juga melebur beberapa artikel yang membahas tema yang sama berdasarkan film yang berbeda atau sebaliknya memotong halaman atau alinea yang merupakan ulangan dari artikel lain, namun lazimnya koreksinya tidak besar dan hanya untuk menajamkan pokok-pokok yang mutakhir. Mungkin pembaca terpaksa beberapa kali terhenti sejenak untuk mengikuti keruntutan sebuah artikel. Walaupun demikian, kami tetap berusaha dan memang harus mematuhi keruntutan. Manakala satu artikel kritik, sesederhana apa pun, mencerminkan suatu gerakan pemikiran yang memiliki pancaran, dimensi, dan iramanya sendiri, artikel itu dapat dikatakan sekerabat dengan kreasi susastra dan tidak mungkin dimasukkan ke terbitan lain tanpa merusak isi dengan bentuknya. Paling tidak kami rasa upaya semacam itu paling merugikan pembaca, maka kami lebih suka membiarkan rumpang-rumpang dalam ragangan umum kumpulan karangan ini daripada menambal lubang-lubang itu dengan kritik yang tambal sulam. Pemikiran yang sama telah mendorong kami untuk menyisipkan beberapa renungan mutakhir ke dalam catatan kaki [dalam terjemahan catatan diletakkan di belakang setiap artikel].

Walaupun demikian, dan walaupun kami telah memilih dengan cermat, tak dapat dihindari bahwa teks tidak selamanya bebas dari masa penggarap-

annya atau bahwa unsur-unsur sesaat tidak mungkin dipisahkan dari renungan yang lebih awal waktu, kami tetap menerapkan acuan karya aslinya pada setiap artikel berikut ini.

A. B. (1958)

## DAFTAR ISI

KATA PENGANTAR .....	iii
PRAKATA PENERJEMAH .....	v
SEKAPUR SIRIH .....	viii
DAFTAR ISI .....	xi
I. Ontologi Citra Fotografis .....	1
II. Mitos Sinema Total .....	9
III. Sinema Dan Penjelajahan .....	15
IV. Le Monde Du Silence .....	24
V. Tuan Hulot Dan Cuaca .....	29
VI. Montase Terlarang .....	36
VII. Evolusi Bahasa Sinematografis .....	48
VIII. Menuju Sinema Tak Murni .....	65
IX. <i>Journal D'un Cure De Campagne</i> Dan Stilistika Robert Bresson .....	88
X. Teater Dan Sinema .....	106
XI. Kasus Pagnol .....	150
XII. Seni Lukis Dan Sinema .....	156
XIII. Sebuah Film Ala Bergson: <i>Lemystere Picasso</i> .....	162
XIV. <i>Allemagne Annee Zero</i> .....	170
XV. <i>Les Dernieres Vacances</i> .....	174
XVI. Film Western Atau Sinema Unggulan Amerika .....	182
XVII. Evolusi Film Western .....	192
XVIII. Sebuah Film Western Yang Patut Diteladani: <i>Sept Hommes A Abattre</i> .....	202

XIX.	Tentang "Erotisme" Dalam Film .....	208
XX.	Realisme Sinematografis Dan Aliran Pembebasan .....	216
XXI.	La Terra Trema .....	243
XXII.	Valeur De Bicyclette .....	250
XXIII.	De Sica Sang Sutradara .....	264
XXIV.	Sebuah Karya Besar: Umberto D .....	282
XXV.	Caribia Atau Perjalanan Ke Ujung Neo-Realisme .....	286
XXVI.	Membela Rossellini .....	295
XXVII.	Europe 51 .....	304
	Penjurus film yang dikutip .....	307

## I

### ONTOLOGI CITRA FOTOGRAFIS<sup>1</sup>

Suatu psikanalisis seni rupa boleh menganggap praktik pembalseman sebagai suatu fakta mendasar yang menjadi kodrat seni rupa. Di dalam asal-usul seni lukis dan seni pahat, psikanalisis seni rupa konon menemukan "kompleks" mumi. Agama bangsa Mesir yang sepenuhnya mengarah pada anti-kematian, berusaha untuk mempertahankan kelanggengan meterial badan. Dengan demikian, agama itu memuaskan suatu kebutuhan mendasar psikologi manusia: bertahan terhadap waktu. Kematian dianggap kemenangan waktu. Membekukan penampilan badaniah dari keberadaan secara buatan sama dengan menghentikan aliran sungai: mengikat kuat kehidupan. Wajarlah untuk menyelamatkan penampilan itu bahkan ketika maut menjadi nyata, baik daging maupun tulangnya. Patung Mesir pertama adalah mumi lelaki berwarna kecoklatan yang diperam dalam peti mati. Namun, piramida dan lorong-lorong yang membentuk labirin bukan jaminan untuk menyelamatkan mumi dari pencuri makam; masih harus dicari jaminan lain melawan kebetulan, melipatgandakan pengamanan. Maka ditempatkanlah di dekat sarkofage, bersama sesajen untuk makanan almarhum, beberapa patung kecil dari tembikar, semacam mumi cadangan, yang dapat digunakan untuk menyulih mayat jika kebetulan rusak. Jika asal-usul patung dari sudut pandang keagamaan, maka terbukalah fungsinya yang utama: menyelamatkan keberadaan dengan penampilan. Kemungkinan besar, jika dipandang dari tampilannya yang aktif, terdapat fungsi yang sama dalam beruang ditusuk panah yang terbuat dari tanah liat, yang ditemukan dalam gua prasejarah. Itulah lambang magis untuk memperlancar perburuan, yang diwujudkan dalam bentuk binatang buas.

Dapat diperkirakan bahwa evolusi paralel antara seni dan peradaban telah memisahkan seni rupa dari fungsi-fungsi magisnya (Louis XIV tidak dibalsem: ia puas hanya dilukis potretnya oleh Lebrun). Namun, evolusi malahan mensublimasi kebutuhan mendasar untuk menyulap waktu sesuai dengan penggunaan pemikiran logis. Orang tidak percaya lagi pada identitas ontologis antara model dan potret, namun orang menerima bahwa potret membantu kita untuk mengenang model, jadi untuk menyelamatkannya dari kematian spiritual kedua. Menggambar bahkan sama dengan membebaskan diri dari keperluan tunggal antroposentris. Yang penting bukan lagi pemertahanan hidup manusia, melainkan lebih umum yaitu pemertahanan ciptaan suatu alam ideal dari citra riil dan mempunyai takdir mandiri dalam waktu. "Alangkah hebatnya seni lukis" jika kita tidak mendektensi, di balik kekaguman kita yang tidak masuk akal, kebutuhan primitif untuk menang atas waktu melalui pelanggaran bentuk! Meskipun sejarah seni rupa, bukan sekadar sejarah estetikanya melainkan terutama sejarah psikologinya, pada dasarnya itu sejarah kemiripan atau dapat juga, sejarah realisme.

Fotografi dan sinema yang diletakkan dalam perspektif sosiologis itu konon menjelaskan secara wajar krisis besar spiritual dan teknik dalam seni lukis modern yang lahir sekitar pertengahan abad yang lalu.

Di dalam artikelnya "Verve", André Malraux menulis bahwa "sinema hanya aspek yang paling berkembang dari realisme plastis yang dasarnya muncul bersama Renaissance, dan memperoleh ungkapan terakhirnya dalam lukisan barok".

Benarlah bahwa seni lukis universal telah mewujudkan aneka keseimbangan antara simbolisme dan realisme bentuk, namun pada abad ke-20 pelukis Barat mulai memalingkan muka karena mereka hanya memikirkan realitas spiritual yang diungkapkan melalui sarana mandiri, untuk mengkombinasikan ungkapan dengan tiruan yang kurang lebih lengkap dari dunia luar. Peristiwa yang menentukan kemungkinan besar adalah penemuan sistem ilmiah pertama dan, dapat dikatakan, sudah mekanis: perspektif (kamar gelap dalam Vinci mendahului kamar gelap Niepce). Sistem itu memungkinkan bagi seniman untuk memberikan ilusi suatu ruang berdimensi tiga tempat berbagai objek dapat diletakkan seperti dalam persepsi kita yang langsung.

Sejak saat itu seni lukis terpecah di antara dua aspirasi: yang satu benar-benar estetis —ungkapan berbagai realitas spiritual yang meluhurkan model

melalui simbolisme bentuk-bentuk— yang lain hanya hasrat yang sepe-  
 nuhnya psikologis untuk menggantikan dunia luar dengan kembarannya.  
 Kebutuhan akan ilusi itu meningkat dengan cepat dari kepuasannya sendiri,  
 dan memangsa sedikit demi sedikit seni rupa. Walaupun demikian, karena  
 perspektif hanya menyelesaikan masalah bentuk dan bukan masalah gerakan,  
 realisme dengan sendirinya akan berkembang terus dengan pencarian ung-  
 kapan dramatik di dalam kesemestaan, semacam dimensi psikis keempat  
 yang mampu menggambarkan kehidupan di dalam seni barok yang mandeg  
 dan tersiksa<sup>2</sup>.

Jadi, para seniman besar selalu mewujudkan sintesis dari kedua kecen-  
 derungan itu: senimanlah yang membentuk hierarkinya, yang mendominasi  
 realitas dan menyerapnya kembali dalam seni. Namun, kita tetap saja  
 menyaksikan dua fenomena yang secara mendasar berbeda, namun suatu  
 kritik objektif harus mampu memilahnya untuk memahami evolusi piktural.  
 Kebutuhan akan ilusi sejak abad ke-16 terus-menerus menggerogoti seni  
 lukis. Kebutuhan yang benar-benar mental, tak estetis, yang asalnya hanya  
 dapat ditemukan di dalam mentalitas magis, tetapi kebutuhan efektif yang  
 daya tariknya telah mengacaukan keseimbangan seni rupa.

Pertengaran realisme di dalam seni berasal dari kesalahpahaman itu,  
 dari kerancuan antara estetis dan psikologis, antara realisme sejati yang  
 merupakan kebutuhan untuk mengungkapkan pemaknaan dunia yang  
 sekaligus konkret dan mendasar, dan pseudo-realisme dari tipu mata (atau  
 tipu akal) yang berpuas diri dengan ilusi bentuk-bentuk<sup>3</sup>. Karena itu, seni  
 medieval, misalnya, tampak tidak mencukupi untuk menyelesaikan konflik  
 itu; karena sekaligus sangat ralis dan sangat spiritual, seni medieval meng-  
 abaikan tragedi itu yang dibebankan oleh kecanggihan teknik. Perspektif  
 adalah dosa asal dari seni lukis Barat.

Niepce dan Lumière adalah juru selamat. Fotografi, dengan mengakhiri  
 masa barok, telah membebaskan seni rupa dari obsesinya akan kemiripan.  
 Seni lukis pada dasarnya sia-sia berusaha untuk membentuk ilusi dan ilusi  
 itu memadai bagi seni, sedangkan fotografi dan sinema merupakan temuan  
 yang pasti memuaskan, dan secara dari esensinya sendiri, obsesi akan  
 realisme. Setrampil apa pun pelukis, karyanya selalu dibebani subjektivitas  
 yang tak terhindari. Kesangsian tetap ada pada citra karena kehadiran  
 manusia. Namun, fenomena terpenting dalam peralihan dari lukisan barok  
 ke fotografi tidak terletak pada kesempurnaan material (fotografi lama  
 sekali berada di bawah seni lukis dalam hal peniruan warna), tetapi pada

fakta psikologis: pemuasan kehausan kita sepenuhnya melalui reproduksi mekanis yang mengesampingkan manusia. Pemecahannya bukan dalam hasil tetapi dalam penciptaannya<sup>4</sup>.

Karena itu, konflik antara gaya dan kemiripan merupakan fenomena yang relatif modern dan jejaknya baru kelihatan setelah plat foto ditemukan. Tampak dengan jelas bahwa objektivitas Chardin yang mengagumkan bukanlah objektivitas fotografer itu. Baru pada abad ke-19 dimulai krisis realisme yang sebenarnya dengan Picasso yang kini dianggap mite dan yang mempertanyakan sekaligus kondisi eksistensi bentuk seni rupa dan landasan sosiologisnya. Setelah terbebas dari kompleks kemiripan, pelukis modern itu menyerahkannya kepada rakyat<sup>5</sup> yang setakat itu mengidentifikannya di satu pihak dengan fotografi dan di lain pihak dengan satu-satunya seni lukis yang digelutinya.

Jadi, keaslian fotografi dibandingkan dengan seni lukis terletak dalam objektivitasnya esensinya. Demikianlah maka kelompok lensa yang membentuk mata fotografis yang menyulih mata manusia justru disebut "objektif". Untuk pertama kalinya antara objek awal dan tampilannya, tidak ada objek yang mengantarainya. Untuk pertama kalinya, citra dunia luar terbentuk secara otomatis, tanpa campur tangan pencipta dari manusia, sesuai dengan tekadnya yang kuat. Kepribadian fotografer hanya berperan dalam pemilihan, orientasi, pedagogi fenomena itu; betapa kasat mata pun di dalam karya akhir, kepribadiannya tidak muncul pada tataran yang sama dengan kepribadian pelukis. Segala seni dilandasi oleh kehadiran manusia; hanya dalam fotografi kita menikmati ketakhadirannya. Fotografi mempengaruhi kita sebagai fenomena "alami", seperti sekuntum bunga atau sebetuk kristal salju yang keindahannya tak terpisahkan dari asalnya yang nabati atau dari tanah.

Penciptaan otomatis itu telah mengacaukan sama sekali psikologi citra. Objektivitas fotografi memberinya daya kredibilitas yang tak ada pada karya piktural apa pun. Terlepas dari sanggahan akal kritis kita, kita terpaksa mempercayai kehadiran objek yang ditampilkan, tampil secara efektif, artinya dibuat hadir dalam waktu dan ruang. Fotografi memanfaatkan suatu pengalihan dari realitas benda ke reproduksi<sup>6</sup>. Gambar yang paling setia dapat memberikan keterangan lebih banyak mengenai model itu, namun tidak akan pernah memiliki kekuatan irasional fotografi, yang mengungguli kepercayaan kita, walaupun akal kita cukup kritis.

Maka seni lukis juga hanya sekadar teknik yang lebih rendah untuk menciptakan kemiripan, suatu ersatz berbagai prosedur reproduksi. Objektif adalah satu-satunya yang memberi kita suatu citra yang berasal dari objek, yang mampu "melampiaskan", dari dalam alam tak sadar kita, kebutuhan untuk menyulih objek secara lebih baik daripada sekadar menjiplak secara kira-kira: objek itu sendiri tetapi bebas dari ikatan waktu. Citranya boleh saja kabur, mencong, pucat, tanpa nilai dokumenter, namun tetap saja secara kodrati mendahului ontologi modelnya; citra itu sendiri modelnya. Karena itulah, album fotografi menjadi begitu menarik. Bayang-bayang kelabu atau sepia, yang fantomatis dan hampir tak terbaca, semua itu bukan lagi potret keluarga yang tradisional, melainkan kehadiran yang membingungkan dari kehidupan yang dihentikan kelangsungannya, dibebaskan dari takdirnya, bukan oleh pretise seni melainkan oleh kekuatan suatu mekanika tanpa gerak; karena berbeda dari seni, fotografi tidak menciptakan keabadian, fotografi hanya membalsem waktu, membebaskannya dari kebusukannya sendiri.

Dari sudut pandang itu, sinema tampak seperti akhir dari masa objektivitas fotografis. Film tidak berhenti sebatas melestarikan untuk kita objek yang disalut secara mendadak seperti halnya serangga dari zaman dahulu dalam batu pualam, film membebaskan seni barok dari katelepsi mendadak. Untuk pertama kalinya, citra benda juga merupakan citra kelangsungannya dan sebagai mumi perubahan.

Berbagai kategori<sup>7</sup> kemiripan yang merupakan ciri khas fotografis, dengan demikian juga menentukan estetikanya seperti halnya seni lukis. Kevirtualan estetis dalam fotografi terletak dalam pembeberan kenyataan. Pantulan trotoir basah, kial anak-anak, tidak bergantung pada saya untuk membedakannya di dalam jaringan alam lahiriah: hanya ketenangan dari objektif itu, yang melepaskan objek dari berbagai kebiasaan dan prasangka, dari seluruh kungkungan spiritual yang menyalut persepsi saya, dapat menjadikannya alam lahir yang telanjang di mata saya dan tampak dari sudut pandang rasa cinta saya. Dalam fotografi, citra alami dari suatu dunia yang tidak kita ketahui atau tidak mungkin kita lihat, alam akhirnya berbuat lebih daripada sekadar meniru seni: alam meniru seniman.

Alam bahkan dapat melampauinya dalam hal daya cipta. Universum estetis dari pelukis bersifat heterogen, tidak seperti alam yang melingkunginya, bingkai mengungkung suatu mikrokosmos yang secara substansial dan esensial berbeda. Kehadiran objek yang diabadikan oleh fotografi, se-

baliknya, berperan serta dalam kehadiran model seperti halnya sidik jari. Maka, kehadiran objek benar-benar ditambahkan pada kreasi alami dan bukan disulih dengan kehadiran lain.

Surealisme telah melihatnya sedikit ketika aliran ini memanfaatkan gelatin pada plat foto untuk membuat teratologi plastis. Sebabnya, bagi surealisme, tujuan estetisnya tak terpisahkan dari dampak mekanis dari citra pada jiwa kita. Perbedaan logis antara angan-angan dan kenyataan cenderung hancur. Setiap citra harus dirasakan sebagai objek dan setiap objek sebagai citra. Jadi, fotografi menampilkan suatu teknik unggul untuk penciptaan surealis karena fotografi mewujudkan suatu citra alam yang berperan serta: halusinasi yang benar terjadi. Penggunaan tipu mata dan presisi dari detil yang amat cermat dalam lukisan surealis merupakan bukti yang berlawanan.

Jadi, fotografi memang muncul sebagai peristiwa paling penting dalam sejarah seni rupa. Karena sekaligus menyerahkan diri dan menghasilkan, fotografi memungkinkan bagi seni lukis Barat untuk membebaskan diri untuk selamanya dari obsesi realis dan menemukan kembali otonomi estetisnya. "Realisme" impresionis, di balik alibi ilmiah ini, bertentangan dengan tipu mata. Lagipula warna tidak mungkin memangsa bentuk selama bentuk tidak lagi harus merupakan tiruan. Manakala, bersama Cézanne, bentuk akan menguasai kembali kain kanvas, pastilah itu tidak mengikuti geometri perspektif yang cenderung ilusi. Citra mekanis, yang mempertentangkan seni lukis dengan suatu persaingan yang melampaui batas kemiripan barok mencapai keidentikan dengan model, melarangnya untuk menjadikan dirinya objek.

Maka, sejak saat itu, tuduhan pascalian hanyalah merupakan kesombong-an. Di satu pihak, fotografi memungkinkan bagi kita untuk di satu pihak mengagumi, di dalam reproduksi, objek asli yang sebenarnya tidak disukai oleh mata kita; dan dalam seni lukis kita dapat mengagumi sebuah objek murni, sedangkan acuannya di alam tidak lagi penting.

Di lain pihak, sinema adalah bahasa.

## CATATAN

- <sup>1</sup> Kajian yang dipetik dari *Problèmes de la Peinture*, 1945.
- <sup>2</sup> Akan menarik jika kita mengikuti, dari sudut pandang ini, persaingan yang terjadi di dalam beberapa harian bergambar dari tahun 1890 sampai 1910, antara reportase fotografis yang masih dalam bentuk awal dan gambar. Yang terakhir ini khususnya memuaskan kebutuhan drama akan unsur barok (cf, *Le Petit Journal Illustré*). Kemudian, arti dokumen fotografis sedikit demi sedikit mulai terasa. Lagipula, di balik semacam kejenuhan itu dapat diamati adanya arus balik menuju gambar dramatis jenis "Radar".
- <sup>3</sup> Mungkin, khususnya kritik komunis, sebelum menganggap demikian penting ekspresionisme realis dalam seni lukis, harus berhenti membicarakan seperti yang pernah terjadi pada abad ke-18, sebelum ada fotografi dan sinema. Mungkin tidak penting bahwa Rusia membuat lukisan buruk jika ia membuat sinema yang bagus: Eisenstein adalah Tintoret-nya. Sebaliknya, penting bahwa Aragon meyakinkan kita bahwa itu Repine.
- <sup>4</sup> Seharusnya ada yang mengkaji psikologi sejenis seni rupa anak-anak, seperti cetakan topeng orang mati yang juga menunjukkan semacam otomatisme dalam produksinya. Dalam hal ini kita dapat menganggap fotografi sebagai cetakan, pengambilan jejak objek melalui perantaraan cahaya.
- <sup>5</sup> Namun, benarkah "rakyat" itu sendiri yang menyebabkan perceraian antara gaya dan kemiripan yang kita lihat jelas sekarang? Apakah perceraian itu tidak identik dengan munculnya "jiwa borjuis" yang lahir

bersama industri dan yang justru dijadikan pendorong bagi seniman abad ke-19, jiwa yang konon dapat didefinisikan dengan penyempitan seni menjadi kategori psikologis? Maka fotografi secara historis tidaklah melanjutkan secara langsung realisme barok dan Malraux mengemukakan secara tepat bahwa fotografi semula hanya ingin "meniru seni" dengan menyalin secara naif gaya pikatural. Lagipula Niepce dan kebanyakan pionir fotografi berusaha dengan cara itu untuk menyalin ukiran. Yang mereka dambakan adalah menghasilkan karya seni tanpa perlu menjadi seniman dan tanpa menjiplak. Proyek itu memang khas dan pada dasarnya borjuis, tetapi yang menegaskan tesis kami dengan menepatkannya. Wajar bahwa model, yang oleh fotografer dianggap paling pantas untuk ditiru, adalah objek seni karena, bagi mata sang fotografer, yang terakhir ini sudah merupakan tiruan alam, "tetapi yang disempurnakannya". Fotografer memerlukan waktu untuk dapat memahami bahwa ia tidak bisa hanya menyalin alam, bahkan sebelum ia sendiri menjadi seniman.

- 6 Perlu saya kemukakan di sini suatu psikologi tentang relika dan "kenangan" yang juga memanfaatkan suatu pengalihan realitas yang mendahului kompleks mumi. Saya hanya mengingatkan bahwa Saint Suaire dari Turin mewujudkan sintesis dari relika dan fotografi.
- 7 Saya menggunakan istilah "kategori" di sini dengan arti yang diberikan oleh Gouthier di dalam bukunya mengenai teater, ketika ia membedakan berbagai kategori dramatis dalam estetika. Seperti juga ketegangan dramatik yang tidak mempunyai nilai seni sama sekali, kesempurnaan tiruan tidak identik dengan keindahan; kesempurnaan tiruan hanya merupakan bahan dasar dan fakta seni harus menyisip ke dalamnya.

## II

### MITOS SENEMA TOTAL<sup>1</sup>

Ketika membaca buku Georges Sadoul yang mengagumkan mengenai asal-usul sinema<sup>2</sup>, pembaca akan mendapati paradoks; artinya, walaupun sudut pandang penulis itu marxis, dapat dirasakan adanya pembalikan hubungan antara evolusi ekonomis dan teknis dan imajinasi para peneliti. Semua itu baginya tampak sama, seolah kita harus memutar balik kausalitas historis mulai dari infrastruktur ekonomis sampai superstruktur ideologis dan menganggap berbagai temuan dalam bidang teknik yang mendasar sebagai kejadian tak terduga yang menguntungkan, namun pada dasarnya sekunder jika dibandingkan dengan gagasan awal para penemu. Sinema adalah fenomena gagasan. Gagasan yang direka manusia itu sudah ada secara lengkap di benaknya, seperti di surga platonis; dan yang mengejutkan kita adalah adanya tantangan keras dari materi terhadap gagasan, dan bukan berbagai anjuran teknis bagi imajinasi peneliti.

Sinema pun dapat dikatakan tidak berutang apa pun kepada ilmuwan. Para leluhurnya bukanlah para ilmuwan (kecuali Marey, namun jelas bahwa marey hanya meminati analisis gerakan, dan sama sekali tidak meminati proses sebaliknya yang memungkinkan untuk menyusun kembali gerakan itu). Bahkan, Edison pada dasarnya hanyalah seorang tukang yang jenius, raksasa dalam pertarungan dengan Lépine. Sementara itu, Niepce, Muybridge, Leroy, Joly, Demeny, Louis Lumière adalah monoman, perajin, tukang, atau lebih baik lagi, industriawan jenius. Apakah E. Reynaud, yang sakti dan pelik itu, yang hanya memperhatikan gambar-gambar hidupnya, berhasil berkat ketekunannya menggeluti sebuah *idée fixe*? Sulit untuk menyadari adanya temuan di bidang sinema jika kita bertolak dari berbagai

temuan teknik yang memungkinkan lahirnya sinema. Padahal suatu perwujudan kira-kira dan rumit dari gagasan hampir selalu mendahului temuan industri, satu-satunya sarana yang dapat memungkinkan penerapan praktis. Dengan demikian, meskipun bagi kita sekarang tampak gamblang bahwa sinema, dalam bentuknya yang paling elementer sekalipun, perlu menggunakan pendukung *bening*, *lentur*, dan *tahan* dan suatu emulsi peka *kering*, yang mampu mengambil gambar semerta (karena yang selebihnya hanya tatanan mekanis yang jauh lebih sederhana dibandingkan dengan sebuah jam lonceng abad ke-18), tampak bahwa segala tahap yang menentukan temuan sinema telah dilalui sebelum berbagai persyaratan tadi dipenuhi. Muybridge, berkat fantasi mahal seorang pencinta kuda, berhasil mewujudkan sebuah kompleks yang besar sekali, pada tahun 1877 dan 1880, yang memungkinkannya untuk membuat gambar hidup dari seekor kuda yang sedang berlari, sehingga si pecinta kuda sangat kagum melihat sederet gambar sinematografis yang pertama. Namun, ia harus puas dengan hasil kolodium basah pada plat kaca (artinya hanya memenuhi satu di antara tiga persyaratan mendasar: keserentakan, emulsi kering, pendukung lentur). Setelah temuan gelatin-bromur perak pada tahun 1880, namun sebelum munculnya pita seluloid pertama di pasar, Marey membangun dengan senapan fotografisnya sebuah kamera yang sebenarnya berikut plat kacanya. Akhirnya, bahkan setelah ada film seluloid di pasar, Lumière sendiri masih mencoba menggunakan film dari kertas.

Namun, di sini kami hanya membahas bentuk tetap dan lengkap dari sinema fotografis. Sintetis gerakan-gerakan elementer itu yang dikaji secara ilmiah untuk pertama kalinya oleh Plateau, sama sekali tidak perlu menunggu pembangunan industri dan ekonomi abad ke-19. Seperti yang dikemukakan secara tepat oleh G. Sadoul, tak ada yang bertentangan dengan perwujudan sebuah fenakistikop atau sebuah zootrop sejak zaman antik. Singkat kata, itu semua adalah pekerjaan ilmuwan sejati, Plateau, yang menciptakan berbagai temuan mekanis yang memungkinkan masyarakat menggunakan berbagai temuannya. Namun, sementara kita terheran-heran melihat bahwa dalam sinema fotografis temuan dapat dikatakan mendahului berbagai persyaratan teknis yang diperlukan bagi realisasinya, di sini sebaliknya harus dijelaskan bahwa setelah segala persyaratan dipenuhi sejak lama (persistensi [ketekunan] retina adalah fenomena yang dikenal sejak lama), temuannya membutuhkan waktu lama untuk terwujud. Mungkin tetap ada gunanya untuk dicatat, meskipun belum tentu ada hubungannya secara

ilmiah, bahwa karya Plateau kurang lebih sezaman dengan karya Nicéphore Niepce. Seolah perhatian para peneliti itu harus menanti selama berabad-abad, sebelum dialihkan untuk meminati sintesis gerakan sama sekali terlepas dari optik, sedangkan di pihak lain kimia juga meminati fiksasi citra yang otomatis.<sup>3</sup>

Perlu saya tegaskan bahwa pada kenyataannya pertemuan historis yang kebetulan itu sama sekali tidak mungkin dijelaskan dengan evolusi ilmu, ekonomi, dan industri. Sinema fotografis bisa saja dicangkokkan, di sekitar tahun 1890, pada fenakistikop yang sudah dibayangkan sejak abad ke-16. Baik keterlambatan temuannya maupun kehadiran para pendahulunya sama membingungkan.

Namun, jika sekarang kami periksa karya mereka secara lebih teliti, arti penelitian mereka sebagaimana tampak pada berbagai peralatan itu sendiri, dan lebih tak terbantah lagi di dalam tulisan dan ulasan yang menyertainya, kami mengamati bahwa para pendahulu itu lebih tepat disebut nabi. Dengan mengabaikan tahapan, padahal tahap pertama secara material tidak mungkin mereka lampau, jelas bahwa mereka menysar sesuatu yang jauh lebih tinggi. Imajinasi mereka mendeteksi gagasan sinematografis yang menampilkan realitas secara utuh dan menyeluruh, mereka juga menjajagi pembangunan kembali suatu ilusi sempurna dari dunia luar dengan bunyi, warna dan relief.

Mengenai yang terakhir ini, seorang sejarawan sinema, P. Potoniée bahkan mampu mempertahankan tesisnya bahwa "bukan temuan fotografi melainkan temuan stereoskopi (yang masuk pasar sejenak sebelum percobaan fotografi bergerak pada tahun 1851) yang membuka mata para peneliti. Dengan menangkap figur-figur tak bergerak di dalam ruang, para fotografer membuktikan bahwa figur itu kekurangan gerakan untuk menjadi citra kehidupan dan salinan setia dari alam". Bagaimanapun, bukan penemu namanya, orang yang berusaha menggabungkan bunyi atau relief dengan animasi citra. Apakah itu Edison, yang kinetoskop individualnya harus dipasangkan dengan sebuah fonograf yang dilengkapi dengan alat pendengar, atau Demeny dan potret-potretnya yang berbicara, atau bahkan Nadar yang, sejenak sebelum mewujudkan reportase fotografis pertama tentang Chevreul, menulis: "Impian saya adalah melihat fotografi merekam sikap dan perubahan wajah seorang orator selama fonograf merekam kata-katanya" (Februari 1887). Jika warna belum disebut-sebut pada saat itu, sebabnya adalah eksperimen pertama tentang trikromi memang baru di-

lakukan kemudian sekali. Namun, E. Reynaud sejak lama mewarnai figurinnya, sedangkan film pertama karya Méliés diwarnai dengan stensil. Teksnya berlimpah, tetap kurang lebih mengecewakan, karena para penemu itu hanya menyebut-nyebut sinema integral yang memberikan ilusi lengkap tentang kehidupan yang kini kita pun masih jauh dari berhasil, dan semua kenal halaman dari *L'Ève Future* atau Villiers de l'Isle-Adam, dua tahun sebelum Edison melakukan penelitiannya yang pertama mengenai fotografi bergerak, memberi kepadanya realisasi fantastis itu: "... pandangan, jasad bening yang secara ajaib difotokromkan dalam pakaian berpaillet, menarikan semacam tarian rakyat Meksiko. Gerakannya ditonjolkan berkat kerancuan dengan kehidupan itu sendiri, berkat proses fotografi berurutan yang mampu menangkap sepuluh menit gerakan pada kaca mikroskopis yang kemudian dipantulkan oleh lampaskop yang kuat .... Mendadak suara datar dan seolah dibuat-buat, suara bodoh dan kasar terdengar. Penari itu menyanyikan *alza et le hole de son fandago*."

Jadi, mite utama dari penemuan sinema adalah tamatnya mite yang secara kabur mendominasi segala teknik reproduksi mekanis dari realitas yang lahir pada abad ke-19, dari fotografi ke fonograf. Itu adalah mite realisme integral, penciptaan kembali dunia pada citranya, suatu citra yang tidak dibebani rintangan kebebasan interpretasi seniman ataupun waktu yang tak mungkin kembali. Jika bayi sinema tidak memiliki segala atribut sinema total masa depan, sebabnya adalah tubuhnya yang memang melawan dan hanya karena peri-perinya secara teknis tidak mampu membekali sinema walaupun mereka ingin sekali melakukannya.

Walaupun asal-usul suatu seni mengesankan sesuatu dari esensinya, kita boleh menganggap sinema bisu dan sinema bicara sebagai tahap-tahap suatu perkembangan teknik yang sedikit demi sedikit mewujudkan mite yang diciptakan oleh para peneliti. Dapat dipahami, dari sudut pandang itu, bahwa tidak masuk akal untuk menganggap sinema bisu sebagai semacam penyempurnaan primitif sementara realisme bunyi dan warna semakin mundur. Primata citra secara historis dan teknis memang suatu kebetulan, nostalgia pada kebungkaman layar, yang masih menghinggapi beberapa orang, sebenarnya tidak jauh dari masa tumbuh-kembang seni ketujuh ini: sedangkan primata-primata sejati sinema, yang hanya ada dalam imajinasi beberapa puluh orang di abad ke-19, adalah peniruan utuh dari alam. Jadi, segala penyempurnaan yang terjadi pada sinema tidak dapat secara paradoksal mempersalahkan asalnya. Sinema belum diciptakan!

Jadi, paling tidak dari sudut pandang psikologis, hal itu sama dengan membalikkan tatanan konkret dari kausalitas yaitu menempatkan berbagai temuan ilmiah atau berbagai teknik industri, yang mempunyai peranan begitu penting dalam perkembangan sinema, pada asas *penciptaannya*. Mereka yang paling kurang yakin mengenai masa depan sinema sebagai seni dan bahkan sebagai industri adalah justru kedua industriawan itu: Edison dan Lumière. Edison puas dengan kinetoskop individual dan Lumière dengan bijaksana menolak menjual brevetnya kepada Méliès, karena kemungkinan besar ia berpikir bahwa akan lebih menguntungkan bila diusahakan sendiri, namun hasilnya seperti mainan, yang setelah lewat masanya, membuat masyarakat bosan. Adapun para ilmuwan sejati, antara lain Marey, hanya memanfaatkan sinema secara insidental: mereka mempunyai tujuan lain yang lebih sesuai bagi mereka, sehingga mereka telah puas manakala tujuan itu tercapai. Golongan fanatik, maniak, pionir yang kurang peduli, yang mampu seperti Bernard Palissy membakar perabotan mereka, sekadar untuk memperoleh gambar selama beberapa detik, bukanlah industriawan ataupun ilmuwan melainkan orang-orang yang terobsesi imajinasinya sendiri. Jika sinema lahir, itu adalah hasil kovergensi dari berbagai obsesi mereka: artinya dari sebuah mite, yaitu mite tentang *sinema total*. Dengan demikian, dapat juga dijelaskan keterlambatan berbagai penerapan optik yang mengikuti temuan Plateau tentang ketekunan retina, dan sintesis gerakan yang secara tetap mendahului berbagai temuan dalam teknik fotografis. Sebabnya adalah masing-masing didominasi oleh imajinasi abad-abad itu. Maka, kemungkinan besar ada contoh-contoh lain, di dalam sejarah teknik dan temuan, dari konvergensi penelitian itu, namun teknik dan temuan yang jelas merupakan hasil evolusi ilmu dan kebutuhan industri (atau militer) harus dibedakan dari teknik dan temuan yang jelas mendahuluinya. Dengan demikian, mite kuno Icare harus menunggu mesin peletus untuk turun dari surga platonis. Namun, di dalam jiwa setiap manusia terdapat mite itu sejak manusia merenungi burung. Dalam batas tertentu. Demikian pula yang terjadi dengan sinema, namun titisannya hingga abad ke-19 hanya mempunyai hubungan jauh dengan titisan yang kita saksikan sekarang ini dan telah menjadi pendorong kemunculan berbagai seni mekanis yang merupakan ciri dunia masa kini.

## CATATAN:

- <sup>1</sup> Dikutip dari Critique, 1946
- <sup>2</sup> *L'Invention du Cinéma*, Jilid I, Denoël.
- 3 Fresko atau bas-relief Mesir lebih merupakan bukti dari suatu kehendak untuk menganalisis gerakan daripada hanya sintesisnya. Adapun otomatis abad ke-18, bagi sinema, sama dengan lukisan bagi fotografi. Bagaimanapun, dan walaupun otomatis sejak Descartes dan Pascal sudah merupakan prototip dari mesin abad ke-19, hanya caranya maka "tipu mata" pikatural merupakan bukti selera berlebihan akan kemiripan. Namun, teknik tipu mata tidak membuat maju optik dan kimia fotografis, karena, jika saya berani mengatakannya, teknik itu membatasi diri dengan meniru-nirunya melalui antisipasi. Lagipula, seperti yang ditunjukkan oleh katanya, estetika "tipu mata" pada abad ke-18 lebih banyak terletak dalam ilusi daripada dalam realisme, artinya lebih di dalam kebohongan daripada di dalam kebenaran. Sebuah patung yang dicat di atas tembok harus tampak diletakkan di atas alas dalam ruang. Dalam batas tertentu itulah juga yang dituju oleh sinema yang baru tumbuh, namun fungsi penipu itu dengan cepat digantikan oleh realisme ontogenetis (Cf. "Ontologi Citra Fotografis").

## KETERANGAN GAMBAR:

Hlm. 21: Kronofotografi karya J. E. Marey, "Prajurit berjalan" [Foto Cinémathèque Française].

### III

## SINEMA DAN PENJELAJAHAN<sup>1</sup>

Di dalam buku kecilnya yang berjudul *Cinéma au long cours* [Sinema perjalanan panjang]. Jean Thévenot telah melihat dengan baik kurva film reportase sejak awal keberhasilannya sekitar tahun 1920, dan menjelaskan dekadensi genre itu antara tahun 1930 dan 1940 serta kelahirannya kembali sejak Perang Dunia II. Ada gunanya diperlihatkan di sini arah evolusi itu.

Setelah Perang Dunia I, sekitar tahun 1920, sepuluh tahun setelah direalisasikan oleh Ponting selama misi Scotlandia yang heroik ke Kutub Selatan, citra di dalam *Eternal Silence* [Ketenangan abadi] membeberkan kepada khalayak luas berbagai pemandangan kutub yang pasti membuat berhasil sederet filmnya, dengan *Nanouk* (1922) karya R. Flaherty yang tetap merupakan adiknya. Agak lama kemudian, dan mungkin sekali karena keberhasilan film-film "putih", berkembanglah suatu produksi, yang dapat disebut "tropis dan ekuatorial", dengan seri paling terkenal mengenai Afrika. Film yang lain adalah *La Croisière Noire* (1926) karya Léon Poirier, *Cimbo et Congorilla* (terbit tahun 1928, tetapi difilmkan dari tahun 1923 sampai 1927).

Adiknya pertama dari film perjalanan itu telah sering membuktikan kualitas tinggi dari genre itu: suatu kesejatan puitis yang tidak pernah lapuk (*Nanouk l'Esquimau* pun lolos dari ujian kualitas itu). Namun, puisi itu, khususnya film yang disyut di lautan Teduh, memiliki ciri khas yang disebut "eksotisme". Dari *Moana*, sebuah reportase yang dapat dikatakan sangat etnografis, hingga *Tabou*, lewat *Ombres blanches* [Bayangan putih], tampak dengan jelas terbentuknya suatu mitologi dan jiwa Barat yang mempengaruhi dan menafsirkan suatu peradaban nun jauh di sana.

Pada zaman itu, dalam kesusastraan muncul nama Paul Morand, Mac Orlan, Blaise Cendrars. Mistik modern tentang eksotisme itu yang diperbarui oleh sarana komunikasi baru dan yang dapat disebut eksotisme instan, kemungkinan besar diungkapkan secara paling khas dalam sebuah film montase di awal film bicara yang memindahkan seluruh bumi ke layar dalam bentuk *puzzle* citra visual dan suara, salah satu yang paling berhasil dari seni baru ini: *La mélodie du monde* karya Walter Ruttmann.

Setelah itu, walaupun masih banyak film yang merupakan pengecualian, film eksotik mulai mengalami kemerosotan dengan ciri khasnya pencarian hal-hal spektakuler dan sensasional secara lancang. Penayangan adegan berburu singa tidak memadai jika singanya tidak melahap beberapa kuli pembawa barang. Dalam *l'Afrique vous parle* [Inilah kata Afrika], ada seorang negro yang dimakan buaya, dalam *Trader Horn* ada negro lain yang diserang badak (saya yakin bahwa meskipun kali ini adegan badak yang mengejar orang merupakan trik, jelas tampak adanya niat membuat sensasi). Dengan demikian, terciptalah mite suatu Afrika yang dipenuhi orang liar dan binatang buas. Masa kejayaan film eksotis berakhir dengan Tarzan dan *Les mines du roi Solomon* [Tambang raja Sulaiman].

Sejak Perang Dunia II kita menyaksikan arus balik ke film dokumenter sejati. Setelah siklus eksotisme diakhiri oleh film-film yang tak masuk akal, publik masa kini menuntut untuk dapat mempercayai apa yang dilihatnya dan kepercayaannya dijamin pula oleh sarana informasi lain yang tersedia, seperti radio, buku dan press. Kelahiran kembali "sinema perjalanan panjang" pada dasarnya adalah akibat dari pembaruan dalam eksplorasi, yaitu mistik yang sangat mungkin merupakan variasi dari eksotisme pada zaman setelah perang ini (cf. *Rendez-vous de juillet*). Titik tolak baru itulah yang memberi gaya dan arah kepada film-film perjalanan kontemporer. Pertama-tama, film-film itu merasakan kembali perlunya ciri eksplorasi modern yang hampir selalu ilmiah atau etnografis. Walaupun sensasi pada dasarnya tidak dikutuk, setidaknya tetap bergantung pada niat dari usaha sinema untuk menghasilkan film dokumenter yang objektif. Dampak dari hal itu adalah menyempitkan film sampai tidak tersisa apa pun lagi, karena seperti yang akan kita lihat, jarang sekali kamera dapat mengabadikan saat-saat yang paling berbahaya dalam suatu ekspedisi. Sebaliknya, unsur psikologis dan manusiawi jadi menonjol, entah dalam kaitan dengan para-auteur itu sendiri karena perilaku dan reaksi mereka di dalam menghadapi tugasnya membentuk semacam etnografi penjelajah,

suatu psikologi petualangan, atau dalam kaitan dengan bangsa-bangsa yang diancang dan dikaji yang syukurlah tidak lagi diperlakukan sebagai varietas hewan eksotis namun sebaliknya orang berusaha untuk memerikan dan memahami mereka dengan lebih baik.

Dengan sendirinya film bukan lagi satu-satunya atau bahkan kemungkinan besar bukan dokumen utama yang mengabadikan berbagai realitas ekspedisi, bagi penonton. Kini, film perjalanan hampir selalu disertai buku atau sederet ceramah yang dilengkapi dengan penayangan gambar, mula-mula di studio Pleyel, kemudian hampir di seluruh Prancis, belum lagi siaran radio dan televisi. Hal ini terjadi karena, di samping alasan ekonomis, sebenarnya film tidak lagi dapat mengikuti kemajuan eksplorasi, apalagi berbagai aspek material yang diikutkan. Lagipula film penjelajahan sekarang dianggap lebih sebagai seminar berilustrasi yang disajikan oleh penceramah-pengamat. Dengan demikian, kata-katanya terus-menerus melengkapinya dan mensejatkan citra yang ditayangkan.

Dari evolusi itu, pertama-tama kita memperoleh sebuah contoh yang menentang dan yang cukup membuktikan kematian film dokumenter yang disusun kembali. Yang saya maksud adalah film technicolor Inggris, yang dalam bahasa Prancis berjudul *L'Aventure sans retour* [Petualangan tanpa jalan kembali] dan menceritakan ekspedisi Kapten Scott pada tahun 1911 dan 1912. Contoh lain: *L'Eternel silence* [Ketenangan abadi]. Mari kita ingat kembali usaha yang penuh kepahlawanan dan mengharukan itu: Scott pergi menaklukkan Kutub Selatan dengan peralatan yang revolusioner namun sangat eksperimental: beberapa kendaraan-ban-ulat, kuda beban dan anjing. Peralatan mekaniknya adalah yang pertama mengkhianatinya; kemudian ia terpaksa sedikit demi sedikit menyisihkan kudanya; adapun anjingnya, jumlah mereka tidak cukup untuk keperluan ekspedisi itu; maka kelima orang yang berangkat dari kamp terakhir di *base-camp* Kutub harus menghela sendiri kereta salju pengangkut material sepanjang dua ribu kilometer pulang pergi. Walaupun demikian, mereka berhasil mencapai sasaran, namun apa yang mereka dapati?... bendera Norwegia yang ditegakkan beberapa jam sebelumnya oleh Amundsen. Perjalanan pulang merupakan neraka berkepanjangan, ketiga orang yang masih bertahan hidup akhirnya mati kedinginan di dalam kemahnya karena lampunya kehabisan bensin. Rekan mereka di *base-camp* pantai menemukan mereka beberapa bulan kemudian dan dapat menyusun kembali petualangan mereka berkat catatan perjalanan yang ditulis oleh pemimpin mereka dan beberapa

plat foto yang berisi gambar.

Ekspedisi Kapten Scott itu mungkin merupakan usaha coba-coba –yang sial– untuk melakukan petualangan ilmiah modern. Scott gagal, namun Amundsen berhasil, untuk melepaskan diri dari teknik tradisional dan empiris di dalam menjelajahi Kutub. Padahal kendaraan-ban-ulatnya yang gagal membantunya merupakan leluhur Weasels yang digunakan oleh Paul-Emile Victor dan Liotard. Ekspedisi itu juga memperlihatkan untuk pertama kalinya suatu praktik yang dewasa ini sudah lazim: reportase sinematografis yang secara organis direncanakan dalam ekspedisi, karena operator H. G. Ponting membawa pulang film pertama dari penjelajahan Kutub (meskipun tangannya membeku karena mengisikikan film ke kameranya dalam suhu  $-30^{\circ}$  tanpa kaus tangan). Dapat dikatakan bahwa Ponting tidak mengikuti contoh Scott yang melakukan perjalanan darat yang panjang menuju Kutub, tetapi dari perjalanan dengan kapal, persiapan, dan kehidupan Scott di *base-camp*, dari ekspedisi yang berakhir secara tragis itu, Ponting melaporkan dalam *L'Eternel silence* (Ketenangan abadi) suatu kisah perjalanan yang menakjubkan dan menjadi arketip bagi genre itu.

Dapat dipahami bahwa bangsa Inggris bangga atas Kapten Scott dan ingin menghormatinya. Saya pun tidak melihat banyak film perjalanan yang lebih membosankan dan tidak masuk akal dibandingkan dengan *L'Aventure sans retour*. Itulah film yang biayanya pasti sama mahalannya dengan ekspedisi ke Kutub karena begitu banyak kemewahan dan kecermatan dalam pembuatannya. Jika kita pertimbangkan zaman pembuatannya (1947–48), film itu merupakan adiknya dalam technicolor. Semua maket dekor di studio merupakan trik dan peniruan yang patut dikagumi. Alasannya? Karena usaha itu telah meniru sesuatu yang tak tertiru, merekonstruksi sesuatu yang pada dasarnya hanya terjadi sekali: risiko, petualangan, maut. Dengan demikian, perlakuan "skenario" tidak dilakukan untuk memperbaiki keadaan. Kehidupan dan kematian Scott diceritakan dengan cara yang paling akademis. Saya tidak akan membicarakan moral hikmah itu yang hanya moral seorang pandu yang dididik untuk mengagungkan negara. Prinsip sebenarnya dari kegagalan film itu bukan terletak pada hal-hal tadi melainkan terdapat di dalam anakronisme tekniknya. Anakronisme itu disebabkan oleh dua hal.

Pertama, kemampuan ilmiah orang awam dalam hal ekspedisi ke Kutub. Kemampuan itu diperoleh melalui reportase dalam pers, radio, televisi, sinema.... Jika dikaitkan dengan pengetahuan rerata penonton, dan

jika dipadankan dengan suatu kajian, film itu dapat diberi brevet tingkat dasar. Keadaan yang memalukan bagi film yang berpretensi mendidik. Bagaimanapun, ekspedisi Scott masih sangat mirip dengan penjelajahan; ilmu hanya dimanfaatkan dengan malu-malu, karena itulah terjadi kegagalan. Justru karena itulah, para auteurnya seharusnya lebih memperhatikan penjelasan yang panjang lebar tentang konteks psikologis petualangan itu. Bagi penonton yang pergi menonton *Groenland* karya Marcel Ichac dan Languepin, di bioskop dekat rumahnya, Scott bakal tampak sebagai orang bodoh yang keras kepala. Tentu saja, Charles Frend, sutradaranya, di dalam beberapa adegan berusaha, dengan sangat didaktis, untuk mempertimbangkan kondisi sosial, moral dan teknis dari penciptaan ekspedisi itu, namun ia melakukannya hanya dalam lingkup Inggris tahun 1910, padahal seharusnya ia membuat skenarionya demikian rupa sehingga dapat menembus batas waktu dan dapat dibandingkan dengan zaman kita, karena para penonton mengacu ke zaman itu.

Kedua, dan terutama, pemerataan sinema reportase objektif sejak Perang Dunia II, yang secara pasti telah meluruskan hal-hal yang kita harapkan dari sebuah reportase. Eksotisme, dengan segala rayuan yang spektakuler dan romantis, terpaksa memberikan tempatnya bagi selera hubungan erat dalam fakta untuk fakta.

Film yang dibuat oleh H. G. Ponting selama perjalanannya adalah sekaligus leluhur dari *Kon-Tiki* dan *Groenland*. *Kon-Tiki* masih mengandung banyak kekurangan tetapi *Groenland* memperlihatkan kehendak untuk membuat reportase yang lengkap. Foto Scott dan keempat rekannya di Kutub Selatan, yang ditemukan di antara barang-barang mereka, sebenarnya jauh lebih menarik daripada film berwarna karya Charles Frend.

Kita dapat mengukur dengan lebih baik lagi keangkuhan usaha Frend itu karena kita tahu bahwa film itu dibuat di gletser Norwegia dan Swiss. Hanya karena menyadari bahwa pemandangan itu, yang kemungkinan besar mirip, tidak menggambarkan realitas Antartika, sudah cukup untuk meluruskan potensi dramatis dari citra itu. Rasanya, kalau saya jadi Charles Frend, setidaknya saya akan mencari cara untuk menampilkan film Ponting. Itu cuma masalah skenario. Jika dikaitkan dengan realitas yang telanjang, objektif, film itu mungkin memperoleh arti yang diinginkannya.

Sebaliknya, film yang dihasilkan oleh Marcel Ichac dan Languepin dalam *Groenland* dapat dianggap sebagai satu di antara kedua bentuk

ekstrem dari film reportase modern tadi tentang perjalanan, dengan *L'Eternel silence* [Ketenangan abadi] sebagai leluhurnya. Ekspedisi P.-E. Victor, yang disiapkan dengan cermat, kemungkinan besar masih mengandung risiko, namun yang dapat diduga. Layanan dari sinematografi di situ dipadukan sebagai keahlian pelengkap. Bahkan adegan-adegannya, kalau mau, sebenarnya bisa disiapkan terlebih dahulu dalam bentuk tulis, seperti jadwal kegiatan tim itu. Pendek kata, sineas bisa sangat banyak dibebaskan dari sarananya, ia merupakan saksi resmi seperti halnya meteorolog atau geolog.

Bertolak belakang dengan pemaduan film dalam ekspedisi itu, film Tor Heyerdahl merupakan contoh jenis reportase lain: *Kon-Tiki* adalah film terbagus yang dapat ditonton tetapi tidak riil! Sebagaimana reruntuhan yang mencukupi untuk memunculkan kembali seni bangunan dan seni arca yang telah hilang, citra yang terdapat dalam film itu merupakan peninggalan dari suatu karya potensial yang hampir-hampir tidak pernah diangankan.

Saya rasa harus ada penjelasan lebih panjang. Kita mengetahui petualangan luar biasa dari beberapa ilmuwan muda Norwegia dan Swedia yang bertekad membuktikan bahwa bertentangan dengan hipotesis ilmiah yang diterima secara luas, pendudukan Polynesia terjadi melalui migrasi laut dari timur ke barat, artinya penduduk Polynesia berasal dari pesisir Peru. Cara terbaik untuk meniadakan sanggahan adalah dengan mengulangi migrasi itu dalam kondisi yang sama dengan yang terjadi ribuan tahun yang lalu. Para navigator dadakan itu membangun semacam rakit dengan bantuan berbagai dokumen tertua yang dapat ditemukan mengenai teknologi Indian. Karena tidak dapat dikemudikan, rakit itu lebih mirip reruntuhan kapal yang hanyut terseret arus laut dan didorong oleh angin Alizé sampai di atol Plynesia, sekitar 7.000 km dari tempatnya bertolak. Bahwa ekspedisi yang aneh itu benar-benar berhasil, setelah lebih dari tiga bulan berlayar sendirian dan diterpa selusin topan, jelas merupakan pernyataan yang melegakan bagi para cerdas pandai, khususnya mereka yang meminati keajaiban modern: maksud saya Melvill dan Conrad. Berkat petualangan itu, mereka berhasil menulis sebuah buku yang sangat menarik dengan gambar-gambar yang penuh humor. Namun, jelas bahwa pada tahun 1952, satu-satunya kesaksian yang mungkin dalam usaha seperti itu hanyalah kesaksian sinematografis. Saya kira di sini para kritikus perlu merenung sebentar.

Anak-anak muda itu memiliki kamera, tetapi mereka amatir. Mereka tahu menggunakan kamera seperti juga Anda dan saya. Lagipula jelas

mereka tidak merencanakan untuk memanfaatkan film itu secara komersial seperti yang dibuktikan oleh banyaknya rincian yang parah ini, mereka mesyut dengan kecepatan film bisu, artinya enam belas citra dalam satu detik, padahal proyeksi bersuara memerlukan dua puluh empat citra. Walhasil, citranya perlu digandakan sehingga filmnya lebih melompat-lompat daripada tayangan buruk di bioskop kampung di sekitar tahun 1910. Perlu ditambahkan kekeliruan ekspose dan terutama perbesaran 35 mm yang tidak memperbaiki kualitas fotonya.

Namun, yang paling gawat bukan itu. Karena tujuan dari usaha mereka itu, sebagai usaha sampingan sekalipun, bukan membuat film, maka kondisi pengambilan gambarnya buruk sekali. Maksud saya kamera itu berada di tangan operator dadakan yang terpojok di ujung rakit yang setengah tenggelam. Tidak ada travelling, tentu saja, tidak ada angle tajam, apalagi kemungkinan membuat gambar rakit secara menyeluruh dari sebuah perahu karet yang diombang-ambingkan ombak. Terakhir, dan terutama, jika suatu peristiwa penting terjadi (ada topan misalnya), awak perahu itu punya pekerjaan lain daripada mensyut topan. Maka, para pemuda amatir itu jelas terpaksa memboroskan sekian banyak rol film untuk mensyut kakatua maskot dan cadangan makanan petugas perbekalan yang orang Amerika, namun ketika secara kebetulan seekor paus mendekati rakit, citranya begitu singkat sehingga harus digandakan sepuluh kali lipat dengan trik agar ada waktu bagi penonton untuk melihatnya.

Walaupun demikian ... *Kon-Tiki* mengagumkan dan mencengangkan. Mengapa? Karena pembuatannya tepat sama dengan action yang diceritakan secara demikian tidak sempurna; karena film itu hanya satu segi dari petualangan! Gambar-gambar yang kabur dan bergetar itu seolah catatan objektif dari para pelaku drama. Apakah hiu-paus yang tampak sekilas di kilatan air menarik kita karena kelangkaan binatang itu dan tontonan seperti –tapi hiunya hampir tidak kelihatan!– atau lebih tepat karena gambarnya telah diambil pada saat yang bersamaan dengan ngadatnya binatang buas itu yang mungkin saja menghancurkan rakit dan melontarkan kamera ke kedalaman 7.000 sampai 8.000 meter? Jawabnya mudah: dua-duanya.

Meskipun demikian, tetap saja bahwa untuk dapat mengagumi reruntuhan awal itu, yang terdapat dalam film yang tidak direncanakan, kita tidak pernah akan puas. Kita masih saja memimpikan kehebatan fotografis dalam film-film Flaherty misalnya (ingat hiu-martil dalam *Man of Aran* yang sedang berhandai-handai di perairan Irlandia). Namun, renungan sejenak

akan mengungkap kita dalam dilema yang tak ada jalan keluarnya. Memang benar, tontonan itu secara material tidak akan begitu tidak sempurna jika sinema tidak menyelewengkan berbagai kondisi pengalaman yang dikisahkannya. Untuk membuat film 35 mm dengan jarak yang memadai untuk pemotongan adegan yang runtut, rakitnya harus dibangun secara lain dan, mengapa tidak, membuat kapal biasa. Namun, fauna Lautan Teduh yang menyangkut di sekelilingnya, justru menjadi ciri kapal hanyut: motod dan baling-baling pasti akan membuat mereka kabur. Surga laut pasti segera musnah karena keterikatan pada ilmu.

Sebenarnya, film jenis ini hanyalah merupakan kompromi yang relatif efektif antara tuntutan action dan tuntutan reportase. Kesaksian sinematografis adalah sesuatu yang dapat dicabut oleh manusia dari peristiwa yang mencakupnya sebagai pelaku. Namun, kapal hanyut yang selamat dari angon topan itu pasti jauh lebih menyentuh daripada kisah tanpa cacat dan tanpa rumpang dari reportase yang tersusun rapi. Ingat, film tidak hanya dibentuk dengan apa yang kita lihat. Ketaksempurnaan itu justru menjadi saksi kesejatiannya, ketiadaan dokumen merupakan jejak negatif dari petualangan, pertulisan yang hilang.

Begitu pula, banyak citra yang hilang dalam *L'Annepurna* karya Marcel Ichac dan khususnya citra yang seharusnya dapat menaikkan namanya, seperti halnya kenaikan ke puncak bagi Herzog, Lachenal dan Lionel Terray. Namun, kita tahu mengapa citra itu tidak ada: salju longsor telah menyerobot kamera dari tangan Herzog, termasuk kaus tangannya. Jadi, film itu meninggalkan ketiga lelaki itu yang berangkat dari kamp II, menerobos kabut tebal, dan baru menemukan mereka kembali 36 jam kemudian, keluar dari kegelapan, setengah buta dan kaki tangannya membeku. Dari pendakian ke neraka es itu, dewa Orpheus modern sekalipun tidak mampu menyelamatkan bidikan kameranya. Namun, kemudian dimulai perjalanan panjang menuruni gunung, Herzog dan Lachenal diikat seperti mumi di punggung Sherpanya, dan kali ini jadilah sinemanya, dengan selendang Véronique yang membalut wajah lelaki yang menderita.

Kemungkinan besar kisah yang ditulis oleh Herzog, kecermatan dan kelengkapannya tidak ada bandingannya. Catatan selalu lebih setia daripada film, satu-satunya yang dapat merekam hingga ketinggian berapa pun dan khususnya hingga ajal menjemput. Namun, siapa yang tidak melihat perbedaan antara kenangan dan citra objektif yang mengabadikan secara konkret!

**CATATAN:**

- <sup>1</sup> Rangkuman dari dua artikel yang terbit dalam *France-Observateur* bulan April 1953 dan Januari 1954.

**KETERANGAN GAMBAR:**

Hlm. 26: *Tabou*, karya Murnau. Dari kesantunan ke tragedi.

Hlm. 32: *Kon-Tiki* [Foto R.K.O.]

## IV LE MONDE DU SILENCE<sup>1</sup>

Jelas kritik yang dilontarkan pada *Le Monde du silence* [Alam hening] agak mengada-ada, karena sebenarnya keindahan film tidak terletak pada keindahan alam yang ditampilkannya dan siapa yang mau mengkritik Tuhan. Lagipula, demi mengagungkan nama Tuhan, kita boleh menunjukkan bahwa keindahan itu tak terperikan dan bagi manusia merupakan wahyu terbesar mengenai planetnya yang kecil ini, sejak zaman penjelajahan bumi yang bersifat kepahlawanan. Dapat juga dicatat bahwa, karena alasan yang sama, film-film bawah laut adalah satu-satunya pembaruan radikal dalam khasanah film dokumenter sejak film-film besar tentang perjalanan yang dibuat pada tahun 20-an sampai 30-an. Lebih tepatnya, itu merupakan satu di antara kedua pembaruan; karena yang kedua terjadi berkat konsepsi modern tentang film seni, namun pembaruan itu hanya mengenai bentuk, sedangkan pembaruan dalam film bawah laut, kalau boleh saya katakan, mengenai isinya. Justru isi yang selalu kita dambakan.

Walaupun begitu, saya tidak berpikir bahwa segi yang mengagumkan dari film-film dokumenter hanya berasal dari temuannya dan kekayaan bentuk serta warna yang tidak disunting. Jelas, kejutan dan kecantikan merupakan unsur kenikmatan bagi kita, namun keindahan gambar-gambar itu berasal dari suatu daya tarik yang jauh lebih kuat dan yang mencekam seluruh kesadaran kita: yaitu karena gambar-gambar itu merupakan gubahan suatu mitologi tentang air yang diwujudkan secara material oleh manusia katak super dan sesuai dengan suara hati yang paling rahasia, dalam, dan sangat lampau di dalam ingatan kita sendiri.

Saya tidak akan berusaha memerikan ataupun menganalisisnya di sini. Hanya perlu saya kemukakan bahwa yang saya maksud bukan simbolisme yang dikaitkan dengan air dangkal, bergerak, beriak, bening, melainkan dengan Samudra, air yang dianggap sebagai paruh lain dari semesta, ruang berdimensi tiga, lebih stabil dan lebih homogen daripada ruang angkasa dan jika kita berada di dalamnya, kita terbebas dari bobot. Pembebasan dari belunggu bumi itu pada dasarnya dapat juga dilambangkan dengan ikan atau burung, namun lazimnya, dan karena alasan yang gamblang, impian manusia hanya terpancar di Azura. Suatu wilayah yang kering, bermatahari, udara. Laut yang berkelap-kelip, bagi penyair Laut Tengah hanyalah sebuah atap tanpa gerak tempat merpati berjalan-jalan, tempat bagi layar topang dan bukan tempat bagi singa laut.

Pada akhirnya ilmiah yang seharusnya mewujudkan mite kuno tentang terbang, karena lebih kuat daripada imajinasi kita, yaitu dengan mengungkapkan kepada manusia potensinya sebagai ikan, yang dapat lebih dipuaskan dengan baju selam mandiri daripada dengan mekanik bising dan kolektif dari pesawat terbang, yang sama konyolnya dengan penyelam, sama berbahayanya dengan baju selam yang berpipa dan bertopeng. Dalam lukisan Brueghel yang mengagumkan, Icare yang mencebur ke laut dengan seenaknya merupakan gambar awal dari Cousteau dan rekan-rekannya yang menyelam di laut lepas, di dekat pantai Laut Tengah. Mereka tidak dipedulikan oleh petani yang mengerjakan ladangnya karena dikira hanya orang-orang yang sedang mandi-mandi di laut.

Hanya setelah dibebaskan dari bobot itu sesuai dengan asas Archimedes, kemudian disesuaikan oleh modifikator tekanan di kedalaman agar kita tidak berada dalam keadaan penyelam yang penuh bahaya tetapi dalam keadaan Neptunus, sang penguasa air. Manusia akhirnya terbang dengan lengannya!

Kalau Azura di atas hampir hampa dan mandul, dan terbuka sampai tak terhingga, jika ada api bintang-bintang atau bintang mati yang gersang, ruang di bawah adalah alam kehidupan, tempat gugus-gugus plankton yang misterius dan tak kasat mata memantulkan gaung radar. Di dalam kehidupan itu, kita hanyalah sebutir biji yang dibiarkan bersama bebijian lain di pantai samudra. Manusia, kata para biolog, adalah hewan laut yang membawa laut ke dalam dirinya. Jadi, sama sekali tidak mengherankan bahwa menyelam kemungkinan besar memberinya juga perasaan kembali ke asal.

Nanti saya dikira meramal. Boleh saja orang menyanggah pendapat saya dengan penjelasan lain, tetapi ada satu hal yang tak disangsikan lagi: keindahan alam bawah laut tidak mungkin disempitkan jadi variasi dekoratif ataupun kejutan yang disediakan untuk kita. Kecerdasan Cousteau lah, beserta timnya, yang telah memahami sejak awal bahwa estetika penjelajahan bawah laut, atau lebih tepat puitikanya, menjadi bagian yang terpadu dari peristiwa, dan karena dilahirkan dari ilmu, estetika itu baru bisa kembali kepadanya melalui ketakjuban jiwa manusia. Kemungkinan besar akan datang harinya kita merasa jenuh dengan setumpuk citra yang tidak kita kenal. Namun, bathyscaphe itu menjanjikan banyak temuan. Kita sajalah yang sial. Sambil menunggu, marilah kita nikmati.

Jangan menyimpulkan dari uraian yang terlalu umum ini bahwa *Le Monde du silence* [Alam hening] secara apriori bagus dan bahwa para pembuatnya hanya mempunyai tugas menyelam ke bawah laut untuk mengabadikan berbagai gambar. Kualitas film itu tidak akan setinggi itu seandainya Louis Malle tidak cukup cerdik ketika membuatnya. Pembuatan film itu merupakan contoh yang bagus dari tipuan yang dibolehkan di dalam film dokumenter dan perbedaannya dengan *Continent perdu* [Benua yang hilang] maknawi. Saya mendengar keluhan bahwa sekuen-sekuen tertentu mengikutkan peradeganan yang tidak kentara. Khususnya adegan seorang perenang yang menjelajahi sendirian sebuah reruntuhan kapal yang hanyut, yang sebenarnya tidak hanya menganggapkan kehadiran beberapa kamera, tetapi juga pemotongan adegan seperti di dalam studio.

Menurut pendapat saya, adegan seperti itu bukan yang terbaik bagi film karena mau tidak mau menjadi terlalu puitis. Namun, ini adalah kritik atas isi. Mengenai kritik atas bentuk, sah-sah saja untuk dilontarkan. Sebenarnya rekonstruksi dapat diterima dalam film dokumenter asalkan memenuhi dua syarat berikut ini: 1\* tidak ada usaha untuk menipu penonton; 2\* peristiwa tidak bertentangan dengan rekonstruksinya. Padahal, dalam *Continent perdu* [Benua yang hilang], selalu diupayakan agar kita lupa akan kehadiran tim sineas dan berbagai situasi yang disajikan kepada kita seolah sejati dan alami, padahal sebenarnya tidak mungkin ada kejadian yang seperti itu tanpa rekonstruksi. Memperlihatkan di latar depan seorang "buas" pemenggal kepala yang mengawasi kedatangan orang-orang putih, jelas mengikutkan bahwa individu itu bukan orang liar karena dia tidak memotong kepala operator.

Sebaliknya, jelas dihalalkan untuk merekonstruksi penemuan runtuh kapal, karena peristiwanya sudah terjadi dan akan terjadi kembali, dan hanya dengan peradeganan penonton dapat memahami dan merasakan emosi penjelajah. Paling banter kita dapat meminta kepada sineas untuk tidak berusaha menyembunyikan prosedurnya. Namun, kita tidak mungkin menyalahkan Cousteau dan Malle yang di dalam sebuah film, beberapa kali menunjukkan kepada kita materialnya dan mereka saling mengabadikan ketika sedang mensyut. Jadi, memang perlu kita merenung sejenak, agar tidak tertipu oleh kenikmatan.

Meskipun demikian, saya akui bahwa, karena beberapa alasan yang telah saya kemukakan, penonton terganggu oleh sekuen-sekuen tadi. Sebenarnya, yang saya anggap paling berhasil dalam film itu adalah penyusunan secara apriori dari berbagai peristiwa tak terduga, sehingga tampilannya jelas dan logis tanpa merusak kesejatiannya. Dari sudut pandang ini, saat paling penting dibentuk oleh seluruh sekuen beberapa ekor paus dan terutama oleh kematian anak paus yang terluka kena baling-baling, yang kemudian dilahap oleh beberapa ekor hiu. Para sineas itu tidak pernah kehilangan kendali atas peristiwa yang mereka abadikan, namun pada saat yang sama besarnya melampaui kemampuan mereka dan puitika citra selalu lebih kuat dan lebih kaya interpretasinya daripada puitika yang dapat mereka ciptakan.

Ada saat yang sangat mengharukan ketika, setelah mendekati beberapa ekor paus dan berusaha dengan kejam untuk menjalin hubungan dengan mereka, sehingga mengakibatkan dua kecelakaan dalam rombongan paus itu, kita sedikit demi sedikit merasakan bahwa manusia-manusia itu menjadi senasib sepenenderitaan dengan binatang menyusui yang terluka itu dalam menghadapi hiu yang cuma seekor ikan.

Pada dasarnya film dokumenter semacam itu mempunyai masalah ganda, yaitu masalah teknik dan masalah moral. Sebenarnya, masalahnya adalah bagaimana mengelabui penonton, agar mereka dapat melihat dengan lebih jelas, tanpa menipu mereka. *Kon-Tiki* adalah film yang enak dinikmati, tetapi itu film yang tidak ada, dan pembuatannya tanpa tujuan tertentu. Sementara itu, "Calypso" bukanlah rakit. Dengan lubang berkaca di bawah garis apung, dilengkapi dengan kamar pemisah. "Calypso" lebih mirip dengan "Nautilus"; memang sudah mendekati ideal, dengan adanya tempat pengamatan yang lengkap, namun hal itu tidak mengubah aspek dan makna objek yang diamati.

## CATATAN

<sup>1</sup> Dimuat dalam France-Observateur, Maret 1956.

## KETERANGAN GAMBAR

Hlm. 37. *Le Monde du silence* [Alam hening], karya J.-Y. Cousteau dan L. Malle.

Hlm. 39. ... Dengan demikian, di dalam *Le continent perdu* [Benua yang hilang] jelas ada usaha terus-menerus untuk membuat kita melupakan kehadiran sineas .... Memperlihatkan di latar depan seorang "buas" pemenggal kepala jelas mengikutkan bahwa individu itu bukan orang liar karena dia tidak memotong kepala operator.

## V TUAN HULOT DAN CUACA1

Semua tahu bahwa sinema Prancis dapat dikatakan tidak memiliki bakat komedi. Setidaknya selama tiga puluh tahun terakhir ini, karena perlu diingatkan kembali bahwa, pada tahun-tahun pertama abad ini, justru di Prancis lah lahir aliran lawak, dengan Max Linder sebagai pahlawannya yang patut diteladani. Ajaran dalam aliran itu kemudian diterapkan di Hollywood oleh Mac Sennet dan berkembang penuh di Amerika Serikat: hasilnya sejumlah aktor lawak seperti Harold Lloyd, Harry Langdon, Buster Keaton, Laurel dan Hardy dan terutama Charlie Chaplin. Namun kita tahu juga bahwa pelawak yang terakhir ini hanya mengakui Max Linder sebagai gurunya. Walaupun begitu, jika kita kecualikan film-film terakhir Max Linder yang dibuat di Hollywood, umur film lawak Prancis hanya sampai tahun 1914, karena tergilas oleh keberhasilan —yang wajar— komedi Amerika. Sejak ada film bicara, di luar film Chaplin, Hollywood tetap merupakan kiblat bagi sinema komedi: pertama, dalam tradisi lawak, yang diturunkan dan diperkaya dengan kehadiran pasangan W. C. Fields, Max bersaudara dan bahkan, pada tingkat yang lebih rendah, Laurel dan Hardy. Selain itu, muncul pula genre baru yang mirip teater: "komedi Amerika".

Di Prancis, sebaliknya, kata-kata sedikit sekali dimanfaatkan, misalnya dalam adaptasi yang gagal dari *vaudeville* [cerita lucu dan segar] Broadway. Jika kita mempertanyakan siapa yang menonjol dalam bidang komedi tahun 30-an, maka kita hanya melihat dua aktor: Raimu dan Fernandel. Namun, anehnya, kedua setan lawak itu hanya diberi kesempatan untuk main dalam film murahan. Seandainya tidak ada Pagnol

dengan empat atau lima film bermutu yang dihasilkan dari roman-romannya, mungkin kita hanya dapat menyebutkan satu film yang pantas dinamai film (kecuali film ganjil dan tidak dikenal, berjudul *François 1<sup>er</sup>* karya Christian Jaque, dan agarimbang, perlu ditambahkan karya Noël-Noël yang menyenangkan namun dangkal). Penting artinya bahwa setelah kegagalan *Dernier Milliardaire* pada tahun 1934, René Clair meninggalkan studio Prancis untuk berkarya di Inggris, lalu di Hollywood. Jadi, tampak bahwa yang tidak dimiliki Prancis bukan-lah aktor lawak melainkan gayanya, suatu konsepsi komedi.

Sengaja tidak saya sebutkan satu-satunya usaha khas untuk menurunkan tradisi lawak Prancis, maksud saya yang dilakukan oleh Prévert bersaudara. Beberapa orang pasti melihat kelahiran kembali sinema komedi dalam *L'Affaire est dans le sac*, [kita pasti berhasil] *Adieu Léonard* dan *Le voyage surprise* [perjalanan penuh kejutan]. Namun, mereka menganggapnya sebagai karya gemilang yang tidak dapat dipahami. Saya pun, tidak lebih dari penonton yang jengkel itu, tidak berhasil meyakinkan diri untuk melihatnya sebagai film yang berhasil. Usaha yang patut dihargai, memang, dan yang pasti simpatik, namun gagal hanya karena terlalu cendekia. Dalam film Prévert bersaudara, *gag*nya selalu gagasan yang divisualisasikan secara *a posteriori*, sehingga kelucuannya baru muncul setelah terjadi kegiatan mental, jadi *gag* visual dengan niat yang cendekia. Itulah proses pembuatan cerita tanpa kata dan itulah juga alasannya mengapa salah satu seniman gambar kita yang terbaik, Maurice Henry, tidak pernah berhasil memasuki dunia sinema sebagai *gagman*. Struktur *gag* yang terlalu cendekia itu, yang hanya merangsang tawa melalui rikoset, perlu ditambah dengan cirinya yang agak menusuk karena adanya humor yang menuntut dari penonton semacam persekongkolan tanpa dasar. Komedi sinematografis, seperti halnya teater, tidak mungkin terjadi tanpa komunikasi yang berlimpah, *private joke* bukan contoh sinema komedi. Satu-satunya film yang memanfaatkan humor prévertian itu tidak berhasil mewujudkan niatnya untuk berhasil: maksud saya film *Drôle de Drame* [Kisah aneh], tetapi masih ada contoh lain dan ada gunanya seorang Marcel Carné muncul di khasanah komedi Prancis dengan *L'Opéra de quat 'sous* [Opera picisan] yang diilhami humor Inggris.

Di latar historis yang miskin itu, *Jour de fête* [Hari keriaan] tampak sebagai keberhasilan yang sangat tidak dinyana ataupun luar biasa. Kita mengenal kisah film itu yang dibuat hampir secara liar, dengan biaya sangat

rendah, dan tak satu pun distributor mau menerimanya. Ternyata film itu menjadi pelarap [*best-seller*] pada tahun itu, dan mengeruk keuntungan sepuluh kali lipat biaya produksinya.

Mendadak Tati termasyhur. Namun, patut dipertanyakan apakah keberhasilan *Jour de fête* tidak menguras habis bakat auteurnya. Di dalamnya terdapat berbagai temuan yang sensasional, sebuah komedi orisinal meskipun, sebenarnya, film itu justru kembali ke gaya lawak Prancis yang mendasar. Walaupun demikian, di satu pihak ada yang beranggapan bahwa jika Tati memang berbakat, ia tidak perlu menghabiskan dua puluh tahun untuk mencari sesuap nasi di berbagai music-hall, di lain pihak, keaslian film itu sendiri membuat orang khawatir bahwa auteurnya tidak akan tahan sewaktu membuat film yang kedua. Kemungkinan besar ada petualangan lain di dalam cerita populer seperti kembalinya Don Camillo, yang hanya menambah penyesalan orang bahwa Tati tidak cukup bijaksana untuk tetap menekuni bidang itu.

Namun, Tati bukan sekadar tidak mengolah tokoh yang diciptakannya, padahal popularitasnya bisa menjadi tambang emas, ia juga menghabiskan waktu empat tahun untuk menyuguhkan kepada kita filmnya yang kedua, yang lebih dari sekadar tidak sebanding, telah membuat *Jour de fête* tampak seperti kertas buram. Kebesaran film *Les vacances de M. Hulot* sama sekali tidak bisa diabaikan. Karya itu tidak hanya menjadi karya komedi terbesar dalam sinema dunia sejak Marx Brothers dan W. C. Fields, tetapi juga merupakan peristiwa bersejarah dalam sinema bicara.

Sebagaimana halnya semua komedi besar, sebelum membuat kita tertawa, Tati menciptakan suatu alam. Suatu dunia yang ditata dengan titik tolak tokoh yang diciptakannya, menghablur seperti larutan terlalu jenuh karena dilontarkan di sekitar biji garam. Tokoh Tati memang jenaka, tetapi kelucuannya hampir-hampir hanya sebagai tambahan dan bagaimanapun selalu dalam hubungannya dengan dunianya. Tokoh itu dapat saja secara pribadi sama sekali tidak menimbulkan *gag* yang paling lucu sekalipun, karena Tuan Hulot hanyalah inkarnasi metafisik dari kekacauan yang terus berulang, bahkan lama setelah ia lewat.

Meskipun demikian, jika mau bertitik tolak dari tokoh, orang akan melihat bahwa keaslian Tati, dibandingkan dengan *Commedia dell'arte* yang terus ada melalui pelawak, terletak di dalam semacam keadaan tidak tuntas. Tokoh dalam *Commedia dell'arte* menampilkan esensi komik,

fungsinya jelas dan selalu mirip dengan tokoh-tokoh lain dalam aliran itu. Sebaliknya, kekhasan Tuan Hulot tampaknya terletak pada ketakberaniannya untuk hadir sepenuhnya. Ia seperti niat yang sepiantas, keberadaan yang tidak menonjol. Ia meningkatkan rasa malu ke tingkat yang sejajar dengan asas ontologis! Namun, tentu saja sikap Tuan Hulot yang seenaknya itu justru akan menjadi sebab dari berbagai malapetaka yang menyimpannya karena sikap itu bertentangan dengan kesantunan dan nilai-nilai masyarakat. Nasib Tuan Hulot memang kurang mujur, tetapi tidak berarti bahwa ia kikuk atau tidak trampil. Sebaliknya, ia merupakan semacam karunia, Malaekat badut, dan kekacauan yang ditimbulkannya justru memberi kesan kebebasan yang menyenangkan. Perlu diperhatikan pula bahwa satu-satunya tokoh yang anggun dan betul-betul simpatik dalam film itu adalah justru anak-anak. Hanya mereka yang tidak mengerjakan "tugas liburan". Tuan Hulot tidak membuat mereka heran, ia seperti kakak yang selalu ada sewaktu dibutuhkan, sama naif dengan mereka sehingga menimbulkan kenikmatan bagi penonton. Satu-satunya orang yang hadir dalam pesta bertopeng adalah Tuan Hulot, namun dengan tenang dan masa bodoh ia menerima kehampaan yang melingkupinya. Kembang api, atas perintah pensiunan Komandan telah disimpan sebagai cadangan, tetapi sialnya korek api Tuan Hulot membakar habis mesiu itu.

Namun, apa jadinya Tuan Hulot tanpa liburan? Dengan mudah dapat dibayangkan suatu pekerjaan, setidaknya semacam kesibukan, bagi semua penduduk musiman di pantai yang aneh itu. Bisa saja diperlihatkan asal dari mobil-mobil dan kereta api yang sama-sama menuju ke X-sur-Mer di awal film itu dan membuat kejutan dengan isyarat misterius. Akan tetapi, mobil Almicar milik Tuan Hulot tidak panjang umur dan benar-benar tidak punya asal-usul: mobil itu berada di luar waktu. Kita bisa saja membayangkan bahwa Tuan Hulot menghilang selama sepuluh bulan dan dengan semerta muncul kembali pada tanggal 1 Juli, akhirnya, pada saat jam-jam amano berhenti dan di tempat-tempat tertentu di pantai dan di desa terbentuklah waktu semusim, semacam tanda kurung, julat yang lembut menghanyutkan, lalu mengatup seperti daur pasang yang naik dan surut. Itulah waktu untuk mengulangi kial tanpa guna, yang bergeming, lalu mandek pada jam tidur siang. Itu adalah juga Waktu ritual, yang berirama liturgi sia-sia, seolah ada kenikmatan konvensional yang lebih tegas daripada jam kantor.

Karena itu, tidak mungkin dibuat "skenario" untuk Tuan Hulot. Sebuah cerita yang menganggapkan satu makna, satu orientasi Waktu yang bermula

dari sebab menuju dampak, satu awal dan satu akhir. *Les vacances de M. Hulot*, sebaliknya, hanyalah urutan peristiwa yang sekaligus padu di dalam pemaknaannya dan terikat secara dramatik. Setiap petualangan –termasuk yang sial– dari tokohnya selalu dimulai dengan ungkapan: "Lain kali Tuan Hulot...." Kemungkinan besar waktu belum pernah menjadi bahan mentah untuk membuat film, atau semacam objeknya, seperti dalam film itu. Bahkan, diolah secara lebih baik dan lebih sering daripada film-film eksperimental yang berlangsung selama waktu action itu sendiri. Tuan Hulot membuat kita lebih menyadari dimensi temporal dan gerak-gerik kita.

Di dalam alam liburan itu, berbagai tindak yang diukur waktunya menjadi absurd, tidak masuk akal. Cuma Tuan Hulot yang selalu terlambat di mana pun, karena ia satu-satunya yang berenang dalam waktu sementara yang lain dengan bersemangat menyusun jadwal kosong yang sama teraturnya dengan irama ceklik pintu ayun di restoran. Mereka hanya berhasil mengentalkan waktu, yang digambarkan oleh setumpuk gulali panas yang pelahan-lahan meleleh dari meja tukang permen dan membuat panik Tuan Hulot: itulah Sisyphé pemungut permen berlingot yang berulang-ulang nyaris jatuh ke lantai seolah mengulangi keadaan mendesak.

Akan tetapi, suara juga memberi andil sama banyak dengan citra, dalam mengentalkan waktu dalam film itu. Itu juga merupakan temuan besar Tati dan secara teknis yang paling orisinal. Ada kalanya orang keliru ketika berkomentar bahwa rekaman suara itu dibentuk dari semacam magma bersuara dan di atasnya terkadang mengapung potongan-potongan kalimat, kata-kata jelas, yang semuanya konyol. Itu memang kesan yang diperoleh telinga tidak cermat. Sebenarnya, jarang ada unsur bunyi yang tidak jelas (misalnya petunjuk melalui pengeras suara di stasiun, tetapi di situlah letak gag riil). Sebaliknya, kecerdikan Tati justru menghancurkan kejelasan dengan kejelasan. Dialog bukannya tidak terpahami melainkan tidak maknawi dan keadaan tanpa makna itu dibebankan oleh ketepatan waktu. Tati berhasil melakukannya terutama dengan merusak hubungan intensitas antara berbagai suara, terkadang ia malah merekam bunyi adegan yang disyut dari kejauhan mengenai satu peristiwa tanpa kata. Pada umumnya dekor suaranya dibentuk dari unsur yang realis: potongan dialog, teriakan, berbagai bunyi pantulan, namun tak satu pun yang diletakkan dalam situasi dramatis. Dalam hubungan dengan latar inilah bunyi yang tidak ada tempatnya dapat mengubah situasi secara tak terduga. Misalnya, pada malam

hari di hotel, ketika para penginap sedang membaca, ngobrol atau bermain kartu: Hulot bermain ping-pong dan bolanya menimbulkan bunyi yang melengking memekakkan telinga sehingga menggedor ketenangan itu seperti bola bilyar; setiap kali bola ping-pong itu melenting, bunyinya terasa semakin menyakitkan telinga. Suatu bunyi sejati menjadi dasar film itu, suara itu memang benar-benar direkam di tepi pantai dan bertumpang tindih dengan bunyi buatan yang juga tidak jelas, namun diantarai secara konstan. Dari gabungan realisme dan deformasi itu lahirlah suara yang sia-sia di dunia manusia. Kemungkinan besar belum pernah aspek fisik dari wicara, anatominya, ditampilkan secara begitu gamblang. Karena kita begitu terbiasa untuk memberi arti kepada setiap suara, padahal suara yang satu ini justru tidak mempunyai makna, kita tidak mampu menerima ironi itu yang seharusnya kita tangkap dengan mata. Di sini kata-kata telanjang bulat berkeliaran dengan vulgar, dilepaskan dari kerumitan sosial yang semula menyelubunginya dengan harkat yang ilusif. Kita merasa melihat suara itu keluar dari radio seperti serangkaian balon merah, yang lain memadat berbentuk awan-awan di atas kepala orang-orang, kemudian bergerak di udara mengikuti angin sampai tiba di bawah hidung kita. Namun, lebih parah lagi, balon-balon itu, yang oleh perhatian cermat, diusahakan untuk dihilangkan dengan mata yang tertutup dan bunyi tambahan, justru akhirnya disusun kembali maknanya. Pernah juga Tati menyisipkan secara diam-diam satu bunyi yang sama sekali tidak pada tempatnya, namun, di tengah bunyi galau itu, tidak terpikir oleh kita untuk memprotes. Misalnya, di tengah bunyi kembang api yang gemuruh, jika kita perhatikan benar, terselip bunyi pemboman. Bunyi itulah yang memadatkan dunia Tuan Hulot dan memberi bentuk moralnya. Mungkin Anda akan bertanya dari mana datangnya suasana pilu, keharuan yang tidak alang-kepalang pada akhir film itu, dan mungkin Anda akan menemukan jawabnya: ketiadaan bunyi. Di sepanjang film itu, teriakan anak-anak yang bermain mau tidak mau menyertai berbagai pemandangan pantai, dan untuk pertama kalinya ketenangan mempunyai arti bahwa liburan mereka berakhir.

Tuan Hulot tinggal sendirian, diabaikan oleh temannya sehotel yang masih jengkel karena ia mengacaukan permainan kembang api, ia mendekati dua anak lelaki, bertukar beberapa genggam pasir dengan mereka. Namun, secara diam-diam beberapa temannya datang mengucapkan selamat tinggal, wanita tua Inggris yang menghitung skore tennis, anak lelaki seorang Bapak di telepon, suami yang suka berjalan-jalan.... Mereka –di

dalam kelompok manusia yang terbelenggu masa liburannya— yang di dalam dirinya masih ada kebebasan dan puisi yang tetap hidup. Keunggulan luar biasa di akhir tanpa akhir itu tidak kalah dengan film Chaplin yang terhebat sekalipun.

Sebagaimana halnya setiap film komedi, film *Les vacances de M. Hulot* merupakan hasil pengamatan yang kejam. *Une si jolie plage* karya Yves Allégret dan Jacques Sigurd serasa buku anak-anak dibandingkan dengan karya Tati tersebut. Padahal—dan itu mungkin cara yang paling hati-hati dari kebesarannya— komedi Jacques Tati tidak tampak sebagai pesimisme, setidaknya tidak lebih pesimis daripada film Chaplin. Tokohnya menegaskan, untuk menentang kebodohan manusia, sikap seenaknya yang tak mungkin diperbaiki; tokoh itu membuktikan bahwa kejadian tak terduga selalu mungkin muncul dan mengacaukan tatanan orang-orang tolol, mengubah sebuah kamar menjadi bersuasana duka dan mengubah pemakaman menjadi permainan yang menyenangkan.

#### CATATAN

<sup>1</sup> Diterbitkan dalam *Esprit*, 1953.

#### KETERANGAN GAMBAR

Hlm. 45: Tati dalam *Les vacances de M. Hulot*.

## VI MONTASE TERLARANG<sup>1</sup>

*Crin Blanc, Ballon Rouge,  
Une Fée pas comme les autres*

Melalui *Bim le Petit Ane* [Bim si anak keledai], A. Lamorisse telah menegaskan keaslian ilhamnya. *Bim*, mungkin juga *Crin Blanc*, merupakan satu-satunya film asli untuk anak-anak yang masih diproduksi. Memang, ada juga film lain tetapi tidak banyak yang cocok dengan berbagai tingkat umur dari penonton muda usia. Dalam bidang ini, Soviet telah berusaha dengan keras, namun tampaknya film seperti *Au Loin une Voile* ternyata ditujukan pada para remaja. Usaha produksi khusus J. A. Rank mengalami kegagalan total, baik dari segi ekonomi maupun dari segi estetika. Sesungguhnya, jika kita ingin membentuk sebuah sinematek atau sebuah katalog dari program yang cocok untuk publik anak-anak, kita hanya dapat mencantumkan beberapa film pendek, khususnya yang diproduksi dengan tingkat keberhasilan yang tidak sama. Selain itu, dapat juga dimasukkan sejumlah film komersial, di antaranya film kartun yang ilham dan topiknya kekanak-kanakan, khususnya beberapa film petualangan. Namun, film-film itu tidak merupakan suatu produksi khusus, tetapi hanya film yang mudah dimengerti oleh penonton yang berusia di bawah empat belas tahun. Kita mengetahui bahwa film Amerika sering kali tidak melampaui tingkat yang potensial ini. Demikian pula yang terjadi dengan film kartun Walt Disney.

Akan tetapi, kita melihat dengan jelas bahwa film-film tersebut tidak dapat dibandingkan dengan cerita anak-anak yang sebenarnya (yang tidak besar jumlahnya). Jean-Jacques Rousseau, sebelum para murid Freud, telah

bar (sementara dongeng merupakan kisah berkata) dan bukan seperti apa adanya, artinya gambar sebuah dongeng atau, sebuah film dokumenter khayali.

Ungkapan itu saya kira pastilah yang paling tepat untuk merumuskan maksud Lamorisse, yang mirip namun berbeda dari film Cocteau yang melalui *Le Sang d'un Poète*, membuat film dokumenter tentang khayalan (alias mimpi). Maka kita harus merenungkan sederet paradoks. Montase, yang sudah berulang kali dikatakan sebagai esensi sinema, di dalam keadaan ini merupakan proses susastra dan anti-sinematografis yang paling unggul. Kekhasan sinematografis, yang kali ini dipahami dalam artinya yang murni, sebaliknya terdapat dalam kepatuhan yang lazim pada kesatuan ruang di dalam fotografi.

Namun, uraian ini harus diperdalam lagi karena akan dapat diamati dengan tepat bahwa *Ballon Rouge*, pada hakikatnya, sama sekali tidak memanfaatkan montase, dan montase hanya digunakan secara kebetulan. Lagipula, untuk apa lagi Lamorisse mengeluarkan 500.000 franc untuk membeli balon merah kalau bukan untuk menjaga agar tidak kehabisan cadangan. Demikian pula *Crin Blanc* [nama kuda bersurai putih] yang merupakan mitos ganda karena sebenarnya terdapat cukup banyak kuda yang serupa tetapi keliarannya tidak sama, yang di layar menjadi kuda satu-satunya. Pengamatan itu akan memungkinkan bagi kita untuk merumuskan secara lebih ketat sebuah aturan dasar bagi stilistika film.

Tampaknya, kita mengkhianati film-film Lamorisse kalau kita menganggapnya sebagai karya fiksi murni, seperti *Le Rideau Cramoisi* misalnya. Kredibilitasnya pastilah terletak pada nilainya sebagai film dokumenter. Berbagai peristiwa yang ditampilkannya hanya benar sebagian. Bagi *Crin Blanc*, pemandangan Camargue, kehidupan peternak dan nelayan, kebiasaan hewan ternak, merupakan dasar fabel itu, landasan kokoh dan tak terbantah bagi mite itu. Namun di balik realitas itu justru terbentuk suatu dialektika khayalan yang dilambangkan secara menarik oleh keberadaan lebih dari seekor kuda bersurai putih. Dengan demikian, *Crin Blanc* adalah sekaligus kuda sejati yang makan rumput asin di Camargue dan satwa khayalan yang terus-menerus berenang bersama si Folco kecil. Realitas sinematografisnya tidak mungkin ditampilkan tanpa realitas dokumenter, namun, agar realitas dokumenter menjadi kebenaran dalam imajinasi kita, ia harus menghancurkan diri sendiri dan lahir kembali dalam realitas itu sendiri.

Tentu saja pembuatan film itu menuntut banyak keberanian. anak lelaki kecil yang direkrut oleh Lamorisse belum pernah bergaul dengan kuda. Bahkan ia harus diajar naik ke punggungnya. Lebih dari satu adegan, dalam kelompok yang paling spektakuler, disyut hampir tanpa trik dan benar-benar tanpa mempedulikan risiko. Namun, cukup kita merenungkannya sebentar untuk memahami bahwa seandainya apa yang diperlihatkan dan dimaksud oleh film adalah yang sebenarnya, dan kejadian sebenarnya yang disyut kamera, maka film tidak akan ada lagi karena tidak lagi merupakan mite. Pias trik, pagu muslihatlah yang perlu bagi logika cerita, yang memungkinkan bagi khayalan untuk memadukan realitas dan sekaligus menyulihnya. Seandainya hanya ada seekor kuda liar yang dipaksa dengan susah payah untuk diambil gambarnya, film itu hanya akan menjadi pertunjukan kekuatan, pertunjukan ketangkasan seperti kuda putih terlatih dalam film Tom Mix: jelas kelihatan apa yang hilang dalam film itu. Yang penting, demi usaha yang sepenuhnya estetis, adalah kita harus dapat *mempercayai* kenyataan berbagai peristiwanya meskipun *tahu* bahwa semuanya hanya trik. Pokoknya, penonton tidak perlu tahu bahwa ada tiga atau empat ekor kuda<sup>2</sup> atau bahwa ada tali nilon di cuping hidung kuda yang ditarik untuk membuatnya menengok ke arah yang dikehendaki sutradara. Yang paling penting hanyalah penonton dapat berkata pada diri sendiri bahwa bahan dasar film itu otentik, namun "semua itu tetap sinema". Jadi, layar mereproduksi pasang surut imajinasi kita yang dipasok oleh realitas yang kemudian disulih oleh imajinasi, sehingga fabel lahir dari pengalaman yang mencapai keluhuran berkat imajinasi.

Namun, sebaliknya, khayalan harus muncul sangat nyata di atas layar. Montase hanya mungkin digunakan dalam batas-batas tertentu, dan sangat mungkin mengacaukan ontologi fabel sinematografis itu sendiri. Misalnya, sutradara tidak boleh menghindari kesulitan dalam memperlihatkan dua aspek serentak dari satu action dengan syuting bolak-balik. Albert Lamorisse sangat menghayati tabu tersebut dalam sekuen perburuan kelinci: di layar kita melihat serentak kuda, bocah lelaki dan binatang buruan, tetapi ia hampir saja membuat kekeliruan dalam sekuen penangkapan Crin Blanc, ketika bocah itu diseret kuda yang berlari kencang. Tidak penting bahwa binatang yang kita lihat di kejauhan menyeret si kecil Folco adalah Crin Blanc palsu, bahkan tidak penting bahwa untuk operasi yang penuh bahaya itu Lamorisse telah menggunakan peran pengganti bocah, tetapi saya terusik ketika pada akhir sekuen, kuda itu memperlambat larinya dan akhirnya

berhenti, kamera jelas-jelas tidak memperlihatkan jarak fisik antara kuda dan bocah. Padahal, syuting panoramik atau travelling mundur memungkinkannya. Dengan bersikap sedikit hati-hati, sebenarnya Lamorisse sudah bisa mengisahkan secara retrospektif semua gambar sebelumnya, namun karena menghindari kesulitan kecil ia malahan merusak bagian dari adegan itu, sehingga dua gambar Folco dan kuda yang berurutan justru mengacaukan ruang yang berubah-ubah secara indah dalam action itu.<sup>3</sup>

Jika sekarang kita berusaha merumuskan kesulitannya, tampaknya kita dapat mengajukan asas berikut ini sebagai aturan estetika: "Apabila esensi suatu peristiwa bergantung pada kehadiran serentak dari dua atau lebih faktor action, montase dilarang." Asas itu berlaku kembali setiap kali makna action tidak lagi bergantung pada perdampungan fisik, meskipun perdampungan merupakan ikutan. Misalnya, Lamorisse dapat memperlihatkan seperti yang telah dilakukannya, secara close-up, kepala kuda yang menengok ke arah bocah seakan mematuhi, namun seharusnya di dalam gambar terdahulu ia mengaitkan kedua protagonis itu di dalam setting yang sama.

Saya sama sekali tidak bermaksud menganjurkan untuk kembali ke gambar sekuen ataupun untuk menolak sumber daya ekspresif apalagi kemudahan yang mungkin diperoleh dengan perubahan gambar. Catatan di atas tidak mengenai bentuk tetapi mengenai kodrat kisah atau lebih tepat mengenai semacam interdependensi antara kodrat dan bentuk. Ketika Orson Welles menggarap beberapa adegan film *Ambersons* dalam bentuk gambar tunggal dan ketika ia sebaliknya memecah secara berlebihan dengan montase dalam *Mr Arkadin*, ia hanya mengubah gaya dan tidak mengubah esensi subjeknya. Bahkan dapat saya katakan bahwa *The String* karya Hitchcock mungkin saja dipotong-potong secara klasik, terlepas dari nilai seni yang secara absah dapat diberikan pada cara yang berlaku. Sebaliknya, tidak dapat diterima bahwa adegan perburuan anjing laut yang terkenal itu di dalam film *Nanouk* tidak memperlihatkan kepada kita pemburu, lubang, kemudian anjing laut pada gambar yang sama. Namun, sama sekali tidak penting bahwa sekuen yang selebihnya dipotong sekehendak hati sutradaranya. Yang penting, kesatuan ruang peristiwa dipatuhi pada saat pemutusan bakal mengubah realitas menjadi tampilan khayali biasa. Lagipula itulah yang secara umum dipahami oleh Flaherty, kecuali di beberapa tempat ketika karyanya memang kehilangan keutuhannya. Citra *Nanouk* yang mengintai buruannya di pinggir lubang es merupakan salah

satu gambar terindah dalam sinema, sedangkan citra buaya yang mencari mangsa, yang jelas digarap dengan "montase", dalam *Louisiana Story* merupakan kelemahan. Sebaliknya, di dalam film itu juga, gambar sekuen buaya sedang menangkap bangau yang difilmkan hanya dalam satu syuting panoramik, sangat mengagumkan. Namun, yang sebaliknya juga benar. Artinya agar kisah memperoleh kembali realitasnya cukup satu saja di antara gambarnya yang dipilih secara tepat menghimpun unsur-unsur yang sebelumnya disebar oleh montase.

Kemungkinan besar lebih sulit untuk menentukan secara apriori jenis-jenis topik atau bahkan berbagai kesempatan untuk menerapkan aturan tersebut. Karena cukup berhati-hati untuk tidak mengambil risiko, saya hanya akan memberikan beberapa petunjuk. Pertama-tama, aturan itu tentu saja berlaku bagi semua film dokumenter yang bertujuan melaporkan fakta yang akan kehilangan arti pentingnya jika peristiwanya tidak benar-benar berlangsung di depan kamera, artinya film dokumenter yang mirip dengan reportase. Paling tidak penayangan berita hangat bisa termasuk di dalamnya. Kenyataan bahwa pengertian "warta sepekan yang disusun kembali" dapat diterima pada awal sinema menunjukkan dengan jelas evolusi penonton yang nyata. Halnya akan berbeda pada film dokumenter yang sangat didaktis, yang tujuannya bukan menampilkan tetapi menjelaskan peristiwa. Tentu saja film didaktis ini bisa berisi sekuen atau gambar-gambar yang termasuk dalam kategori pertama tadi. Misalnya, sebuah film dokumenter tentang permainan sulap! Jika tujuannya adalah memperlihatkan permainan luar biasa dari seorang pesulap terkenal, film harus digarap dengan gambar-gambar tunggal, namun, jika film itu kemudian harus menjelaskan salah satu di antara acara pertunjukannya, pemotongan terpaksa dilakukan. Jelas, bukan?

Sudah barang tentu jauh lebih menarik kasus film fiksi, mulai dari dongeng seperti *Crin Blanc* hingga dokumenter yang mirip roman seperti *Nanouk*. Maka, di sini, seperti yang telah kami kemukakan di atas, kita berhadapan dengan fiksi yang hanya memiliki seluruh maknanya atau, paling tidak, hanya bernilai jika realitasnya dipadukan dengan khayalan. Maka, pemotongan ditentukan oleh berbagai aspek dari realitas itu.

Terakhir, di dalam film cerita yang murni, yang sepadan dengan roman atau sandiwara, mungkin saja bahwa tipe-tipe action tertentu menolak penggunaan montase untuk dapat tampil secara utuh. Ungkapan rentang waktu konkret jelas bertentangan dengan waktu abstrak dalam montase

(itulah yang jelas terlihat dalam *Citizen Kane* dan *Ambersons*). Namun, khususnya situasi-situasi tertentu hanya hadir secara sinematografis selama kesatuan ruangnya ditampilkan secara gamblang dan secara lebih khusus berbagai situasi jenaka yang dilandasi hubungan antara manusia dan benda. Seperti dalam *Ballon Rouge*, semua trik dihalalkan, kecuali kemudahan montase. Lawakan primitif (khususnya Keaton) dan film-film Chaplin mengandung banyak pelajaran mengenai hal itu. Jika lawakan pernah berhasil sebelum Griffith dengan montasenya, sebabnya adalah *gagnya* kebanyakan berasal dari kejenakaan ruang, hubungan manusia dengan benda dan dunia luar. Chaplin dalam *The Circus* memang berada di dalam kandang singa dan keduanya dikurung bersama di dalam setting film.

#### CATATAN:

- <sup>1</sup> Diterbitkan pertama kali dalam *Cahiers du Cinéma*. 1953 dan 1957.
- <sup>2</sup> Tampaknya anjing Rintintin dapat hadir di sinema berkat adanya beberapa anjing serupa, yang dilatih untuk melakukan berbagai tindak keberanian, sedangkan di layar kita melihat satu Rintintin yang melakukan segala tindak itu. Setiap tindak itu benar-benar dilakukan, jadi tanpa bantuan montase yang baru dimanfaatkan pada tingkat kedua untuk membawa anjing-anjing yang benar-benar nyata ke dalam daya khayal mite sehingga muncullah Rintintin dengan segala kualitasnya.
- <sup>3</sup> Mungkin agar jelas, lebih baik saya ambil contoh ini: di dalam sebuah film Inggris yang semenjana, *Quand les Vautours ne Voleront plus*, ada sekuen yang tak terlupakan. Film itu menceritakan kisah nyata dari sebuah keluarga muda yang membangun cagar alam di Afrika Selatan, pada masa Perang dunia II. Untuk dapat mewujudkan cita-citanya, suami-istri itu beserta anaknya tinggal di hutan. Penggal yang saya maksudkan dimulai secara sangat konvensional. Bocah lelaki, yang bermain di luar perkemahan tanpa sepengetahuan orang-tuanya, bertemu dengan seekor anak singa yang ditinggal oleh induk singa untuk mencari makanan. Karena tidak menyadari bahaya, ia menggendong anak singa itu dan membawanya kembali ke perkemahan. Sementara itu, induknya yang mendengar suara atau mencium bau anaknya, kembali ke sarangnya dan mengikuti jejak anak lelaki yang tidak tahu bahaya itu. Ia mengikutinya dari jauh. Rombongan itu tiba di perkemahan, dan orang tua bocah itu panik ketika melihat anak lelakinya diikuti singa yang siap

menerkam perayu anaknya. Pemerianya sekian dulu. Sampai di sini semua dibuat dengan montase paralel dan suspens yang cukup naif itu tampaknya dibuat dengan cara yang sangat konvensional. Namun, kami sangat terkejut ketika sutradara meninggalkan gambar sekuen, menyinkronkan para protagonis karena hendak memperlihatkan kepada kami secara serentak, di dalam gambar menyeluruh, orang tua, bocah, dan singa betina. Satu setting, yang tidak memungkinkan trik, cukup untuk mengisahkan montase banal yang terdahulu. Maka kita melihat, masih dalam gambar menyeluruh, ayah yang menyuruh anaknya untuk tidak bergerak (tak jauh dari situ singa betina berhenti juga), kemudian meletakkan anak singa di tanah dan berjalan perlahan menjauh. Kemudian singa betina itu dengan tenang datang mengambil anaknya dan membawanya ke hutan, sedangkan orang tua yang berlega hati berlari mendapatkan anaknya.

Gamblang sekali bahwa hanya dengan menganggapnya sebagai kisah, sekuen itu pasti mempunyai makna sama yang bakal kentara seandainya seluruh adegan disyut dengan menggunakan kemudahan material untuk montase, atau juga dengan "transparansi". Namun, pada kedua kasus itu, adegan tidak mungkin berlangsung di dalam realitas fisik dan ruang di depan kamera. Maka, walaupun setiap citra mempunyai ciri konkret, adegan hanya mempunyai nilai kisah dan bukan realitas. Sebenarnya tidak ada perbedaan mendasar antara sekuen sinematografis dan bab sebuah roman yang mengisahkan episode khayalan yang sama. Maka, dapat dikatakan bahwa kualitas dramatis dan moral dari episode itu jelas sangat semenjana, sedangkan setting akhirnya, yang mengikutkan penampilan situasi nyata para tokoh, mendadak membawa kita ke puncak emosi sinematografis. Tentu saja adegan keberanian di sini dimungkinkan karena singa betinanya setengah jinak dan sebelum pembuatan film itu sudah bergaul akrab dengan keluarga itu. Tetapi masalahnya bukan bahwa bocah itu benar-benar menempuh bahaya, cuma penampilannya seharusnya demikian rupa sehingga mematuhi kesatuan ruang peristiwa. Realismenya terletak dalam ruang yang homogen. Jadi, kita melihat bahwa ada kalanya montase, alih-alih membangun esensi sinema, malahan merusaknya. Adegan yang sama, jika diolah dengan montase hanya akan menjadi karya yang buruk, tetapi jika diolah dengan gambar menyeluruh akan menjadi sinema besar.

**KETERANGAN GAMBAR:**

Hlm. 53: *Ballon Rouge* karya Lamorisse, ... zoomorfisme benda-benda.

Hlm. 57: *Crin Blanc*.... Karena kudanya lebih dari satu, realitas dapat berubah menjadi imajinasi. [Photo Films Montsouris]

Hlm. 60: *Louisiana Story*.... Sebaliknya, gambar sekuen buaya sedang menangkap bangau, yang difilmkan hanya dengan satu syuting panoramik, sangat mengagumkan.

## VII EVOLUSI BAHASA SINEMATOGRAFIS<sup>1</sup>

Pada tahun 1928, film bisu sedang jaya. Rasa putus asa mereka yang menyaksikan penghancuran citra dari bidang yang sempurna itu, kalau tidak dapat ditunjukkan alasannya, setidaknya dapat dijelaskan sebagai berikut. Dari sudut pandang estetika yang mereka anut, sinema di mata mereka seolah menjadi suatu seni yang keunggulannya terletak pada "penciptaannya yang istimewa", yaitu keheningan dan, karena itu, kehadiran suara hanya akan mengacaukan segalanya.

Sebenarnya, mengingat bahwa sekarang penggunaan suara telah cukup membuktikan bahwa bunyi tidak akan menumpas Kitab Suci sinematografis namun justru merupakan pengejawantahannya, patut dipertanyakan apakah evolusi teknik yang ditimbulkan oleh rekaman bunyi memang benar merupakan revolusi estetis, dengan kata lain apakah 1928-1930 memang merupakan masa kelahiran sinema baru. Dipandang dari sudut pandang peradeganan, riwayat film sebenarnya tidak menunjukkan pemutusan yang jelas antara film bisu dan film bicara, seperti yang dikira orang. Sebaliknya, kita dapat memilah hubungan kekerabatan di antara sutradara tertentu pada masa tahun 1925 dan yang lain dari tahun 1935 dan terutama kita dapat mengelompokkan dalam kategori khusus mereka yang berkarya antara tahun 1940 dan 1950. Misalnya antara Eric von Stroheim dan Jean Renor atau Orson Welles, Carl Theodor Dreyer dan Robert Bresson. Kecenderungan yang kurang lebih jelas itu pertama-tama membuktikan bahwa sasaran tahun 30-an dapat dijembatani, bahwa beberapa nilai film bisa bertahan hidup dalam film bicara, namun yang terutama adalah bahwa tidak ada oposisi antara film bisu dan film bicara, tetapi di dalam kedua perwujudan

seni itu terdapat kerabat-kerabat gaya, konsepsi yang berbeda secara mendasar dari ungkapan sinematografis.

Tanpa menyembunyikan suatu kritik yang cenderung menyederhanakan, yang terpaksa saya lakukan di dalam kajian ini, dan relativitas itu lebih saya gunakan sebagai hipotesis kerja daripada sebagai realitas objektif, saya akan membedakan di dalam sinema dari tahun 1920 sampai 1940, dua aliran besar yang bertentangan: sutradara yang percaya pada citra dan mereka yang percaya pada realitas.

Yang saya maksud dengan "citra" adalah segala sesuatu yang dapat ditambahkan pada benda atau hal yang ditampilkan di layar: *penampilannya* di atas layar. Sumbangan itu sangat rumit, namun esensinya dapat disederhanakan menjadi dua kelompok fakta: seni rupa citra dan sumber daya montase (yang ini tidak lain dan tidak bukan susunan berbagai citra dalam waktu). Seni rupa citra mencakupi gaya dekor dan tata rias, dalam batas tertentu dapat ditambahkan tata cahaya, dan terakhir pembatasan bidang gambar yang merupakan langkah terakhir dari penyusunan itu. Adapun montase, yang seperti kita ketahui berasal terutama dari adiknya Griffith, André Malraux menulis dalam *Psychologie du cinéma* bahwa karya Griffith menandai kelahiran film sebagai seni. Terakhir, sebenarnya ada sesuatu yang benar-benar membedakan film dari sekadar fotografi hidup, yaitu bahasa.

Penggunaan montase bisa saja tidak "kasat mata": itulah yang sering dilakukan dalam film-film Amerika klasik sebelum Perang Dunia II. Pemilahan gambar tidak mempunyai tujuan lain kecuali mengurai peristiwa atas dasar logika material atau dramatis dari adegan. Logikalah yang membuat uraian itu tak terasa, jiwa penonton secara wajar bersatu dengan sudut pandang yang ditawarkan oleh sutradara karena sudut pandang itu terbukti oleh geografi action atau pergeseran kepentingan dramatis.

Namun, pemotongan "tak kasat mata" yang netral itu tidak mempertimbangkan segala kemungkinan montase. Padahal ada tiga macam montase yang sangat mungkin dilakukan, ketika kemungkinan itu lazim disebut "montase paralel", "montase dipercepat" dan "montase penegas". Dengan menciptakan montase paralel, Griffith berhasil mengabadikan keserentakan dua action, yang saling berjauhan dalam ruang, dengan urutan gambar dari action yang satu dan dari action yang lain. Dalam *La Roue*, Abel Gance memberikan ilusi akselerasi sebuah lokomotif tanpa menggunakan citra

kecepatan yang sebenarnya (karena roda lokomotif itu bisa saja berputar di tempat), ia hanya melipatgandakan gambar yang semakin lama semakin pendek. Terakhir, montase penegas, yang diciptakan oleh S. M. Einstein, dan lebih sulit untuk diperikan. Secara garis besar, yang dimaksud adalah penegasan arti sebuah gambar dengan jalan mendampingkannya dengan gambar lain yang tidak selalu harus merupakan bagian dari peristiwa yang sama: kembang api dalam *La ligne générale* yang mengikuti gambar banteng. montase penegas, dalam bentuk yang ekstrem seperti tadi, jarang digunakan, bahkan oleh penciptanya sekalipun, namun kita dapat menganggap bahwa pada dasarnya montase penegas mirip dengan elips, perbandingan, metafora, yang lebih sering digunakan: misalnya stocking yang dilempar ke kursi di dekat tempat tidur, atau susu yang melimpah ketika direbus (*Le Quai des orfèvres* karya H. G. Clouzot). Tentu saja dapat dibuat gabungan dari ketiga montase tersebut.

Bagaimanapun ada satu ciri umum yang dimiliki ketiganya, yaitu yang terdapat dalam definisi montase itu sendiri: penciptaan suatu makna yang secara objektif tidak dikandung oleh gambar-gambar namun yang berasal dari hubungan di antara gambar-gambar itu. eksperimen Koulechov yang masyhur dengan satu-satunya gambar Mosjoukin yang senyumnya seolah berubah-ubah sesuai dengan gambar yang mendahuluinya, merupakan demonstrasi hebat dari kekhasan montase.

Montase Koulechov, Einstein atau Gance tidak memperlihatkan peristiwanya: mereka membuat ilusi tentang peristiwa. Kemungkinan besar mereka mengambil sebagian besar unsur montasenya dari realitas yang seharusnya mereka perikan, namun pemaknaan final dan film justru terletak dalam susunan unsur-unsur itu dan bukan dalam kandungan objektifnya. Bahan kisah, apa pun realisme citra secara individual, pada dasarnya lahir dari hubungan itu (mosjoukin tersenyum + anak mati = rasa kasihan), artinya suatu hasil abstrak yang unsur-unsur konkret pembentuknya tidak mengandung berbagai premis. Kita (orang Barat) juga dapat membayangkan: beberapa orang gadis + pohon apel sedang berbunga = harapan. Kombinasinya tak terhitung jumlahnya, namun semuanya mempunyai satu ciri yang sama: kombinasi itu selalu mengemukakan suatu gagasan dengan perantaraan metafora atau asosiasi berbagai gagasan. Dengan demikian, di antara skenario yang sebenarnya, objek utama dari kisah, dan citra mentah, terdapat sebuah relai tambahan, sebuah "transformator" estetis. *Makna* tidak

terdapat dalam citra, namun bayangan yang diproyeksikan oleh montase ke dalam kesadaran penonton.

Mari kita simpulkan. Baik melalui isi plastis citranya maupun melalui kapasitas montasenya, sinema memanfaatkan seluruh sarana pembuatan yang dimilikinya untuk memaksakan interpretasi dari peristiwa yang ditampilkannya kepada penonton. Ketika sinema bisu berakhir, dapat dikatakan bahwa sarana itu sudah tuntas. Di satu pihak, sinema Soviet memanfaatkan kematian film bisu untuk mengembangkan teori dan praktik montase, sedangkan aliran Jerman telah memperkosa seni rupa citra (dekor dan pencahayaan). Maka sinema-sinema lain berkiblat ke sinema Soviet dan Jerman, namun entah itu di Prancis, Swedia atau di Amerika, tampaknya bahasa sinematografis tidak kekurangan sarana untuk mengungkapkan apa yang harus dikatakannya. Esensi seni sinematografis berkaitan erat dengan segala sesuatu yang dapat ditambahkan oleh seni rupa dan montase pada realitas tertentu, sebaliknya sinema bisu merupakan seni yang utuh. Ternyata bunyi hanya memainkan peranan bawahan atau pelengkap: sebagaiimbangan citra visual. Namun pengayaan itu, yang walau sebaik apa pun tetap kecil peranannya, cenderung tidak menjadi pengimbang yang cukup berat dibandingkan dengan bobot realitas tambahan yang diberikan oleh bunyi.

Hal itu terjadi karena kita menganggap bahwa pengungkapan melalui montase dan gambar merupakan esensi seni sinematografis. Memang pengertian itu, yang diterima secara luas, yang, sejak sinema bisu, secara implisit meragukan sutradara seperti Eric von Stroheim, F. M. Murnau, atau R. Flaherty. Di dalam film-film mereka, montase tidak memainkan peranan apa pun kecuali terpaksa menghilangkan unsur tertentu dari realitas yang terlalu lewah. Kamera tidak mungkin melihat segalanya sekaligus, namun bila ia telah memilih sesuatu untuk dilihat, diusahakannya untuk mengabadikannya selengkap mungkin. Unsur terpenting bagi Flaherty dalam mengabadikan Nanouk sedang mengejar singa laut adalah hubungan antara Nanouk dan binatang itu, penantian besar yang nyata. Sebenarnya montase dapat memerikan waktu, namun Flaherty sengaja *memperlihatkan* kepada kita penantian itu, lamanya perburuan justru merupakan substansi dari citra, objeknya yang sejati. Karena itu, di dalam filmnya, episode itu hanya mengandung satu gambar. Masih adakah yang mau menyangkal bahwa cara itu membuat filmnya lebih menyentuh daripada seandainya ia membuat "montase penegas"?

Murnau lebih tertarik pada realitas ruang dramatis daripada waktu: baik dalam *Nosferatu* maupun dalam *L'Aurore*, montase tidak memainkan peranan yang menentukan. Namun, tampaknya seni rupa citra membuat realitas itu bersifat lebih ekspresionis: namun itu kesan yang diperoleh dari pandangan sekilas. Komposisi citranya sama sekali tidak piktorial, tidak menambahkan apa pun pada realitas, tidak mengubahnya, sebaliknya, komposisi itu berusaha untuk menggali berbagai struktur batin dari realitas, berusaha untuk memunculkan hubungan yang ada sejak awal yang membentuk cerita. Misalnya, di dalam *Tabou*, masuknya kapal ke bidang gambar dari sebelah kiri layar jelas memperlihatkan kewajaran, padahal Murnau tidak mengotak-atik realitas film yang sepenuhnya berdekor alami.

Namun, Stroheim pastilah sutradara yang paling menentang ekspresionisme citra dan tipuan montase. Baginya, realitas mengungkap maknanya seperti seorang tertuduh yang akhirnya mengaku setelah polisi menginterrogasinya tanpa mengenal lelah. Prinsip peradeganannya sangat sederhana: lihatlah dunia dari dekat dan dengan penuh perhatian sampai akhirnya terungkap darinya kekejaman dan keburukannya. Dapat kita bayangkan bahwa, kalau perlu, film Stroheim bisa dibentuk hanya dari satu gambar besar yang tertayang selama waktu yang kita kehendaki.

Pilihan yang dilakukan oleh ketiga sutradara itu tidaklah lengkap. Pasti dalam karya beberapa sutradara lain dapat kita temukan unsur-unsur sinema non-ekspresionis dan di dalamnya montase juga tidak berperanan. Bahkan di dalam film Griffith sekalipun. Namun, beberapa contoh tadi saya rasa sudah cukup untuk memperlihatkan kehadiran, di pusat sinema bisu, suatu seni sinematografis yang justru bertentangan dengan seni yang kita kenali di dalam sinema *par excellence*; suatu bahasa sinematografis yang satuan semantis dan sintaksisnya sama sekali bukan gambar; di dalam bahasa itu citra berperanan pertama-tama bukan karena unsur yang ditamapkannya pada realitas melainkan karena unsur yang diungkapkannya. Dilihat dari sudut pandang ini, sinema bisu tampak seperti ketunaan: realitas ada tetapi tanpa salah satu unsurnya. *Les Rapaces* seperti juga *Jeanne d'Arc* karya Dreyer secara virtual sudah merupakan film bicara. Jika kita tidak lagi menganggap montase dan seni rupa citra sebagai esensi bahasa sinematografis, munculnya bunyi tidak lagi merupakan garis estetis yang membagi dua aspek-aspek yang sangat berbeda di dalam seni ketujuh ini. Sinema tertentu pernah mengira bakal mati karena adanya suara, namun itu bukan "sinema yang kita maksud", jurang pemisah yang sebenarnya terdapat di tempat lain, sinema

tetap lestari tanpa pernah terputus selama tiga puluh lima tahun sejarah bahasa sinematografis.

Jadi, satuan estetis dalam sinema bisu telah ditinjau kembali dan terpecah di antara dua aliran yang sangat bermusuhan, namun marilah kita lihat apa yang terjadi selama dua puluh tahun terakhir ini.

Dari tahun 1930 hingga 1940, tampaknya di dunia, dan khususnya bermula dari Amerika terbentuk semacam masyarakat bahasa sinematografis. Itulah masa kejayaan Hollywood dalam lima atau enam genre yang menjamin keunggulannya yang mendominasi: film komedi (*Mr Smith au sénat*, 1936), film lawak (*Les Marx*), film tari dan Music-hall (fred Astaire dan Ginger Rogers, *Ziegfeld Follies*), film detektif dan *gangsters* (*Scarface*, *Je suis un évadé*, *Le Mouchard*), film drama psikologis dan perilaku (*Back Street*, *Jezebel*), film fantastik atau film horor (*Dr. Jeckyll and Mr. Hyde*, *L'Homme invisible*, *Frankenstein*), film western (*Stage Coach*, 1939). Sinema kedua di dunia pada masa yang sama sudah barang tentu sinema Prancis: keunggulannya muncul sedikit demi sedikit dalam suatu aliran yang dapat disebut realisme hitam atau realisme puitis, yang didominasi oleh empat nama besar: Jacques Feyder, Jean Renoir, Marcel Carné dan Julien Duvivier. Karena kami tidak bermaksud membuat senarai yang lengkap, tidak ada gunanya membahas sinema Soviet, Inggris, Jerman dan Italia. Apalagi pada masa itu sinema mereka kurang maknawi dibandingkan dengan masa sepuluh tahun berikutnya. Film produksi Amerika dan Prancis rasanya sudah cukup untuk merumuskan sinema bicara sebelum Perang Dunia II sebagai suatu seni yang jelas berhasil mencapai keseimbangan dan kedewasaan.

Pertama mengenai isinya: berbagai genre besar yang dikerjakan dengan sangat cermat sehingga mampu memenuhi selera publik internasional yang luas dan juga diminati oleh golongan elite berpendidikan asalkan yang terakhir ini tidak apriori anti-sinema.

Kedua, mengenai bentuknya: berbagai gaya fotografi dan pengaturan adegan yang sangat jelas dan sesuai dengan tema ceritanya: benar-benar rekonsiliasi antara citra dan bunyi. Jika sekarang kita menonton film seperti *Jezebel* karya William Wyler. *Stage Coach* karya Ford atau *Le Jour se lève* karya Marcel Carné, kita merasakan adanya seni yang memperoleh keseimbangannya, bentuk pengungkapannya yang ideal, dan di lain pihak, kita juga mengagumi tema-tema dramatis dan moral yang mungkin tidak dapat

diberikan sepenuhnya oleh sinema, namun sinema setidaknya telah membina dengan besaran dan efektivitas artistik yang mungkin tidak akan pernah ada tanpa sinema. Pendek kata, segala ciri kesempurnaan seni "klasik".

Menurut pendapat saya, sudah sepatutnya kita melihat keaslian sinema setelah Perang Dunia II, dibandingkan dengan film tahun 1939, di dalam pembinaan beberapa produksi nasional dan khususnya tumbuh-kembangnya sinema Italia dan munculnya sinema Inggris asli yang bebas dari pengaruh Hollywood. Dengan demikian, dapat disimpulkan bahwa gejala yang benar-benar penting pada tahun 1940-1950 adalah mengalirnya darah baru, suatu bahan yang belum dijelajahi; singkat kata, revolusi yang sebenarnya justru terjadi di bidang pokok bahasan dan bukan di bidang gaya; artinya apa yang ingin diungkapkan oleh sinema kepada penonton dan bukan caranya sinema mengungkapkan kepada penonton. Bukankah "neo-realisme" terutama berkaitan dengan humanisme sebelum dengan gaya peradeganan? Dan gaya itu sendiri, bukankah pada dasarnya sama dengan semacam pemudaran di hadapan realitas?

Kalau begitu kita memang bermaksud sangat mementingkan bentuk ketimbang isi. "L'art pour l'art" juga bukan barang aneh bagi sinema. Bahkan mungkin sinema lebih fanatik dalam hal ini! Bagaimanapun, untuk pokok bahasan baru harus ada bentuk baru! begitulah caranya kalau kita ingin lebih memahami betapa film berusaha mengatakan sesuatu kepada kita dan bukan memahami cara film menyampaikan sesuatu kepada kita.

Maka dari itu, pada tahun 1938 atau 1939, sinema bicara mengalami penyempurnaan dengan cara yang klasik, terutama di Prancis dan di Amerika. Cara itu diperoleh berkat kedewasaan berbagai genre dramatis, yaitu genre yang dibangun sejak sepuluh tahun yang lalu atau yang menerima warisan dari sinema bisu, dan genre yang lahir berkat kemajuan teknik yang stabil. Tahun 30-an merupakan tahun film bersuara dan pankromatik. Kemungkinan besar, perlengkapan studio mengalami penyempurnaan terus-menerus namun hanya pada tingkat rincian, tak satu pun penyempurnaan membuka kemungkinan yang baru sama sekali bagi peradeganan. Lagipula situasi itu tidak berubah sejak tahun 1940, kecuali mungkin dalam fotografi, berkat kepekaan film yang terus meningkat. Film pankromatik telah mengacaukan keseimbangan berbagai nilai citra, emulsi ultra-peka telah memungkinkan baginya untuk mengubah gambar. Operator bebas mengambil gambar di dalam studio dengan diafragma yang jauh lebih tertutup.

Dengan demikian, kalau perlu ia dapat menghilangkan latar belakang yang kabur yang selama itu tidak mungkin dihindari. Namun, jauh sebelum itu, orang sudah berhasil memanfaatkan syuting global (misalnya Jean Renoir); memang syuting global selalu bisa dilakukan baik di luar maupun di dalam studio, asalkan operatornya banyak akal dan mau melakukannya. Jadi, sebenarnya itu hanya masalah teknik yang jalan keluarnya memang sangat dipermudah oleh penelitian tentang gaya yang akan kami terangkan lebih lanjut nanti. Sebagai simpulan, sejak pemerataan pemakaian film pankromatik, pengetahuan tentang sumber daya mikro dan penggunaan crane sebagai perlengkapan studio, dapat dikatakan bahwa berbagai persyaratan teknis, yang diperlukan dan merupakan keharusan, telah dipenuhi oleh seni sinematografis, sejak tahun 1930.

Mengingat bahwa kendala teknis praktis telah dihilangkan, kita harus mencari di sisi lain, tanda dan asas evolusi bahasa sinematografis: kita harus meninjau kembali berbagai pokok bahasan dan, sebagai akibatnya, gaya pengungkapannya. Pada tahun 1939 sinema bicara tiba pada tahap yang disebut oleh sinematograf profil keseimbangan sungai, artinya saat terbentuknya kurva matematis ideal yang merupakan hasil erosi yang memadai. Setelah mencapai profil keseimbangan itu, sungai mengalir dengan mudah sejak dari mata airnya sampai ke muara dan dengan demikian tidak lagi mengeruk terlalu banyak lapisan tanah di palungnya. Namun, begitu ada gerakan geologis yang membentuk perbukitan terlalu tinggi, ketinggian mata air akan berubah: maka air kembali bekerja: merembes dalam tanah di sekitarnya, menembus, mengeruk dan menggali. Ada kalanya, jika bertemu dengan lapisan kapur, tergambar relief yang baru sama sekali di kedalaman yang hampir tidak tampak di daratan, namun relief itu rumit dan berliku-liku jika kita mengikuti aliran air.

### **Evolusi Pemilahan Adegan Sinematografis Sejak Sinema Bicara**

Pada tahun 1938, jenis pemilihan adegan ini ditemukan hampir di semua film. Jika tipe film bisu yang dilandasi seni rupa dan rekayasa montase kami sebut, secara agak konvensional, "ekspresionis" atau "simbolis", maka bentuk baru kisah itu dapat disebut "analitis" dan "dramatis". Misalnya, unsur-unsur dalam percobaan Koulechov, sebuah meja tertata dan seekor *hére* kelaparan. Dapat kita bayangkan bahwa pada tahun 1936 *découpage* adalah sebagai berikut:

1\* gambar menyeluruh yang merupakan setting aktor dan meja;

2\* travelling mendekati sampai close-up wajah yang mengungkapkan campuran rasa heran dan hasrat;

3\* sederet close-up makanan;

4\* kembali ke tokoh, dengan setting kakinya yang bergerak maju pelahan-lahan menuju kamera;

5\* travelling sedikit ke belakang untuk membuat gambar sekilas dari aktor yang menjangkau sebelah sayap ayam.

Apa pun variasi yang mungkin dibayangkan dari pemilahan adegan itu, selalu ada ciri-ciri yang sama:

1\* kemiripan ruang dengan tempat tokoh yang selalu ditentukan;

2\* maksud dan berbagai dampak pemilahan adegan hanyalah bersifat dramatis atau psikologis.

Dengan kata lain, seandainya kisah yang sama dimainkan di teater dan dilihat dari kursi di deretan depan, adegan itu akan mempunyai makna yang persis sama; peristiwanya akan hadir terus secara objektif. Perubahan sudut pandang kamera tidak mengubah apa pun. Perubahan itu hanya menampilkan realitas secara lebih efektif. Pertama dengan membuat realitas itu lebih tampak, kemudian dengan menonjolkan unsur yang memang patut dimunculkan.

Dengan demikian, sama dengan sutradara teater, sutradara sinema memiliki pagu interpretasi untuk membentuk makna action. Namun, itu hanya pagu dan tidak mungkin mengubah logika formal dari peristiwa. Sebaliknya, marilah kita perhatikan montase singa batu dalam *La Fin de Saint-Pétersbourg* [Tamatnya riwayat Saint-Petersbourg]; karena didampirkan dengan cerdas, sederet ukiran bisa memberi kesan bahwa binatang itu bangkit (seperti juga rakyat). Temuan montase yang patut dikagumi itu sama sekali tidak terpikirkan pada tahun 1932. Dalam *Fury*, Fritz Lang pada tahun 1935 masih memasukkan citra ayam-ayam yang berkotek dalam sebuah kandang setelah sederet gambar perempuan ber-*can-can*. Itulah montase penegas yang bertahan hidup dan cukup mengejutkan untuk zaman itu dan yang sekarang muncul secara kurang lebih heterogen di dalam berbagai film. Bagaimanapun, peran penentu dari seni Carné, misalnya di dalam menonjolkan skenario dalam *Quai des brumes* [dermaga berkabut] atau *Jour se lève* [Matahari terbit], pemilahan adegannya hanya dilakukan pada tingkat realitas yang dianalisisnya, jadi hanya salah satu cara untuk memperlihatkan secara jelas. Karena itulah maka kita melihat hilangnya

berbagai trik yang kasat mata, seperti gambar tumpang tindih, dan bahkan, khususnya di Amerika, close-up yang dampak fisiknya terlalu keras sehingga montasenya terasa. Di dalam komedi Amerika yang khas, sutradara sedapat mungkin kembali ke pengambilan gambar tokoh di atas lutut, yang ternyata paling sesuai dengan perhatian semerta dari penonton, titik keseimbangan alami dari penyesuaian mentalnya.

Sebenarnya, pembuatan montase semacam itu berasal dari sinema bisu. Peranan montase itu tampak, misalnya, di dalam film Griffith, *Le Lys brisé*, sedangkan dalam *Intolérance*, Griffith telah memasukkan konsepsi montase rangkuman yang di kemudian hari dikembangkan oleh sinema Rusia, dan yang lazim ditemukan dan dapat diterima di akhir era film bisu. Dengan demikian, dapat dipahami bahwa citra suara, yang jauh lebih sulit diolah dibandingkan dengan citra visual, mendorong montase menuju realisme, dengan semakin menghilangkan ekspresionisme plastis dan juga hubungan simbolis di antara berbagai citra.

Maka, pada tahun 1938, film-film sebenarnya hampir selalu dipilah adegannya berdasarkan asas yang sama. Ceritanya diperikan dengan jumlah dan urutan gambar yang sedikit sekali bervariasi (sekitar 600). Teknik yang khas dari pemilahan adegan itu adalah syuting balik. Misalnya, di dalam dialog, pengambilan gambar berubah-ubah sesuai dengan logika teks, sesuai dengan siapa yang sedang bicara.

Jenis pemilahan adegan itulah yang paling sesuai bagi film-film tahun 1930 sampai 1939 sehingga mendorong sutradara untuk meninjau kembali pemilahan adegan dan menggantinya dengan syuting global, seperti yang terdapat dalam film-film Orson Welles dan William Wyler.

Kesohoran *Citizen Kane* memang tidak berlebihan. Berkat syuting global, adegan-adegan diabadikan seutuhnya hanya dengan satu pengambilan gambar, bahkan kameranya tidak bergerak. Berbagai efek dramatis, yang dahulu dituntut dari montase, di sini muncul dari perpindahan tempat para aktor di dalam setting yang hanya ditentukan sekali untuk seterusnya. Maka dapat dikatakan bahwa Griffith bukan penemu close-up seperti juga Orson Welles "tidak menciptakan" syuting global; semua cikal bakal sinema menggunakannya, dan dengan maksud tertentu. Kekaburan dalam citra hanya muncul dengan montase. Kekaburan itu bukan sekadar berkat penggunaan gambar yang berturut-turut, melainkan merupakan akibat logis dari montase, yaitu disebabkan oleh keseimbangan plastisnya. Jika, pada saat tertentu dari action, sutradara misalnya membuat close-up

dari penampang buah, seperti dalam pemilahan adegan yang telah dibayangkan tadi, wajar bahwa ia memencilkan buah itu dalam ruang dengan memumpunkan objektivitasnya. Jadi, kekaburan di latar belakang menegaskan dampak dari montase, yang dalam gaya fotografi hanya menjadi semacam kelengkapan, namun menjadi esensial dalam kisah sinematografis. Jean Renoir sangat memahami hal itu ketika ia menulis pada tahun 1938, artinya setelah munculnya film *La bête humaine* [Kebinatangan manusia] dan *La grande illusion* dan sebelum *La règle du jeu* [Aturan main]: "Semakin saya mendalami pekerjaan saya, semakin saya terbawa untuk mengadegankan dengan syuting global; semakin mudah bagi saya untuk mewujudkannya, saya semakin menolak untuk meletakkan dua aktor berjejer seperti di depan fotografer." Sebenarnya, jika kita mencari pendahulu Orson Welles, orangnya bukan Louis Lumière atau Zecca melainkan Jean Renoir. Dalam karya Jean Renoir, penelitian tentang meniadakan montase secara sebagian, untuk menggantinya dengan panoramik yang kerap dan syuting dari depan. Komposisi itu mensyaratkan kepatuhan pada kesinambungan ruang dramatis dan tentu saja pada julatnya.

Jelas, bagi mereka yang mampu melihatnya, bahwa gambar-sekuen Welles dalam *Magnificent Ambersons* sama sekali bukan "rekaman" pasif dari suatu action yang diabadikan dalam lingkup yang sama. Sebaliknya, karena menolak untuk memotong-motong peristiwa, ia mengurai wilayah dramatis hingga membentuk gerakan positif yang dampaknya lebih unggul daripada yang ditimbulkan oleh pemilahan adegan yang klasik.

Mari kita bandingkan dua buah fotogram hasil syuting global, yang satu berasal dari tahun 1910, yang lain terdapat dalam sebuah film Welles atau Wyler, agar dengan sekali memandang citra, dan terlepas dari filmnya sekalipun, kita dapat memahami bahwa fungsinya sama sekali berbeda. Setting pada tahun 1910 praktis sama dengan dinding keempat yang tidak hadir di panggung teater atau, setidaknya di dalam pengambilan gambar di luar studio dengan pempunan lebih pada action, sedangkan dekor, pencahayaan dan angle menghasilkan keterbacaan yang berbeda, di dalam perwajahan kedua. Di permukaan layar, sutradara dan operator mampu menata adegan dramatis yang mencakup segala rincian. Kita akan melihat contohnya yang paling jelas, atau mungkin yang paling orisinal, dalam *Little foxes*. Di sini peradeganan sangat ketat demi memurnikan peristiwa (dalam karya Welles, unsur baroque yang hadir secara berlebihan membuat uraiannya semakin rumit). Sebuah objek diletakkan sedemikian rupa terhadap

tokoh sehingga pemaknaannya tidak mungkin lolos dari penonton. Pemaknaan yang sebenarnya dapat dirinci di dalam kesinambungan gambar berurutan.<sup>2</sup>

Dengan kata lain, gambar berurutan dalam syuting global yang diwujudkan oleh sutradara modern tidak menolak montase –bagaimana mungkin ia melakukannya tanpa kembali ke serpih-serpih primitif–, sutradara memadukan montase di dalam seni rupanya. Kisah karya Welles atau Wyler sama eksplisit dengan kisah buatan John Ford, namun yang terakhir ini beruntung karena tidak menolak berbagai efek khas yang dapat ditarik dari kesatuan citra dalam waktu dan ruang. Sebenarnya kisah itu tetap memperhatikan (setidaknya dalam sebuah karya yang memiliki gaya) bahwa suatu peristiwa dapat diurai dalam sejumlah fragmen atau ditampilkan dalam kesatuan fisik. Jelas tidak masuk akal jika kita menyangkal berbagai kemajuan yang konkret yang ditimbulkan oleh penggunaan montase di dalam bahasa sinematografis, tetapi kemajuan itu dicapai dengan mengorbankan nilai-nilai lain, yang juga khas dalam sinematografi.

Karena itu, syuting global bukanlah teknik operator seperti penggunaan jaringan filter atau gaya pencahayaan, melainkan perolehan paling penting dalam peradeganan: suatu kemajuan dialektis di dalam sejarah bahasa sinematografis.

Namun, itu bukan kemajuan dalam bentuk! Syuting global yang digunakan secara tepat bukan sekadar cara yang lebih hemat, lebih sederhana dan lebih halus untuk menonjolkan peristiwa; melainkan telah mempengaruhi, bersama berbagai struktur bahasa sinematografis, hubungan intelektual penonton dengan citra, dan sebagai akibatnya mengubah makna tontonan.

Saya akan menyeleweng terlalu jauh dari pokok bahasan artikel ini jika mengalisis sarana psikologis yang terdapat di dalam hubungan tadi, ataupun berbagai akibat estetisnya, namun saya rasa perlu dicatat beberapa hal berikut ini.

1\* Syuting global menempatkan penonton dalam hubungan yang lebih dekat dengan citra daripada hubungannya dengan realitas. Karena itu, benar jika dikatakan bahwa terlepas dari isi citra itu sendiri, strukturnya lebih realis.

2\* Sebagai akibatnya, syuting global mengikutkan suatu sikap mental yang lebih aktif dan bahkan suatu sumbangan positif dari penonton

kepada peradeganan. Sementara itu, dalam montase terurai penonton hanya mengikuti pemandu, menyesuaikan perhatiannya dengan perhatian sutradara yang memilihkan apa-apa yang harus dilihat: di sini penonton hampir tidak perlu melakukan pilihan pribadi. Pada perhatian dan kehendak sutradarlah bergantung sebagian dari makna citra itu.

3\* Dari kedua pernyataan pertama, yang sifatnya psikologis, muncul pernyataan ketiga yang dapat diberi sifat metafisik.

Dengan mengurai realitas, dan karena kodratnya, montase mensyaratkan kesatuan makna dalam peristiwa dramatis. Kemungkinan besar, kita dapat juga mengurai dengan cara lain, tetapi hasilnya film yang berbeda. Simpulannya, montase secara esensial dan secara kodrati menentang pengungkapan ketaksaan. Percobaan Koulechov memperlihatkan dengan jelas melalui absurditas, yaitu karena setiap kali ia memberi makna tertentu pada wajah yang ketaksaaannya memungkinkan ketiga tafsiran yang terpisah satu sama lain.

Sebaliknya, syuting global memasukkan kembali ketaksaan ke dalam struktur citra, kalau tidak sebagai keharusan (film-film Wyler sama sekali tidak taksa), setidaknya sebagai suatu kemungkinan. Karena itu, tidak berlebihan jika dikatakan bahwa *Citizen Kane* dibuat hanya dengan syuting global. Citra memang ditakdirkan untuk menimbulkan keraguan karena penontonlah yang menjadi kunci spiritualnya atau interpretasinya.

Welles bukannya melarang untuk menggunakan prosedur expresionis di dalam membuat montase, melainkan menolak penggunaan montase secara episodic, di antara "gambar-gambar sekuen", yang dalam syuting global memberinya makna baru. Dahulu kala, montase merupakan bahan dasar sinema, jaringan skenarionya. Dalam *Citizen Kane* sebuah rangkaian gambar tumpang tindih bertentangan dengan kesinambungan suatu adegan yang ditampilkan dalam satu pengambilan gambar; rangkaian itu merupakan sarana lain, yang secara eksplisit abstrak, untuk menyusun kisah. Montase dipercepat menipu penonton dengan memanfaatkan waktu dan ruang, sedangkan montase Welles tidak berusaha untuk mengecoh mereka, sebaliknya, menampilkan diri secara kontras sebagai suatu pemadatan waktu, yang dapat dipadankan misalnya dengan imparfait bahasa Prancis atau past-tense dalam bahasa Inggris. Dengan demikian, "montase cepat" dan "montase penegas", atau berbagai gambar tumpang tindih, yang tidak lagi digunakan dalam sinema bicara sejak sepuluh tahun yang lalu, kembali

dapat digunakan dalam rangka realisme temporal di dalam sinema tanpa montase. Kami sengaja berpanjang lebar menjelaskan Orson Welles karena tahun kemunculannya dalam kancah sinematografi (1914) benar-benar menandai awal dari periode baru, dan karena kasusnya—berikut eksesnya—adalah yang paling spektakuler dan paling maknawi. Namun, *citizen Kane* dapat disisipkan dalam suatu gerakan yang merata, di dalam suatu pergeseran asas-asas sinema secara geologis yang menegaskan revolusi bahasa sinematografis.

Mungkin saya akan menemukan ketegasan melalui jalur yang berbeda di dalam sinema Italia. Dalam *Paisa* dan *Allemagne année zéro* karya Roberto Rossellini dan *Le voleur de bicyclette* [Pencuri sepeda] karya Vittorio de Sica, neo-realisme Italia menentang bentuk-bentuk realisme sinematografis yang sudah ada dengan membuang segala bentuk impresionisme dan, khususnya, dengan menghilangkan berbagai efek montase. Seperti juga dalam karya Welles, dan walaupun harus menghadapi tantangan gaya, neo-realisme cenderung mengembalikan pada film makna taksa dari kenyataan. Perhatian Rossellini, ketika menghadapi wajah anak dalam *Allemagne année zéro*, benar-benar bertolak belakang dengan perhatian Koulechov di depan close-up Mosjoukine. Biarlah misteri itu menjadi ciri khasnya. Walaupun evolusi neo-realis tidak pernah terwujud sebagai semacam revolusi teknik pemfilman adegan, seperti halnya di Amerika, hal itu tidak mengubah apa pun. Beraneka sarana tersedia untuk mencapai tujuan yang sama. Sarana yang dipilih oleh Rossellini dan de Sica tidak begitu spektakuler, namun mereka tetap bertujuan menghilangkan montase dan memunculkan kesinambungan sejati dari realitas, di atas layar. Zavattini hanya bercita-cita memfilmkan 90 menit kehidupan manusia yang tanpa kejadian apa pun! Sutradara neo-realis yang paling "berseni", Luchino Visconti, menunjukkan secara sama jelas dengan Welles, proyek paling penting dari seninya di dalam *La terre tremble* [Bumi bergetar], sebuah film yang hampir hanya dibentuk dari gambar-sekuen dan untuk dapat mencakup peristiwa seutuhnya, ia menggunakan syuting global dan panoramik yang tak ada habisnya.

Namun, kami tidak mungkin mengulas semua karya yang berperan serta dalam evolusi bahasa itu sejak tahun 1940. Tibalah saatnya untuk menyimpulkan berbagai renungan di atas. Sepuluh tahun terakhir ini ditandai oleh kemajuan yang pasti di dalam bidang ungkapan sinematografis. Tampaknya kami hampir kehilangan jejak sejak tahun 1930, dari aliran

sinema bisu yang dihidupkan khususnya oleh Erich von Stroheim, F.W. Murnau, R. Flaherty dan Dreyer. Namun, hal itu terjadi bukan karena aliran itu tampak mati setelah kemunculan sinema bicara, melainkan sebaliknya, kami justru mengira bahwa aliran itu merupakan nadi utama dari sinema bisu, satu-satunya yang menganggap realisme suara sebagai kelanjutan alami, justru karena esensi dari estetikanya tidak terletak pada montase. Namun, sinema bicara dari tahun 1930 sampai 1940 memang dapat dikatakan tidak berhutang apa pun pada sinema bisu, kecuali percobaan yang berhasil dan dapat dianggap futuris dari Jean Renoir, satu-satunya yang mengembangkan penelitian tentang peradeganan, hingga *La règle du jeu* [Aturan main], untuk menemukan kembali, lebih jauh dari sekadar kemudahan montase, rahasia suatu kisah sinematografis yang mampu mengungkapkan apa pun tanpa memotong-motongnya, yang mampu menyingkap makna tersembunyi berbagai makhluk dan benda tanpa memecah kesatuannya yang alami.

Namun, saya tidak bermaksud mendiskreditkan sinema tahun 1930–1940, karena jelas terdapat beberapa adiknya. Saya hanya ingin menjelaskan adanya kemajuan dialektis yang pusatnya adalah tahun 1940. Memang benar bahwa sinema bicara telah mengguncang estetika tertentu dari bahasa sinematografis, namun yang terguncang hanyalah estetika yang paling menentang realisme yang merupakan tujuan utama sinema bicara. Meskipun demikian, dari montase, sinema bicara telah melestarikan unsur yang paling penting, yaitu pemerian tansinambung dan uraian dramatis dari peristiwa. Sinema bicara menolak metafora dan simbol untuk berusaha menampilkan ilusi dalam bentuk yang objektif. Ekspressionisme dalam montase dapat dikatakan sudah hilang, namun realisme dalam gaya pemilahan adegan, yang menjadi mode di sekitar tahun 1937, mengikutkan pembatasan yang tidak mungkin kita sadari selama berbagai pokok bahasan yang diolah disesuaikan sepenuhnya dengan gaya itu. Misalnya, komedi Amerika mencapai kesempurnaan dalam hal pemilahan adegan, dengan meniadakan peranan realisme waktu. Karena teramat logis, seperti dalam lawakan dan permainan katanya, sangat konvensional dalam hal kandungan moral dan sosiologisnya, komedi Amerika Serikat berhasil melangkahi pemilahan adegan klasik baik dari segi pemerian dan kelinearan yang ketat maupun dari segi sumber daya irama.

Kemungkinan besar, khususnya dengan aliran Stroheim-Murnau, yang hampir musnah sama sekali pada tahun 1930–1940, sinema justru mem-

perkokoh diri secara kurang lebih sadar selama sepuluh tahun terakhir ini. Namun, sinema tidak membatasi diri dengan hanya melanjutkan aliran tersebut, tetapi justru menggali, dari dalam aliran itu, rahasia suatu regenerasi realis dalam kisah; karena itu, kisah kembali bisa memadukan waktu riil, julat peristiwa yang dahulu dengan susah payah, oleh pemilahan adegan klasik, disulih dengan waktu cendekia dan abstrak. Namun, alih-alih meniadakan sama sekali penaklukan montase, sinema justru memberinya semacam relativitas dan suatu makna. Hanya dalam hubungan dengan suatu realisme citra yang terus meningkat, dimungkinkan adanya tambahan abstraksi. Repertoire stilistika seorang sutradara seperti Hitchcock, misalnya, dapat direntang mulai dari kekuatan dokumen mentah sampai gambar tumpang tindih dan close-up besar-besaran. Namun, close-up Hitchcock tidak sama dengan yang dibuat oleh G. B. de Mille dalam *Forfaiture*. Di sini, close-up hanya merupakan salah satu bentuk majas. Dengan kata lain, pada zaman film bisu, montase *mengungkapkan* apa yang ingin dikatakan oleh sutradara; pada tahun 1938, pemilahan adegan *memerikan*; sedangkan kini, dapat dikatakan bahwa sutradara sinema langsung menulis citra: struktur plastisnya, tatanannya dalam waktu. Karena citra bertolak dari realisme yang lebih luas, dapat memanfaatkan lebih banyak sarana untuk membelokkan dan mengubah realitas dari dalam. Maka sineas bukan lagi sekadar saingan pelukis dan dramawan, melainkan sejajar dengan pengarang roman.

#### CATATAN

- <sup>1</sup> Bahasan ini merupakan rangkuman dari tiga artikel: yang pertama ditulis untuk buku peringatan ulang tahun *Vingt ans de cinéma à Venice* (1952), yang kedua berjudul "le découpage et son évolution", terbit dalam majalah *L'Age nouveau*, N°93 (Juli 1955), dan yang ketiga terbit dalam *Cahiers du cinéma* (N°1, 1950).

#### KETERANGAN GAMBAR

Hlm. 69: Dari tahun 1930 sampai 1940, masa kejayaan sekitar enam genre dalam sinema: 1. film detektif: *Scarface*; 2. film komedi: *La femme à deux visages* [Perempuan berwajah dua]. Ini satu adegan dalam *Scarface*. [Photo F. G. M.]

Hlm. 77: Gambar sekuen karya sutradara modern tidak menolak montase, namun memadukannya dalam plastis citranya. Adegan gagal bunuh diri dalam *Citizen Kane*.

Hlm. 78: Dalam *La terre tremble* [Bumi bergetar] karya Luchino Visconti, keinginan untuk mengabadikan peristiwa secara menyeluruh tampak dari syuting global dan gambar layar lebar yang tak ada habisnya. [Photo Ronald].

## VIII MENUJU SINEMA TAK MURNI<sup>1</sup>

### *Membela adaptasi*

Jika kita memandang secara kritis produksi film selama sepuluh atau lima belas tahun terakhir, segera tampak bahwa salah satu fenomena yang mendominasi evolusi sinema adalah pengacuan yang semakin maknawi pada warisan susastra dan teatral.

Memang bukan hanya sekarang sinema mengambil ilham dari roman dan teater; namun, tampaknya caranya tidak sama. Adaptasi *Le Comte de Monte-Cristo*, *Les Misérables* atau *Les Trois Mousquetaires* berbeda dari adaptasi *La Symphonie Pastorale*, *Jacques le Fataliste (Les Dames du Bois de Boulogne)*, *Le Diable au corps* [Berkawan dengan iblis] atau *Journal d'un curé de campagne* [Catatan seorang pendeta desa]. Alexander Dumas atau Victor Hugo hampir-hampir tidak memberi sumbangan kepada para sineas kecuali berupa pelaku dan kisah petualangan, karena ungkapan susastranya dalam arti luas sangat mandiri. Sejak saat itu, Javert dan d'Artagnan menjadi bagian dari mite luar-roman sehingga dapat dikatakan kehadirannya mandiri sedangkan karya aslinya hanya merupakan perwujudan yang kebetulan dan hampir-hampir tidak penting lagi. Di lain pihak, orang terus mengadaptasi berbagai roman yang terkadang bagus sekali, namun adaptasinya berbentuk sinopsis yang rinci. Maka para sineas akan mengambil pelaku dan ceritanya dari pengarang roman, bahkan –dan ini pada tingkatan yang lebih tinggi– suasana penuh misteri seperti dalam karya Simenon, atau suasana puitis seperti dalam karya Pierre Véry. Namun, lagi-lagi mungkin orang membayangkan bahwa buku tidak ditulis dan bahwa pengarang hanyalah seorang penulis skenario yang suka bertele-tele. Hal itu begitu sering terjadi sehingga banyak roman Amerika jenis "cerita detektif" yang

jelas-jelas ditulis dengan tujuan ganda dan dibuat demikian rupa sehingga mungkin diadaptasi oleh Hollywood. Walaupun demikian, perlu dicatat bahwa kewajiban menghormati cerita detektif semakin menjadi keharusan, apalagi jika karyanya menunjukkan keaslian tertentu; kebebasan mengadaptasi sering kali juga dianggap penyimpangan dari karya asli. Namun ketika Robert Bresson menyatakan, sebelum memindahkan *Le Journal d'un Curé de Campagne* ke layar, bahwa niatnya adalah mengikuti buku itu halaman demi halaman atau bahkan kalimat demi kalimat, tampak dengan jelas bahwa hasilnya sangat berbeda sehingga muncul nilai-nilai baru. Sineas tidak lagi berpuas diri dengan memperkosa karya sastra, seperti yang dilakukan Corneille, La Fontaine, atau Molière; ia bermaksud mengalihkannya ke layar, secara hampir tepat sama, suatu karya yang secara apriori diakui ketransendenannya. Memang tidak bisa lain, karena karya itu merupakan bentuk yang sangat maju dari kesusastraan sehingga para pelaku dan makna tindakan mereka sangat bergantung pada gaya pengarang, karena mereka terkungkung di dalam semacam mikrokosmos yang kaidah-kaidahnya begitu ketat, tidak lagi berlaku di luar karya, karena roman telah menolak penyederhanaan epis sehingga tidak lagi merupakan matriks mitemite namun menjadi wilayah interferensi rumit antara gaya, psikologi, moral, dan metafisika.

Dengan teater, arah evolusi itu dianggap lebih salah lagi. Sebagaimana halnya roman, karya sastra drama selalu membiarkan dirinya diperkosa oleh sinema. Namun, siapa berani membandingkan hamlet karya sutradara Laurence Olivier dengan film d'art yang dibuat dengan meminjam dari repertoire Comédie-Française<sup>2</sup>, yang benar-benar konyol jika dibandingkan dengan karya aslinya? Sineas selalu tergoda untuk memotret teater karena sudah berbentuk tontonan; namun kita semua tahu seperti apa hasilnya. Dan tampaknya sudah semestinya bahwa ungkapan "teater yang difilmkan" lazim dijadikan objek kritik. Paling tidak roman mensyaratkan pagu kreasi tertentu untuk dapat dialihkan dari tulisan ke gambar. Sebaliknya, teater serupa tapi tak sama dengan sinema; kemiripannya dengan sinema dapat menyesatkan karena sinema akan berfungsi seperti sepur simpang dan cenderung mencari kemudahan. Walaupun begitu, jika repertoire drama Broadway, misalnya, merupakan cikal bakal film langka yang mutunya pas-pasan, sebabnya adalah sutradara sering kali mengalihkan drama ke film secara bebas seperti ketika ia mengalihkan roman ke layar. Ia hanya mengambil tokoh dan action. Namun dalam hal ini pun, fenomena itu benar-

benar baru dan sebaliknya tampaknya memiliki asas yang tak boleh dilanggar, yaitu harus mempertahankan ciri teatral model itu.

Film-film yang baru saja kami sebutkan, dan film lain, yang judulnya akan muncul di bawah ini, terlalu banyak jumlahnya dan kualitasnya terlalu tinggi untuk dapat disanggah sehingga tidak dapat dijadikan contoh perkecualian untuk menegaskan kaidah tersebut. Bahkan sebaliknya, karya-karya semacam itu sejak sepuluh tahun yang lalu menandai salah satu aliran sinema kontemporer yang paling subur.

"Ini baru sinema", demikian pernyataan Georges Altmann pada sampul sebuah buku yang membicarakan kejayaan film bisu, sejak *Pélerin hingga Lingne générale*. Apakah kita harus menganggap bahwa semakin pudarlah dogma dan harapan tentang munculnya kritik sinematografis pertama yang berjuang demi kemandirian seni ketujuh? Apakah kini sinema, atau apa pun yang tersisa darinya, tidak mampu bertahan hidup tanpa topangan dari kesusastraan dan teater? Apakah teater hanya akan menjadi seni bawahan dan mempunyai nomor *bis* dari suatu seni tradisional?

Masalah yang menjadi pemikiran kami ini pada dasarnya tidaklah baru: sebenarnya masalahnya menyangkut pengaruh timbal balik di antara berbagai seni dan adaptasi pada umumnya. Seandainya sinema berusia dua atau tiga ribu tahun, kemungkinan besar kita akan melihat secara lebih jelas bahwa sinema tidak terlepas dari hukum evolusi seni. Namun, umur sinema baru enam puluh tahun dan bila dipandang dari sudut historis, benar-benar dihancurkan. Seni yang lain lazimnya berlangsung selama satu atau dua peradaban namun sinema hanya seumur hidup manusia. Walaupun demikian, jangan diartikan bahwa umur merupakan sebab utama kesalahan sinema, karena evolusi yang dipercepat itu tidak lebih kontemporer dibandingkan dengan seni-seni lain. Sinema memang masih muda, tetapi kesusastraan, teater, musik, lukisan juga sama tuanya dengan sejarah. Sebagaimana pendidikan anak terjadi berdasarkan peniruan dari orang dewasa yang melingkunginya, evolusi sinema jelas merupakan pencerminan dari berbagai seni yang hidup di sekelilingnya. Sejarahnya sejak awal abad ini pastilah merupakan hasil dari berbagai determinisme yang khas pada evolusi seni apa pun dan pengaruh yang diterimanya dari seni-seni yang telah berkembang. Lagipula keruwetan sebagai akibat kompleks estetis itu menjadi lebih parah karena adanya berbagai pengaruh sosiologis. Sesungguhnya sinema muncul sebagai satu-satunya seni populer pada saat teater itu sendiri—seni masyarakat yang paling unggul—hanya menyentuh

golongan minoritas baik dari segi budaya maupun dari segi uang. Mungkin dua puluh tahun terakhir dari sejarah sinematografi sama dengan lima abad sejarah kesusastraan: memang waktu yang singkat bagi suatu seni, namun cukup banyak bagi akal kritis kita. Marilah kita coba untuk membatasi bidang pemikiran kita.

Pertama perlu dicatat bahwa adaptasi, yang kurang lebih dianggap sebagai tak rotan akar pun jadi oleh kritik modern, merupakan konstan dari sejarah seni. Malraux telah memperlihatkan bahwa Renaissance pictural ternyata berasal dari seni pahat Gotik. Giotto melukis dengan *ronde-bosse*; Michael-angelo jelas menolak sumber-sumber warna dari cat minyak karena fresko lebih cocok jika berbentuk lukisan ukir. Kemungkinan besar, itu hanyalah satu tahap yang cepat dilalui menuju pembebasan seni lukis "murni". Namun, apakah ada yang berkata bahwa Giotto lebih rendah daripada Rembrandt? Lagipula, apa arti hierarki itu? Adakah yang menyangkal bahwa fresko *ronde-bosse* merupakan satu tahap yang memang harus dilalui dan oleh karena itu secara estetik dibenarkan? Apa komentar kita melihat patung-patung miniatur Bizantium diperbesar pada batu seukuran timpan katedral? Jika sekarang kita mengambil contoh roman, apakah kita harus menyalahkan tragedi praklasik yang telah mengadaptasi kehidupan pedesaan dari roman? Atau, menyalahkan Mme de la Fayette yang telah dipengaruhi oleh seni drama gaya Racine? Tidak hanya teknik yang diadaptasi tetapi juga berbagai tema yang bergerak bebas melalui pengungkapan yang paling beragam. Itulah yang lazim terjadi dalam sejarah susastra hingga abad XVIII, ketika pengertian plagiat mulai muncul. Pada Abad Pertengahan, berbagai pokok bahasan Nasrani dijumpai kembali dalam teater, lukisan, lukisan kaca patri, dan sebagainya.

Kemungkinan besar kita terkecoh dalam sinema karena, bertentangan dengan apa yang lazim terjadi dalam daur evolusi seni, adaptasi, pemungutan, peniruan tampaknya tidak terjadi sejak awal. Dalam sinema kemandirian sarana pengungkapan, keaslian topik justru sangat besar pada dua puluh lima atau tiga puluh tahun pertama. Wajar jika orang menerima bahwa seni yang baru lahir berusaha meniru pendahulunya, kemudian sedikit demi sedikit mempunyai kaidah dan temanya sendiri; namun tidak dapat dimengerti jika ada seni yang semakin mementingkan pelayanan pada karya-karya yang asing bagi kodratnya, seolah-olah kemampuan untuk mencipta dan berkreasi yang khas itu bertolak belakang dengan kemampuannya mengungkapkannya. Dari situlah dimulai evolusi paradoksal yang menuju

dekadensi, hanya suatu langkah yang hampir seluruh kritik tidak ragu-ragu untuk melampaui pada awal film bicara.

Namun, itu sama dengan menyangkal data terpenting dari sejarah film. Jika kita menyatakan bahwa sinema muncul "setelah" roman dan teater, itu tidak berarti bahwa sinema merupakan kelanjutannya dan berada pada tataran yang sama. Fenomena sinematografis sama sekali tidak tumbuh dalam kondisi sosiologis yang sama dengan lingkungan kedua seni tradisional itu. *Bal musette* dan *be-bop* pun bukan ahli waris dari koreografi klasik. Para sineas pertama benar-benar memperoleh kekayaannya dari seni untuk dapat berhasil menaklukkan publik, yaitu dari sirkus, teater keliling dan *music-hall* yang akan memasok, khususnya pada film jenaka, suatu teknik dan para pemain. Kita mengenal kata-kata masyhur yang ditujukan pada Zecca yang melihat untuk pertama kalinya orang yang bernama Shakespeare: "Binatang itu, berani benar dia melewatkan hal-hal yang indah!" Zecca dan rekan-rekannya tidak mungkin dipengaruhi oleh suatu kesusastaan, karena mereka membaca karya yang sama dengan publik yang membaca karyanya. Sebaliknya, mereka membaca kesusastaan populer pada masa itu, yang salah satu karyanya, Fantomas telah memberi sumbangan besar kepada film karya adi. Film menciptakan kembali kondisi suatu kesejatan dan sebagai seni populer yang besar, film tidak merendahkan bentuk-bentuk sederhana dan diremehkan orang seperti teater keliling atau roman bersambung. Pernah terjadi bahwa anak kampung itu hampir diadopsi oleh bapak-bapak pejabat dari Académie<sup>3</sup> dan Comédie-Française; namun kegagalan Film d'Art merupakan bukti dari kenekadan usaha itu yang menentang alam. Kesengsaraan Oedipe atau raja Denmark bagi sinema yang baru tumbuh sama seperti "nenek moyangku bangsa Galia" bagi anak-anak hitam di sekolah dasar yang terletak di tengah hutan Afrika. Jika dewasa ini kita melihat film sebagai penting dan menarik, halnya sama dengan penafsiran kafir dan naif dari liturgi Katolik oleh suatu suku liar yang telah melahap misionarisnya.

Jika berbagai pemungutan yang gamblang (Di Hollywood, tanpa malu-malu orang membajak para teknisi dan personil *music-hall* Inggris) dari apa yang pernah ada dari teater populer di pasar malam dan di boulevard Prancis tidak menimbulkan protes estetis, sebabnya pertama adalah kritik sinematografis belum ada. Lagipula bentuk-bentuk menyimpang yang diperlihatkan oleh seni yang disebut rendah itu tidak mengejutkan seorang pun. Tak seorang pun berpikir untuk melarangnya, kecuali orang-orang yang

lebih tahu tentang pekerjaannya daripada tentang berbagai prasangka filmologis.

Ketika sinema benar-benar menggantikan teater, caranya adalah menggabungkan diri, melalui satu atau dua abad evolusi, dengan beberapa kategori drama yang relatif diabaikan. Para ahli sejarah, yang sangat mengenal kisah jenaka abad ke-16, apakah mereka menyadari vitalitas sinema antara tahun 1910 dan 1914 di dalam studio Pathé dan Gaumont dan di bawah kekuasaan Mack Sennet?

Kemungkinan besar tidaklah sulit untuk membuktikan hal yang sama mengenai roman. Film miniseri, yang telah mengadaptasi teknik populer dalam cerita bersambung, sebenarnya menemukan kembali struktur kuno dari dongeng. Saya merasakannya sendiri ketika melihat kembali *Vampires* karya Feuillade dalam salah satu ceramah dari Henri Langlois. Direktur Cinémathèque Prancis yang simpatik itu, yang menjelaskan rahasianya. Malam itu hanya satu proyektor yang berfungsi. Karena diperbesar gambarnya, film yang dipertunjukkan tidak diberi subjudul [subtitle], dan saya kira Feuillade sendiri tidak menemukan para pembunuhnya. Pertaruhannya adalah mengetahui pihak yang baik dan pihak yang jahat. Seorang tokoh, yang kami kira bandit, ternyata korban pada gulungan berikutnya. Belum lagi episodenya jadi berlipat ganda karena lampu ruangan dinyalakan setiap sepuluh menit untuk mengganti film. Karena ditampilkan begitu, karya adi Feuillade ini membeberkan dengan jelas asas estetis dari daya tariknya. Setiap kali terjadi interupsi terdengar "Ah!" penuh kekecewaan dan ketika film mulai lagi, ada harapan untuk lega. Cerita itu yang sama sekali tidak dipahami publiknya, memaksakan perhatian dan keinginan penonton hanya dengan tuntutan kisahnya semata. Cerita itu sama sekali tidak merupakan action yang hadir sebelumnya dan dipotong-potong secara semena oleh rehat, namun suatu kreasi yang tidak seharusnya diputus, sebuah sumber tak pernah kering yang alirannya dijaga oleh tangan misterius.

Dari situlah muncul malaise tak tertahankan yang disebabkan oleh kata "bersambung" dan penantian penuh kecemasan, bukannya sekian banyak peristiwa yang berurutan, kisah yang mengalir, kreasi yang tertunda dilaksanakan kembali Feuillade pun telah melalui proses yang sama ketika membuat filmnya. Karena ia juga tidak mengetahui lanjutannya, setiap kali ia melakukan shooting episode berikutnya hanya berdasarkan ilham yang diperolehnya pagi itu. Maka auteur dan penonton berada pada situasi yang sama: situasi raja dan Sherezade; kegelapan yang setiap kali datang di ruang

sinema sama dengan malam-malam di dalam kisah *Seribu satu malam*. Jadi, "bersambung" dalam cerita bersambung sejati, sebagaimana halnya dalam film miniseri kuno, bukanlah keterikatan di luar cerita. Seandainya Sherezade mengisahkan semua cerita dalam semalam, raja yang sama kejamnya dengan publik penonton pastilah akan membunuhnya pada saat fajar menyingsing. Baik raja maupun penonton perlu merasakan daya pikat cerita bersambung melalui interupsinya, menikmati penantian menyenangkan yang disulih oleh kehidupan sehari-hari, sehingga unsur yang terakhir ini hanya merupakan pemutusan kesinambungan impian.

Jadi, tampak bahwa kemurnian yang dianggap asli dalam sinema primitif sama sekali tidak lepas dari perhatian. Sementara itu, film bicara tidak menandai ambang surga yang hilang yang di dalamnya dewi pelindung seni ketujuh, ketika mendapati bahwa dirinya telanjang, cepat-cepat menyelimuti dirinya dengan gombal. Sinema tidak terhindar dari hukum alam: ia dikenal dengan cara yang khas, yang merupakan satu-satunya hal yang dimungkinkan di dalam konjungtur teknis dan sosiologis.

Namun, kami tidak bermaksud mengatakan bahwa tidak cukup dengan membuktikan bahwa sebagian besar film primitif hanya sekadar peminjaman atau penjarahan untuk dapat segera memberikan membenaran bagi berbagai bentuk adaptasi mutakhir. Melemparnya dari kedudukan yang lazim, pembela "sinema murni" masih dapat mempertahankan pendapatnya bahwa perdagangan di antara berbagai seni lebih mudah dilakukan ketika masih berbentuk primitif. Mungkin saja bahwa kisah jenaka mengalami peremajaan berkat sinema, namun keberhasilan kisah jenaka adalah justru karena aspek visualnya, dan lagipula melalui kisah jenaka. kemudian melalui music-hall, berhasil dilestarikan tradisi mime yang sangat kuno. Semakin jauh kita menelusuri sejarah dan hierarki berbagai genre, semakin tampak perbedaan di antara mereka, seperti juga dalam evolusi hewan yang pada ujung silsilahnya ternyata berawal dari cikal bakal yang sama. Asal-usul yang rumit itu telah memunculkan kekuatannya, yang di masa mendatang dikaitkan dengan berbagai bentuk yang terlalu rinci dan terlalu kompleks untuk dapat dipahami tanpa mengorbankan karya itu sendiri. Giotto mampu menggambar dalam kubah di bawah pengaruh langsung dari ukiran arsitektural, namun Rapahel dan Vinci segera menentang Michael-Angelo untuk menciptakan dari lukisan suatu seni yang sama sekali mandiri.

Belum tentu bahwa keberatan itu tidak dapat diperbincangkan lagi secara cermat dan bahwa bentuk-bentuk yang berkembang tidak terus saling

memberikan reaksi, namun memang benar bahwa Sejarah Seni berkembang ke arah kemandirian dan kekhasan. Konsep seni murni (puisi murni, lukisan murni, dan sebagainya) bukannya tidak bermakna; konsep itu mengacu pada suatu realitas estetis yang sama sulitnya untuk dirumuskan ataupun disanggah. Bagaimanapun, kendati percampuran beberapa seni tetap dimungkinkan, sebagaimana halnya percampuran beberapa genre, tidak berarti bahwa hasilnya selalu memuaskan. Mungkin saja terjadi persilangan yang subur dan menambah kualitas seni induknya, mungkin juga hasilnya suatu hibrida yang memikat hati namun mandul, kemungkinan terakhir adalah perjudohan setan yang hasilnya ilusi. Karena itu, lebih baik kita tidak mempermasalahkan para pendahulu sinema dan melihat masalah yang muncul dewasa ini.

Walaupun kritik cukup sering menyesalkan peminjaman yang dilakukan sinema dari kesusastraan, kehadiran pengaruh sebaliknya pun lazimnya dianggap sah saja dan wajar. Lazimnya orang menyatakan bahwa roman kontemporer, khususnya roman Amerika, telah mendapat pengaruh dari sinema. Tentu saja kita harus mengesampingkan buku-buku yang merupakan peminjaman langsung dan disengaja dari sinema, dan juga, meskipun tidak menonjol, halnya *Loin de Rueil* [Jauh dari Rueil] karya Raymond Queneau. Masalahnya adalah mengetahui apakah seni Dos Passos, Caldwell, Hemingway atau Malraux berasal dari teknik sinematografis. Sebenarnya, kami sedikit percaya. Mungkin saja begitu dan apakah ada kemungkinan lain, berbagai cara persepsi baru yang ditawarkan oleh layar, cara melihat seperti close-up, atau berbagai struktur cerita seperti montase, telah membantu pengarang roman dalam memperbarui kelengkapan tekniknya. Namun, manakala pengacuan pada sinematografi diakui, seperti halnya Dos Passos, tiba-tiba hal itu ditolak: pengacuan hanya ditambahkan pada tetek-bengek prosedur yang digunakan penulis untuk menyusun dunianya yang khas. Walaupun diakui bahwa sinema telah mempengaruhi roman dalam hal gravitasi estetisnya, pengaruh *art nouveau* mungkin sekali belum melampaui pengaruh teater pada kesusastraan pada abad yang lalu misalnya. Kemungkinan besar itu merupakan hukum konstan bahwa ada pengaruh dari seni terdekat yang dominan. Pendek kata, pada Graham Greene, dapat dideteksi berbagai kemiripan yang tak terbantah. Namun, bila dilihat lebih dekat, akan terlihat bahwa apa yang dianggap sebagai teknik sinematografis Greene (jangan lupa bahwa ia lama sekali menjadi kritikus film) sebenarnya adalah teknik yang tidak digunakan oleh sinema. Maka,

selalu dipertanyakan, ketika orang "memvisualkan" gaya pengarang roman, mengapa para sineas dengan bodohnya menghindari penggunaan teknik yang begitu cocok untuk mereka. Keaslian sebuah film seperti *Espoir* [Harapan] karya Malraux, adalah mengungkapkan kepada kita apa yang disebut sinema yang diilhami roman-roman... yang "dipengaruhi" oleh sinema. Apa kesimpulannya? Mungkin lebih tepat jika kita membalikkan pernyataan yang lazim dan mempertanyakan pengaruh kesusastraan modern pada diri para sineas.

Sebenarnya, apa arti "sinema" di dalam konteks masalah yang kita minati? Jika yang dimaksud adalah cara pengungkapan melalui tampilan realis, sekadar melalui perekaman gambar-gambar, suatu pandangan murni dari luar yang dipertentangkan dengan sumber kajian dari dalam atau analisis roman klasik, perlu dicatat bahwa para pengarang roman Anglo-sakson telah menemukan di dalam "behaviorisme" pembenaran psikologis dari teknik semacam itu. Namun, lagi-lagi kritik susastra berprasangka secara sembrono tentang sinema berdasarkan suatu definisi yang sangat dangkal dari realitasnya. Meskipun bahan pokoknya adalah fotografi, tidak berarti bahwa seni ketujuh ini harus diserahkan pada dialektika berbagai tampilan dan psikologi perilaku. Walaupun benar bahwa sinema hanya mungkin memahami objeknya dari aspek lahirnya, ada banyak cara untuk membuat ungkapan itu menjadi tanda dari satu-satunya realitas batin. Sebenarnya, gambar-gambar pada layar kebanyakan secara implisit sesuai dengan psikologi teater dan roman analitis klasik. Gambar-gambar itu mensyaratkan, bersama akal sehat, suatu hubungan kausalitas yang niscaya dan tanpa ketaksamaan antara berbagai perasaan dan perwujudannya; gambar itu mendalilkan bahwa segalanya ada alam kesadaran dan bahwa kesadaran dapat diketahui.

Jika secara lebih cermat "sinema" dipahami sebagai teknik-teknik pengisahan yang serupa dengan montase dan perubahan gambar, catatan di atas masih berlaku. Sebuah roman karya Dos Passos atau Malraux tidak kurang bertentangan dengan film-film yang biasa kita lihat dibandingkan dengan Fromentin atau Paul Bourget. Dalam kenyataan, usia roman amerika tidak sama dengan usia sinema dibandingkan dengan pandangan dunia tertentu, pandangan yang kemungkinan besar dipengaruhi oleh hubungan antara manusia dan peradaban teknik, tetapi yang pengaruhnya pada sinema itu sendiri, sebagai hasil peradaban itu, jauh lebih sedikit daripada pengaruhnya pada roman, walaupun sineas telah memberikan berbagai pembe-

naran bagi pengarang roman.

Demikian pula halnya, ketika merujuk ke roman, sinema paling sering tidak diilhami, seperti yang konon dianggap logis, oleh berbagai karya meskipun sebagian orang ingin melihat sebaliknya, tetapi di Hollywood, oleh karya sastra jenis victorian, dan di Prancis, oleh Henry Bordeaux dan Pierre Benoit. Lebih baik—atau lebih buruk—apabila seorang sineas Amerika pernah memanfaatkan sebuah karya Hemingway, seperti *For whom the bell tolls*, karena hal itu sebenarnya bertujuan untuk mengolahnya dalam gaya tradisional yang konon sesuai juga bagi roman petualangan apa pun.

Jadi, segalanya terjadi seakan sinemalah yang terlambat lima puluh tahun dari roman. Jika kita menganggap bahwa sinema mempengaruhi roman, maka kita harus menganggap pengacauan pada suatu citra potensial yang hanya ada di belakang kaca pembesar kritik dan sesuai dengan sudut pandangnya. Jadi, pengaruh dari semacam sinema yang tidak ada, dari sinema ideal yang konon dibuat oleh pengarang roman... seandainya ia sineas; dari semacam seni khayali dan yang masih kita nantikan.

Namun, ternyata hipotesis itu tidak begitu ngawur dan paling tidak dapat dipegang sebagai nilai-nilai khayali yang kemudian hilang dalam persamaan yang diselesaikan dengan bantuannya. Jika para kritikus yang kompeten telah menduga adanya pengaruh sinema pada roman modern, sebabnya adalah para pengarang roman masa kini memang menggunakan teknik kisah, menggunakan penonjolan fakta-fakta, yang kemiripannya jelas dengan sarana pengungkapan dalam sinema (entah karena mereka meminjam teknik itu secara langsung, atau, seperti yang kami duga, ada semacam konvergensi estetis yang mempersatukan secara serentak cukup banyak bentuk pengungkapan yang kontemporer). Namun, di dalam proses pengaruh atau perpadanan itu, romanlah yang telah melangkah paling jauh di dalam logika gaya. Romanlah yang telah memanfaatkan bagian yang paling pelik dari teknik montase, misalnya, dan dari pemutarbalikan kronologi; romanlah yang telah mampu membentuk dampak dari suatu objektivisme takmanusiawi sampai ke tingkat pemaknaan metafisik sejati. Kamera mana yang pernah begitu di luar objeknya kecuali kesadaran tokoh utama dalam *L'Etranger* [Orang asing] karya Albert Camus? Kenyataannya, kami tidak tahu apakah *Manhattan Transfer* atau *La Condition Humaine* [Kondisi manusia] sangat berbeda tanpa sinema, namun sebaliknya kami yakin bahwa *Thomas Garner* dan *Citizen Kane* tidak akan pernah ada tanpa James Joyce dan Dos Passos. Maka kita menyaksikan puncak avant-garde sinema-

tografis, pelipatgandaan film yang telah nekad untuk mengambil ilham dari gaya roman, yang mungkin dapat dianggap ultra-sinematografis. Dari sudut pandang itu, pengakuan tentang adanya peminjaman tidak begitu penting lagi. Kebanyakan film yang ada dalam benak kami pada saat ini bukanlah adaptasi roman, namun episode-episode tertentu dalam *Paisa* lebih berhutang budi kepada Hemingway (rawa-rawa) atau kepada Saroyan (Napoli) daripada *For whom the Bell tolls* karya Sam Wood kepada roman aslinya. Sebaliknya, film karya Malraux adalah padanan tegas dari beberapa episode *Espoir* dan film-film Inggris mutakhir yang terbaik merupakan adaptasi dari Graham Green. Yang paling memuaskan, menurut pendapat kami, adalah film yang ceritanya diangkat secara sederhana dari *Le Rocher de Brighton* dan yang hampir lepas dari perhatian, sementara itu John Ford kehilangan arah di dalam pengkhianatan besar-besaran terhadap *La Puissance et la Gloire*. Kita harus tahu cara melihat jasa pengarang roman modern bagi film kontemporer terbaik, maka akan mudah untuk membuktikannya, terutama dalam *Voleur de Bicyclette* [Pencuri sepeda]. Karena itu kami sama sekali tidak merasa malu bahwa ada film adaptasi, kami malahan melihat di dalamnya, kalau bukan biaya yang harus dibayar, paling tidak faktor yang memungkinkan kemajuan sinema. Faktor itu sendiri pada akhirnya pengarang roman akan mengubahnya!

Mungkin orang akan berkata: masih dapat diterima dalam hal roman modern, jika sinema memang mendapat manfaat seratus kali lebih banyak daripada penghargaan yang diberikan kepadanya; namun apa gunanya penalaran itu apabila sineas berpretensi mengambil ilham dari Gide atau Stendhal? Dan mengapa tidak dari Proust atau Mme de La Fayette?

Sebenarnya, mengapa tidak? Jacques Bourgeois telah menguraikan dengan cemerlang di dalam sebuah artikel di *Revue du Cinéma* kemiripan *A la Recherche du Temps Perdu* [Mencari kenangan lama] karya Proust dengan sarana pengungkapan sinematografis? Kenyataannya, hambatan yang sebenarnya yang harus ditanggulangi ketika menghadapi adaptasi semacam itu bukanlah hambatan estetis; hambatan itu tidak berasal dari sinema sebagai seni tetapi sebagai fakta sosiologis dan sebagai industri. Yang buruk di dalam adaptasi adalah pengawamannya. Di papan iklan di daerah dapat dibaca definisi film *Chartreuse de Parme* sebagai berikut: "Diangkat dari kisah kepahlawanan yang masyhur". Kebenaran terkadang keluar dari mulut pedagang film yang belum pernah membaca karya Stendhal. Apakah hanya karena itu kita harus mempersalahkan film karya

Christian Jaque itu? Ya, jika ia telah mengkhianati esensi karya, dan jika kita pikir pengkhianatan itu berakibat fatal. Tidak, jika kita menganggap bahwa adaptasi itu lebih tinggi mutunya daripada rerata film, kemudian jika adaptasi itu bagaimanapun merupakan pengantar yang sangat menarik kepada karya Stendhal, sehingga dapat dianggap berjasa dalam memperoleh pembaca baru. Tidak masuk akal jika kita merasa terhina melihat kemerosotan yang diderita berbagai karya besar susastra di layar, setidaknya atas nama kesusastraan. Alasannya, semirip apa pun, adaptasi dapat saja tampak tidak sesuai dengan aslinya, bagi kelompok minoritas yang mengenal dan menghargai karya asli itu; sedangkan bagi mereka yang tidak tahu, ada dua kemungkinan: atau mereka sudah puas dengan menonton filmnya, yang mendorong sineas untuk membuat yang lain, atau mereka bisa saja berkeinginan untuk mengenal modelnya, dan ini menguntungkan bagi kesusastraan. Penalaran ini ditegaskan oleh angka statistik penerbitan, yang mengalami peningkatan cepat dalam penjualan karya sastra setelah adaptasi oleh sinema. Tidak, dalam kenyataan, kebudayaan pada umumnya dan kesusastraan pada khususnya sama sekali tidak dirugikan di dalam petualangan ini!

Lalu bagaimana dengan sinema? Sebenarnya saya berpikir bahwa kita seharusnya bersedih melihat bagaimana orang terlalu sering menganggap sinema memanfaatkan karya sastra; namun terlebih lagi justru untuk menghargai kesusastraan, karena sineas selalu setia pada karya asli. Setelah berkembang lebih jauh, dan karena menghadapi publik yang relatif berpendidikan dan berselera tinggi, roman menawarkan kepada sinema tokoh-tokoh yang lebih canggih dan, dalam hubungan dengan bentuk dan isi, sinema menawarkan keketatan dan kepelikan yang tidak biasa bagi film. Jelas bahwa jika bahan yang disusun, yang digarap oleh penulis skenario dan sutradara kualitas intelektualnya apriori lebih tinggi daripada rerata sinematografi, ada dua penggunaan yang mungkin: bisa saja perbedaan tingkat dan prestise seni karya asli hanya digunakan sebagai peringatan bagi film, sebagai tandon gagasan dan label mutu, —itulah yang terjadi dengan *Carmen*, *Chartreuse de Parme* atau *L'Idiot*— atau para sineas berusaha dengan jujur untuk menjamin perpadanan yang utuh, setidaknya mereka tidak lagi mencoba untuk mengambil ilham dari buku, tidak hanya mengadaptasi, tetapi menerjemahkan ke atas layar, misalnya *La Symphonie Pastorale*, *Le Diable au Corps*, *Première désillusion* [Kebenaran pertama] atau *Journal d'un Curé de Campagne*. Jangan melempar kesalahan kepada

para pencitra yang melakukan "adaptasi" sambil menyederhanakan. Pengkhianatan mereka relatif dan kesusastraan sama sekali tidak dirugikan. Namun, penerjemahan karya sastra ke layar itulah yang memberikan harapan besar bagi sinema. Manakala katup pintu air dibuka, permukaannya akan sedikit lebih tinggi daripada tingkat air di saluran. Manakala *Madame Bovary* difilmkan di Hollywood, betapa besar pun perbedaan tingkat estetis antara sebuah film Amerika yang bermutu sedang dan karya Flaubert, hasilnya adalah sebuah film Amerika standar yang sebenarnya hanya membuat satu kekeliruan, yaitu masih berjudul *Madame Bovary*. Keadaannya akan serupa jika kita perhadapkan karya sastra dengan massa industri sinematografis yang besar dan kuat: sinemalah yang mengatur segalanya. Sebaliknya, apabila, berkat kemujuran, sineas dapat sesuka hatinya menggarap buku seperti menggarap skenario, tampaknya sinema seutuhnya akan menentang kesusastraan. Itulah yang terjadi dalam *Madame Bovary* karya Jean Renoir atau *Une Partie de Campagne*. Benar bahwa kedua contoh itu kurang tepat, bukan karena kualitas filmnya melainkan justru karena kesetiaan Renoir lebih kepada jiwa daripada kepada bentuk karya itu. Yang mencolok bagi kami, kesetiaan itu secara paradoksal cocok dengan kemandiriannya yang berdaulat. Namun, Renoir terkenal sebagai sama jenius dengan Flaubert dan Maupassant. Maka, fenomena yang kita saksikan terbandingkan dengan fenomena penerjemahan Edgar Poe oleh Baudelaire.

Tentu saja lebih baik lagi jika semua sutradara mempunyai bakat besar; maka tidak akan ada lagi masalah adaptasi. Akan tetapi, kritikus terkadang terlalu banyak mengharapkan dari bakat sutradara! Dalam tesis kami cukuplah jika ada larangan untuk memimpikan seperti apa *Le Diable au Corps* [Berkawan dengan iblis] yang difilmkan oleh Jean Vigo, tetapi kita patut bergembira melihat adaptasi Claude Autant-Lara. Kesetiaan pada karya Radiguet tidak hanya memaksa penulis skenario untuk memunculkan tokoh-tokoh yang menarik, relatif canggih, tetapi telah mendorong mereka untuk melanggar beberapa konvensi moral tontonan sinematografis, untuk mengambil risiko (dengan perhitungan matang, tetapi siapa yang peduli?) menjadi sasaran prasangka penonton. Kesetiaan itu telah meluaskan cakrawala intelektual dan moral penonton dan menyiapkan lahan bagi film lain yang bermutu. Walaupun demikian, itu belum semua, dan keliru untuk menampilkan kesetiaan sebagai perhambaan yang niscaya negatif bagi kaidah-kaidah estetis di luar sinema. Kemungkinan besar roman mempunyai sarananya yang khas, bahannya adalah bahasa, bukan citra, actionnya

yang hanya diketahui oleh pembaca soliter tidak sama dengan action film yang ditonton banyak orang di ruang gelap. Namun, perbedaan struktur estetis itu justru membuat lebih sulit pencarian perpadanan, karena sineas dituntut untuk lebih banyak mencipta dan berkhayal jika memang menginginkan filmnya mirip dengan roman aslinya. Dapat dikatakan bahwa dalam bidang bahasa dan gaya, ada hubungan langsung yang proporsional antara kreasi sinematografis dan kesetiaan. Karena itu pula, penerjemahan kata demi kata tidak akan menghasilkan apa pun, sementara penerjemahan yang terlalu bebas juga tidak baik, adaptasi yang bagus harus berhasil membangun kembali esensi tulisan dan jiwanya. Namun, kita tahu betapa pentingnya untuk menerjemahkan dengan baik untuk dapat menguasai bahasa dan bakat pengarang. Misalnya, kita bisa menganggap bahwa gaya Gide yang terkenal dalam memanfaatkan efek *passé simple* adalah khas bidang susastra, dan kita juga bisa berpikir bahwa justru itulah kepelikan yang tidak mungkin diterjemahkan oleh sinema. Walaupun demikian, siapa bilang Delannoy tidak menemukan padanannya untuk memfilmkan *La Symphonie Pastorale*: salju yang selalu hadir dan sarat dengan simbolisme pelik dan polivalen yang memodifikasi action dengan cara yang menjebak, seolah terus-menerus mempengaruhinya dengan nilai moral, yang nilainya mungkin tidak begitu berbeda dari nilai yang dicari pengarang itu melalui penggunaan kala secara konstan. Maka, gagasan untuk melingkupi petualangan spiritual itu dengan salju, untuk mengabaikan secara sistematis suasana musim panas, merupakan temuan yang khas sinematografi, dan sutradara berhasil menemukannya berkat pemahaman teks yang tepat. Contoh Bresson dalam *Journal d'un Curé de Campagne* [Catatan harian pendeta desa] lebih jelas lagi: adaptasi yang dilakukannya mencapai tingkat kesetiaan yang memabokkan karena sebagai sutradara ia selalu berkreasi. Namun, Albert Béguin justru mengamati bahwa kekerasan yang khas Bernanos sama sekali tidak mempunyai nilai yang sama dalam karya sastra dan dalam sinema. Layar begitu terbiasa memanfaatkannya sehingga kekerasan seolah ditarik dari peredaran, sekaligus provokatif dan konvensional. Jadi, kesetiaan sejati terhadap pengarang roman mengharuskan semacam pembalikan kekerasan dalam teks. Perpadanan sejati dari hiperbola gaya Bernanos adalah elips dan litotes pemotongan gaya Robert Bresson.

Semakin penting kualitas susastra dalam karya, adaptasi semakin perlu mengacaukan keseimbangannya, dan semakin diperlukan bakat pencipta untuk membangun kembali sesuai dengan keseimbangan baru, yang tidak

tepat sama, tetapi perpadanan dengan keseimbangan dalam karya asli. Menganggap adaptasi roman sebagai latihan bermalas-malasan yang tidak menguntungkan bagi sinema sejati atau "sinema murni", adalah kesalahan paham kritikus yang disangkal oleh semua adaptasi yang hebat. Mereka yang sama sekali tidak mempedulikan kesetiaan, karena alasan tuntutan film yang dicari-cari itulah, yang mengkhianati kesusastraan dan sekaligus sinema.

Namun, pembuktian yang paling meyakinkan dari paradoks itu telah diberikan beberapa tahun yang lalu oleh sederet adaptasi teatral yang, meskipun ada variasi dalam asal-usul dan gaya, secara kebetulan membuktikan relativitas prasangka kritikus yang pernah dilontarkan pada "teater yang difilmkan". Tanpa menguraikan alasan estetis dari evolusi itu dalam kesempatan ini, cukup jika saya menegaskan bahwa evolusi itu sangat bergantung pada kemajuan pasti di dalam bahasa layar.

Kesetiaan efektif dari seorang Cocteau atau seorang Wyler jelas bukan suatu kemunduran, melainkan sebaliknya, suatu perkembangan kecerdasan sinematografis. Apakah itu mobilitas kamera yang begitu cemerlang seperti pada auteur *Les parents terribles*, atau seperti pada Wyler: kerja keras dalam memilah adegan, penggalian fotografi yang luar biasa, penggunaan gambar tetap dan syuting global, suatu keberhasilan selalu berasal dari penguasaan yang luar biasa mendalam; lebih dari itu, filmnya adalah suatu temuan dalam pengungkapan yang sama sekali bertentangan dengan perekaman pasif adegan teatral. Untuk menghormati teater tidak cukup hanya memotretnya. "Menteaterkan" secara sah lebih sulit daripada "memfilmkan"; itulah yang sampai saat itu diterapkan oleh sebagian besar pengadaptasi. Biar pun sinema –dan yang terbagus– seratus kali lebih unggul, dalam gambar tetap seperti *Little Foxes* atau dalam traveling di luar seperti *Macbeth*, dalam segala dekor alami, dalam seluruh eksotisme geografis, dalam segala macam balik dekor yang sampai saat ini layar tidak berhasil membuat kita melupakan pentas. Penaklukan repertoar teatral oleh sinema bukanlah suatu dekadensi, sebaliknya merupakan bukti kedewasaan. Terakhir, mengadaptasi tidak lagi dianggap mengkhianati, tetapi menghormati. Untuk memperlihatkan bandingan dari keadaan itu, kami berikan sesuatu yang konkret: agar dapat sangat setia secara estetis, ungkapan sinematografis harus membuat kemajuan yang sebanding dengan kemajuan dalam bidang optik. Film d'Art seperti *Hamlet* juga sama sekali bukan penghimpun primitif berlentera ajaib yang berhasil memainkan lensa secara canggih

pada sasaran yang modern: walaupun begitu, kerumitan yang selalu muncul hanya bertujuan untuk mengimbangi perubahan bentuk, penyimpangan, difraksi, dan pantulan yang sering dilakukan kaca, artinya membuat rongga gelap itu menjadi seobjektif mungkin. Pengalihan suatu karya teatral ke layar secara estetis mensyaratkan kiat kesetiaan yang sebanding dengan kiat operaator dalam menghasilkan foto. Kiat itu bukti suatu kemajuan dan awal renaissance. Jika sinema kini mampu mengolah secara efektif karya berbentuk roman dan drama, sebabnya pertama sinema sudah cukup yakin pada dirinya sendiri dan menjadi tuan dari sarananya sendiri. Dengan demikian, ia berhasil untuk tidak menampakkan diri di depan objeknya. Kedua, karena sinema akhirnya dapat berpretensi setia –bukan lagi ilusi kesetiaan seperti penjiplakan– dengan memahami secara mendalam, dari struktur estesisnya, persyaratan awal dan perlu bagi kesetiaan pada karya yang digarapnya. Pelipatgandaan adaptasi karya sastra tidak perlu membuat cemas kritikus yang menginginkan kemurnian seni ketujuh ini, sebaliknya banyaknya adaptasi merupakan biaya yang harus dibayar untuk dapat maju.

"Lho, kalau begitu, sanggah mereka yang merindukan Sinema dengan huruf besar, yang merdeka, khas, mandiri, bersih dari kompromi, mengapa meributkan seni pada kegiatan yang tidak membutuhkannya, mengapa menghilangkan ciri berbagai roman bila kita bisa membaca buku *Phédre*, bisa pergi ke Comédie-Francaise? Betapa pun memuaskannya sebuah adaptasi. Anda tidak akan berpendapat bahwa itu lebih sah daripada aslinya, apalagi lebih sah daripada film yang mutu seninya sama dengan tema yang khas sinematografis. Anda berkata: Contohnya, *Le Diable au Corps* [Berkawan dengan iblis], *Première désillusion*, *Le parents terribles*, *Hamlet*. Saya tantang Anda dengan *La ruée vers l'or* [Perburuan emas], *Le cuirasse Potemkine*, *Le lys brisé* [Bunga leli robek], *Scarface*, *La chevauchée fantastique* [Perjalanan berkuda yang fantastis] atau bahkan *Citizen Kane*, sekian banyak adiknya, yang tidak akan ada seandainya tidak ada sinema, yang merupakan sumbangan tak ada duanya bagi warisan seni. Meskipun adaptasi terbagus tidak lagi dianggap pengkhianatan naif atau pelacuran murahan, tetap saja kelihatan ada bakat yang dimanfaatkan. Kemajuan, kata Anda, namun yang pada akhirnya hanya akan memandulkan sinema dengan menyempitkannya menjadi sekadar lampiran kesusastraan. Kembalikan kepada teater dan ke roman apa yang menjadi miliknya, dan kembalikan kepada sinema hanya segala sesuatu yang memang menjadi miliknya."

Sanggahan keras itu secara teoretis memang sah, seandainya tidak mengabaikan relativitas historis yang harus diperhitungkan dalam suatu seni yang sedang berevolusi. Pastilah bahwa dengan mutu yang setara, sebuah skenario asli lebih disukai daripada sebuah adaptasi. Tak seorang pun dapat menyanggahnya. Walaupun Charlie Champlin adalah "Moliérenya sinema", kami tidak akan membantai M. Verdoux hanya karena mengadaptasi *Misanthrope*. Jadi, marilah kita berharap agar sesering mungkin ada film seperti *Jour se lève* [Matahari terbit], *Règles du Jeu* [Aturan main] atau *Plus Belles Années de notre Vie* [Tahun-tahun terindah hidup kita]. Namun, itu hanya harapana platonis dan pendapat yang tidak akan mengubah apa pun dalam evolusi sinema. Jika sinema semakin banyak mengacu pada kesusastraan (bahkan pada lukisan dan jurnalisme), itulah fakta yang hampir-hampir mustahil untuk ditangkap apalagi dipahami, pada dasarnya kita tidak dapat berbuat apa pun untuk mencegahnya. Di dalam konjungtur seperti itu, jika fakta tidak diterima secara tegas, setidaknya menurut suatu prasangka yang mendukung dari pihak kritikus. Sekali lagi janganlah kita terkecoh oleh analogi dengan seni-seni lain, terutama seni yang evolusinya menuju suatu penggunaan individualis, sehingga membuatnya hampir terbebas dari konsumen. Lautréamont dan Van Gogh telah mampu mencipta, tetapi tetap tidak dipahami sehingga diabaikan oleh zamannya. Sinema tidak mungkin ada tanpa penonton minimum (dan minimumnya cukup banyak) yang segera. Bahkan, manakala sinema bertentangan dengan selera penonton, kenekatannya hanya berlaku selama ada kemungkinan untuk menerima bahwa penontonlah yang keliru mengenai apa yang seharusnya mereka sukai dan yang akan mereka senangi suatu hari. Satu-satunya perbandingan mutakhir yang mungkin kita lakukan adalah dengan arsitektur, karena sebuah rumah hanya bermakna jika dapat ditempati. Sinema juga begitu, artinya merupakan seni fungsional. Jika dilihat dari sudut pandang lain, seharusnya dikatakan bahwa dalam hal sinema, keberadaannya lebih dahulu daripada esensinya. Jadi, keberadaan itulah yang seharusnya dijadikan titik tolak kritikus, bahkan dalam ekstrapolasinya yang paling berpetualang. Seperti dalam sejarah, dan kurang lebih dengan reserve yang sama, pernyataan tentang perubahan melampaui realitas dan sudah mengesankan penilaian. Mereka, yang telah mengutuk sinema bicara sejak awal itulah, yang tidak mau menerima kenyataan tersebut, padahal sinema bicara merupakan nilai tambah yang tak terbandingkan ketika menggantikan seni bisu.

Meskipun pragmatisme kritikus itu di mata pembaca tidak tampak cukup berdasar, paling tidak dapat diterima bahwa itu memberikan pembenaran tentang perasaan terhina dan kehati-hatian metodis di depan setiap tanda evolusi sinema; keduanya memadai sebagai pengantar uraian dari berbagai penjelasan yang kami rangkum.

Beberapa adiknya yang biasa diacu orang untuk memberikan contoh sinema sejati –sinema yang tidak berutang apa pun pada teater ataupun kesusastraan karena tidak mampu menemukan tema-tema dan bahasa yang khas– kemungkinan besar bisa dikagumi dan sekaligus ditiru. Jika sinema Soviet tidak lagi merupakan padanan dari *Cuirassé Potemkine*, di Hollywood, atau dari *Aurore. Hallelujah, Scarface, New-York Miami* atau bahkan dari *La chevauchée fantastique* [Perjalanan berkuda yang fantastis], sebabnya bukanlah generasi baru sutradara lebih rendah kemampuannya daripada generasi lama. Lagipula orangnya sebagian besar yang itu-itu juga. Dan, jika Anda percaya kepada kami, bukan faktor ekonomis atau politis yang mempengaruhi produksi, yang memandulkan ilham mereka. Namun, lebih tepat bahwa kejeniusan dan bakat adalah fenomena relatif dan berkembang sesuai dengan konjungtur historis. Akan terlalu sederhana jika dikatakan bahwa kegagalan teater Voltaire disebabkan oleh penulisnya yang tidak berbakat menulis tragedi, sebaliknya, abadnyalah yang tidak tragis. Mencoba untuk memperpanjang tragedi racinian pada abad Voltaire merupakan upaya yang tidak senonoh, bertentangan dengan alam. Mempertanyakan apa yang ditulis pengarang *Phédre* itu pada tahun 1740 tidak ada gunanya, karena apa yang kita panggil Racine bukanlah manusia yang sesuai dengan jatidiri itu, melainkan "penyair-yang-telah-menulis-*Phédre*". Racine tanpa *Phédre* adalah anonim atau suatu pandangan jiwa. Demikian pula dalam sinema, sia-sia saja menyesali bahwa kini tidak ada lagi Mack Sennet yang meneruskan tradisi besar film jenaka. Kejeniusan mack Sennet adalah melawak pada masa lawakan mungkin dilakukan. Lagipula produksi Mack Sennet sudah mati sebelum dia sendiri, dan beberapa di antara murid-muridnya masih hidup; Harold Lloyd dan Buster Keaton, misalnya, yang sudah lima belas tahun ini jarang muncul, dan bila muncul hanya merupakan eksepsi yang menyakitkan dan tak ada lagi tanda-tanda kejayaannya di masa lalu. Chaplin adalah satu-satunya yang mampu bertahan selama sepertiga abad umur sinema, dan itu pun karena kejeniusannya yang benar-benar luar biasa. Namun, berapa besar pengorbanannya, berapa sering bentuknya harus diubah, segalanya diperbarui secara total: ilhamnya, gayanya

dan bahkan kepribadiannya: Dengan demikian, kami mengamati dengan jelas betapa anehnya peningkatan julat estetis yang merupakan ciri sinema. Seorang pengarang dapat mengulangi bentuk ataupun isi karyanya, selama setengah abad. Bakat seorang sineas, jika tidak mampu berkembang bersama seninya, berlangsung tidak lebih dari satu atau dua pancawarsa. Karena itu, kejeniusan, yang sifatnya tidak selentur dan sesadar bakat, sering menimbulkan failit yang luar biasa: misalnya Stroheim, Abel Gance, Poudovkine.

Singkatnya, penyebab ketaksepakatan mendalam yang terjadi di antara seniman dan seninya —yang melapukkan suatu kejeniusan secara brutal dan menyempitkannya sampai tinggal setumpuk obsesi dan megalomania tanpa guna— ada banyak dan kami tidak akan menguraikannya di sini. Namun, kami akan membahas satu yang langsung berkaitan dengan tujuan tulisan ini.

Hingga sekitar tahun 1938, sinema (hitam putih) mengalami kemajuan konstan. Pertama, kemajuan teknik (penerangan buatan, emulsi pankromatik, travelling, suara) dan sebagai akibatnya, terjadi pengayaan sarana pengungkapan (close-up, montase, montase paralel, montase cepat, elips, setting ulang, dsb.). Sejalan dengan evolusi cepat itu, para sineas menemukan tema-tema asli yang membentuk seni baru. Komentar "Ini baru sinema!" tidak lain adalah untuk mengungkapkan gejala itu, yang telah mendominasi ketiga puluh tahun usia film sebagai seni: kesesuaian ajaib antara teknik baru dan suatu amanat yang luar biasa. Gejala itu muncul dalam berbagai bentuk: star, pengunggulan kembali, kelahiran kembali kepahlawanan, *commedia dell'arte*, dsb. Namun, tema itu sangat bergantung pada kemajuan teknik, pembaruan ungkapanlah yang meretas jalan menuju tema-tema baru. Selama tiga puluh tahun, sejarah teknik sinematografis (dalam arti luas) praktis bercampur-baur dengan sejarah skenario. Para sutradara besar semula adalah pencipta berbagai bentuk skenario, atau dapat disebut ahli retorika. Hal itu sama sekali tidak berarti bahwa mereka adalah pembela *l'art pour l'art*, tetapi artinya hanyalah bahwa ketika itu, di dalam dialektika bentuk dan isi, bentuklah yang menentukan, seperti halnya perspektif atau warna cat minyak telah menjungkirbalikkan alam piktoral.

Cukup mundur sepuluh atau lima belas tahun untuk dapat mendeteksi tanda-tanda gamblang dari penuaan dari apa yang dahulu merupakan milik khusus seni sinematografis. kami telah mengemukakan kematian cepat

genre tertentu yang sebenarnya besar seperti pelawak, namun contoh yang paling khas kemungkinan besar adalah bintang film. Beberapa aktor tertentu selalu menjadi bintang masyarakat, namun kekaguman itu tidak dapat dibandingkan dengan fenomena yang dikeramatkan dalam sosiologi yang menjadikan Rudolph Valentino dan Greta Garbo idola-idola yang cemerlang.

Segalanya terjadi seolah tema-tema sinema telah menggali habis apa yang dapat diharapkan dari teknik. Tidak cukup lagi sekadar mencipta montase cepat atau mengubah gaya fotografis untuk bergerak. Sinema tanpa terasa telah memasuki usia skenario: dalam arti pembalikan hubungan antara isi dan bentuk. Bukannya bentuk menjadi tidak penting, malah sebaliknya. –bentuk kemungkinan besar belum pernah ditentukan seketat ini oleh bahan, yang lebih niscaya, lebih pelik–, melainkan seluruh ilmu bentuk itu cenderung hilang dan menjadi transparan ketika berhadapan dengan topik yang kini kita hargai sebagai topik, dan dengan tuntutan kita semakin lama semakin tinggi. Seperti sungai yang telah menggali habis alurnya dan hanya mempunyai kekuatan untuk membawa airnya ke laut tanpa mengeruk sebutir pasir di tepinya, sinema sedang mendekati profilnya yang seimbang. Sekarang bukan waktunya lagi orang bisa menyebut dirinya membuat seni ketujuh, sekadar dengan membuat "sinema". Sambil menunggu warna atau reliefnya memungkinkan kembali pengutamaan bentuk dan menciptakan daur baru erosi estetis, sinema tidak dapat berbuat apa pun di permukaan. Yang dapat dilakukannya adalah mengairi tepinya, menyelusup di antara berbagai seni yang dengan cepat ditembusnya, mempengaruhi seni-seni itu dengan cara menjebak, merasuk ke bawah tanah untuk menggali galeri-galeri baru yang tidak kasat mata. Mungkin akan datang masanya bagi sinema untuk bangkit kembali, artinya suatu sinema baru yang bebas dari roman dan teater. Namun, barangkali itu terjadi karena roman-roman di masa mendatang ditulis langsung untuk film. Sambil menunggu saat dialektika sejarah seni membangun otonomi yang diharapkan dan hipotetis itu, sinema menerima topik-topik hebat yang disusun, ditumpuk di sekelilingnya oleh seni-seni pinggir di sepanjang abad. Sinema menyesuaikan dirinya dengan seni itu karena memang membutuhkannya dan kita merasakan keinginan seni pinggir itu untuk menemukan jejaknya di dalam sinema.

Dengan demikian, sinema tidak menyulih seni-seni itu, tetapi sebaliknya. Keberhasilan teater yang difilmkan bermanfaat bagi teater itu sendiri, seperti halnya adaptasi roman berguna bagi kesusastraan: *Hamlet* di

atas layar berhasil memperluas peminat Shakespeare, suatu publik yang mungkin hanya sebagian berminat untuk mendengarkannya di pentas. *Journal d'un curé de campagne* [Catatan harian pendeta desa] di mata Robert Bresson telah melipatgandakan sepuluh kali publik Bernanos. Dalam kenyataan, tidak ada persaingan ataupun penyulihan, tetapi penambahan suatu dimensi baru yang sejak Renaissance semakin sedikit dipunyai seni, yaitu dimensi publik.

Masih mau mengeluh jugakah?

## CATATAN

- <sup>1</sup> Dipenggal dari *Cinéma, un Oeil sur le Monde*, Lausanne, Guilde du Livre, t.t.
- <sup>2</sup> Comédie Française adalah lembaga yang mengembangkan seni pertunjukan di Prancis.
- <sup>3</sup> Academie Française adalah lembaga konsultatif yang beranggotakan sekelompok ahli dari berbagai bidang yang bertugas memberikan saran mengenai berbagai keputusan yang menyangkut kebudayaan Prancis.

## KETERANGAN GAMBAR

Hlm. 89: *Espoir* karya Malraux: ini yang terjadi seandainya sinema mengambil ilham dari roman... "dipengaruhi" oleh sinema. [foto Filmsonor]

Hlm. 93: *Laa Chartreuse de Parme*, karya Christian Jaque (dengan Maria Casarés yang berperan sebagai Sanseverina). Pengkhianatan pada amanat ataukah pengantar yang menggiurkan untuk karya Stendhal? [Foto Seniera Film]

Hlm. 96: Géraard Philipe dan Micheline Presle dalam *Le Diable au corps* [Berkawan dengan iblis], karya Autant-Lara. Di sini kreasi sinematografis dan kesetiaan pada karya asli sangat proporsional.

Hlm. 99: Dalam *La Symphonie Pastorale*, karya Jean Delanny (dengan Michéle Morgan), salju yang selalu hadir mungkin merupakan padanan paling sesuai dari kala *passé simple* yang digunakan Andre Gide. [Foto Pathé]

Hlm. 100: Jean Simmons dan Laurence Olivier dalam Hamlet. Film karya Laurence Olivier ini adalah titik –sementara– dari suatu kemajuan yang dimulai dengan film d'Art: yaitu "ilmu kesetiaan" [Foto Rank]

Hlm. 103: Tak seorang pun berpikir untuk menyanggah dengan cara yang sama, bahwa skenario asli lebih baik daripada adaptasi. Itulah yang nampak dari *Les plus belles années de notre vie* [Tahun-tahun terindah dalam hidup kita], karya William Wyler. [Foto R.K.O.]

## BAB IX

### *JOURNAL D'UN CURE DE CAMPAGNE* DAN STILISTIKA ROBERT BRESSON<sup>1</sup>

Kalau *Journal d'un curé de campagne* [Catatan harian seorang pendeta desa] merupakan adikarya dari segi bentuknya, kalau film ini menyentuh "kritikus" seperti juga banyak penonton naif, sebabnya pertama, film itu memang menyentuh rasa, kemungkinan besar karena menjolok kepekaan spiritual yang paling tinggi, namun yang jelas film itu lebih menyentuh hati daripada nalar. Sementara itu, kegagalan *Dames du Bois de Boulogne* berasal dari hubungan yang sebaliknya. Karya ini hanya dapat menyentuh penonton yang memiliki kecerdasan, atau paling tidak yang berusaha menggunakan nalarnya untuk dapat memahami aturan permainannya. Namun, keberhasilan film *Journal* yang gamblang itu disertai oleh sistem estetis yang melandasi dan memberikan pembenaran yang sangat paradoksal, bahkan mungkin yang paling rumit sebagai film bicara. Itulah yang kemudian menjadi leitmotif berbagai kritik yang tidak berusaha untuk memahaminya namun tetap menyukai filmnya: "tak dapat dipercaya". "paradoksal", "keberhasilan unik dan tak dapat ditiru"... yang hampir semuanya memberi kesan suatu penolakan untuk memberi penjelasan dan alibi yang sebenarnya bagi suatu letupan bakat yang mengagumkan. Namun, terkadang pada mereka yang selera estetisnya lebih mirip dengan estetika Bresson dan para sekutunya dapat kita tebak, terkadang muncul kekecewaan yang dalam, kemungkinan besar karena mereka mengharapkan kenekatan yang lain dari sutradara itu. Karena bingung, kemudian jengkel mendapati bahwa kesadaran tidak dimunculkan oleh sutradara, tetapi terlalu dekat dengannya untuk mengubah penilaian, terlalu dipengaruhi oleh gayanya untuk menemukan kembali

kenaifan cendekia yang disediakan bagi emosi, akhirnya mereka tidak berhasil memahaminya dan tidak juga mengagumi. Dengan demikian, terdapat dua kutub yang membedakan kritik itu: di satu pihak mereka yang paling tidak siap untuk memahami film *Journal* itu, namun tetap menyukainya (tanpa alasan yang jelas), dan di lain pihak golongan "happy few", yang karena menantikan sesuatu yang lain, akhirnya tidak menyukai atau bahkan tidak memahaminya. Masih ada lagi golongan yang "asing" terhadap sinema, para "sastrawan murni" seperti Albert Beguin atau Fracois Mauriac yang, karena heran mendapati dirinya begitu menyukai film, cepat-cepat menyingkirkan berbagai prasangka dan berusaha memahami maksud Bresson yang sebenarnya.

Perlu dicatat bahwa Bresson telah berusaha keras untuk menghapus jejaknya. Tekadnya untuk mengadaptasi secara harfiah yang diperlihatkannya sejak awal, kemauannya untuk mengikuti karya sastra itu kalimat demi kalimat, sejak lama telah mengarahkan perhatian kita ke sana. Filmnya merupakan bukti yang kuat. Sebaliknya dari yang sangat mementingkan optik layar dan keseimbangan dramatis baru dalam keryanya, Bresson, alih-alih membentuk tokoh-tokoh episodis seperti orang-tua dalam film *Diable au corps* [Berkawan dengan iblis], di sini malahan menghilangkannya; ia memang menggarisbawahi esensinya, dengan demikian ia memberikan kesan bahwa ia setia pada tulisan namun tidak mengorbankannya karena ia melakukannya dengan penuh rasa hormat dan rasa sesal. Lagipula ia hanya menyederhanakan dan tidak pernah menambah-nambah. Ia tidak berlebihan ketika mengemukakan bahwa seandainya Bernanos menjadi penulis skenario, pastilah ia akan lebih bebas memperlakukan bukunya. Karena itulah, ia secara eksplisit membolehkan pengadaptasi karyanya untuk memperlakukannya sesuai dengan tuntutan sinema, artinya harus dapat "mengkhayalkan kembali ceritanya".

Walaupun demikian, kami tetap memuji Bresson untuk sikapnya yang lebih setia daripada pengarang karya yang diadaptasinya, karena justru "kesetiaan" itu pada dirinya merupakan bentuk kebebasan dalam mencipta yang paling menipu dan paling menyentuh. Memang jelas bahwa kita tidak mungkin -dan pendapat Bernanos menunjukkan estetikanya yang bernalar-mengadaptasi tanpa mentransposisi. Penerjemahan yang setia bukanlah penerjemahan harfiah. Berbagai perubahan yang dilakukan Aurenche dan Bost dalam *Diable au corps* [Berkawan dengan iblis] hampir semuanya

beralasan dan benar-benar dapat dipertanggungjawabkan. Seorang tokoh tidak akan sama di mata kamera dan di khayalan pengarang roman. Valéry menuduh roman-roman tertentu yang selalu tunduk pada kewajiban untuk berkata “putri sudah minum teh pada jam lima”. Maka pengarang pun dapat mengadakan sineas yang terpaksa memperlihatkan putri itu walaupun merupakan kelewahan. Karena itu, misalnya orang tua Rodriguez, tokoh cerita *Diable au corps*, dalam roman hanya merupakan catatan pinggir tetapi dalam film menjadi sangat penting. Selain mempertimbangkan para tokoh cerita dan tatanan mereka dalam urutan peristiwa yang secara fisik tidak seimbang, pengadaptasi masih harus memperhatikan teks cerita. Untuk menunjukkan apa yang diceritakan oleh pengarang roman, ia harus mengubah seluruh karya menjadi dialog, bahkan yang sudah berbentuk dialog. Memang sedikit sekali kemungkinan untuk mempertahankan nilai replik-replik yang ada dalam teks roman. Andaikan diucapkan sebagaimana adanya sekalipun oleh aktor, pemaknaannya pasti mengalami perubahan.

Justru itulah dampak paradoksal dalam kesetiaan tekstual yang kita dapati dalam film *Journal*. Para tokoh dalam buku hadir secara konkret bagi pembaca, dan singkatnya penyebutan mereka oleh pena pendeta desa Ambricourt itu sama sekali tidak dirasakan sebagai frustrasi, seolah kehadiran mereka dan pengetahuan kita tentang mereka dibatasi, sedangkan Bresson, dengan memperlihatkan tokoh-tokoh itu, terus-menerus mengurangi kehadiran mereka dalam pandangan kita. Film telah menyulih kekuatan penampilan konkret yang dimiliki pengarang dengan sebuah citra yang terus-menerus dimiskinkan dan lolos dari pandangan kita hanya karena citra itu tidak berkembang. Apalagi karya Bernanos penuh dengan perian indah, mantap, konkret dan benar-benar kasat mata. Misalnya: “Sang pangeran keluar dari sini. Alasan: hujan. Setiap melangkah air menetes dari bootnya yang setinggi lutut. Tiga atau empat ekor kelinci yang telah dibunuhnya membuat dasar keranjangnya berubah jadi setumpuk lumpur darah bercampur bulu kelabu yang tampak menyeramkan. Dia menggantung keranjang itu di dinding ketika berbicara dengan saya, saya melihat di celah-celah anyaman tali, di antara onggokan bulu tebal, sebiji mata yang masih basah, sangat lembut, yang menatap saya.” Mungkin Anda merasa pernah melihat pemandangan yang sama di suatu tempat. Tidak perlu mencari jauh-jauh: pemandangan itu pasti sebuah lukisan Renoir. Silakan membandingkan adegan pangeran itu yang membawa dua ekor kelinci dengan biara (memang di buku, adegan itu ada di halaman lain, namun justru pengadaptasi dapat

memanfaatkannya, dengan memadatkan kedua adegan itu, ia dapat mengolah adegan pertama dengan gaya adegan kedua). Seandainya masih juga ada keraguan, pengakuan Bresson sudah cukup untuk menghilangkannya. Meskipun sempat jengkel karena, dalam versi standar, ia harus menghilangkan sepertiga dari montasenya yang pertama, akhirnya ia dengan sedikit sinis menyatakan kelegaannya karena telah melakukannya (sebenarnya satu-satunya citra yang ia sangat ingin memperlihatkan adalah layar kosong. Kami akan membahas hal ini lebih lanjut). Untuk bisa “setia” pada buku, sebenarnya Bresson bisa saja membuat film yang sangat berbeda. Karena ia telah memutuskan untuk tidak menambahkan apa pun di luar karya asli—ini pun sudah merupakan cara yang sangat halus untuk mengkhianati dengan jalan menghilangkan—paling tidak, karena ia membatasi diri dengan hanya menghapus, mestinya ia bisa memilih untuk mengorbankan bagian yang paling “susastra” dan mempertahankan sejumlah penggal yang mungkin ditampilkan oleh film, dan yang jelas harus diungkapkan secara visual. Namun, ia justru berbuat sebaliknya. Filmnya dapat disebut “susastra” sedangkan romannya dapat dikatakan penuh gambar.

Cara memperlakukan teksnya lebih menyolok lagi. Bresson menolak untuk mengubah, menjadi dialog, penggal-penggal dari buku yang menceritakan pastor mengenang kembali percakapannya dengan pangeran. Di situlah kita melihat hal pertama yang tidak mungkin terjadi karena Bernanos sama sekali tidak menjamin bahwa pastor itu menulis kata demi kata apa yang telah didengarnya; hal yang sebaliknya pun dapat terjadi. Bagaimanapun dan seandainya pastor itu harus mengingat secara tepat atau meskipun Bresson berhasil melestarikan citra subjektif dari kenangan di dalam kekinian, tetap saja efektivitas intelektual dan dramatis dari sebuah replik tidak akan sama sewaktu dibaca atau sewaktu benar-benar diucapkan. Maka, ia tidak hanya mengadaptasi, walaupun secara diam-diam sekalipun, berbagai dialog sesuai dengan tuntutan film, tetapi lebih dari itu. Apabila secara kebetulan teks aslinya memiliki irama dan keseimbangan dialog yang sejati, ia dengan sangat cerdas berhasil menghambat aktornya untuk menonjolkannya. Dengan demikian, banyak replik, yang dari segi dramatik bagus sekali, akhirnya tenggelam dalam arus nyata yang dipaksakan oleh interpretasi.

Dalam *Les dames du Bois de Boulogne* telah banyak unsur yang ditambahkan, tetapi sedikit sekali dilakukan adaptasi. Film itu praktis

diperlakukan oleh kritik sebagai skenario asli. Pujian bagi dialognya, yang memang tepat, dilontarkan secara utuh kepada Cocteau yang sebenarnya tidak membutuhkannya untuk bisa berjaya. Seandainya saja mereka sempat membaca *Jacques le fataliste*, karena di dalamnya terdapat permainan kata yang halus dari Diderot, yang bahkan dapat dikatakan merupakan esensi dari karya itu. Transposisi modern telah menimbulkan kesan, tanpa harus mengeceknya secara cermat, bahwa Bresson telah membebaskan dirinya dari urutan peristiwa dan hanya mengambil situasinya, yaitu konteks abad XVIII. Karena, selain melakukan hal itu, ia juga telah “membunuh” dengan pengaruhnya dua atau tiga pengadaptasi, orang semakin yakin bahwa ia benar-benar menjauh dari karya aslinya. Karena itu, saya anjurkan kepada para pencinta *Les dames du Bois de Boulogne* dan kepada para calon penulis skenario untuk menonton lagi film itu dengan mata lain. Tanpa mengurangi peranan –yang menentukan– gaya penyusunan di dalam keberhasilan pembuatan sebuah film, kita perlu memperhatikan apa yang dijadikan landasan: sederet interferensi sangat halus antara kesetiaan dan pengkhianatan. Misalnya *Les dames du Bois de Boulogne* dikritik, secara masuk akal namun sambil kurang paham, karena ada rumpang dalam psikologi para tokohnya dibandingkan dengan sosiologi ceritanya. Memang benar sekali bahwa dalam Diderot, adat istiadat zaman itulah yang memberikan pembenaran pada pilihan untuk membalas dendam dan kemudian keberhasilan tindak itu. Juga benar bahwa pembalasan dendam itu, di dalam film, ternyata ditampilkan sebagai sebuah postulat abstrak yang oleh penonton modern tidak dipahami landasannya. Juga sia-sia jika para pembela yang ingin berbuat baik berusaha menemukan sedikit substansi sosial di dalam diri para tokohnya. Prostitusi dan proksenetisme adalah fakta khas yang acuan sosialnya konkret dan gamblang. Sebaliknya, di dalam film *Les dames* prostitusi menjadi semacam misteri karena sebenarnya tidak ada landasannya. Pembalasan dendam kekasih yang terluka tidak ada artinya jika ia hanya puas dengan mengawinkan pacarnya yang tidak setia itu dengan penari kabaret yang menggairahkan. Kita juga tidak mungkin membela abstraksi para tokoh sebagai hasil elips yang penuh perhitungan dalam peradeganan, karena abstraksi itu memang ada dalam skenario. Bahwa Bresson tidak memberikan kejelasan mengenai para tokohnya, itu bukan hanya karena ia tidak mau melainkan karena ia tidak mungkin melakukannya. Tindakannya sama dengan Racine, ketika ia memerikan *wall paper* di

peramalan (mungkin lebih tepat jika dikatakan pengulangan gaya Kikegaard) yang sangat berbeda dengan fatalitas namun bernalogi dengan kausalitas.

Struktur yang sebenarnya, yang melandasi jalannya film bukanlah struktur tragedi melainkan struktur "Jeu de la Passion" [Permainan Nafsu] atau, lebih tepat lagi, tragedi Chemin de Croix [Jalan Salib]. Setiap sekuen adalah sebuah perhentian. Kuncinya kita peroleh melalui dialog di dalam gubug antara dua pendeta, ketika pendeta dari Ambricourt mendapati bahwa ia secara spiritual lebih suka Mont des Oliviers [Kebun Zaitun]. "Bukankah sudah cukup jika Allah Bapa melimpahkan kurnianya dengan memberi tahu saya pada hari ini melalui suara majikan saya bahwa tak ada yang bisa mencabut saya dari tempat yang pilih di alam abadi, bahwa saya semula dikurung oleh Sakratul Maut." Maut bukanlah fatalitas dari agoni, tetapi merupakan cara penyerahan diri. Maka kita memahami, penderitaan dan tindakan pendeta itu berkaitan dengan perintah macam apa, prosesnya mengikuti irama spiritual apa. Di dalamnya terlukis saat sekaratnya.

Mungkin ada gunanya untuk dicatat banyaknya analogi kristen di akhir film itu, karena sebenarnya dapat saja tidak dimunculkan. Misalnya dua kali adegan pingsan di malam hari; jatuh ke lumpur, muntah anggur dan darah (yang ditemukan kembali dalam sintesis metafora yang sangat mengharukan, dengan jatuhnya Jesus, darah Nafsu, lap bercuka dan ludah yang membasahi). Masih ada lagi: kerudung Veronique, lap Seraphita; terakhir kematian di ruang bawah, Golgotha kacau balau karena isinya orang baik dan orang jahat. Mari kita lupakan perbandingan itu yang ungkapannya tidak tepat. Nilai estetik kisah itu berasal dari nilai teologisnya, namun keduanya tidak mungkin dijelaskan. Karena itu Bresson, seperti juga Bernanos, menghindari hubungan simbolis, semua situasi yang jelas mengacu pada Injil, hadir hanya karena kemiripan; situasi itu memiliki pemaknaan biografisnya sendiri; kemiripannya dengan unsur Kristen hanyalah sekunder, yaitu melalui proyeksi pada tataran atas analogi. Kehidupan pendeta Ambricourt itu sama sekali tidak meniru kehidupan Modelnya, tetapi mengulangi dan menokohnya. Masing-masing memanggul salibnya dan setiap salib jelas berbeda, namun semuanya merupakan Salib Nafsu. Di dahi pendeta itu, keringat yang keluar karena demam adalah darah.

Dengan demikian, kemungkinan besar ini untuk pertama kalinya, sinema tidak hanya memberikan sebuah film yang menampilkan kehidupan batin

sebagai satu-satunya peristiwa sejati, satu-satunya gerakan kasat mata, tetapi lebih daripada itu, sebuah dramaturgi baru yang sangat religius, atau lebih tepat sangat teologis: sebuah fenomenologi keselamatan dan karunia.

Sementara itu, perlu dicatat bahwa di dalam usaha mendangkalkan psikologi dan kisah, Bresson memperhadapkan dua tipe realitas murni secara dialektis. Di satu pihak, seperti yang telah kita lihat, wajah aktor yang tidak mengandung ekspresi simbolis apa pun dipersempit sampai tinggal kulitnya yang dikelilingi oleh lingkungan yang wajar; di lain pihak, apa yang seharusnya disebut "realitas tulis". Bresson menunjukkan kesetiaan pada teks Bernanos, tidak hanya dengan menolak untuk mengadaptasi teks itu tetapi juga dengan keinginannya yang paradoksal untuk selalu menegaskan ciri susastra dari teks itu. Kesetiaan itu pada dasarnya merupakan cara yang sama dalam memihak dan memperhatikan makhluk dan dekor. Bresson memperlakukan roman seperti ia memperlakukan para tokohnya. Roman baginya adalah fakta mentah dan kita tidak perlu berusaha untuk mengadaptasinya sesuai dengan situasi, mengubahnya sesuai dengan tuntutan makna tertentu dan sesaat, tetapi sebaliknya, kita harus menegaskannya dalam keadaan sebagaimana adanya. Bresson menghilangkan, tetapi tidak pernah memadamkan, karena apa yang tersisa dari teks yang dipotong merupakan fragmen asli; seperti sebungkah marmer yang menampakkan gunung asalnya, kata-kata yang diujarkan dalam film adalah yang terdapat dalam roman. Kemungkinan besar gaya susastranya yang secara sengaja digarisbawahi dapat dianggap sebagai suatu usaha stilisasi seni, yang justru merupakan kebalikan dari realisme. Akan tetapi, di dalam roman, "realitas" bukanlah kandungan deskriptif moral atau intelektual dari teks melainkan teks itu sendiri atau lebih tepat gayanya. Ia memahami bahwa realitas itu yang terdapat ditingkat kedua dalam karya sebelumnya dan realitas yang ditangkap secara langsung oleh kamera tidak mungkin saling mencakupi, saling melanjutkan ataupun bergabung menjadi satu; sebaliknya, jika kita bandingkan keduanya, justru akan tampak heterogenitas berbagai esensinya. Jadi, masing-masing memainkan peranannya yang sejajar, dengan caranya, bahannya dan gayanya sendiri. Kemungkinan besar melalui perbedaan unsur itulah, muncul kerancuan dalam kemiripan dengan kenyataan, atau Bresson berhasil meniadakan demikian rupa unsur kebetulan. Kesumbangan ontologis di antara kedua tataran yang bersaing itu, dan diperhadapkan di atas layar, menonjolkan satu-satunya milik bersama, yaitu jiwa. Masing-masing mengatakan hal yang sama dan bahkan perbedaan ungkapan mereka,

bahan mereka, gaya mereka, jenis ketakpedulian yang terdapat dalam hubungan antara pemain dan teks, antara wicara dan wajah, merupakan jaminan paling meyakinkan dari persekongkolan batin mereka: bahasa yang hanya terungkap oleh bibir pastilah bahasa jiwa.

Mungkin di dalam seluruh sinema Prancis (atau dalam kesusastraan?), tidak banyak saat yang begitu indah seperti adegan medali antara pendeta dan Comtesse. Padahal keindahan itu bukan hasil permainan pelaku dan bukan pula berkat nilai dramatis atau psikologis dari replik-repliknya, bahkan bukan karena pemaknaan intrinsiknya. Dialog yang sebenarnya, yang menajamkan pertentangan antara pendeta yang berfikir jernih dan satu jiwa yang putus asa secara esensial tak terpisahkan. Dari jiwa mereka yang meronta-ronta kita tidak berhasil melihat berbagai benturan yang menentukan; kata-kata mengungkapkan atau menyiapkan sentuhan yang membawa berkah. Jadi, di sini tidak satu pun berasal dari retorika penyesuaian; meskipun dialognya, yang amat sangat menggoda lalu meningkat menjadi tegang dan berakhir dengan nada menurun, berhasil meyakinkan bahwa kitalah satu-satunya saksi dari suatu badai supranatural, kata-kata itu diujarkan hanyalah untuk membunuh waktu, justru gema kesunyian yang merupakan dialog sebenarnya dari kedua jiwa itu, kenangan pada rahasia mereka: sisi balik, –jika dapat dikatakan demikian– dari sisi [medali] yang menggambarkan Tuhan. Bahwa kemudian pendeta itu menolak untuk memberikan pembenaran dengan menunjukkan surat dari Comtesse, itu bukan hanya karena kerendahan hati atau keinginan untuk berkorban, melainkan lebih tepat karena tanda-tanda yang dapat dirasakannya tidak bersedia berpihak padanya ataupun berbalik menentanginya. Kesaksian Comtesse pada dasarnya sangat mudah ditolak seperti halnya kesaksian Chantal dan tak ada yang berhak meminta kesaksian dari Tuhan.

Teknik peradeganan Bresson hanya dapat dinilai dengan baik berdasarkan estetikanya sendiri. Meskipun sulit bagi kita untuk menyadari hal itu, mungkin sekarang kita dapat lebih memahami paradoks yang paling mengherankan dalam film itu. Singkat kata, kekaguman kita kembali kepada Merville, dengan *Le silence de la mer* [Keheningan laut], atas keberaniannya untuk menjadi orang pertama yang memperhadapkan citra dan teks. Kita jadi lebih kagum lagi karena alasan dari tindakannya adalah juga keinginan untuk setia kepada teks. Namun, struktur buku Vercors memang luar biasa. Dengan *Journal*, Bresson berbuat lebih banyak daripada sekadar menegaskan

percobaan Melville dan membuktikan keruntutannya: ia membawanya hingga ke akibatnya yang paling jauh.

Apakah kita harus mengatakan bahwa *Journal* merupakan film bisu yang bersubjek wicara? Kita telah melihat bahwa kata-kata tidak dapat disisipkan pada citra sebagai suatu komponen realis; sekalipun diucapkan secara konkret oleh seorang tokoh, kata-kata hanya diulang-ulang seperti dalam opera. Sekilas pandang, film seolah dibentuk di satu pihak oleh teks (yang dipersempit) roman, dan di lain pihak, diberi ilustrasi oleh citra yang sama sekali tidak berpretensi menggantikan teks. Tidak semua hal yang dikatakan ditampilkan dalam citra, tetapi segala sesuatu yang berbentuk citra tidak lolos dari kata-kata. Jika masih ingin melontarkan kritik sehat, Bresson dapat dipersalahkan karena hanya sekedar menyulih roman Bernalos dengan sebuah montase radiofoni dan ilustrasi bisu. Dari seni sinematografis yang dianggap runtuh itulah sekarang kita harus bertolak untuk lebih memahami keaslian dan kenekatan Bresson.

Pertama-tama, meskipun Bresson "kembali" ke sinema bisu, walaupun dalam filmnya terdapat close-up yang berlimpah, ia tidak bermaksud untuk menjalin kembali hubungan dengan ekspresionisme teatral yang merupakan hasil ketunaan. Sebaliknya, ia kembali untuk memperoleh kembali harkat wajah manusia, harkat seperti yang dipahami oleh Stroheim dan Dreyer. Wajah manusia merupakan semacam nilai dan satu-satunya yang bertentangan secara esensial oleh suara, karena film bisu memanfaatkan kerumitan sintaktis dalam montasenya dan ekspresionisme permainan, artinya mendayagunakan unsur-unsur yang menutupi ketunaannya. Namun, hanya sedikit film bisu yang berbuat begitu. Nostalgia kebungkaman yang merupakan pendorong yang bermanfaat bagi simbolisme visual, menggabungkan secara tak absah apa yang dilagakkan sebagai pengutamaan citra dan panggilan sejati bagi sinema yaitu pengutamaan objek. Ketiadaan suara dalam *Les rapaces*, *Nosfératu*, atau *La passion de Jeanne d'Arc* mempunyai makna yang berlawanan dengan kebungkaman dalam *Caligari*, *Niebelungen*, atau *Eldorado*; ketiadaan suara itu merupakan akibat frustrasi, jadi bukan titik tolak suatu pengungkapan. Film-film yang disebut pertama tetap hadir meskipun tanpa suara, karena memang kehadirannya tidak ditentukan oleh suara. Dalam hal ini, munculnya film bersuara hanya merupakan gejala teknis yang kebetulan, bukan revolusi estetis seperti yang dilagakkan sementara orang. Bahasa sinema seperti juga bahasa Esope bersifat taksa, jadi, meskipun tampaknya homogen, sebenarnya terdapat lebih dari satu

sejarah sinema, baik sebelum maupun sesudah 1928. Sejarah hubungan antara ekspresionisme dan realisme: mungkin ekspresionisme telah dihancurkan oleh suara sebelum ia sendiri menyesuaikan kehadirannya di dalamnya, tetapi suara memang inheren dalam realisme yang berlanjut. Bertentangan dengan itu, memang benar bahwa dewasa ini kita harus mencari kebangkitan kembali simbolisme kuno di dalam bentuk-bentuk film bicara yang paling teatral, jadi yang paling cerewet, dan sebenarnya realisme pra-suara yang ditemukan oleh Stroheim dapat dikatakan tidak ada penerusnya. Padahal, jelas bahwa usaha Bresson harus dihubungkan dengan Stroheim dan Renoir. Dikotomi dialog dan citra yang terdapat dalam filmnya hanya mempunyai arti jika estetika dalam realisme suara diperdalam. Juga keliru jika menganggapnya sebagai semacam ilustrasi bagi teks ataupun komentar mengenai citra. Kesejajarannya terus memecah realitas yang teraba. Kesejajaran memperpanjang dialektika bressonian antara abstraksi dan realitas, dan berkat dialektika itu kita akhirnya hanya menyentuh realitas jiwa. Bresson sama sekali tidak kembali ke ekspresionisme film bisu: di satu pihak, ia meniadakan satu di antara komponen realitas, untuk membawanya dalam keadaan distilisasi secara sengaja ke dalam film bicara yang sebagian tidak bergantung pada citra. Dengan kata lain, seolah pemaduan-suara terakhir menyertakan bunyi yang direkam secara langsung, dengan terlalu setia, dan sebuah teks *recto tono* yang disinkronisasi sesudahnya. Namun teks itu sendiri, seperti yang pernah kami katakan, merupakan realitas sekunder, sebuah "fakta estetis mentah". Realisme suara adalah gayanya, sedangkan gaya dalam citra adalah realitasnya dan dalam film, gaya justru dibentuk oleh ketidaksesuaian antara suara dan citra.

Bresson secara pasti menghancurkan kritikus yang lazim menganggap bahwa citra dan suara seharusnya tidak boleh di dubbing. Saat-saat yang paling menyentuh dalam film justru ketika teks seharusnya mengatakan hal yang tepat sama dengan citra, namun teks justru mengatakannya dengan cara lain. Sebenarnya dalam film suara tidak pernah hanya sebagai pelengkap peristiwa yang kita lihat: teks memperkokoh dan melipatgandakan seperti halnya kotak resonansi pada biola yang menambah getaran dawainya. Akan tetapi, metafora itu kurang dialektis, karena bukan resonansi yang ditangkap oleh jiwa sebagaimana jiwa juga tidak menangkap kekosongan satu warna yang tidak diulaskan pada gambar. Justru di batas antara suara dan citra, peristiwa melepas maknanya. Karena film seutuhnya dibangun atas dasar hubungan itu, maka citra, khususnya menjelang akhir film, mencapai

kekuatan emosional yang luar biasa. Sia-sia jika kita mencari asas-asas dari keindahannya yang mengharubirukan kita itu hanya di dalam isinya yang eksplisit. Saya kira hanya sedikit film yang fotografinya terpisah-pisah sehingga membuat penonton kecewa; komposisi plastis yang kerap tidak ada, ungkapan para tokoh yang dibuat-buat dan statis, jelas akan menurunkan nilai fotografi di dalam film yang sedang berlangsung. Namun, bukan montase yang melengkapi dengan efektivitas luar biasa itu. Nilai citra memang tak berasal dari sesuatu yang mendahului dan yang mengikutinya. Lebih tepat jika dikatakan bahwa citra menghimpun semacam energi statis, seperti lempeng-lempeng besi sejajar di dalam kondensator. Bertolak dari citra, dan dalam kaitan dengan suara, tersusun beraneka beraneka potensi estetis yang ketegangannya menjadi tak tertahankan. Dengan demikian, hubungan citra dengan teks bertahan sampai akhir dan tekslah yang diuntungkan karena sangat wajar bahwa, sesuai dengan tuntutan logika, selama lima detik terakhir, citra hilang dari layar. Apa pun hasil penelitian Bresson, citra bagaimanapun tidak dapat berkata banyak ketika menghilang. Penonton secara bertahap telah dibawa ke kegelapan makna itu dan satu-satunya ungkapan yang mungkin adalah cahaya yang menerangi layar putih. Itulah arah kecenderungan dari apa yang disebut sinema bisu dan realismenya yang banyak lagak: ingin menghancurleburkan citra dan memberikan tempatnya hanya pada teks roman. Namun, kami mengalami, dengan kegamblangan estetis yang tak terbantah, keberhasilan hebat dari sinema murni. Sebagaimana halaman putih Mallarmé dan kebungkaman Rimbaud merupakan keadaan termulia dari bahasa, layar yang dikosongkan dan dikembalikan pada kesusastraan, di sini menandai keberhasilan realisme sinematografis. Salib hitam di atas layar putih, yang muncul dengan kikuk seperti salib pada berita duka, satu-satunya jejak kasat mata yang ditinggalkan oleh citra yang sirna, merupakan bukti bahwa realitasnya merupakan sekadar tanda.

Dengan *Journal d'un curé de campagne* [Catatan harian seorang pendeta desa], terbukalah tahap baru dalam adaptasi sinematografis. Sampai di sini film cenderung menyulih roman seperti menerjemahkan estetikanya ke dalam bahasa lain. Maka, "kesetiaan" bermakna menghormati jiwanya tetapi perpadanan harus tetap dicari, misalnya mengingat berbagai tuntutan dari tontonan dramatis atau dari efektivitas citra yang lebih langsung. Lagipula, sayangnya tidak banyak orang yang memikirkan hal itu. Namun, kehendak untuk setia dan sekaligus memberikan padanan itulah yang

menghasilkan film *Diable au corps* dan *Symphonie pastorale*. Kemungkinan besar, film-film seperti itu “sama nilainya” dengan buku yang dijadikan modelnya.

Di samping pernyataan itu, perlu kami kemukakan juga adanya adaptasi bebas seperti yang dilakukan oleh Renoir dalam *Une partie de campagne* [Sebuah pojok desa] atau *Madame Bovary*. Namun, masalah itu telah dipecahkan olehnya dengan cara lain: karya asli hanyalah sumber ilham; kesetiaan: perasaan hormat, simpati mendalam dari sineas itu bagi pengarang roman. Alih-alih menganggap diri menyulih roman, film itu memilih berada di sampingnya; membentuk pasangan bersamanya, seperti sebuah bintang ganda. Praduga itu, yang hanya mempunyai makna jika dihubungkan dengan bakat besar sineas itu, tidak bertentangan dengan keberhasilan sinematografis yang lebih banyak dibandingkan dengan modelnya dari kesusastraan, seperti halnya keberhasilan film *Fleuve* [Sungai] karya Renoir.

Akan tetapi, *Le journal d'un curé de campagne* lain lagi. Dialektikanya dalam kesetiaan dan penciptaan ternyata sama dengan dialektika antara sinema dan kesusastraan. Di sini masalahnya bukan lagi menerjemahkan, walaupun secara setia dan cerdas, apalagi mengambil ilham darinya, dengan rasa kasih dan hormat, untuk membuat film yang merupakan gandaan karya sastra, melainkan membangun sebuah karya yang bersifat sekunder berdasarkan roman dan melalui sinema. Bukan film yang “sebanding” dengan roman, atau “pantas” disebut demikian, melainkan semacam makhluk estetis baru yang tampak seperti roman yang dilipatgandakan oleh sinema.

Satu-satunya kegiatan yang sebanding dan dapat kami berikan contohnya mungkin adalah kegiatan memfilmkan lukisan. Emmer dan Alain Resnais juga setia pada karya asli; bahan mentah mereka adalah karya yang telah disusun dengan amat cermat oleh pelukisnya, realitas mereka bukanlah pokok bahasan yang terdapat dalam lukisan melainkan lukisan itu sendiri, seperti yang kita saksikan pada Bresson: bahan mentahnya adalah teks roman itu sendiri. Namun, kesetiaan Alain Resnais pada Van Gogh, yang pertama-tama dan secara ontologis merupakan kesetiaan fotografis, sebenarnya hanya merupakan persyaratan awal dari suatu simbiose antara sinema dan lukisan. Karena itu, biasanya para pelukis tidak tahu-menahu tentang simbiose itu. Jika kita hanya melihat di dalam film-film itu suatu cara cerdas, ampuh, bahkan sah untuk memvulgarisasi (yang semakin banyak), maka sama saja dengan mengabaikan biologi estetisnya.

Walaupun demikian, perbandingan itu hanya sah sebagian, karena film-film tentang lukisan sudah divonis sesuai dengan asasnya untuk tetap merupakan genre estetis yang kurang berarti. Film-film itu merupakan tambahan pada lukisan, memperpanjang kehadirannya, memungkinkan bagi lukisan untuk melimpah ke luar bingkainya, tetapi film-film itu tidak mungkin menjadi lukisan itu sendiri<sup>2</sup>. *Van Gogh* buatan Resnais merupakan adiknya kecil-kecilan yang berawal dari sebuah karya pictural besar yang digunakannya dan dieksplisitkannya, namun film itu tidak menggantikan lukisan. Keterbatasan bawaan itu disebabkan oleh dua faktor utama. Pertama, reproduksi fotografis dari lukisan, paling tidak melalui proyeksi, tidak mungkin berpretensi menyulih aslinya atau menyamakan diri dengannya; namun mungkin saja ia menggantikan lukisan walaupun hanya untuk semakin merusak kemandirian estetisnya karena film tentang lukisan justru bertolak dari penyangkalan apa yang melandasinya: jejak dalam ruang, melalui bingkai dan keawawaktuan. Karena sinema sebagai seni ruang dan waktu merupakan lawan dari lukisan, maka ada sesuatu yang harus ditambahkan ke dalam film tentang lukisan.

Kontradiksi itu tidak terdapat di antara roman dan sinema. Bukan hanya karena keduanya merupakan seni kisah, jadi merupakan seni waktu, melainkan karena tidak mungkin secara apriori dikatakan bahwa citra sinematografis secara esensial lebih rendah daripada citra yang diciptakan oleh tulisan. Mungkin malahan sebaliknya. Namun, bukan itu masalahnya. Cukup bahwa pengarang roman, sebagaimana halnya sineas, mengikuti kehidupan nyata yang sedang berlangsung. Setelah dikemukakan kesamaan yang esensial itu, masuk akal jika orang berpretensi menulis sebuah roman dalam sinema. Meskipun demikian, *Le journal d'un curé de campagne* baru saja membeberkan kepada kita bahwa berspekulasi atas perbedaan jauh lebih bermanfaat daripada berspekulasi atas kesamaan antara roman dan sinema; lebih baik menegaskan kehadiran roman melalui film daripada meleburnya dalam film. Adapun karya tingkat kedua yang diturunkan dari roman, rasanya tidak memadai jika dikatakan bahwa secara esensial karya itu "setia" pada aslinya, karena pertama-tama karyanya adalah roman itu sendiri. Selain itu, dan terutama, karena karya tingkat kedua itu jelas "lebih unggul" daripada bukunya dan bukan sekadar "lebih baik" (penilaian seperti ini tidak ada artinya). Kenikmatan estetis jelas dapat dirasakan dalam film Bresson, tentu saja jika keberhasilan itu dicapai hanya berkat bantuan bakat besar

Bernanos, artinya berkat romannya yang mengandung segalanya, padahal sinema hanya membutuhkan sebagian dari isi roman itu.

Setelah Robert Bresson muncul, Aurenche dan Bost terasa hanya pendahulu dalam bidang adaptasi sinematografis.

#### CATATAN

- 1 *Cahiers du Cinéma*, n° 3, Juni 1951.
- 2 Setidaknya sampai *Mystère Picasso* kita akan melihat bahwa film ini mungkin menyanggah pernyataan kritis itu.

#### KETERANGAN GAMBAR

Hlm. 109: *Journal d'un curé de campagne* (Jean Rievyre et Claude Laydu). Bernanos pernah menulis: "Tiga atau empat ekor kelinci yang telah dibunuhnya membuat dasar keranjangnya berubah jadi setumpuk lumpur darah bercampur bulu kelabu yang tampak menyeramkan". Film karya Bresson ini dapat disebut "susastra", sedangkan romannya penuh gambar. [Foto U.G.G.]

Hlm. 113: *Les Dames au Bois de Boulogne* (Maria Casarès dan Paul Bernard). Suara penghapus kaca mobil di atas teks Diderot sudah cukup untuk membentuk dialog gaya Racine.

Hlm. 117: Di dalam *Les Anges du péché* [Malaekat dosa], Robert Bresson memperlihatkan kehebatannya di dalam memimpin para aktor: ingat tokoh kepala biara (Sylvie) dan calon biarawati (Renée Faure). [Foto Lauzin]

Hlm. 120: Claude Laydu menulis *Journal du curé de campagne*. Bahasa yang mungkin terungkap melalui bibir pastilah bahasa jiwa. [Foto U.G.G.]

Hlm. 124: Nilai citra dalam *Journal du curé de campagne* bersifat unik, bukan merupakan lanjutan dari pendahulunya dan tidak pula mirip dengan nilai yang muncul berikutnya. [Foto U.G.G.]

## BAB X

### TEATER DAN SINEMA<sup>1</sup>

#### I

Walaupun kritik sinema lazim menggarisbawahi perbedaan antara sinema dan roman, "teater yang difilmkan" masih sering dianggap sebagai bid'ah. Selama berbagai pernyataan masih digunakan sebagai alat penegas utama, dan selama karya Marcel Pagnol masih dijadikan contoh, kita dapat menganggap beberapa keberhasilan itu sebagai kesalahan paham yang bersumber pada konjungtur luar biasa. Teater yang difilmkan tetap dikaitkan dengan kenangan pada film jenaka di masa lalu yang merupakan "film d'art" atau yang sedikit sekali memanfaatkan keberhasilan teater Broadway yang bergaya Berthomieu<sup>2</sup>. Selama masa perang pun, kegagalan adaptasi sebuah drama yang bagus sekali, seperti *Le voyageur sans bagages* yang pokok bahasannya sebenarnya dapat difilmkan, telah digunakan oleh mereka yang mengkritik "teater yang difilmkan" sebagai argumen yang tampaknya menentukan. Diperlukan sederet keberhasilan mutakhir, mulai dari *Little Foxes* sampai *Macbeth*, lewat *Henry V*, *Hamlet* dan *Les parents terribles*, untuk membuktikan bahwa sinema siap dan mampu mengadaptasi secara sah beraneka ragam karya dramatis.

Namun, dalam kenyataan, prasangka terhadap "teater yang difilmkan" mungkin tidak akan mengundang begitu banyak argumen historis seperti yang dikira, apabila kita hanya memperhitungkan satu-satunya adaptasi terang-terangan dari berbagai karya drama. Seharusnya kita meninjau kembali sejarah sinema, bukan berdasarkan judulnya melainkan dengan memperhatikan struktur dramatis skenario dan peradeganannya.

### *Sekelumit Sejarah*

Sementara kritik melontarkan kutukan kepada “teater yang difilmkan”, sebenarnya ia sekaligus menyanjung dengan berbagai pujian berbagai bentuk sinematografis yang mengurai secara lebih cermat dan seharusnya mampu membeberkan berbagai titisan dari seni drama itu. Karena terpukau oleh bid’ah dalam “film d’art” dan berbagai akibatnya, para kritikus telah memberi cap “sinema murni” pada berbagai aspek teater sinematografis yang sebenarnya, dan itu dimulai dengan komedi Amerika. Apabila dilihat dari dekat, ternyata komedi Amerika sama berciri “teatral” dengan adaptasi drama Broadway mana pun. Karena dibangun di atas kejenakaan kata-kata dan situasi, komedi sering kali sama sekali tidak memerlukan rekaan yang khas sinematografi: sebagian besar adegan dilakukan di dalam dan pemilahan adegan hanya memanfaatkan syuting depan dan syuting balik untuk menonjolkan dialog. Di sini kita harus meluaskan lingkup untuk melihat latar belakang sosiologis yang memungkinkan bagi komedi Amerika untuk berkembang sangat pesat selama sepuluh tahun. Saya kira latar belakang sosiologis itu sama sekali tidak mengurangi hubungan virtual antara teater dan sinema. Sinema seolah-olah telah memberi kesempatan kepada teater untuk hadir secara nyata sebelumnya. Sebenarnya teater tidak membutuhkannya, karena para penulis dapat menjual langsung karya yang sedang ditulisnya untuk difilmkan. Namun, hal itu hanya terjadi secara kebetulan, dan secara historis berkaitan dengan konjunktur ekonomis dan sosiologis tertentu, dan tampaknya mulai hilang. Sejak lima belas tahun yang lalu, kami melihat bahwa sejalan dengan kemunduran tipe tertentu dari komedi Amerika, adaptasi drama jenaka telah berlipat ganda sehingga membawa keberhasilan bagi teater Broadway. Di dalam bidang drama psikologis dan perilaku, seorang Wyler tidak akan ragu-ragu untuk sekadar mengambil drama Lilian Hellman, *Little foxes*, dan untuk membawanya “ke sinema” dalam dekor yang hampir teatral. Sebenarnya, prasangka terhadap teater yang difilmkan tidak pernah ada di Amerika. Namun, kondisi produksi gaya Hollywood, setidaknya sampai tahun 1940, tidak ditampilkan dengan cara yang sama dengan di Eropa. Di sana yang ada sesuatu yang lebih tepat disebut teater “sinematografis” yang terbatas pada genre-genre tertentu dan setidaknya, selama dasawarsa pertama film bicara, hanya sedikit meminjam unsur panggung. Krisis pokok bahasan yang dialami Hollywood saat ini telah mendorong sinema untuk lebih sering minta bantuan teater tulis.

Namun, dalam komedi Amerika, teater yang tidak kasat mata itu sebenarnya hadir secara virtual<sup>3</sup>.

Di Eropa dan khususnya di Prancis, memang benar bahwa kami tidak dapat menyebutkan keberhasilan yang sebanding dengan yang diperoleh komedi Amerika. Ketika teater Broadway dibawa ke layar, hasilnya mala petaka; meskipun demikian, ada kasus khusus yang patut dibahas secara lebih mendalam, yaitu karya Marcel Pagnol<sup>4</sup>. Namun, teater yang difilmkan tidak dimulai dengan sinema bicara: mari kita telusur lebih ke belakang dan khususnya pada masa "film d'art" mulai menaruh perhatian pada keagalannya. Padahal Méliès justru berjaya, ia yang hanya melihat sinema sebagai penyempurnaan dunia teater yang penuh keajaiban; trik baginya hanyalah perpanjangan dari penciptaan ilusi. Sebagian besar pelawak Prancis dan Amerika berasal dari music-hall atau dari Broadway. Cukup kita melihat Max Linder untuk memahami betapa besar utang budinya pada pengalamannya di dunia teater. Sebagaimana kebanyakan pelawak pada zaman itu, ia sengaja main "untuk publik", kerlingan mata ke arah penonton, ia juga mengalami saat-saat memalukan, namun tidak pernah bimbang untuk mengujarkan kata-katanya. Adapun Charlot, bahkan terlepas dari utangnya kepada pantomim Inggris, jelas bahwa ia memperoleh kiatnya dalam menyempurnakan teknik lawak music-hall dari sinema. Di sini sinema melampaui teater, namun sambil melanjutkannya dan seolah membebaskannya dari berbagai kekurangan. Tatahan gag teatral bergantung pada jarak panggung dengan ruang penonton, dan terutama pada panjangnya tawa yang mendorong aktor untuk memperpanjang efeknya sampai tawa itu berhenti. Maka panggung merangsangnya dan sekaligus menghambatnya untuk membuat hiperbola. Hanya layar yang memungkinkan bagi Charlot untuk mencapai titik kesempurnaan situasi dan kias, karena kejelasan maksimum dapat ditampilkan dalam waktu minimum.

Apabila kita lihat kembali cerita jenaka kuno, seperti seri *Boireau* atau *Onésime* misalnya, tidak hanya permainan aktornya yang mirip dengan teater primitif; tetapi justru struktur ceritanya jauh lebih mirip. Sinema memungkinkan untuk mendorong, sampai timbul akibatnya yang paling parah, suatu situasi dasar yang biasanya dibuat terbatas dalam ruang dan waktu oleh adanya panggung, dan hal itu menahannya untuk tetap dalam keadaan larva. Dengan demikian, orang mungkin mengira bahwa sinema secara kebetulan menemukan atau menciptakan berbagai fakta dramatis baru, namun sebe-

narnya dengan adanya sinema telah terjadi metamorfosis dari berbagai situasi teatral, karena tanpa sinema teater tidak akan pernah mencapai tahap dewasa. Di Meksiko hidup semacam salamander yang mampu berkembang biak dalam keadaan larva dan keturunannya tetap berbentuk larva. Dengan disuntik hormon yang sesuai, binatang itu akhirnya mencapai bentuknya yang dewasa. Kita juga tahu bahwa kesinambungan evolusi hewani menampilkan rumpung yang tak terpahami sampai para biolog menemukan hukum pedomorfosis. Berkat pengetahuan itu, mereka tidak hanya mengetahui cara memadukan berbagai bentuk embrio dari individu ke dalam evolusi berbagai spesies, tetapi lebih dari itu, bisa menganggap beberapa individu tertentu, yang berpenampilan dewasa, sebagai makhluk yang terhambat evolusinya<sup>5</sup>. Dalam arti tersebut, beberapa genre teater dilandasi oleh berbagai situasi dramatis yang diciptakan cacat sebelum munculnya sinema. Seperti yang dilagakkan oleh Jean Hytier<sup>6</sup>, teater memang merupakan metafisika kehendak, lalu bagaimana dengan film jenaka seperti *Onésime et le beau voyage* yang, walaupun mengalami kesulitan tidak masuk akal, tokohnya tetap bersikeras untuk melanjutkan semacam bulan madu yang tujuannya hilang setelah terjadi malapetaka pertama. Film jenaka itu terkungkung di dalam semacam kegilaan metafisik, di dalam semacam rintihan kehendak, di dalam "perbuatan" yang berubah tujuan dan perbuatan itu sendiri berkembang biak sendiri dengan menentang nalar apa pun. Apakah di sini kita bahkan bisa menggunakan peristilahan psikologi dan berbicara tentang kehendak? Sebagian besar cerita jenaka itu lebih tepat disebut ungkapan linear dan sinambung dari suatu pikiran mendasar tokoh. Semua itu berasal dari suatu fenomenologi kekerasan hati. Boireau si pembantu membersihkan rumah sampai rumahnya hancur. Onésime, yang nikah tamasya, meneruskan perjalanan bulan madunya sampai berlayar menuju cakrawala di dalam kopornya yang terbuat dari kayu mawar. Actionnya di sini tidak memerlukan intrig, kejadian tak terduga, kejutan, kiprako dan klimaks; action itu berlangsung dengan sendirinya sampai hancur sendiri. Tanpa dapat menghindar, action bergerak menuju semacam takdir yang membawa malapetaka, seperti balon dari usus sapi yang ditiup terus-menerus oleh anak-anak dan akhirnya meletus di wajahnya. Melihat hal itu, kita merasa lega dan mungkin si anak juga.

Lagipula, apabila kita mengacu pada cerita para tokoh, berbagai situasi dan prosedur *farce* [anekdot] klasik, pastilah kita melihat bahwa film jenaka

merupakan kebangkitan kembali *farce* secara tiba-tiba dan menyilaukan mata. Genre itu, yang cenderung musnah sejak abad ke-17, hanya dapat bertahan hidup di sirkus dan di dalam music-hall tertentu, itupun setelah mengalami perlakuan sangat khusus dan transformasi. Artinya *farce* justru hadir di tempat para produsen film jenaka datang mencari aktor, terutama di Hollywood. Namun, logika genre itu dan berbagai sarana sinematografis segera meluaskan repertoar teknik mereka: logika itu telah memunculkan film-film Max Linder, Buster Keaton, Laurel dan Hardy, Chaplin; antara tahun 1905 dan 1920, *farce* mengalami masa jaya yang unik di dalam sejarahnya. Saya tegaskan lagi bahwa yang dimaksud adalah *farce* yang oleh tradisi telah dilestarikan sejak Plaute dan Térence dan bahkan oleh Commedia dell'arte berikut berbagai tema dan teknik. Saya hanya akan mengambil satu contoh: tema klasik mengenai bak cuci secara semerta muncul kembali dalam film Max Linder (1912 atau 13). Di dalam film itu terlihat semacam Don Juan perayu perempuan tukang cat, yang terpaksa terjun ke dalam bak penuh cat untuk menghindari balas dendam suami yang dikhianati. Jelas bahwa dalam hal ini kita tidak bisa bicara tentang pengaruh ataupun kenangan samar-samar, tetapi yang terjadi adalah sebuah genre telah bersatu kembali secara semerta dengan tradisinya.

### *Teks, teks!*

Tampak dari kilasan sejarah tadi bahwa hubungan teater dan sinema lebih kuno dan lebih akrab daripada yang dikira orang pada umumnya, dan terutama hubungan itu tidak terbatas pada apa yang biasa disebut secara pejoratif dengan nama "teater yang difilmkan". Tampak juga bahwa pengaruh yang tidak disadari dan tidak diakui dari repertoar dan tradisi teatral begitu menentukan kemurnian dan "kekhasan" berbagai genre sinematografis yang dianggap teladan.

Namun, masalahnya tidak tepat sama dengan masalah adaptasi sebuah drama seperti yang lazim dijumpai. Sebelum melangkah lebih lanjut, saya kira perlu untuk membedakan fakta teatral dari apa yang bisa dinamai fakta "dramatis".

Drama adalah jiwa teater. Namun pernah terjadi bahwa drama merasuki suatu bentuk lain. Sebuah soneta, fabel La Fontaine, sebuah roman..., dalam hal efektivitas, film mungkin saja berutang budi pada apa yang disebut Henri Gouhier dengan berbagai "kategori dramatis". Dari sudut pandang itu, tidak

ada gunanya menuntut otonomi bagi teater, atau tuntutan harus ditampilkan sebagai sangkalan; dalam arti bahwa sebuah drama tidak mungkin tampil tidak “dramatis”, sedangkan sebuah roman bisa saja dramatis atau tidak. *Des souris et des hommes* [Tikus dan manusia] sekaligus merupakan novel dan percontoh khas dari tragedi. Sebaliknya, akan sulit sekali mengadaptasi *Du côté de chez Swann* [judul karya Marcel Proust] untuk panggung. Sebuah drama dianggap buruk jika berciri roman, namun kita boleh memberi selamat kepada penulis roman yang bisa membangun action di dalam romannya.

Meskipun kita tetap menganggap teater sebagai seni drama yang khas, perlu kita akui bahwa pengaruhnya sangat besar dan bahwa sinema adalah seni terakhir yang berhasil lolos darinya. Namun, jika dihitung-hitung, separuh karya sastra dan tiga perempat film mungkin merupakan cabang teater. Maka, masalahnya harus dikemukakan demikian: teater benar-benar hadir hanya dalam karya teatral yang kerasukan, namun kehadirannya bukan dalam diri aktornya melainkan dalam teksnya.

*Phèdre* telah ditulis untuk dimainkan, namun drama itu terlebih dahulu hadir sebagai karya tulis dan sebagai tragedi bagi murid sekolah menengah yang harus membaca karya klasik. “Teater di kursi” dengan bantuan satu-satunya dari daya khayal adalah teater tidak lengkap; tetapi tetap saja teater. Sebaliknya, *Cyrano de Bergerac* atau *Le voyageur sans bagages*, sebagaimana telah difilmkan, tidak lagi merupakan teater, meskipun teksnya masih berbentuk teater, apalagi tontonannya!

Meskipun dari *Phèdre* mungkin saja hanya diambil actionnya lalu ditulis kembali dengan memperhatikan “berbagai aturan penulisan roman” atau dialog sinema, kita akan kembali ke hipotesis yang tadi yaitu menyempitkan teater menjadi drama. Memang tidak ada hambatan metafisik apa pun untuk melakukan hal itu, namun jelas akan banyak hambatan praktis yang muncul, baik yang segera maupun yang historis. Salah satunya, yang paling sederhana adalah ketakutan untuk kelihatan konyol, dan yang paling tidak bisa diabaikan adalah konsepsi modern tentang karya seni yang memaksa kita untuk mematuhi teks dan ciri-ciri seni, bahkan yang bersifat moral ataupun sudah lampau. Dengan kata lain, hanya Racine lah yang berhak mengadaptasi *Phèdre*, tetapi selain adaptasinya bagus, kendati tidak dilakukan oleh Racine sendiri (sedangkan *Le voyageur sans bagages* difilmkan oleh Jean Anouilh sendiri), kita semua tahu bahwa Racine sudah lama tiada.

Mungkin orang berkata bahwa keadaannya agak berbeda seandainya penulis itu masih hidup, karena ia secara pribadi dapat memikirkan kembali karyanya, menyempurnakan bahannya -itulah yang dilakukan baru-baru ini oleh André Gide pada *Les caves du Vatican*, meskipun dengan arah yang berlawanan, yaitu dari roman ke teater-, atau paling sedikit mengawasi dan membayar orang lain untuk mengadaptasi karyanya. Namun, bila dilihat dari dekat, kepuasan yang dicapai lebih bersifat juridis daripada estetis: pertama-tama karena bakat, apalagi bakat besar, tidak selamanya bersifat universal, dan tak ada yang dapat menjamin perpadanan antara karya asli dan adaptasinya, sekalipun ada tanda tangan penulisnya. Kemudian, alasan paling lazim untuk membawa sebuah karya drama kontemporer ke layar adalah keberhasilannya di atas pentas. Keberhasilan itu menghablurkannya secara esensial dan seolah lulus ujian yang diberikan oleh penonton, lagipula penonton film akan senang menemukan kembali drama yang indah itu; maka, meskipun harus mengambil jalan putar, karena alasan yang mulia, kita kembali menghormati karya tulis.

Terakhir, dan terutama karena semakin tinggi kualitas sebuah karya dramatis, semakin sulit dipisahkan mana yang dramatis dan mana yang teatral, karena teksnya membentuk sintesis. Sering sekali kita melihat usaha mengadaptasi roman untuk dipentaskan, namun praktis tidak pernah terjadi yang sebaliknya, seolah teater terletak di ujung suatu proses -yang tak mungkin diputar kembali- pemurnian estetis. Mungkin kita bisa menyusun drama dari *Karamazov* atau *Madame Bovary*, namun dengan catatan bahwa seandainya drama itu hadir lebih dahulu, kita tidak akan pernah melihat roman itu yang sangat kita kenal itu. Alasannya, roman mencakupi unsur dramatis yang demikian rupa sehingga tidak dapat dideduksikan, sebaliknya, drama harus menginduksikan unsur roman, yang dalam seni artinya mensyaratkan suatu penciptaan, tidak lebih dan tidak kurang. Dibandingkan dengan drama, roman hanyalah satu di antara sekian banyak sintesis yang mungkin dibuat dari unsur dramatis sederhana.

Dengan demikian, meskipun pengertian kesetiaan masuk akal di dalam mengadaptasi roman menjadi teater, karena di dalamnya dapat dikenali hubungan yang pasti, sulit dibayangkan apa jadinya jika dilakukan yang sebaliknya, apalagi jika kita berpegang pada pengertian perpadanan; paling banter kita hanya bisa bicara tentang "ilham" berdasarkan berbagai situasi dan tokoh.

Saat ini saya membandingkan roman dan teater, tetapi segalanya menunjukkan bahwa penalaran yang sama lebih penting lagi untuk sinema. Sebagai kesimpulan, atau film merupakan sekadar fotografi dari drama (jadi berikut teksnya), maka hasilnya adalah “teater yang difilmkan”, atau drama diadaptasi sesuai dengan “tuntutan seni sinematografis”, tetapi kita kembali jatuh dalam induksi yang dibicarakan di atas dan sebenarnya kita menciptakan karya baru. Jean Renoir diilhami oleh drama karya René Fauchois dalam *Boudu sauvé des eaux*, namun ia telah menghasilkan sebuah karya yang mungkin lebih unggul daripada karya aslinya dan menutupinya seperti gerhana<sup>7</sup>. Lagipula film Jean Renoir merupakan perkecualian yang menegaskan sepenuhnya kaidah dramatis.

Dari sisi mana pun dibahasnya, sebuah karya teater, klasik atau kontemporer, secara pasti dibela oleh teksnya. Kita hanya dapat “mengadaptasi” teks itu dengan mengabaikan teater asli dan menyulihnya dengan karya lain, yang mungkin saja lebih unggul tetapi bukan lagi teater yang sama. Lagipula kegiatan itu terbatas bagi auteur kanak-kanak atau yang masih hidup, karena adiknya yang berhasil menembus batas waktu memaksa kita untuk mematuhi teksnya.

Itulah yang ditegaskan oleh pengalaman sepuluh tahun terakhir ini. Bahwa masalah teater yang difilmkan merupakan pembaruan khas dalam estetika, itu adalah berkat karya seperti *Hamlet*, *Henry V*, *Macbeth* yang terdapat dalam repertoar klasik dan, dalam repertoar kontemporer ada film seperti *La vipère* karya Lilian Hellman dan Wyler, *Les parents terribles*, *Occupe-toi d'Amélie*, *La Corde...* Sebenarnya, Jean Cocteau telah menyiapkan “adaptasi” dari *Les Parents terribles* sebelum perang. Namun, ketika mengerjakan kembali proyeknya pada tahun 1946, ia berubah pikiran dan mempertahankan seluruh teksnya. Nanti kita akan melihat bahwa ia praktis mempertahankan dekor pentas, baik yang Amerika, Inggris, ataupun Prancis, dekor karya klasik atau modern, namun teater yang difilmkannya tetap sama saja: kesetiaan yang semakin mantap pada karya tulis menjadi cirinya, seolah berbagai percobaan sinema bicara menyatu di dalamnya. Sekarang ini, tampaknya hal yang paling dipikirkan oleh sineas adalah menyamakan asal dari modelnya yaitu teater, mengadaptasinya, melarutkannya dalam sinema. Kelihatannya sineas tidak hanya tidak menolak teater, tetapi malah adakalanya secara otomatis menggarisbawahi ciri teatralnya. Memang ia tidak dapat berbuat lain karena ingin mempertahankan esensi teks. Karena dibuat untuk

keperluan teater, teksnya menjadi penuh dengan unsur teatral. Tekslah yang menentukan cara dan gaya pertunjukan, dengan demikian, teater sudah mendominasi. Tidak mungkin sekaligus memutuskan untuk setia pada teks dan menyelewengkannya dalam ungkapan yang menjadi tujuannya.

***Sembunyikan teater itu yang tidak bakal saya lihat!***

Kita akan menemukan penegasannya dalam sebuah contoh yang diambil dari repertoire klasik: yang dimaksud adalah sebuah film yang mungkin masih diputar di sekolah-sekolah Prancis dan berpretensi mengajarkan kesusastraan melalui sinema. Film itu berjudul *Le médecin malgré lui* [Dokter gadungan], dan diangkat ke layar oleh seorang guru yang mempunyai maksud baik dengan bantuan seorang sutradara yang lebih baik tidak disebutkan namanya di sini. Film ini menarik banyak komentar, baik yang penuh pujian maupun yang menyesali, para guru dan kepala sekolah mengirim surat untuk menyatakan kegembiraan mereka melihat film yang sangat bagus itu. Padahal, dalam kenyataan, film itu merupakan rangkuman dari segala macam kesalahan yang mampu merusak teater ataupun sinema, dan khususnya karya Molière. Adegan pertama, mencari kayu bakar, dilakukan di hutan sesungguhnya, diawali dengan travelling hutan yang tak ada habisnya; tujuannya gamblang, yaitu menampilkan efek sinar matahari di antara cabang pepohonan, sebelum menampilkan dua tokoh bergaya badut yang sibuk memetik jamur: itulah Sganarelle yang sengsara dan istrinya. Kostume teaternya lebih mirip dengan penyamaran yang berlebihan. Dekor nyata itu hadir terus di sepanjang film, selama keadaan memungkinkan: kedatangan Sganarelle untuk memeriksa orang sakit merupakan kesempatan untuk memperlihatkan puri kecil di desa yang berasal dari abad ke-17. Mengenai pemilahan adegannya: pengambilan adegan pertama dimulai dari “setengah global” sampai “close-up”, tentu saja dengan mengganti gambar untuk setiap replika. Terasa bahwa andai kata teksnya tidak dibatasi oleh panjangnya film, sutradaranya pasti menampilkan “kemajuan dialog” dengan montase dipercepat seperti yang dilakukan Abel Gance. Sebagaimana adanya, pemilahan adegan itu memungkinkan bagi murid untuk melihat segalanya melalui “syuting depan” dan “syuting balik” dan juga close-up dari mimik para aktor Comédie-Française, dengan harapan dapat mengingatkan kembali masa jaya film d’art.

Jika yang dimaksud dengan sinema adalah kebebasan action dalam ruang, dan kebebasan sudut pandang dalam action, memfilmkan sebuah

drama sama dengan memberinya dekor dengan cakupan dan realitas yang tidak akan pernah dapat diberikan oleh pentas. Sinema juga membebaskan penonton dari kursinya dan dengan perubahan gambar menonjolkan permainan aktor. Menghadapi “peradeganan” semacam itu, kita harus menerima bahwa semua tuduhan terhadap teater yang difilmkan memang sah. Namun, yang dilakukan sutradara justru bukan peradeganan. Memfilmkan drama hanyalah menyuntikkan kekuatan “sinema” ke dalam teater. Namun, drama aslinya, dan apalagi teksnya, mau tidak mau menjadi kacau. Waktu untuk action di pentas jelas tidak sama dengan waktu action di layar, dan bahasa jadi dinomorduakan oleh tambahan dramatisasi pada dekor yang diberikan oleh kamera. Terakhir, dan terutama, ada semacam kepalsuan, artinya transposisi berlebihan dari dekor teater benar-benar tidak cocok dengan realisme yang inheren dalam sinema. Teks Molière hanya mempunyai makna di dalam konteks hutan dari kain layar yang dilukis, demikian juga permainan para aktornya. Lampu tepi panggung tidak sama dengan sinar matahari musim gugur. Sebenarnya adegan mencari kayu bakar bisa dimainkan di depan layar, karena tidak ada artinya dilakukan di bawah pepohonan.

Kegagalan itu menggambarkan dengan cukup jelas apa yang dapat dianggap sebagai bid' ah utama dalam teater yang difilmkan: keinginan kuat untuk “membuat film”. Bagaimanapun, memang itulah alasan yang lazim untuk memfilmkan karya drama yang berhasil. Jika actionnya berlangsung di Pantai Azura, pasangan kekasih itu alih-alih ngobrol di bawah tong anggur dalam sebuah bar, malahan berciuman di bangku mobil Amerika yang sedang melaju di jalanan La Corniche, dan di latar belakang, “samar-samar” tampak dinding karang semenanjung Antib. Mengenai pemilahan adegannya, dalam *Les Gueux au paradis* [Pengemis di surga] misalnya, ada kesamaan kontras antara Raimu dan Fernandel. Hal itu tampak dari jumlah close-up yang kurang lebih sama untuk masing-masing.

Lagipula prasangka publik menegaskan prasangka para sineas. Dari sinema, sedikit sekali yang diingat oleh publik, tetapi mereka mengenalinya dari keluasan dekornya, kemampuannya memperlihatkan dekor alami dan membuat action bergerak. Seandainya tidak ditambahkan sedikit sinema ke dalam drama, publik merasa ditipu. Sinema mau tidak mau harus “tampak lebih kaya” daripada teater. Para aktornya harus termasyhur, dan segala sesuatu yang mirip dengan kemiskinan atau kebakhilan di dalam sarana

material, menurut beberapa komentar, merupakan faktor kegagalan. Sutradara atau produsen harus memiliki semacam keberanian untuk menghadapi prasangka publik mengenai hal-hal tersebut. Terutama kalau mereka sendiri tidak meyakini usahanya. Di dalam asas bid'ah teater yang difilmkan terdapat semacam kompleks ambivalen dari sinema terhadap teater: rasa rendah diri terhadap seni yang lebih kuno dan lebih susastra, sehingga sinema merasa perlu mengimbangnya dengan "keunggulan" teknik sarananya, yang dirancukan dengan keunggulan estetis.

### *Teater diawetkan atau sur-teater?*

Perlu dikemukakan bukti yang bertentangan dengan berbagai kesalahan di atas? Dua keberhasilan seperti *Henry V* dan *Les parents terribles* adalah contoh yang tak terbantah.

Ketika sutradara film *Le médecin malgré lui* [Dokter gadungan] mulai mengerjakannya dengan travelling di dalam hutan, mungkin secara naif atau tidak sadar ia berharap dapat membuat kita menelan adegan mencari kayu bakar yang buruk itu, seperti memberikan obat pahit bersalut gula. Ia mencoba menampilkan semacam realitas sebagai konteks, ia mencoba memasang jenjang supaya kita bisa naik ke panggung. Sayangnya, tipuan yang kikuk itu telah menimbulkan efek sebaliknya: justru membuat tokoh dan teksnya tidak riil.

Marilah sekarang kita lihat bagaimana Laurence Olivier berhasil mencari jalan keluar dari dialektika realisme sinematografis dan konvensi teatral, dengan filmnya *Henry V*. Film itu juga dimulai dengan travelling namun tujuannya menceburkan kita ke dalam teater: halaman losmen gaya elisabethan. Ia sama sekali tidak berusaha membuat kita melupakan konvensi teatral, malahan sebaliknya, ia menegaskan. Bukan *Henry V* yang segera dan langsung membentuk filmnya, melainkan *penampilan Henry V*. Hal itu tampak dengan gamblang, karena penampilan itu tidak dibuat konkret, seperti di teater, tetapi berlangsung pada zaman Shakespeare, dan kepada kita diperlihatkan juga para penontonnya dan keadaan di balik layar. Jadi, tidak mungkin terjadi kesalahan, tindak menanti dari penonton ketika layar diangkat tidak diambil untuk menghidupkan film. Kita tidak benar-benar berada dalam drama sejati, tetapi dalam sebuah film historis mengenai teater elisabethan, artinya dalam genre sinematografis yang berlandaskan kokoh dan yang lazim bagi kita. Walaupun demikian, kita menikmati dramanya,

dan kegembiraan kita sangat berbeda dengan yang kita rasakan ketika menonton film dokumenter historis, kita betul-betul menikmati pertunjukan Shakespeare. Sebenarnya strategi Laurence Olivier hanyalah muslihat untuk menyamarkan mukjizat tirai. Dengan membuat sinema dari teater, dengan lebih dahulu menolak permainan dan konvensi teater, alih-alih mencoba menyamarkan teater, melalui sinema ia justru mengunggulkan realisme yang bertentangan dengan ilusi teater. Begitu pusat-pusat psikologis telah dimantapkan berkat persekongkolan dengan penonton, Laurence Oliver dengan mudah dapat mengubah aspek pikatural dari dekor dan realisme pertempuran Azincourt; sedangkan Shakespeare secara eksplisit mengajar penonton untuk menggunakan imajinasinya: di sini pun alasannya benar-benar masuk akal. Pertumbuhan sinema itu, yang sulit diterima seandainya filmnya hanya mempertunjukkan *Henry V*, telah mendapat pembenaran dari drama itu sendiri. Tentu saja ia masih harus memenangkan pertarungan, dan kita tahu bahwa ia berhasil. Sedikit komentar mengenai warna: mungkin akhirnya kita akan mendapati bahwa warna hanyalah merupakan unsur nonrealis, namun warna memberi andil di dalam memudahkan peralihan ke alam khayali dan, di dalam alam itu sendiri warna memungkinkan bagi kesinambungan berbagai miniatur untuk membangun kembali secara "realis" Azincourt. *Henry V* memang benar bukan "teater yang difilmkan"; film itu terletak di tengah pertunjukan tetral, jauh di balik pentas. Walaupun demikian, Shakespeare dan juga teater menjadi tawanan yang dikurung oleh sinema.

Teater modern gaya Broadway tampaknya tidak mengacu secara jelas pada konvensi pementasan. "Théâtre Libre" [Teater Bebas] dan berbagai teori Antoine bahkan membuat kita percaya akan kehadiran suatu teater yang "realis", semacam pra-sinema<sup>8</sup>. Namun kini tak seorang pun bisa ditipu oleh ilusi itu. Seandainya memang ada suatu realisme teatral, itu berkaitan dengan suatu sistem konvensi yang lebih rahasia, tidak begitu eksplisit namun cukup ketat. "Irisan kehidupan" tidak ada di teater. Atau, setidaknya, justru karena dipaparkan di pentas, bagian itu terpotong dari kehidupan yang utuh dan membentuk sebuah gejala *in vitro*, yang secara parsial masih menjadi bagian dari alam, namun sudah diubah secara mendasar oleh berbagai kondisi pengamatan. Antoine bisa saja menaruh segumpal daging sungguhan di pentas, karena ia seperti juga sinema tidak mungkin menyuruh seluruh gembalaan berbaris di atas pentas. Untuk menanam pohon di panggung ia juga harus memotong akarnya, bagaimanapun ia harus meninggalkan

niat untuk memperlihatkan hutan sungguhan. Dengan demikian, pohonnya masih mengikuti kaidah teater elisabethan, dan hanya merupakan tunggul petunjuk. Jika mengingat kebenaran-kebenaran yang tak terbantah itu, kita akan menerima bahwa memfilmkan sebuah “melodrama” seperti *Les parents terribles* tidak menimbulkan masalah yang sangat berbeda dari mementaskan sebuah drama klasik. Apa yang di sini dinamakan realisme sama sekali tidak menempatkan drama di bidang yang sama dengan sinema, tidak merusak tepi panggung. Hanya saja, sistem konvensional yang harus dipatuhi oleh peradeganan, jadi oleh teks juga, merupakan prioritas utama. Konvensi tragedi, dengan sederet material yang tak mirip dengan kenyataan dan sederet syair alexandrin [terdiri atas dua belas suku kata], sama peranannya dengan topeng dan *cothurne* [sepatu tinggi yang dikenakan aktor tragedi antik], untuk menampilkan dan menegaskan konvensi fundamental dari teater.

Jean Cocteau memahami dengan baik hal itu ketika memfilmkan *Les parents terribles*. Walaupun dramanya tampak yang paling “realis”, Cocteau sebagai sineas mengerti bahwa ia tidak boleh menambahkan apa pun di dekornya, bahwa tugas sinema bukan melipatgandakannya melainkan menegaskannya. Walaupun kamar berubah jadi apartemen, berkat layar dan teknik kamera, apartemen akan dirasakan lebih menonjol daripada kamar di atas pentas. Karena yang terpenting di sini adalah peristiwa dramatis dari ketertutupan dan kehidupan bersama, sebersit sinar matahari, sinar lampu bakal menghancurkan simbiose itu yang begitu rentan dan fatal. Bahkan penghuni “rumah mobil” itu bisa saja pergi ke ujung lain dari kota Paris, ke rumah Madeleine; kita meninggalkannya di pintu sebuah apartemen dan menjumpainya kembali di ambang pintu lain. Di sini bukan elips dalam montase yang sudah klasik, melainkan suatu fakta positif dari peradeganan yang sama sekali tidak dipaksakan pada Cocteau oleh sinema, dan karena itu, melampaui berbagai kemungkinan dalam pengungkapan di teater. Karena di teater hal itu dilarang, maka pentas tidak dapat memanfaatkan efek yang sama. Seratus contoh bisa menegaskan bahwa kamera menghormati kodrat dekor teatral dan hanya berusaha meningkatkan efektivitasnya, dengan tetap menjaga agar tidak mengubah hubungannya dengan para tokoh. Segala rasa malu tidak ditempatkan secara benar; keharusan memperlihatkan di pentas setiap ruangan secara bergiliran, dan pada saat yang sama menurunkan tirai, jelas merupakan tindakan yang tak ada gunanya. Kesatuan waktu dan tempat yang sesungguhnya justru diperlihatkan oleh kamera yang bergerak ke sana

ke mari. Memang harus ada sinema agar karya teatral akhirnya dapat mengungkapkannya diri secara bebas dan bahwa *Les parents terribles* jelas menjadi sebuah tragedi apartemen yang menampilkan pintu setengah terbuka yang lebih mempunyai makna daripada monolog di tempat tidur. Cocteau tidak mengkhianati karyanya, ia tetap setia pada jiwa drama itu, dan lebih mematuhi kaidah-kaidah terpenting yang mampu dipilainya dari berbagai kejadian kebetulan. Sinema hanya bertindak sebagai pengungkap yang berhasil memunculkan rincian tertentu yang di pentas dibiarkan kosong.

Masalah dekor telah diselesaikan, tinggal lagi satu masalah yang paling sulit: pemilahan adegan. Di sinilah Cocteau telah membuktikan daya imajinasinya yang paling hebat. Pengertian "gambar" akhirnya berhasil dilarutkannya. Yang tinggal hanya "setting", penghabluran sepintas dari realitas yang terus dirasakan kehadirannya oleh penonton. Cocteau suka mengulangi bahwa ia berpikir dalam rangka film "16 mm". Hanya "berpikir" karena dengan susah payah ia mewujudkannya dalam format yang lebih kecil. Yang penting, penonton merasakan kehadiran peristiwa seutuhnya, tidak lagi seperti dalam film karya Welles (atau Renoir) dengan syuting global, tetapi dengan memanfaatkan kecepatan kilat dari pandangan yang tampaknya untuk pertama kalinya berjodoh dengan irama perhatian.

Kemungkinan besar pemilahan adegan yang baik harus diperhitungkan. "Syuting depan-Syuting balik" yang tradisional membagi dialog sesuai dengan sintesis dasar dari minat. Sebuah close-up pesawat telepon yang berdering pada saat yang patetis sama nilainya dengan pemusatan perhatian. Namun, tampaknya pemilahan adegan biasa merupakan kompromi antara tiga sistem yang dimungkinkan untuk menganalisis realitas: 1° analisis logis dan deskriptif yang murni (senjata pembunuh di dekat mayat); 2° analisis psikologis yang inheren dalam film, artinya sesuai dengan sudut pandang salah seorang protagonis di dalam situasi tertentu (gelas berisi susu—mungkin beracun— yang harus diminum Ingrid Bergman dalam *Notorious* atau cincin di jari Thérésa Wright dalam *L'Ombre d'un doute*); 3° dan terakhir, analisis psikologis sesuai dengan minat penonton; minat semerta atau dijolok oleh sutradara yang telah melakukan analisis psikologis: gerendel pintu yang berputar karena penjahat yang merasa dirinya sendirian akan masuk ("awas!" teriak anak-anak di Guignol yang bakal dikejutkan oleh polisi).

Ketiga sudut pandang itu, yang kombinasinya membentuk sintesis dari peristiwa sinematografis di dalam kebanyakan film, dirasakan sebagai unik.

Dalam kenyataan, ketiganya mengikutkan keanekaan psikologis serta ketansinambungan materiil. Sebenarnya ketiga sudut pandang itu sama dengan yang dimiliki pengarang roman tradisional dan yang diunggulkan oleh François Mauriac, atau halilintar yang kita tahu dihasilkan oleh Jean Paul Sartre. Syuting global dan gambar tetap dalam film Orson Welles dan William Wyler justru berasal dari penolakan untuk memotong-motong peristiwa secara semena dan mereka lebih suka menyulihnya dengan citra yang terbaca oleh semua penonton sehingga yang terakhir ini tidak mempunyai pilihan lain.

Walaupun tetap mematuhi pemilahan adegan yang klasik (bahkan filmnya berisi jumlah gambar yang lebih besar daripada yang lazim), Cocteau memberinya pemaknaan yang orisinil dengan hanya menggunakan gambar-gambar kategori ketiga; artinya sudut pandang penonton dan hanya dari penonton; sudut pandang dari seorang penonton yang sangat tanggap dan yang diberi kekuatan untuk melihat semuanya. Analisis logis dan deskriptif, demikian juga sudut pandang tokoh, praktis dihilangkan; yang tinggal hanya sudut pandang saksi. "Kamera subjektif" akhirnya terwujud, tetapi terbalik, tidak seperti dalam film *La dame du lac* [Perempuan di danau] yang menyamakan penonton dengan tokoh dan trik kamera, tetapi sebaliknya melalui keterbukaan saksi yang tidak mengenal belas kasihan. Kameranya pada akhirnya adalah penonton; dan hanya penonton. Drama itu kembali menjadi tontonan sepenuhnya. Cocteau juga yang pernah berkata bahwa sinema adalah suatu peristiwa yang dilihat dari lubang kunci. Lubang kunci di sini mengesankan pelanggaran terhadap tempat tinggal orang, atau "melihat" yang cenderung bersifat mesum.

Mari kita ambil sebuah contoh dari pengunggulan keterbukaan itu: salah satu dari citra terakhir dalam film, ketika Yvonne de Bray yang diracun mundur menjauh ke dalam kamarnya, sambil memandang kelompok yang panik di sekeliling Madeleine yang bahagia. Sebuah travelling ke belakang memungkinkan bagi kamera untuk menyertainya. Namun gerakan alat itu tidak pernah dirancukan, meskipun godaan untuk itu besar, dengan sudut pandang subjektif dari "Sophie". Efek kejutan yang ditimbulkan oleh travelling itu pastilah lebih keras seandainya kita berada di tempat aktris dan melihat dengan matanya. Namun, Cocteau mewaspadaai efek balik itu, ia mempertahankan citra Yvonne de Bray "sepotong" dan mundur, agak jauh di belakangnya. Objek gambar bukanlah apa yang dipandanginya, bahkan

bukan pandangannya; objeknya adalah memandangi aktris itu sedang memandangi. Kemungkinan besar dari atas pundaknya, dan di situlah kelebihan sinema, namun Cocteau segera menempatkannya kembali dalam teater.

Dengan demikian, Cocteau kembali menempatkan diri pada asas hubungan antara penonton dan pentas. Walaupun sinema memungkinkannya untuk memahami drama dari berbagai sudut pandang, ia dengan sengaja memilih untuk hanya memanfaatkan sudut pandang penonton, satu-satunya penunjuk yang sama antara pentas dan layar.

Maka dapat dikatakan bahwa Cocteau mempertahankan ciri teatral yang terpenting pada tempatnya. Alih-alih mencoba, setelah banyak sutradara lain melakukannya, untuk melarutkan tempat itu dalam sinema, sebaliknya ia menggunakan sumber daya kamera untuk memunculkan, menggarisbawahi, menegaskan berbagai struktur adegan dan dampak psikologisnya. Sumbangan khas dari sinema tidak lain adalah peningkatan seni teatral.

Dalam hal ini ia sepaham dengan Laurence Olivier, Orson Welles, Wyler dan Dudley Nichols, seperti yang ditegaskan oleh analisis *Macbeth*, *Hamlet*, *La Vipère* dan *Le deuil sied à Electre*, belum lagi film seperti *Occupei-toi d'Amélie*. Di sini Claude Autant-Lara memanfaatkan cerita jenaka dengan cara yang dapat dibandingkan dengan cara Laurence Olivier dalam *Henry V*. Semua keberhasilan yang begitu khas selama lima belas tahun terakhir ini merupakan gambaran dari sebuah paradoks: kepatuhan pada teks dan struktur teatral. Bukan lagi pokok bahasan yang "diadaptasi", melainkan sebuah drama yang dipentaskan dengan sarana sinema. Dari "teater yang diawetkan", naif atau sinis, sampai pada keberhasilan mutakhir ini, masalah teater yang difilmkan telah diperbarui sama sekali. Kami telah mencoba untuk memahami bagaimana pembaruan itu terjadi. Jika lebih ambisius, mungkinkah kami berhasil untuk mengungkap mengapa?

## II

Leitmotif orang-orang yang mencemoohkan teater yang difilmkan, argumen utama mereka dan yang tampaknya tidak dapat diserang, adalah kenikmatan yang tetap tak tergantikan dalam menyaksikan kehadiran aktor. "Yang khas teater, tulis Henri Gouhier dalam *Essence du Théâtre*, adalah kemustahilan memisahkan action dari aktor." Lagipula: "Pentas diisi dengan

segala ilusi kecuali ilusi kehadiran, pemeran muncul di pentas dengan samarnya, dengan jiwa lain dan suara lain, tetapi ia ada di sana dan, pada saat yang sama, ruang kembali menemukan keketatannya dan kekentalannya yang langgeng." Dengan kata lain dan sebaliknya: sinema dapat diisi dengan segala realitas kecuali realitas kehadiran fisik dari aktor. Jika memang benar bahwa letaknya esensi gejala teatral terletak di sini, maka sinema sama sekali tidak akan mampu menyamainya. Jika tulisan, gaya, bangunan dramatis, sebagaimana seharusnya, secara ketat dibuat untuk menerima aktor yang hadir dengan jiwa dan raga, usaha pemfilman teater jelas sia-sia, karena bagaimana kita akan menyulih manusia dengan pantulan dan bayangannya? Argumen itu tak terbantah. Dengan demikian, keberhasilan Laurence Olivier, Welles atau Cocteau harus disangkal (tetapi harus punya hati berbulu untuk berani menyangkalnya) atau memang tak dapat dijelaskan: itulah tantangan bagi estetika dan filsafat. Keberhasilan itu juga hanya bisa dijelaskan kalau kita meninjau kembali hal yang lazim dalam kritik teater: "kehadiran aktor yang tak tergantung".

### ***Pengertian Kehadiran***

Pertama-tama harus dikemukakan sederet catatan tentang konsep "kehadiran", karena tampaknya sinema justru mempertanyakan kembali pengertian itu, namun dengan arti yang pernah dipahami sebelum kelahiran fotografi.

Apakah citra fotografis –dan secara khusus citra sinematografis– dapat dianggap sama dengan berbagai citra lain, dan sebagaimana citra lain itu dibedakan dari kehadiran objek? Kehadiran tentu saja dapat dirumuskan dalam hubungannya dengan waktu dan ruang. "Berada di depan" seseorang sama dengan mengakui bahwa ia sezaman dengan kita dan menyatakan bahwa ia berada di wilayah yang dapat dicapai secara wajar oleh indera kita (misalnya di sini oleh penglihatan, dan di radio, oleh pendengaran). Hingga kelahiran fotografi yang disusul oleh sinema, seni rupa, terutama dalam bidang lukisan potret, adalah satu-satunya perantara yang dimungkinkan untuk menghubungkan kehadiran konkret dengan ketakhadiran. Pembenerannya adalah kemiripan, yang merangsang khayalan dan membantu ingatan. Namun, fotografi berbeda sama sekali. Fotografi bukan citra suatu objek atau makhluk, tetapi jauh lebih tepat jika disebut jejaknya. Penciptaan fotografis yang otomatis itu benar-benar membedakannya dari

berbagai teknik lain untuk mereproduksi. Fotograf, melalui perantara objektif, benar-benar melakukan pengambilan jejak bercahaya: dengan jalan mencetaknya. Dengan demikian, ia membawa bersamanya lebih dari sekadar kemiripan, semacam identitas (kartu identitas baru digunakan pada era fotografi). Meskipun demikian, fotografi merupakan teknik yang menunakan karena kesertamertaan memaksanya untuk menangkap waktu dengan jalan memotongnya. Sinema menyadari paradoks aneh itu, yaitu mencetak objek sesuai dengan waktu, dan mengembangkannya dengan mengambil jejak objek itu di dalam kesinambungannya.

Abad ke-19, karena memiliki berbagai teknik untuk mereproduksi objek secara visual dan bersuara, telah memunculkan satu kategori baru citra; hubungan citra dengan realitas asalnya harus ditentukan secara tegas. Tanpa memperhitungkan bahwa berbagai masalah estetis, yang langsung diturunkan darinya, hanya mungkin dikemukakan secara tepat tanpa melakukan renungan filsafati awal, ada semacam keteledoran ketika orang membahas fakta estetis kuno seolah-olah berbagai kategori yang termasuk di dalamnya tidak berubah sama sekali setelah muncul berbagai fenomena yang sepenuhnya baru. Akal sehat – mungkin merupakan filsuf terbaik dalam hal sinema – telah benar-benar memahaminya. Buktinya berkat akal sehat telah muncul sebuah ungkapan untuk menekankan kehadiran seorang aktor, yaitu di poster ditambahkan “dengan jiwa dan raga”. Bagi akal sehat, kata “kehadiran” dewasa ini cenderung membingungkan orang, sedangkan pada masa sinematograf pleonasme itu justru diperlukan. Dengan demikian, sejak saat itu ternyata tidak benar-benar pasti bahwa tidak ada perantara yang dimungkinkan antara kehadiran dan ketakhadiran. Justru di tingkat ontologi, sinema menjadi efektif. Keliru jika dikatakan bahwa layar tidak mampu “menghadirkan” aktor di depan kita. Layar melakukannya seperti sebuah cermin (kita sepakat bahwa cermin meneruskan kehadiran sesuatu yang dipantulkannya) tetapi sebuah cermin yang pantulannya tertunda, yang timahnya mampu menyerap citra<sup>9</sup>. Memang benar bahwa Molière dapat sekarat di atas pentas dan kita mendapat kesempatan istimewa untuk mengalami waktu biografis pengarang itu; tetapi bukankah kita juga menyaksikan kematian otentik dari matador yang masyhur itu dalam film *Manolette*, dan meskipun emosi kita tidak sama tersentuhnya dengan seandainya kita berada di arena aduan pada saat historis itu, tetap saja yang tergerak namanya emosi. Apa yang tidak kita peroleh ketika menyaksikan suatu kejadian secara langsung,

bukankah tetap kita dapat di dalam film berkat kedekatan buatan yang dimungkinkan oleh pembesaran dengan kamera? Segalanya terjadi seolah di dalam tolok ukur Waktu-Ruang yang menentukan kehadiran, sinema hanya berhasil merekonstruksi secara konkret suatu julat yang kabur, dipersempit tetapi tidak sampai habis, padahal pelipatgandaan faktor ruang pasti mengembalikan perhitungan psikologis itu.

Paling tidak, mustahil kita membedakan sinema dari teater hanya berdasarkan pengertian kehadiran, tanpa mempertimbangkan sebelumnya apa yang bertahan hidup di atas layar, sedangkan para filsuf ataupun ahli estetika belum berhasil menjelaskannya. Kami tidak akan membahasnya di sini, karena dalam arti klasik pun, dan dalam arti lain seperti yang dikemukakan Henri Gouhier, “kehadiran” bagi kami tidak merupakan unsur utama dari teater.

### *Oposisi dan Identifikasi*

Jika dikaji secara tulus dan dibandingkan dengan kenikmatan sinematografis, yang kita rasakan paling segera meskipun itu kurang bernalar, kenikmatan teatral memaksa kita untuk mengakui bahwa di dalam kegembiraan di akhir pementasan, ketika layar turun, ada sesuatu, yang saya tidak tahu namanya tetapi yang lebih menyentuh, dan harus kita akui bahwa perasaan itu juga yang paling luhur –atau mungkin lebih tepat dikatakan yang paling mulia– daripada kepuasan setelah menonton sebuah film bagus. Tampaknya kita lebih mudah menyadari hal itu. Dalam batas tertentu, penonton menganggap seolah semua teater bersifat cornelian. Dari sudut pandang ini, dapat dikatakan bahwa di dalam film-film terbaik “ada sesuatu yang kurang”. Seakan-akan ada penurunan voltase yang tak terhindarkan, semacam hubungan-singkat misterius dalam estetika yang membuat sinema kehilangan tegangan tertentu yang sangat khas teater. Walaupun sangat tipis, perbedaan itu ada, entah perbedaan antara permainan buruk dalam pertunjukan yang kanak-kanakan dan permainan sinematografis yang paling gemilang karya Laurence Olivier. Pernyataan itu cukup banal dan teater, yang bertahan hidup pada ulang tahun sinema yang kelima puluh dan sesuai dengan ramalan kenabian Marcel Pagnol, sudah cukup sebagai bukti keberhasilan sebuah eksperimen.

Di dalam kekecewaan yang mengikuti pertunjukan film kemungkinan besar kita dapat mendeteksi suatu proses depersonalisasi penonton. Itulah

yang ditulis Rosenkrantz pada tahun 1937<sup>10</sup>, di dalam sebuah artikel yang untuk zamannya sangat orisinal, “para tokoh layar secara alami merupakan objek identifikasi, sedangkan mereka yang muncul di pentas lebih merupakan objek oposisi mental, karena kehadiran konkret mereka menimbulkan suatu realitas objektif dan untuk dapat mentransposisi mereka menjadi objek di dalam alam khayali, harus ada kehendak aktif dari pihak penonton, kehendak untuk mengabstraksikan realitas fisik mereka. Abstraksi itu adalah hasil proses nalar yang hanya mungkin dituntut dari para individu yang sadar sepenuhnya”. Penonton sinema cenderung mengidentifikasi dirinya dengan pahlawan dalam kisah melalui suatu proses psikologis yang akibatnya membentuk ruangan bioskop menjadi satu “kerumunan” dan menyera-gamkan berbagai emosi: “Sama halnya dengan aljabar, jika dua besaran masing-masing sama dengan besaran ketiga, maka ketiga besaran menjadi sama; maka dalam sinema kita juga dapat mengatakan: jika dua individu mengidentifikasi dirinya dengan individu ketiga, maka ketiganya menjadi identik.” Mari kita ambil sebagai contoh *girls* yang muncul di atas pentas dan di atas layar. Di layar, pemunculan mereka memuaskan berbagai aspirasi seksual yang tidak disadari; dan ketika pahlawan kisah bersentuhan dengan mereka, ia memuaskan hasrat penonton karena yang terakhir ini mengidentifikasi dirinya dengan pahlawan itu. Di atas pentas *girls* itu menggugah rasa dalam diri penonton sama seperti realitas yang membangkitkan hasrat. Dengan demikian, tidak terjadi indentifikasi dengan pahlawan kisah. Pahlawan malahan menjadi sasaran rasa cemburu dan iri hati. Itu pula alasannya mengapa Tarzan hanya mungkin hadir di sinema. Sinema menenangkan penonton sedangkan teater merangsangnya. Teater, bahkan ketika merangsang naluri yang paling dasar, pada batas tertentu menghambat pembentukan mentalitas kerumunan<sup>11</sup>, ia menghalangi penampilan kolektif dalam arti psikologis, karena teater menuntut suatu kesadaran individual yang aktif, sedangkan film hanya menuntut kesertaan pasif.

Berbagai pandangan itu pada saatnya akan menjelaskan masalah aktor, karena akan menurunkannya dari ontologi ke psikologi. Justru karena mendorong proses identifikasi dengan pahlawan kisah maka sinema dapat dipertentangkan dengan teater. Jika diajukan secara demikian, masalahnya mungkin dapat dipecahkan, karena sinema secara konstan memiliki berbagai prosedur peradeganan yang mendorong kepasifan atau sebaliknya kurang lebih merangsang kesadaran. Sebaliknya, teater dapat berusaha mengurangi oposisi psikologis antara penonton dan pahlawan kisah. Dengan demikian,

teater dan sinema mungkin tidak lagi dipisahkan oleh jurang estetis yang tak terjembatani, keduanya hanya cenderung merangsang dua sikap mental yang hampir sepenuhnya tetap dikendalikan oleh sutradara.

Jika dikaji lebih mendalam, kenikmatan teatral tidak hanya bertentangan dengan kenikmatan sinema, tetapi juga dengan kenikmatan membaca roman. Pembaca roman yang, sama dengan penonton sinema, secara fisik soliter, secara psikologis mengidentifikasikan dirinya dengan para tokoh kisah<sup>12</sup>, dan karena itulah ia merasakan semacam keakraban dengan para pahlawan itu. Pastilah di dalam membaca roman ada kenikmatan yang sama dengan menonton sinema: suatu kepuasan diri, kesepakatan dengan kesendirian, semacam pengkhianatan terhadap action dengan menolak rasa tanggung jawab sosial.

Analisis tentang gejala itu dapat dengan mudah dilakukan lagi, namun kali ini dari sudut pandang psikoanalitis. Bukankah maknawi bahwa psikiater menggunakan istilah *katarsis* dari Aristoteles? Berbagai penelitian pedagogis modern yang berkaitan dengan "psiko-drama" tampaknya telah membuka sejumlah pemahaman tentang proses katarsis dalam teater. Sebenarnya, penelitian tersebut menggunakan ketaksaan antara pengertian permainan dan pengertian realitas, yang biasanya terdapat dalam diri anak-anak, untuk mendorong subjek membebaskan diri dari upaya menahan perasaan melalui improvisasi teatral. Teknik itu sama dengan menciptakan semacam teater tidak pasti yang permainannya sungguh dan aktornya adalah penonton sendiri. Action yang berkembang di sini belum dibatasi oleh panggung, itulah yang sebenarnya merupakan simbolik arsitektural dari sensor yang memisahkan kita dari pentas. Kita mengutus OEdipe untuk bertindak sebagai diri kita dan menempatkan di balik sinar lampu pinggir panggung, tapal batas yang menyala antara kenyataan dan khayalan yang memberi kesempatan kepada monster-monster Dionysos untuk hadir, dan sekaligus melindungi kita terhadap mereka<sup>13</sup>. Berbagai binatang keramat itu tidak akan menyeberangi halaman bercahaya itu, karena di luar wilayah itu, di mata kita mereka jadi tidak senonoh dan bercela (ada semacam rasa hormat bercampur rasa cemas yang kita rasakan melingkungi aktor berias itu ketika kita menemui dia di kamarnya, seolah aktor itu berkilau). Janganlah mengajukan sanggahan bahwa teater tidak selamanya berpanggung, karena kami menggunakan kata itu hanya sebagai lambang dari dunia teater; sebelum ada panggung pun kita tahu ada berbagai lambang lain seperti sepatu bot

dan topeng. Pada abad ke-17, anak-anak bangsawan yang menyerobot naik ke pentas tidak menyangkal kehadiran panggung, malahan menegaskan kehadirannya dengan suatu pelanggaran yang dihalalkan. Demikian juga halnya di Broadway dewasa ini, ketika Orson Welles menyebar para aktornya ke ruang depan panggung untuk menembaki penonton dengan pistol, ia tidak meniadakan panggung tetapi pindah ke seberangnya. Peraturan permainan memang dibuat untuk dilanggar, kita selalu menanti bahwa di antara pemain ada yang curang<sup>14</sup>.

Jadi, jika hanya dilihat dari segi kehadiran, tidak ada perbedaan esensial antara teater dan sinema. Yang patut dipertanyakan adalah kedua sarana psikologis di dalam tontonan. Teater jelas dibangun berdasarkan kesadaran resiprokal tentang kehadiran penonton dan aktor, tetapi kehadiran itu hanya untuk tujuan permainan. Teater hadir dalam diri kita melalui peran serta kita dalam permainan action, di sepanjang panggung dan seolah di bawah perlindungan sensornya. Sebaliknya, di sinema kita secara sendiri-sendiri, tersembunyi di dalam ruangan gelap, melalui kerai yang tersingkap, menikmati sebuah tontonan yang tidak mempedulikan kehadiran kita dan yang merupakan bagian dari alam sinematografis. Tak ada yang menentang identifikasi khayali kita dengan kehidupan yang sedang berlangsung di depan mata kita, yang kemudian menjadi *Dunia kita*. Jadi, janganlah memusatkan pengkajian pada gejala aktor sebagai persona yang secara fisik hadir, tetapi kita harus mengurai himpunan berbagai kondisi "permainan teatral" yang menuntut peran serta aktif dari penonton. Maka kita akan melihat bahwa aktor berikut "kehadiran"-nya tidaklah sepenting manusia dan dekor.

### *Di Balik Dekor*

Teater hanya ada jika diisi oleh manusia, sedangkan drama sinematografis dimungkinkan walau tidak menggunakan aktor. Sebuah pintu yang menutup dengan keras, sehelai daun yang diterbangkan angin, ombak yang menjilat pantai bisa menjadi kekuatan dramatis. Beberapa di antara adiknya sinematografis menggunakan manusia hanya sebagai kelengkapan: sebagai pembanding, atau sebagai pengimbang alam yang merupakan tokoh utama sejati. Meskipun di dalam *Nanouk* dan *Man of Aran* pertempuran manusia dengan alam merupakan topik film, pertempuran itu tidak mungkin diperbandingkan dengan sebuah action teatral, karena landasan pengungkit dramatis tidak terdapat pada manusia tetapi di dalam benda dan hal. Seperti

yang dikatakan Jean-Paul Sartre, saya kira, di teater drama bertolak dari manusia, di sinema dari dekor ke manusia. Pembalikan arus dramatis itu sangat penting dan menentukan, karena justru merupakan dasar dari peradeganan.

Kita harus melihatnya sebagai satu akibat dari realisme fotografis. Jelas bahwa kalau sinema menggunakan alam, itu karena ia mampu: kamera memberikan kepada sutradara segala sumber daya dari mikroskop dan teleskop. Semenjak ada sinema, serat terakhir dari tali yang nyaris putus ataupun seluruh pasukan dalam posisi menyerang bukit merupakan peristiwa yang dapat kita jangkau. Sebab dan akibat dramatis bagi kamera tidak lagi mempunyai batas material. Oleh kamera, drama dibebaskan dari hambatan waktu dan ruang. Namun, pembebasan berbagai daya dramatis yang teraba itu baru merupakan satu sebab estetis sekunder yang tidak mengikutkan sepenuhnya pembalikan nilai antara manusia dan dekor. Pada akhirnya, sinema berhasil dengan sengaja meniadakan dekor dan alam, meskipun dimungkinkan untuk memanfaatkannya. Kita telah melihat contohnya dalam *Les parents terribles*, sedangkan teater terpaksa menggunakan muslihat rumit untuk memberikan ilusi kepada penonton tentang keberadaan di beberapa tempat sekaligus. *La passion de Jeanne d'Arc* karya Carl Dreyer, yang seluruhnya dibuat dari close-up, di dalam dekor yang dapat dikatakan tak kasat mata (padahal teatral), yang melingkungi Jean Hugo, apakah tidak sama sinematografis dengan *La chevauchée fantastique*? Jadi, jelas bahwa kuantitas tidak berperanan sama sekali, demikian pula kemiripan dengan beberapa dekor dalam teater. Dekorator tidak akan menciptakan kamar, untuk *La dame aux camélias*, yang dapat dirasakan perbedaannya ketika dekor itu diperuntukkan pentas dan layar. Memang benar bahwa di sinema mungkin kita akan melihat close-up saputangan yang bernoda darah. Namun, peradeganan teatral yang cerdik bisa juga menimbulkan ilusi yang sama dengan menghubungkan batuk dan saputangan. Sebenarnya, semua close-up dalam *Les parents terribles* diambil dari teater, padahal di sini kita bisa memilahnya secara semerta. Jika peradeganan sinematografis tidak dapat dibedakan dari yang lain hanya karena memungkinkan kamera lebih mendekati dekor dan menggunakan secara rasional, maka sebenarnya tidak ada lagi alasan untuk membuat teater, dan Pagnol bisa disebut nabi sejati; karena kita semua tahu benar bahwa dekor Vilar dalam *La danse de mort*, yang luasnya hanya beberapa meter persegi itu, menyumbang sama besar pada drama dengan pulau tempat Marcel Cravenne melakukan pengambilan gambar yang bagus sekali.

Jelas bahwa masalahnya tidak terletak pada dekor itu sendiri, tetapi dalam hakikat dan fungsinya. Sekarang kami harus menjelaskan satu pengertian yang khas teater: pengertian situs dramatis.

Mungkin teater tidak akan pernah ada tanpa arsitektur, entah itu halaman depan katedral, arena di Nimes, istana Paus, panggung pasar malam, teater setengah lingkaran, seperti yang ditata oleh seorang Bérard yang sedang sakit parah, teater Vicence, atau amfiteater rokok seperti sebuah ruang teater Broadway. Entah itu permainan atau peringatan, secara esensial teater tidak mungkin bercampur dengan alam, karena akan larut di dalamnya dan akhirnya sirna. Karena dilandasi oleh kesadaran resiprokal para partisipannya yang hadir, teater mau tidak mau perlu dibedakan dari apa pun yang lain, seperti juga permainan dibedakan dari realitas, persekongkolan dari ketakpedulian, liturgi dari vulgaritas demi kegunaan. Kostum, topeng, atau rias muka, gaya bahasa, lampu panggung, masing-masing, dengan kadar yang berbeda turut menajamkan perbedaan itu, tetapi yang paling membedakan adalah panggung yang arsitekturnya berubah terus walaupun tetap merupakan ruang yang diutamakan, yang secara nyata atau virtual berbeda dari alam. Dalam kaitan dengan situs dramatis itulah maka dekor ada; ia hanya memberi sumbangan sekadarnya, dengan cara membedakan atau menegaskan kehadiran situs dramatis itu. Kendati demikian, bagaimanapun dekor membentuk dinding penyekat, di dalam kotak berdinding tiga itu yang tidak lain adalah panggung yang terbuka ke arah ruangan penonton. Perspektif palsu itu, serambi itu, hutan kecil itu, semuanya mempunyai sisi belakang layar, paku-paku dan kayu. Siapa yang tidak tahu bahwa aktor yang “masuk ke apartemennya” –yang menghadap ke halaman dalam atau ke kebun– sebenarnya pergi ke kamarnya untuk memperbarui rias mukanya; cahaya yang luasnya hanya beberapa meter persegi itu dan ilusi yang sama luasnya dikelilingi oleh peralatan dan ruang belakang layar yang berbentuk labirin tersembunyi, namun semua orang mengenalnya, sama sekali tidak mengganggu kenikmatan penonton yang ikut bermain dalam permainan itu.

Karena hanya merupakan sebuah unsur di dalam arsitektur pentas, dekor teater sebenarnya merupakan situs yang secara material tertutup, terbatas, dipagari, dan hanya dengan imajinasi kita bisa memperoleh berbagai “teman” di dalam dekor. Tampilannya mengarah ke dalam, menghadap ke publik dan lampu panggung; keberadaan dekor adalah berkat sisi belakang dan ketiadaannya di sebelah sana sisi belakang itu, seperti halnya eksistensi

lukisan yang ditunjang oleh bingkainya<sup>15</sup>. Sama halnya dengan lukisan, yang tidak rancu dengan pemandangan [sejati] yang ditampilkannya dan bukan pula sebuah jendela di dinding, pentas dan dekor tempat berlangsungnya action merupakan mikrokosmos estetis yang disisipkan secara paksa ke dalam alam semesta, namun secara esensial berbeda kodrat dengan Alam yang melingkunginya.

Berbeda dengan sinema yang dasarnya adalah menyangkal batas apa pun dengan action. Konsep situs dramatis tidak hanya asing tetapi secara esensial bertentangan dengan pengertian layar. Layar bukanlah bingkai seperti yang ada di lukisan, tetapi sebuah *salut* yang hanya memperlihatkan sebagian dari peristiwa. Apabila seorang tokoh keluar dari wilayah kamera, kita menerima bahwa ia lolos dari wilayah visual, tetapi ia terus ada sebagaimana adanya di tempat lain dalam dekor yang tersembunyi dari penglihatan kita. Layar sinema tidak memiliki ruang di belakangnya, kalau ada maka rusaklah ilusi yang khas sinema, misalnya membuat sebuah pistol atau sebuah wajah jadi pusat semesta. Bertentangan dengan ruang pentas, ruang layar bersifat sentrifugal.

Di layar, manusia tidak lagi menjadi pusat cerita karena berubah (kalau perlu) jadi pusat semesta. Benturan dari actionnya di layar dapat menimbulkan riak-riak tak terhingga; dekor yang melingkunginya turut menambah kekentalan dunia itu. Maka, sebagaimana adanya, aktor bisa saja tidak dihirkan, karena manusia secara apriori tidak diprioritaskan terhadap binatang ataupun hutan. Walaupun demikian, tidak ada yang melarang bahwa manusia dijadikan kekuatan utama dan satu-satunya dari cerita (seperti dalam *Jeanne d'Arc* karya Dreyer) dan dalam hal ini sinema bisa bertumpang tindih dengan teater. Sebagai action, apa yang terdapat dalam *Phèdre* atau *Roi Lear* bersifat sinematografis dan sekaligus teatral, dan kematian gamblang dari seekor kelinci dalam *Règle du jeu* [Aturan permainan] menyentuh hati kita sama kuatnya dengan kematian yang diceritakan.

Namun, Shakespeare atau Molière tidak mungkin dipindahkan ke sinema hanya dengan merekamnya dalam bentuk citra dan suara, karena pengolahan action dan gaya dialognya dilakukan untuk menimbulkan dampak tertentu yang sesuai dengan arsitektur ruang teater. Yang membuat tragedi kedua pengarang itu menjadi demikian khas teater bukanlah gaya yang ditambahkan pada energi dramatis, melainkan prioritas yang diberikan kepada manusia, jadi kepada bahasa.

Masalah teater yang difilmkan, setidaknya yang menyangkut karya klasik, bukanlah bagaimana memindahkan suatu "action" dari pentas ke layar, tetapi mentransposisikan sebuah teks yang berada dalam sistem dramaturgis ke dalam sistem lain, dengan tetap mempertahankan keampuhannya. Jadi, bukan hanya action dalam karya teatral yang menolak untuk difilmkan, melainkan, di samping cerita yang mungkin lebih mudah diadaptasi karena layar lebih mendekati kenyataan, juga bentuk bahasa yang mengandung aspek estetis dan prasangka budaya yang harus dihormati. Bentuk bahasa itulah yang menolak untuk dijebak dalam jendela layar. Teater, seperti yang pernah ditulis oleh Baudelaire, adalah kilauan. Jika memang harus mempertentangkan simbol lain dengan objek buatan yang berbentuk kristal, berkilau, berlipat ganda dan berbentuk lingkaran, yang memancarkan sinar di sekitar pusatnya dan mengungkung kita dalam cahaya keagungannya, kami akan berkata bahwa sinema mirip dengan lampu senter penjaga pintu bioskop yang menyorot seperti komet awabentuk ke dalam kegelapan setelah kita disadarkan dari mimpi: ruang yang tidak jelas bentuk ataupun batasnya, yang mengelilingi layar.

Jadi, kisah berbagai kegagalan dan keberhasilan teater yang difilmkan, baru-baru ini, tergantung pada keterampilan para sutradara untuk mempertahankan energi dramatis di dalam lingkungan yang memantulkannya atau setidaknya memberikannya gaung yang cukup sehingga masih dapat ditangkap oleh penonton sinema. Yang kami maksud adalah estetika dan bukan sekadar aktor, dekor dan pemilahan adegan.

Maka dapat dipahami mengapa teater yang difilmkan cenderung gagal apabila dibuat seperti fotografi tampilan pentas, apalagi dan terutama apabila kamera berusaha membuat kita melupakan panggung dan ruang belakangnya. Energi dramatis dalam teks bukannya kembali ke aktor melainkan hilang tanpa gema di dalam ether sinematografis. Dengan demikian, dapat dijelaskan mengapa sebuah drama yang difilmkan, walaupun mematuhi teksnya dan dimainkan dalam dekor yang mirip kenyataan, tampak mati di mata kita. Itulah yang terjadi, dan saya mengambil contoh *Voyageur sans bagages* lagi supaya praktis. Drama itu terpampang di depan mata kita, kelihatannya tepat sama dengan drama aslinya, tetapi dikosongkan energinya seperti sebuah transformator yang listriknnya hilang ditelan arde misterius.

Namun, di samping estetika dekornya, baik di pentas maupun di layar, kami melihat dengan jelas bahwa pada akhirnya masalahnya menyangkut realisme. Kita memang selalu kembali ke sana jika berbicara tentang sinema.

### ***Layar dan Realisme Ruang***

Karena sinema pada hakikatnya adalah fotografi, maka mudah untuk menyimpulkan realismenya. Adanya kisah ajaib atau fantastik di dalam sinema sama sekali tidak mengurangi realisme citranya, jadi tidak dapat digunakan sebagai bukti sebaliknya. Berbeda dengan di teater, di sinema ilusi tidak berlandaskan berbagai konvensi yang diterima oleh seluruh publik penonton, tetapi sebaliknya berlandaskan realisme yang tak dapat diganggu gugat dari apa yang diperlihatkannya. Triknya jelas harus sempurna secara material: "lelaki tak kasat mata" yang mengenakan piyama dan merokok.

Apakah harus disimpulkan bahwa sinema memang hanya dapat menampilkan sekali saja realitas alami, atau setidaknya realitas yang mendekati kenyataan yang kesamaannya dengan alam dapat diterima oleh penonton, karena mereka mengenalnya? Kegagalan estetis yang berkaitan dengan ekspresionisme Jerman mungkin meneguhkan hipotesis itu, karena jelas terlihat bahwa *Caligari* ingin menghindari realisme dekor karena dipengaruhi oleh teater dan seni lukis. Namun, kita jangan memberikan jalan keluar yang simplistis bagi masalah yang dapat dijawab secara lebih canggih. Kita siap untuk menerima bahwa layar terbuka pada alam rekaan, asalkan ada penunjuk bersama antara citra sinematografis dan dunia tempat kita hidup. Pengalaman kita dalam ruang merupakan prasarana dari konsepsi kita tentang alam semesta. Maka kita dapat membalik rumusan Henri Gouhier: "Pentas menerima segala ilusi kecuali ilusi kehadiran", menjadi "citra sinematografis mungkin dikosongkan dari segala realitas kecuali satu: realitas ruang"

Kalau dikatakan seluruh realitas ruang, mungkin berlebihan karena kita tidak mungkin merekonstruksi ruang tanpa pengacuan pada alam sama sekali. Semesta layar tidak mungkin didampingkan dengan semesta kita, semesta layar hanya menyulihnya karena konsep semesta sejati tidak bersifat spasial. Untuk sesaat, film menjadi Semesta, Dunia, atau mungkin ada yang lebih suka istilah Alam. Banyak sudah bukti yang menunjukkan bahwa semua film yang mencoba untuk menyulih dunia pengalaman kita dengan suatu alam buatan dan semesta rekaan ternyata tidak berhasil. Akan tetapi, kalau kita dengan mudah mengakui kegagalan *Caligari* dan *Niebelungen*, sebaliknya kita bertanya-tanya apa yang menjolok keberhasilan tak terbantah dari *Nosfératu* dan *La passion de Jeanne d'Arc* (karena di sini kriteria keberhasilan adalah film-film itu tidak menjadi tua). Walaupun demikian, jika dilihat sekilas, tampaknya berbagai proses peradeganan tergabung dalam

rumpun estetika yang sama, dan sesuai dengan temperamen atau zaman, keempat film itu dapat dikelompokkan dalam semacam “ekspresionisme” yang bertentangan dengan “realisme”. Namun, jika diamati secara lebih cermat, akan kelihatan bahwa ada perbedaan mendasar dalam keempat film itu. Perbedaan yang jelas terdapat pada R. Wiene dan Murnau. *Nosfératu* hampir selalu berlangsung di dekor alami, sedangkan film fantastik *Caligari* berusaha untuk muncul dari berbagai perubahan cahaya dan dekor. Kasus *Jeanne d’Arc* karya Dreyer lebih rumit lagi, karena semula ada kesan bahwa alam tidak memainkan peran. Karena ingin menyamakan, Jean Hugo diberi dekor yang sama rekaan dan teatralnya dengan dekor yang digunakan dalam *Caligari*; close-up dan satu angle yang digunakan secara sistematis tepat untuk menghentikan perusakan ruang. Para pelanggan sineklub tahu bahwa sebelum penayangan film Dreyer, sering orang mengulang-ulang cerita kembali bahwa rambut Falconetti benar-benar dipotong untuk keperluan perannya dan bahwa para aktornya sama sekali tidak dirias. Namun, pengingatan kembali itu hanya dilakukan sebagai anekdot. Sementara itu, bagi saya kelakar itu justru membuka rahasia estetika dari film itu, yaitu unsur yang membuatnya langgeng. Berkat unsur-unsur itulah maka film-film Dreyer berbeda sama sekali dari teater, dan bahkan dapat dikatakan berbeda dari manusianya. Semakin Dreyer hanya menonjolkan pengalaman manusia, semakin ia dipaksa untuk mengkonversikannya dalam alam. Namun, jangan keliru, fresko kepala-kepala itu justru merupakan lawan dari film yang menggunakan aktor: itu memang film dokumenter tentang wajah-wajah. Tidak penting bahwa para pemainnya “bermain” bagus, sebaliknya kutil uskup Cauchon dan bintik di muka Jean d’Yd merupakan bagian terpadu dari action. Di dalam cerita yang dilihat dengan mikroskop itu, alam seutuhnya berdegub di bawah setiap pori-pori kulit. Pergeseran keriput, pemipihan bibir merupakan guncangan sismik dan pasang naik-surut, gerak kulit manusia. Namun kecerdasan tertinggi Dreyer saya akui terdapat dalam adegan di luar studio, dan saya yakin bahwa sutradara lain akan melakukan adegan yang sama di dalam studio. Dekor yang dibangunnya jelas menunjukkan teater dan miniatur yang setengah baya. Tak ada yang lebih realis daripada pengadilan di makam itu atau pintu di jembatan angkat itu, namun semuanya diterangi cahaya matahari dan tukang gali kubur membuang tanah sesungguhnya dari dalam lubang.<sup>16</sup> Justru rincian “sekunder” itulah, yang tampaknya bertentangan dengan estetika umum dari karya itu, yang sebenarnya memberi film itu sifat sinematografisnya.

Walaupun paradoks estetis sinema terletak dalam suatu dialektika antara yang konkret dan yang abstrak, semacam keharusan bagi layar untuk memaknakan melalui satu-satunya perantara yaitu kenyataan, lebih penting lagi untuk membatasi unsur-unsur peradeganan yang menegaskan pengertian realitas alami dan unsur-unsur yang merusaknya. Jelas sudut pandang yang tak senonoh jika perasaan tentang adanya realitas dinomorduakan terhadap tumpukan fakta riil. Film *Les dames du Bois de Boulogne* dapat disebut sebagai film yang benar-benar realis meskipun segalanya atau hampir semuanya distilisasi. Semua: kecuali bunyi penghapus kaca mobil, bisikan air terjun atau gerincing kereweng dari pot yang pecah. Bunyi-bunyi itu, yang sebenarnya dipilih dengan sengaja karena tidak penting dipandang dari segi action, merupakan jaminan bagi realitas film itu.

Sinema, yang secara esensial merupakan dramaturgi tentang alam, tidak mungkin hadir tanpa pembangunan suatu ruang terbuka; sinema menyulih semesta dan bukan masuk ke dalamnya. Layar tidak mungkin memberi ilusi ruang kepada penonton tanpa penunjang yang alami. Namun, masalahnya bukan pembangunan dekor, arsitektur atau keluasan, melainkan pembangunan katalisator estetis yang jika dimasukkan dengan dosis yang tak terbatas ke dalam peradeganan, sudah cukup untuk mengubah dengan cepat seluruh peradeganan menjadi "alam". Hutan beton dalam *Niebelungen* memang tampak tak terbatas, namun, kita tidak berpikir tentang ruang ketika gerisik ranting-ranting yang tertiuip angin, di bawah sinar matahari, digunakan untuk mengingatkan kita pada hutan mana pun di dunia.

Meskipun analisis itu berlandasan kuat, kita melihat bahwa masalah estetis yang utama, di dalam hal teater yang difilmkan, jelas masalah dekor. Taruhan yang harus dipegang oleh sutradara adalah mengkonversikan suatu ruang, yang diarahkan hanya ke satu dimensi dalaman: dimensi ruang tertutup dan konvensional dalam permainan teatral, menjadi sebuah jendela yang menghadap ke dunia.

Bukan di dalam *Hamlet* karya Laurence Olivier teks terasa berlebihan atau terlalu lemah karena parafrase peradeganan, bukan pula dalam *Macbeth* karya Welles, melainkan, walaupun paradoksal, di dalam peradeganan Gaston Baty, justru karena peradeganan ini memaksa untuk menciptakan ruang sinematografis, menyangkal sisi belakang dekor, sehingga mengecilkan suara teks menjadi sekadar getaran suara aktor, yang tidak dilengkapi dengan kota resonansi seperti sebuah biola yang tinggal dawainya. Tidak ada yang

bisa menyangkal bahwa esensi teater adalah teksnya. Teks teater, yang dibuat untuk ungkapan antroposentris di pentas dan bertugas sendirian mengisi alam, tidak mungkin dikembangkan dalam ruang bening seperti kaca kecuali dengan menghilangkan alasan kehadirannya. Jadi, masalah bagi sineas adalah membuat dekornya memiliki kekeruhan dramatis dengan tetap mempertahankan realismenya yang alami. Jika paradoks tentang ruang telah dipecahkan, sutradara, alih-alih takut memindahkan berbagai konvensi teatral dan sarana teks ke layar, ia justru akan merasakan kebebasan untuk bertopang sepenuhnya pada kedua unsur teatral itu. Bertolak dari gagasan itu, tidak perlu lagi orang menghindari segala sesuatu yang "membuat teater", malahan, jika perlu, orang dapat menerima teater bila sinematografi dianggap terlalu banyak memberi kemudahan, seperti Cocteau dalam *Les parents terribles* dan Welles dalam *Macbeth*, atau bahkan menggarisbawahi bagian yang teatral, seperti Laurence Olivier dalam *Henry V*. Kembalinya sinema ke teater yang difilmkan selama sepuluh tahun ini terutama tampak di dalam sejarah dekor dan pemilahan adegan. Itulah penaklukan realisme; sudah barang tentu bukan realisme topik atau pengungkapan, melainkan realisme ruang yang membuat fotografi hidup menjadi sinema.

### ***Suatu Analogi Permainan***

Kemajuan itu hanya dimungkinkan jika oposisi teater-sinema tidak terletak pada kategori ontologis yang disebut kehadiran, tetapi pada suatu psikologi permainan. Dari teater ke sinema kita beralih dari yang mutlak ke yang relatif, dari antinomi ke sekadar kontradiksi. Meskipun sinema tidak dapat menyusun kembali kesadaran kerumunan bagi penonton teater, pada akhirnya semacam ilmu peradegan memungkinkan bagi sinema –dan ini merupakan faktor yang menentukan– untuk mempertahankan arti dan efektivitas teks. Pencangkakan teks teatral ke dekor sinematografis dewasa ini merupakan usaha yang semua orang tahu pasti berhasil. Tinggal lagi kesadaran tentang adanya oposisi aktif antara penonton dan aktor yang membentuk permainan teatral dan yang melambangkan arsitektur pentas. Akan tetapi, oposisi itu sendiri tidak sepenuhnya mampu bertahan terhadap psikologi sinematografis.

Argumentasi Rosenkrantz mengenai oposisi dan identifikasi sesungguhnya harus mengalami koreksi besar-besaran. Argumentasinya masih mengandung beberapa pernyataan kabur karena keadaan sinema pada zaman

itu, yang semakin disanggah oleh evolusi mutakhir. Rosenkrantz tampaknya menyamaratakan sinonim yang tak terhindarkan antara kepasifan dan pelarian. Pada kenyataannya, sinema yang bersifat mitis dan impian hanyalah variasi dari produksi yang semakin sedikit dibandingkan dengan variasi lain. Janganlah merencanakan suatu sosiologi yang kebetulan serta historis dengan suatu psikologi yang tak terhindari; dua gerakan yang terjadi dalam kesadaran penonton, keduanya saling mendekati tetapi tidak pernah menjadi satu. Saya juga tidak menyamakan diri saya dengan Tarzan atau dengan pendeta desa. Satu-satunya penunjuk bersama tentang sikap saya menghadapi para tokoh itu, adalah bahwa saya percaya bahwa mereka benar-benar ada, bahwa saya bisa menolak, dengan tidak berperan serta dalam film, untuk disertakan dalam petualangan mereka, untuk mengalaminya bersama mereka di dalam semesta mereka, yang bukan "semesta" metaforis dan kiasan melainkan nyata secara spasial. Penghayatan itu tidak mengesampingkan, seperti pada contoh kedua, kesadaran saya sendiri yang berbeda dengan kesadaran tokoh yang di dalam contoh pertama saya terima sebagai kesadaran saya. Berbagai faktor yang bersifat afektif itu bukan satu-satunya yang mampu menentang identifikasi pasif; film seperti *Espoir* atau *Citizen Kane* menuntut dari penonton suatu kewaspadaan cendekia murni, yang berlawanan dengan kepasifan. Setidaknya dapat dikemukakan bahwa psikologi citra sinematografis merupakan lereng alami bagi sosiologi tokoh yang bercirikan identifikasi pasif; namun, dalam seni seperti juga dalam moral, lereng dibuat tidak hanya untuk dituruni tetapi juga untuk didaki. Sementara orang teater modern sering kali berusaha untuk mengurangi kesadaran permainan dengan semacam realisme dalam peradeganan (karena itu pecinta Grand Guignol turut bermain untuk merasa ketakutan, tetapi di dalam keadaan sangat takut ia juga merasakan nikmatnya ditipu), sutradara film juga menemukan cara untuk merangsang kesadaran penonton dan sekaligus mendorongnya untuk berpikir: sesuatu yang mungkin merupakan oposisi di dalam suatu identifikasi. Wilayah kesadaran pribadi itu, yang juga tempat ilusi berkembang, merupakan semacam panggung individual. Di dalam teater yang difilmkan, bukan lagi mikrokosmos pentas yang dipertentangkan dengan alam, melainkan penonton yang memiliki kesadaran. Di sinema, *Hamlet* dan *Les parents terribles* tidak mungkin dan tidak boleh lolos dari hukum persepsi sinematografis: Elseneur, Roulotte benar-benar ada, tetapi saya berjalan-jalan di dalamnya dalam keadaan tak kasat mata,

menikmati kebebasan taksa yang juga ada dalam mimpi-mimpi tertentu. Saya “berjalan” tetapi dengan mengambil jarak.

Pokoknya, kemungkinan kesadaran cendekia itu muncul di dalam identifikasi psikologis tidak mungkin dirancukan dengan tindak yang didasari kehendak membangun di dalam teater, dan karena itu pula, sia-sia jika kita berbuat seperti Pagnol, yaitu ingin menyamakan pentas dan layar. Walaupun saya, secara sadar dan cendekia, menyerah kepada film, yang terakhir ini tidak mengimbau kehendak saya untuk melakukannya: apalagi mengimbau kemauan baik saya. Film memerlukan usaha saya untuk dapat dipahami dan dirasakan, tetapi tidak untuk menjamin keberadaannya. Walaupun demikian, berdasarkan pengalaman, tampaknya pagu kesadaran yang diizinkan oleh sinema sudah cukup untuk membangun perpadanan yang berterima dari kenikmatan yang murni teater; bagaimanapun, pagu itu memungkinkan untuk mempertahankan esensi dari nilai-nilai seni yang terdapat dalam drama. Film, walaupun tidak mungkin berpretensi menyulih sepenuhnya pertunjukan pentas, setidaknya mampu memberikan teater suatu jaminan atas keberadaan seni yang sah, dan memberikan kenikmatan yang serupa bagi penonton. Sesungguhnya, yang dimaksudkan adalah adanya suatu mekanisme rumit yang di dalamnya efektivitas yang khas teater hampir tidak pernah muncul segera, tetapi disimpan dalam ingatan, dibentuk kembali, dan disampaikan dengan bantuan semacam sistem relai (misalnya dalam *Henry V*), pembesaran (misalnya dalam *Macbeth*), induksi ataupun interferensi. Teater-yang-difilmkan sejati tidak merupakan rekaman suara tetapi gelombang Martenot yang memungkinkan penciptaan baru.

### *Moralitas*

Dengan demikian, praktik (pasti) seperti juga teori (mungkin) pembuatan teater yang difilmkan secara berhasil telah membeberkan berbagai alasan dari kegagalan yang terdahulu. Teater yang sekadar menampilkan fotografi hidup adalah kekeliruan yang membawa malapetaka, dan sejak tiga puluh tahun yang lalu orang sudah menyadarinya, jadi tidak perlu dijelaskan lagi. “Adaptasi” sinematografis lama sekali baru kelihatan bid’ahnya, dan masih terus melakukan penipuan tetapi kita tahu ke mana ia akan membawa kita: ke limbus dalam bidang estetika, yang bukan bagian dari teater dan bukan pula bagian dari film; ke “teater-yang-difilmkan” itu yang justru dituduh sebagai dosa menentang jiwa sinema. Jalan keluar yang sebe-

narnya, yang akhirnya mulai tampak, adalah memahami bahwa persoalannya bukan memindahkan ke layar unsur-unsur dramatis –yang tak bertukarkan dari seni yang satu ke yang lain– yang terdapat dalam teater, melainkan sebaliknya, memindahkan keteatralan drama. Yang diadaptasi bukanlah topik drama melainkan drama itu sendiri dengan segala kekhasan pentasnya. Kebenaran itu, yang akhirnya muncul, memungkinkan kami untuk menyimpulkan dengan tiga pernyataan yang mempertentangkan pendekatan paradoksal dengan pemikiran jernih.

### 1° *Teater dengan Bantuan Sinema*

Pertama, alih-alih menyelewengkan sinema, teater yang difilmkan, jika dibuat dengan benar, pasti memperkaya dan menyempurnakannya. Mari kita tinjau segi isi dahulu. Sayangnya di sini jelas bahwa rata-rata produksi sinematografis secara intelektualitasnya lebih rendah daripada produksi dramatis mutakhir (karena di dalamnya termasuk Jean de Létraz dan Henry Bernstein...), atau paling tidak lebih rendah daripada warisan teatral yang masih hidup. Alasannya mungkin karena teater lebih tua daripada sinema. Abad kita memang bukan lagi zaman Charlot ataupun abad ke-17 nya Racine dan Molière, tetapi setidaknya sinema baru berumur setengah abad sedangkan kesusastraan teatral sudah dua puluh lima abad. Seperti apa pentas Prancis masa kini seandainya, seperti layar, teater hanya memberikan perlindungan bagi produksi sepuluh tahun terakhir ini? Mengingat bahwa sangat sulit untuk membantah keadaan sinema yang sedang mengalami krisis topik, tidak ada bahaya bagi sinema untuk “mempekerjakan” Shakespeare atau bahkan Feydeau sebagai penulis skenario. Kami tidak akan memperpanjang bahasan tentang isi, karena alasannya terlalu gamblang.

Mengenai bentuk, mungkin alasannya tidak sejelas tadi. Jika sinema memang merupakan seni pokok, yang memiliki kaidah dan bahasanya sendiri, apa untungnya ia takluk pada seni lain? Banyak faedahnya! Justru, karena tidak mau lagi melakukan penipuan yang sia-sia dan berbahaya, sinema benar-benar berniat untuk takluk dan mengabdikan pada seni lain. Untuk memberikan pembenaran yang kuat, kasus sinema harus ditempatkan dalam sejarah estetika tentang pengaruh di dalam seni. Menurut hemat kami, sejarah estetika akan menjelaskan pertukaran yang menentukan di antara berbagai teknik seni, setidaknya pada tahap tertentu dalam evolusinya. Prasejarah kami tentang “seni murni” merupakan pengertian kritik yang relatif mo-

dem. Namun, kami tidak memerlukan penunjang dari kritik terdahulu. Kiat peradeganan, yang di atas kami coba untuk menjelaskan mekanismenya di dalam beberapa film besar, dan lebih penting daripada hipotesis teoretis kami, menganggapkan, dari pihak sutradara, pemahaman tertentu dari bahasa sinematografis yang sama sekali berbeda dari pemahaman fakta teatral. "Film d'art" sempat gagal padahal Laurence Olivier dan Cocteau berhasil; sebabnya adalah selain mereka ini memiliki sarana pengungkapan yang jauh lebih maju, mereka jauh lebih mampu memanfaatkannya dibandingkan dengan para sutradara sezamannya. Berkomentar bahwa *Les parents terribles* merupakan film hebat tetapi "bukan sinema" hanya karena pembuatannya mengikuti peradeganan teatral langkah demi langkah, sama dengan mengajukan kritik secara ngawur. Justru karena mengikuti teater dengan cermat maka namanya sinema. *Topaze* (cara terakhir) karya Marcel Pagnol bukan sinema karena bukan pula teater. Di dalam *Henry V* jelas terdapat sinema agung, dibandingkan dengan 90% film yang dibuat berdasarkan skenario asli. Puisi murni bukanlah puisi yang asal bunyi, seperti yang pernah ditegaskan oleh Cocteau; semua contoh dari pendeta Bremond merupakan ilustrasi sebaliknya: "puteri Minos dan Pasiphaé" adalah bukti ketakpedulian pada catatan sipil. Meskipun masih merupakan hipotesis, dapat dikatakan bahwa di layarlah akan lahir sinema murni karena layar mungkin mampu meniru secara cerdas jangkauan teater. Jika sinema cenderung semakin setia pada teks, dan pada tuntutan teatralnya, mau tidak mau sinema harus memperdalam pengetahuannya tentang bahasanya sendiri. Terjemahan paling bagus adalah yang memperlihatkan keakraban erat dengan kekhasan kedua bahasa dan membuktikan penguasaan selengkap mungkin dari keduanya.

## 2° *Sinema bakal Menyelamatkan Teater*

Karena itu, sinema dengan murah hati mengembalikan ke teater segala sesuatu yang pernah diambarnya. Kalau memang sinema mengambil sesuatu dari teater. Keberhasilan teater yang difilmkan menganggapkan kemajuan dialektis dari bentuk sinematografis, tetapi sebaliknya dan sebelumnya keberhasilan juga menghendaki agar fakta teatral kembali diutamakan. Gagasan yang diolah oleh Marcel Pagnol, bahwa sinema akan menggantikan teater dengan jalan mengawetkannya, keliru sama sekali. Layar tidak mungkin meniadakan pentas meskipun piano berhasil menyisihkan clavecin.

Lagipula “mengganti” teater untuk siapa? Bukan untuk publik sinema yang sejak lama telah meninggalkan teater. Perceraian antara rakyat dan teater, setahu saya, tidak terjadi pada malam Grand Café di tahun 1895. Apakah pengunjung tetap teater hanya terbatas pada minoritas yang beruntung dari segi budaya dan uang? Akan tetapi, tampak dengan jelas bahwa Jean Létraz tidak bangkrut dan bahwa orang daerah yang naik ke Paris itu tidak merancukan buah dada Françoise Arnoul yang dilihatnya di layar dengan milik Nathalie Nattier di Palais Royal, padahal yang terakhir ini disalut kutang; tetapi buah dada yang di Palais Royal, maaf kalau sebutan ini dirasakan tidak senonoh, benar-benar “terbuat dari daging dan tulang”. Ah! Lagi-lagi kehadiran aktor yang tak tergantikan! Adapun gedung pertunjukan “serius”, seperti Marigny atau Le Français, jelas sebagian besar langganannya tidak pergi ke bioskop, sedangkan yang selebihnya adalah penonton yang mampu mengunjungi kedua macam tempat itu tanpa merancukan kenikmatannya masing-masing. Dalam kenyataan, kita bisa saja bicara tentang pendudukan wilayah, tetapi bukan wilayah pertunjukan teatral, sebagaimana adanya, melainkan pendudukan suatu tempat yang ditinggalkan sejak lama oleh berbagai bentuk teater rakyat yang sudah almarhum. Sinema tidak sungguh-sungguh bersaing dengan pentas tetapi justru bertugas mengembalikan selera dan makna teater kepada publik yang telah meninggalkannya.<sup>17</sup>

Mungkin “teater yang diawetkan” itu juga memberikan andil dalam hilangnya teater keliling di daerah. Ketika Marcel Pagnol membuat film *Topaze*, ia tidak menyembunyikan niatnya memasok daerah dengan drama yang harga kursinya sama dengan di bioskop tetapi dengan distribusi “berkelas Paris”. Memang selalu begitu akhir dari pertunjukan di Broadway; begitu drama tidak laku lagi, filmnya didistribusikan pada mereka yang tidak sempat menonton drama. Dulu teater keliling Baret kurang berhasil, tetapi filmnya bisa menawarkan aktor omprongan yang harganya rendah dengan dekor yang lebih hebat. Namun, ilusi hanya memberikan dampak selama beberapa tahun dan kini kita melihat kelahiran kembali teater keliling di berbagai daerah, yang disempurnakan dengan mengambil pelajaran dari pengalaman. Teater keliling daerah mendapati publik yang bosan pada sinema dengan distribusinya yang mewah dan pada peradeganannya, yang kembali ke teater sambil mengharapkan sesuatu yang baru. Di lain pihak, para penyelenggara teater keliling di daerah tidak bisa lagi melakukan

desentralisasi dengan harga murah karena pernah mengalami persaingan hebat.

Meskipun demikian, vulgarisasi dari keberhasilan ala Paris itu bukanlah akhir dari kelahiran kembali teater, dan bukan pula berkah utama dari "persaingan" antara layar dan pentas. Bahkan dapat dikatakan bahwa peningkatan popularitas teater keliling adalah berkat buruknya teater yang difilmkan. Berbagai kekurangan itulah yang lama-kelamaan membuat bosan sebagian publik, sehingga mengembalikan mereka ke teater.

Begitu pula kejadiannya antara fotografi dan seni lukis. Fotografi telah mengambil dari seni lukis unsur yang secara estetis dianggap paling tidak penting: kemiripan dan anekdot. Akan tetapi, kesempurnaan, kehematan dan kemudahan fotografi akhirnya turut menyumbang dalam pengunggulan seni lukis dan dalam menegaskan keberadaannya yang khas dan tak tergantikan.

Kendati demikian, masalah koeksistensi itu tidak terbatas. Para fotografer tidak hanya sekadar budak para pelukis. Pada saat seni lukis lebih menyadari keadaan dirinya, ia memadukan fotografi ke dalam dirinya. Degas dan Toulouse-Lautrec, Renoir dan Manet juga, telah memahami bagian batin atau esensi dari gejala fotografi (dan bahkan "meramalkan" sinematografi). Ketika menghadapi kelahiran fotografi, para pelukis itu tidak menentangnya sedikit pun, tetapi memperkaya secara dialektis teknik piktoral. Mereka lebih memahami daripada para fotografer, dan jauh sebelum para sineas, kaidah citra baru, dan merekalah yang pertama-tama menerapkannya.

Akan tetapi, itu belum semua karena fotografi tengah memberikan bantuan yang lebih menentukan kepada seni rupa pada umumnya. Ketika bidang fotografi telah dikenal secara luas dan telah dibatasi lingkungannya, citra otomatis itu melipatgandakan dan memperbarui pengetahuan kita tentang citra piktoral. Malraux telah mengemukakan pendapatnya mengenai hal itu secara tepat. Jika seni lukis telah menjadi seni yang paling individual, paling mahal, paling bebas dari segala kompromi, namun sekaligus yang paling tergapai, itu semua adalah berkat fotografi.

Proses yang sama terjadi juga pada teater: "teater yang diawetkan" yang jelek telah membantu teater sejati untuk dapat menyadari kaidahnya sendiri. Sinema juga telah memberikan sumbangan untuk memperbarui konsepsi peradeganan teatral. Itulah hasil yang benar-benar bermanfaat.

Namun, ada hasil ketiga yang berhasil disingkap oleh teater yang difilmkan yang bagus: suatu kemajuan hebat, baik dalam pemerataan maupun dalam pemahaman budaya teatral di kalangan masyarakat luas. Jadi, apa arti film *Henry V*? Pertama-tama Shakespeare terjangkau oleh setiap orang. Namun, sinema juga memantulkan cahaya terang-benderang pada puisi dramatis Shakespeare. Itulah pencerahan yang paling berdampak, paling menyilaukan mata dalam pendidikan tentang teater. Maka, Shakespeare keluar dari petualangannya sendiri yang bergaya shakespearean. Adaptasi karya drama bukan hanya melipatgandakan potensi penonton, seperti juga adaptasi roman bisa membuat kaya penerbitnya, melainkan publik juga menjadi lebih siap untuk menikmati teater. *Hamlet* karya Laurence Olivier pasti telah meluaskan publik *Hamlet* karya Jean-Louis Barrault dan mengembangkan akal kritisnya. Jelas ada perbedaan besar dalam kenikmatan bila kita memiliki reproduksi lukisan dibandingkan dengan pemilikan lukisan asli, demikian pula halnya dengan tayangan *Hamlet* di layar yang tidak mungkin menggantikan sandiwara Shakespeare walaupun cuma dimainkan oleh rombongan teater mahasiswa. Namun, diperlukan budaya teatral yang sejati untuk dapat menilai keunggulan pertunjukan riil oleh amatir, artinya untuk berperan serta dalam permainan itu.

Maka, semakin berhasil teater yang difilmkan, semakin ia memperdalam fakta teatral untuk dapat lebih mengabdikan pada teater, semakin terbuka perbedaan antara layar dan pentas. Berlawanan dengan itu, "teater yang diawetkan" di satu pihak dan teater boulevard yang semenjana di lain pihak justru memupuk kerancuan. *Les parents terribles* tidak menipu publiknya. Tidak ada ragangan yang lebih baik daripada perpadanan pentasnya, juga tidak ada yang mungkin menyulih kenikmatan penonton pertunjukkan riil. Tidak ada proganda yang lebih baik untuk teater sejati daripada teater yang difilmkan yang bagus. Setakat kini kebenaran-kebenaran itu tidak terbantah lagi, dan saya akan kelihatan bodoh karena berpanjang lebar membahasnya seandainya mite "teater yang difilmkan" tidak lagi sering muncul dalam bentuk prasangka, kesalahan paham dan kesimpulan klise.

### 3° *Dari Teater yang Difilmkan ke Teater Sinematografis*

Pernyataan saya yang terakhir ini, saya akui, kurang berbobot. Sampai sekarang kita menganggap teater sebagai kemutlakan estetis sedangkan sinema tidak pernah bisa menyamai teater secara sempurna, tetapi sinema

juga abdi teater yang paling setia dan rendah hati. Walaupun demikian, bagian pertama dari bahasan ini telah memungkinkan kami untuk mendeteksi di dalam film komedi, kelahiran kembali dari berbagai genre dramatis yang dapat dikatakan sudah musnah, seperti *farce* dan *Commedia dell'arte*. Situasi dramatis tertentu, teknik-teknik tertentu yang secara historis telah mengalami kemerosotan telah menemukan di dalam sinema, pertama-tama pupuk sosiologis yang diperlukannya untuk hidup, dan lebih dari itu, berbagai kondisi untuk tumbuh-kembangnya estetika dramatis yang tidak lagi ada dalam pentas. Dengan membuat ruang berfungsi protagonis, layar tidak mengkhianati jiwa *farce*, ia hanya memberi dimensi riil kepada makna metafisik dari tongkat Scapin: yaitu dimensi Semesta. Film komedi pertama-tama, atau juga, adalah ungkapan dramatis dari suatu terorisme terhadap benda dan hal, dan Keaton lebih daripada Chaplin telah berhasil membentuk sebuah tragedi tentang objek. Namun, benar bahwa berbagai bentuk komedi merupakan masalah tersendiri di dalam sejarah teater, barangkali karena tawa penonton bioskop memungkinkan untuk membentuk kesadaran itu sendiri dan merupakan penopang untuk membedakannya dari teater. Bagaimanapun, dan karena itu pula kami tidak membahasnya lebih lanjut, okulasi antara sinema dan teater komik terjadi secara semerta, dan begitu sempurna sehingga buahnya selalu dianggap hanya berasal dari sinema.

Kini, setelah layar mampu menerima berbagai teater lain di luar teater komik, tanpa mengkhianatinya, tidak ada larangan untuk berpikir bahwa sinema juga dapat memperbaiki teater dengan mengembangkan potensi-potensi tertentu dari pentas. Kita telah melihat bahwa film hanya bisa, dan hanya boleh, merupakan sarana paradoksal untuk peradeganan teatral, namun struktur pentas sangat penting, kalau *Jules César* dimainkan di Arènes di Nîmes atau di Atelier, pasti ada maksudnya; sementara itu, beberapa karya drama –lagipula bukan yang semenjana– selama tiga puluh atau lima puluh tahun mengalami kesenjangan dalam gaya peradeganan dengan selera zaman. Maksud saya khususnya repertoar tragedi. Di sini, kelemahannya terutama disebabkan oleh musnahnya ras pemain tragedi tradisional: tidak ada lagi pemain seperti Mounet-Sully dan Sarah Bernhardt setelah keduanya musnah di awal abad ini seperti reptil yang musnah di akhir zaman sekunder. Ironisnya, justru sinema yang melestarikan fosil-fosilnya di dalam “film d’art”. Kemusnahan itu lazim dianggap sebagai akibat dari dua hal yang saling mendekati: yang satu faktor estetis, yang lain sosiologis. Layar

memang telah mengubah kemampuan indera kita di dalam membentuk kemiripan di dalam pertunjukan. Cukup dengan menonton satu di antara film-film kecil yang dimainkan oleh Sarah Bernhardt atau Le Bargy, maka kita akan paham bahwa tipe aktor itu jelas masih dikungkung sepatu bot dan topeng panggung. Namun, topeng tidak diperlukan lagi karena close-up mampu menenggelamkan kita dalam setitik air mata, dan juru bicara jadi terasa konyol karena penguasa suara mampu mengubah suara yang paling lemah menjadigelegar. Dengan demikian, kita terbiasa berada di bagian dalam alam yang pada aktor panggung terbatas pada stilisasi di balik kemiripan. Faktor sosiologis mungkin lebih menentukan lagi: keberhasilan dan efektivitas seorang Mounet-Sully kemungkinan besar adalah berkat bakatnya, namun bakat itu diperbesar oleh kehendak bersekongkol dari penontonnya. Itulah gejala "monster keramat" yang dewasa ini hampir sepenuhnya diturunkan ke sinema. Mengatakan bahwa ujian di Konservatorium tidak lagi menghasilkan pemain tragedi sama sekali tidak berarti bahwa tidak lahir lagi aktor semacam Sarah Bernhardt, tetapi kesesuaian antara zaman dan bakat mereka itulah yang tidak ada lagi. Voltaire boleh berteriak telah melakukan plagiat dari tragedi abad ke-17 karena ia mengira bahwa hanya Racine yang mati, padahal abad ke-18 memang bukan zaman untuk tragedi. Dewasa ini kita hampir tidak dapat membedakan antara Mounet-Sully dan aktor jelek dari daerah, karena kita tidak mampu mengenali keduanya. Di dalam film *d'art*, yang ditonton kembali oleh pemuda masa kini, monsternya masih ada tetapi tidak keramat lagi.

Dalam kondisi yang demikian itu, tidak perlu heran bahwa tragedi Racine, khususnya, mengalami gerhana. Hanya karena sifatnya yang konservatif, maka *Comédie-Française*, untungnya, tetap memberinya kesempatan untuk hidup, tetapi tidak mungkin membuatnya berjaya kembali<sup>18</sup>. Lagipula tragedi itu bertahan hidup karena nilai-nilai tradisional yang dikandungnya ditapis, karena dengan susah payah disesuaikan dengan selera modern, dan bukan karena diperbarui sepenuhnya. Adapun tragedi antik, secara paradoksal oleh berhasil menyentuh kita melalui Sorbonne dan para mahasiswa yang gandrung arkeologi. Akan tetapi, kita harus melihat di dalam berbagai percobaan amatir itu, suatu reaksi radikal melawan teater aktor.

Padahal, wajar jika kita berpikir bahwa meskipun sinema telah membelokkan estetika dan sosiologi monster keramat demi keuntungannya,

ia dapat mengembalikannya asalkan teater mau datang mengambilnya. Kita boleh saja bermimpi tentang *Athalie* yang dimainkan oleh Yvonne de Bray dalam film buatan Jean Cocteau.

Namun, kemungkinan besar tidak hanya gaya permainan tragedi yang bakal menemukan kembali alasan keberadaannya di layar. Mungkin saja akan terjadi revolusi peradeganan yang, dengan tetap setia pada semangat teater, akan memberinya struktur baru yang sesuai dengan selera modern, dan terutama dengan skala publik massa. Teater yang difilmkan harus menunggu kedatangan Jacques Copeau yang menciptakan teater sinematografis.

Maka, yang terjadi bukan hanya teater yang difilmkan memperoleh pembenaran secara *de jure* dan *de facto*, kita bukan sekadar jadi tahu bahwa semua drama –apa pun gayanya– bisa diangkat ke layar, asalkan kita bisa membayangkan rekonversi ruang pentas ke dalam sarana peradeganan sinematografis, –melainkan lebih dari itu: ada kemungkinan bahwa peradeganan teatral dan modern dari karya-karya klasik tertentu di masa mendatang hanya mungkin dilakukan dalam sinema. Welles dan Laurence Olivier tidak datang ke sinema karena sinis, snob, atau ambisius, dan tidak juga seperti Pagnol yang berambisi memvulgarisasi teater. Bagi mereka, sinema hanyalah bentuk teatral pelengkap: suatu kemungkinan untuk mewujudkan peradeganan kontemporer, sebagaimana mereka rasakan dan kehendaki.

**CATATAN:**

- <sup>1</sup> *Esprit*, Juni dan Juli-Agustus 1951.
- <sup>2</sup> Film *Jean de la lune* yang tak terlupakan, satu-satunya yang hadir sebagai perkecualian yang tak terpahami, di ambang sinema bicara.
- <sup>3</sup> Di dalam bukunya yang mengenang lima puluh tahun kariernya di sinema, *Le public n'a jamais tort* [Publik selalu benar] (Terbitan Corrèa), Adolphe Zukor, pencipta star-system, juga memperlihatkan bagaimana di Amerika, mungkin lebih daripada di Prancis, sinema awal menggunakan kesadarannya yang mulai timbul untuk berusaha menjarah teater. Maka dari itu, ketenaran dan kejayaan tontonan justru terjadi di panggung Zukor, yang memahami bahwa masa depan komersial dari sinema bergantung pada mutu pokok bahasan dan prestasi para pelaku, telah membeli semua hak cipta adaptasi drama yang bisa diperolehnya dan memusnahkan kemasyhuran teater. Tarifnya yang relatif tinggi pada masa itu tidak selamanya menjadi alasan orang untuk menolak berkompromi dengan industri murahan yang direndahkan itu. Namun, dari berbagai asal teatral itu, dengan sangat cepat muncul gejala yang sangat khas, yaitu gejala "star", publik mensortir di antara aktor dan aktris tenar di teater dan mereka yang terpilih segera memperoleh kejayaan yang tak ada bandingannya dengan ketenaran panggung. Sejalan dengan itu, orang meninggalkan skenario teater yang sebelumnya selalu disusun secara khusus, untuk memberi tempat pada berbagai cerita yang diadaptasi dari mitologi yang terbentuk. Namun, peniruan teater sempat digunakan sebagai batu loncatan.
- <sup>4</sup> Lihat bab berikutnya: *Kasus Pagnol*, hlm. ...
- <sup>5</sup> Cf. *Jouvence* karya Aldous Huxley: manusia hanyalah seekor kera yang lahir prematur.
- <sup>6</sup> *Les arts de littérature*
- <sup>7</sup> Ia memanfaatkannya secara bebas terhadap *Carrosse du Saint Sacrement* karya Mérimé.
- <sup>8</sup> Satu komentar mungkin ada gunanya. Pertama-tama harus diakui bahwa di dalam teater, melodrama dan drama sebenarnya berusaha untuk mengadakan revolusi realis: ideal Stendhal pada diri penonton yang karena terperangkap lalu menembak pengkhianat itu (Orson Welles di Broadway melakukan sebaliknya, ia menembaki kursi di depan

panggung). Satu abad kemudian, Antoine merasakan akibat dari realisme teks di dalam realisme peradeganan. Bukan kebetulan bahwa Antoine kemudian membuat sinema. Dengan demikian, jika kita runut ke belakang, harus kita akui bahwa usaha besar dari "teater-sinema" telah mendahului usaha "sinema-teater". Dumas putra dan Antoine sudah melakukannya sebelum Marcel Pagnol. Lagipula, mungkin saja bahwa renaissance teatral yang bermula dari Antoine telah sangat dipermudah oleh kehadiran Sinema, karena sinema telah membelokkan bid'ah realisme ke arah dirinya dan telah membatasi teori Antoine pada efektivitas suatu reaksi terhadap simbolisme. Penyortiran yang dilakukan Vieux Colombier di dalam revolusi Théâtre Libre (dengan meninggalkan realisme pada Guignol besar) untuk menegaskan kembali nilai berbagai konvensi panggung, mungkin tidak akan mungkin tanpa adanya persaingan dengan sinema. Persaingan yang patut diteladani yang bagaimanapun membuat realisme dramatis benar-benar tidak berarti. Kini, tak ada yang dapat mempertahankan bahwa yang paling borjuis di antara berbagai drama Broadway tidak selamanya mengikuti konvensi teatral.

- <sup>9</sup> Tentu saja televisi menambahkan satu jenis baru pada berbagai "pseudo-kehadiran" yang dihasilkan oleh teknik ilmiah reproduksi yang diawali oleh fotografi. Di layar kecil, dalam siaran "langsung", aktor kali ini bahkan hadir dalam waktu dan ruang. Namun, hubungan kesalingan antara aktor dan penonton hanya searah. Penonton melihat tanpa dilihat oleh aktor: jadi tidak ada hubungan timbal-balik. Maka, teater yang ditelevisikan tampaknya merupakan gabungan teater dan sinema; merupakan teater murni karena aktor hadir di depan penonton, tetapi juga sinema murni karena penonton tidak hadir di depan aktor. Walaupun demikian, ketidakhadiran itu tidaklah sejati karena aktor televisi sadar akan adanya berjuta-juta mata dan telinga yang secara virtual diwakili oleh kamera elektronik. Kehadiran abstrak itu khususnya terungkap ketika aktor tersandung teksnya. Di teater hal itu dikecam, tetapi di televisi tidak dapat diterima, karena penonton yang tidak dapat berbuat apa pun untuk aktor itu, menyadari kesendirian aktor yang tidak wajar. Di panggung, dalam keadaan serupa, tercipta semacam persengkolan dengan hadirin yang bisa menyelamatkan aktor yang dalam kesulitan. Hubungan balik itu tidak dimungkinkan di televisi.

- <sup>10</sup> Dalam *Esprit*.
- <sup>11</sup> Kerumunan dan kesendirian tidak bertentangan: ruang bioskop merupakan kerumunan individu soliter. Kerumunan di sini harus dipahami sebagai lawan dari komunitas organik, yang dipilih secara sukarela.
- <sup>12</sup> Cf. Cl. E. MAGNY, *L'âge du roman américain* (Seuil).
- <sup>13</sup> Cf. P. A. TOUCHARD, *Dionysos* (Seuil).
- <sup>14</sup> Sebuah contoh terakhir membuktikan bahwa kehadiran hanya membentuk teater selama itu merupakan permainan. Masing-masing di antara kita pernah mengalami situasi yang menyakitkan baik secara pribadi maupun menyaksikan pengalaman orang lain, yaitu diamati oleh orang lain, entah hal itu memang kita kehendaki atau terjadi di luar kehendak kita. Sepasang kekasih yang berciuman di bangku taman merupakan tontonan bagi orang yang lalu-lalang namun mereka tidak bermain sandirawa. Penjaga apartemen saya, yang punya bakat berkomentar secara tepat, ketika melihat kejadian itu, berkata: "Wah, nonton film, kita". Setiap orang ada kalanya dihadapkan pada situasi yang menyinggung perasaan karena harus menyaksikan tindakan konyol. Maka perasaan malu dan marah menyerbu kita, namun kita akan merasakan yang sebaliknya jika tindakan yang sama muncul di panggung. Orang yang mengintip lewat lubang kunci tidak menonton teater; Cocteau telah membuktikan dengan tepat di dalam *Le sang d'un poète* [Darah seorang penyair] bahwa ia berada di sinema. Padahal yang diceritakannya adalah tontonan, para protagonis berada di depan kita dengan jiwa dan raganya, namun salah satu pihak tidak tahu apa-apa atau mengalami hal itu di luar kehendaknya: "ini bukan permainan".
- <sup>15</sup> Ilustrasi historis ideal dari teori arsitektur teatral itu di dalam hubungan dengan panggung dan dekor kami peroleh dari Palladio dengan teater olympia yang luar biasa di Vicence yang memunculkan kembali amfiteater anti, yang masih terbuka dan menampilkan arsitektur yang menipu mata. Tidak perlu kita masuk sampai ke tengah ruangan untuk menyaksikan esensi dari arsitekturnya. Gedung itu dibangun pada tahun 1590, di dalam bekas tangsi yang dihibahkan oleh kota untuk teater olympia, dan dari luar yang tampak hanya sebuah gedung dari bata merah. Bangunan itu mengesankan arsitektur yang hanya fungsional dan dapat dikatakan "amorf" dalam arti kimiawi, karena ahli kimia biasa membedakan keadaan morf dari keadaan hablur di dalam tubuh yang sama.

Pengunjung yang masuk melalui sebuah lubang di celah tidak dapat mempercayai matanya ketika mendadak berada di dalam gua yang dipenuhi ukiran luar biasa indahnnya, itulah ruang teater yang setengah bulat. Gedung itu serupa dengan kubah kuarsa atau ametis yang dari luar mirip dengan batu biasa namun ruang dalamnya terbuat dari timbunan kristal murni yang tersembunyi ke arah dalam. Teater Vicence memang dibangun sesuai dengan hukum suatu ruang estetis dan rekaan yang sepenuhnya dipumpunkan ke arah pusat.

- <sup>16</sup> Karena itu, saya tetap menganggap adegan di makam dan adegan matinya Ophelia sebagai kesalahan besar yang dibuat laurance Olivier di dalam *Hamlet*. Sebenarnya dapat disisipkan matahari dan bumi sebagai imbangannya dekor Elsenour. Apakah ia memang melihat keperluan menggunakan citra sebenarnya dari laut selama monolog Hamlet? Gagasan yang bagus itu secara teknis tidak dioleh secara sempurna.
- <sup>17</sup> Kasus T. N. P. merupakan contoh lain yang tak terduga dan paradoksal dari dukungan yang diberikan oleh sinema pada teater. Jean Vilar sendiri saya kira tidak akan menyangkal bahwa keberhasilan usahanya adalah berkat bantuan yang menentukan dari ketenaran Gérard Philippe di bidang sinematografi. Lagipula, dengan melakukan hal itu, sinema hanya ingin mengembalikan sebagian dari modal yang dipinjamnya sekitar empat puluh tahun yang lalu. Pada masa heroik itu, industri film yang masih sangat muda pada umumnya direndahkan. Namun, film berhasil menemukan di dalam ketenaran panggung, cadangan seni dan prestise yang dibutuhkannya untuk mendapat perhatian yang sungguh-sungguh. Memang waktu cepat sekali berubah. Sarah Bernhardt dari zaman antara dua perang sekarang bernama Greta Garbo dan teater pun dengan suka hati menaruh di iklannya nama bintang sinema itu.
- <sup>18</sup> Justru yang membuat *Henry V* meraih sukses adalah sinema berwarna. Dalam *Phèdre* orang menghendaki sebuah contoh dari virtualitas sinematografis: kisah *Thèramène*; kenang-kenangan kabur dari tragi-komedi, yang dianggap sebagai sebuah karya susastra yang salah tempat, kini memperoleh kehalalannya kembali karena diwujudkan secara visual oleh sinema.

**KETERANGAN GAMBAR:**

Hlm. 130: Laurence Olivier dalam *Henry V*, film karya Laurence Olivier: Shakespeare dan juga teater menjadi tawanan yang dikurung oleh sinema. [Foto Gaumont Eagle Lion]

Hlm. 141: *Henry V*. Begitu dihilangkan beban realisme yang bertentangan dengan ilusi teatral, Laurence Olivier bisa saja mengubah segi piktoral dari dekor ataupun realisme pertempuran. [Foto Gaumont Eagle Lion]

Hlm. 144: *Les parents terribles* (Marcel André dan Gabrielle Dorziat). Meskipun kamar menjadi sebuah apartemen, berkat layar dan teknik kamera, hal itu dirasakan lebih tajam daripada kamar tempat terjadinya adegan. [Foto Films Ariane]

Hlm. 147: *Les parents terribles* (Yvonne de Bray). Sinema menurut Cocteau: sebuah peristiwa yang terlihat melalui lubang kunci. [Foto Films Ariane]

Hlm. 148: *Le deuil sied à Electre*, karya Dudley Nichols yang difilmkan oleh Eugène O'Neill: sumbangan khas dari sinema tampak dari perkembangan teatralnya.

Hlm. 159: Eric von Stroheim dalam *La danse de mort*, karya Marcel Cravenne: masalahnya tidak terletak dalam dekor itu sendiri (di sini sebuah pulau), tetapi di dalam hakikat dan fungsinya. [Foto Corona]

Hlm. 165: *Macbeth*. Dengan dinding karang yang terbuat dari karton dan gips, Orson Welles berhasil memberi kesan kekeruhan dramatis dengan tetap mematuhi realismenya yang alami. [Foto Republic Pictures]

Hlm. 169: *Espoir*, karya Malraux. Di teater, ceritanya bermula dari pemain; di sinema, ceritanya bermula dari dekor menuju ke manusia. [Foto Filmsonor]

Hlm. 173: Orson Welles dalam filmnya *Macbeth*. Efektivitas teatral yang asli hampir tidak pernah terasa secara langsung; di sini efektivitas itu terungkap berkat mekanika estetis canggih yang dilandasi amplifikasi. [Foto Republic Pictures]

## BAB XI

### KASUS PAGNOL

Bersama La Fontaine, Cocteau dan Jean-Paul Sartre, Pagnol melengkapi Académie Française yang menjadi impian golongan menengah Amerika. Namun, ketenaran Pagnol di tingkat internasional, meskipun terasa paradoksal, adalah berkat unsur kedaerahan yang mewarnai karyanya. Dengan Mistral, budaya Prancis Selatan yang mengalami regenerasi tetap terkungkung oleh bahasa dan cerita rakyatnya. Alphonse Daudet dan Bizet sebenarnya dapat membantunya untuk memperoleh publik nasional, namun dengan biaya suatu stilisasi yang mau tidak mau bakal menanggalkan esensi dan kesejatan karyanya. Kemudian, muncul Giono yang membeberkan alam Prancis Selatan yang puritan, sensual dan dramatis. Di antara keduanya, daerah Midi sedikit sekali diwakili dalam "cerita-cerita dari Marseille".

Dari cerita-cerita itulah pada dasarnya Pagnol, dengan *Marius*, berangkat untuk membangun humanisme selatannya, kemudian, di bawah pengaruh Giono, ia kembali naik dari Marseille ke tengah, dan sejak *Manon des Sources*, dengan kebebasan penuh menggarap ilhamnya, ia memberikan kepada Prancis Selatan kisah kepahlawanannya yang universal.

Lagipula Marcel Pagnol dengan senang hati telah mengeruhkan sendiri hubungannya dengan sinema dengan memproklamkan diri sebagai juara teater yang difilmkan. Dilihat dari segi itu, karyanya mudah disanggah. Sebenarnya karya itu merupakan contoh dari apa yang tidak boleh dilakukan apabila orang mengadaptasi teater untuk layar. Memotret sebuah drama dengan sekadar memindahkan para aktor dari panggung ke dekor alami, adalah cara yang paling baik untuk menghilangkan kepentingan dialog-dialognya, atau bahkan jiwanya. Bukan maksud saya untuk mengatakan bahwa

pengalihan dari teater ke sinema tidak mungkin, melainkan itu hanya dapat dilakukan dengan imbalan rumit berbentuk berbagai cara untuk bersikap hati-hati yang pada dasarnya tidak bertujuan untuk membuat orang lupa tetapi untuk melestarikan keteatralan karya itu. Menyulih, seperti yang tampaknya dilakukan Pagnol, matahari Midi dengan lampu tepi panggung sama saja dengan membunuh teks dengan jalan memanaskannya secara berlebihan. Sementara itu, jika kita mengagumi *Marius* atau *La femme du boulanger* dengan menyatakan bahwa kekurangan satu-satunya dari karya itu adalah “karena bukan sinema”, maka kita sama gilanya dengan kritikus yang mengutuk Corneille atas nama aturan-aturan tragedi. “Sinema” bukanlah suatu abstraksi, suatu esensi, melainkan jumlah dari segala sesuatu yang berkat trik film mencapai kualitas seni. Jadi, jika film Pagnol hanya beberapa yang bagus, mungkin bukan karena kesalahan auteurnya, tetapi jelas disebabkan oleh beberapa kualitas tertentu yang tidak berhasil diidentifikasi oleh kritikus.

*Manon des Sources* lah yang akhirnya dapat menghilangkan kesalahan paham itu, karena teksnya tak mungkin dimainkan dalam teater, kecuali setelah diadaptasi secara njlimet dan itu pun dengan risiko ceritanya akan rusak. Kalau berhasil pun, *Manon des Sources* di atas pentas hanyalah “sinema yang diteaterkan”. Namun, bukankah Pagnol membuat berbagai teks yang ditulis untuk film dan kalau perlu dapat juga dibawa ke pentas? Tanggal-tanggal yang diprioritaskan tidak akan menghalangi usaha itu: tanggal itu bersifat kebetulan. Akan tetapi, meskipun *Marius* telah berjaya di Théâtre de Paris sebelum Alexandre Korda mengangkatnya ke film, jelas bahwa bentuknya yang mendasar akan dan pasti bersifat sinematografis. Pemangungannya sebenarnya hanyalah suatu adaptasi teatral.

Tidak diperlukan komentar lain kecuali bahwa dominasi ungkapan verbal dalam action visual membuat teater hanya dapat dirumuskan dalam hubungannya dengan sinema. Pernyataan yang begitu penting tidak mungkin dibuktikan dalam lingkup kajian ini. Karena itu, di sini hanya perlu dikemukakan bahwa wicara teatral bersifat abstrak, bahwa wicara itu, seperti juga sistem pentasan mana pun, merupakan konvensi, hasil dari konversi action ke bahasa; sedangkan wicara sinematografis bersifat konkret, hadir, kalau tidak oleh dirinya sendiri, paling tidak untuk dirinya sendiri; actionlah yang memperpanjang kehadirannya dan hampir-hampir memerosotkannya. Kemungkinan besar, itu pula sebabnya maka satu-satunya drama Pagnol

yang tidak pernah dapat difilmkan adalah *Topaze*, lagipula drama ini tidak berwarna Prancis Selatan.

Logat di dalam karya Pagnol sebenarnya tidak merupakan kelengkapan untuk memperindah suasana, satu catatan tentang warna lokal, logat di sini sama substansial dengan teks dan karena itu sama pentingnya dengan tokoh. Logat para pahlawannya begitu kental seperti legamnya kulit hitam. Logat merupakan bahan mentah dari bahasa mereka, realismenya. Bahkan sinema Pagnol bertentangan sepenuhnya dengan teater, sinemanya disisipkan melalui perantara bahasa ke dalam realisme yang khas film. Dekor Prancis Selatan yang sebenarnya sama sekali bukan adaptasi, karena keterbatasan teater sebaliknya merupakan layanan pentasan yang memaksa sineas untuk menyulih panel-panel dekor itu dengan tanah gersang berbelukar di Selatan. Pagnol bukan seorang auteur drama yang menjadi penganut sinema, melainkan salah satu auteur besar film *bicara*.

*Manon des Sources* tidak lain dan tidak bukan adalah sebuah film panjang atau sangat panjang, yang bukannya tanpa action, melainkan di dalamnya segala sesuatu terjadi karena kekuatan bahasa yang alami. Betapa mengagumkan, kisah "ajaib" itu mengenai seorang gadis liar, musuh penduduk desa, yang menjadi yatim piatu karena persekongkolan diam-diam. Ayahnya dan saudaranya lelaki mati, ibunya menjadi gila karena tidak tahumenuh tentang rahasia air yang mengalir di bawah tanah pertanian mereka yang gersang, padahal setiap orang di desa mengetahuinya. Pada suatu hari ia mendengar dari seorang perempuan tua tentang sumber yang mengairi seluruh desa. Cukup ditaruh batu besar di tempat yang tepat untuk menghalangi aliran air, maka desa itu akan kekeringan, ditinggalkan, dan mati. Malapetaka itu membuat masyarakat desa menyadari dosanya walaupun harus melalui pemusnahan. Karena bungkam, mereka telah membiarkan mati "orang-orang asing" itu. Perempuan penggembala kambing itu dan ibunya yang gila, sekarang menjadi pembawa berkah bagi keluarga besar desa yang tak mengenal belas kasihan itu. Namun, pelahan-lahan, melalui berbagai muslihat dan tentangan, akhirnya desa itu mengakui dosanya. Orang yang telah menyemen sumber air menggantung diri. Seluruh desa membawa sesajen kepada Manon untuk memohon berkahnya, maka air kembali mengalir dan mengembalikan kehidupan serta hati bersih ke desa itu.

Di dalam dongeng indah itu terdapat kebesaran antik yang pernah dimiliki Laut Tengah, sesuatu yang diilhami sekaligus oleh Kitab Suci dan Homerus. Namun, Pagnol mengolahnya dengan nada paling akrab; kepala desa, guru, pendeta, juru tulis pengacara, Manon sendiri adalah petani Prancis Selatan yang hidup di zaman kita. Air yang mengalir dari karang berkat tongkat Aaron pastilah mengacaukan ilusi.

Akhirnya, tibalah kita pada hal yang mengejutkan penonton, yaitu panjangnya film itu. Kita tahu bahwa film versi asli berlangsung selama lima atau enam jam. Pagnol menyingkatnya menjadi dua film, masing-masing sepanjang dua jam, dan distributor menyatukannya menjadi satu film sepanjang tiga jam lima belas menit (dikurangi sepuluh menit istirahat). Jelas bahwa pemotongan itu menghilangkan keseimbangan film dan bahwa semua "yang panjang" harus dipotong. Rentang komersial bagi sebuah film benar-benar bersifat semena atau ditentukan hanya oleh faktor sosiologis dan ekonomis (jadwal kesenggangan, harga tempat duduk) yang tidak ada hubungannya sama sekali dengan tuntutan intrinsik dari seni, bahkan tidak juga berkaitan dengan psikologi penonton. Walaupun jarang ada film yang berlangsung selama empat jam, karya Pagnol itu telah membuktikan bahwa para penonton bisa tahan menonton selama lebih dari empat jam. Meminta Proust untuk menulis *A la recherche du temps perdu* dalam dua ratus halaman sama saja dengan sia-sia. Karena berbagai alasan lain, tetapi cukup penting, Pagnol tidak mungkin menceritakan *Manon des Sources* kurang dari lima jam, bukan karena semua peristiwanya sangat penting, melainkan karena tidak masuk akal bila menghentikan tukang cerita sebelum malam keseribu satu. Saya tidak yakin bahwa penonton akan bosan menonton *Manon des Sources*. Jangan dianggap membosankan jika ada beberapa waktu untuk istirahat, ada kesenggangan dalam kisah, semua itu yang diperlukan bagi pematangan kata-katanya. Film itu justru berubah jadi membosankan karena dipotong-potong.

Jika Pagnol tidak pantas disebut sebagai auteur terbesar dalam film bicara, bagaimanapun ia telah menyumbangkan bakatnya untuk bidang itu. Mungkin satu-satunya yang sejak tahun 1930 berani menggunakan bahasa secara berlebihan yang dapat dibandingkan dengan gaya film-film Griffith atau Stroheim pada zaman film bisu. Satu-satunya auteur masa kini yang dapat dibandingkan dengan Pagnol adalah Chaplin, itu pun karena alasan tertentu: karena ia, seperti juga Pagnol, adalah satu-satunya auteur-produser

bebas. Ratusan juta Franc yang diperoleh Pagnol dari sinema, digunakannya dengan sukarela untuk menciptakan monster-monster sinematografis; tindakan itu pastilah tidak mungkin dilakukannya seandainya ia bekerja dalam produksi yang terorganisasi dan rasional. Memang benar, beberapa filmnya tidak mampu hidup karena merupakan ilusi mimpi buruk yang dihasilkan oleh perjodohan Roux Color dengan Tino Rossi. Sayangnya, justru itulah yang membedakan Pagnol dari Chaplin. *Limelight* merupakan film yang amat-sangat indah karena sepenuhnya bebas, buah renungan seorang auteur yang memilih sarana sendirian untuk melaksanakan usahanya, seperti halnya pelukis atau pengarang. Namun, apa pun di dalam seni Chaplin mengarah pada autokritik dan memberi kesan adanya kebutuhan, kehematan dan keketatan.

Pada Pagnol, sebaliknya, segalanya merupakan penghamburan gila-gilaan. Ketiadaan akal kritis sulit diterima dan itu berasal dari patologi yang sebenarnya dalam daya cipta seni. Anggota Académie Française itu bingung sendiri: ia Homerus atau Breffort. Apalagi, kekurangan yang fatal itu bukannya terletak dalam teks melainkan dalam peradeganan. Sebenarnya dengan sedikit hati-hati *Manon des Sources* sudah pasti menjadi karya besar di arena sinema bicara, namun tampaknya akal sehat estetis dari auteurnya tidak mampu mengendalikan ilhamnya sendiri. Sama bodohnya dengan para kritikus, Pagnol secara retrospektif mengatakan bahwa "sinema tidak penting". Pendidikan teaternya telah membuatnya tidak mampu menggali bakatnya yang benar-benar sinematografis sehingga ia memunculkan kembali teater yang difilmkan.

Kemungkinan besar sikapnya yang merendahkan sinema itu selalu tampak di dalam beberapa temuannya di bidang sinematografi (pernyataan cinta Hugolin, pengakuan di depan umum di bawah pohon), namun bakat yang dilandasi ketidaktahuan mengakibatkan kesalahan yang paling parah. Maka, yang dijadikan tokoh utamanya di sini adalah Manon (yang dimainkan secara paling dibuat-buat oleh Jacqueline Pagnol). Lagipula teks yang diujarkan oleh Manon di sepanjang film itu justru merupakan satu-satunya unsur yang terasa palsu.

Mungkin Pagnol tidak memiliki kecerdasan untuk menggali bakat seninya dan menjadi Chaplin dalam sinema bicara.

**KETERANGAN GAMBAR:**

Hlm. 180: Raimu dan Pierre Fresnay dalam *Marius*, karya Marcel Pagnol, yang difilmkan oleh Alexandre Korda. [Foto Pagnol]

Hlm. 183: *Manon des Sources*: kisah “luar biasa” yang mengagumkan dari gadis liar ini sayangnya dimainkan secara dibuat-buat oleh Jacqueline Pagnol. [Foto Pagnol]

## BAB XII

### SENI LUKIS DAN SINEMA

Film mengenai seni, paling tidak film yang menggunakan karya seni dengan tujuan merangkumnya dalam sinema, seperti beberapa film pendek karya Emmer, *Van Gogh* karya Alain Resnais, R. Hessens dan Gaston Diehl, *Goya* karya Pierre Kast atau *Guernica* karya Alain Resnais dan R. Hessens, terkadang menimbulkan sanggahan besar dari pihak para pelukis atau kritikus seni. Saya pernah mendengarnya sendiri dari mulut seorang Inspektur Jenderal bidang menggambar dari Kementerian Pendidikan Nasional, setelah menonton film *Van Gogh*.

Sanggahan itu pada dasarnya menuju kesimpulan berikut ini: dalam menggunakan lukisan, sinema telah mengkhianatinya, dan itu terjadi pada semua gambar. Kesatuan dramatis dan logis dalam film membangun suatu kronologi atau kaitan fiktif antara karya yang ada kalanya sangat berjauhan baik dalam masa maupun jiwanya. Dalam *Guerrieri*, Emmer bahkan mencampuradukkan beberapa orang pelukis, namun pemalsuannya tidak begitu parah ketika P. Kast menyisipkan fragmen-fragmen dari *Caprices* untuk mendukung montasenya dalam *Les Malheurs de la Guerre* atau ketika Alain Resnais bermain dengan karya-karya Picasso yang berasal dari masa yang berlainan.

Apakah sineas mungkin mematuhi dengan cermat berbagai data historis dalam seni sementara ia bekerja berdasarkan suatu kegiatan yang secara estetis menentang alam. Ia menganalisis suatu karya sintesis untuk menggali esensinya, untuk itu ia menghancurkan kesatuannya dan menggiatkan suatu sintesis baru yang sama sekali tidak ada hubungannya dengan cita rasa

pelukisnya. Paling tidak kita bisa bertanya kepada sineas itu, apa haknya untuk berbuat seperti itu.

Namun ada yang lebih gawat lagi: selain pelukis, lukisannya juga dikhianati, karena penonton mengira melihat di depan matanya realitas pikatural, manakala ia dipaksa untuk menangkapnya sesuai dengan sistem sinema yang sebenarnya merusak realitas itu secara mendasar. Pertama-tama, lukisan itu berubah jadi hitam putih; namun film berwarna pun ternyata tidak memberikan jalan keluar yang memuaskan karena tidak setia sepenuhnya. Lagipula, di dalam lukisan sejati, hubungan segala warna memberi nada pada masing-masing. Kemudian, montase membentuk kembali lukisan dalam satuan waktu yang horisontal, atau geografis, sedangkan temporalitas lukisan sejati –kalau memang sempat diperhitungkan oleh sineas– secara geologis berkembang ke arah kedalaman, atau vertikal. Terakhir, dan terutama (argumen yang lebih rumit ini hampir tidak pernah dikemukakan, padahal justru yang paling penting), layar menghancurkan sama sekali ruang pikatural. Sebagaimana teater didukung oleh tepi panggung dan arsitektur pentas, lukisan sebenarnya bertentangan dengan realitas itu sendiri dan terutama dengan realitas yang ditampilkan melalui setting sinema. Sebenarnya di dalam setting lukisan sejati kita hanya melihat fungsi dekoratif atau retorik. Penonjolan komposisi lukisan hanyalah merupakan akibat sekunder. Yang jauh lebih penting adalah bingkai yang mempunyai tugas, kalau bukan menciptakan, setidaknya menggarisbawahi keanekaan mikrokosmos pikatural dan mikrokosmos alami yang merupakan konteks bagi lukisan itu. Karena itu bingkai baroque yang tradisional begitu rumit, karena bingkai itu bertugas memutus kesinambungan, yang secara geometris tak terumuskan, antara lukisan dan dinding tempatnya bergantung, artinya antara lukisan dan realitas. Karena itu pula, seperti yang pernah dijelaskan oleh Ortega y Gasset, bingkai emas sangat disukai orang: “emas merupakan bahan yang menghasilkan pantulan maksimum dan pantulan itu merupakan pemarkah warna, cahaya yang jika berdiri sendiri tidak mempunyai bentuk sama sekali, satu-satunya warna murni yang awabentuk”.

Dengan kata lain, bingkai lukisan membentuk satu wilayah desorientasi ruang. Setting alami dan setting pengalaman kita dalam kehidupan sehari-hari yang memagari batas luarnya merupakan lawan dari bingkai lukisan yang berorientasi ke dalam, ruang perenungan hanya membuka ke arah dalam lukisan.

Batas layar bukanlah setting citra, seperti yang sering dikatakan dalam jargon teknik, melainkan *salut* yang malahan membeberkan sebagian dari realitas. Bingkai memusatkan ruang ke arah dalam, sedangkan segala sesuatu yang diperlihatkan kepada kita oleh layar adalah sebaliknya bertambah secara tak terduga dalam universum. Bingkai bersifat sentripetal sedangkan layar bersifat sentrifugal. Dengan demikian, logislah, jika, dengan membalik proses pictural, layar disisipkan ke dalam bingkai, ruang lukisan itu akan kehilangan orientasinya dan batas-batasnya sehingga tampil dalam khayalan kita sebagai tak terduga. Tanpa kehilangan ciri-ciri lain dari kesenirupaannya, lukisan tetap dirasuki ciri-ciri ruang dari sinema. Lukisan menjadi semacam alam piktural virtual yang melimpah ke segala arah. Ilusi mental itulah yang dijadikan landasan oleh Luciano Emmer di dalam rekonstruksi estetisnya yang fantastis yang sebagian besar merupakan cikal bakal berbagai film d'art kontemporer dan khususnya merupakan leluhur *Van Gogh*, karya Alain Resnais. Di dalam film yang terakhir ini, sutradara berhasil mengolah keseluruhan karya pelukis itu sebagai satu-satunya lukisan maha besar, dengan demikian kameranya bebas bergerak ke sana ke mari seperti dalam film dokumenter mana pun. Dari "la rue d'Arles" kita "masuk" melalui jendela "ke dalam" rumah Van Gogh, dan kita menghampiri tempat tidur bertutup kain merah. Resnais juga berani mengabadikan dengan "syuting balik" seorang petani tua Belanda yang masuk ke dalam rumahnya.

Tentu saja mudah untuk mengatakan bahwa kegiatan semacam itu merusak sama sekali hakikat lukisan dan bahwa lebih baik Van Gogh tidak dikagumi banyak orang, namun justru pengagum yang sedikit itu menyimpan segala sesuatu yang mereka kagumi; dan bahwa penyebarluasan budaya itu mempunyai kekhasan yaitu merusak objeknya.

Walaupun demikian, pesimisme itu tidak mampu bertahan terhadap kritik, pertama-tama bahwa perusakan itu belum tentu terjadi dan film itu benar-benar mendidik, apalagi dari sudut pandang estetis film tentang lukisan memenuhi syarat.

Lagipula, daripada membeberkan ketidakmampuan sinema di dalam menyusun kembali lukisan secara setia, apakah tidak lebih baik jika kita tercengang karena menemukan mantera "sesame" yang bakal membukakan pintu berbagai adikarya, bagi berjuta-juta penonton? Sesungguhnya apresiasi sebuah lukisan dan kenikmatan estetis hampir tidak mungkin tanpa prakarsa dari penonton, tanpa pendidikan piktural sekadarnya yang memungkinkan

baginya untuk melakukan abstraksi sehingga dapat membedakan alam eksistensi di suatu bidang yang dilukis dari dunia luar yang alami. Hingga abad ke-19, alibi kemiripan merupakan kesalahan paham mengenai realisme, sehingga orang awam mengira dapat masuk ke dalam lukisan, dan anekdot dramatis atau moral masih terus melipatgandakan ejekan bagi penonton yang tidak terbiasa. Namun, kita tahu bahwa dewasa ini keadaan sudah berubah, dan yang saya anggap cukup menentukan di dalam usaha coba-coba sinematografis dari Luciano Emmer, Storek, Alain Resnais, Pierre Kast dan beberapa yang lain, adalah mereka telah berhasil “membuat larut”, kalau bisa dikatakan demikian, karya piktural dalam persepsi alami, sehingga cukup dengan hanya memiliki mata untuk melihat dan bahwa tak satu pun pendidikan, tak satupun prakarsa diperlukan untuk dapat langsung menikmati, dan bahkan mungkin dengan sedikit memaksa kami dapat berbicara tentang lukisan, yang dipaksakan ke jiwa kita melalui struktur sinematografis, sebagai sebuah gejala alami.

Janganlah para pelukis menganggap bahwa telah terjadi kemerosotan adicita piktural, pemerkosaan jiwa karya dan bahwa kita kembali ke konsepsi realis dan anekdotis, karena vulgarisasi baru atas lukisan itu sama sekali tidak menyentuh topiknya apalagi mengenai bentuknya! Pelukis dapat terus melukis sesuka hatinya, tindakan sinema berada di luarnya, memang realis tetapi—dan di sinilah temuan maha besar yang seharusnya membuat pelukis bergembira—realisme pada tingkat kedua, berdasarkan abstraksi lukisan. Berkat sinema dan kualitas psikologis layar, tanda yang diolah dan bersifat abstrak itu, bagi nalar siapa pun, kembali menjadi gamblang dan mempunyai bobot suatu realitas nonorganik. Siapa yang sejak saat itu tidak melihat bahwa sinema, alih-alih mengacaukan dan merusak seni lain, malahan menyelamatkannya dengan mengarahkan perhatian manusia padanya. Di antara semua seni modern, mungkin di dalam seni lukislah terjadi perceraian paling patah arang antara seniman dan sebagian besar penonton yang tidak terbiasa. Kecuali mengakui secara terbuka adanya semacam elitisme tertutup, bagaimana mungkin orang tidak gembira melihat karya bisa disajikan kepada publik melalui sistem suatu budaya? Jika sistem itu mengejutkan para pembela malthusianisme budaya, mereka seharusnya ingat bahwa mungkin saja sistem itu dapat kita gunakan untuk mengadakan sistem suatu revolusi seni: revolusi “realisme”, yang, untuk dapat mengembalikan seni lukis kepada rakyat, mengolahnya secara lain.

Mengenai berbagai sanggahan yang murni estetis, yang merupakan masalah lain dengan aspek pedagogis, mereka itu jelas bertolak dari kesalahan paham sehingga secara implisit menuntut dari sineas untuk memberikan sesuatu yang lain dari yang ditawarkan. Dalam kenyataan, *Van Gogh* atau *Goya* bukan, atau bukan sekedar tampilan baru dari karya para pelukis itu. Sinema tidak memainkan peranan bawahan atau didaktis seperti yang dilakukan fotografi dalam sebuah album atau berbagai tayangan *slide* di dalam sebuah ceramah. Film tentang lukisan merupakan karya yang dapat dipertanggungjawabkan secara mandiri. Janganlah kita menilai film tentang lukisan hanya berdasarkan acuan pada lukisan yang digunakannya tetapilah nilailah dalam hubungan dengan anatomi atau lebih tepat dengan histologi dari makhluk estetis baru itu, yang lahir dari perkawinan lukisan dengan sinema. Sanggahan yang saya kemukakan tadi sebenarnya merupakan definisi dari berbagai kaidah baru yang muncul dari pertemuan tersebut. Sinema tidak "melayani" ataupun mengkhianati lukisan tetapi menambahkan semacam tingkah laku. Film tentang lukisan merupakan simbiose estetis antara layar dan lukisan seperti lumut sebagai hasil simbiose ganggang dan jamur. Merendahkan film tentang lukisan sama tidak masuk akal dengan mengutuk opera atas nama teater dan musik.

Walaupun demikian, benar juga bahwa gejala tadi mengandung sesuatu yang amat sangat modern yang tidak disadari oleh cara membandingkan yang tradisional. Film tentang lukisan bukan film kartun. Paradoksnya adalah menggunakan sebuah karya yang telah terbentuk sepenuhnya dan berswasembada. Namun, justru karena sinema menyulih lukisan dengan suatu karya tingkat kedua, berdasarkan suatu bahan yang tersusun secara estetis, maka sinema memberinya cahaya baru. Mungkin justru karena film itu sendiri sudah merupakan karya utuh, dan karena itu tampak paling mengkhianati seni lukis, maka sinema mampu melayani seni lukis. Saya jauh lebih menyukai film *Van Gogh* atau *Guernica* daripada *Rubens*, atau film *De Renoir à Picasso* karya Haesaerts yang hanya bertujuan mendidik dan kritis. Alasannya bukan hanya karena kebebasan Alain Resnais telah melestarikan ketaksaan, multi-makna dari setiap ciptaan sejati, sedangkan gagasan Storck dan Haersaerts membatasi sambil meyakinkan pandangan saya tentang karyanya, melainkan dan terutama karena ciptaan itulah yang di sini merupakan kritik terbaik. Justru dengan merusak karya, dengan mematahkan bingkainya, dengan menggali esensinya maka film memak-

sanya untuk membeberkan beberapa di antara kevirtualannya yang tersembunyi. Apakah kita mengetahui, sebelum menonton film Resnais, seperti apa Van Gogh *tanpa warna kuning*? Kesimpulannya, usaha itu memang sangat berbahaya dan kita bisa melihat sedikit bahaya itu di dalam beberapa film Emmer yang kurang bagus: dramatisasi buatan dan mekanis yang bisa-bisa berisiko menyulih lukisan dengan anekdot. Namun, keberhasilan film semacam itu juga bergantung pada sineasnya dan pemahamannya yang mendalam tentang pelukis. Ada sebuah kritik susastra yang juga sebuah ciptaan-kembali, yaitu yang ditulis Baudelaire mengenai Delacroix, tulisan Valéry tentang Baudelaire, kritik Malraux atas Greco. Janganlah melemparkan kepada sinema, kelemahan dan dosa manusia. Setelah temuan film tentang lukisan merupakan pretasi dan kejutan, film-film itu bakal memperlihatkan apa yang dikehendaki para pembuatnya.

#### **KETERANGAN GAMBAR:**

Hlm. 190: *Van Gogh* karya Alain Resnais bukan sekadar tampilan modern dari lukisan karena film itu sendiri merupakan karya. [Foto Pierre Brannberger]

**BAB XIII**  
**SEBUAH FILM GAYA BERGSON:**  
***LE MYSTERE DE PICASSO***<sup>1</sup>

Pertama pasti teramati bahwa *Le mystère de Picasso* "tidak menjelaskan apa pun". Kelihatannya Clouzot mengira, jika kita bisa mempercayai beberapa pernyataannya dan mukadimah filmnya, bahwa dengan memperlihatkan proses pembuatan lukisan, orang awam akan memahami seni lukis. Jika ia benar-benar berpikir begitu, ia keliru, lagipula reaksi publik menegaskannya: mereka yang mengagumi Picasso semakin kagum saja, sedangkan mereka yang tidak menyukainya semakin merendharkannya. *Le mystère de Picasso* sama sekali berbeda dari film-film lain tentang seni yang dibuat akhir-akhir ini dengan tujuan didaktis. Sebenarnya, film karya Clouzot tidak menjelaskan Picasso, ia menunjukkannya, dan ada pelajaran yang dapat ditarik, yaitu melihat seniman bekerja bukan kunci untuk memahami, saya tidak berani mengatakan bakatnya, karena itu wajar, tetapi seninya. Tentu saja, mengamati kerja dan tahap-tahap antara pelukisan, dalam hal tertentu dapat membeberkan jalan pikiran atau kiat melukis, tetapi itu jarang sekali terjadi dan hanya rahasia semu yang dapat tersingkap. Misalnya kelambanan sentuhan kuas Matisse dalam ilm karya Francois Campaux. Masalah yang sangat sedikit itu pun tidak didapati dalam film tentang Picasso karena ia sendiri pernah berkata mengenai dirinya dengan ungkapan yang terkenal: "Saya tidak mencari, saya menemukan." Seandainya ada yang masih meragukan kebenaran dan kedalaman ungkapan itu, ia akan yakin setelah menonton film karya Clouzot. Alasannya: tidak satu pun garis, tidak satu tetes pun warna yang tidak muncul –saya sengaja menggunakan kata *muncul*– secara tak terduga. Keadaan tak terduga itu sebaliknya meng-

anggapkan bahwa yang majemuk tidak dijelaskan oleh yang sederhana. Kebenaran itu begitu gamblang sehingga seluruh prinsip film sebagai tontonan, dan bahkan lebih tepat lagi sebagai "suspens", adalah mempertahankan penantian dan kejutan yang berulang-ulang itu. Setiap garis dalam lukisan Picasso adalah suatu ciptaan yang menghasilkan ciptaan lain bukan seperti sebab yang mengikutkan akibat melainkan seperti kehidupan yang menghasilkan kehidupan. Proses itu terasa sangat jelas pada tahap-tahap pertama berbagai lukisannya ketika Picasso sedang membuat sketsanya. Karena tangan dan pensilnya tidak kelihatan, tidak ada yang dapat menunjukkan posisinya kecuali garis atau titik yang muncul dan, dengan sangat cepat, akal secara kurang lebih sadar berusaha menebak dan memprakirakan, tetapi keputusan Picasso selalu menyesatkan harapan kita. Kita mengira tangannya ada di sebelah kanan, ternyata garisnya muncul di sebelah kiri. Kita menanti sebuah garis: muncul setitik noda; sebuah noda sama dengan titik. Begitu pula yang sering terjadi dengan topiknya: ikan menjadi burung dan burung menjadi fauna. Meskipun demikian, berbagai titisan itu mengikutkan sebuah pengertian lain yang akan saya bahas sekarang, yaitu julat piktural.

*Le mystère de Picasso* sebenarnya merupakan revolusi kedua dalam pembuatan film tentang seni. Saya telah berusaha untuk menunjukkan pentingnya revolusi pertama, yang dimulai dengan film-film Emmer dan Gras dan yang dikembangkan sampai membuahkan hasil yang mengagumkan oleh Alain Resnais. Revolusi itu terletak pada kemampuan kamera untuk menghancurkan bingkai. Hilangnya bingkai membuat semesta piktural jadi sama dengan semesta sejati. Kemungkinan besar, begitu kamera menembus "ke dalam" lukisan, ia dapat berjalan-jalan selama waktu deskriptif atau dramatis, namun pembaruan yang sebenarnya bukan di tataran waktu melainkan hanya di tataran ruang. Mata penonton juga menganalisis dan membutuhkan waktu, namun dimensi lukisan dan batas-batasnya mengingatkannya pada kemandirian mikrokosmos piktural yang menghablur untuk selama-lamanya di luar waktu.

Apa yang diberkerkan oleh *Le mystère de Picasso* bukan sesuatu yang sudah kita ketahui, yaitu julat penciptaannya, melainkan bahwa julat itu dapat menjadi bagian melekat dari karya itu sendiri, semacam dimensi yang dilampirkan, yang dengan lalai diabaikan pada tahap penyelesaian. Dengan kata lain, sampai sekarang kita hanya mengenal "berbagai lukisan", seksi-

seksi vertikal dari aliran pencipta yang dipotong secara kurang lebih semena oleh seniman itu sendiri, oleh kebetulan, oleh penyakit atau oleh maut. Sebenarnya, apa yang dibeberkan oleh Clouzot adalah “seni lukis”, artinya lukisan yang berada dalam waktu, yang langgeng, yang mempunyai kehidupan dan terkadang –seperti tamatnya film– kematian.

Di sini pengertian itu perlu dijelaskan lebih banyak lagi karena bisa dirancukan dengan gagasan yang cukup mirip: yaitu menarik, mendidik, dan juga menyenangkan, untuk melihat bagaimana pelukis berhasil membuat lukisannya sebagaimana yang kita saksikan. Minat pada asal-muasal itu tentu saja ada di dalam banyak film tentang seni yang dibuat sebelumnya, baik yang bagus maupun yang buruk. Minat itu dapat dibenarkan tetapi banal dan hakikatnya bukan estetis melainkan mendidik. Sekali lagi, di dalam *Le mystère de Picasso*, tahap-tahap antara bukanlah realitas bawahan dan lebih rendah, bukan seperti tahap-tahap dalam perjalanan menuju semacam kemanunggalan, melainkan sudah merupakan karya juga, tetapi karya yang bernasib dilumat kembali atau mengalami metamorfosis sampai saat pelukisnya memutuskan untuk berhenti. Itulah yang dengan gamblang disampaikan oleh Picasso, ketika ia berkata: “Harus dapat menunjukkan berbagai lukisan yang terdapat di balik lukisan itu”; ia tidak berkata: “sketsa” atau “bagaimana ia sampai ke lukisan akhir”. Jelas bahwa baginya, meskipun ia juga diarahkan oleh keinginan untuk menghasilkan karya yang sempurna (seperti dalam *La plage de la Garoupe* [Pantai Garoupe]), tahap-tahap yang disaput atau ditimpa cat lagi adalah lukisan juga tetapi yang harus dikorbankan demi lukisan berikutnya.

Temporalitas seni lukis itu juga terwujud setiap saat dalam bentuk “larva”, terutama di dalam buku sketsa, “etude” dan “prototipe” seorang pengukir misalnya. Namun, sketsa itu menjadi lebih penting dalam seni lukis modern. Matisse melukis beberapa kali “Femme à la blouse roumaine”; apakah ia melakukan tindakan lain kecuali mengembangkan temuan penciptanya dalam ruang, artinya dalam waktu yang diperkirakannya, seperti halnya dalam permainan kartu? Kita melihat bahwa meskipun pengertian lukisan dibawah pengertian seni lukis yang lebih memadukan, lukisan hanyalah satu momen. Maka di dalam lukisan Picasso sendiri –khususnya pada dirinya lebih daripada dalam pelukis lain– tampak betapa pentingnya arti “seri lukisan”. Ia cukup mengingatkan kita dengan evolusi bantengnya yang termasyhur itu. Namun, hanya sinema yang mampu memecahkan

masalah itu, memindahkan unsur-unsur tansinambung dan buram ke dalam realisme temporal pandangan sinambung; dengan kata lain, memperlihatkan julat itu sendiri.

Tentu saja, dalam bidang-bidang itu, tak seorang pun menjadi yang pertama dan gagasan yang dipertahankan oleh Clouzot tidak benar-benar baru: jejaknya dapat dilihat di dalam beberapa film d'art, meskipun saya hanya melihat satu yang dari waktu ke waktu menggunakan julat dengan efektivitas yang dapat dibandingkan dengan karya Clouzot, yaitu *Braque* karya Frédérique Duran (sekuen pengikisan batu-batu oleh air). Demikian juga halnya gagasan lukisan transparan yang sketsanya dibuat terlebih dulu sebelum dilukis di atas kaca (yang bening ataupun yang tidak dihaluskan). Walaupun demikian, karya Clouzot patut dihargai, karena ia berhasil memperlihatkan berbagai proses dan gagasan dalam bentuknya yang eksperimental, episodic atau embrioner di dalam tontonan yang utuh. Perbedaan *Le mystère de Picasso* dengan film lain yang pernah saya lihat sampai sekarang hanyalah adanya sedikit kesempurnaan atau hanya perbedaan kadar. Menatap karya yang sedang diciptakan, "work in progress", selalu hanya merupakan episode yang relatif singkat di dalam komposisi didaktis yang melipatgandakan prosedur dalam mengancang topik dan sudut pandang. Sementara itu filmnya masih terbatas pada film pendek dan menengah. Namun, Clouzot berhasil memanfaatkan episode singkat itu untuk menunjukkan segalanya, bibit yang disebar di sana-sini di dalam kebun film dokumenternya sudah menjadi hutan. Saya tidak bermaksud membahas secara panjang lebar usaha Clouzot luar biasa nekat, tetapi tidak ada salahnya saya garisbawahi sambil lalu. *Le mystère de Picasso* tidak takut menjadi film panjang adalah ketika itu orang belum berani melampaui waktu lima puluh menit: Clouzot hanya mengembangkan beberapa di antara menit-menit itu dengan meniadakan unsur-unsur yang bersifat biografis dan didaktis. Dengan demikian, Clouzot secara sengaja telah mengabaikan modal yang oleh sutradara lain pasti dimanfaatkan di dalam pembuatan film yang sangat sulit itu: keanekaragaman.

Di matanya, hanya penciptaan seni yang merupakan unsur tontonan sejati, artinya penciptaan sinematografis karena secara esensial temporal. Penciptaan itu merupakan penantian dan keraguan murni. "Suspens", akhirnya, meskipun sebagaimana adanya tidak berkaitan dengan topik, justru membeberkan penciptaan itu. Disadari atau tidak, jelas suspenslah yang

telah menggelitik Clouzot. *Le mystère de Picasso* adalah filmnya yang paling gamblang, bakat besar sutradara itu terungkap secara jelas karena ia berhasil melampaui keterbatasannya. Di sini "suspens" jangan disamakan dengan bentuk tahap-tahap dramatis, semacam pendampingan action atau paroksismenya, kekerasan yang dilakukan. Secara harfiah, di dalam filmnya tidak terjadi suatu pun, tak ada kejadian instimewa kecuali jalannya pelukisan; bahkan bukan kisah topik lukisan melainkan kisah lukisan itu sendiri. Action, kalau memang ada, tidak ada hubungannya dengan ketiga puluh enam situasi dramatis, action itu hanyalah metamorfosis bebas, adanya di dasar pemahaman segera, yang dibuat teraba oleh seni, kebebasan jiwa; jelas bahwa kebebasan merupakan julat juga. Tontonan, sebagaimana adanya, merupakan daya pesona dari timbulnya berbagai bentuk yang bebas dan seperti baru dilahirkan.

Temuan itu ternyata secara kebetulan sejalan dengan tradisi yang paling penting dalam film kartun, tradisi yang dimulai oleh Emile Cohl (khususnya dengan *Les joyeux microbes* [Baksil-baksil gembira]) tetapi harus menunggu Fischinger, Len Lye dan terutama Mc Laren untuk berkembang. Konsepsi itu tidak mendasari film kartun dengan animasi *a posteriori* dari gambar yang secara potensi keberadaannya mandiri, tetapi pada perubahan gambar itu atau lebih tepat pada metamorfosisnya. Jadi, animasi bukan transformasi logis dari ruang melainkan berkodrat temporal. Animasi adalah trubusnya bibit, seminya tanaman. Bentuk menurunkan bentuk tanpa perlu memberikan membenaran.

Karena itu, tidak mengherankan apabila *Le mystère de Picasso* sering mengingatkan orang pada Mc Laren. Saya harus meminta maaf kepada André Martin, tetapi filmnya memang berbentuk gambar atau lukisan hidup yang tidak berutang apa pun pada citra hanya karena merupakan citra. Alih-alih bertolak dari gambar statis yang digerakkan oleh ilusi optis melalui proyeksi, ia menghadirkan lukisanlah sebagai layar; jadi, lukisan itu hanya difotografi dalam julat temporalnya.

Saya menyadari sepenuhnya bahwa sementara orang akan memprotes dan tidak menyukai tindakan Clouzot yang tampaknya memperlakukan waktu penciptaan seni dengan seenaknya. Saya mendengar orang berkata bahwa Clouzot tidak berhak "mempercepat" perwujudan lukisan dan menyulapnya melalui montase untuk mengubah waktu peristiwa yang asli. Benar bahwa prakarsa yang nekat itu perlu dibahas lebih lanjut. Namun, saya dapat memberikan membenaran bagi tindakannya.

Clouzot sudah sewajarnya mempertahankan tindakannya yang telah “mempercepat” pekerjaan Picasso. Sesungguhnya, pengambilan gambar selalu dilakukannya dengan kecepatan 24 citra per detik. Namun, montasenya yang dilakukan sutradara itu, yang dengan sengaja menghilangkan waktu percuma atau julat yang terlalu panjang, sampai-sampai memunculkan secara serempak dua garis, apakah bukan trik yang sebenarnya juga terlarang? Jawaban saya: tidak. Kita harus membedakan antara trik dan pemalsuan. Pertama-tama Clouzot tidak berusaha menipu kita. Hanya tukang melamun, si tolol, atau mereka yang tidak tahu-menahu tentang sinema cenderung tidak menyadari berbagai efek dari montase yang dipercepat itu. Agar lebih aman, Clouzot telah meminta kepada Picasso untuk mengemukakan tekniknyanya itu. Kedua, harus dibedakan dengan tegas waktu montase dari waktu pengambilan gambar. Yang pertama bersifat abstrak, cendekia, imajiner, tontonan, sedangkan yang kedua adalah satu-satunya yang bersifat konkret. Seluruh sinema dibuat atas dasar pengaplingan waktu oleh montase, namun setiap keping dari mosaik itu tetap memiliki struktur temporal realis dari 24 citra per detik. Clouzot dengan sengaja –dan sudah sepantasnya ia mendapat penghargaan– memunculkan sebagai klimaks lukisan bunga yang mekar seperti pertumbuhan berbagai tanaman yang dipercepat di dalam film ilmiah. Meskipun demikian, ia sebagai sutradara telah memahami dan merasakan, perlunya waktu tontonan, yang menggunakan julat konkret untuk tujuan itu tanpa merusaknya. Karena itu, di samping berbagai alasan lain, adalah konyol jika kita menyanggah kehebatan film itu melalui hakikatnya sebagai film dokumenter. Sutradara *Le mystère de Picasso* memahami seluk-beluk sinematografi sama baiknya dengan sutradara *Le salaire de la peur* [Ganjaran rasa takut]. Mungkin *Le mystère de Picasso* lebih nekat. Akan tetapi, Clouzot memang tidak membuat “film dokumenter” dalam arti terbatas dan pedagogis, namun “film sejati” yang mampu dan harus memperhitungkan waktu tontonan. Sinema di sini bukan sekadar fotografi bergerak dari suatu realitas yang sudah ada dan berada di luar. Secara absah dan akrab, sinema telah ditata sebagai simbiose estetis dengan peristiwa pikatural.

Seandainya saya anggota yuri di Cannes, pasti saya mengunggulkan *Le mystère de Picasso*, walaupun hanya untuk menghargai Clouzot yang temuan satu-satunya itu lebih berharga daripada dua tiga film dramatis. Berikut ini saya akan membahas penggunaan warna: Clouzot di sini telah memperlihatkan bakatnya sebagai sutradara besar. Sebenarnya saya ingin me-

nyebutnya genius, tetapi saya ragu-ragu mengingat kehebatannya kurang dipahami oleh sebagian besar penonton. Silakan tanyakan kepada mereka yang pernah menonton *Le mystère de Picasso*, apakah film itu hitam-putih atau berwarna. Sembilan di antara sepuluh penonton akan menjawab, setelah bimbang sebentar: "Berwarna", namun tak seorang pun akan berkata bahwa film itu dibuat berdasarkan kontradiksi luar biasa, karena kontradiksinya justru merupakan akibat dari hakikat semua hal. Padahal, secara material, *Le mystère de Picasso* dibuat sebagai film hitam-putih tetapi dicetak di atas film negatif berwarna, kecuali, dan hanya, bila layar dipenuhi citra lukisan. Jika difikirkan benar, tentu saja ia harus melakukan hal itu, misalnya untuk menggambarkan sekuen siang dan malam, tetapi hanya sutradara "gila" yang mampu menemukan arti baru dari siang dan malam. Dengan demikian, Clouzot membuat penonton (kecuali jika kita sempat memikirkannya) menerima sebagai realitas alami bahwa alam nyata berwarna hitam dan putih, "kecuali lukisan". Film positif berwarna, yang sifat kimianya permanen, telah menciptakan kesatuan substansial yang dibutuhkan filmnya. Maka, kita melihat sebagai hal yang wajar bahwa latar belakang pelukis, yang hitam-putih, di atas lukisannya jadi berwarna. Dalam kenyataan, dan jika kita mengamatinya dengan sangat cermat, keliru bila kita katakan bahwa film itu hitam-putih dan sekaligus berwarna. Lebih baik manganggapnya sebagai film pertama yang berwarna pada tingkat kedua. Inilah penjelasannya. Kita andaikan bahwa Clouzot telah membuat film yang sepenuhnya berwarna. Lukisan secara plastis akan berada pada tataran realitas yang sama dengan pelukisnya. Warna biru di lukisan, di atas layar bakal sama birunya dengan mata sang pelukis dan warna merah akan tepat sama dengan merahnya kemeja Clouzot. Maka, agar ketika ditonton jelas ada perbedaan keberadaan imajiner atau estetis antara warna lukisan di layar dan warna lukisan nyata, harus diciptakan pewarnaan di tingkat kedua, yaitu warna merah dan biru yang dikuadratkan. Kalkulasi estetis yang tak terbayangkan sebelumnya, telah diselesaikan oleh Clouzot dengan keanggunan seorang ahli matematika. Ia memahami bahwa karena warna tidak mungkin dikuadratkan, ia membaginya dengan warna itu sendiri. Jadi, realitas alami hanyalah bentuk yang dikalikan dengan warna; realitas itu menurun, setelah dibagi, dan tinggal bentuknya, artinya jadi hitam-putih. Sementara itu, lukisan yang merupakan warna yang dilapiskan pada warna alam nyata bisa mempertahankan warna kromatiknya yang estetis. Bagaimana caranya maka penonton hanya melihat sedikit kontras itu, apakah karena hubungan sejati

dengan realitas tidak diubah? Sebenarnya, manakala kita menatap sebuah lukisan, kita menangkap warnanya sebagai berbeda sepenuhnya dari warna dinding ataupun standarnya. Jadi, kita secara virtual mematikan warna alami untuk memberi tempat kepada ciptaan piktoral itu. Proses mental itulah yang telah dimanfaatkan oleh Clouzot, hampir-hampir tanpa kita sadari.

Dengan kata lain, *Le mystère de Picasso* bukan “film hitam-putih kecuali dalam sekuen yang benar-benar piktoral”, sebaliknya, film itu secara esensial berwarna tetapi dimundurkan jadi hitam-putih di dalam sekuen ekstra-piktoral.

Hanya mulut usil atau sikap membabi-buta yang terus berkata bahwa film itu bukan buatan Clouzot melainkan karya Picasso. Tentu saja, bakat besar pelukis itu merupakan asas yang kokoh bagi filmnya, bukan hanya dalam hal kualitasnya sebagai pelukis jenius, tetapi karena setumpuk kualitas khas yang kemungkinan besar telah memungkinkan perencanaan dan perwujudan film itu. Kita tidak akan mengurangi arti Picasso hanya karena memperlihatkan peranan Clouzot sebagai pencipta. Sementara itu, musik Auric yang tidak dapat diterima, di sini jelas merupakan hasil konsesi sutradara itu untuk membuat filmnya memberi kesan anekdot atau romantis, padahal ia dengan nekat sering menolak sekian banyak kemudahan psikologis.

## CATATAN

<sup>1</sup> *Cahiers du cinéma*, n° 60, Juni 1956.

## KETERANGAN GAMBAR

Hlm. 195: *Le mystère de Picasso*, karya H.-G. Clouzot. Melihat seorang seniman bekerja bukan kunci untuk memahami, saya tidak berani mengatakan bakatnya, karena itu wajar, tetapi seninya. [Foto Filmsonor]

Hlm. 199: *Le mystère de Picasso*. “Saya tidak mencari, saya menemukan.” [Foto Filmsonor]

Hlm. 201: *Le mystère de Picasso*. H.-G. Clouzot telah menghilangkan semua unsur yang bersifat biografis, deskriptif dan didaktis: yang tinggal hanya kenangan dari pandangan Picasso. [Foto Filmsonor]

## BAB XIV

### ALLEMAGNE ANNEE ZERO<sup>1</sup>

Misteri membuat kita takut dan wajah anak-anak menimbulkan hasrat yang bertentangan. Kita mengagumi anak-anak karena kekhasannya dan karena sifat-sifatnya yang khas anak-anak. Itulah yang membuat Mickey Rooney berhasil, demikian juga halnya dengan bintik-bintik di wajah para bintang cilik Amerika. Masa Shirley Temple, yang memperpanjang di luar kewajaran suatu estetika teatral, susastra dan pikatural, telah berlalu. Bintang cilik di sinema benar-benar tidak boleh mirip dengan boneka porselen ataupun dengan Anak-Yesus di zaman Renaissance. Namun, di lain pihak, karena ingin merasa aman menghadapi misteri, kita menantikan tanpa sadar dari wajah-wajah itu untuk memancarkan berbagai perasaan yang sangat kita kenal karena memang ada dalam diri kita. Kita menuntut dari mereka tanda persekongkolan dan penonton terpaksa serta cepat-cepat mengeluarkan saputangan ketika anak-anak menampakkan perasaan yang lazim bagi orang dewasa. Dengan demikian, kitalah yang ingin memandangi diri kita sendiri melalui mereka: kita, ditambah kepolosan, kekikukan, kenaifan yang telah hilang dari diri kita. Tontonan itu menyentuh hati kita, tetapi apakah kita bukannya menangi diri sendiri?

Walaupun ada perkecualian yang benar-benar langka (*Zéro de conduite*, misalnya, yang sangat ironis), film anak-anak pada dasarnya berspekulasi mengenai ketaksaan kepentingan kita atas manusia-manusia kecil itu. Jika kita renungkan sebentar, film-film itu memperlakukan masa kanak-kanak seolah dapat dicapai oleh pengetahuan dan perasaan kita, film-film itu dibuat atas dasar antropomorfisme. Bahkan *Quelque part en Europe*, tidak seperti yang dibayangkan orang, ternyata sama juga. Radvanyi telah bermain dengan hebat: saya tidak menganggap salah demagoginya selama saya menerima

sistemnya. Akan tetapi, walaupun saya sempat menangis seperti penonton lain, saya menyadari bahwa kematian anak lelaki usia sepuluh tahun itu, karena tertembak ketika sedang memainkan *La Marseillaise* dengan harmonianya, sebenarnya telah menyentuh perasaan kita karena mirip dengan konsepsi orang dewasa mengenai heroisme. Sebaliknya, pembunuhan kejam atas seorang supir truk dengan tali kawat karena tujuan yang tidak jelas (sepotong roti dan lemak babi untuk memberi makan sepuluh anak yang kelaparan), memberi kesan yang tak dapat dijelaskan dan tak terduga, yang berasal dari misteri kanak-kanak yang tak mungkin ditembus. Namun, secara keseluruhan film itu lebih banyak memanfaatkan simpati kita pada berbagai perasaan anak-anak yang dapat dipahami dan kasat mata.

Keaslian Rosselini yang sebenarnya adalah dengan sengaja menolak memanfaatkan simpati sentimental dan keterikatan apa pun pada antropomorfisme. Anak lelaki yang menjadi tokoh filmnya berumur sebelas atau dua belas tahun, maka mudah dan bahkan sering kali wajar bahwa skenario dan permainannya membawa kita ke rahasia kesadaran anak-anak. Namun, kendati kita memahami sesuatu dari apa yang dipikirkan dan dirasakan anak-anak itu, tidak pernah muncul tanda yang segera terbaca dari wajahnya, bahkan tidak juga dari tingkah lakunya, karena kita hanya memahaminya dari pertemuan berbagai peristiwa dan hipotesis. Memang, pelajaran yang diberikan oleh guru sekolah yang nazi itu merupakan sebab langsung dari pembunuhan si sakit yang dianggap tidak berguna (“yang lemah harus memberikan tempatnya kepada yang kuat”), namun, ketika ia menuangkan racun ke dalam gelas berisi teh itu, kita akan sia-sia mencari sesuatu yang lain di wajahnya kecuali perhatian dan perhitungan. Kita hanya dapat menyimpulkan ketakpeduliannya dan kekejamannya berdasarkan rasa sakit yang ditimbulkannya. Seorang guru telah mengatakan sesuatu kepadanya, kata-katanya merasuk ke dalam jiwanya dan membuatnya mengambil keputusan untuk membunuh, namun bagaimana caranya? Seperti apa konflik batin yang dialaminya? Itu bukan urusan sineas melainkan urusan anak-anak itu. Rosselini hanya dapat menampilkan suatu interpretasi dengan trik, yaitu dengan memproyeksikan penjelasannya sendiri pada anak itu dan memperoleh darinya cerminan yang kemudian kita manfaatkan sendiri. Jelas bahwa kehebatan estetika Rosselini terletak pada seperempat jam terakhir dari filmnya, yaitu ketika anak itu mencari tahu dan mencoba memperoleh pembenaran atas tindakannya sampai ia bunuh diri karena dikhianati oleh

dunia. Pertama, guru itu yang menolak untuk turut bertanggung jawab atas tindakan muridnya yang mengikuti perintahnya. Tersingkir ke jalan, anak itu berjalan dan terus berjalan mencari ke sana kemari, di antara reruntuhan; namun manusia ataupun benda mengabaikannya. Pacarnya pergi bersama teman-teman prianya; anak-anak yang sedang bermain segera memungut bola mereka begitu ia mendekat. Padahal gambar-gambar close up, yang memberi irama pada pelarian tanpa akhir itu, tidak membeberkan apa pun kepada kita kecuali sebuah wajah cemas, merenung, mungkin bingung, tetapi karena apa? Karena peristiwa di pasar gelap? Karena menukar pisau dengan dua batang rokok? Karena ingat pada pukulan yang mungkin didapatnya kalau pulang? Hanya adegan terakhir yang memberi kita kunci. Ternyata tanda permainan dan kematian bisa saja sama pada wajah anak-anak, paling tidak sama bagi kita yang tidak mampu menembus misterinya. Anak itu berjingkat di tepi trotoir yang sumbing, ia memungut di tengah tumpukan besi baja itu sebuah besi beton yang telah berkarat dan memainkannya seperti sebuah pistol, ia membidik melalui reruntuhan: dor, dor, dor..., sebuah sasaran khayali, kemudian dengan kesemertaan yang sama ia meletakkan senjata khayali itu di pelipisnya. Terakhir, peristiwa bunuh diri: anak itu telah mendaki lantai demi lantai gedung bolong-bolong yang terletak di depan tempat tinggalnya; ia memandang semacam mobil jenazah yang datang mengambil peti mati dan pergi lagi, meninggalkan begitu saja keluarga almarhum. Sebatang besi topang menembus miring lantai yang bolong, sehingga tampak seperti luncuran tobogan; anak itu duduk meluncur lalu melompat ke ruang hampa. Sekarang tubuhnya yang kecil ada di bawah, di belakang tumpukan batu di tepi trotoir; seorang perempuan meletakkan keranjangnya dan mendekatinya. Sebuah trem lewat bersama bunyi gesekan besi yang menusuk telinga; perempuan itu berlutut dan membungkuk ke tumpukan batu, lengannya bergayut seperti sikap abadi patung Pieta.

Tampak dengan jelas bagaimana Rossellini memperlakukan demikian rupa tokoh utamanya. Objektivitas psikologis itu ada di dalam gayanya. "Realisme" Rossellini tidak ada kesamaannya dengan apa yang selama ini dianggap realis oleh sinema (kecuali film Renoir). Rossellini tidak menghasilkan realisme pokok bahasan tetapi realisme gaya. Mungkin ia satu-satunya sutradara di dunia yang mampu menarik perhatian kita pada suatu action sambil membiarkan konteksnya hadir secara objektif pada adegan yang sama. Emosi kita di sini dibangkitkan dan dihambat untuk

memantul ke nalar kita. Bukan aktornya yang menyentuh hati kita, dan bukan pula peristiwanya, namun makna yang tidak bisa kita gapai dari realisme itu. Di dalam pertunjukan adegan itu, makna moral dan dramatis tidak pernah muncul ke permukaan realitas; namun kita tetap mengetahui seperti apa makna itu jika kita mempunyai kesadaran. Bukankah ini definisi yang kokoh dari realisme di dalam seni: memaksa jiwa untuk memihak, tanpa menipu, pada makhluk dan benda?

**CATATAN:**

<sup>1</sup> *Esprit*, 1949.

**KETERANGAN GAMBAR:**

Hlm. 203: *Allemagne année zéro*: "Tanda permainan dan kematian bisa saja sama pada wajah anak-anak".

## BAB XV

### *LES DERNIERES VACANCES*<sup>1</sup>

Bagi beberapa puluh orang di Paris, pengarang roman, penyair, redaktur majalah, aktor, sutradara teater atau sinema, kritikus, pelukis, produsen lepas yang kebanyakan mempunyai kebiasaan untuk bertemu di Odeon, Rue du Bac dan di Sungai Seine (jauh sebelum serbuan eksistensialisme, ketika restoran Deux Magots masih menjadi pusat kesusastraan dan ketika orang biasa pergi ke Café de Flore untuk menjumpai Renoir, Paul Grimaud atau Joseph Prévert), bagi beberapa puluh manusia itu, yang berada di kota Sastra, Seni dan persahabatan seperti Paris, kasus Roger Leenhardt sudah ada semenjak sebelum perang. Sesungguhnya, lelaki kecil dan kurus itu, yang agak bongkok seperti menanggung beban mental yang saya tidak tahu karena apa, lelaki kerempeng itu mempunyai tempat khusus yang tidak mencolok, lain dari yang lain, dan sangat istimewa, di perbatasan antara kesusastraan dan sinema Prancis.

Orang-orang itu adalah beberapa di antara mereka yang sudah sewajarnya menganggap Roger Leenhardt sebagai salah seorang kritikus cemerlang dan ahli estetika sinema bicara dan perlu dicatat bahwa ia juga mendahului mereka dengan tampil dua kali secara gemilang (cf. beberapa artikelnya yang dimuat dalam majalah *Esprit* 1937 dan beberapa ceramah di radio pada tahun yang sama). Bagi yang lain, Leenhardt adalah pengarang roman yang tidak pernah menyelesaikan karya-karyanya; sedangkan bagi sebagian orang lagi, ia adalah penyair aneh dan sekaligus usahawan. Setelah mengambil risiko membudidayakan limau di Korsika dan bangkrut, ia menjadi produsen film pendek hanya karena ia merasa rendah diri terhadap

sinema. Saya curiga bahwa Roger Leenhardt sebenarnya sama hebatnya sebagai produser dan kritikus, dan bisa membatasi diri sehingga tidak harus mengaku diri sutradara. Selama sepuluh tahun, kita melihatnya berputar di sekitar sinema, berbuat seolah melupakannya, terkadang merendharkannya dan kemudian mengungkapkan penghargaannya dengan satu kata yang dilontarkan seenaknya di tengah percakapannya yang sangat berbobot, seolah Leenhardt mengolah gagasannya seperti kucing menghadapi tikus. Bahkan tidak ada yang mempertanyakan apakah Leenhardt memang tidak mampu membuat “film besar”, menyusun karya utama yang sebenarnya dimungkinkan oleh kecerdasannya. Leenhardt bahkan membuat orang cenderung menyayangkan bahwa sumber berbagai gagasan cemerlang itu gagal di dalam mewujudkannya.

Saya juga curiga bahwa Leenhardt memutuskan untuk menerima tawaran sahabatnya, produser Pierre Gerin, hanya karena baginya film merupakan satu cara untuk mengemukakan gagasan: gagasan penciptaan, yang dapat dikatakan tidak secendekia petualangannya di bidang budidaya limau di jantung Laut Tengah.

Saya sengaja berbicara penjang lebar tentang Leenhardt sebelum membahas film *Les dernières vacances* [Liburan terakhir], karena tokoh ini dalam hal tertentu lebih penting daripada filmnya. Pertama-tama karena gagasan pokoknya justru muncul di dalam percakapan dan bukan di dalam karyanya. Walaupun gagasan yang terdapat di dalam karyanya tidak kurang penting, jelas film itu hanya merupakan produk ikutan dari gagasan yang dikemukakannya dalam percakapan. Beberapa adiknya Roger Leenhardt mungkin malahan tampil sambil lalu, di dalam komentar-komentarnya mengenai film pendek yang disutradarainya ataupun yang dihasilkannya. Masih ingatkah Anda, misalnya, tentang film dokumenter mengenai angin yang dibuatnya? Di tengah tanah gersang yang terpanggang matahari dan mistral muncul silhuet Lanza del Vasto yang tinggi besar. Akan tetapi, saya tidak akan membahas teks, meskipun yang terdapat di dalam *Naissance du cinéma* [Kelahiran sinema] mengagumkan, saya hanya membahas kata-kata, timber dan modulasi suara yang membuat Leenhardt jadi komentator sinema Prancis yang paling unggul. Leenhardt seutuhnya ada di dalam suara yang cendekia dan merasuk itu, padahal mikrofon tidak berhasil menyampaikan sepenuhnya karena suara itu menyatu dengan gerakan jiwanya. Leenhardt memang dan terutama manusia yang dilahirkan untuk bicara. Hanya wicara

yang cukup mobil, cukup lentur, cukup akrab untuk menyerap dan menerjemahkan, tanpa banyak mengurangi energi yang dikandung dialektika Leenhardt, untuk memelihara getaran di dalam kata-kata tanpa bayang-bayang itu yang kejelasannya memancar deras.

Walaupun tidak pernah menyutradarai film besar, Roger Leenhardt sudah merupakan salah seorang tokoh yang paling menarik dan paling tak tergantikan di dalam sinema Prancis. Seolah ia otak di dalam tubuh sinematografi. Satu di antara manusia langka yang, setelah generasi Delluc dan Germaine Dulac, membuat sinema Prancis sadar akan jati dirinya.

Kelihatannya, sifat Leenhardt justru telah menghindarkannya dari petualangan yang terlalu jauh di dalam wilayah tak bertuan di perbatasan antara penciptaan dan produksi, telah menahannya untuk tidak melewati wilayah semi-internasional yang namanya Saint-Germain-des-Prés di mana segalanya mungkin asalkan sebatas wicara, tidak masuk ke dunia keras dan bodoh bernama Champs-Élysées yang terus-menerus didera tuntutan kejam dari keberhasilan dan uang.

Jelas harus saya kemukakan di sini karena benar adanya: kita harus berterima kasih kepada Pierre Gerin yang telah menjembatani tepi kanan dan tepi kiri Sungai Seine, dengan memberikan kepercayaan dan persahabatan kepada Roger Leenhardt.

Sekarang saya boleh mengatakannya: dahulu kami sangat ketakutan. Pertama-tama, kemungkinan besar karena kegagalan bakal menghukum kami dengan pengucilan dan penghinaan, tetapi lebih dari itu, karena Leenhardt, setelah beberapa orang sineas, juga akan memberikan bukti bahwa ada satu masalah yang terbesar di dalam penciptaan sinematografis. Walaupun secara intelektual ia akrab dengan film, walaupun ia berpengalaman membuat film pendek, Leenhardt melangkah di dalam bidang sinema tanpa senjata dan sama sekali tidak menguasai teknik studio. Ia dapat dikatakan belum pernah memimpin para aktor. Pada saat itu ia harus mampu menguasai semua setan yang selalu mengganggu sutradara baru jika yang terakhir ini tidak dilindungi sindikat –karena tidak ada produsen–, Leenhardt tampaknya diberi tugas untuk menjawab pertanyaan ini: mampukah seorang auteur sinema, setelah mengikuti langsung menggunakan gayanya pelajaran tentang seluruh teknik sinema selama beberapa hari dan atas kemauan sendiri, dalam membuat sebuah karya, yang sekaligus indah dan komersial, tanpa melalui berbagai ritus pembelajaran teknik sinema? Kami tidak mengharapkan dari Leenhardt

sebuah film yang “dibuat dengan baik”, namun sebuah karya bertanda tangan namanya yang mewujudkan, melalui saluran utama itu, sesuatu dari dunianya. Ada contoh lain, tetapi tidak banyak. Kecuali kasus Renoir yang sama sekali berbeda, yang bersama Méliès dan Feuillade kemungkinan besar adalah satu-satunya orang film yang membesarkan nama Prancis, hanya Cocteau dan Malraux yang berhasil membuat teknik takluk pada gaya mereka. Di Hollywood, petualangan Orson Welles yang masih hangat di ingatan juga membuktikan apa yang diperoleh teknik setelah membiarkan dirinya dijarah oleh gaya. Apakah teknik bisa menolak perlakuan seorang di antara orang paling cerdas dalam sinema Prancis?

Leenhardt cukup berhati-hati ketika dengan berani menghadapi cukup banyak kesulitan; baginya, kesulitan terbesar itu justru yang paling meyakinkan. Bahkan Leenhardt menulis (bersama saudara ipar sekaligus sahabat karib, almarhum Roger Breuil) skenario dan dialog untuk filmnya. Topiknya saja sudah sangat romantis sehingga menimbulkan kesulitan yang tak terpecahkan ketika dimainkan dalam film.

Gagasan awalnya sangat sederhana, sangat indah, dan bisa dikira berasal dari roman karya Giraudoux. Pada usia sekitar lima belas tahun, anak perempuan lebih matang secara psikologis dibandingkan anak lelaki, dan yang terakhir ini harus menggunakan waktu beberapa tahun untuk mengejar ketinggalannya. Kedatangan seorang arsitek muda dari Paris, yang ditugasi membeli rumah keluarga, secara mendadak membuat Juliette menyadari takdirnya sebagai perempuan sehingga untuk sementara menyisihkan sepuhnya, Jacques, yang secara tidak sadar merasakan rasa cemburu anak-anak. Ia merasa bahwa Juliette tidak mau berteman lagi dengannya, bahwa Juliette lebih suka bergaul dengan orang dewasa, maka ia harus meratakan jalannya sendiri menuju dunia orang dewasa, walaupun lebih lama dan lebih menyakitkan. Liburan terakhir itu mengajarkan kepada Jacques untuk membedakan rasa ditampar oleh ibu yang sudah sering dialaminya, dengan rasa ditempeleng perempuan untuk pertama kalinya.

Namun, tema akhir masa kana-kanak itu oleh Leenhardt telah dikaitkan erat dengan akhir sebuah keluarga dan akhir sebuah masyarakat: borjuasi Protestan yang, berkat jaminan material dan kekayaan selama tiga generasi yang diperoleh dari kerja keras, menghayati kehidupan aristokrasi. Sekitar tahun 1930, ketika perang selesai, dekadensi telah dimulai. Kedua petualangan itu, baik yang dilakukan oleh anak maupun oleh orang tuanya,

**BAB XVI**  
**FILM WESTERN**  
**ATAU SINEMA UNGGULAN AMERIKA<sup>1</sup>**

Film western adalah satu-satunya genre yang asalnya hampir sama dengan sinema dan yang masih bertahan dengan semangat yang sama setelah sukses terus selama hampir setengah abad. Walaupun dapat disanggah bahwa dalam hal ilham dan gaya, film western dan sinema mendapat kesempatan yang sama selama tiga puluh tahun terakhir ini, setidaknya kita patut merasa heran melihat kestabilan suksesnya dari segi komersial, yang merupakan ukuran kesehatannya. Kemungkinan besar film western memang tidak pernah bertentangan dengan selera sinematografis atau bahkan dengan selera pada umumnya. Genre ini pernah dan bakal terus mendapat pengaruh dari berbagai genre lain (misalnya dari roman hitam, cerita detektif, ataupun dari gejala sosial pada zaman yang bersangkutan), sehingga kepolosan dan keketatannya terganggu. Boleh saja kita menyesalkan kejadian itu tetapi janganlah melihatnya sebagai gejala dekadensi. Sesungguhnya, berbagai pengaruh itu pada kenyataannya hanya merasuki sebagian kecil produksi yang ber-*standing* relatif tinggi dan tidak berdampak pada film "seri Z" yang diperuntukkan bagi konsumen dalam negeri. Lagipula, daripada menyesali penularan semusim yang dialami film western, kita seharusnya tercengang melihat genre sinematografis itu mampu bertahan hidup. Setiap pengaruh yang menyimpannya menimbulkan reaksi seperti vaccin. Ketika bersentuhan dengan film western, bakteri itu kalah dan kehilangan daya pembunuhnya. Selama sepuluh atau lima belas tahun Amerika telah menggali habis bakatnya; bahwa film western dari waktu ke waktu masih bisa meraih

sukses, itu karena tidak lagi mengikuti resep sebelum perang yang pernah membuatnya berhasil. Dari *Les nuits de Chicago* (1927) hingga *Scarface* (1932), film gangster berada di akhir siklus pertumbuhannya. Skenario film detektif tumbuh dengan pesat, kita masih akan mendapati estetika kekerasan dalam setting petualangan kriminal yang jelas sama dengan yang terdapat dalam film *Scarface*, namun akan sulit bagi kita untuk mengenali para pahlawan orisinal dalam film tentang detektif swasta, wartawan, atau G. Man. Lagipula, kendati masih bisa berbicara tentang film detektif Amerika, genre ini tidak khas film western karena berbagai karya sastra yang sudah ada sebelum film itu terus memberinya pengaruh, sedangkan titisan terakhir yang menarik, yaitu film hitam bertemakan kriminalitas merupakan adaptasi langsung dari karya sastra itu.

Sebaliknya, kejayaan para pahlawan dan skema dramatis dari film western telah dibuktikan baru-baru ini melalui televisi, dan memperoleh sukses yang membuat iri film-film tua Hopalong Cassidy: film western tidak pernah menjadi tua.

Genre ini tidak hanya lestari, tetapi akan kita lebih tercengang melihat keuniversalannya. Film western terus-menerus memperoleh sukses di berbagai negeri sehingga kita heran apa yang mengaitkan batin bangsa Arab, Hindi, Latin, Germania ataupun Anglosakson dengan kisah kelahiran negar-negara yang berserikat di Amerika, dengan pertempuran Buffalo Bill melawan orang Indian, pembuatan jalan kereta api atau perang utara-selatan?

Pastilah film western mempunyai resep yang tidak membuatnya awet muda, tetapi yang memelihara kelanggannya; rahasia itu sebenarnya ada di dalam esensi sinema itu sendiri.

Mudah untuk mengatakan bahwa film western "adalah film unggulan", karena sinema itu merupakan gerakan. Benar bahwa perjalanan berkuda dan perkelahian menjadi atribut utama film itu. Namun, kalau hanya itu, berarti film western hanya satu di antara sekian variasi film petualangan. Lagipula animasi para tokohnya yang tampil dengan kondisi puncak tidak dapat dilepaskan dari setting geografisnya. Dengan demikian, kita bisa saja merumuskan film western dari segi dekornya (kota yang terbuat dari kayu) dan dari segi pemandangannya, tetapi genre lain dan aliran lain dalam sinematografi juga mengambil manfaat dari puitika dramatis yang terkandung dalam bentang alam, misalnya film bisu produksi Swedia. Namun, dalam kenyataan, puitika dramatis yang diberikan oleh bentang

alam hanya berhasil membuat genre dan aliran lain itu jadi tenar, dan bukan menjadi langgeng. Malahan, yang sebaliknya pernah terjadi, misalnya dalam film *Overlanders*: beberapa film Eropa telah meminjam sebuah tema western –perjalanan rombongan ternak–, lalu diletakkan di suatu bentang alam (Australia bagian tengah) yang mirip dengan pemandangan Amerika bagian barat. Hasilnya, kita semua tahu, memang bagus sekali, tetapi untungnya kemudian tidak ada yang berani melakukan sekali lagi usaha hebat yang paradoksal itu, karena keberhasilannya ternyata ditunjang oleh konjungtur luar biasa. Film western memang bisa dibuat di Prancis dengan pemandangan Camargue, tetapi itu justru merupakan bukti tambahan tentang popularitas dan kekokohan genre itu: ternyata film western bisa dipalsukan, ditiru, atau bahkan dijadikan parodi.

Jadi, sia-sia jika kita mendangkalkan esensi film western sampai hanya tersisa satu komponen. Memang unsur yang sama muncul berkali-kali di berbagai film, tetapi dengan kadar penonjolan yang berbeda. Kalau begitu, film western pastilah mempunyai ciri khas lain daripada sekadar bentuk: perjalanan berkuda, perkelahian, manusia-manusia yang berani dan kuat dengan latar pemandangan keras dan liar tidak cukup untuk merumuskan atau mendeteksi daya tarik genre itu.

Berbagai atribut itu, yang biasa dijadikan patokan oleh penonton untuk mengenali film western, hanyalah tanda atau simbol dari realitas batinnya, yaitu mitenya. Film western lahir dari pertemuan suatu mitologi dengan suatu sarana pengungkapan: sebelum ada sinema, Saga dari Barat itu sudah ada dalam bentuk susastra dan folklor. Di samping itu, film western yang banyak jumlahnya itu tidak membunuh kesusastraan western yang tetap mempunyai publik pembaca dan bahkan memasok topik-topik terbaik kepada para penulis skenario. Meskipun demikian, penonton “western stories” yang jumlahnya terbatas pada tingkat nasional sama sekali tidak bisa dibandingkan dengan penonton dalam lingkup lebih luas, yang menyaksikan berbagai film berilham kisah-kisah western.

Seperti halnya miniatur dalam *Livres d'Heures* [Dewa-dewi penjaga hari] telah dijadikan model untuk membuat patung dan kaca patri yang kita saksikan di berbagai katedral, kesusastraan western, setelah dibebaskan dari bahasa, muncul di atas layar dengan peningkatan martabat yang sesuai baginya, seolah dimensi citra akhirnya menjadi sama dengan dimensi imajinasi.

Buku tulisan Rieupeyrouit itu menekankan satu segi dari film western yang tidak diketahui orang, yaitu kebenaran sejarah. Tidak dikenal, kemungkinan besar karena kebodohan kita, tetapi lebih daripada itu, karena prasangka yang berakar kuat bahwa film western hanya menceritakan kisah yang sangat kekanak-kanakan, hasil penemuan naif dan tidak berusaha untuk menampilkan kemiripan psikologis, historis atau bahkan tidak menampilkan kemiripan materiil. Memang benar bahwa jika hanya dipandang dari segi kuantitatif semata, jarang sekali ada film western yang secara eksplisit menunjukkan kesetiaan pada sejarah. Bahkan di dalam film-film itu, meskipun bukan satu-satunya yang terbaik. Bodoh-sekali jika kita menilai tokoh Tom Mix (apalagi kuda putihnya yang pintar itu) atau tokoh William Hart ataupun Douglas Fairbanks yang membuat film-film bagus, yang muncul di masa primitif dan panjang dari film western, yang mutunya setara dengan peninggalan arkeologis. Sementara itu, banyak film western mutakhir yang memiliki standing (misalnya, menurut pendapat saya, *Désert de la peur*, *La ville abandonnée*, atau *Le train sifflera trois fois*), yang sedikit sekali berkaitan dengan sejarah. Film-film itu memang karya imajinasi. Akan tetapi, kita keliru jika mengabaikan pengacuan pada sejarah di dalam film western dan menyangkal kebebasan total skenarionya. J.-L. Rieupeyrouit memperlihatkan dengan jelas penciptaan idealis dari epos berlandaskan sejarah yang relatif mutakhir. Namun, mungkin saja, karena ingin sekali mengingatkan sesuatu yang biasanya dilupakan atau diabaikan orang, kajiannya, yang dipumpunkan hanya pada film-film yang mendukung tesisnya, secara implisit mengabaikan sisi lain dari realitas estetis. Padahal, sebenarnya realitas estetis itu sangat mendukung tesisnya, karena hubungan antara realitas historis dan film western bersifat tidak langsung dan tidak segera, tetapi dialektis. Tom Mix mempunyai sifat yang bertentangan dengan sifat Abraham Lincoln, tetapi ia melestarikan dengan caranya sendiri pendewaan dan kenangan orang besar itu. Dengan bentuknya yang paling romantis dan paling naif, film western bertentangan sepenuhnya dengan rekonstruksi sejarah. Hopalong Cassidy tampaknya hanya berbeda dari Tarzan karena baju dan setting tindak kepahlawanannya. Namun, jika kita mau sedikit bersusah payah membandingkan kedua kisah itu yang sangat menarik tetapi tidak mirip dengan kenyataan, membuatnya bertumpang tindih, sebagaimana yang biasa dilakukan dalam fisionomi modern wajah-wajah dengan menumpuk beberapa film negatif, kita akan melihat

munculnya adicita western yang sebenarnya: suatu western yang dibentuk dari mitos yang itu-itu juga. Sebagai contoh, mari kita lihat bagaimana satu di antaranya menampilkan mitos Perempuan.

Dalam sepertiga bagian pertama dari film "cow-boy berjiwa ksatria" itu berjumpa dengan gadis idaman, atau perawan bijaksana dan tabah. Ia jatuh cinta seperti kebanyakan kita yang pernah merasakannya. Akan tetapi, kemudian muncul berbagai hambatan yang hampir-hampir tak tertanggulangi. Salah satu yang paling besar dan yang paling sering berasal dari keluarga gadis itu -misalnya saudaranya lelaki adalah penjahat kejam yang harus ditumpas oleh cow-boy itu demi ketenteraman masyarakat. Itulah Chimène gaya baru yang melarang dirinya mencintai lelaki pembunuh saudaranya. Untuk membersihkan diri di mata gadis pujaannya dan agar bisa dimaafkan, ksatria itu harus melewati sederet ujian luar biasa. Akhirnya, ia menyelamatkan gadis itu dari suatu malapetaka yang hampir membunuhnya (membunuh dirinya, kebajikannya, hartanya, atau ketiganya sekaligus). Setelah itu, karena kita menjelang akhir film, si cantik tidak bisa menolak jodohnya, maka mereka bersatu dengan cita-cita mempunyai banyak anak.

Sampai di sini, skema yang bisa diisi dengan beraneka variasi (misalnya dengan menyulih Perang Saudara dengan ancaman bangsa Indian, atau pencuri ternak), mengingatkan kita pada skema roman-roman Abad Pertengahan karena begitu menjunjung tinggi perempuan dan adanya berbagai ujian yang harus dilalui oleh pahlawan terbaik untuk memuaskan gadis yang dicintainya.

Namun, kisahnya sering kali menjadi lebih hebat karena kehadiran seorang tokoh yang paradoks: pemilik saloon yang biasanya jatuh cinta juga pada cow-boy berjiwa ksatria itu. Mungkin akan terjadi kelebihan perempuan jika dewa pelindung para penulis skenario tidak tanggap. Beberapa menit sebelum film tamat, pelacur baik hati itu menyelamatkan orang yang dicintainya dari suatu malapetaka, dengan mengorbankan hidupnya dan cintanya demi kebahagiaan cow-boy pujaannya. Dengan demikian, ia sekaligus membersihkan diri di mata para penonton.

Itulah yang perlu direnungkan. Sesungguhnya, perbedaan antara si baik dan si jahat hanya ada pada lelaki. Para perempuan, apakah ia dari lapisan atas atau lapisan bawah, semuanya pantas untuk dicintai, atau paling tidak

pantas dihormati atau dikasihani. Gadis penggembira pun dibersihkan dirinya melalui cinta atau maut, kita lihat bahwa di dalam film *La chevauchée fantastique*, yang terkenal kemiripannya dengan *Boule de suif* karya Maupassant, pelacurnya tidak mati. Memang benar bahwa cow-boy berjihad ksatria harus membela keadilan dan karena itu pula moral perkawinan dapat diwujudkan di dalam perjodohan antara pahlawan-pahlawan yang berlainan jenis itu.

Dapat diamati pula bahwa di dalam film western, perempuan selalu baik dan lelaki lah yang buruk. Lelaki begitu buruk laku sehingga harus membersihkan dosa bawaan kelaminnya melalui berbagai ujian. Di Taman Firdaus, Hawa menggoda Adam untuk berbuat dosa. Secara paradoksal, puritanisme anglosakson, di bawah tekanan konjungtur sejarah, memutar balik pernyataan Kitab Suci. Kemerosotan susila perempuan selalu merupakan akibat dari hawa nafsu lelaki.

Jelas bahwa praduga itu muncul dari kondisi sosiologi primitif di western, yaitu langkanya perempuan dan kehidupan yang penuh bahaya, sehingga masyarakat yang mulai terbentuk itu harus melindungi perempuannya dan kudanya. Karena itu, pencuri kuda diancam hukuman gantung. Untuk menghormati perempuan, diperlukan lebih dari sekadar rasa takut kehilangan nyawa, yang penting adalah adanya kekuatan konkret dari sebuah mite. Mite itu, yang digambarkan dalam film western, melembagakan dan menegaskan kedudukan perempuan sebagai dewi penjaga kebajikan masyarakat yang sangat diperlukan oleh dunia yang kacau balau itu. Perempuan tidak hanya menjanjikan masa depan fisik tetapi, melalui keluarga, ia berfungsi sebagai landasan moral, seperti akar yang mengikat tanah.

Mite-mite itu sendiri, yang telah kami uraikan salah satu contohnya yang paling mewakili (setelah mite perempuan, ada mite kuda), kemungkinan besar dapat dipersempit menjadi asas yang lebih esensial lagi. Sebenarnya kedua mite itu hanya menepatkan, melalui sebuah skema dramatis yang juga khas, dualisme besar dalam kisah epos yang mempertentangkan kekuatan Jahat dengan ksatria pembela keadilan. Pemandangan padang rumput maha luas, padang pasir atau bukit karang yang melingkungi kota kayu yang rapuh, cikal bakal suatu peradaban itu, terbuka untuk segala kemungkinan. Bangsa Indian yang pernah berdiam di sana tidak mampu memaksakan padanya kehidupan Manusia. Mereka hanya dianggap majikan

jika menjadikan dirinya manusia liar dan kafir. Manusia Kristen dan putih, sebaliknya, benar-benar merupakan penakluk dan pencipta suatu Dunia Baru. Rumput tumbuh di tempat kudanya pernah lewat, ia meletakkan tatanan moral dan sekaligus tatanan teknik yang berkaitan erat satu sama lain, karena tatanan moral merupakan jaminan bagi tatanan teknik. Keamanan kereta pos, perlindungan ternak federal, pembangunan jalan kereta api mungkin tidak sepenting pelembagaan keadilan dan kepatuhan pada hukum. Hubungan antara moral dan hukum, yang di dalam peradaban tua Eropa hanya dipelajari anak sekolah lanjutan atas, telah menjadi asas bagi peradaban Amerika yang masih muda, selama kurang dari satu abad. Hanya orang kuat, kasar dan tabahlah yang mampu menaklukkan bentang alam yang masih perawan itu. Kita semua tahu bahwa keakraban dengan maut bukannya untuk memelihara ketakutan pada neraka, terlalu banyak pertimbangan batin dan berpikir njlimet serta sia-sia. Polisi dan hakim dimanfaatkan terutama oleh yang lemah. Bahkan kekuatan dari perikemanusiaan yang mendominasi itu justru merupakan kelemahannya. Di mana moral individual rapuh, di situ hanya hukum yang dapat menegakkan tatanan demi kebaikan, dan kebaikan demi tatanan. Namun, hukum menjadi tidak adil karena berpretensi menjamin moral sosial yang tidak tahu-menahu tentang jasa individual di antara mereka yang membentuk masyarakat itu. Agar memberikan dampak, keadilan itu harus diterapkan oleh manusia yang sama kuat dan nekat dengan penjahat. Berbagai kebijakan itu, seperti yang telah kami kemukakan, hampir-hampir tidak cocok dengan Kebajikan, dan syerif pun tidak selamanya lebih baik daripada orang-orang yang dihukum gantung. Dengan demikian, lahirlah dan semakin nyatalah kontradiksi yang tak terelakkan dan diperlukan. Sering kali sedikit sekali perbedaan moral antara mereka yang disebut pelanggar hukum dan mereka yang disebut hamba hukum. Walaupun begitu, bintang sherif seharusnya merupakan cara memberi sakramen keadilan yang nilainya tidak bergantung pada kepatutan pendeta yang memberikannya. Kontradiksi pertama itu masih ditambah lagi dengan kontradiksi di dalam menerapkan hukum. Demi efektivitas, hukum harus diterapkan secara ekstrem dan gesit –tetapi tidak segesit pembunuh– sehingga mengabaikan berbagai keadaan yang menegaskan, bahkan alibi yang dianggap terlalu lama untuk diperiksa kebenarannya. Karena melindungi masyarakat, hukum justru berisiko tidak melihat anak-anaknya yang paling nakal dan bukan yang paling tidak berguna, atau bahkan mungkin yang paling tidak berjasa.

Kebutuhan akan hukum begitu mirip dengan keperluan akan moral, dan belum pernah antagonisme di antara keduanya ditampilkan dengan begitu konkret dan gamblang. Antagonisme itu yang walaupun tampil dalam film jeriaka, merupakan isi sebenarnya dari *Pèlerin* karya Charlie Chaplin: di sana kita melihat para tokoh kisah itu berkuda di perbatasan antara baik dan buruk yang juga perbatasan dengan Meksiko. Sebagai ilustrasi dramatis yang mengagumkan tentang kisah alegoris antara seorang Parisi dan seorang publikan, *La chevauchée fantastique*, karya John Ford, memperlihatkan kepada kita bahwa seorang pelacur bisa lebih mulia daripada orang-orang fanatik yang mengusirnya dari kota dan juga daripada istri seorang perwira; bahwa seorang tukang judi yang bangkrut tahu cara mati dengan terhormat, seorang dokter pemabuk mampu melaksanakan tugasnya dengan baik dan tanpa pamrih; seorang pelanggar hukum yang diburu hanya karena tidak membayar hutang dan mungkin bakal tidak membayar, membuktikan loyalitas, kemurahan hati, keberanian serta perasaan halus, sedangkan seorang bankir yang terhormat dan bermartabat melarikan uang para nasabahnya.

Dengan demikian, di dalam sumber film western didapati etika epos dan bahkan etika tragedi. Film western memang menyajikan kisah kepahlawanan, tetapi pada umumnya orang mengira bahwa para pahlawannya manusia super yang menambah hebat legenda tentang kehebatan mereka. Billy the Kid kebal seperti Achilles, dan pistolnya tidak pernah meleset. Cow-boy adalah ksatria. Ciri para pahlawannya sejalan dengan gaya peradeganan: terlihat bahwa transposisi epik muncul sejak penyusunan citra, pengutamaan cakrawala luas, gambar-gambar sepenuh layar selalu mengingatkan kita pada pemerhadapan Manusia dan Alam. Film western praktis mengabaikan close-up, hampir tidak menggunakan gambar sekilas, sebaliknya banyak memanfaatkan travelling dan panoramik yang tidak mempedulikan bingkai layar dan mengembalikan keutuhan ruang.

Hal itu memang benar. Namun, gaya kisah kepahlawanan itu baru mempunyai makna jika diperhatikan moral yang terselip di dalamnya dan memberinya pembenaran. Moral itu adalah moral suatu dunia yang kebaikan dan keburukan sosial, di dalam bentuknya yang murni dan sebagai kebutuhan, hadir sebagai dua unsur sederhana dan fundamental. Namun, kebaikan, pada saat dilahirkan justru membuahkan hukum yang sangat primitif, kisah kepahlawanan menjadi tragedi dengan munculnya kontradiksi

pertama antara transendensi keadilan sosial dan keadilan moral yang tunggal, antara perintah tegas dari hukum yang menjamin ketentraman di Kota masa depan, dan perintah yang juga tidak kurang keras dari kesadaran individual.

Sering orang mengolok-olok bahwa film western menunjukkan skenario tragedi cornelian yang sangat disederhanakan. Sesungguhnya memang mudah untuk mengamati analogi di antara skenario itu dan skenario *Le Cid*: konflik yang sama antara kewajiban dan cinta, ujian yang sama untuk para ksatria untuk membuat perawan tabah melupakan pertentangan antara ksatria itu dengan keluarganya. Lagipula tampak ada kesamaan dalam kesantunan perasaan yang menganggapkan suatu konsepsi tentang cinta yang dibawahkan kepatuhan hukum masyarakat dan moral. Namun, perbandingan itu bersifat taksa; mengejek film western dengan mengacu pada Corneille sama saja dengan menegaskan kebesarannya, keagungan puisi yang mungkin sangat mirip dengan sikap kanak-kanak, seperti juga masa kanak-kanak yang mirip dengan puisi.

Kita tidak perlu ragu, justru keagungan naif itu yang dikenali oleh orang yang paling sederhana di segala iklim -dan anak-anak- di dalam film western sehingga mengalahkan masalah bahasa, pemandangan, perilaku dan kostum. Pahlawan epos dan tragedi memang universal. Perang Saudara menjadi bagian dari sejarah abad ke-19, film western mengubahnya jadi Perang Troya di antara epos-epos yang paling modern. Perjalanan ke Barat merupakan Odyse kita.

Kesejarahan film western sama sekali tidak bertentangan dengan minat yang gamblang dari genre itu pada situasi ekstrem, peristiwa yang dibesarkan dan *deus ex machina*, singkatnya segala sesuatu yang membuat film western bersinonim dengan ketakmiripan naif, tetapi sebaliknya, kesejarahan merupakan landasan estetis dan psikologis dari film western. Sejarah sinema hanya mengenal satu sinema lain yang bersifat epik tetapi sinema itu juga historis. Membandingkan bentuk epos di dalam sinema Rusia dengan yang ada di dalam sinema Amerika bukanlah tujuan dari tulisan ini. Meskipun demikian, mungkin saja pada suatu hari akan ada orang yang menganalisis gaya untuk menjelaskan arti historis dari berbagai peristiwa yang ditampilkan di dalam kedua sinema itu. Kami hanya ingin memberi catatan bahwa kemiripan faktanya tidak ada kaitannya dengan stilisasi kedua sinema itu. Sinema itu seperti legenda instan yang hanya membutuhkan

setengah generasi untuk mematangkan eposnya. Sebagaimana halnya penaklukan wilayah Barat, Revolusi Soviet merupakan himpunan peristiwa historis yang menandai kelahiran suatu tatanan dan suatu peradaban. Keduanya telah menurunkan berbagai mite yang diperlukan untuk penegasan Sejarah, keduanya juga harus mereka kembali moral, menemukan kembali asas hukum yang menata dunia yang kacau, memisahkan surga dan dunia, sebelum asas itu bercampur dengan atau dikotori oleh asas lain. Akan tetapi, mungkin saja sinema memang satu-satunya bahasa yang tidak hanya mampu mengungkapkan moral itu, tetapi terutama memberinya dimensi estetis. Tanpa sinema, penaklukan wilayah Barat akan bernasib seperti “western stories”, yaitu merupakan kesusastraan kelas rendah. Kita juga tahu bahwa citra kebesaran Soviet diperkenalkan kepada dunia bukan melalui lukisan ataupun melalui roman. Jelaslah bahwa bagi Amerika dan Soviet, sinema merupakan seni yang menampilkan khas kisah kepahlawanan mereka.

#### CATATAN

- <sup>1</sup> Prakata dalam buku J.-L. Rieupeyrou, *Le western ou le cinéma américain par excellence*, koleksi “7e art”, Cerf, Paris, 1953.

#### KETERANGAN GAMBAR

Hlm. 221: William S. Hart dalam *Wild Bill Hickok* (1923): “Bodoh sekali jika kita menilai tokoh Tom Mix..., atau bahkan tokoh William Hart ataupun Douglas Fairbanks yang membuat film-film bagus, yang muncul di masa primitif dan panjang dari film western, dengan ukuran mutu peninggalan arkeologis.”

Hlm. 224: “Sebagai ilustrasi dramatis yang mengagumkan tentang kisah alegoris antara seorang Parisi dan seorang publikan, *La chevauchée fantastique*, karya John Ford, memperlihatkan kepada kita bahwa seorang pelacur bisa lebih mulia daripada orang-orang fanatik yang mengusirnya dari kota dan juga daripada istri seorang perwira.”

Hlm. 226: *Winchester 73* (karya Anthony Mann): “Film western praktis mengabaikan close-up, hampir tidak menggunakan gambar sekilas, sebaliknya banyak memanfaatkan travelling dan panoramik yang tidak mempedulikan bingkai layar dan mengembalikan keutuhan ruang.” [Foto Universal Film].

## BAB XVII

### EVOLUSI FILM WESTERN<sup>1</sup>

Menjelang Perang Dunia II, film western mencapai bentuknya yang sempurna. Tahun 1940 merupakan batas dengan evolusi baru yang mau tidak mau harus terjadi. Evolusi itu, setelah tertahan oleh perang selama empat tahun, kemudian berubah haluan yang tidak jelas. *Stage coach* (1939) adalah contoh ideal dari kematangan suatu gaya yang menjadi klasik. John Ford berhasil membentuk keseimbangan sempurna antara berbagai mite sosial, pengingatan sejarah, kebenaran psikologis dan tematik tradisional di dalam peradeganan film western. Tak satu pun di antara unsur-unsur itu yang lebih menonjol daripada yang lain. *La chevauchée fantastique* memberi kesan sebuah roda yang begitu sempurna sehingga tetap seimbang pada porosnya walaupun ditempatkan pada posisi apa pun. Perlu disebutkan beberapa nama sutradara dan judul film western tahun 1939-1940: King Vidor: *Le grand passage* (1940); Michael Curtis: *La piste de Santa-Fé* (1940), *La caravane héroïque* (1940); Fritz Lang: *Le retour de Frank James* (1940), *Les pionniers de la Western Union* (1940); John Ford: *La piste de Mohawks* (1939); William Wyler: *The westerner* (1940); Georges Marshall: *Destry rides again*, dibintangi oleh Marlene Dietrich, 1939<sup>2</sup>.

Senarai tersebut maknawi. Pertama-tama tampak bahwa para sutradara ternama, tentu saja karena mereka telah mulai berkarya dua puluh tahun lebih awal dalam film western yang tanpa nama, dan mungkin mencapai atau kembali mencapai puncak karier mereka pada masa tahun 1939-1940 itu. Sampai-sampai seorang William Wyler menjalaninya, padahal sebenarnya ia memiliki bakat yang bertentangan dengan genre itu. Gejala

itu dapat dijelaskan dari kemajuan dan peningkatan mutu yang dialami oleh film western dari tahun 1937 hingga 1940. Mungkin kesadaran nasional yang mendahului perang di zaman roosveltian juga memberikan andilnya dalam perkembangan itu. Kami memilih untuk berpikir demikian, karena film western merupakan hasil sejarah bangsa Amerika, walaupun film western tidak selamanya menampilkan sejarah bangsa itu secara eksplisit.

Pokoknya, masa itu mendukung sepenuhnya tesis J.-L. Rieupeyrou<sup>3</sup> mengenai realisme historis di dalam film western.

Namun, ada paradoks yang lebih terasa daripada nyata: masa Perang Dunia II malahan membuat film western menghilang dari repertoar Hollywood. Namun, jika direnungkan benar, hal itu sama sekali tidak mengherankan. Film western pernah berlipat ganda dan menonjol sehingga mengalahkan film petualangan yang lain, tetapi kali ini film perang, setidaknya untuk sementara waktu menghapus kehadirannya di pasaran.

Begitu ketika perang akhirnya menampakkan gejala kemenangan, dan bahkan sebelum perdamaian tercapai sepenuhnya, film western muncul kembali dan berlipat ganda, tetapi tahap baru dari sejarahnya pantas untuk ditelaah lebih teliti.

Kesempurnaan, atau mungkin lebih tepat klasisisme yang dicapai oleh genre itu, mengikutkan bahwa film western berusaha memberikan pembenaran atas kemampuannya bertahan hidup melalui semacam unsur yang terus diperbarui. Tanpa berpretensi menjelaskan segalanya berdasarkan hukum usia dalam estetika, tidak ada larangan untuk mememanfaatkannya di sini. Film-film baru karya John Ford misalnya *My darling Clementine* (1946), *Fort Apache* (1948), dapat dikatakan menunjukkan usaha untuk memperindah unsur-unsur klasik yang juga terdapat dalam *Stage coach* dengan gaya baroque. Sementara itu, walaupun pengertian baroque yang diterapkan dalam skenario dapat mengesankan teknik yang mementingkan bentuk atau hubungan dengan zaman *préciosité*, bagi saya pengertian itu tidak mungkin menjelaskan suatu evolusi yang lebih rumit, yang kemungkinan besar harus dijelaskan dalam hubungan dengan kesempurnaan film western pada tahun 1940, tetapi juga dengan mempertimbangkan berbagai peristiwa yang terjadi dari tahun 1941 hingga 1945.

Demi konvensi, saya akan menyebut semua film western setelah Perang Dunia II dengan "film suprawestern". Meskipun demikian, perlu saya jelaskan bahwa ungkapan itu, yang saya gunakan untuk keperluan paparan

ini, akan mencakupi juga gejala-gejala yang tidak selamanya terbandingkan. Namun, hal itu tidak akan terjadi jika saya pertentangkan dengan klasisisme di tahun 40-an dan terutama dengan tradisi yang telah melahirkannya. Mungkin lebih tepat jika dikatakan bahwa film "suprawestern" adalah film western yang malu menjadi dirinya sendiri dan berusaha memberikan membenaran bagi keberadaannya dengan minat tambahan: yang bersifat estetis, sosiologis, moral, psikologis, politis, erotis...; singkat kata, dengan semacam nilai ekstrinsik yang ditambahkan pada film western biasa dan mengayakannya. Kami sengaja menaruh atribut-atribut itu untuk dapat menjelaskannya kemudian. Namun, sebelumnya perlu diketahui bahwa perang telah mempengaruhi evolusi film western setelah tahun 1944. Memang sangat mungkin bahwa gejala "suprawestern" bagaimanapun akan muncul, tetapi tanpa perang isinya akan berbeda. Pengaruh yang sebenarnya dari perang baru terasa sesudahnya. Beberapa film besar yang mengambil ilham dari perang itu jelas dilahirkan setelah tahun 1945. Walaupun demikian, konflik dunia tidak hanya memasok ke Hollywood berbagai tema tontonan, tetapi juga dan terutama memperkenalkan, paling tidak selama beberapa tahun, beberapa topik yang perlu direnungkan. Sejarah, yang semula hanya menjadi bahan film western, bakal sering menjadi topiknya; itulah yang kita lihat dalam *Fort Apache* dengan rehabilitasi bangsa Indian dari segi politis, kemudian tetap menjadi topik dalam sejumlah besar film western sampai *Bronco-Apache* dan diilustrasikan khususnya oleh *Broken arrow* karya Delmer Daves (1950). Namun, pengaruh yang lebih mendalam dari perang kemungkinan besar terjadi secara lebih tidak langsung dan kita hanya dapat mendeteksi sebuah tema sosial atau moral, setiap kali film western menyulih tema-tema tradisional, atau bertumpang tindih dengannya. Asal-usulnya dari tahun 1943 dengan film *Ox-bow incident* karya William Wellman, yang lama kemudian kita lihat keturunannya dalam *High noon* (akan tetapi, perlu dicatat bahwa film Zinnemann ini sangat dipengaruhi oleh Mc-Carthysme yang berjaya itu). Mengenai erotisme, aspek ini pun dapat dianggap sebagai akibat tidak langsung dari konflik bersenjata itu karena sejajar dengan keberhasilan pin-up girl. Mungkin contohnya adalah film *Outlaw* karya Howard Hughes (1943). Cinta itu sendiri hampir tidak dikenal dalam film western (*Shane* justru mengolah kontradiksi itu). Karena itu pula, erotisme, yang muncul sebagai dorongan dramatis, menganggapkan bahwa film western hanya menggunakan erotisme sebagai perangsang yang akan lebih menonjolkan sex-appeal tokoh perempuan. Niat itu tampak

dengan jelas dalam *Duel in the sun* (King Vidor, 1946), padahal kemewahannya sebagai tontonan menjadi alasan kedua untuk menggolongkannya dalam kategori “supra-western”.

Akan tetapi, ada dua film yang menggambarkan secara paling jelas mutasi film western, sebagai dampak kesadaran yang muncul mengenai dirinya sendiri dan mengenai keterbatasannya, yaitu *High noon* dan *Shane*. Di dalam film yang satu, Fred Zinnemann menggabungkan berbagai efek drama moral dan estetisme setting. Saya bukan seorang di antara mereka yang mencibiri *High noon*. Saya menganggapnya film bagus dan bagaimanapun saya lebih menyukainya daripada karya Stevens. Namun, jelas bahwa adaptasi canggih yang dilakukan Foreman adalah mempertemukan kesejarahan kisah, yang sebenarnya bisa saja dikembangkan di dalam genre lain, dengan tema tradisional yaitu western. Artinya ia memperlakukan film western sebagai bentuk yang membutuhkan isi. Adapun *Shane* benar-benar mengakhiri “supra-westernisasi”. Sesungguhnya Georges Stevens di sini memberikan pembenaran bagi film western melalui... tradisi western. Film-film yang lain berusaha keras untuk memunculkan berbagai mite implisit, berbagai tesis yang sangat eksplisit, sedangkan tesis *Shane* adalah mite itu sendiri. Di sini Stevens menggabungkan dua atau tiga tema dasar dari genre itu, dan khususnya mite ksatria kelana yang mencari mangkuk Graal: dan, agar dikenali semua orang, ia berpakaian serba putih. Warna putih pakaian ataupun kuda memang sesuai dengan alam maniseisme di film western, tetapi kita paham sekali bahwa putih pada pakaian Alan Ladd tidak sama nilainya dengan yang pada pakaian Tom Mix. Pada Alan Ladd, warna putih sarat dengan makna simbolis, sedangkan pada Tom Mix merupakan warna kebajikan dan kenekatan. Dengan demikian, segalanya berakhir dengan wajar seperti bumi yang bulat. Aliran “supra-western” telah berkembang demikian jauh melampaui “kemampuannya” sehingga mendapati dirinya terdampar di Pegunungan Karang.

Di satu pihak genre western cenderung musnah, di lain pihak supra-western jelas memperlihatkan kemerosotan dan perpecahan. Namun, genre western tampaknya memang dibuat dari bahan yang berbeda dari film komedi dan detektif Amerika. Titisian western itu tidak banyak dipengaruhi oleh kehadiran genre itu sendiri. Akarnya terus menjalar di dalam humus Hollywood dan semua terkejut ketika melihat tunas hijau dan kokoh

bermunculan di antara berbagai hibrida yang menggairahkan tetapi steril yang semula dikira dapat menyulih western.

Sebenarnya, pertama-tama, munculnya "suprawestern" hanya mempengaruhi lapisan paling luar dari produksi, itu pun sedikit sekali, seperti produksi film seri A dan beberapa superproduksi. Dengan sendirinya gempa di permukaan itu tidak mengguncang inti ekonomi, blok pusat dari film-film western yang ultra-komersial, musikal atau sedang naik daun, karena popularitasnya mungkin saja telah didorong kembali oleh munculnya televisi. Sukses Hopalong Cassidy juga merupakan bukti dari vitalitas mite itu dalam bentuknya yang paling elementer. Minat generasi muda lagi-lagi memberinya jaminan atas keberadaan yang cemerlang. Namun, film-film western seri Z tidak populer di Prancis, dan untuk memeriksa film yang bertahan hidup, kita cukup menyanai perusahaan Amerika. Memang bila dilihat satu per satu, tampak bahwa film-film itu sedikit sekali meminati estetika, tetapi kehadiran mereka mungkin sekali sangat menentukan bagi kesehatan genre western pada umumnya. Di lapisan "bawah" itulah, yang sangat subur secara ekonomis, film-film western yang tradisional dapat melembaga. Di antara semua film "supra-western" itu sesungguhnya kita selalu menyaksikan film seri B yang sama sekali tidak mencari pembenaran baik dari segi kecendekiaan maupun estetis. Lagipula, mungkin pengertian seri B dapat diperdebatkan karena segalanya bergantung pada kriteria untuk menentukan tingkatan seri A. Agar jelas, yang saya maksud adalah beberapa produksi yang benar-benar komersial, kemungkinan besar relatif mahal, tetapi tidak mencari alasan lain bagi keberadaannya kecuali memanfaatkan ketenaran pemain utamanya atau di dalam keruntutan kisah yang sangat sederhana. Contoh yang bagus sekali adalah *The gunfighter* karya Henry King (1950), yang dibintangi oleh Gregory Peck. Temanya yang klasik tentang pembunuh yang bosan melarikan diri dan membunuh diolah dalam setting dramatis yang indah tetapi sangat sederhana. Contoh lain adalah *Au-delà du Missouri* karya William Wellman (1951), yang dibintangi oleh Clark Gable, dan terutama *Westward the Woman* (1951) karya sutradara yang sama.

Dengan *Rio Grande* (1950), jelas bahwa John Ford juga kembali ke seri tanggung itu atau pokoknya ke tradisi komersial (tanpa mengecualikan kisah percintaan). Pada akhirnya kita tidak akan heran ketika mendapati dalam senarai itu beberapa film tua yang berasal dari zaman epos, yaitu karya Dwan, yang tidak pernah meninggalkan gaya "Segitiga"<sup>4</sup>, bahkan ia

tidak melakukannya ketika pemusnahan Mc-Carthyisme membuka kesempatan baginya untuk menggunakan tema-tema kuno (*Silver Lode*, *Quatre étranges cavaliers*, 1954).

Masih ada beberapa judul penting yang penting untuk disebutkan. Sebenarnya klasifikasi yang lazim dilakukan hingga kini tidak lagi memadai, sehingga saya tidak dapat lagi menjelaskan evolusi genre western dengan hanya menjelaskan hakikatnya. Karena itu, saya akan menampilkan para auteurnya sebagai faktor yang menentukan. Kemungkinan besar ada yang mengamati bahwa senarai produksi, yang relatif tradisional dan yang sedikit dipengaruhi oleh keberadaan film supra-western, hanya menerakan nama para sutradara ternama dan bahkan sering kali mereka yang mengkhususkan diri sejak sebelum Perang Dunia II dalam film-film action dan petualangan. Jadi, sama sekali tidak mengherankan bahwa keberadaan mereka mempertegas kelanggengan genre western dan kaidah-kaidahnya. Maka, kemungkinan besar Howard Hawks lah yang telah berjasa dengan membuktikan, di tengah gencarnya film supra-western, bahwa masih mungkin memproduksi film western sejati yang dilandasi tema-tema dramatis kuno dan spektakuler, tanpa berusaha membelokkan perhatian penonton dengan menampilkan semacam tesis sosial atau yang semacamnya, tetapi dengan menonjolkan seni peradeganan. *Red River* (1948) dan *The big sky* (1952) adalah adiknya western, tetapi tidak bersifat baroque ataupun dekaden. Kecerdikan dan kesadaran sarananya tetap sejalan dengan ketulusan kisah. Lagipula, dengan tetap memperhatikan proporsinya, Raoul Walsh dengan produksinya yang mutakhir *Saskatchewan* (1959) telah menampilkan secara klasik sejarah Amerika. Meskipun demikian, film-film lain dari sutradara itu bagi saya -memang agak dicari-cari- merupakan transisi yang selama ini saya cari. Dalam batas tertentu, *Colorado territory* (1949), *Pursued* (1947) dan *Along the great divide* (1951) merupakan contoh sempurna bagi film yang sedikit di atas seri B dan sangat ditandai oleh tema dramatis tradisional yang menarik itu. Pokoknya tidak ada jejak dari fesisnya. Para tokohnya menarik bagi kita karena terjadi sesuatu pada mereka, dan semua kejadian itu menjadi bagian dari tematik western. Walaupun demikian, ada sesuatu yang memberi kesan bahwa seandainya film-film itu tidak bertanggal, kita tidak akan ragu-ragu untuk menempatkannya dalam produksi tahun-tahun terakhir: justru "sesuatu" nya itu yang saya coba untuk merumuskan.

Lama saya menimbang-nimbang sebelum memberikan atribut kepada film-film western tahun "1950" itu. Mula-mula, saya pikir saya harus mencari di sekitar konsep "perasaan", "kepekaan", "lirisme". Bagaimanapun menurut saya, kata-kata itu harus dipertahankan karena memberi ciri film-film western modern yang berbeda dari film "supra-western". Film western modern itu hampir selalu cendekia, setidaknya menuntut dari penonton untuk merenung sebelum mengaguminya. Hampir semua judul yang akan saya sebutkan berikut ini adalah dari film-film, yang -saya tidak mau menyebutnya tidak secendekia *High noon*- saya kelompokkan tanpa prasangka dan berdasarkan bakat yang melandasi kisah-kisahnyanya dan bukan arti dari kisah itu. Satu kata lain mungkin lebih tepat daripada yang tadi saya kemukakan atau setidaknya dapat melengkapi atribut film western modern: yaitu "ketulusan". Maksud saya, para sutradaranya bersikap blak-blakan terhadap genre itu, bahkan ketika mereka menyadari sedang "membuat film western". Keluguan sesungguhnya hampir-hampir tidak dapat diterima karena kami sedang membahas sejarah sinema, tetapi, karena film-film "supra-western" menyulih *préciosité* atau sinisme dengan keluguan, kami sekarang mempunyai bukti bahwa ketulusan masih bisa digunakan sebagai atribut. Nicholas Ray yang membuat film *Johnny Guitare* (1954) dengan memunculkan Joan Crawford yang sedang berjaya, jelas sangat menyadari tindakannya. Pastilah ia sama menyadari retorika genre western seperti halnya Georges Stevens dengan *Shane* nya. Karena itu, skenario dan realisasinya dipenuhi humor, tetapi tidak berarti bahwa ia memperlakukan filmnya dengan sikap meremehkan ataupun sikap menggurui. Ia bersenang-senang tetapi tidak mengejek. Setting yang apriori western itu tidak menghambatnya untuk mengungkapkan apa yang ingin dikatakannya dan bahkan ketika pesan itu jelas-jelas lebih pribadi dan lebih halus daripada mitologi yang tak tergoyahkan.

Akhirnya, saya memilih keterangan bagi genre itu dengan mengacu pada gaya kisahnya dan bukan pada hubungan subjektif sutradaranya dengan genre itu. Sekarang saya yakin bahwa film-film western yang akan saya kemukakan berikut ini -yang menurut pendapat saya paling bagus-mengandung semacam "gaya roman". Maksud saya, tanpa mengabaikan tema-tema tradisional, film-film itu memperkaya bagian dalamnya dengan keorisinalan para tokoh, aspek psikologis mereka, semacam keunikan yang menyentuh kita persis seperti keadaan para tokoh dalam roman. Misalnya,

tampak dengan jelas bahwa dalam *Stage coach* pengayaan psikologis adalah melalui penggunaan tokoh dan bukan melalui tokoh itu sendiri. Maka kita tetap melihat kategori tokoh yang lazim dalam film western: bankir, orang fanatik, pelacur lapang dada, penjudi anggun, dsb. Dalam *Run for cover* (1955), kita melihat hal yang sangat berlainan. Di sini, situasi dan tokoh hanya semacam variasi dari tradisi, namun mereka menarik penonton lebih melalui keunikan mereka daripada kemurahan hati. Karena itu, kita jadi tahu bahwa Nicholas Ray selalu mengolah topik yang sama, topiknya sendiri, yaitu kekerasan dan misteri masa remaja. Contoh terbaik dari “romanisasi” genre western adalah film karya Edward Dmytryck, *Broken lance* (1954) yang kita tahu sekali hanya *remake* bergaya western dari film *La maison des étrangers* karya Mankiewicz. Namun, bagi orang yang tidak mengetahuinya, *Broken lance* hanyalah sebuah film western yang lebih halus, dengan tokoh-tokoh yang lebih unik dan hubungan yang lebih rumit, tetapi masih mempertahankan dengan ketat dua atau tiga tema klasik. Lagipula Elia Kazan hanya memainkan tokoh yang mirip secara psikologis dengan yang diperankannya dalam *Sea of grass* bersama Spencer Tracy juga. Tentu saja, segala nuansa antara itu hanya dapat dibayangkan di dalam film western seri B dengan mempertentangkannya dengan roman murni dalam western, dan klasifikasi saya jelas semena. Namun, saya berharap bahwa pembaca akan membenarkan saya.

Kendati demikian, saya rasa perlu mengemukakan gagasan berikut ini. Sebagaimana halnya Walsh merupakan sesepuh paling menonjol di kalangan tradisionalis, Anthony Mann mungkin dapat dianggap sebagai yang paling klasik di dalam generasi sutradara muda romantik. Berkat jasanya, kita menyaksikan film-film western paling indah selama tahun-tahun terakhir ini. Auteur dari *The naked spur* sangat mungkin merupakan satu-satunya sutradara Amerika sesudah perang yang tampaknya paling mendalami genre western dibandingkan dengan sutradara lain yang hanya kembali ke sana dari waktu ke waktu. Setiap filmnya, bagaimanapun, memperlihatkan keterusterangan yang menyentuh terhadap genre western, ketulusan yang tidak dibuat-buat untuk menghayati tema-temanya, menghidupkan tokoh-tokoh yang memikat dan mereka berbagai situasi yang mencekam. Barang siapa ingin mengetahui film western yang sejati beserta kualitas peradeganan yang khas, harus menonton *Devil's doorway* (1950) yang dibintangi Robert Taylor, *Bend of the river* (1952) dan *The far country* (1954) yang dibintangi

oleh James Stewart. Kalau tidak sempat menonton satu pun di antara ketiga film itu, jangan sampai melewatkan yang paling bagus: *The naked spur* (1953). Kita patut berharap bahwa Sinemaskop tidak akan membuat Anthony Mann kehilangan kewajarannya di dalam mengolah lirisme langsung dan halus dan terutama jangan sampai ia kehilangan keyakinan diri di dalam melihat persekutuan manusia dengan alam. Arah angin itu baginya seperti jiwa film western itu sendiri, dan berkat itu ia menemukan kembali rahasia besar yang selama ini tenggelam dari film-film "Segitiga", tetapi dengan menampilkan tokoh-tokoh roman dan bukan tokoh mitologis.

Di dalam contoh-contoh yang saya kemukakan tadi, tampak bahwa secara kebetulan gaya baru itu lahir bersama generasi baru. Namun, janganlah bersikap menyimpang dan naif dengan menganggap bahwa western "bergaya roman" hanya ada di kalangan kaum muda, yang muncul di sinema setelah Perang Dunia II. Benar jika orang menyanggah saya dengan menyatakan bahwa dalam film *The westerner*, misalnya, sudah ada unsur roman, demikian juga dalam *Red River* dan *The big sky*. Bahkan orang mencoba meyakinkan saya bahwa banyak unsur roman di dalam *Rancho notorious* (1952) karya Fritz Lang, namun terus terang saya tidak melihatnya. Yang jelas, *Man without a star* (1954), karya King Vidor yang amat bagus itu, harus digolongkan di antara karya Nicholas Ray dan Anthony Mann. Walaupun kita tentu saja bisa menemukan dua atau tiga film karya sutradara sesepuh untuk disejajarkan dengan karya sutradara muda, bagaimanapun para pendatang baru inilah yang terutama, atau lebih tepat satu-satunya, yang sangat meminati western bergaya campuran klasik dan roman. Robert Aldrich merupakan bukti paling mutakhir dan paling cemerlang dengan filmnya *Bronco-Apache* (1954) dan khususnya *Vera-Cruz* (1954).

Terakhir, masalah Sinemaskop. Teknik ini telah digunakan dalam *The broken lance*, *Garden of evil* (1954) karya H. Hathaway, dengan skenario yang bagus, bergaya klasik dan roman, tetapi diolah secara tradisional, dan *The Kentuckian* (1955) karya Burt Lancaster yang telah membuat terpana Festival Venesia. Namun saya sedikit sekali melihat sumbangan sinemaskop, sebagai format, pada peradeganan, misalnya di dalam *River of no return* (1954) karya Otto Preminger dan dengan juru kamera Joseph La Shelle. Padahal berapa kali sudah kami membaca (atau menulis sendiri) bahwa walaupun pembesaran di atas layar tidak mutlak perlu, format baru itu setidaknya bakal menciptakan masa remaja kedua dari film western, yang

ruang luas dan perjalanan berkuda menuntut bidang horisontal. Deduksi ini terlalu mirip dengan kenyataan sehingga patut dipercaya dengan reserve. Contoh sinemaskop yang paling meyakinkan adalah film-film psikologis (*East of Eden*, misalnya). Saya tidak bermaksud mendukung secara paradoksal bahwa layar lebar tidak cocok untuk film western atau bahwa tidak memberikan andil apa pun<sup>5</sup>, tetapi paling tidak Sinemaskop tampaknya tidak memperbarui apa pun di dalam bidang ini. Dengan format baku, dalam Vistavision atau di layar sangat lebar sekalipun, film western tetap sebagaimana adanya, dan kita harapkan masih akan dinikmati oleh cucu kita.

#### CATATAN

- <sup>1</sup> *Cahiers du cinéma*, Desember 1955.
- <sup>2</sup> Pada tahun 1955 Georges Marshall melakukan “remake” -yang mengecewakan- dengan judul *Destry* dan dibintangi oleh Audy Murphy.
- <sup>3</sup> *Le western ou le cinéma américain par excellence*, koleksi “7e art”, Ed. du Cerf, Paris, 1953.
- <sup>4</sup> Amalgam tiga perusahaan produsen film Amerika: Keystone, Kay Bee dan Fine Arts.
- <sup>5</sup> Kita bertambah yakin dengan kehadiran *The man from Laramie* (1955) karya Anthony Mann yang tidak menggunakan sinemaskop sebagai format baru tetapi sebagai perluasan ruang di sekitar manusia.

#### KETERANGAN GAMBAR

Hlm. 232: “Bahkan cinta hampir tidak dikenal dalam film western. *Shane* justru mengeksploitasi kontradiksi itu.”

## BAB XVIII

### SEBUAH FILM WESTERN YANG PATUT DITELADANI

#### *SEPT HOMMES A ABATTRE*<sup>1</sup>

Dalam kesempatan ini saya akan menerapkan gagasan yang pernah saya tulis mengenai politik para auteur. Saya memang mengagumi film *Sept hommes à abattre*, tetapi itu tidak berarti bahwa saya lalu menyimpulkan Budd Boetticher sebagai sutradara terbesar dalam film western, walaupun saya tidak mengabaikan kemungkinannya -bagi saya, *Sept hommes à abattre* barangkali merupakan film western paling bagus yang pernah saya lihat setelah Perang Dunia II. Hanya kenangan pada film *The naked spur* dan *La prisonnière du désert* yang membuat saya bersikap kritis menghadapi *Sept hommes à abattre*. Memang sulit untuk memilah dengan yakin unsur-unsur di dalam film yang luar biasa: apakah keistimewaannya terletak pada peradegan, skenario atau dialog yang memikat? Belum lagi berbagai keunggulan tradisi itu terungkap dengan jelas asalkan tidak ada kendala kondisi produksi. Harus diakui bahwa sayangnya saya hanya ingat samar-samar tentang film-film Boetticher yang lain sehingga saya tidak yakin apakah keberhasilan *Sept à abattre* merupakan kebetulan atau memang benar-benar istimewa: kita tahu bahwa Anthony Mann tidak selamanya membuat film bagus. Bagaimanapun dan bahkan seandainya keberhasilan *Sept hommes à abattre* adalah akibat konjungtur luar biasa, saya tetap beranggapan bahwa film ini merupakan salah satu keberhasilan film kontemporer yang patut diteladani.

Saya minta maaf kepada pembaca yang tidak dapat mengecek kebenaran kata-kata saya. Saya menyadari bahwa yang saya bicarakan adalah sebuah

karya yang mungkin tidak ditonton oleh pembaca karena para distributor memutuskan untuk menayangkan *Sept hommes à abattre* hanya dalam versi asli, sebagai film eksklusif di musim sepi penonton, di sebuah bioskop kecil di Champs-Élysées. Jika film ini tidak mengalami dubbing, pasti Anda tidak akan menemukannya di wilayah lain kota Paris. Keadaan serupa terjadi pada film *La prisonnière du désert*, adiknya John Ford, yang dikorbankan juga karena ditayangkan dalam versi dubbing di tengah musim panas ketika orang Paris pergi berlibur.

Mengapa hal itu terjadi? Karena film western tetap merupakan genre yang paling tidak dipahami hakikatnya. Bagi produsen dan distributor, film western hanyalah film kekanak-kanakan dan populer yang nasibnya bakal berakhir di televisi, atau bisa juga disebut semacam superproduksi ambisius yang memanfaatkan bintang-bintang besar. Cuma box-office para pemain dan sutradaranya yang mampu menunjang promosi dan distribusi film western. Di antara kedua kutub itu, film western yang berhasil dianggap sebagai hasil kemujuran dan tak seorang pun -bahkan tidak juga kritikus ataupun distributor- mampu membedakan aneka ragam film yang diproduksi dengan label western. Karena itulah, *Shane*, superproduksi ambisius dari Paramount untuk memperingati 50 tahun Zukor berkarya dalam bidang sinema, disambut sebagai adiknya sementara *Sept hommes à abattre*, yang jauh lebih unggul dibandingkan dengan karya Stevens itu, ditayangkan tanpa promosi dan mungkin bakal masuk laci distributor Warner, dan hanya dikeluarkan manakala diperlukan untuk menutup kekosongan.

Kemungkinan besar, masalah mendasar dari film western kontemporer terletak dalam dilema antara kecerdasan dan keluguan. Dewasa ini film western bisa tetap sederhana dan sesuai dengan tradisi hanya dengan tampil vulgar dan konyol. Seluruh produksi murahan mampu bertahan karena pada dasarnya begitu. Baru setelah muncul Thomas Ince dan Willam Hart, sinema itu berkembang. Sebagai genre yang bahannya konvensional dan simplistik, film western harus mampu menjadi dewasa dan cerdas jika ingin menempatkan diri di jajaran film-film yang pantas diulas. Maka muncullah film western filosofis, film western bermakna. Puncak dari evolusi itu justru diwakili oleh *Shane*, sebuah film western yang bermain di tingkat kedua dengan mengolah secara sadar mitologi genre sebagai topik. Keindahan film western khususnya berasal dari kesemertaan dan ketaksadaran sempurna tentang mitologi genre yang larut di dalamnya seperti garam di laut.

Menyuling secara cermat mitologi itu merupakan kegiatan menentang alam; karena itu, *Shane* merusak segala sesuatu yang ditampilkannya.

Namun, dewasa ini mungkinkah mengaitkan secara langsung gaya Thomas Ince tanpa memperhatikan empat puluh tahun evolusi sinematografi? Jelas tidak mungkin. Film *La chevauchée fantastique* kemungkinan besar merupakan contoh dari kutub-kutub dari suatu keseimbangan yang masih klasik di antara berbagai kaidah primitif, kecerdasan skenario dan estetika bentuk. Di balik itu, hanya ada gaya baroque atau kecendikaaan berbagai simbol, dan itulah yang kita lihat dalam *High noon*. Thomas Mann tampaknya adalah satu-satunya yang telah menemukan kembali kewajaran melalui ketulusan, tetapi peradeganannya, dan bukan skenarionya, yang membuat film-filmnya menjadi yang paling murni western, setelah Perang Dunia II. Memang, yang menjengkelkan bagi politik para auteur adalah skenario tetap merupakan unsur runtut dalam film western seperti halnya kaidah penggunaan cakrawala dan lirisme bentang alam. Lagipula, kekaguman saya pada Thomas Mann agak terganggu oleh kelemahannya di dalam mengadaptasi.

Karena itu, yang pertama yang membuat kita terpana ketika menyaksikan *Sept hommes à abattre* adalah kesempurnaan skenarionya yang terus-menerus membuat kita terkejut namun tetap mempertahankan plot cerita yang benar-benar klasik. Tidak ada simbol, tidak ada latar belakang filsafati, tidak ada bayang-bayang psikologi, hanya ada tokoh-tokoh ultra-konvensional yang bermain dengan gaya yang sangat lazim, namun dengan penempatan rincian yang memberikan dampak luar biasa dan khususnya rincian itu merupakan temuan konstan yang mampu menyegarkan kembali situasi yang sama. Pahlawan dalam film itu, Randolph Scott, adalah sherif yang mengejar tujuh orang bandit yang telah membunuh istrinya ketika merampok peti uang milik Wells Fargo. Ia harus berhasil menemukan mereka, dengan mengarungi padang pasir, sebelum para bandit itu berhasil melewati perbatasan bersama uang hasil rampokannya. Muncul seorang lelaki yang berminat membantunya, namun yang terakhir ini mempunyai alasan yang sangat berlainan. Manakala ketujuh bandit itu mati, mungkin ia bisa merampas hasil rampokan yang berjumlah 20.000 dollar itu. Mungkin ia akan berhasil seandainya sherif tidak mencegahnya sehingga tambah satu orang lagi yang harus dibunuh. Jadi, alur dramatisnya telah diletakkan dengan jelas. Sherif itu bertindak untuk membalas dendam, sekutunya karena mata

duitan, dan pada akhir film masalah terakhir harus diselesaikan di antara mereka sendiri. Kisah itu mungkin akan menghasilkan film western yang banal dan membosankan seandainya skenarionya tidak dibangun dengan sederet klimaks yang tidak akan saya beberkan di sini agar tidak mengganggu kenikmatan pembaca yang mungkin akan sempat menontonnya. Namun, di luar alur cerita yang merupakan temuan itu, menurut saya ada yang lebih hebat lagi di dalam film itu, yaitu caranya yang humoristis dalam mengolah alur cerita. Misalnya penonton tidak pernah melihat sherif itu menembak, seolah ia melakukannya dengan begitu cepat sehingga tidak ada waktu bagi kamera untuk membidiknya. Keinginan menimbulkan efek jenaka tampil lebih jelas lagi dalam kostum tokoh perempuan yang terlalu bagus atau terlalu mencolok; dan dari berbagai elips tak terduga di dalam pemilahan adegannya. Akan tetapi, inilah yang paling mengagumkan: humor di sini sama sekali tidak untuk menjolok emosi apalagi untuk menimbulkan rasa kagum. Tidak ada parodi. Sutradara itu hanya menunjukkan kesadaran dan kecerdasan yang dijadikan permainan, tetapi tanpa maksud menghina atau bersikap tidak menghormati. Humor itu tidak muncul dari rasa superioritas, sebaliknya lahir dari melimpahnya rasa kagum. Manakala kita begitu menyukai para tokoh yang bermain dan berbagai situasi yang direka, barulah kita dapat mengambil jarak dengan mereka untuk menyadari kejenakaannya karena berkat jarak itu, kita bisa melipatgandakan kekaguman setelah melihat dengan sangat jelas. Ironi itu tidak mengurangi peranan para tokoh, tetapi keluguan mereka dimungkinkan untuk hadir bersama kecerdasan. Sesungguhnya, itulah film western paling cerdas yang pernah saya kenal tetapi juga yang paling tidak cendekia, yang paling halus tetapi juga yang paling tidak estetis, yang paling sederhana dan sekaligus paling indah.

Dialektika paradoksal itu dimungkinkan karena Budd Boeticher dan penulis skenarionya tidak berusaha untuk mendominasi topik dengan sikap paternalis ataupun untuk “mengayakan”nya dengan berbagai unsur psikologis, mereka hanya mendorongnya sampai ke batas logika dan memanfaatkan segala efek dari penampilan berbagai situasi. Emosi dilahirkan dari hubungan paling abstrak dengan keindahan yang paling konkret. Realisme yang begitu mendominasi di dalam film-film western historis atau psikologis, di sini tidak lagi mempunyai arti seperti di dalam film-film produksi sutradara “Segitiga”. Mungkin lebih tepat jika dikatakan bahwa ada semacam keindahan khas yang muncul dari penumpukan unsur

yang sangat konvensional di atas unsur yang sangat riil. Boetticher sangat pandai memanfaatkan pemandangan, beraneka bahan pembentuk tanah, biji pasir dan bentuk bukit karang. Saya juga menduga bahwa, meskipun sejak lama kuda menjadi ciri film western, kefotogenikan binatang itu baru dimanfaatkan demikian baik oleh Boetticher. Misalnya di dalam adegan Janet Gaylor sedang mandi. Kesantunan film western ditampilkan secara ekstrem dengan hanya memperlihatkan kepada penonton riak air kali tempat Janet mandi, sedangkan lima puluh meter lebih jauh, Randolph Scott menyikat kuda-kudanya. Sulit bagi kita untuk membayangkan abstraksi dan pengalihan erotisme yang hebat itu. Contoh lain, gambar surai putih pada kuda sherif dan matanya yang kuning dan besar. Kemampuan memanfaatkan rincian seperti itu jelas jauh lebih penting bagi film western daripada kemampuan menggelar seratus orang Indian dalam pertempuran.

Perlu juga ditambahkan dalam kekhasan film yang istimewa itu, penggunaan warna yang benar-benar luar biasa. Memang benar bahwa Boetticher memanfaatkan proses pewarnaan yang tidak saya ketahui ciri khasnya, namun yang jelas warna-warni dalam film *Sept hommes à abattre* ditransposisikan secara merata dalam nada pewarnaan yang kebeningan serta kerataannya mengingatkan kita pada warna stensilan. Seolah konvensi warna-warni itu turut mempertegas konvensi action.

Terakhir, Randolph Scott memiliki wajah yang mau tidak mau mengingatkan orang pada William Hart, sampai-sampai ke mata birunya yang tanpa ekspresi. Belum pernah ada permainan fisionomi, melalui kenangan dalam ingatan atau dalam perasaan, yang mengesankan ketenangan itu, yang tidak berkaitan dengan penghayatan modern gaya Marlon Brando. Wajah itu tidak memancarkan apa pun karena memang tidak ada yang perlu dipancarkan. Semua motif action di sini ditentukan oleh penggunaan dan keadaan. Sampai-sampai ke cinta Randolph Scott pada Janet Gaynor, yang semua penonton tahu kapan dimulainya (selama adegan mandi) dan bagaimana cinta itu berkembang, walaupun wajah Randolph Scott tidak memancarkan perasaan apa pun. Itu semua dapat dirasakan dari gabungan berbagai peristiwa seperti takdir di dalam konjungtur bintang-bintang, yang niscaya dan objektif. Maka segala ungkapan subjektif akan menjadi pleonasme vulgar. Penonton juga tidak terpaku pada para tokoh, sebaliknya, keberadaan mereka menjadi utuh karena tidak dibebani oleh kepastian atau ketaksaan psikologis dan manakala, pada akhir film, Randolph Scott dan

Lee Marvin berhadapan, rasa pedih yang dirasakan penonton menjadi sangat menyentuh dan sekaligus indah, seperti tragedi.

Dengan demikian, gerakan bisa dirasakan ketika sedang berlangsung. Film western tidak perlu memberikan membenaran melalui kecendekiaan atau gambar yang spektakuler. Kecerdasan yang dewasa ini dituntut penonton dari film western dapat dimanfaatkan untuk menghaluskan struktur primitif western dan bukan untuk merenungkan hakikat genre itu atau bahkan untuk membelokkannya demi memuaskan kepentingan yang di luar esensi genre western.

#### CATATAN

<sup>1</sup> *Cahiers du cinéma*, Agustus-September 1957.

#### KETERANGAN GAMBAR

Hlm. 242: Lee Marvin dalam *Sept hommes à abattre*.

Hlm. 243: *Sept hommes à abattre*: “Boetticher sangat pandai memanfaatkan pemandangan, beraneka bahan pembentuk tanah, biji pasir dan bentuk bukit karang.” [Foto Warner Bross]

## **BAB XIX**

### **TENTANG “EROTISME DALAM SINEMA”<sup>1</sup>**

Tak seorang pun akan berpikir untuk menulis buku tentang erotisme dalam teater. Bukannya karena pokok bahasan itu tidak dapat dijadikan bahan renungan tetapi karena sifatnya begitu negatif sehingga tidak dapat diterima.

Namun, semua mengakui bahwa halnya tidak sama pada roman, satu sektor yang cukup besar dari kesusastraan dibangun secara kurang lebih sengaja dengan landasan erotisme. Akan tetapi benar-benar hanya pada satu sektor, dan keberadaan rayon bernama “neraka” dalam Perpustakaan Nasional Prancis mewujudkan kekhasan itu. Benar pula bahwa erotisme cenderung memainkan peranan yang semakin besar dalam kesusastraan modern dan sudah jauh melampaui batas roman, bahkan yang populer sekalipun. Akan tetapi, di samping kemungkinan besar sinema seharusnya dianggap sebagai yang paling banyak memberikan andil terbesar dalam penyeberluasan erotisme, sinema juga masih dikungkung oleh berbagai pengertian moral yang lebih umum, sehingga perluasan erotisme di dalam sinema menimbulkan masalah. Malraux, yang kemungkinan besar adalah pengarang roman kontemporer yang telah mengemukakan secara jelas suatu etika tentang cinta yang berlandaskan erotisme, melukiskan dengan sempurna ciri modern, historis dan sebagai akibatnya, pilihan semacam itu bersifat relatif. Erotisme sebenarnya cenderung untuk memainkan peranan di dalam kesusastraan Prancis yang dibandingkan dengan peranan cinta anggun di dalam kesusastraan Abad Pertengahan. Namun, sekuat apa pun

mite erotisme dan adanya semacam masa depan baginya, tampak dengan jelas bahwa tak ada kekhasan yang mengaitkannya dengan kesusastraan romantik yang menjadi ajang perwujudannya. Bahkan seni lukis, yang sebenarnya memungkinkan bagi tubuh manusia untuk memainkan peranan dominan, hanya sekali-sekali, atau sebagai kelengkapan, bersifat erotis. Gambar, ukiran, sketsa atau lukisan libertain merupakan satu genre, satu variasi seperti halnya aliran libertain dalam kesusastraan Tubuh telanjang dapat dikaji di dalam berbagai seni rupa dan kemungkinan besar akan terungkap darinya berbagai perasaan erotis, tetapi sekali lagi erotisme tetap merupakan unsur bawahan dan kelengkapan.

Jadi, di dalam sinema, dan hanya di dalam sinema, kita bisa mengatakan bahwa erotisme muncul sebagai semacam proyek, isi film yang fundamental. Memang erotisme bukan unsur fundamental satu-satunya, karena banyak juga film besar yang sama sekali tidak memanfaatkan erotisme, namun bersifat utama, khas dan bahkan mungkin merupakan esensi.

Lo Duca<sup>2</sup> benar, ketika mengamati gejala itu, melihat erotisme sebagai variabel konstan sinema: “Kain layar sudah setengah abad lamanya menyiratkan sebuah motif fundamental: erotisme...” Akan tetapi, yang penting diketahui adalah bahwa kehadiran erotisme yang terus-menerus itu bukan sekadar gejala umum melainkan yang kadang-kadang muncul, yang merupakan hasil permainan bebas gaya kapitalis antara penawaran dan permintaan. Untuk menarik sebanyak mungkin penonton, para produsen dengan sendirinya akan memanfaatkan tropisme yang paling ampuh: tropisme seks. Kita bisa menunjang argumen itu dengan mengemukakan bahwa film-film Rusia adalah yang paling tidak erotis. Namun, contoh ini patut direnungkan meskipun bukan contoh yang meyakinkan, karena kita harus mengkaji terlebih dahulu faktor budaya, etnis, keagamaan, sosiologis yang berperanan dalam pembuatan film Rusia. Kita terutama harus mempertanyakan apakah puritanisme dalam film-film Rusia itu bukan gejala palsu dan sepintas karena hanya muncul sekali-sekali, tidak seperti dalam film-film kapitalis. *Quarante et unieme* yang diputar baru-baru ini telah membuka cakrawala baru dalam kaitan dengan masalah erotisme dalam sinema.

Lo Duca tampaknya melihat sumber erotisme sinematografis dalam hubungan antara tontonan sinematografis dan mimpi: “Sinema mirip dengan mimpi, melalui citra akromatis yang menjadi citra film. Kita tahu

bahwa sinema yang memanfaatkan warna tidak berhasil menampilkan erotisme sepekat film hitam putih; sebabnya adalah warna bertentangan dengan alam mimpi.”

Saya akan membantah sutradara itu dari segi rincian. Saya tidak tahu dari mana datangnya prasangka kuat bahwa orang tidak pernah bermimpi warna-warni! Pasti saya bukan satu-satunya yang pernah bermimpi melihat bentuk warna-warni, karena saya sudah menanyakan kepada cukup banyak orang di sekitar saya. Sebenarnya ada mimpi berwarna, seperti juga sinema yang dibuat hitam putih atau berwarna. Saya sepekat dengan Lo Duca bahwa produksi sinematografis berwarna sekarang sudah lebih canggih daripada mimpi, berkat teknik multikolor. Akan tetapi, saya benar-benar tidak bisa menerima gagasannya tentang berkurangnya nilai erotis dalam film berwarna. Namun, marilah kita lihat perbedaan pendapat itu sebagai penyimpangan pribadi dari kami berdua. Pokoknya bagian terpenting adalah tetap kemiripan sinema dengan alam mimpi atau mungkin lebih tepat dengan gambar hidup.

Jika hipotesis itu benar —dan saya percaya bahwa sebagian memang benar— psikologi penonton sinema pasti cenderung sama dengan psikologi orang-orang yang sering bermimpi dalam tidurnya. Tambahan lagi kita tahu benar bahwa bagaimanapun semua mimpi bersifat erotis.

Walaupun demikian, kita juga tahu bahwa sensor yang menetapkan secara jauh lebih ketat daripada semua Anastasi. Superego semua orang adalah Mister Hays yang tidak mau menjadi dirinya sendiri. Karena itu, terdapat repertoar yang luar biasa luas dari simbol, baik yang umum maupun yang khusus, yang bertugas menipu pikiran kita karena sebenarnya skenario mimpi tidak mungkin disusun.

Dengan demikian, menurut pendapat saya, analogi antara mimpi dan sinema harus dilihat jauh ke dalam lagi. Analogi itu tidak terletak pada kemiripan hal-hal yang sangat didambakan dapat dilihat di atas layar dengan apa-apa yang tidak mungkin ditampilkan. Keliru jika kita mengartikan istilah mimpi dengan kebebasan anarkis dari imajinasi, karena tidak ada yang paling ditentukan dan disensor daripada mimpi. Benar bahwa mimpi tidak ditentukan oleh nalar dan kaum surealis telah menegaskan hal itu. Benar juga bahwa mimpi hanya ditetapkan secara negatif oleh sensor dan bahwa realitas positifnya terletak pada keinginan tak tertahankan untuk melanggar berbagai larangan yang ditetapkan oleh superego. Saya juga melihat dengan

jelas perbedaan antara hakikat sensor sinematografis, yang esensinya bersifat sosial dan yuridis, dan sensor mimpi; tetapi saya hanya akan mencatat bahwa fungsi sensor sama pentingnya di dalam mimpi dan di dalam sinema. Sensor terbentuk secara dialektis.

Saya akui bahwa itulah yang menurut pengamatan saya tidak hanya tidak dibahas dalam uraian Lo Duca tetapi juga terlewat dalam keseluruhan ilustrasi, yang sebagai akibatnya, membentuk semacam dokumentasi yang, walaupun sangat luas, tidak dapat dimanfaatkan.

Tentu saja bukan karena auteurnya tidak mengetahui peranan perangsang yang dapat dimainkan oleh larangan resmi oleh sensor, melainkan tampaknya ia melihat sensor sebagai jalan terakhir dan, khususnya, pikiran yang melandasi pemilihan foto-fotonya menggambarkan tesis yang sebaliknya. Ia lebih banyak menunjukkan bagian-bagian yang biasanya dipotong oleh sensor dalam berbagai film dan bukan bagian yang dibiarkan lolos. Saya tidak menyangkal arti penting ataupun daya tarik dokumentasi itu, tetapi saya berpikir misalnya tentang Marilyn Monroe. Foto yang ditampilkan bukanlah yang bugil sebagai penghias penanggalan (karena dokumen ekstra-sinematografis itu sudah ada sebelum Marilyn Monroe menjadi bintang tenar, sehingga tidak dapat dianggap sebagai perluasan dari sex-appealnya di atas layar); melainkan adegan yang terkenal di dalam *Sept ans de reflexion*, yaitu roknya yang ditiup angin yang keluar dari terowongan metro. Gagasan hebat ini hanya mungkin lahir dalam rangka sinema yang memiliki budaya sensor yang tua, kaya, dan pelik namun tanpa hasil. Temuan seperti itu mensyaratkan penghalusan imajinasi yang luar biasa, yang bertujuan menentang kaidah puritan yang ketat dan konyol. Jelas bahwa Hollywood, yang sekaligus menghadapi dan menjadi akibat segala larangan yang diterapkan di Amerika, tetap merupakan pusat erotisme sinematografis.

Walaupun begitu, jangan memaksa saya untuk mengatakan bahwa setiap erotisme sejati harus menipu sensor resmi untuk dapat berkembang di layar. Bahkan, maslahat yang dapat diambil dari pelanggaran itu pasti lebih sedikit dibandingkan dengan mudarat yang ditimbulkannya. Sebabnya adalah tabu sosial dan moral bagi para penyensor merupakan pembatas yang terlalu picik dan semena untuk dapat menyalurkan imajinasi secara tepat -walaupun sangat bermanfaat dalam komedi atau film balet misalnya, sehingga sensor merupakan hambatan konyol dan tak mungkin dihilangkan di dalam genre-genre yang realis.

Citra itu sendiri merupakan satu-satunya sensor penentu yang harus dipatuhi oleh sinema, dan bagaimanapun hanya dalam hubungan dengan citra, kita harus mencoba merumuskan suatu psikologi dan estetika sensor erotis.

Pendek kata, saya tidak berambisi untuk mengajukan keduanya di sini, walaupun hanya secara garis besar. Saya hanya ingin mengusulkan serangkaian pemikiran yang mungkin dijadikan petunjuk untuk kajian selanjutnya.

Perlu ditambahkan juga bahwa uraian ini sangat berarti bagi saya karena merupakan jawaban saya kepada komentar Domarchi baru-baru ini yang menurut saya sangat penting.

Demikian kisahnya: Domarchi dengan sungguh-sungguh menyatakan bahwa ia selalu terusik ketika melihat adegan orgi di sinema atau secara lebih umum tidak menyukai adegan erotis yang tidak cocok dengan ketiadaan emosi pada para aktornya. Dengan kata lain, ia seolah mengharap bahwa adegan erotis dapat dimainkan seperti adegan lain dan bahwa emosi seksual konkret dari para pelakunya di depan kamera bertentangan dengan tuntutan seni itu. Sikapnya yang kolot itu semula mengejutkan saya, tetapi ternyata dilandasi sebuah argumen tak terbantah dan sama sekali bukan alasan moral. Jika di layar diperlihatkan lelaki dan perempuan dalam kostum tertentu dan postur tertentu yang begitu mirip setidaknya dengan awal persetubuhan, yang melengkapi action, saya juga boleh menuntut bahwa di dalam film detektif korbannya benar-benar dibunuh atau paling sedikit dilukai. Jangan mengira bahwa hipotesis itu tidak masuk akal karena belum lama berselang pembunuhan tidak lagi hanya ada dalam tontonan. Pelaksanaan hukuman mati di Place de Greve tidak lain adalah pembunuhan dan bagi bangsa Romawi, pertandingan sampai mati di arena dapat dipadankan dengan orgi. Saya masih ingat dahulu pernah menulis tentang penayangan berita hangat yang menampilkan hukuman mati di jalanan kota Shanghai bagi "mata-mata komunis" oleh tentara Ciang Kai Syek. Saya juga masih ingat pernah berkomentar bahwa citra yang tidak senonoh sama saja dengan film pornografi: sebuah pornografi ontologis. Kematian di sini adalah padanan negatif dari kepuasan seksual, karena itu disebut "kematian sekejap".

Teater pun tidak mentolerir adegan erotis. Segala sesuatu yang di pentas menyentuh cinta fisik akan merupakan paradoks bagi pemainnya. Tak seorang pun pernah terangsang di Palais-Royal, baik di atas pentas, maupun

di ruang penonton. Strip-tease memang telah mengungkit kembali masalah erotisme, tetapi orang beranggapan bahwa strip-tease bukan teater meskipun berbentuk tontonan dan perlu dicatat bahwa penari perempuan itu membuka bajunya sendiri. Tidak mungkin ia ditelanjangi oleh mitranya karena akan menimbulkan rasa cemburu pada para penonton. Pada kenyataannya, strip-tease dilandasi poralisasi dan perangsangan birahi penonton, masing-masing merasa memiliki perempuan virtual yang menyerahkan dirinya. Namun, seandainya seorang lelaki berani naik ke pentas, pasti ia dicabik-cabik oleh penonton lain karena birahinya masuk ke dalam persaingan dan pertentangan (kecuali jika ia menyalurkan birahinya dalam onanisme atau “voyeurisme”, tetapi ini merupakan mekanisme mental yang berbeda).

Di sinema, sebaliknya, perempuan, bahkan ketika ia telanjang, dapat didekati oleh mitranya, jelas-jelas diingini dan benar-benar dielus, karena berbeda dengan teater –tempat konkret suatu permainan yang dilandasi kesadaran dan tentangan– sinema berlangsung dalam ruang khayali yang menuntut peran serta dan identifikasi. Aktor yang berhasil memperoleh perempuan itu saya anggap menjalankan mandat dari saya. Rayuan, kegagahan, kenekatannya, tidak menyaingi birahi saya tetapi mewujudkan.

Akan tetapi, jika hanya menilai dari psikologi itu, sinema bakal mengidealkan sinema pornografis. Sebaliknya, jelas sekali bahwa jika ingin tetap berada di tataran seni, kita harus tetap berada di alam khayali. Saya harus bisa menganggap apa yang terjadi di atas layar sebagai sekadar dongeng, suatu kejadian yang tidak pernah ada dalam kenyataan, kecuali membuat saya bersekongkol dari jauh untuk melakukan suatu tindak atau setidaknya untuk merasakan suatu emosi yang perwujudannya harus dirahasiakan.

Itu berarti bahwa sinema mungkin mengatakan apa saja tetapi mustahil memperlihatkan segalanya. Tidak ada situasi seksual, moral atau amoral, merupakan skandal atau sekadar kejadian biasa, wajar atau patologis, yang ungkapannya di atas layar apriori dilarang. Walaupun demikian, dengan syarat bahwa sinema memanfaatkan berbagai kemungkinan abstraksi dari bahasa sinematografis, sehingga citra tidak akan pernah mengandung nilai dokumenter.

Karena itu, dan pada akhirnya, setelah ditimbang masak-masak, *Et Dieu crea la femme* menurut saya adalah film yang setengahnya buruk, meskipun ada juga unsur yang baik di dalamnya.

Saya menguraikan gagasan ini sambil mengembangkan secara logis komentar dari Domarchi. Namun, sekarang harus saya akui bahwa saya kebingungan menghadapi berbagai sanggahan yang banyak jumlahnya itu.

Pertama, saya tidak mungkin menutupi kenyataan bahwa misalnya saya mengabaikan sebagian besar sinema Swedia kontemporer. Meskipun demikian, patut dicatat bahwa beberapa adiknya erotisme jarang yang bisa dikritik. Stroheim sendiri tampaknya berhasil lolos... Sternberg juga...

Akan tetapi, yang paling mengganggu keruntutan penalaran saya adalah adanya kesan terbatas di dalam bahasan itu. Mengapa saya berhenti pada para aktor dan tidak mempersoalkan para penonton? Seandainya transmudasi estetisnya sempurna, penonton seharusnya sama tidak beremosinya dengan para aktor. Patung "Baiser" karya Rodin, walaupun sangat realis, sama sekali tidak menimbulkan fikiran yang berkaitan dengan libido.

Apakah bukannya perbedaan antara citra susastra dan citra sinematografis yang keliru? Jika menganggap citra sinematografis sebagai mutlak berbeda karena diwujudkan secara fotografis, jelas akan mengikutkan berbagai akibat estetis yang tidak ingin saya bahas lebih lanjut. Jika pernyataan Domarchi itu benar, pasti dapat diterapkan juga, setelah diadaptasi, pada roman. Domarchi bakal merasa kikuk setiap kali seorang pengarang roman memerikan tindak-tanduk yang tidak mungkin ia bayangkan dengan kepala yang "benar-benar" dingin. Apakah dalam hal ini pengarang berada dalam situasi yang begitu berbeda dari sineas dan para aktornya? Alasannya, dalam hal fiksi, batas antara imajinasi dan tindak sebenarnya cukup kabur, atau lebih tepat semena. Mengizinkan pengarang roman untuk mengungkapkan apa pun, dan melarang hal yang sama di sinema, padahal keduanya begitu mirip, adalah suatu kontradiksi parah yang dapat saya amati tanpa bisa menanggulangnya... Silakan pembaca mencari jalan keluarnya dan semoga berhasil.

#### CATATAN

<sup>1</sup> *Cahiers du cinéma*, April 1957.

<sup>2</sup> Lo Duca, *L'Erotisme au cinéma* (Jean-Jacques Pauvert, 1956).

**KETERANGAN GAMBAR**

Hlm. 253: *Sept ans de réflexion*: “Gagasan hebat ini hanya mungkin lahir dalam rangka sinema yang memiliki budaya sensor yang tua, kaya, dan pelik namun tanpa hasil.” [Foto 20th Century-Fox]

Hlm. 256: Cyd Charisse dan Gene Kelly dalam *Singing in the rain*: “Bedanya dengan teater –tempat konkret suatu permainan yang dilandasi kesadaran dan pertentangan– sinema berlangsung dalam ruang khayali yang menuntut peran serta dan identifikasi.”

## BAB XX

### REALISME SINEMATOGRAFIS DAN ALIRAN PEMBEBASAN DI ITALIA<sup>1</sup>

Kita telah membandingkan, dan sudah seharusnya melakukan hal itu, pentingnya film Rossellini yang berjudul *Païsa* bagi sejarah dan sejumlah adiknya klasik dalam sinema. Georges Sadoul tidak ragu-ragu untuk menyebutkan *Nosferatu*, *Nibelungen* atau *Les rapaces*. Saya sepakat sepenuhnya dengan pujian yang dilontarkannya, meskipun pengacuan pada ekspresionisme Jerman tentu saja hanya berkaitan dengan kulit luarnya dan tidak dengan hakikat estetis yang dibahasnya. Lebih tepat jika yang dikemukakan adalah *La cuirassé Potemkine* diproduksi pada tahun 1925. Lagipula orang sering kali mempertentangkan realisme dalam film-film Italia mutakhir dengan estetisme dalam produksi Amerika dan dengan sebagian film Prancis. Bukankah karena keinginan untuk membentuk realisme maka film-film Rusia karya Eisentein. Poudovkine atau Dovjenko bersifat revolusioner baik dalam seni maupun dalam politik sehingga bertentangan sekaligus dengan estetisme ekspresionistis Jerman dan cara Hollywood memuja bintang dengan cara yang menemukan. Misalnya, Potemkine, *Païsa*, *Sciussia*, *Romme ville ouverte* [Roma kota terbuka] membuka tahap baru dalam tradisi mempertentangkan realisme dan estetisme di layar. Namun, sejarah tidak berulang; yang perlu dikemukakan adalah bentuk khas yang kini muncul sebagai akibat dari konflik estetika, berbagai jalan keluar baru yang membuat film-film Italia tahun 1947 berjaya.

#### ***Para Pendahulu***

Melihat orisinalitas produksi Italia itu dan karena film Italia bersemangat untuk membuat kejutan, mungkin kita lupa untuk melihat secara lebih

mendalam sebab-sebab dari kelahiran kembali itu, dan lebih suka melihat di dalamnya suatu generasi semerta yang, seperti kawanan lebah, muncul dari bangkai busuk fasisme dan perang. Tidak diragukan lagi bahwa Pembebasan dan wujudnya yang sosial, moral dan ekonomi di Italia telah memainkan peranan yang menentukan di dalam produksi sinematografis. Kami akan membahasnya kembali nanti. Namun, hanya karena tidak tahunahu mengenai sinema Italia, kita larut dalam ilusi yang menggairahkan dari mukjizat tanpa persiapan.

Besar kemungkinan bahwa Italia saat ini merupakan negeri yang paling menghayati sinematografi jika penilaian dilakukan berdasarkan kuantitas dan kualitas terbitan di bidang sinematografi. Pusat Eksperimen Sinema di Roma telah berdiri beberapa tahun sebelum Prancis memiliki Lembaga Pendidikan Tinggi Sinematografi; dan khususnya, berbagai pemikiran spekulatif di Italia tidak seperti di Prancis yang tetap tanpa dampak pada realisasi film. Patah arang antara kritik dan peradeganan tidak terjadi, sementara di Prancis perpecahan itu terdapat dalam bidang susastra.

Tambahan lagi fasisme, berbeda dari nazisme, masih membiarkan pluralisme di dalam bidang seni, dan meminati secara khusus sinema. Orang boleh saja berprasangka apa pun mengenai hubungan Festival Venesia dengan kepentingan politis Duce, tetapi tak ada yang bisa membantah bahwa gagasan tentang festival internasional itu telah terwujud serta berjalan dengan baik, dan kini prestisenya bisa diukur dari usaha empat atau lima bangsa di Eropa untuk turut serta di dalam tim yuri. Kapitalisme dan fasisme yang serba terpimpin itu rupanya tidak berhasil memperlengkapi Italia dengan studio modern. Meskipun di bawah rezim itu Italia menghasilkan film-film yang konyol, melodramatis dan berbunga-bunga, tetap saja muncul beberapa orang cerdas (dan cukup licin untuk membelokkan skenario yang berisi masalah mutakhir untuk tidak menyinggung rezim) yang berhasil membuat karya-karya bernilai tinggi yang merupakan awal dari karya mutakhir mereka. Seandainya Prancis tidak terlibat dalam Perang Dunia II, film-film seperti *S.O.S. 103* atau *La navire blanc* [Kapal putih] karya Rossellini pasti lebih menarik perhatian penonton Prancis. Bahkan, ketika kaum kapitalis dan politisi yang bodoh itu menghambat sebanyak mungkin produksi film yang komersial, kalangan perfilman menyelamatkan kecendekiaan, kebudayaan dan penelitian eksperimental dalam terbitan, kongres sinematek dan pembuatan film-film pendek. Lattuada, sutrada film *Il Bandito* yang juga

direktur sinematek Milano, hampir masuk penjara karena berani menyangkan versi asli dari *La grande illusion* pada tahun 1941.<sup>2</sup>

Karena itu, sejarah sinema Italia kurang dikenal. Orang hanya tahu *Cabiria* dan *Quo Vadis*, serta mendapati di dalam *la couronne de fer* penegasan keras dari kelanggengan ciri khas film Italia: dekor yang berselera tinggi dan rendah, pemujaan bintang, permainan muluk-muluk yang sangat kekanak-kanakan, hipertropia dalam peradeganan, perasukan sarana tradisional seperti *bel canto* dan opera, skenario konvensional yang dipengaruhi cerita, melo-romantik dan epos lirik yang lebih cocok untuk opera sabun. Memang benar bahwa terlalu banyak produksi Italia yang menonjolkan karikatur itu, bahwa di antara sutradara terbaik terlalu banyak yang telah mengorbankan (tidak selamanya tanpa sikap ironis pada diri sendiri) mutu demi tuntutan komersial. Namun, film-film besar dan mahal, seperti *Scipion l'Africain* jelas merupakan komoditas ekspor yang utama. Walaupun demikian, terdapat aspek seni yang praktis hanya diperuntukkan bagi publik dalam negeri Italia. Berhubung kini beban moril akibat perang hanya tinggal kenangan nun jauh di sana, penonton bisa mendengar dengan lebih jelas bunyi samar-samar namun nikmat yang terdapat dalam *Quatre pas dans les nuages*.

Pembaca, setidaknya yang telah menonton film yang disebutkan terakhir, pasti sama terkejut dengan kami sendiri ketika mendapati bahwa komedi itu, yang sangat menggugah rasa, penuh dengan puisi dan di dalamnya realisme sosial dengan selaras digambarkan sesuai dengan gaya sinema Italia mutakhir, ternyata dibuat pada tahun 1942, dua tahun setelah film *La couronne de fer* yang terkenal itu dan oleh sutradara yang sama: Blasetti, yang pernah juga menunjukkan kehebatannya dalam *Les aventures de Salvador Rosa*, dan baru-baru ini *Un jour dans la vie*. Sutradara seperti Vittorio de Sica, auteur film *Sciussia* yang mengagumkan itu, gemar membuat komedi yang sangat manusiawi, menggugah rasa dan penuh realisme, misalnya film yang dibuat pada tahun 1942: *Prico*. Pada tahun 1932, seorang Camerini malahan sudah memproduksi *Les hommes, quels mufles!* yang, seperti juga film *Rome ville ouverte*, actionnya berlangsung di jalan-jalan Ibu Kota Italia, dan *Piccolo mondo antico* yang sangat khas film Italia.

Tambahan lagi, tidak terdapat nama baru di dalam peradeganan Italia masa kini. Sutradara termuda, seperti Rossellini, sudah mulai membuat film

pada awal Perang Dunia II, sedangkan sutradara tua seperti Blasetti atau Mario Soldati, sudah dikenal sejak tahun-tahun pertama film bicara.

Meskipun demikian, melihat kenyataan itu, lebih baik tidak menyimpulkan bahwa aliran "baru" Italia tidak ada. Kecenderungan realis, antimisme satiris dan sosial, realisme yang menggugah rasa dan puitis, sampai awal Perang Dunia II hanya merupakan kualitas tidak penting, sekadar bunga-bunga penghias peradeganan. Walaupun demikian, tampaknya sejak awal perang, hutan yang terbuat dari karton dan bubur kertas itu mulai cerah. Misalnya, dalam *La couronne de fer* saja, genre Italia tampak membentuk parodi. Rossellini, Lattuada, Blasetti telah berusaha membentuk realisme berkelas internasional. Namun, baru dengan aliran Pembebasan, berbagai kehendak dalam bidang estetik itu dapat sepenuhnya dibebaskan, sehingga dapat tumbuh-kembang di dalam kondisi baru yang tentu saja mengubah juga arah dan jangkauan film Italia.

### ***Pembebasan, Pemutusan, dan Kelahiran Kembali***

Jadi, cukup banyak unsur dalam gerakan Pembebasan yang memberi andil dalam pembentukan aliran Italia yang masih muda itu: manusia, teknik, dan beberapa kecenderungan dalam bidang estetika. Namun, konjungtur historis, sosial, dan ekonomi secara mendadak telah mempercepat timbulnya sebuah sintesis yang dimasuki pula oleh unsur-unsur orisinal.

Gerakan Résistance dan Pembebasan telah memasok tema-tema utama bagi berbagai film di Eropa selama dua tahun terakhir ini. Akan tetapi, berbeda dengan film Prancis, untuk tidak mengatakan film Eropa, film Italia tidak membatasi diri dengan hanya melukiskan berbagai action yang khas Résistance. Di Prancis, Résistance segera menjadi bagian dari legenda; begitu Prancis dibebaskan dari Jerman, gerakan Résistance hanya tinggal sejarah walaupun sangat dekat dengan kekinian. Artinya, begitu orang Jerman hengkang dari Prancis, kehidupan kembali seperti biasa. Di Italia sebaliknya, Pembebasan tidak berarti kembali ke kehidupan bebas yang pernah ada tetapi merupakan revolusi politis, pendudukan oleh sekutu, kekacauan ekonomi dan sosial. Pendek kata, Pembebasan berlangsung lambat, berbulan-bulan berlalu namun proses itu seolah tidak ada akhirnya. Pembebasan telah menimbulkan akibat cukup parah dalam kehidupan ekonomi sosial dan moral negeri itu. Karena itu, di Italia, kata Résistance dan Pembebasan, berbeda dari Paris yang melakukan perlawanan, tidak

menjadi istilah sejarah. Rossellini membuat *Païsa* pada masa skenarionya masih berkaitan erat dengan keadaan zaman itu. *Il bandito* memperlihatkan bagaimana prostitusi dan pasar gelap tumbuh kembang di balik angkatan bersenjata Italia, bagaimana kekecewaan dan pengangguran mendorong seorang mantan tawanan menjadi *gangster*. Kecuali beberapa film yang jelas merupakan film "Résistance", seperti *Vivere in pace* atau *Il sole sorga ancora*, sinema Italia dapat dikenali terutama dari penampilan hal-hal mutakhir. Para kritikus Prancis sempat menggarisbawahi kekinian masalah yang ditampilkan, entah untuk memuji atau menunjukkan kekurangan, namun dengan rasa heran dan sekaligus hormat. Misalnya kritik atas beberapa peristiwa yang mengingatkan masa setelah Perang Dunia II, yang ingin ditonjolkan oleh Carné dalam filmnya yang terakhir. Sutradara dan penulis skenario bersusah payah untuk membuat penonton di luar Italia memahami masa itu, karena 95% film Prancis baru mengambil topik dari masa yang sama, sepuluh tahun kemudian. Sebaliknya, walaupun isi skenario tidak dapat dilepaskan dari kekinian, film-film Italia jelas merupakan reportase yang disusun kembali. Actionnya tidak berlangsung di dalam semacam konteks sosial historis yang netral, hampir-hampir abstrak seperti dekor tragedi, yang sering melatari film Amerika, Prancis, atau Inggris meskipun dengan kadar yang berbeda.

Jadi, walaupun film-film Italia mengandung nilai dokumenter yang luar biasa, kita tidak mungkin mencabut skenarionya tanpa membawa seluruh lingkungan sosial tempat akar-akarnya melembaga.

Penghayatan masa kini yang sempurna dan wajar itu dapat dijelaskan jika kita melihat ke dalam batin film Italia yang secara spiritual bersatu dengan zamannya. Kemungkinan besar sejarah mutakhir Italia tidak mungkin kembali ke belakang. Di Italia perang tidak dirasakan sebagai sisipan di antara dua tanda kurung, tetapi sebagai kesimpulan: akhir suatu zaman. Dalam batas tertentu Italia dapat dianggap baru berumur tiga tahun. Akan tetapi, sebab yang sama dapat menimbulkan dampak yang berbeda. Karena itu, dengan caranya melukiskan kekinian, sinema Italia tetap mengagumkan dan menjangkau minat yang besar dan sangat luas di kalangan bangsa-bangsa Eropa. Di dalam lingkungan yang pernah dan masih dihantui oleh teror dan kedengkian, sehingga realitas tidak disukai sebagaimana adanya tetapi ditolak atau dipertahankan sebagai tanda politis, *sinema Italia, adalah satu-satunya yang, melalui zaman yang dilukiskannya, justru menyelamatkan suatu humanisme revolusioner.*

### ***Mencintai dan Menolak Kenyataan***

Film-film Italia mutakhir bagaimanapun merupakan yang paling tidak pra-revolusioner: semuanya, entah secara implisit atau eksplisit, entah melalui humor, satir, atau puisi, menolak realitas sosial; tetapi semuanya mengambil posisi secara paling jelas, yaitu tidak pernah memperlakukan realitas itu sebagai sarana. Mengutuk realitas bagi film Italia tidak sama dengan membencinya. Semua film itu tidak pernah melupakan bahwa, sebelum bisa dikutuk, dunia memang begitulah *adanya*. Memang itu konyol dan mungkin sama lugunya dengan pujian yang dilontarkan oleh Beaumarchais kepada air mata dalam melodrama, tetapi siapa yang ketika selesai menonton film Italia tidak merasa lega, tidak ingin mengubah dunia, tetapi lebih suka dengan jalan meyakinkan manusia, setidaknya mereka yang bisa diyakinkan dan bahwa hanya sikap membabi buta, prasangka atau nasib sial saja yang membuat manusia tega menyakiti sesamanya.

Karena itu, ketika dibaca ringkasannya, cukup banyak skenario film Italia yang terasa sangat konyol. Jika didangkalkan sampai tinggal ceritanya, skenario itu hanyalah melodrama yang berisi petuah. Namun, di dalam filmnya, semua tokoh hadir dengan kegablengan yang memukau. Tak satu pun yang dipersempit menjadi keadaan atau simbol sehingga penonton bisa membenci mereka tanpa harus bersusah payah memahami terlebih dahulu ketaksaan dunia manusia yang ditampilkan.

Saya dengan senang hati mengamati kehebatan hakikat kehidupan di dalam humanisme film-film Italia masa kini. Film Italia memungkinkan bagi kita untuk menikmati semacam nada revolusioner, sementara kita tahu bahwa kini bukan lagi saatnya sehingga teror dapat diabaikan.

### ***Amalgam dari berbagai Pemain***

Wajar bahwa yang pertama-tama mampu menyentuh perasaan publik adalah kehebatan para pemain film Italia. Dengan *Rome ville ouverte*, sinema bertaraf dunia itu diperkaya oleh seorang aktris besar. Anna Magnani, perempuan muda hamil yang tak terlupakan, Fabrizio sang pastor, Pagliero yang anggota Résistance, dan lain-lain yang dengan mudah menyusup ke ingatan kita di antara ciptaan sinematografis yang paling menyentuh perasaan. Reportase dan informasi dari media massa tentu saja berusaha untuk memberi tahu pembaca bahwa *Sciuscia* dibintangi oleh anak lelaki

yang benar-benar anak jalanan, bahwa Rossellini membuat filmnya dengan menyertakan beberapa gambar yang diambil dari tempat action yang sebenarnya, bahwa tokoh perempuan di dalam cerita pertama *Paisà* adalah seorang buta huruf yang ditemukannya di dermaga. Adapun Anna Magnani, mungkin sekali ia seorang profesional, tetapi yang datang dari kafe-konser; sedangkan Maria Michi hanya seorang penjaga pintu bioskop.

Meskipun sutradara film Italia merekrut pemain dengan cara yang bertentangan dengan kebiasaan sinema, metode itu tidak benar-benar baru. Sebaliknya, melalui semua bentuk "realis" dalam sinema, yang tidak pernah berubah, bahkan mungkin sejak Louis Lumière menemukan sinema, kita dapat melihat satu kaidah yang khas sinematografi, yang hanya dapat dirumuskan dan ditegaskan oleh aliran Italia. Belum lama berselang, kita juga mengagumi kehebatan sinema Rusia di dalam menggunakan aktor non-profesional yang disuruhnya menampilkan kehidupan mereka sehari-hari di atas layar. Pada kenyataannya, di sekitar film Rusia telah tercipta sebuah legenda. Pengaruh dari teater sangat besar di dalam beberapa aliran Soviet tertentu; oleh karena itu, walaupun film-film pertama Eisenstein tidak menggunakan aktor, sebuah karya yang begitu realis seperti *Le chemin de la vie* dimainkan oleh para pemain teater profesional; maka, semenjak itu, pemeranan di dalam film-film Rusia kembali menjadi profesional seperti di tempat lain. Tak satu pun aliran besar sinematografis di antara tahun 1925 dan sinema Italia mutakhir yang menyatakan ketiadaan aktor, tetapi dari waktu ke waktu muncul film di luar jajaran itu yang mengingatkan kita pada pemain nonprofesional. Hal itu justru kelihatan dalam karya yang mirip dengan reportase sosial. Perlu saya sebutkan dua di antaranya: *Sierra de Terruel* dan *La dernière chance* [Kesempatan terakhir]. Di sekitar keduanya juga terbentuk legenda. Para tokoh film Malraux itu tidak semuanya aktor dadakan yang memainkan peran mereka sendiri dalam kehidupan sehari-hari. Memang kebanyakan peran dimainkan oleh aktor dadakan tetapi tokoh penting tetap dimainkan oleh aktor profesional. Pemeran tokoh petani, khususnya, adalah aktor dan pelawak yang sangat terkenal di Madrid. Adapun *La dernière chance*, di dalamnya terdapat tokoh prajurit sekutu yang dimainkan oleh para penerbang sungguhan yang jatuh di Swiss, tetapi perempuan Yahudi diperankan oleh aktris teater. Hanya di dalam film-film seperti *Tabou* kita tidak mendapati satu pun aktor profesional, tetapi film itu, seperti juga film anak-anak, merupakan genre sangat khusus yang

melarang penggunaan aktor profesional. Baru-baru ini, Rouquier, di dalam *Farrebique*, berusaha dengan tekun untuk menghasilkan film yang serupa. Walaupun filmnya sangat berhasil, perlu dicatat bahwa itulah satu-satunya yang pernah dibuat dan bahwa masalah permainan dalam film tentang petani itu tidak jauh berbeda dengan film eksotis. Farrebique bukan contoh yang patut ditiru tetapi sebuah kasus batas yang sama sekali tidak mengurangi arti kaidah yang akan saya sebut hukum amalgam. Bukan ketiadaan aktor profesional yang menjadi ciri historis dari realisme sosial dan bukan pula ciri aliran Italia mutakhir, melainkan justru penyangkalan asas bintang tenar dan penggunaan aktor profesional dicampur dengan aktor dadakan. Yang penting untuk dicatat adalah jangan melihat aktor profesional di dalam pekerjaannya yang lazim: hubungan yang dijalinnya dengan tokoh yang diperankannya tidak bakal secara apriori menimbulkan kesan tertentu bagi publik. Jelas ada maksudnya bahwa petani di dalam *L'espoir* diperankan oleh badut teater, bahwa Anna Magnani adalah seorang penyanyi realis dan bahwa Fabrizzi seorang pemain kecil di dalam sandiwara jenaka. Pekerjaan sebagai aktor tidak merupakan kontradiksi, malah sebaliknya; akan tetapi, pengalaman mereka dipersempit sampai tinggal kelenturan yang berguna bagi aktor itu untuk bisa memenuhi tuntutan peradeganan dan lebih mudah menghayati tokoh yang diperankannya. Pemain nonprofesional tentu saja dipilih yang sesuai dengan peran yang harus dimainkannya: kesesuaian fisik atau biografis. Apabila amalgam berhasil -tetapi pengalaman membuktikan bahwa keberhasilan itu mungkin dicapai asalkan syarat-syarat tertentu dari skenario yang dapat disebut "moral", ada semua. Kita akan menyaksikannya melalui kesan kebenaran yang tampil dari film-film Italia mutakhir. Tampaknya penghayatan skenario oleh para pemain itu, yang dilakukan dengan sangat baik, dan skenario hanya menuntut tipuan dramatis yang minim, merupakan asal dari semacam osmosis di antara para pemain. Ketidaktahuan tentang teknik berperan pada para pemain nonprofesional melengkapi pengalaman pada pemain profesional, sementara yang terakhir ini memanfaatkan kesejatian yang merata dalam pemeranan.

Walaupun demikian, metode yang begitu menguntungkan bagi seni sinematografis hanya digunakan kadangkala, karena, sayangnya, metode itu mengandung asas penghancuran diri sendiri. Keseimbangan kimiawi dalam amalgam memang tidak stabil, dan mau tidak mau berkembang sampai membentuk kembali dilema estetis yang untuk sementara waktu telah

dipecahkannya: pengabdian dari bintang tenar dan dokumenter tanpa aktor. Dekomposisi itu dapat ditangkap dengan cepat dan jelas di dalam film anak-anak atau film tentang pribumi: si kecil Rari dalam *Tabou*, kata orang, akhirnya menjadi pelacur di Polandia, dan kita semua tahu nasib anak-anak yang main film satu kali dan langsung tenar. Jika mujur, mereka menjadi aktor muda yang sangat berbakat, tetapi itu soal lain. Mengingat keluguan dan ketiadaan pengalaman merupakan faktor yang sangat penting, jelas bahwa faktor-faktor itu tidak tahan terhadap kebiasaan. Tidak dapat dibayangkan “keluarga Farrebique” muncul dalam setengah lusin film dan akhirnya dikontrak oleh Hollywood. Adapun para aktor profesional, yang bukan bintang tenar, mereka mengalami proses penghancuran diri yang agak berbeda. Publiklah yang menjadi sebabnya. Walaupun bintang tenar yang mampu menghayati membawa dalam dirinya tokoh yang pernah diperankannya, sukses sebuah film juga cenderung mengungkung aktor dalam perannya. Para produser senang sekali mengulangi keberhasilan pertama untuk memuaskan selera publik yang sudah mereka kenal dengan baik: karena mereka ini menemukan kembali aktor kesayangannya dalam peran yang juga sudah mereka akrabi. Bahkan, walaupun seorang aktor cukup bijaksana untuk menghindar dari kungkungan suatu peran, wajahnya, kial-kial tertentu dalam permainannya, menjadi lazim bagi publik sehingga untuk seterusnya akan menghalanginya untuk beralmalgam dengan para pemain nonprofesional.

### *Estetisme, Realisme, dan Realitas*

Keaktualan skenario, kebenaran aktor padahal masih merupakan bahan dasar dalam estetika film Italia.

Kita harus waspada dalam mempertentangkan penghalusan estetis dengan kementahan yang saya tidak tahu seperti apa bentuknya, atau dengan realisme sangat efektif yang berpuas diri dengan hanya memperlihatkan realitas. Menurut pendapat saya, tidak pantas jika kita berbicara tentang sinema Italia dengan sekali lagi menonjolkan bahwa dalam “realisme” seni tidak ada yang benar-benar “estetis”. Orang sudah mewaspada hal itu, tetapi di dalam gaung kutukan yang dilontarkan oleh sementara orang kepada para artis yang dicurigai bersekutu dengan setan *l’art pour l’art*, orang cenderung melupakannya. Kenyataan, seperti juga alam khayal, dalam seni hanya menjadi milik seniman, daging dan darah realitas sama sulitnya untuk

dipertahankan dalam jaringan kesusastraan atau sinema dengan berbagai fantasi paling semerta sebagai hasil imajinasi. Dengan kata lain, ketika temuan dan kecanggihan bentuk tidak lagi berdampak pada isi karya itu sendiri, keduanya terus mempengaruhi efektivitas sarana. Hal itu juga yang membuat orang lupa sama sekali bahwa sinema Soviet dalam waktu dua puluh tahun telah turun dari peringkat teratas sampai peringkat terendah dalam produksi film besar yang berskala nasional. Bahwa *Potemkine* berhasil merestorasi dunia sinema, sebabnya bukan hanya pesan politis yang disampaikannya, bahkan bukan karena film itu mengganti para pegawai studio dengan dekor nyata dan bintang film dengan sembarang orang, melainkan karena Eisenstein memang ahli teori montase paling besar pada zamannya, karena ia bekerja sama dengan Tisse, operator terbaik di dunia, karena Rusia memang pusat pemikiran sinematografis; singkat kata, karena film-film "realis" yang diproduksinya lebih merupakan hasil ilmu estetika daripada hasil dekor, pencahayaan dan permainan berbagai karya paling rekaan dari ekspresionisme Jerman.

Begitu pula keadaan sinema Italia dewasa ini. Realismenya sama sekali tidak mengakibatkan kemunduran estetis, malahan sebaliknya, membawa kemajuan dalam pengungkapan, suatu evolusi bahasa sinematografis yang mengubah segalanya, dan perluasan dari stilistikanya.

Pertama-tama harus diamati sampai di mana perkembangan sinema dewasa ini. Sejak berakhirnya bid'ah ekspresionis dan terutama sejak adanya film bicara, sinema dapat dianggap tidak henti-hentinya menjurus ke realisme. Secara garis besar sinema ingin memberi kepada penonton suatu ilusi yang sesempurna mungkin, yang cocok dengan tuntutan logika kisah sinematografis dan dengan keterbatasan teknis pada masa itu. Dari sudut pandang ini, sinema jelas bertentangan dengan puisi, seni lukisan, teater, dan semakin mirip dengan roman. Saya tidak bermaksud memberikan pembenaran atas proyek estetika fundamental dalam sinema modern, dengan mengemukakan alasan teknis, psikologis, ekonomis. Semoga pembaca memaafkan saya karena kali ini saya menyatakan hal itu sebagai sebuah kenyataan, meskipun tanpa prasangka terhadap nilai intrinsik dari evolusi itu dan tidak juga terhadap cirinya yang tetap. Akan tetapi, realisme dalam seni jelas hanya mungkin dibentuk dari rekaan. Estetika mana pun mau tidak mau harus memilih di antara unsur yang perlu diselamatkan, yang hilang atau yang ditolak; tetapi, manakala estetika hanya bermaksud

menciptakan ilusi dari kenyataan, seperti yang dilakukan sinema, pilihan itu merupakan kontradiksi mendasar yang sekaligus tidak berterima dan niscaya. Niscaya karena seni hanya ada berkat pilihan itu. Tanpa pilihan, seandainya sinema total sekarang sudah dimungkinkan secara teknis, kita bakal kembali ke realitas. memang sesederhana dan segamblang itu. Tak berterima karena pilihan itu jelas diambil dengan mengorbankan realitas yang diinginkan oleh sinema untuk direkonstruksi secara utuh. Karena itulah, sia-sia untuk menentang setiap kemajuan teknis baru yang bertujuan meningkatkan realisme dalam sinema: bunyi, warna, relief. Sebenarnya "seni" sinematografis tumbuh dari kontradiksi tersebut, menggunakan sebaik mungkin berbagai kemungkinan abstraksi dan simbol yang tetap dibatasi oleh kendala waktu. Meskipun demikian, penggunaan sisa-sisa dari konvensi itu, yang telah ditinggalkan oleh teknik, dapat dilakukan untuk mendukung realitas atau untuk mengorbankannya. Penggunaan abstraksi dapat meningkatkan atau menetralkan efektivitas berbagai unsur realitas yang tertangkap oleh kamera. Kita dapat menggolong-golongkan, atau menyusun dalam hierarki, berbagai gaya sinematografis sesuai dengan realitas yang ditampilkannya. Dengan demikian, yang disebut sinema *realis* adalah sistem pengungkapan, proses penyusunan kisah yang cenderung memunculkan lebih banyak realitas di atas layar. "Realitas" tentu saja tidak boleh dipahami secara kuantitatif. Peristiwa yang sama, objek yang sama mungkin ditampilkan secara berbeda. Setiap tampilan menyingkirkan atau mempertahankan beberapa di antara kualitas objek, sehingga kita mengenalinya kembali di atas layar. Setiap tampilan, demi tujuan didaktis atau estetis, melakukan abstraksi yang kurang lebih menggerogoti sehingga tidak memunculkan semua unsur yang membentuk objek asli. Berdasarkan transformasi mendalam, yang tak terhindari dan niscaya itu, realitas awal telah disulih dengan ilusi dari realitas yang dibentuk dari suatu himpunan abstraksi (hitam dan putih, permukaan datar), konvensi (kaidah montase misalnya) dan realitas sejati. Ilusi itu niscaya, tetapi secara cepat menghilangkan kesadaran realitas itu sendiri, yang di dalam pikiran penonton diidentifikasi dengan tampilannya yang bersifat sinematografis. Adapun sineas, begitu publik secara tak sadar bersekongkol dengannya, ia akan sangat tergoda untuk mengabaikan realitas. Karena kebiasaan kemalasan, akhirnya ia sendiri tidak bisa lagi membedakan dengan jelas di mana awal dan akhir kebohongannya, karena justru itu yang membentuk seninya. Sineas patut dipersalahkan karena ia tidak lagi mampu mengendalikan kebohongan,

karena ia sendiri tertipu dan sebagai akibatnya ia tidak mungkin melakukan penaklukan baru atas realitas.

### *Dari Citizen Kane sampai Farrebique*

Tahun-tahun terakhir ini telah memberi kesempatan luas bagi estetika sinema untuk berkembang menuju realisme. Dari sudut pandang itu, dua peristiwa yang jelas menandai sejarah sinema sejak tahun 1940 adalah *Citizen Kane* dan *Paisa*. Keduanya jelas memperlihatkan kemajuan yang menentukan dalam hal realisme, namun, melalui jalur yang sangat berbeda. Saya sengaja menyebutkan film Orson Welles itu sebelum menguraikan stilistika berbagai film Italia karena filmnya memungkinkan saya untuk mengetahui secara lebih baik arah dari stilistika Italia itu. Orson Welles telah menyusun kembali satu kualitas mendasar dari kenyataan di dalam ilusi sinematografis, yaitu kesinambungannya, pemilihan adegan yang klasik, yang diciptakan oleh Griffith, mengurai realitas menjadi gambar berurutan yang hanya membentuk deretan sudut pandang, yang logis atau subjektif, tentang peristiwa. Seorang tokoh, yang terkurung di dalam sebuah kamar, menanti kedatangan algojo yang menuju ke tempatnya. Ia menatap pintu dengan cemas. Pada saat algojo itu akan masuk, sutradara sengaja membuat close-up dari grendel pintu yang berputar perlahan: close-up itu dibenarkan secara psikologis oleh perhatian korban yang terpusat pada tanda bahaya yang mengancamnya. Urutan gambar itulah, uraian konvensional dari sebuah realitas sinambung, yang merupakan unsur dasar dari bahasa sinematografis masa kini.

Pemilihan adegan, dengan demikian, jelas menyebabkan abstraksi dalam realitas. Karena kita begitu terbiasa, abstraksi itu tidak lagi kita rasakan. Revolusi Orson Welles bertolak dari penggunaan secara sistematis dari lingkup syuting yang sampai saat itu tidak lazim digunakan. Kamera klasik membidik adegan secara berurutan dari tempat-tempat yang berlainan, sedangkan kamera Orson Welles mencakup dengan kejelasan yang sama seluruh wilayah visual yang bertumpang tindih dengan wilayah dramatis. Bukan lagi pemilihan adegan yang memilih untuk kita hal yang perlu dilihat, dengan secara apriori memberinya "pemaknaan", melainkan pikiran penontonlah yang disuruh mendeteksi spektrum dramatis yang khas adegan, di dalam semacam paralelisme realitas sinambung yang ditampilkan bagian demi bagian di atas layar. Jadi, keberhasilan realisme dalam *Citizen Kane*

adalah berkat penggunaan yang cerdas dari kemajuan yang pasti. Berkat lingkup syuting dari bidikan kamera, Orson Welles telah membangun kembali kesinambungan realitas sehingga dapat dirasakan oleh penonton.

Kita melihat dengan jelas unsur-unsur mana dari realitas yang memperkaya sinema, tetapi dari sudut pandang lain jelas bahwa sinema menjauhkan diri dari realitas atau paling sedikit ia tidak lebih dekat dari realitas, bila dibandingkan dengan estetika klasik. Dengan menahan diri, berkat dukungan teknik yang canggih, untuk memanfaatkan secara khusus realitas mentah, seperti dekor alami, pengambilan gambar di luar studio, pencahayaan matahari, pemain nonprofesional, Orson Welles sekaligus menolak beberapa kualitas yang mutlak tidak dapat ditiru dari dokumen otentik dan yang, karena menjadi bagian dari realitas, mungkin saja membangun semacam "realisme". Dengan kata lain, di tentangan *Citizen Kane*, kita temukan *Farrebique* yang memperlihatkan bagaimana tekad kuat untuk hanya menggunakan bahan mentah yang alami justru membuat Rouquier gagal mencapai kesempurnaan teknik.

Dengan demikian, film itu yang paling realis dari semua seni sinematografis tetap mengalami nasib yang sama. Sinema tidak mungkin menangkap realitas seutuhnya, pasti ada bagian-bagian yang lolos dari bidikan kamera. Kemungkinan besar, suatu kemajuan teknis, bila digunakan secara tepat, dapat memperkecil mata jaring, tetapi tetap saja kita harus memilih di antara sekian banyak realitas. Kamera sebenarnya mirip dengan retina yang peka. Bukan pusat syaraf yang sama yang merekam warna dan intensitas cahaya, karena kepekatan warna lazimnya justru berlawanan dengan kepadatan cahaya; ternyata binatang, yang pada malam hari mampu membedakan bentuk mangsanya, hampir-hampir buta warna.

Di antara berbagai realisme yang saling bertentangan, tetapi juga murni di dalam *Farrebique* dan *Citizen Kane*, masih mungkin dibuat sejumlah aloi. Tambahan lagi, hilangnya kenyataan yang disebabkan oleh pembuatan film "realis" ada pagunya yang sering kali dimanfaatkan oleh sutradara untuk melipatgandakan efektivitas dari realitas yang dipilihnya, dengan jalan menyisipkan berbagai konvensi estetis di dalam rumpang-rumpang yang ada. Sinema Italia mutakhir jelas merupakan contoh yang sangat tepat. Karena kekurangan perlengkapan teknis, para sutradara terpaksa merekam satu demi satu suara dan dialog: hilanglah realisme. Namun, karena bebas memainkan kamera yang tidak terikat pada mikrofon, mereka mengambil

manfaat dengan meluaskan wilayah action dan mobilitas. Maka koefisien realitas langsung meningkat.

Berbagai penyempurnaan teknis yang memungkinkan bagi sineas untuk menaklukkan berbagai unsur dari kenyataan, seperti warna dan relief, malahan cenderung memperdalam jurang pemisah kedua kutub realis yang dewasa ini terdapat di sekitar *Farrebique* dan *Citizen Kane*. Kualitas pengambilan gambar di dalam studio memang akan semakin bergantung pada peralatan yang canggih, peka dan makan tempat. Bagaimanapun, selalu ada sesuatu dari realitas yang harus dikorbankan demi realitas.

### ***Paisa***

Bagaimana meletakkan film Italia di spektrum realisme? Setelah mencoba membatasi geografi sinema itu, yang begitu melembaga dalam perian sosial, begitu cermat dan tanggap di dalam memilih rincian yang sejati dan maknawi, kami masih harus memahami geologi estetikanya.

Jelas merupakan ilusi bila berpretensi menyempitkan seluruh produksi Italia mutakhir menjadi beberapa ciri bersama yang sangat khas dan dapat diterapkan pada semua sutradara Italia tanpa kecuali. Kami hanya akan mencoba memilah ciri-ciri yang paling mungkin diterapkan secara luas, tetapi tetap membatasi diri dengan hanya mengulas karya-karya yang paling penting. Karena kami harus juga memilih, perlu kami kemukakan bahwa secara implisit kami mendapati film-film Italia yang utama di dalam lingkaran konsentris yang berpusat pada Paisa, karena justru film Rossellini inilah yang menyimpan paling banyak rahasia estetis.

### ***Teknik Pengisahan***

Sebagaimana dalam roman, dari teknik pengisahanlah terutama kita dapat menggali estetika implisit dari karya sinematografis. Film selalu tampil sebagai urutan fragmen realitas dalam bentuk citra, pada permukaan segi empat yang memiliki proporsi tertentu, yaitu tatanan dan julat pandangan yang menentukan "makna". Objektivisme dalam roman modern, yang mengurangi banyak sekali aspek stilistika<sup>5</sup>, telah membeberkan esensi paling rahasia dari gayanya. Beberapa kualitas dari bahasa Faulkner, Hemingway atau Malraux jelas tidak mungkin diterjemahkan, tetapi esensi dari gaya mereka bisa dipertahankan karena "gaya" pada mereka hampir identik

dengan teknik pengisahan. Gaya bagi mereka hanyalah penempatan fragmen-fragmen realitas di dalam waktu. Gaya menjadi dinamika batin kisah, semacam energi yang menggerakkan materi, atau mungkin lebih tepat seperti fisika khas dalam karya; gayalah yang menyajikan realitas terpotong-potong di dalam spektrum estetis kisah, yang menarik serbuk fakta itu ke pusat tanpa mengubah komposisi kimiawinya. Seorang Faulkner, seorang Malraux, seorang Dos Passos memiliki dunianya sendiri yang tentu saja dapat dikenali dari jenis fakta yang mereka ceritakan, dan juga dari hukum gravitasi yang membuat fakta itu mengapung di luar kegalauan. Jadi, ada baiknya untuk merumuskan gaya Italia berdasarkan skenario, penciptaannya dan berbagai bentuk tampilan yang ditentukannya.

Pandangan umum tentang beberapa film Italia sebenarnya sudah mencukupi, seandainya kami tidak mendapat penjelasan dari para auteurnya, untuk meyakinkan diri tentang besarnya porsi improvisasi dalam film-film itu. Terutama sejak ada sinema bicara, untuk membuat sebuah film diperlukan kerja yang terlalu rumit, biaya yang terlalu besar, sehingga tidak boleh terjadi kelambatan sedikit pun. Dapat dikatakan bahwa pada hari pertama pengambilan gambar, film itu sudah direalisasikan secara virtual dalam bentuk pemilihan adegan yang sangat terencana. Namun, kondisi materiil untuk membuat film di Italia, segera setelah Pembebasan, jenis topik yang diolah, dan kemungkinan besar juga semacam local genius telah membebaskan para sutradara dari tuntutan tersebut. Rossellini berkarya dengan kamera, film, buram skenario yang telah diubah berkali-kali sesuai dengan ilham yang datang kepadanya, sumber daya materi dan manusia, alam dan pemandangan... Begitu pula caranya Feuillade menyusuri jalan-jalan di kota Paris untuk mengejar *Vampire* atau *Fantomas*, perburuan yang sama sekali tidak terencana seperti juga para penonton yang dibiarkan resah gelisah seminggu sebelumnya. Pastilah toleransi dalam improvisasi relatif besar. Meskipun sering kali dipersempit dengan hanya menampilkan rincian, toleransi itu memadai untuk memberi nada dan irama kepada kisah yang sangat berbeda dari apa yang lazimnya kita saksikan di atas layar. Tentu saja, skenario *Quatre pas dans les nuages* dibangun sama kokoh dengan skenario sebuah komedi Amerika, namun saya berani bertaruh bahwa sepertiga dari gambarnya tidak mengikuti rencana secara ketat. Skenario Scieuscia tampaknya tidak tunduk pada kaidah dramatis yang sangat ketat dan film itu berakhir dengan sebuah situasi yang bisa saja bukan akhir kisah.

Film yang menarik karya Pagliero, *La nuit porte conseil* sengaja menciptakan dan meluruskan berbagai kesalahpahaman yang kemungkinan besar bisa dicampur aduk secara lain. Sayangnya, hantu melodrama, yang belum sepenuhnya berhasil ditaklukkan oleh para sineas Italia, muncul kembali di sana-sini, sehingga mengharuskan perencanaan ketat dari efek-efek dramatis yang akan ditimbulkan. Namun, ini masalah lain. Yang penting adalah gerakan pencipta, penciptaan sangat khas dari berbagai situasi. Kebutuhan akan kisah lebih bersifat biologis daripada dramatis. Kisah bersemi dan tumbuh secara masuk akal dan penuh dengan kebebasan hidup.<sup>6</sup> Janganlah kita mendeduksikan bahwa metode semacam itu apriori tidak sama estetisnya dengan perencanaan yang lambat dan njlimet. Namun, prasangka yang begitu kuat, bahwa waktu, uang dan sarana sangat berharga, membuat orang lupa untuk membebarkannya pada karya dan pada seniman... Van Gogh mengulangi sepuluh kali lukisan yang sama, sangat cepat, sedangkan Cezanne melakukannya selama bertahun-tahun. Genre-genre tertentu menuntut kerja cepat, harus ditempa ketika masih panas. Sebaliknya, ahli bedah perlu waktu untuk dapat bekerja dengan cermat dan tepat. Bukan karena waktu maka film Italia berwajah reportase; kewajaran itu lebih mirip dengan cerita lisan daripada karangan tertulis, lebih mirip dengan sketsa daripada lukisan. Untuk membuat itu, diperlukan mata yang tajam dan tanggap seperti milik Rossellini, Lattuada, Vergano, dan Santis. Kamera mereka memiliki tact sinematografis yang sangat canggih, antena yang sangat peka sehingga memungkinkan kameranya untuk menangkap dengan sekali bidik unsur-unsur yang diperlukan dan sebagaimana seharusnya. Dalam 11 bandito, tawanan yang pulang dari Jerman mendapati rumahnya yang hancur. Yang tersisa dari bangunan itu hanyalah setumpuk batu yang dikelilingi dinding runtuh. Kamera memperlihatkan wajah lelaki itu, kemudian dengan mengikuti gerakan matanya, kamera cukup lama memperlihatkan gambar panoramik 360 derajat, sehingga menampilkan seluruh tontonan. Orisinalitas dari panoramik itu ganda: (1) pada awalnya kita berada di luar aktor karena kita memandangnya dengan bantuan trik kamera, tetapi dalam panoramik secara wajar kita mengidentifikasi diri dengan aktor, sehingga terkejut ketika lingkaran itu mengatup dan kita menemukan kembali wajah yang tercekam rasa ngeri; (2) kecepatan panoramik subjektif itu berubah-ubah. Dimulai dengan "pelayapan" panjang, kemudian hampir berhenti, menatap lambat dinding-dinding yang berantakan dan hangus, sesuai dengan pandangan lelaki itu, seolah langsung dikendalikan oleh perhatiannya.

Saya terpaksa berpanjang lebar membahas contoh yang sangat kecil itu, karena saya tidak mau menegaskan secara abstrak apa yang disebut "tact" sinematografis yang artinya hampir-hampir psikologis. Gambar seperti itu mirip dengan dinamisme gerakan tangan yang menggambar sketsa; membiarkan kekosongan di sana-sini, kembali ke garis yang sama, mengkurat di tempat lain dan menggali objeknya. Saya ingat pada gambar yang diperlambat dalam film dokumenter tentang Matisse. Di balik arabesk sinambung dan garis yang rata, kita melihat tangan yang bimbang di sini, ragu di sana. Di dalam pemilihan adegan semacam itu, gerakan kamera sangat penting artinya. Kamera harus sama tanggapnya ketika bergerak dan tak bergerak. Travelling dan panoramik Hollywood tidak memiliki ciri supranatural meskipun telah digunakan crane buatan Amerika. Hampir seluruhnya dibuat setinggi mata atau bertolak dari sudut pandang konkret seperti sebuah atap atau sebuah jendela. Seluruh puisi yang terlupakan dari anak-anak yang bertamasya naik kuda putih di dalam Sciusia secara teknis dipersempit menjadi pengambilan gambar dari angle tumpul yang membuat kuda dan penunggangnya tampak seperti patung. Christian Jaque harus lebih bersusah payah lagi untuk dapat menampilkan kuda hantunya di dalam *Sortilege*. Begitu banyak kebajikan sinematografis, namun tetap saja penunggang itu tampak berada di punggung kuda tua penarik pedati. Kamera Italia melestarikan sesuatu dari kemanusiaan seperti Bel-Howell melakukannya dalam reportasenya, tangan dan mata tak terpisahkan, hampir dipersamakan dengan manusia itu, yang jelas sangat cocok dengan perhatiannya.

Mengenai fotonya, dengan sendirinya pencahayaan hanya memainkan peran kecil di dalam pengungkapannya. Pertama, karena pencahayaan harus dilakukan di dalam studio, sedangkan sebagian besar pengambilan gambar dilakukan di luar studio atau di dalam dekor riil; kemudian, karena gaya reportase bagi kami sama dengan berita hangat yang muran. Justru menyimpang bila kita ingin menjaga atau meningkatkan secara berlebihan kualitas dari gaya film Italia.

Sebagaimana yang telah kami coba untuk memerikan sampai di sini, gaya Film Italia tampaknya mirip –secara kurang lebih terampil, mampu dan peka– dengan jurnalisme setengah susastra, dengan seni yang terampil, hidup, memikat, bahkan menyentuh, tetapi tidak mempunyai asas. Itulah yang sering terjadi walaupun genre Italia dapat diletakkan cukup tinggi dalam

peringkat estetis. Tidak benar dan keliru bila kita melihat film Italia sebagai puncak semacam teknik. Sama halnya dengan reportase dan estetika objektivitasnya (tetapi mungkin lebih baik disebut keeksternannya), yang di dalam kesusastraan hanya meletakkan landasan dari suatu estetika baru dalam penulisan roman<sup>7</sup>, teknik para sineas Italia di dalam film-film yang terbaik, dan khususnya di dalam *Paisa*, mencapai suatu estetika kisah yang juga sangat canggih dan orisinal. *Paisa* kemungkinan besar memang film pertama yang merupakan padanan tepat dari sebuah kumpulan novel. Kita hanya melihat sebuah film berbentuk sketsa, genre haram dan palsu kalau memang bisa disebut genre. Rossellini menceritakan berturut-turut enam cerita tentang Pembebasan Italia. Keenamnya hanya memiliki satu kesamaan, yaitu unsur historis. Tiga di antaranya, yang pertama, keempat dan yang terakhir, mengisahkan Resistence, sedangkan yang lain merupakan episode jenaka, patetis atau tragis menjelang kedatangan sekutu. Pelacuran, pasar gelap, kehidupan biara Fanciskan, memasok bahan yang cukup banyak. Tidak ada kemajuan lain kecuali cerita yang ditata sesuai dengan kronologi sejak pendaratan pasukan komando sekutu di Sicilia. Akan tetapi, landasan sosial, historis dan manusiawi dari enam cerita itu membentuk kesatuan yang sangat mencukupi untuk membentuk sebuah karya yang benar-benar homogen di dalam kebinekaannya. Terutama panjangnya setiap cerita, struktur, materi dan julat estetis untuk pertama kalinya memberikan kesan yang tepat sama dengan sebuah novel. Dalam episode di Napoli, kita melihat seorang anak lelaki yang pandai berdagang di pasar gelap menjual pakaian seorang negro pemabuk. Itulah novel yang mengagumkan "dari" Saroyan. Episode lain mengingatkan kita pada Steinbeck, yang lain lagi pada Hemingway, dan film pertama mengingatkan kita pada Faulkner. Maksud saya bukan sekadar dalam nada dan topiknya, melainkan lebih mendalam lagi: di dalam gayanya. Sayangnya sebuah sekuen film tidak bisa dikutip di antara tanda kutip seperti sebuah paragraf, padahal pemerian dengan kata-kata jelas tidak lengkap. Walaupun demikian, saya coba untuk menampilkan sebuah episode dari novel yang terakhir (yang ada kalanya mengingatkan saya pada Hemingway dan terkadang pada Faulkner): (1) Sebuah kelompok, yang terdiri atas beberapa partisan Italia dan prajurit sekutu, diberi bekal makanan oleh keluarga nelayan yang tidak di semacam desa terpencil di antara rawa-rawa delta Sungai Po. Mereka diberi sekeranjang belut, lalu pergi; sebuah patroli Jerman kebetulan melihat desa itu dan segera menumpas habis semua penduduknya; (2) di senja hari, seorang perwira Amerika dan

seorang partisan berjalan di antara rawa-rawa. Di kejauhan terdengar tembakan berun-tun. Sebuah dialog eliptis membuat penonton paham bahwa orang Jerman telah menembaki para nelayan; (3) lelaki dan perempuan terbujur mati di depan gubug, seorang bayi setengah telanjang menangis tanpa henti di senja suram. Bahkan, setelah diperikan secara singkat, fragmen dari kisah itu telah menunjukkan elips yang sangat besar dan banyak sehingga lebih tepat disebut rumpang. Sebuah action yang begitu rumit dipersempit jadi tiga atau empat fragmen, yang juga sudah merupakan elips bila dibandingkan dengan realitas yang diungkapnya. Mari kita tinggalkan episode pertama yang murni deskriptif. Di dalam episode kedua, peristiwanya dibuat bermakna bagi kita dengan fakta yang diketahui oleh para partisan: suara tembakan di kejauhan. Episode ketiga ditampilkan terlepas dari kehadiran para partisan. Bahkan tidak dapat dipastikan bahwa adegan itu mempunyai saksi. Seorang anak menangis di antara orang tuanya yang mati; itulah yang dijadikan fakta. Bagaimana orang-orang Jerman itu bisa mengetahui kesalahan para nelayan? Mengapa bayi itu masih hidup? Itu semua bukan urusan film. Walaupun demikian, sederetan peristiwa saling berkaitan untuk tiba pada hasil itu. Biasanya, kemungkinan besar, sineas tidak memperlihatkan seluruh fakta—karena memang tidak mungkin—, tetapi unsur-unsur yang dipilih dan disingkirkan tetap membentuk sebuah proses logis yang dapat diikuti oleh pikiran dengan mudah dari sebab ke akibat. Teknik Rossellini pastilah menjaga semacam ketedasan tentang urutan fakta, tetapi fakta itu sendiri tidak saling berkaitan membentuk rantai. Pikiran penonton harus melompat dari satu fakta ke fakta yang lain, seperti orang melompati batu demi batu untuk menyeberangi sungai. Terkadang kaki bimbang memilih di antara dua batu, atau tidak berhasil mendarat pada batu tertentu, atau tergelincir ketika menginjak batu. Itulah yang terjadi pada pikiran kita. Memang pada dasarnya batu-batu di sungai tidak berada di sana untuk membantu orang menyeberang tanpa harus basah kakinya. Begitu pula garis-garis pada kulit semangka tidak dibuat untuk memudahkan orang membagi-baginya di antara anggota keluarga. Fakta adalah fakta, imajinasi kita yang menggunakannya, tetapi fakta itu tidak berfungsi secara apriori melayani imajinasi kita. Dalam pemilahan adegan sinematografis yang lazim (sama dengan proses kisah romantis yang klasik) fakta diganyang oleh kamera, dipotong-potong, diurai, disusun kembali; kemungkinan besar fakta tidak kehilangan seluruh kodratnya, tetapi kodrat itu disalut abstraksi seperti batu bata yang disalut tembok, yang meskipun tidak tampak,

melipatgandakan paralelismenya. Fakta pada Rossellini mempunyai makna, tetapi tidak seperti alat yang sebelumnya ditentukan bentuknya agar sesuai dengan fungsinya. Fakta muncul silih berganti dan pikiran dipaksa untuk melihat mereka mirip satu sama lain, dan karena mirip, akhirnya mempunyai makna tertentu yang semula hanya ada di dalam setiap fakta, dan makna tertentu itu merupakan moral cerita. Suatu moral yang pasti dipahami oleh pikiran karena berasal dari realitas itu sendiri. Dalam episode "di Florensia", seorang perempuan menyusuri kota yang masih diduduki beberapa tentara Jerman dan beberapa kelompok fasis, untuk bisa bergabung dengan pemimpin gerilya yang juga tunangannya. Seorang lelaki menyertainya karena mencari istri dan anaknya. Kamera mengikuti mereka langkah demi langkah, membawa kita untuk berperan serta dalam segala kesulitan yang mereka temui, segala bahaya, tetapi dengan sengaja kamera memberikan perhatian yang sama kepada para tokoh petualangan itu dan pada situasi yang harus mereka hadapi. Sesungguhnya, segala sesuatu yang terjadi di Florensia yang telah diobrak-abrik oleh Pembebasan penting juga, jadi, petualangan pribadi dari kedua makhluk itu menyisip sebisanya di tengah berbagai petualangan lain, seperti orang yang menggunakan sikutnya untuk menguak kerumunan sampai menemukan orang yang dicarinya. Sambil lalu, kita melihat di mata mereka, yang kita lewati, ada kecemasan lain, hasrat lain, bahaya lain, sehingga dibandingkan dengan fakta itu, perasaan kita mungkin saja masuk akal. Pada akhirnya, dan secara kebetulan, perempuan itu mendengar dari mulut seorang partisan yang luka, bahwa lelaki yang dicarinya sudah mati. Akan tetapi, kalimat yang mengungkap berita itu tidak ditujukan secara langsung kepadanya, kalimat itu secara kebetulan menerpanya seperti peluru nyasar. Kegamblangan alur kisah itu sama sekali bukan berkat proses penyusunan yang klasik untuk membentuk narasi semacam itu. Perhatian tidak pernah dibuat demikian rupa sehingga tertuju pada tokoh perempuan. Kamera tidak bermaksud bersikap subjektif secara psikologis. Walaupun begitu, kita lebih bisa merasakan berbagai perasaan para protagonis, karena mudah dideduksikan dan karena di sini unsur orang yang dicintainya, tetapi dari situasi drama itu yang khas di antara berbagai drama lain; dari kesepian yang mencekam dalam drama pembebasan kota Florensia. Kamera membatasi diri dengan mengikuti, seperti membuat reportase yang tidak memihak, seorang perempuan yang mencari seorang lelaki, kamera membiarkan pikiran kita untuk menyatu dengan pikiran perempuan itu, untuk memahaminya, untuk menderita bersamanya.

Dalam episode terakhir yang mengagumkan tentang partisan yang dikepung di tengah rawa-rawa, air berlanau di delta Sungai Po, rumput-rumput yang seluas batas cakrawala cukup tinggi untuk menyembunyikan manusia-manusia yang merunduk di dalam sampan kecil, riak air yang menepuk dindingnya seolah mempunyai posisi yang sepadan dengan manusia. Mengenai hal ini perlu dicatat bahwa partisipasi rawa sebagai unsur dramatis, sebagian besar adalah berkat kualitas pengambilan gambar yang sangat jelas tujuannya. Karena itu, garis cakrawala tingginya selalu sama. Proporsi permanen antara air dan langit di sepanjang gambar film, merupakan salah satu isipokok dari bentang alam itu. Kelanggengan itu merupakan padanan tepat, dalam kondisi yang dimungkinkan oleh layar, dari impresi subjektif yang dapat dirasakan oleh orang yang hidup di antara langit dan air dan yang hidupnya terus-menerus bergantung pada pergeseran posisi mereka terhadap cakrawala. Dari contoh itu, tampak dengan jelas betapa kamera yang digunakan di luar studio justru menimbulkan ekspresi yang begitu halus apabila dipegang oleh seorang operator seperti yang bekerja dalam *Paisa*.

Satuan kisah sinematografis dalam *Paisa* bukanlah "gambar", sudut pandang realitas yang diurai, melainkan "fakta". Fragmen dan realitas mentah, yang berlipat ganda dan taksa itu, "artinya" hanya muncul lama sesudahnya berkat "fakta-fakta" lain yang oleh pikiran kita dihubungkan. Kemungkinan besar sutradara telah memilih "fakta-fakta" itu, tetapi tetap menjaga kepaduannya sebagai "fakta". Close-up grendel pintu yang tadi saya kemukakan lebih merupakan tanda daripada fakta yang ditonjolkan oleh kamera secara apriori, dan juga tidak memiliki kebebasan sementara seperti halnya klausa di dalam kalimat. Itu lawan dari rawa atau dari kematian para nelayan.

Namun, pada hakikatnya "citra-fakta" tidak hanya memelihara, dalam kaitan dengan "citra-fakta" lain, berbagai hubungan yang direka oleh pikiran. Semua itu dapat dikatakan merupakan sifat sentrifugal dari citra, sifat yang memungkinkan bagi citra untuk membentuk kisah. Bila dilihat dari citra itu sendiri, setiap citra hanyalah sebuah fragmen dari realitas yang sudah ada sebelum makna: karena itu, seluruh permukaan layar harus memiliki kepadatan konkret yang sama. Itu lagi-lagi lawan dari peradeganan jenis "grendel pintu": di sini warna pelitur, tebalnya daki di kayu sekitar grendel, mengkilapnya logam, ausnya lidah kunci adalah fakta yang sama sekali tidak berguna, parasit konkret dalam abstraksi yang harus dihilangkan.

Dalam *Paisa* (dan maksud saya dalam sebagian besar film Italia, meskipun dengan kadar yang berbeda), close-up grendel pintu diganti dengan "citra-fakta" sebuah pintu yang juga akan mengabstraksikan segala ciri konkret. Karena alasan yang sama maka tingkah laku para aktor dijaga agar jangan sampai memisahkan permainan mereka dari dekor, atau dari permainan tokoh-tokoh lain. Manusia sendiri hanya sebuah fakta di antara fakta-fakta lain yang tidak mungkin diistimewakan secara apriori. Karena itu, para sineas Italia adalah satu-satunya yang berhasil membuat adegan dalam bus, trucks, atau wagon. Adegan-adegan itu justru menghimpun kepadatan khas dari dekor dan manusia, dan mereka pandai memerikan sebuah action tanpa melepaskan dari konteks materilnya dan tanpa menghapus kekhasan manusia yang menjadi wadah action; kecermatan dan kelenturan gerakan kamera mereka di dalam ruang sempit dan penuh sesak, kewajaran perilaku semua tokoh yang masuk dalam wilayah syuting, menjadikan adegan-adegan itu kebanggaan sinema Italia.

### ***Realitas Sinema Italia dan Teknik Roman Amerika***

Saya khawatir bahwa ketiadaan dokumen sinematografis akan mengganggu kejelasan uraian berikut ini. Meskipun demikian, kalau pembaca berhasil mengikuti pemikiran saya sampai di sini, mungkin mereka menyadari bahwa saya telah memberi ciri yang hampir sama antara gaya Rossellini dalam *Paisa* dan gaya Orson Welles dalam *Citizen Kane*.

Melalui jalan yang secara tidak sepenuhnya bertentangan, ternyata masing-masing tiba pada "pemilihan adegan" yang dengan cara yang sama memelihara kesejatian realitas. Lingkup syuting pada Orson Welles serupa dengan realisme Rossellini. Pada kedua sutradara itu kita dapati aktor yang tidak bergantung pada dekor, realisme permainan yang sama dipaksakan pada semua tokoh yang berada di wilayah syuting, tanpa memandang "pentingnya" peran dramatis mereka. Lebih daripada itu: dengan sarana gaya yang jelas sangat berbeda. Kisah itu sendiri pada dasarnya ditata dengan cara yang sama di dalam *Citizen Kane* dan *Paisa*. Sebabnya, dengan kebebasan teknik yang total, dengan tiadanya saling pengaruh yang langsung, dari berbagai temperamen yang tidak mungkin cocok satu sama lain, Rossellini dan Orson Welles ternyata telah mengarah ke tujuan estetis esensial yang sama, mereka mempunyai konsepsi estetis yang sama mengenai "realisme".

Sambil lalu saya sempat membandingkan kisah *Paisa* dengan kisah yang ditulis oleh beberapa pengarang roman dan novel modern. Hubungan antara teknik Orson Welles dan roman Amerika (dan khususnya dengan Dos Passos) begitu gamblang sehingga sekarang saya berani menyatakan tesis saya. Estetika sinema Italia, setidaknya pada bagian-bagian yang paling direka dan pada sutradara, yang sama menyadari keterbatasan sarana seperti halnya Rossellini, ternyata hanya merupakan padanan dari roman Amerika.

Harap dipahami bahwa sinema Italia sama sekali tidak melakukan adaptasi, sedangkan Hollywood terus-menerus "mengadaptasi" roman Amerika di atas layar. Kita tahu apa yang dilakukan *Sam Wood* dalam *For whom the bell tolls*, karena pada dasarnya ia hanya berusaha merekonstruksi sebuah cerita. Walaupun seandainya ia setia kalimat demi kalimat, ia tidak mungkin mentranskrip buku di atas layar. Dapat dihitung dengan jari film Amerika yang berhasil membawa ke atas layar sesuatu dari gaya pengarang roman, artinya sesuatu dari struktur kisah, sesuatu dari hukum gravitasi yang mengatur fakta-fakta dalam karya Faulkner, Hemingway, atau Dos Passos. Kita harus menunggu munculnya seorang Orson Welles untuk menyingkap bentuk sinema Italia dalam hubungan dengan roman Amerika.<sup>8</sup>

Jadi, sementara Hollywood melipatgandakan adaptasi karya pelarap dengan menyimpang semakin jauh dari makna genre susastra itu, justru di Italia, secara alami dan dengan keterampilan yang meniadakan kecurigaan pagiat yang disengaja, terwujud sinema yang dilandasi kesusastraan Amerika, dengan skenario yang sepenuhnya orisinal. Kemungkinan besar kita tidak boleh mengecilkkan arti konjungtur kepopuleran para pengarang roman Amerika di Italia dan karya-karya mereka yang telah diterjemahkan dan diterima secara luas oleh masyarakat Italia, lama sebelum Prancis melakukannya, sehingga pengaruh Saroyan dan Vittorini, misalnya, tampak dengan jelas. Walaupun demikian, daripada menonjolkan hubungan sebab akibat yang meragukan itu, saya lebih suka mengulas hasil pertemuan luar biasa dari dua peradaban seperti yang terungkap dari pendudukan sekutu. Para GI segera merasa berada di rumahnya sendiri di Italia, dan *Paisa* juga segera diakrabi oleh para GI, baik yang putih maupun yang hitam. Perluasan pasar gelap dan pelacuran di kalangan pasukan Amerika adalah contoh yang tepat dari simbiosis kedua peradaban itu. Bukan pula suatu kebetulan bahwa tentara Amerika menjadi tokoh penting dalam sebagian besar film Italia

mutakhir dan mereka berada di posisi itu secara wajar seolah memang demikian halnya sejak lama.

Bagaimanapun, dan walaupun jalur-jalur tertentu telah dibuka sehingga masuk pengaruh dari kesusastraan atau pendudukan, sinema Italia tetap merupakan gejala yang tidak mungkin dijelaskan hanya dari satu tataran. Sinema Amerika kini dibuat di Italia, tetapi sinema buatan semenanjung itu selalu khas Italia. Kerangka acuan yang saya gunakan menjauhkan saya dari perbandingan yang sangat mudah disanggah, misalnya dengan tradisi dongeng Italia, *commedia dell'arte* dan teknik fresko. Lebih dari sekadar "pengaruh", malahan ada kesepakatan antara sinema dan kesusastraan, mengenai data estetis batin yang sama, mengenai konsepsi berbagai hubungan antara seni dan realitas. Sudah lama roman modern menyelesaikan revolusi 'realis"-nya, menyerap behaviorisme, teknik reportase dan etika kekerasan. Jadi, sama sekali bukan sinema yang mempengaruhi evolusi itu, seperti yang dikira pada umumnya, sebuah film seperti *Paisa* membuktikan sebaliknya bahwa sinema berada dua puluh tahun di belakang roman kontemporer. Sinema Italia mutakhir tidak berjasa dalam menampilkan, di atas layar, padanan yang khas sinematografis dari revolusi terbesar dalam kesusastraan modern.

## CATATAN

- <sup>1</sup> Esprit, Januari 1948.
- <sup>2</sup> Pengaruh Jean Renoir pada sinema Italia sangat kuat dan menentukan. Pengaruhnya hanya dapat ditandingi oleh René Clair.
- <sup>3</sup> Saya tidak akan mengecilkan peranan dari kecerdikan politis yang kemungkinan besar tersembunyi di balik bunga-bunga itu, di dalam komunikasi. Mungkin saya bahwa besok pendeta dalam Rome ville ouverte tidak berteman lagi dengan mantan anggota Résistance yang komunis itu. Mungkin saja bahwa sinema Italia juga segera menjadi politik dan partisan. Mungkin juga di dalam semua itu setengahnya hanya kebohongan. *Paisa*, yang dengan cerdas bersikap pro-Amerika, adalah karya orang demokrat-kristen dan orang komunis. Bukan berbohong tetapi bijaksana jika melihat di dalam sebuah karya sesuatu yang memang terdapat di situ. Pada saat ini, sinema Italia lebih sosiologis daripada politis. Maksud saya, berbagai realitas sosial yang begitu konkret seperti

kesengsaraan, pasar gelap, administrasi, prostitusi, pengangguran tampaknya belum mau menyerahkan posisinya di dalam kesadaran kolektif kepada nilai-nilai yang apriori politis. Film-film Italia hampir-hampir tidak memberikan keterangan tentang partai yang dianut oleh sutradaranya, ataupun mengenai golongan yang hendak disanjungnya. Keadaan itu kemungkinan besar ada hubungannya dengan temperamen etnis, tetapi juga dengan situasi politis Italia dan dengan gaya partai komunis yang hidup di semenanjung itu.

Terlepas dari pertautan politis, humanisme revolusioner itu juga berasal dari semacam penghormatan kepada individu, karena massa sangat jarang dianggap sebagai kekuatan sosial yang konkret. Manakala kekuatan sosial dimunculkan, biasanya hanya untuk menunjukkan cirinya yang merusak dan negatif bagi pahlawan kisah: tema manusia di dalam kerumunan. Dari sudut pandang itu, film besar Italia yang terakhir: *Caccia tragica dan Le soleil se lève encore* [Matahari masih terbit] jelas tetap merupakan pengecualian yang mungkin menandai suatu aliran baru.

Sutradara G. de Santi (yang besar sumbangannya sebagai sutradara pembantu di dalam *Le soleil se lève encore*) adalah satu-satunya yang menjadikan sekelompok manusia, kolektivitas, salah satu protagonis dalam cerita.

- 4 Pengambilan di luar studio menjadi rumit ketika harus mengabadikan dekor perkotaan. Bangsa Italia, dalam hal ini, mempunyai kelebihan yang tak terbantah: kota Italia, yang modern ataupun yang kuno, amat sangat fotogenik. Kehidupan kota mirip dengan tontonan, sebuah *commedia dell'arte* yang digubah orang Italia mengenai dirinya sendiri. Bahkan di bagian kota yang paling kumuh, rumah-rumah miskin membentuk semacam tumpukan koral, berkat teras dan balkonnnya yang memberi kemungkinan tak terbatas sebagai dekor tontonan. halaman yang dikelilingi tembok itu berubah menjadi dekor elisabethan: tontonannya kelihatan dari bawah, seolah para penonton di balkon itu yang sedang bermain sandiwara. Di Venesia pernah dipertunjukkan sebuah film dokumenter puitis yang hanya dibuat dengan montase pengambilan gambar sebuah halaman dalam. Dapat kita bayangkan manakala, untuk menimbulkan efek opera, serambi teatral yang membentuk istana digabungkan dengan arsitektur komedi yang menampilkan rumah-rumah kumuh. Jika ditambahkan juga kehadiran matahari dan ketiadaan awan

(musuh nomor satu dari pengambilan gambar di luar studio), Anda akan mendapat jawaban dari keunggulan film-film Italia dalam dekor perkotaan.

- 5 Dalam hal *L'étranger* karya Camus, misalnya, Sartre telah memperlihatkan dengan jelas hubungan metafisik penulis itu dengan penggunaan kala *passé composé* yang diulang-ulang, padahal kala itu sangat miskin dalam nilai modalitas.
- 6 Hampir semua pendahuluan film Italia menerakan tidak kurang dari sepuluh nama di rubrik "skenario". Janganlah kita menganggap bahwa kerja sama besar-besaran itu benar ada. Tujuannya pertama-tama adalah untuk melindungi produsen secara politis –naif memang–: selalu ada nama tokoh demokrat-kristen dan tokoh komunis (seperti dalam filmnya yang selalu menampilkan seorang marxis dan seorang biarawan). Pada baris ketiga selalu muncul penyusun cerita, baris keempat ahli *gag*, baris kelima adalah orang yang menyumbang dialog bagus, baris keenam adalah orang yang "tahu makna kehidupan", dsb. Hasilnya tidak lebih baik atau lebih buruk seandainya hanya diterakan satu nama penulis skenario. Meskipun demikian, pembuatan skenario Italia sangat cocok dengan semangat komunal, masing-masing memberikan sebuah gagasan sehingga akhirnya sutradara terpaksa mengikuti kehendak kolektif itu. Cara itu tidak sama dengan kerja berantai para penulis skenario seperti yang terdapat di Amerika, tetapi lebih mirip dengan saling ketergantungan dalam improvisasi, dalam *commedia dell'arte* atau bahkan dalam jazz hot.
- 7 Saya tidak berniat melibatkan diri dalam perdebatan historis mengenai sumber-sumber atau pemunculan awal dari roman reportase di abad ke-19. Pada Stendhal atau pada kaum naturalis, masih ada objektivitas yang sebenarnya, keterusterangan, kenekatan, ketangkasan dalam mengamati Fakta itu sendiri belum memiliki semacam otonomi ontologis, yang membuat seperti fakta masa kini membentuk urutan dunia tertutup, sangat dibatasi oleh penampilannya.
- 8 Walaupun begitu, sinema sudah cukup sering menyerempet kebenaran itu, pada Feuillade misalnya atau dengan Stroheim. Seorang sutradara yang lebih dekat dengan kita adalah Malraux. Ia sangat memahami perpadanan gaya tertentu yang terdapat dalam roman dengan kisah sinematografis. Terakhir, secara naluri dan berkat bakatnya, Renoir telah

menerapkan, di dalam *La régle du jeu*, asas-asas pokok dari lingkup syuting dan peradeganan serempak pada semua aktor. Ia sendiri menjelaskannya di dalam artikel prophetiknya yang dimuat oleh majalah Point, pada tahun 1938.

### KETERANGAN GAMBAR

Hlm. 259: *La couronne de fer* (Alessandro Blasetti, 1940): "Ciri khas film Italia: dekor yang berselera tinggi dan rendah, pemujaan bintang, permainan muluk-muluk yang sangat kekanak-kanakan, hipertropia dalam peradeganan, perasukan sarana tradisional seperti bel canto dan opera, skenario konvensional yang dipengaruhi cerita, melo-romantik dan epos lirik yang lebih cocok untuk opera sabun."

Hlm. 261: "Berhubung kini beban moral akibat perang hanya tinggal kenangan nun jauh di sana, kita bisa mendengar dengan lebih jelas bunyi samar-samar namun nikmat yang terdapat dalam *Quatre pas dans les nuages*". (Alessandro Blasetti, 1942)

Hlm. 268: *Rome ville ouverte* (Roberto Rossellini): "Padahal keaktualan skenario, kebenaran aktor padahal masih merupakan bahan dasar dalam estetika film Italia."

## BAB XXI

### *LA TERRA TREMA*<sup>1</sup>

Topik film *La terra trema* [Bumi bergetar] tidak ada hubungannya dengan Perang Dunia II, tetapi mengenai pemberontakan para nelayan di sebuah desa kecil di Sicilia melawan raja kapal setempat yang menekan mereka. Saya akan memberikan penjelasan yang cukup tepat dengan merumuskannya sebagai semacam “super-*Farrebique*” dari nelayan pantai. Banyak persamaan antara film itu dan film karya Rouquier ini: pertamanya, realismenya yang mendekati film dokumenter dan, mungkin dapat dikatakan bahwa ada kemiripan dari segi eksotisme yang terdapat dalam topik itu, sisi geografi manusia yang implisit (harapan membebaskan diri dari raja kapal sama harganya bagi keluarga Sicilia itu dengan “listrik” bagi keluarga *Farrebique*). Meskipun dalam *La terra trema* (film komunis), seluruh desa terlibat dalam cerita, tetap saja ceritanya disampaikan kepada kita melalui sebuah keluarga, dari kakek hingga ke cucu-cucu. Keluarga itu, di dalam resepsi mewah “*Universal*” yang diselenggarakan di hotel “*Excelsior*” di Venesia, tidak jauh berbeda dari keluarga *Farrebique* yang sengaja didatangkan dalam berbagai cocktail di Paris. *Visconti* juga tidak mau menggunakan pemain profesional, bahkan tidak menggunakan “amalgam” *Rossellini*. Para nelayannya adalah para nelayan sejati yang direkrut di tempat action. Apakah masih bisa disebut action, karena sebagaimana halnya dalam *Farrebique*, action dalam *La terra trema* tidak memanfaatkan sarana dramatis: ceritanya berlangsung tanpa memperhatikan aturan suspens; tidak ada sumber daya lain kecuali kehidupan itu sendiri. Namun, kesamaan antara *Farrebique* dan *La terra trema* hanya terbatas sampai di situ, karena keduanya sangat berbeda dalam gaya.

Visconti telah berusaha dan tidak dapat dibantah lagi bahwa ia telah memperoleh sintesis paradoksal dari realisme dan estetisme. Rouquier juga, tetapi transposisi puitis dalam *Farrebique* dihasilkan hanya oleh montase (ingat sekuen musim dingin dan musim semi); transposisi dalam film Visconti, sebaliknya, sama sekali tidak memanfaatkan montase. Setiap citranya memunculkan makna dan mengungkapkannya seutuhnya. Karena alasan itu pula maka *La terra trema* hanya mungkin dibandingkan dengan film-film Soviet tahun 1925-1930, dari satu bagian yang sangat khusus: yaitu hanya yang memanfaatkan montase. Perlu ditambahkan bahwa makna di sini bukan dimunculkan melalui simbolisme citra, simbolisme yang sebenarnya terus-menerus dimanfaatkan oleh Eisenstein (dan Rouquier). Estetika citra masih tetap segi plastisnya; dan tidak mungkin ditransposisikan dalam epos. Armada perahu nelayan yang keluar dari pelabuhan bisa menjadi sangat indah: padahal cuma armada nelayan desa dan bukan, seperti dalam *La cuirassé Potemkine*, *entusiame* dan *tekad* para penduduk Odessa yang mengirimkan kapal mereka untuk mengangkut perbekalan bagi pemberontak. Namun, mungkin orang akan berkata, di mana tempat seni di balik kehidupan keras yang sangat realis itu? Di mana saja asalkan di tempat lain. Pertamata dalam "kualitas fotografisnya". Orang Prancis yang bernama Aldo, yang sebelum film ini hanya membuat foto murahan dan sama sekali tidak terkenal sebagai fotografer studio, telah mewujudkan suatu gaya citra yang benar-benar orisinal yang hampir tidak ada bandingannya, kecuali mungkin film pendek Swedia karya Arne Sucksdorf. Izinkan saya mengingatkan kembali, untuk menyingkat bahasan saya, bahwa di dalam artikel tentang aliran Kebebasan di Italia,<sup>2</sup> saya telah mengkaji beberapa di antara aspek realisme sinematografis masa kini dan sebagai akibatnya saya melihat kedua kutub teknik realis di dalam *Farrebique* dan *Citizen Kane*. Yang satu menggapai realitas dalam objek, yang lain dalam struktur penampilannya. Dalam *Farrebique* semuanya sejati; dalam *Kane* semuanya direkonstruksi dalam studio, tetapi hal ini dilakukan karena lingkup syuting dan komposisi citra yang ketat tidak mungkin diperoleh dari pengambilan gambar di luar. Di antara keduanya, *Païsa* lebih mirip dengan *Farrebique* dalam hal citra, estetika realis yang menyisip di antara kedua blok pendukung realitas itu, berkat konsepsi kisahnya yang khas. Citra di dalam *La terra trema* mewujudkan paradoks dan ketangkasan dengan memadukan realisme dokumenter seperti *Farrebique* dengan realisme estetis seperti *Citizen Kane*. Mungkin ini untuk pertama kalinya, atau setidaknya pertama kali dilakukan

dengan kesadaran sistematis itu, lingkup syuting digunakan di luar studio, di udara terbuka, di bawah hujan dan bahkan di malam buta, serta di dalam studio, dengan dekor “riil” rumah-rumah para nelayan. Saya tidak akan menggambarkan ketangkasan teknik yang dibutuhkan untuk melakukan syuting seperti itu, tetapi saya perlu menggarisbawahi bahwa lingkup syuting tentu saja telah membuat Visconti (seperti juga Welles) tidak sekadar menolak montase, tetapi secara harfiah memperoleh temuan baru dalam pemilahan adegan. “Gambar-gambar” nya, kalau memang masih bisa disebut gambar, panjangnya luar biasa, sering kali sampai tiga atau empat menit; di dalamnya berlangsung secara wajar beberapa action sekaligus. Visconti tampaknya juga ingin secara sistematis membangun citranya berdasarkan peristiwa. Apakah seorang nelayan mengelinting rokok? Tak ada elips satu pun, seolah penonton diajak untuk melihat seluruh kegiatan. Kegiatan itu tidak akan dipersempit menjadi pemaknaan dramatis atau simbolis seperti yang lazim dilakukan oleh montase. Gambar-gambarnya sering kali gambar tetap, manusia dan benda dibiarkan masuk ke dalam setting dan menetap di sana, tetapi Visconti juga melakukan panoramik yang sangat khas, yaitu bergerak dengan sangat lambat pada bidang yang luas. Hanya gerakan kamera yang memungkinkannya untuk melakukan setiap travelling dan, tentu saja, angle tidak wajar.

Kesederhanaan yang tak dapat dipercaya dalam pemilahan adegan itu hanya dapat ditolerir penonton karena ada keseimbangan plastis yang luar biasa yang berhasil dipertahankan, dan dengan demikian mirip dengan reproduksi fotografis. Namun, itu semua melampaui komposisi citra yang berubah-ubah, kelihatan bahwa para sutradaranya sangat menghayati bidangnya. Adegan di dalam ruangan terutama, yang sampai sekarang tidak dilakukan dalam sinema. Akan saya jelaskan. Kesulitan penerangan dan pengambilan gambar membuat dekor alami hampir tidak mungkin digunakan di dalam ruangan. Memang ada yang berhasil melakukannya tetapi pada umumnya dengan rendemen estetis yang jauh di bawah apa yang dapat diperoleh di luar studio. Untuk pertama kalinya, di sini, sebuah film yang, dalam menghadapi gaya pemilahan adegan, gaya permainan para aktor dan gaya gambar fotografis yang dihasilkan, secara keseluruhan menyamaratakan gambar, baik yang diambil di dalam maupun di luar. Visconti patut dihargai jasanya di dalam keberhasilan yang sekaligus berupa pembaruan ini. Walaupun miskin, atau bahkan justru karena banalnya lingkungan nelayan

itu, filmnya justru memancarkan sebuah puisi luar biasa yang sekaligus intim dan sosial.

Namun, barangkali yang harus paling dikagumi adalah bagaimana Visconti berhasil menguasai dan memimpin para pemainnya. Memang itu bukan pertama kalinya sinema menggunakan aktor nonprofesional, tetapi belum pernah terjadi, kecuali mungkin di dalam film eksotis yang menimbulkan masalah sangat khas, para pemain itu terintegrasi dengan sempurna ke dalam unsur-unsur paling estetis dari film. Rouquier tidak berhasil membimbing keluarganya sampai tidak lagi terganggu oleh kehadiran kamera. Kecanggungan, tawa tertahan, kekikukan, dengan cerdas disamarkan melalui montase yang memotong dengan tepat repliknya. Di dalam film Visconti, ada kalanya selama bermenit-menit aktor berada di bidang syuting, berbicara, berpindah tempat, bergerak dengan wajar, lebih dari itu, dengan keluwesan yang tak terbayangkan. Visconti berasal dari teater; ia pandai berkomunikasi dengan para pemainnya, bahkan melampaui batas kewajaran, stilisasi kias yang merupakan keberhasilan kerja aktor. Kita dibuatnya bingung. Seandainya dewan juri tidak beranggotakan orang-orang itu, hadiah untuk pemeran terbaik, dalam festival di Venesia, pastilah diberikan secara musyawarah kepada para nelayan dalam *La terra trema*.

Kita melihat bahwa dengan munculnya Visconti, neo-realisme Italia tahun 1946 dalam banyak hal tampak ketinggalan zaman. Hierarki di dalam seni memang percuma, tetapi sinema terlalu muda, terlalu sulit untuk dipisahkan dari evolusinya, untuk dapat diulang-ulang lama sekali: lima tahun bagi sinema sama nilainya dengan satu generasi susastra. Visconti telah berjasa dalam memadukan secara dialektis berbagai perolehan sinema Italia mutakhir ke dalam suatu estetika yang lebih luas, lebih canggih, dan istilah realisme itu sendiri kehilangan maknanya di sini. Kami tidak berkata bahwa *La terra trema* lebih unggul daripada *Païsa* atau *Chasse tragique*, tetapi paling tidak film itu berhasil melampaui keduanya secara historis. Kalau melihat film-film Italia tahun 1948, kita merasakan ada pengulangan yang akhirnya menghancurkan film itu.

*La terra trema* adalah satu-satunya keterbukaan estetis yang khas, dan karena itu dapat dipradugakan bahwa film itu bermuatan harapan.

Apakah perlu dikatakan bahwa harapan itu akan terpenuhi? Sayangnya saya tidak yakin akan hal itu, karena *La terra trema* bagaimanapun menyangkal beberapa asas sinematografis, sehingga Visconti baru benar-

benar berhasil dengan film berikutnya. Khususnya, kehendaknya untuk tidak mau mengalah sama sekali pada kategori dramatis telah menimbulkan akibat yang jelas dan besar, yaitu membuat penonton bosan. Film itu berlangsung selama tiga jam dengan action begitu sedikit. Jika ditambahkan bahwa dialek Sisilia dipertahankan tanpa subjudul karena tidak mampu mengorbankan gaya fotografis dari citra, dan bahwa orang Italia sendiri tidak paham sama sekali, kita melihat bahwa film itu tidak bisa dinikmati dan nilai komersialnya kecil. Mungkin saja bahwa separuh kekayaan dari perusahaan “Universalialia” ditambah dengan kekayaan pribadi Luchino Visconti akan berhasil menyelesaikan trilogi yang direncanakan (*La terra trema* hanya episode pertama): tetapi paling-paling kita akan melihat monster sinematografis, dengan topik yang cenderung sosial dan politis namun tidak dipahami oleh orang banyak. Ketakpahaman umum memang bukan kriteria bagi keberhasilan karya, asalkan sebab dari ketakpahaman penonton itu akhirnya diimbangi dengan sebab kepeahaman. Dengan kata lain, ketakjelasan atau keganjilan bukan hal yang sangat penting di dalam *La terra trema*. Namun, film itu harus dapat digunakan untuk tujuan dramatis sehingga bermanfaat bagi evolusi sinema. Kalau tidak, *La terra trema* hanya berfungsi seperti sepur-simpang.

Lagipula, dan ini lebih mencemaskan saya, orang mengharapkan dari Visconti sendiri suatu kecenderungan estetis yang berbahaya. Aristokrat besar itu, seniman sampai ke ujung kaki, menganut komunisme, yang kalau saya berani mengatakannya, bersifat sintetis.

*La terra trema* kurang tenaga dalam. Kita ingat saja para pelukis besar zaman Renaissance yang mampu melukis fresko keagamaan yang begitu indah, tanpa melakukan pelanggaran pada diri sendiri dan walaupun mereka tidak peduli pada kristianisme. Saya sama sekali tidak berprasangka mengenai ketulusan komunismenya Visconti. Akan tetapi, apa artinya ketulusan? Tentu saja bukan paternalisme terhadap kaum proletar. Paternalisme berasal dari sosiologi borjuis sedangkan Visconti adalah seorang aristokrat, mungkinkah semacam kesertaan estetis dalam sejarah? Bagaimanapun kita tidak bisa diyakinkan dengan komunikasi yang mantap di dalam *Cuirassé Potemkine* atau *La fin de Saint-Petersbourg*, atau bahkan di dalam sebuah topik *Piscator*. Film itu benar-benar berisi propaganda, tetapi objektif, dengan data dokumenter yang bisa dipercaya dan tidak secara kebetulan mendukung pujian afektif apa pun. Kita melihat dengan jelas bahwa Visconti memang menghendaki yang demikian dan ketekunannya benar-benar

menyentuh kita. Akan tetapi, itu adalah taruhan yang ia sendiri tidak tahu apakah dapat dipertahankan, setidaknya di sinema. Kami berharap bahwa kelanjutan dari karya itu akan membuktikannya kepada kita. Mungkin saja asalkan tidak jatuh ke sisi yang berbahaya karena menurut kami ia sedang menuju ke sana.

## CATATAN

- <sup>1</sup> *Esprit*, Desember 1948.
- <sup>2</sup> Lihat Bab I, hlm. 24-25 [teks asli!]

## KETERANGAN GAMBAR

Hlm. 289: “Berbagai citra dalam *La terra trema* mewujudkan paradoks dan ketangkasan dalam memadukan realisme film dokumenter *Farrebique* dan realisme estetis film *Citizen Kane*.”

Hlm. 291: “Seandainya dewan juri tidak beranggotakan orang-orang itu, hadiah untuk pemeran terbaik, dalam festival di Venesia, pastilah diberikan secara musyawarah kepada para nelayan dalam *La terra trema*”.

## BAB XXII

### *VOLEUR DE BICYCLETTE*<sup>1</sup>

Ada satu hal yang sekarang tampak paling mengherankan bagi saya di dalam produksi Italia, yaitu sinema Italia tampaknya harus keluar dari impas estetis sebagai akibat keterlibatannya dengan "neo-realisme", seperti yang disangka. Setelah masa tercengang tahun 1946 dan 1947 berlalu, dikhawatirkan bahwa reaksi yang berguna dan cerdas itu terhadap estetika Italia dalam peradeganan besar dan, secara lebih umum, reaksi terhadap estetisme dalam teknik yang diderita sinema di seluruh dunia, tidak mampu melangkah lebih jauh daripada pembuatan semacam film super-dokumenter, atau reportase romantis. Kita terjebak dengan menyatakan bahwa keberhasilan *Rome ville ouverte*, *Païsa* atau *Sciuscia* tidak dapat dipisahkan dari konjungtur sejarah tertentu, bahwa keberhasilan itu sejalan dengan Pembebasan dan bahwa tekniknya dapat dikatakan diperbesar berlipat kali oleh nilai revolusioner yang dikandung topiknya. Kita tahu bahwa beberapa buku Malraux atau Hemingway memperoleh bentuk kasih yang paling sesuai bagi tragedi masa itu, dari semacam penghabluran gaya jurnalistik. Demikian pula halnya film-film Rossellini atau de Sica, yang merupakan hasil hubungan kebetulan antara bentuk dan materi, untuk menjadi karya unggul, bahkan "adikarya". Walaupun demikian, jika pembaruan dan terutama bumbu pedas di dalam gado-gado teknik itu telah kehabisan efek kejutan, apa yang tersisa dari "neo-realisme" Italia? Padahal karena situasi sinema Italia terpaksa kembali ke topik-topik tradisional: detektif, psikologis atau bahkan tentang perilaku. Penggunaan kamera di jalan masih dapat ditolerir, namun apakah pemeranan oleh pemain nonprofesional yang mengagumkan itu tidak dikutuk olehnya sendiri ketika berbagai kenyataan menunjukkan deretan bintang internasional yang semakin panjang saja? Pesimisme dalam

bidang estetik itu bisa digeneralisasi: "realisme" hanya mungkin menduduki posisi dialektis dalam seni, lebih menyerupai reaksi daripada kebenaran. Tinggal lagi dipadukan dengan estetika yang secara kebetulan diamatinya. Karena itu, orang Italia bukan satu-satunya yang mengutuk "neo-realisme". Saya kira tidak seorang pun sutradara Italia, termasuk yang paling "neo-realis", yang tidak menegaskan dengan kuat bahwa sinema Italia harus keluar dari aliran itu.

Dengan demikian, kritik Prancis tidak merasa bersalah –apalagi neo-realisme yang “terkenal” itu segera menampakkan tanda-tanda kasat mata bahwa ia kehabisan napas. Beberapa komedi, yang cukup menyenangkan, secara kebetulan turut mencetak dengan sangat mudahnya rumus film *Quatre pas dans les nuages* [Empat langkah dalam mega] atau *Vivere in Pace*. Akan tetapi, yang paling gawat adalah munculnya super-produksi “neo-realis” yang menjadikan usaha penggunaan dekor sejati, action tentang perilaku, lukisan lingkungan rakyat jelata dan latar belakang “sosial” sekadar klise akademis, sehingga menjadi lebih buruk daripada gajah-gajah di dalam *Scipion l’Africain*. Wajar bahwa film-film “neo-realis” mengandung banyak kekurangan, tetapi bersifat akademis adalah kesalahan terbesar. Dengan demikian, tahun itu di Venesia, *Le Pacte avec le diable* [Perjanjian dengan setan] karya Luigi Chiarini, melodrama kelabu tentang cinta di pedesaan, tampaknya berusaha memberikan alibi bagi selera masa itu, dengan menampilkan kisah konflik antara penggembala dan pemotong kayu bakar. Walaupun berhasil dari beberapa sudut pandang lain, *Au nom de la loi* yang diusahakan oleh sutradara Italia itu untuk menyaingi Knokke-le-Zoute, tetap saja tidak lolos dari kritik yang sama. Sambil lalu dapat dicatat bahwa melalui kedua contoh itu, tampak bahwa neo-realisme sekarang banyak menampilkan masalah pedesaan, mungkin takut kalah bersaing dengan neo-realisme perkotaan. Maka “kota terbuka” digantikan oleh desa tertutup.

Bagaimanapun, berbagai harapan yang telah kita taruh dalam aliran Italia berubah menjadi kecemasan, bahkan skeptisme. Tambahan lagi estetika dalam neo-realisme itu sendiri menghambatnya secara esensial untuk diulang dan dijiplak dalam genre yang sama, padahal di dalam genre-genre tradisional tertentu hal itu dimungkinkan dan terkadang dianggap wajar (film detektif, western, film tentang suasana, dsb.). Maka kita menengok ke Inggris yang menampilkan kelahiran kembali sinematografi yang sebagian adalah akibat dari realisme: hasil dari aliran film dokumenter yang sebelum dan

selama Perang Dunia II telah memperdalam berbagai sumber yang ditawarkan oleh realitas sosial dan teknis. Mungkin sekali bahwa sebuah film seperti *Breve rencontre* tidak akan terwujud tanpa kerja sepuluh tahun yang dilakukan oleh Grierson, Cavalcanti atau Rotha. Meskipun demikian, orang Inggris, alih-alih memutuskan hubungan dengan teknik dan sejarah sinematografi Eropa dan Amerika, malahan mampu memadukan berbagai unsur dari semacam realisme ke dalam estetisme yang paling halus. Tak ada yang lebih padu, lebih konkret daripada *Breve rencontre*, tak ada yang kurang, padahal dibuat tanpa sumber daya studio modern, tanpa aktor pandai dan ternama. Walaupun demikian, apakah kita bisa membayangkan bahwa perilaku dan psikologi bangsa Inggris dapat dilukiskan dengan begitu realis? Pokoknya, David Lean tidak memperoleh apa pun dengan membuat film yang serupa dengan *Breve rencontre*, yaitu *Les amis passionnes* (diajukan ke festival Cannes). Namun, kita hanya bisa mencela pengulangan topiknya dan bukan pengulangan teknik yang boleh-boleh saja dilakukan.<sup>2</sup>

Apakah saya sudah menjadi pembela setan? Saya sebenarnya dapat mengakuinya sekarang, kesangsian saya terhadap sinema Italia belum sebesar ini, tetapi memang benar bahwa semua argumen yang saya kemukakan telah dibenarkan oleh para cerdik pandai -khususnya di Italia- dan bahwa mereka itu sayangnya benar. Benar juga bahwa mereka sering kali membingungkan saya dan bahwa saya sepakat dengan kebanyakan dari mereka.

Akan tetapi, ada *Voleur de bicyclette* dan dua film lain yang saya harapkan ditayangkan di Prancis. Sesungguhnya, dengan *Voleur de bicyclette*, de Sica telah berhasil keluar dari impas, untuk membuktikan kembali estetika neo-realisme.

Neo-realis, itulah *Voleur de bicyclette* jika digali semua asas dari film-film terbaik Italia sejak 1946. Kisah "populer" dan bahkan merakyat: sebuah kejadian dalam kehidupan sehari-hari seorang pekerja. Itu bukan salah satu peristiwa luar biasa seperti yang terjadi pada para buruh yang sudah ditetapkan nasibnya oleh Gabin. Tidak ada kejahatan nafsu, koinsidensi perkara besar, sehingga film itu hanya mentransposisikan dalam eksotisme proletar berbagai perdebatan besar tragis yang dahulu hanya dilakukan oleh langganan Olympia. Itu benar-benar kejadian yang tidak ada artinya, bahkan banal: seorang buruh seharian mencari sepedanya yang dicuri, tanpa hasil, di seluruh Paris. Sepeda itu menjadi alatnya untuk bekerja dan karena tidak berhasil ditemukan kembali, kemungkinan besar ia akan kembali menjadi

penganggur. Malamnya, setelah mencari kesana-kemari tanpa hasil, ia juga mencoba mencuri sebuah sepeda, tetapi ia tertangkap. Meskipun kemudian ia dibebaskan, dan kembali ke hidupnya yang miskin, perasaannya dibebani rasa malu karena sekarang masuk dalam jajaran pencuri.

Kelihatan bahwa di dalamnya bahkan sama sekali tidak ada materi yang pantas dijadikan berita: seluruh cerita itu bahkan tidak pantas dimuat dalam rubrik berita seputar kota. Kita harus waspada agar tidak merancukan film itu dengan tragedi realis ala Prevert atau ala James Cain. Di sini berita yang dijadikan titik tolak itu sebenarnya sebuah mesin neraka sejati yang ditempatkan para dewa di antara kerikil di jalanan. Peristiwa itu sendiri sama sekali tidak memiliki valensi dramatis. Peristiwa itu baru mempunyai makna jika dikaitkan dengan konjungtur sosial (dan bukan konjungtur psikologis atau estetis) dari korbannya. Kisah itu hanya kesialan banal tanpa spektrum pengangguran yang menempatkannya dalam masyarakat Italia tahun 1948. Demikian juga, pilihan sepeda sebagai objek kunci dari drama itu sangat khas perilaku perkotaan Italia dan sekaligus mengungkap perilaku zaman ketika alat angkutan mekanis masih sangat langka dan mahal. Tidak perlu diperpanjang lagi: ratusan rincian lain yang maknawi meningkatkan anastomosis skenario Italia dengan kekinian, menempatkannya sebagai peristiwa sejarah politis dan sosial, di tempat tertentu, pada tahun tertentu.

Teknik peradeganan juga memenuhi berbagai tuntutan yang paling ketat dari neo-realisme Italia. Tak satu pun adegan dibuat di dalam studio. Semuanya dilakukan di jalan. Mengenai para pemain, tak satu pun yang mempunyai pengalaman di teater atau di sinema. Buruh itu berasal dari perusahaan Breda, anak lelaki itu ditemukan di jalanan, di antara gelandangan, perempuan itu seorang wartawan.

Itulah data dalam masalah ini. Kelihatan bahwa data itu sama sekali tidak memperbarui neo-realisme yang terdapat dalam *Quatre pas dans les nuages*, *Vivere in pace*, atau *Sciuscia*. Bahkan secara apriori setiap orang mempunyai alasan tersendiri untuk bersikap hati-hati. Sisi yang menjijikkan dari cerita itu sesuai dengan bagian sejarah Italia yang paling diperdebatkan: semacam kesenangan untuk sengsara dan secara sistematis mencari rincian kotor.

*Voleur de bicyclette* dianggap sebagai adikarya murni yang dapat dibandingkan keketatannya dengan *Paisa* karena sejumlah alasan yang

sangat jelas, yang tidak muncul di dalam ringkasan skenario dan tidak juga di dalam paparan dangkal tentang teknik peradeganan.

Skenario itu pertama-tama memperlihatkan kecerdikan diabolik, karena bertolak dari alibi tentang aktualitas sosial; skenario itu memanipulasi cukup banyak sistem koordinat dramatis yang membuatnya menyebar ke segala arah. *Voleur de bicyclette* pastilah selama sepuluh tahun ini merupakan satu-satunya film komunis yang sah, justru karena film itu mempunyai makna, walaupun pemaknaan sosialnya diabaikan. Pesan sosialnya tidak ditonjolkan tetapi menjadi bagian dari peristiwa; meskipun demikian, jelas bahwa tak seorang pun dapat menyangkal apalagi menolaknya karena pesan itu tidak pernah dieksplisitkan sebagai pesan. Tesis yang muncul darinya amat sangat sederhana sampai terasa kejam: di dunia buruh itu, untuk dapat bertahan hidup kaum papa *harus saling mencuri*. Akan tetapi, tesis itu tidak pernah dikemukakan sebagaimana adanya, rangkaian peristiwa selalu begitu mirip dengan kenyataan dan sekaligus kejam serta jenaka. Pada dasarnya, di tengah-tengah film, buruh itu bisa menemukan sepedanya, tetapi filmnya jadi berbeda (Saya minta maaf atas perubahan ini, begitu barangkali kata sutradaranya, semula kami mengira bahwa buruh itu tidak bakal menemukan kembali sepedanya, tetapi karena ia berhasil menemukannya kembali, semua berakhir dengan baik, syukurlah, maka pertunjukan selesai, lampu tolong dinyalakan). Dengan kata lain, sebuah film propaganda seharusnya berusaha *membeberkan* kepada kita bahwa buruh itu *tidak bisa* menemukan kembali sepedanya dan ia harus tetap berada di lingkaran kepapaan yang bak neraka. De Sica membatasi diri dengan *menunjukkan* kepada kita bahwa buruh itu *mungkin tidak* menemukan kembali sepedanya dan kemungkinan besar, sebagai akibatnya, ia kembali menganggur. Namun, siapa yang tidak melihat bahwa justru ciri kebetulan dari skenario itulah yang membuat tesisnya jadi begitu dan bukan keraguan tentang perlunya berbagai peristiwa di dalam skenario propaganda yang membuat tesis itu bersifat hipotetis.

Walaupun kita tidak bisa berbuat lain kecuali mendeduksikan, dari nasib sial si buruh, hukuman yang muncul dari hubungan tertentu antara manusia dan pekerjaannya, film itu tidak pernah menyempitkan peristiwa dan makhluk sampai menjadi semacam manicheisme ekonomis dan politis. Film itu hanya menipu dengan realitas, tidak hanya dengan memanipulasi urutan fakta sehingga menjadi kronologi kebetulan dan seolah jenaka, melainkan dengan memperlakukan setiap fakta di dalam integritasnya sebagai feno-

mena. Bahwa anak lelaki itu, ketika tengah asyik mengejar pencuri, tiba-tiba ingin kencing: ia pun kencing. Bahwa hujan lebat yang turun mendadak memaksa ayah dan anak itu untuk berteduh di bawah gerbang beratap, maka seperti mereka, kita pun harus menunda pengejaran sampai hujan berhenti. Berbagai peristiwa itu tidak hanya merupakan tanda dari sesuatu, dari suatu kebenaran yang harus meyakinkan kita, semua peristiwa punya bobot sendiri, kekhasan sendiri dan ketaksaan sebagai fakta. Dengan demikian, seandainya Anda tidak memiliki mata yang cukup jeli untuk dapat melihatnya, lebih baik menerima akibatnya sebagai nasib sial atau sebagai kebetulan. Begitu pula mengenai makhluknya. Buruh itu tetap saja tidak punya apa-apa dan terasing, baik di dalam sindikat maupun di jalan, atau bahkan di dalam adegan yang tidak mungkin dinarasikan mengenai "quakers" Katolik ketika ia tersesat ke sana. Sebabnya, sindikat tidak dibentuk untuk menemukan kembali sepeda yang dicuri, tetapi untuk mengubah dunia yang menghukum orang yang kecurian sepeda dengan kesengsaraan. Maka dari itu, buruh tadi tidak mengadakan nasibnya "melalui jalur sindikat", tetapi menemui para sahabatnya yang mungkin bisa membantunya menemukan barangnya yang dicuri itu. Dengan demikian, suatu perhimpunan proletariat bersindikat tidak berbeda perilakunya dari segerombolan borjuis paternalis terhadap seorang buruh yang menderita. Di dalam kemalangan pribadi itu, tukang tempel pengumuman sama sendiriannya (kecuali bila bersama sahabatnya, tetapi sahabat merupakan urusan pribadi) di sindikat dan di gereja. Akan tetapi, kemiripan dengan kenyataan itu merupakan hasil pemikiran cermat, karena berhasil memunculkan berbagai kontras ke permukaan. Ketakpedulian sindikat adalah wajar dan dapat dibenarkan karena sindikat bekerja untuk keadilan, bukan untuk belas kasihan. Namun, paternalisme para "quakers" Katolik yang mendominasi itu tidak dapat ditolerir karena "belas kasihan"-nya buta terhadap tragedi pribadi itu, dan tidak berbuat apa pun untuk benar-benar mengubah dunia yang menyebabkan tragedi itu. Adegan yang paling berhasil dalam mengungkapkan hal itu adalah adegan menunggu hujan lebat di bawah gerbang beratap, ketika serombongan murid seminari Austria turut berteduh di sekeliling ayah dan anak itu. Sebenarnya, tidak ada alasan yang cukup kuat untuk menyalahkan mereka yang begitu cerewet dan terlebih lagi, berbicara bahasa Jerman. Akan tetapi, memang sulit menciptakan situasi yang *secara objektif* lebih anti-gereja daripada adegan itu.

Seperti yang terlihat –dan saya bisa saja memberikan sejumlah contoh lain– peristiwa dan makhluk tidak pernah dimunculkan dengan arti suatu tesis sosial. Sebaliknya, tesis itu justru muncul dari peristiwa dan makhluk yang dilengkapi dengan senjata dan sama sekali tidak mungkin dihindari karena hadir bukan sebagai sesuatu yang berlebih. Pikiran kita yang memunculkan dan membanggunya, bukan filmnya. De Sica berhasil menguasai wilayah sepenuhnya... padahal tidak pernah disasanya.

Teknik itu tidak sepenuhnya baru di dalam perfilman Italia dan kami telah membahas nilainya secara panjang lebar, di dalam artikel ini ketika menguraikan *Paisa* dan, baru-baru ini, ketika berbicara tentang *Allemagne annee zero*,<sup>3</sup> namun kedua film terakhir itu dilandasi tema Resistance atau tema perang. *Voleur de bicyclette* adalah contoh pertama yang menentukan dari konversi yang mungkin terjadi dari “objektivisme” ke berbagai topik yang dapat saling dipertukarkan. De Sica dan Zavattini telah menggeser neo-realisme dari Resistance ke Revolusi.

Dengan demikian, tesis itu tersembunyi di balik suatu realitas sosial yang benar-benar objektif, tetapi realitas sosial itu juga menjadi latar belakang dari drama moral dan psikologis yang sudah cukup untuk memberi pembenaran bagi film itu. Anak lelaki itu merupakan temuan hebat dari film itu, yang kita tidak tahu secara pasti, apakah berasal dari skenario atau dari peradeganan, karena perbedaan itu tidak ada artinya lagi di sini. Anak itulah yang memberikan pada petualangan buruh itu dimensi etisnya dan menggali sudut pandang moral individual dari drama yang sebenarnya hanya berkualitas sosial. Seandainya anak itu dihilangkan, ceritanya tetap sama; buktinya: Anda akan meringkas ceritanya secara sama. Anak lelaki itu sebenarnya hanya mengikuti ayahnya dengan berlari-lari kecil di sampingnya. Akan tetapi, dialah saksi dekat, pendukung khusus dari tragedi lelaki itu. Film ini benar-benar cerdas karena hampir-hampir meniadakan peranan perempuan untuk memasukkan ciri pribadi drama itu ke dalam diri tokoh anak lelaki. Persekongkolan yang terjalin di antara ayah dan anak adalah suatu subtilitas yang merasuk sampai ke akar kehidupan moral. Kekaguman anak itu terhadap ayahnya dan kesadaran si ayah akan hal itulah yang membuat akhir dari film itu terasa begitu tragis. Rasa malu secara sosial yang diderita buruh itu, karena dibongkar kejahatannya dan ditampar di depan umum, tidak ada artinya dibandingkan dengan rasa malu karena anak lelakinya mengetahui perbuatannya yang memalukan. Ketika ia tergoda

untuk mencuri sepeda, kehadiran anak lelaki, yang walaupun tidak berkata apa pun mampu menebak pikiran ayahnya, merupakan kekejaman yang hampir-hampir cabul. Walaupun ia mencoba untuk meniadakan kehadiran anak itu dengan menyuruhnya pergi naik trem, situasinya serupa dengan orang yang di dalam apartemen yang terlalu kecil, menyuruh anak-anak untuk menunggu di tangga selama satu jam. Kita harus menelusuri sampai ke film-film Charlot yang terbaik untuk dapat menemukan situasi-situasi yang paling menyentuh di dalam peringkasan. Sering kali orang salah menafsirkan gerakan terakhir dari anak itu yang kembali menyelipkan tangannya ke tangan ayahnya. Salah jika mengira bahwa film itu bermaksud menyentuhnya perasaan publik. Kalau de Sica memberikan kepuasan itu kepada penonton, sebabnya adalah adegan itu cocok dengan logika cerita. Petualangan itu bakal menandai satu tahap yang menentukan dalam hubungan ayah dengan anaknya, sesuatu yang menyerupai masa akil balig. Lelaki itu, sampai saat itu, seperti dewa bagi anaknya; hubungan mereka dilandasi rasa kagum. Perbuatan si ayah telah merusak hubungan itu. Air mata yang mengalir ketika mereka berjalan berdampingan, lengan yang tergantung lemas, adalah ungkapan rasa putus asa dari orang yang kehilangan taman firdaus. Akan tetapi, anak lelaki itu kembali ke ayahnya dengan melewati kehancurannya, sekarang ia mencintainya sebagai lelaki, yang mampu melakukan hal yang memalukan. Tangan yang diselipkan ke tangan ayahnya bukanlah tanda memaafkan, ataupun cara menghibur yang kekanak-kanakan, melainkan gerak paling ampuh untuk menandai hubungan seorang ayah dengan akan lelakinya: gerak yang menjadikan mereka sederajat.

Kemungkinan besar cukup panjang apabila disebutkan deretan fungsi sekunder anak lelaki itu di dalam film, baik yang menyangkut susunan cerita maupun peradeganan itu sendiri. Meskipun demikian, perlu dicatat perubahan nada (hampir sama artinya dengan nada dalam musik) sebagai akibat dari kehadirannya di tengah film. Hubungan yang terjalin di antara anak lelaki dan buruh itu sesungguhnya membawa kita dari tataran sosial dan ekonomi ke tataran kehidupan pribadi, dan tindakan pura-pura tenggelam yang dilakukan anak itu tiba-tiba membuat ayahnya sadar betapa tidak berartinya segala kemalangan yang dialaminya, sehingga menciptakan di pusat cerita itu semacam oasis dramatis (adegan di rumah makan), oasis yang tentu saja hanya ilusi, karena realitas dari kebahagiaan intim itu jelas bergantung pada sepeda yang sangat kita kenal itu. Dengan demikian, anak

itu merupakan semacam cadangan dramatis yang, sesuai dengan kasus yang muncul, digunakan sebagai pengimbang, pengiring atau sebaliknya dipindahkan ke tataran melodi. Fungsi yang terdapat di dalam batin cerita itu sesungguhnya sangat jelas terasa di dalam keserasian langkah anak dan lelaki itu. De Sica, sebelum memutuskan untuk mengambil anak lelaki itu, tidak menyuruhnya untuk mencoba bermain, tetapi hanya menyuruhnya berjalan. Ia menginginkan, di samping langkah panjang lelaki itu, ada lari-lari kecil anak-anak, karena keselarasan dalam ketimpangan itu adalah satu-satunya yang penting untuk menghidupkan peradeganan. Tidak berlebihan bila dikatakan bahwa *Voleur de bicyclette* adalah cerita perjalanan di jalan-jalan kota Roma yang dilakukan oleh ayah dan anaknya lelaki. Apakah anak itu di depan, di belakang, di samping atau, sebaliknya, di sudut setelah ditampar, mengambil jarak karena dendam, fakta tidak pernah menjadi penting. Sebaliknya, fakta merupakan fenomenologi skenario.

Tidak bisa dibayangkan bahwa, di dalam menampilkan buruh dan anak lelaki itu dengan berhasil, de Sica menggunakan aktor terkenal.

Ketiadaan aktor profesional dalam film itu bukan hal baru, tetapi *Voleur de bicyclette* telah melangkah lebih jauh daripada film-film terdahulu. Sejak film itu, para pemain yang tidak menguasai teknik sinematografis tidak lagi merupakan tindak kepahlawanan, kesempatan atau suatu pertemuan yang menguntungkan antara topik, zaman dan rakyat. Bahkan sangat mungkin faktor etnis menjadi sangat penting. Pokoknya, orang Italia dan orang Rusia adalah bangsa yang secara alami teatral. Anak jalanan biasa sama terampilnya dengan Jackie Coogan dan kehidupan sehari-hari merupakan *commedia dell'arte*. Meskipun demikian, hampir tidak mungkin bahwa bakat berperan itu merata di kalangan penduduk Milano, Napoli, para petani Sungai Po atau nelayan Sicilia. Di samping perbedaan ras, kontras historis, kebahasaan, ekonomis dan sosial sudah mencukupi untuk membantah tesis itu, seandainya kita mengamati bakat alami para pemain Italia itu hanya dari sudut pandang etnis. Tidak dapat dipahami bahwa berbagai film yang begitu berbeda topiknya, nadanya, gayanya, dan tekniknya, seperti *Paisa*, *Voleur de bicyclette*, *La terra tremble* dan bahkan *Cielo sulla palude*, semuanya dimainkan dengan sangat baik. Mungkin dapat diterima bahwa orang kota sangat berbakat untuk memainkan peran tak bermutu secara semerta, tetapi para petani dalam *Cielo sulla palude* tampak seperti manusia gua sejati dibandingkan dengan penduduk dalam film *Farrebique*. Penyebutan film

Rouquier untuk menjelaskan film Genina sudah cukup untuk menempatkan –setidaknya dalam hubungan ini– pengalaman Prancis di peringkat usaha coba-coba untuk menjadi teladan. Separuh dari dialog dalam *Farrebique* dibuat "of" karena tidak mungkin melarang para petani tertawa ketika repliknya panjang. Genina dalam *Cielo sulla palude*, Visconti dalam *La terre tremble*, memimpin puluhan petani atau nelayan, mempercayakan kepada mereka peran dengan kerumitan psikologis yang ekstrem, menyuruh mereka mengujarkan teks yang sangat panjang selama adegan, dan dalam pada itu, kamera menjelajahi wajah-wajah mereka tanpa belas kasihan, seperti yang dilakukan studio Amerika. Jadi, tidak cukup kalau hanya dikatakan bahwa aktor dadakan itu bermain bagus atau bahkan sempurna, sebenarnya mereka bahkan menghapus gagasan aktor, permainan, tokoh. Sinema tanpa aktor? Mungkin memang begitu! Namun, arti pertama dari ungkapan itu sudah kuno, jadi kita harus bicara tentang sinema tanpa pemeranan, karena manusia menjadi identik dengan tokoh.

Walaupun saya berpanjang lebar, sebenarnya kita tidak menyimpang dari bahasa tentang *Voleur de bicyclette*. De Sica lama sekali mencari para pemainnya dan ia memilih yang cocok dengan karakter tertentu. Keluwesan alami, wajah dan cara berjalan yang sangat khas rakyat... Berbulan-bulan ia bimbang, melakukan uji coba beratus kali untuk akhirnya memutuskan dalam waktu sedetik, secara naluriah, ketika bertemu dengan sembarang orang, di sebuah sudut jalan. Namun, itu bukan mukjizat. Bukan kehebatan yang khas dari buruh itu dan anak lelaki itu yang menonjolkan kualitas permainan mereka, melainkan seluruh sistem estetis tempat mereka disipkan. De Sica, ketika mencari seorang produsen, akhirnya memperoleh seseorang, tetapi ia ini mengajukan syarat bahwa peran buruh dipegang oleh Cary Grant.

Kalimat terakhir itu saya kira cukup bagi kita untuk memahami betapa tidak masuk akal permintaan produsen itu. Cary Grant memang hebat untuk memerankan tokoh seperti itu, tetapi semua tahu bahwa de Sica tidak mencari orang yang pandai berperan, tetapi justru ingin menghapus gagasan peran. Buruh itu harus benar-benar seanonim dan sekaligus seobjektif sepedanya.

Konsepsi aktor yang semacam itu tidak kurang "artistiknya" dengan konsepsi yang lain. Permainan buruh itu mengikutkan bentuk tubuh yang sesuai, kecerdasan, pemahaman petunjuk sutradara, singkatnya kemampuan yang sama dengan yang dituntut dari seorang aktor ternama. Sampai kini film-film itu, yang sepenuhnya atau sebagian tanpa aktor (misalnya *Tabou*,

*Tonnerre sur le Mexique, La mere*), lebih merupakan keberhasilan luar biasa atau yang terbatas dari genre tertentu. Namun, hal itu tidak menghalangi de Sica (atau karena hati-hati) untuk membuat lima puluh film seperti *Voleur de bicyclette*. Sejak itu orang tahu bahwa ketiadaan aktor profesional malah membuat pemilihan topik jadi tak terbatas. Pastilah sinema anonim telah berhasil untuk hadir lengkap dengan estetikanya. Walaupun demikian, tidak berarti bahwa sinema di masa mendatang harus dibuat tanpa aktor—de Sica adalah orang pertama yang membantahnya karena ia adalah seorang di antara aktor terbesar di dunia—hanya karena topik-topik tertentu yang diolah dengan gaya tertentu tidak mungkin menghasilkan film yang sama dengan aktor profesional dan karena sinema Italia pastilah telah memaksakan kondisi kerja itu seperti memaksakan dekor sejati. Peralihan kekuatan yang mengagumkan itulah, namun barangkali rapuh, pada teknik tertentu yang tak bercela, yang menandai tahap pertumbuhan "neo-realisme" Italia, yang menentukan.

Dengan hilangnya pengertian aktor dalam kebenaran suatu kesempurnaan, yang sekilas tampak wajar sebagaimana kehidupan itu sendiri, hilang pula peradeganan. Maksud saya: film de Sica memerlukan waktu lama untuk membuatnya dan segalanya direncanakan secara njlimet seperti pembuatan sebuah super-produksi di dalam studio (yang karena itu memungkinkan improvisasi pada saat terakhir), namun saya tidak ingat satu pun gambar yang efek dramatisnya lahir dari "pemilahan adegan" yang sebenarnya. Pemilahan adegan itu sama netralnya dengan yang terdapat dalam film Charlot. Meskipun demikian, jika film dianalisis, akan didapati sejumlah deretan gambar yang tidak banyak membedakan *Voleur de bicyclette* dari film biasa. Namun, pemilihan gambarnya yang hanya bertujuan menonjolkan peristiwa sejelas mungkin dengan indeks pembiasaan karena gaya sesedikit mungkin. Objek itu cukup berbeda dari objek Rossellini dalam *Paisa*, tetapi terdapat di dalam estetika yang sama. Kita dapat menjajarkannya dengan apa yang dikatakan Gide dan terutama Martin du Gard tentang prosa romantis, yaitu bahwa prosa harus mencapai kebenaran yang senetral mungkin. Karena hilangnya aktor merupakan hasil dari suatu lompatan dalam gaya pemeranan, hilangnya peradeganan juga merupakan buah suatu kemajuan dialektis di dalam gaya pengisahan. Kalau peristiwa itu secara swadaya memperlihatkan artinya tanpa perlu dipertegas oleh sutradara dengan berbagai angle atau permainan kamera, sebabnya adalah peristiwa

itu mencapai kegamblangan sempurna yang memungkinkan bagi seni sinematografis untuk membeberkan suatu kodrat yang pada akhirnya mirip dengan dirinya sendiri. Karena itulah, *Voleur de bicyclette* meninggalkan kesan adanya kebenaran konstan.

Sifat alami itu bisa begitu sempurna, kita merasa seolah mengamati berbagai peristiwa secara kebetulan selama berjam-jam, itu semua adalah hasil sistem estetika yang terus ada (walaupun tak kasat mata), tetapi pastilah konsepsi skenario yang mendahuluinya, yang memungkinkan hal itu. Hilangnya aktor, hilangnya peradeganan? Mungkin saja, tetapi karena pada dasarnya di dalam *Voleur de bicyclette* terjadi penghilangan cerita.

Kata-kata tidak mungkin menjelaskan segalanya. Memang ada semacam cerita, tetapi kodratnya berbeda dari cerita lain yang biasa kita saksikan di layar; justru karena itu, de Sica tidak menemukan satu pun produsen. Ketika Roger Leenhardt, dengan ungkapan yang bersifat kritis dan kenabian, menanyakan "Apakah sinema sebuah tontonan?", ia bermaksud mempertentangkan sinema dramatis dengan sebuah struktur romantis di dalam kisah sinematografis. Sinema dramatis meminjam kekuatan yang tersembunyi dari teater; ceritanya, walaupun dibuat khusus untuk layar, pada dasarnya tetap menjadi alibi dari suatu action yang identik dengan action teatral yang klasik. Dipandang dari aspek ini, film adalah tontonan, sebagaimana halnya pertunjukan di atas pentas. Namun, dari sisi lain, berkat realisme dan kesederajatan yang diberikannya kepada manusia dan alam, sinema secara estetis sekeluarga dengan roman

Tanpa berpanjang lebar membicarakan teori roman tertentu, karena terlalu mudah disanggah, secara garis besar dapat dikatakan bahwa kisah romantis, atau yang mirip dengan itu, bertentangan dengan teater karena mengutamakan peristiwa terhadap action, urutan terhadap kualitas, nalar terhadap kehendak. Atau, dengan kata lain, kata sambung dalam teater adalah *jadi*, sedangkan partikel dalam roman adalah *ketika itu*. Definisi yang dirumuskan secara garis besar ini mungkin sudah cukup untuk memberi ciri pada kedua gerakan pemikiran pembaca dan penonton. Proust bisa melenyapkan kita di dalam sebuah kue madelen, tetapi auteur drama gagal dalam tugasnya jika setiap repliknya tidak mengikat kita pada replik berikutnya. Karena itu, roman bisa menutup dan membuka, sedangkan drama tidak dapat dipotong-potong. Kesatuan waktu pertunjukan menjadi bagian dari esensinya. Selain mewujudkan kondisi fisik dari tontonan, sinema

orang yang dikuntit oleh buruh itu memang pencuri sepedanya dan kita tidak pernah akan tahu apakah ketika ayahnya kambuh, ia berpura-pura atau sungguhnan. Sebagai "action" episode itu bisa dianggap "bukan makna", karena tidak jelas ke mana arahnya, seandainya sifat romantisnya, nilai faktanya tidak *menambah* arti dramatisnya.

Sesungguhnya, di balik itu dan sejajar dengan itu, actionnya terbentuk lebih sebagai "peringatan" berbagai peristiwa daripada sebagai ketegangan. Bisa juga disebut tontonan, dan sebuah tontonan maha hebat! Walaupun demikian, *Voleur de bicyclette* sama sekali tidak bergantung pada matematika dasar dari cerita, action tidak merupakan esensinya, tetapi sebagai hasil keberadaan kisah yang terdahulu, action "terpadu" dalam realitas Keberhasilan tertinggi dari de Sica, yang sampai kini sutradara lain hanya berhasil menyerempet, adalah menemukan dialektika sinematografi yang mampu menjembatani kontradiksi antara action tontonan dan peristiwa. Dengan demikian, *Voleur de bicyclette* adalah satu di antara contoh pertama sinema murni. Tak ada lagi aktor, tak ada lagi cerita, tak ada lagi peradeganan, artinya, akhirnya, dalam ilusi realitas yang secara estetis sempurna: tidak ada lagi sinema.

## CATATAN

- <sup>1</sup> Esprit, November 1949.
- <sup>2</sup> Paragraf ini, yang mengagungkan sinema inggris tetapi tidak memuji auteurnya, dimuat di sini sebagai bukti dari berbagai ilusi kritis yang bukan hanya saya sendiri yang melontarkannya pada sinema Inggris setelah perang. Breve rencontre memang memberi kesan yang sama dengan Rome ville ouverte. Waktu telah menunjukkan mana di antara kedua film itu yang benar-benar mempunyai masa depan sinematografis. Lagipula film karya Noel Coward dan David Lean itu tidak berhutang banyak pada aliran dokumen Grierson [Catatan Andre Bazin setelah artikelnya, mungkin ditulis pada tahun 1956]
- <sup>3</sup> Cf. Qu'est-ce que le cinema?, jilid III: "Cinema et sociologie", Cerf, Paris, 1961, hlm. 20.

tampaknya tidak mungkin menghindari kaidah-kaidah psikologis teater, tetapi sinema juga menggunakan roman sebagai sumbernya. Mungkin karena itulah, sinema lahir sebagai hibrida: sinema lahir dari suatu kontradiksi. Tambahan lagi, jelas bahwa perjalanan sinema secara bertahap menuju pendalaman yang mengarah ke roman. Bukannya kami menentang teater yang difilmkan, tetapi kita harus sepakat bahwa layar, dalam kondisi-kondisi tertentu, mungkin mengembangkan dan menggelar teater, hanya dengan mengorbankan nilai-nilai tertentu yang has pementasan dan terutama kehadiran aktor secara fisik. Sebaliknya, roman tidak kehilangan apa pun bila diangkat ke layar (paling tidak secara ideal). Film dapat dianggap sebagai super-roman yang bentuk tulisnya hanya sebuah versi tak lengkap dan sementara.

Dengan penjelasan yang begitu singkat, bagaimana bentuk terapannya di dalam kondisi pertunjukan sinematografis yang konkret? Praktis mustahil bagi layar untuk mengabaikan tuntutan tontonan teatral. Yang perlu kita ketahui adalah bagaimana menanggulangi kontradiksi itu.

Pertama-tama perlu dicatat bahwa sinema Italia mutakhir adalah satu-satunya di dunia yang telah berani dengan sengaja mengabaikan kaidah-kaidah tontonan. *La terre tremble dan Cielo sulla palude* adalah film tanpa "action", yang jala ceritanya (romantis dan agak berbau epos) sama sekali tidak mengistimewakan ketegangan dramatis. Berbagai peristiwa muncul pada saatnya, yang satu diikuti yang lain, tetapi masing-masing mempunyai bobot sendiri. Beberapa peristiwa terasa lebih dibebani makna, tetapi itu secara aposteriori Kita bebas secara mental menyulih *jadi* dengan *ketika itu*. Karena itu, *La terre tremble* khususnya adalah film "terkutuk" yang hampir tidak dapat diusahakan dalam lingkaran komersial, kecuali setelah dipreteli sampai tak dikenali lagi.

Itulah penghargaan yang diterima de Siva dan Zavattini. Film mereka, *Voleur de bicyclette* dibangun sebagai sebuah tragedi, dengan menggunakan kapur dan pasir. Tak satu pun citra yang dibebani kekuatan dramatis ekstrem, tetapi tak satu pun juga yang dapat kita nikmati secara terlepas dari kelanjutan dramatisnya. Film itu berlangsung pada tataran yang benar-benar kebetulan: hujan, serombongan murid seminari, quakers Katolik, rumah makan.. Semua peristiwa itu tampaknya tidak dapat saling dipertukarkan, tak satu pun kehendak yang muncul menatanya sesuai dengan spektrum dramatis, adegan di kampung pencuri itu maknawi. Kita bahkan tidak yakin benar bahwa

## BAB XXIII

### DE SICA SANG SUTRADARA<sup>1</sup>

Saya harus mengaku kepada para pembaca bahwa pertimbangan moral melumpuhkan pena saya dan nalar begitu kuat melarang saya untuk membahas de Sica.

Pertama-tama karena akan tampak sangat sombong bahwa orang Prancis membeberkan kepada bangsa Italia sesuatu tentang sinema mereka pada umumnya, dan khususnya tentang seseorang yang mungkin sutradara mereka yang paling besar; tetapi terutama karena kecemasan awal tentang teori ini ditambah lagi dengan beberapa keberatan khusus yang berkaitan dengan kasus yang akan saya bahas. Ketika saya memberanikan diri untuk menerima kehormatan memperkenalkan de Sica di Prancis, saya sedang mengagumi khususnya *Voleur de bicyclette* dan saya belum menonton *Miracle a Milan*. Kemungkinan besar orang Prancis sudah menonton *Sciuscia* dan *Les enfants nous regardent* [Anak-anak memandang kita], tetapi betapapun indahnyanya *Sciuscia*, yang menunjukkan kepada kita bakat de Sica, tetap saja terasa ada tindak meraba-raba seorang yang baru belajar, walaupun cukup banyak temuan hebat di dalamnya. Skenarionya acap kali tergoda oleh melodrama, dan peradeganannya cenderung berbunga-bunga, atau semacam lirisme yang tampaknya kini dihindari oleh de Sica. Singkatnya, sutradara itu masih mencari-cari gaya pribadinya. Penguasaan gaya itu secara mantap tampak dalam *Voleur de bicyclette*, sehingga film itu tampak merangkum segala upaya yang telah dilakukan dalam film-film terdahulu.

Akan tetapi, mungkinkah kita menilai seorang sutradara hanya berdasarkan sebuah filmnya? Benar bahwa film itu cukup membuktikan bakat besar de Sica, tetapi itu bukan jaminan bahwa di masa mendatang ia

tetap mempertahankan bentuk-bentuk yang sama. Sebagai aktor de Sica bukan orang baru di sinema, namun kita tetap harus menganggapnya sebagai sutradara “muda”, sutradara masa depan. Walaupun kita berusaha untuk memahami kemiripan dengan kenyataan yang terdapat di dalam film *Miracle a Milan*, film itu sangat berbeda baik dari segi ilham maupun struktur dengan *Voleur de bicyclette*. Seperti apa bentuk film berikutnya? Apakah ia kali ini akan membeberkan kepada kita urat emas besar yang di dalam kedua film terdahulu tampak begitu halus? Singkat kata, sebenarnya kami sedang membicarakan gaya seorang sutradara peringkat atas hanya di dalam dua film, apalagi yang satu tampaknya menyangkal arah yang lain. Dua film terlalu sedikit bagi mereka yang mengetahui perbedaan antara kegiatan kritikus dan kegiatan nabi. Bagi saya mudah untuk menjelaskan kekaguman saya pada *Voleur de bicyclette*, tetapi berbeda halnya ketika saya berusaha menapis dari kedua karya itu ciri permanen dan tetap dari bakat auteurnya.

Padahal kami dengan mudah mengupas Rossellini berdasarkan film *Rome ville ouverte* dan *Paisa*. Apa yang baru saja kami kemukakan (dan sebenarnya kami pernah menulisnya) tampaknya mau tidak mau harus diperbaiki dan disempurnakan berdasarkan film-film berikutnya, tetapi tidak perlu harus menyangkal gagasan pertama. Sebabnya adalah gaya Rossellini merupakan anggota keluarga rumpun estetis yang sangat berbeda. Gayanya dengan mudah memperlihatkan kaidah-kaidahnya. Gaya itu sesuai dengan pandangan dunia yang langsung dapat diterjemahkan dalam struktur peradeganan. Dengan kata lain, gaya Rossellini pada dasarnya merupakan pandangan, sedangkan gaya de Sica pada dasarnya merupakan kepekaan. Peradeganan Rossellini mengolah objek dari luar. Tentu saja saya tidak bermaksud mengatakannya, tanpa memahami ataupun merasakannya, tetapi keeksternan itu memang mengungkapkan satu aspek etis dan metafisik esensial dari hubungan kita dengan alam. Untuk memahami uraian ini, cukup membandingkan perlakuan sutradara tersebut terhadap anak-anak: di dalam *Allemagne annee zero* dan di dalam *Sciuscia* atau *Voleur de bicyclette*. Rasa cinta Rossellini terhadap para tokohnya menyelubunginya dengan semacam kesadaran tanpa harapan menghadapi ketiadaan komunikasi di antara makhluk-makhluk; sedangkan rasa cinta de Sica, sebaliknya justru memancar dari para tokoh itu sendiri. Mereka tetap sebagaimana adanya, tetapi dicerahi dari dalam oleh kasih sayang yang diberikannya pada mereka. Akibatnya, peradeganan Rossellini membangun batas di antara materinya dan kita,

bukannya berbentuk hambatan buatan melainkan seperti jarak ontologis yang tak terjembatani, semacam cacat bawaan lahir dari keberadaan yang terungkap secara estetis di dalam ruang, dalam bentuk dan dalam struktur peradeganan. Dari sesuatu yang dirasakan sebagai kekurangan dalam peradeganan, seperti penolakan, penghindaran kenyataan, jadi jelasnya seperti rasa sakit; lebih mudah untuk menyadarinya, lebih mudah untuk menyempitkannya menjadi sebuah metode formal. Rossellini tidak mungkin berubah, tanpa pernah mengalami revolusi pribadi.

Sebaliknya de Sica adalah seorang di antara sutradara yang tampaknya tidak mempunyai tujuan lain kecuali menerjemahkan dengan setia skenario mereka, sehingga seluruh bakatnya berasal dari rasa cinta yang diberikan kepada topik mereka dan dari penghayatan topik itu. Peradeganannya tampak membentuk dirinya sendiri seperti bentuk alami dari suatu materi yang hidup. Walaupun bertolak dari suatu kepekaan yang sangat berbeda, dan dengan minat pada bentuk yang sangat kasat mata, seorang Jacques Feyder di Prancis juga menjadi anggota keluarga sutradara itu yang tampaknya hanya mempunyai satu metode, yaitu menerjemahkan topik secara jujur. Pokoknya, dan kami akan membahasnya kembali, kenetralan itu hanya ilusi, tetapi keberadaannya yang dapat dirasakan mempersulit tugas kritikus, dengan memilah-milah produksi sinea menjadi sekian banyak kasus khusus, sehingga satu film tambahan dapat menggoyahkan seluruh tesis. Karena itu, ada godaan besar untuk hanya melihat kerja sutradara dari gayanya, kerendahan hati seorang teknisi terampil di hadapan berbagai tuntutan topik, dan bukannya dari jejak yang diciptakan seorang auteur sejati.

Peradeganan sebuah film karya Rossellini dengan mudah *dideduksikan* dari citranya, sedangkan de Sica memaksa kita untuk *menginduksikan* dari sebuah kisah visual yang tampaknya tidak mengandung citra.

Terakhir dan terutama, kasus de Sica sampai di sini tidak terpisahkan dari kerja sama Zavattini, kemungkinan besar jauh lebih erat daripada di Prancis kerja sama antara Marcel Carne dan Jacques Prevert. Sejarah sinema barangkali tidak mempunyai contoh yang lebih sempurna daripada simbiosis antara penulis skenario dan sutradara.

Bahwa Zavattini banyak membantu di dalam film-film yang lain (sedangkan Prevert hanya menulis sedikit skenario untuk sutradara lain di luar Carne) tidak ada gunanya, bahkan sebaliknya: paling-paling ia memungkinkan bagi kita untuk mendeduksikan bahwa de Sica adalah

sutradara ideal bagi Zavattini, orang yang paling memahaminya dan yang paling akrab dengannya. Kami memiliki banyak contoh dari film Zavattini tanpa de Sica, tetapi tidak ada contoh dari film de Sica tanpa Zavattini. Jadi, dengan sangat semena kami berusaha membedakan apa yang khas de Sica, apalagi kami baru saja menyatakan bahwa ia tampaknya selalu memenuhi tuntutan skenario.

Karena itu, kami harus berhenti mencoba memisahkan unsur-unsur bakat yang begitu padu, karena akan menentang alam. Semoga de Sica dan Zavattini memaafkan kami, dan juga pembaca, karena kasus yang saya bahas tidak menarik minat mereka dan semua menunggu saya menceburkan diri ke air. Walaupun demikian, saya harap mereka memahami, demi ketenangan jiwa saya, bahwa saya tidak berpretensi apa pun kecuali mengancam secara kritis hal-hal yang kemungkinan besar di masa mendatang akan dipertanyakan kembali dan hasilnya hanyalah merupakan kesaksian pribadi dari seorang kritikus Prancis pada tahun 1951 mengenai sebuah karya yang sangat menjanjikan dan berbagai kualitasnya begitu sulit diuraikan dari sudut pandang estetika. Keahlian merendahkan diri di hadapan skenario tidak sekadar basa-basi atau mungkin karena saya berhati-hati melontarkan kritik. Saya mohon Anda percaya bahwa kerendahan hati itulah yang menjadi ukuran kekaguman saya.

Dalam puisilah realisme de Sica dapat dipahami seluruh maknanya; karena dalam seni, dalam asas setiap realisme, ada paradoks estetis yang harus diselesaikan. Reproduksi setia dari realitas bukanlah seni. Karena itulah, hingga kini berbagai aliran "realis" di sinema, seperti juga di dalam seni lain, hanya membentuk lebih banyak realitas di dalam karya; tetapi pelengkap realitas itu hanya merupakan sarana -yang kurang lebih efektif- untuk menguraikan masalah yang benar-benar abstrak: dramatis, moral atau ideologis. Di Prancis, "naturalisme" sama artinya dengan pelipatgandaan roman dan drama ideologis. Keaslian neo-realisme Italia, dibandingkan dengan aliran-aliran besar realis yang terdahulu dan dengan aliran Soviet, adalah tidak menggantungkan realitas pada semacam sudut pandang apriori. Bahkan teori tentang Kino-glass rekaan Dziga-Vertov hanya menggunakan realitas mentah dari berita hangat untuk mengaturnya di dalam spektrum dialektis dari montase. Dari sudut pandang lain, teater, bahkan yang realis sekalipun, memanfaatkan realitas sesuai dengan berbagai struktur dramatis dan tontonan. Entah itu untuk menonjolkan kepentingan dari tesis ideologis,

dari gagasan moral atau dari action dramatis, realisme membawahkan unsur yang dipinjamnya dari realitas pada berbagai tuntutan transenden. Neo-realisme hanya mengenal imanensi. Itulah satu-satunya aspek, dari penampilan murni makhluk-makhluk dan dunia, yang secara apriori diharapkannya bisa dideduksikan dari berbagai ajaran yang diberikannya. Neo-realisme adalah suatu fenomenologi.

Jadi, pada bidang sarana pengungkapan, neo-realisme akan bertentangan dengan berbagai kategori tontonan yang tradisional, khususnya yang menyangkut permainan. Di dalam konsepsi klasik yang berasal dari teater, aktor mengungkapkan sesuatu, suatu perasaan, suatu nafsu, suatu hasrat, suatu gagasan. Dengan sikap dan mimiknya, ia membuat para penonton mampu membaca dari wajahnya seperti membaca buku terbuka. Dari sudut pandang lain, secara implisit ada kesepakatan antara penonton dan aktor bahwa sebab psikologis yang sama menghasilkan dampak fisik yang sama dan tanpa ketaksamaan yang satu dapat ditelusuri dari yang lain. Itulah yang benar-benar dapat disebut "permainan".

Berbagai struktur peradeganan berasal dari situ: dekor, cahaya, angle dan setting pengambilan gambar, dibandingkan dengan citra dari tingkah laku aktor, akan kurang lebih ekspresionis. Struktur itu memberikan sumbangan dengan menegaskan makna action. Terakhir, dekomposisi adegan dalam gambar dan montase gambar sama nilainya dengan ekspresionisme dalam waktu, dengan penyusunan kembali peristiwa berdasarkan suatu julat rekaan dan abstrak: julat dramatis. Sedikit sekali di antara unsur umum dari tontonan sinematografis yang tidak ditinjau kembali oleh neo-realisme.

Pertama, struktur permainan. Neo-realisme menuntut dari pemain untuk *ada* sebelum mengungkapkan gagasannya. Tuntutan itu tidak selamanya mengikutkan penolakan aktor profesional, tetapi wajar bahwa ada kecenderungan untuk menyulihnya dengan sembarang orang yang dipilih hanya karena perilakunya yang lazim, tetapi ketidaktahuannya tentang teknik teatral tidak merupakan syarat penting dan hanya menjadi semacam jaminan terhadap ekspresionisme "permainan". Bagi de Sica, Bruno adalah sebuah siluet, sebuah wajah, sebuah laku.

Kemudian, struktur dekor dan pengambilan gambar. Perbedaan dekor alami dengan dekor buatan sama dengan perbedaan antara aktor amatir dan aktor profesional. Di lain pihak, dekor alami mengakibatkan keharusan

menghilangkan setidaknya sebagian dari kemungkinan komposisi plastis oleh cahaya buatan yang dimungkinkan di dalam studio.

Namun, barangkali struktur kisahlah yang terutama dijungkirbalikkan. Seharusnya struktur itu mematuhi julat peristiwa yang sejati. Pemotongan yang dipaksakan oleh logika paling-paling hanya mungkin dilakukan pada perian; pemilahan adegan bagaimanapun tidak boleh menambahkan sesuatu pada realitas yang muncul. Kalau pemilahan adegan turut menentukan arah film seperti pada Rossellini, sebabnya adalah kekosongan, jeda, bagian-bagian dari peristiwa itu sendiri, yang dibiarkan terabaikan oleh kita, bersifat konkret: batu-batu yang tidak membentuk bangunan. Karena itu, di dalam kehidupan, kita tidak mengetahui semua hal yang terjadi pada orang lain. Elips di dalam montase klasik adalah efek gaya; pada Rossellini elips merupakan rumpang dari realitas atau lebih tepat merupakan pengetahuan yang kita miliki, jadi dengan sendirinya terbatas.

Dengan demikian, neo-realisme merupakan posisi ontologis sebelum estetis. Karena itu, penerapan dari atribut-atribut teknisnya sebagai sebuah resep tidak selamanya membangun kembali realisme. Itulah yang dibuktikan juga oleh kemerosotan cepat neo-realisme Amerika. Dalam pada itu, di Italia sendiri, ternyata semua film tanpa aktor, yang diilhami oleh berita seputar kota dan dibuat di luar studio, lebih bernilai daripada film-film melodrama tradisional dan bersifat tontonan. Sebaliknya, sebuah film seperti *Cronaca di amore* karya Michel-angelo Antonioni malahan bisa disebut neo-realisme. karena, walaupun menggunakan aktor profesional, cerita detektif yang tidak masuk akal, dekor mewah dan kostum tokoh perempuan yang bergaya baroque, sutradaranya tidak memanfaatkan ekspresionisme di luar tokoh-tokohnya. Semua efek ditimbulkan dari cara para tokoh itu berada, menangis, berjalan dan tertawa. Mereka dipaksa untuk menyusuri cerita seperti tikus-tikus laboratorium yang dipaksa untuk menyusuri labirin.

Sebabnya hanyalah neo-realisme tidak pernah tampil dalam keadaan murni dan kita hanya dapat melihatnya di dalam kombinasi dengan berbagai kecenderungan estetis lain. Namun, para ahli biologi juga membedakan di dalam ciri-ciri herediter, yang berasal dari leluhur yang sama, beberapa faktor tertentu yang disebut dominan. Demikian juga halnya dengan neo-realisme. Keteatralan yang diperkuat oleh seorang Malaparte di dalam *Christ interdit* mungkin banyak dipengaruhi oleh ekspresionisme Jerman, namun

film itu tidak kurang neo-realismenya, dan berbeda sama sekali dari ekspresionisme seorang Fritz Lang misalnya.

Ternyata saya menyimpang jauh dari pembahasan tentang de Sica. Akan tetapi, penjelasan tadi perlu untuk dapat menempatkannya secara lebih tepat di dalam produksi Italia kontemporer. Sesungguhnya, mungkin saja bahwa kesulitan di dalam melontarkan kritik terhadap sutradara film *Miracle a Milan* itu justru merupakan petunjuk paling jelas dari gayanya. Fakta bahwa kami tidak mungkin menganalisis ciri-ciri formalnya merupakan bukti bahwa film itu mewakili ungkapan paling murni dari neo-realisme, karena *Voleur de bicyclette* jadi tampak seperti titik zero dari acuan, pusat ideal yang di sekelilingnya mengapung karya-karya dari sutradara besar lain pada orbitnya masing-masing. Mungkin kemurnian itulah yang membuatnya tidak dapat dirumuskan, karena kemurnian itu mempunyai tujuan paradoksal: bukan membuat sebuah tontonan yang tampak nyata, melainkan sebaliknya membangun realitas di dalam tontonan: seorang lelaki berjalan di jalan dan penonton heran melihat kegagahan manusia yang sedang berjalan. Sampai kami mendapat informasi yang lebih banyak, sampai terwujud cita-cita Zavattini untuk memfilmkan tanpa montase sembilan puluh menit kehidupan seorang manusia, *Voleur de bicyclette* tak terbantah lagi merupakan ungkapan ekstrem dari neo-realisme<sup>2</sup>.

Peradeganan de Sica memang bertujuan menyangkal dirinya sendiri, menjadikan dirinya benar-benar bening untuk memperlihatkan realitas yang diungkapkannya, tetapi kita bersikap naif jika menyimpulkan keberadaan peradeganan berdasarkan fakta itu. Tidak ada gunanya untuk dikemukakan bahwa sedikit sekali film yang disusun secara lebih cermat, lebih direnungkan, yang diolah secara lebih teliti, namun seluruh karya de Sica cenderung memberi kesan tentang kebetulan, membuat seluruh struktur dramatis yang serba pasti berkesan tak terduga. Bahkan lebih baik lagi, ia berhasil menggunakan ketidakpastian sebagai materi cerita. Tidak ada satu pun kejadian dalam *Voleur de bicyclette* yang tidak mempunyai kemungkinan tidak terjadi: buruh itu bisa saja secara kebetulan, di tengah-tengah film, menemukan kembali sepedanya, maka lampu akan dinyalakan dan de Sica akan muncul untuk meminta maaf atas perubahan itu, kendati begitu, kita bagaimanapun merasa senang melihat kemujuran buruh itu. Di sinilah terletak kehebatan paradoks estetis dalam film itu, yang tetap tampil sebagai tragedi dan dalam pada itu semua peristiwa muncul secara kebetulan. Namun,

ciri orisinal dari film itu justru terletak pada sintesis dialektis dari berbagai nilai yang bertentangan dengan tatanan artistik dan kegalauan tanpa bentuk dari realitas. Setiap citra mengandung makna, merasuki pikiran dengan kebenaran moral yang begitu tajam sehingga tak terlupakan, dan tak satu pun citra yang, di dalam memaknakan, menghilangkan ketaksaan ontologis dari realitas. Tak satu pun gerak, insiden, objek yang ditentukan secara apriori oleh ideologi sutradara. Semua unsur itu memang tertata dengan kejelasan yang tak terbantah di dalam spektrum tragedi, namun dengan cara yang mirip dengan bubuk besi di dalam spektrum besi berani: masing-masing menempatkan dirinya. Walaupun demikian, hasil dari seni yang unsurnya serba tak pasti itu tidak kehilangan ciri ketaksengajaan dari kejadian kebetulan, karena justru lebih meyakinkan dan menonjol. Pada akhirnya, tidak mengherankan bahwa pengarang roman, pengarang drama atau sineas membuat kita menemukan gagasan tertentu: sebabnya adalah mereka telah menempatkan gagasan itu sebelumnya, karena gagasan itu telah merasuki materi mereka. Taruhlah garam dalam air, lalu panaskan airnya sampai menguap habis, maka Anda akan menemukan kembali garam itu. Namun, kalau air itu langsung diambil dari tambang garam, dengan sendirinya sudah asin. Bruno si buruh mungkin saja menemukan kembali sepedanya seperti ia mungkin saja memenangkan undian (bukankah orang miskin ada yang memenangkan undian?), tetapi kemampuan virtual itu justru lebih menegaskan ketakberdayaan lelaki miskin tersebut. Seandainya ia menemukan kembali sepedanya, maka besarnya keberuntungan itu akan lebih menghukum masyarakat, karena kemujuran merupakan bagian dari kehidupan manusia, merupakan kebahagiaan paling wajar, semacam mukjizat tanpa ganjaran, bantuan yang tak terperikan, karena kemujuran akan berarti keluar dari kemiskinan.

Tampak dengan jelas betapa neo-realisme ini sama sekali tidak berkonsepsi formal yang bertujuan menyalut cerita dengan realitas. Mengenai tekniknya, *Voleur de bicyclette*, seperti juga film-film lain, dibuat di jalanan dengan pemain nonprofesional, tetapi kehebatannya tidak terletak di situ. Film itu tidak mengkhianati esensi benda dan hal, semua dibiarkan berada secara bebas untuk dirinya sendiri, de Sica mencintai semua karena kekhasan masing-masing. Saudara saya adalah realitas, kata de Sica, dan realitas membuat lingkaran di sekelilingnya seperti burung-burung yang mengitari Poverello. Sutradara lain menaruh realitas di dalam sangkar dan mengajarnya

untuk mengasihi, dan termasuk di dalamnya Inkuisisi [pengadilan gereja]. Etika dan politik kasih sayang terancam oleh berbagai bid'ah yang lebih gawat. Dari sudut pandang itu, kebencian sering kali terasa lebih lembut. Namun, kasih sayang yang dilimpahkan de Sica pada para ciptaannya sama sekali tidak membahayakan mereka, perasaan itu sama sekali tidak mengancam atau menyimpang, itulah kebaikan hati yang anggun dan tidak ditonjol-tonjolkan, kemurahan hati yang liberal yang tidak mengharap apa pun sebagai balasannya. Rasa kasihan tidak terdapat di dalamnya, entah terhadap orang yang paling miskin atau yang paling menderita, karena rasa kasihan merusak harga diri yang justru menjadi objeknya. Rasa kasihan adalah penguasa dari kesadaran objek itu.

Kelembutan hati de Sica mempunyai kualitas yang sangat berbeda, yang sebagai akibatnya sulit untuk digeneralisasi secara moral, keagamaan atau politis. Berbagai ketaksaan yang terkandung dalam *Miracle a Milan* dan *Voleur de bicyclette* banyak sekali dimanfaatkan oleh kaum demokrat-kristen atau oleh golongan komunis. Lebih baik lagi: parabola yang sebenarnya adalah memberikan, kepada masing-masing, bagiannya. Saya rasa de Sica dan Zavattini tidak berusaha membatalkan niat siapa pun. Saya hanya berani menyatakan bahwa kebaikan hati de Sica lebih bernilai sebagai "kebaikan hati" daripada sebagai kebajikan teologis ketiga atau kesadaran kelas, tetapi saya juga melihat di dalam kesederhanaan posisinya suatu kelebihan artistik yang pasti. Kerendahan hati itulah yang menjamin kesejatian dan sekaligus memelihara keuniersalannya. Kecenderungan pada kasih sayang itu lebih merupakan temperamen pribadi dan etnis daripada masalah moral. Ada sifat-sifat alami yang menguntungkan yang berkembang di dalam "iklim" Napoli itu, dan itulah yang menjamin kesejatian. Namun, akar psikologisnya menghunjam jauh lebih dalam di bawah lapisan kesadaran kita yang dididik oleh ideologi partisan. Secara paradoksal, dan sesuai dengan kualitas ideologi itu yang unik, rasanya tidak mungkin ditiru karena tidak terdapat dalam katalog kaum moralis dan politis, ideologi itu lolos dari sensor mereka, dan kebaikan hati khas Napoli yang terdapat dalam de Sica, berkat sinema, menjadi pesan kasih sayang paling luas yang sempat didengar oleh zaman kita sejak masa Chaplin. Seandainya ada yang meragukan pentingnya pesan itu, cukup digarisbawahi betapa cepatnya para kritikus partisan berusaha mencaplok pesan itu untuk dijadikan modus mereka: sesungguhnya pihak mana yang mampu memberikan kasih sayangnya kepada yang lain? Zaman

bicara, tetapi de Sica berbincang dengan realitas, dan bahasa sejati tentang realitas itulah yang kita tangkap, kata-kata tak terbantah karena hanya citra yang mampu mengungkapkannya.

Jadi, untuk merumuskan de Sica, kita harus menelusuri sampai ke sumber seninya, yaitu kelembutan hati dan cinta. Walaupun *Miracle a Milan* dan *Voleur de bicyclette* tampak sangat berbeda (dan perbedaannya gamblang dan banyak), ada satu ciri yang membuat keduanya mirip, yaitu kasih sayang yang tak ada habisnya, yang dilimpahkan auteur itu pada semua tokohnya. Yang patut dicatat di dalam *Miracle a Milan*, adalah tak ada seorang pun yang jahat, bahkan tidak ada yang pongah dan pengkhianat, sehingga menimbulkan antipati pada diri para penonton. Sang Judas, di daerah tak bertuan, yang menjual pondok reyot teman-temannya kepada Mobbi yang kasar, hampir-hampir tidak menimbulkan kemarahan penonton, bahkan tokoh itu membuat kita geli dengan pakaian lusuh yang merupakan ciri "penjahat" melondrama, yang tambahan lagi tidak pantas baginya sehingga ia tampak canggung: itulah pengkhianat "yang baik". Demikian pula orang-orang miskin baru, yang tetap berdiam di rumah mewah di wilayah elit, hanyalah satu varietas dari fauna yang disebut manusia, jadi tidak terkucil dari komunitas gelandangan, walaupun mereka mengharuskan orang membayar satu lira untuk melihat matahari terbenam. Kita harus menyukai dengan perasaan yang sama matahari terbenam itu untuk bisa merasakan harganya sebagai tontonan yang harus dibayar, untuk bisa menerima pasar penuh penipu itu. Dapat diamati juga bahwa di dalam *Voleur de bicyclette* tidak seorang pun tokoh utama yang merangsang antipati. Bahkan pencuri pun tidak. Ketika Bruno berhasil menangkapnya, publik secara moral siap untuk mencabik-cabiknya (seperti kerumunan yang pasti akan melakukannya sebelum Bruno).

Akan tetapi, kehebatan temuan dalam adegan itu adalah memaksa kita untuk menelan kebencian begitu muncul dalam hati kita, dan menolak untuk menilai seperti juga Bruno yang memutuskan untuk tidak menyerahkan pencuri itu ke polisi. Satu-satunya tokoh yang paling menjengkelkan dalam *Miracle a Milan* adalah Mobbi dan kaki tangannya, tetapi sebenarnya mereka tidak ada secara konkret, mereka hanya simbol konvensional. Begitu de Sica memperlihatkan mereka dari dekat, dengan mudah kita menangkap kemelitan yang lembut dari pandangan mereka. "Orang kaya yang malang, kita tergoda untuk mengatakan, alangkah kecewanya mereka". Banyak cara

kita tidak lagi mentolerir kasih sayang yang bebas. Namun, karena masing-masing dapat menuntut sifat kasih sayang dengan kemiripan yang sama, maka kasih sayang sejati, kasih sayang lugu mampu menembus tembok benteng ideologi dan sosial.

Zavattini dan de Sica harus diampuni untuk posisi mereka yang taksa, dan janganlah kita melihat posisi itu sebagai kecerdikan intelektual, di negeri Don Camillo, keharusan yang negatif untuk memberi imbalan kepada setiap orang demi memperoleh izin dari sensor. Sebaliknya, ada semacam kehendak positif untuk berpuisi, strategi orang yang jatuh cinta, yang mengungkapkan perasaan dengan berbagai metafor yang hidup pada zamannya, tetapi ia tetap memilih dengan cermat metafor yang membuka semua hati. *Miracle a Milan* malahan sudah sekian kali dicoba untuk ditafsirkan segi politisnya karena berbagai alegori sosial Zavattini bukanlah instansi terakhir dari simbolismenya, karena simbol-simbol itu sendiri hanyalah alegori cinta. Para psikanalis mengungkap bahwa mimpi kita merupakan lawan dari perwujudan citra bebas. Mimpi membeberkan semacam hasrat mendasar untuk bisa melampaui wilayah "superego", dengan menyamakan diri di balik simbolisme ganda yang umum dan yang khusus. Namun, sensor itu tidak negatif. Tanpa sensor, jika tidak ada yang menentang imajinasi, tak akan ada mimpi. Jadi, *Miracle a Milan* hanya dapat dianggap sebagai pengungkapan dari kebaikan hati Vittrorio de Sica pada tataran impian sinematografis dan melalui simbolisme sosial Italia kontemporer. Dengan demikian, dapat dijelaskan apa-apa yang tampaknya lewah dan tak organik di dalam film yang aneh itu, yang sulit sekali dipahami secara lain sehingga yang tertangkap adalah pemutusannya dengan drama dan ketakpeduliannya terhadap logika naratif mana pun.

Mari kita amati sambil lalu utang sinema pada kasih sayang auteur yang dilimpahkan pada berbagai ciptaan. Kita tidak akan berhasil untuk memahami sepenuhnya seni seorang Flaherty, seorang Renoir, seorang Vigo dan terutama seorang Chaplin seandainya kita tidak lebih dahulu mencari jenis kasih sayang apa, perasaan sensual atau sentimental apa yang dipantulkan oleh film-film mereka. Menurut hemat saya, lebih daripada seni apa pun, sinema adalah seni cinta kasih yang sejati. Pengarang roman sendiri, di dalam hubungan dengan para tokohnya, memerlukan lebih banyak nalar daripada cinta kasih; caranya mencintai terutama adalah dengan memahami Seni seorang Chaplin, yang ditransposisikan dalam kesusastraan,

tidak mungkin menghindari sentimentalitas tertentu; itulah yang memungkinkan seorang Andre Soares, sastrawan unggulan yang jelas kedap puisi sinematografis, tidak berbicara tentang "hati busuk" Charlot; namun hati itu di sinema justru merupakan keanggunan mite. Setiap seni, pada setiap tahap evolusinya, memiliki skala nilai tersendiri. Sensualitas lembut dan jenaka pada seorang Renoir, sensualitas yang lebih menusuk pada seorang Vigo, di layar, mendapat nada dan tekanan yang tidak mungkin diberikan oleh sarana pengungkapan lain. Di antara berbagai perasaan itu dan sinema terdapat hubungan misterius yang terkadang ditolak oleh sutradara terbesar Sekarang ini tak ada yang lebih baik daripada de Sica untuk disebut sebagai ahli waris Chaplin. Kami telah mengemukakan bahwa pada diri de Sica, sebagai aktor, ada sebetuk kehadiran, semacam cahaya yang memetamorfosiskan secara sembunyi-sembunyi skenario dan pemain lain, sehingga mereka tidak mungkin bermain di depan de Sica seolah orang lain yang memainkan peran yang sama. Di Perancis orang belum mengenal pemain hebat dalam film-film Camerini. Ia harus menjadi termasyhur dulu sebagai sutradara agar namanya dikenal oleh publik. Memang penampilannya secara fisik bukan lagi sutradara belajaran, namun daya tariknya tetap besar meskipun tidak dapat dijelaskan alasannya. Ketika masih sekadar aktor di dalam film-film yang dibuat sineas lain, de Sica sudah bertindak sebagai sutradara, karena kehadirannya mengubah film, mempengaruhinya dengan gayanya. Seorang Chaplin memusatkan segala sesuatu pada dirinya, bercerita tentang dirinya, pancaran kasih sayangnya, sehingga kekejaman tidak selamanya dikeluarkan dari dunianya; justru sebaliknya, kekejaman mempunyai hubungan niscaya dan dialektis dengan cinta, seperti yang dapat diamati dalam *Mon Verdoux*. Charlot adalah kebajikan yang diproyeksikan ke dunia. Ia siap untuk mengasihi segalanya, tetapi dunia tidak selamanya menjawab kasih sayangnya. Sebaliknya, tampaknya de Sica sang sutradara menyebarkan pada diri para pemainnya cinta potensial yang ada pada dirinya sebagai aktor Chaplin juga memilih pemainnya dengan cermat, tetapi kita tahu bahwa ia melakukannya dengan memperhatikan dirinya, dan untuk dapat meletakkan tokohnya di tempat yang seterang mungkin. Kemanusiaan Chaplin kita temukan kembali dalam de Sica, tetapi disebar secara merata. De Sica mempunyai bakat untuk menyampaikan semacam intensitas dari kehadiran manusia, suatu berkat yang membingungkan, yang terpancar dari wajah dan kial, yang di dalam kekhasannya, mau tidak mau menjadi saksi yang menguntungkan bagi manusia Ricci (*Voleur de bicyclette*), Toto

(*Miracle a Milan*) dan Umberto D, walaupun secara fisik sama sekali tidak mirip dengan Chaplin dan de Sica, tetap saja mengingatkan kita pada kedua sutradara itu.

Kita akan keliru seandainya mengira bahwa cinta kasih de Sica pada manusia, yang memaksa kita untuk menjadi saksinya, merupakan padanan dari suatu optimisme. Jika tak ada orang yang benar-benar jahat, jika di depan setiap manusia yang menyimpang kita diwajibkan untuk membatalkan tuduhan seperti halnya Ricci di depan pencuri, maka harus dikatakan bahwa kejahatan, walaupun ada di dunia ini, terdapat di tempat lain dan bukan di hati manusia, di suatu tempat dalam tatanan. Mungkin dapat pula dikatakan bahwa kejahatan adanya di dalam masyarakat dan untuk sebagian memang benar. Dari satu segi, *Voleur de bicyclette*, *Miracle a Milan* dan *Umberto D* merupakan hakim inkuisisi yang bersifat revolusioner Tanpa pengangguran, hilangnya sepeda bukanlah tragedi. Namun, jelas bahwa penjelasan politis itu tidak mempertimbangkan *seluruh* cerita. De Sica memprotes ketika *Voleur de bicyclette* dibandingkan dengan karya Kafka, dengan alasan bahwa alienasi tokohnya bersifat sosial dan tidak metafisik. Memang benar, tetapi mitos-mitos Kafka tetap sah jika dianggap sebagai alegori dari semacam alienasi sosial. Tidak perlu percaya kepada seorang Tuhan yang kejam untuk mengalami rasa bersalah seperti Tuan K. Drama itu, sebaliknya menceritakan ini: Tuhan tidak ada, ruang kerja terakhir di dalam puri itu memang kosong. Itulah barangkali tragedi yang khas dunia modern, peralihan dari suatu realitas sosial yang membentuk sendiri divinitasnya ke transendensi. Penderitaan Bruno dan Umberto D mempunyai sebab yang langsung dan kasat mata, tetapi kita mendapati bahwa ada residu yang tidak dapat larut, yaitu fakta kerumitan psikologis dan materiil di dalam hubungan sosial, dan bahwa kehebatan berbagai lembaga serta kemauan baik dari penerus kita tidak mencukupi untuk menghilangkannya. Yang terakhir ini kodratnya tidak kurang positif dan sosial, namun actionnya tetap saja muncul dari fatalitas tak masuk akal dan tak dapat ditolak. Di situlah menurut pendapat saya kehebatan dan kekayaan film itu. Karya itu memuaskan keadilan sebanyak dua kali: melalui perian tak terbantah dari penderitaan kaum proletar, tetapi juga melalui imbauan implisit dan konstan yang merupakan tuntutan manusiawi, bahwa masyarakat, seperti apa pun bentuknya, harus memenuhi tuntutan itu. Film itu mengutuk dunia ini, karena kaum papa harus saling mencuri untuk dapat bertahan hidup (polisi terlalu membela kaum kaya), tetapi kutukan yang niscaya itu tidak cukup, karena bukan

hanya sebuah organisasi historis tertentu yang dipermasalahkan, atau suatu konjungtur ekonomis khusus, melainkan ketakpedulian yang inheren di dalam lembaga sosial, sebagaimana adanya, terhadap petualangan mencari kebahagiaan individual. Dengan kata lain, taman firdaus seharusnya terletak di Swedia, di sana sepeda dibiarkan berada di sepanjang trotoar siang dan malam. De Sica terlalu mencintai manusia, saudara-saudaranya, untuk tidak mengharapkan bahwa semua sebab dari kesengsaraan mereka dihilangkan, tetapi ia juga mengingatkan kita bahwa kebahagiaan setiap manusia adalah mukjizat cinta, baik di Milano maupun di tempat lain. Suatu masyarakat yang tidak melipatgandakan kesempatan untuk menghilangkan kesengsaraan jauh lebih baik daripada masyarakat yang menyebarkan kedengkian, tetapi masyarakat yang paling sempurna pun belum mampu menggerakkan cinta, yang tetap merupakan urusan pribadi, urusan manusia dengan manusia. Di negeri mana kandang kelinci ditaruh di atas ladang minyak? Di negeri mana pula hilangnya selembar kertas administratif sama mencemaskan dengan pencurian sebuah sepeda? Pada hakikatnya politik harus menyusun dan membina berbagai kondisi objektif dari kebahagiaan individual, tetapi politik tidak bertugas untuk menghormati berbagai kondisi subjektif. Di sinilah dunia ciptaan de Sica menyembunyikan pesimisme tertentu, pesimisme niscaya dan kita sangat berterima kasih karena pesimisme itu ada di dalam filmnya, karena di dalamnya terdapat imbauan pada berbagai kemampuan manusia, bukti dari kemanusiaannya yang utama dan tak terbantah.

Saya berbicara tentang cinta, tetapi bisa saja saya ganti dengan puisi. Kedua kata itu merupakan sinonim, atau paling sedikit, saling melengkapi. Puisi hanyalah bentuk aktif dan pencipta dari cinta, proyeksinya di alam semesta. Walaupun dipapakan dan dibingungkan oleh kegalauan sosial, masa kanak-kanak dalam *Sciussia* tetap memiliki daya mengubah kesengsaraan menjadi mimpi. Di sekolah dasar Prancis, murid diajar ini: "Barang siapa mencuri sebutir telur akan mencuri seekor lembu". De Sica mengatakan kepada kita: "Barang siapa mencuri sebutir telur akan bermimpi tentang seekor kuda" Kekuatan ajaib dari Toto, yang diturunkan kepadanya oleh nenek angkatnya, adalah melestarikan dalam masa kanak-kanak kemampuan yang tak ada habisnya untuk mempertahankan diri secara puitis; di dalam *Miracle a Milan*, gag yang menurut pendapat saya paling maknawi adalah yang memperlihatkan Emma Gramatica bergegas menuju susu yang tumpah. Orang lain pasti akan menegur Toto karena tidak menunjukkan prakarsa untuk menyerap susu yang tumpah itu dengan lap, sedangkan ketergesaan

perempuan tua itu hanya bertujuan mengubah malapetaka kecil itu menjadi permainan ajaib, sebuah aliran air di tengah sebuah pemandangan berikut dimensinya. Sampai-sampai perkalian, teror yang lain bagi masa kanak-kanak, berkat kehebatan nenek yang baik hati itu, berubah menjadi mimpi. Toto yang penduduk kota mentahbiskan jalan dan lapangan dengan "4 kali 4 sama dengan 16" atau "9 kali 9 sama dengan 81", karena lambang-lambang matematis yang dingin itu baginya menjadi lebih indah daripada nama-nama mitologis. Di sini lagi-lagi kita ingat pada Charlot; dia juga menggambarkan pikiran anak yang mempunyai kekuatan untuk mengubah dunia menjadi lebih baik. Manakala realitas memperlihatkan bahwa dia tidak mungkin mengubah dunia secara materiil, ia mengubah arahnya. Karena itu, dalam *La rue vers l'or*, tarian roti kecil-kecil, atau sepatu-sepatu di dalam panci, mirip dengan Charlot, yang masih bersikeras untuk melestarikan satu-satunya kelebihan dari kekuatan metamorfosis itu, atau paling banyak untuk mendapat keuntungan satu-satunya dari perempuan yang dicintainya. Pada Toto, sebaliknya, kekuatan itu memancarkan ke sesamanya. Toto tidak pernah berpikir sedetik pun tentang manfaat yang mungkin diberikan oleh burung dara itu, kegembiraannya menyatu dengan kegembiraan yang disebarnya ke sekitarnya. Manakala ia tidak dapat berbuat apa pun lagi untuk tetangganya, ia masih berusaha untuk berubah sesuai dengan beraneka citra, terkadang jadi si pincang, terkadang jadi si kerdil, dan jadi si buta. Burung dara itu sebenarnya hanya kemungkinan untuk mewujudkan puisi secara materiil, karena sebagian besar manusia membutuhkan sebuah unsur bantuan bagi imajinasinya, tetapi Toto sendiri tidak bisa melakukannya, kecuali untuk kebaikan orang lain.

Zavattini pernah berkata kepada saya: "Saya seperti seorang pelukis yang di depan hamparan rumput bertanya-tanya harus mulai melukis helai rumput yang mana." De Sica adalah sutradara ideal bagi kepercayaan itu. Ada kiat melukis hamparan rumput seperti menggambar segi empat warna-warni. Juga ada kiat auteur drama yang membagi waktu kehidupan dalam episode-episode yang, dengan sekali pandang, seperti helai rumput di lembah itu. Untuk melukis setiap helai rumput, harus menjadi duane Rousseau. Di dalam sinema, kita harus bisa mencintai ciptaan seperti seorang de Sica.

### **Catatan tentang Umberto D**

Sampai saya sempat menonton *Umberto D*, saya menganggap *Voleur de bicyclette* sebagai batas akhir dari neo-realisme dalam hal penyusunan

kisah. Kini tampak bagi saya bahwa *Voleur de bicyclette* jauh dari ideal di dalam topik ala Zavattini. Bukannya saya menganga *Umberto D* sebagai "lebih unggul". Keunggulan *Voleur de bicyclette* yang tak tertandingi adalah tetap persatuan kembali yang paradoksal dari berbagai nilai yang sangat bertentangan: kebebasan fakta dan keketatan kisah. Namun persatuan kembali itu hanya dicapai oleh para auteur dengan mengorbankan kesinambungan realitas itu sendiri. Dalam *Umberto D* beberapa kali tersingkap bagaimana seharusnya sebuah sinema yang benar-benar realis memanipulasi waktu. Sebuah sinema tentang "julat".

Perlu diperjelas bahwa berbagai pengalaman tentang "waktu sinambung" tidak sangat orisinal di dalam sinema. Dalam *La corde* misalnya, Alfred Hitchcock telah menghasilkan sebuah film sepanjang sembilan puluh menit tanpa interupsi. Namun, ia memang membuat "action", seperti di teater. Masalah yang sebenarnya tidak terletak pada kesinambungan film yang merekam, tetapi pada struktur waktu dari peristiwa.

Bahwa *La corde* dapat dibuat tanpa perubahan gambar, pengambilan gambar tanpa henti, dan tetap memunculkan sebuah tontonan dramatis, sebabnya adalah berbagai peristiwa di dalamnya telah ditata di dalam karya teatral itu sesuai dengan waktu buatan: waktu teater (seperti waktu musik dan waktu tarian).

Paling sedikit di dalam dua adegan, di film *Umberto D*, masalah topik dan skenario yang muncul sangat berbeda. Di situ masalahnya adalah membuat waktu kehidupan, julat alami dari seorang makhluk yang sama sekali tidak mengalami kejadian yang istimewa, menjadi tontonan dan dramatis. Maksud saya khususnya adegan *Umberto D* pergi tidur: ia masuk ke kamarnya karena mengira dirinya demam, dan terutama, ketika babu kecil itu bangun. Kedua sekuen itu kemungkinan besar merupakan "kinerja" paling tinggi dari sinema tertentu, pada tataran yang mungkin bisa disebut "topik tak kasat mata". Maksud saya, topik itu sepenuhnya larut di dalam fakta yang ditimbulkannya, sedangkan, manakala sebuah film diangkat dari sebuah "cerita", cerita itu tetap dapat dibedakan seperti kerangka tanpa otot; kita selalu bisa "menceritakan film itu".

Fungsi topik di sini cukup penting, tetapi kodratnya adalah untuk diserap sepenuhnya oleh skenario. Atau lebih tepat, topik sudah ada *sebelumnya* dan tidak ada lagi *sesudahnya*. Setelah itu, yang ada hanya fakta itu sendiri yang telah dirancangnya. Kalau saya berlagak menceritakan film itu kepada

seseorang yang tidak menontonnya, tentang apa yang dilakukan *Umberto D* misalnya di dalam kamarnya atau tingkah laku Maria, babu kecil itu, di dapur, lalu apa lagi yang dapat saya katakan? Sekilas gerak tanpa makna?, sedangkan emosi penonton tidak mungkin ditangkap oleh orang yang mendengarkan cerita saya. Topik di sini dikorbankan sebelumnya, seperti produk pembersih yang larut di dalam patung perunggu.

Pada tataran skenario, tipe topik itu sebaliknya sama dengan sebuah skenario yang seluruhnya berlandaskan perilaku aktor. Karena waktu yang sebenarnya dari pengisahan tidak sama dengan waktu cerita, tetapi merupakan julat konkret dari tokohnya: objektivitas itu hanya mungkin diterjemahkan dalam peradeganan (skenario dan action) melalui suatu subjektivitas yang mutlak. Yang saya maksudkan adalah film sepenuhnya menyatu dengan apa yang dilakukan aktornya, dan hanya dengan dia. Dunia luar dipersempit menjadi peran pelengkap dari action murni itu dan yang mampu hadir secara mandiri, seperti ganggang yang, karena dikeluarkan dari air, memproduksi oksigen yang dibutuhkannya. Aktor yang memerankan action tertentu, yang "memainkan sebuah peran", selalu bergerak secara mandiri, karena ia kurang lebih mengacu pada suatu sistem konvensi dramatis yang diterima secara luas dan dipelajari di berbagai konversatorium. Konvensi itu sendiri tidak membantunya sama sekali di sini, karena ia sepenuhnya berada di tangan sutradara di dalam peniruan sepenuhnya dari kehidupan.

Kesimpulannya, *Umberto D* bukan film yang sempurna seperti halnya *Voleur de bicyclette*. Namun, perbedaan itu dapat dijelaskan: ambisi *Umberto D* lebih tinggi. Memang kurang sempurna secara keseluruhan, tetapi pasti lebih sempurna dan lebih murni pada beberapa fragmennya: adegan-adegan yang memperlihatkan bahwa de Sica dan Zavattini sepenuhnya setia pada estetika neo-realis. Karena alasan itu pula, kita tidak boleh menyalahkan *Umberto D* karena tampak seperti sekadar film sentimental, atau seperti imbauan pada belas kasih sosial. Berbagai kualitas dan kekurangan film itu jauh melampaui film-film dari kategori moral atau politis. Film itu memperlihatkan "laporan" sinematografis, konstataasi yang membingungkan namun tak dapat ditolak dari kondisi manusia. Apakah orang dapat merasakan atau tidak bahwa laporan itu dibuat tentang kehidupan seorang pegawai negeri rendah yang hidup dari sumbangan keluarganya atau tentang kondisi kehidupan babu yang hamil, bagaimanapun jelas bahwa apa yang baru saja kita ketahui dari lelaki tua itu dan dari anak perempuan itu, melalui

berbagai kemalangan mereka, menyangkut kondisi manusia. Saya tidak akan ragu-ragu untuk menyatakan bahwa sinema jarang begitu menyadari keberadaan manusia sebagai manusia (Dan mengapa tidak menyadari keberadaan anjing sebagai anjing).

Kesusastraan dramatis sampai sekarang telah memberi kita jiwa manusia, kemungkinan besar suatu ilmu eksakta, tetapi berdasarkan pandangan manusia, seperti berada di dalam hubungan yang sama dengan fisika klasik: apa yang oleh ilmuwan disebut makrofisika, yang hanya mengkaji fenomena berskala tertentu jelas bahwa roman telah memecah pengetahuan itu menjadi dua kutub. Fisika sentimental seorang Proust bersifat mikroskopis. Tetapi materi dari mikrofisika roman itu bersifat batiniah: yaitu inggatan. Sinema tidak selamanya menyulih roman di dalam pencarian hakikat manusia itu, tetapi setidaknya sinema lebih unggul dalam hal ini: yaitu menangkap hakikat manusia di dalam kekinian. "Waktu yang hilang dan ditemukan kembali" dari Marcel Proust dalam batas tertentu sama dengan "waktu yang ditemukan" dari Zavattini: waktu itu, di dalam sinema kontemporer, seakan-akan mirip dengan Proust yang berkisah dalam kala indikatif kini.

## CATATAN

- <sup>1</sup> Teks ini diterbitkan pada tahun 1952 dalam bahasa Italia oleh penerbit Editions Guanda (Parma, 1953). Kami muat di sini terjemahannya dalam bahasa Prancis.
- <sup>2</sup> Cf. Catatan tentang Umberto D, di akhir bab ini.

## KETERANGAN GAMBAR

Hlm. 327: "Dalam Umberto D, kelihatan berkali-kali apa yang dimaksud dengan sinema yang mewujudkan waktu secara benar-benar realis. Sebuah sinema tentang julat."

Hlm. 328: Umberto D: "Saya tidak akan ragu-ragu untuk menyatakan bahwa sinema jarang begitu menyadari keberadaan manusia sebagai manusia. (Dan mengapa tidak menyadari keberadaan anjing sebagai anjing.)"

**BAB XXIV**  
**SEBUAH KARYA BESAR:**  
***UMBERTO D*<sup>1</sup>**

*Miracle à Milan* ternyata menimbulkan pertentangan pendapat; keaslian skenarionya, campuran kisah fantastik dan kehidupan sehari-hari, selera zaman itu pada kriptografi politis telah merangsang keberhasilan yang menimbulkan skandal di sekitar karya yang tidak lazim itu, apalagi film *Voleur de bicyclette* tidak menarik banyak penonton. Misalnya Micheline Vian, dengan humor yang tajam, telah membongkar habis-habisan bagian terpenting dari *Miracle à Milan* di dalam artikelnya yang bagus yang dimuat dalam majalah *Temps modernes*. Sementara itu, di sekitar *Umberto D* seolah terbentuk persekongkolan bungkam, protes tanpa kata yang pantang menyerah, sehingga meskipun sebenarnya kita dapat menulis tentang segi baik dari film itu, kita membiarkannya tidak bergema. Padahal semacam kebencian diam-diam dan penghinaan (yang tidak terungkap karena para auteurnya adalah orang terpendang yang pernah mengalami masa jaya) mewarnai lebih dari satu kritik yang bersikap bermusuhan. Bahkan polemik tentang *Umberto D* tidak akan pernah terjadi.

Walaupun demikian, film-film itu adalah yang paling revolusioner dan paling berani, bukan saja di antara film-film Italia melainkan di dalam produksi Eropa selama dua tahun terakhir ini. Benar-benar sebuah adiknya yang seharusnya diperhitungkan dalam sejarah sinema seandainya tidak muncul orang-orang, yang sebenarnya mencintai sinema namun karena dibutakan atau dialihkan perhatiannya, telah menurunkan harkat film-film itu dengan sikap kerdil dan bermusuhan. Kalau penonton sampai antri untuk

menonton *Adorables créatures* atau *Fruit défendu*, mungkin karena mereka ingin melihat suasana rumah pelacur yang penuh rahasia, namun di Paris pasti ada beberapa ribu penonton yang mengharapkan kenikmatan lain dari sinema. Apakah *Umberto D* harus meninggalkan ruang pertunjukan sebelum saatnya hanya untuk menghindari rasa malu penduduk Paris?

Sebab utama dari kesalahan paham mengenai *Umberto D* adalah orang membandingkannya dengan *Voleur de bicyclette*. Mereka akan berkata, seolah-olah mereka benar, bahwa setelah filmnya, *Miracle à Milan*, yang merupakan perkecualian karena cirinya yang puitis realis, de Sica “kembali ke neo-realisme”. Pendapat mereka benar asalkan ditambahkan bahwa penyempurnaan *Voleur de bicyclette* hanyalah titik tolak yang oleh mereka dianggap sebagai akhir suatu usaha. *Umberto D* diperlukan untuk memahami unsur-unsur yang masih merupakan keterikatan pada dramaturgi klasik di dalam *Voleur de bicyclette*. Maka, sebenarnya yang membingungkan kita dalam *Umberto D* adalah terutama karena film itu meninggalkan segala kaitan dengan pertunjukan sinematografis yang tradisional.

Memang, jika kita hanya memperhatikan tema film itu, kita akan mendangkalkannya menjadi sekadar sebuah melodrama populis berwajah sosial, sebuah pledoi mengenai kondisi kelas menengah. Sekilas film itu hanya menampilkan seorang pensiunan yang, meskipun hidup sengsara, menolak untuk bunuh diri karena ia tidak berhasil mencarikan tempat tinggal untuk anjingnya atau karena ia tidak tega membunuhnya bersama dirinya. Namun, episode terakhir itu bukanlah kesimpulan patetis dari suatu rangkaian peristiwa yang dramatis. Walaupun gagasan klasik tentang “konstruksi” di sini masih maknawi, urutan peristiwa yang diperlihatkan oleh de Sica telah memenuhi suatu tuntutan yang sama sekali tidak ada kaitannya dengan dramatisasi. Bagaimana menyusun hubungan sebab-akibat antara angina ganas yang diderita Umberto D dan keharusan dirawat di rumah sakit, pengusirannya oleh induk semang dan timbulnya gagasan pada dirinya untuk bunuh diri?

Dengan atau tanpa angina, ia memang sudah diliburkan. Seorang penulis drama pasti akan menampilkan angina sebagai penyakit parah untuk dapat menjalin hubungan logis dan patetis di antara dua unsur itu. Di sini, sebaliknya yang terjadi: hari-hari yang dilewatkan di rumah sakit praktis secara objektif tidak ada hasilnya bagi kesehatan Umberto D, namun alih-alih membuat kita merasa kasihan melihat nasibnya, episode itu malahan

menampilkan keceriaan. Namun, masalahnya tidak terletak di situ. Bukan kepapaan material yang membuat Umberto D putus asa, meskipun jelas memberi andil, melainkan perasaan kesepian yang menderanya sebagai akibat ketiadaan materi. Sedikit bantuan yang diperlukan Umberto D itulah yang membuat film itu menampilkan relasi logis yang tidak lazim. Jika dilihat dari kelas menengah yang ditonjolkan, film itu justru memperlihatkan sekaligus kesengsaraan tersamar di balik egoisme serta ketiadaan solidaritas. Pahlawan itu berjalan langkah demi langkah dalam kesendirian: makhluk yang paling dekat dengannya, satu-satunya yang membuatnya benar-benar lembut adalah gadis yang menjadi babu induk semangnya. Akan tetapi, keramahan dan kebaikan hatinya tidak dapat dirasakan oleh calon ibu lajang yang hatinya dipenuhi berbagai kecemasan. Dari segi persahabatan yang satu-satunya itu, lagi-lagi tampak adanya alasan untuk berputus asa.

Ternyata saya kembali ke konsep-konsep kritik tradisional untuk mengulas sebuah film yang ingin saya buktikan keasliannya. Jika kita mundur selangkah dalam sejarah, kita akan dapat membedakan di dalam film itu suatu konfigurasi dramatis, evolusi para tokoh secara umum, berbagai peristiwa yang bergerak menuju satu titik; tetapi semua itu hanya dapat kita lakukan secara postiori. Namun, satuan dalam film itu bukanlah episodnya, peristiwanya, klimaksnya, sifat para protagonisnya, melainkan urutan berbagai saat konkret dalam kehidupan, yang masing-masing mempunyai peranannya sendiri: generalisasi ontologis itu justru menghancurkan prinsip kategori dramatis. Sebuah sekuen yang luar biasa, dan yang tetap merupakan salah satu puncak sinema, menggambarkan secara sempurna penyusunan kisah itu atau peradeganannya. Kamera justru mengabadikan secara rinci babu yang bangun pagi-pagi sekali: ia berkeliling di dapur, dalam keadaan masih mengantuk, menghanyutkan semut yang menyerbu bak cuci, menggiling kopi... Sinema di sini melakukan hal yang sepenuhnya bertentangan dengan "kiat membuat elips" yang lazimnya sangat dimanfaatkan oleh film karena dikira harus demikian caranya.

Elips adalah suatu proses kisah yang logis, jadi abstrak. Elipse mensyaratkan analisis dan pilihan, menata berbagai fakta sesuai dengan arah dramatis yang harus diikuti fakta-fakta itu. De Sica dan Zavattini, sebaliknya, justru berusaha memilah peristiwa menjadi peristiwa-peristiwa yang lebih kecil dan yang kecil itu dipecah lagi menjadi unsur-unsur lebih kecil, sampai julat tersingkat yang dapat ditangkap oleh indera kita.

Misalnya, satuan-peristiwa dalam sebuah film klasik seharusnya “babu bangun”: dua atau tiga gambar singkat sudah cukup untuk menampilkannya. Namun, de Sica justru menyulih satuan kisah itu dengan berbagai peristiwa lebih kecil: bangun, menyusuri koridor, menenggelamkan semut, dst. Sekarang marilah kita amati salah satu peristiwa. Peristiwa menggiling kopi dipecah lagi menjadi sederet saat mandiri, seperti misalnya menutup pintu dengan ujung kaki yang dijulurkan. Kamera mengikuti, sambil mendekati, gerak kaki, dan jari kaki yang meraba-raba akhirnya menjadi objek citra.

Apakah saya sudah menjelaskan di sini tentang cita-cita Zavattini untuk membuat sebuah film mengenai sembilan puluh menit kehidupan seorang lelaki tanpa satu pun kejadian istimewa? Baginya, itulah “neo-realisme”. Dua atau tiga sekuen dalam *Umberto D* lebih baik daripada membiarkan tersingkap apa yang seharusnya diperlihatkan oleh film: sekuen-sekuen itu sendiri sudah merupakan fragmen yang diwujudkan. Meskipun demikian, janganlah kita lagi-lagi merancukan arti dengan jangkauan dari pengertian realisme yang ditampilkan dalam film itu. Kemungkinan besar de Sica dan Zavattini ingin menampilkan dalam sinema, realitas yang tidak simetris. Namun, mereka melakukannya agar kehidupan itu sendiri yang tampil dalam bentuk tontonan dan agar kehidupan tercermin sebagaimana adanya serta terasa puitiknya oleh penonton. Dalam kenyataan, bentuk kehidupan yang bagaimanapun pasti diubah oleh sinema.

## CATATAN

<sup>1</sup> *France-Observateur*, Oktober 1952.

## KETERANGAN GAMBAR

Hlm. 334: *Umberto D*: “Kegiatan menggiling kopi ini tampak pada kita dipecah menjadi sederet saat mandiri...”

**BAB XXV**  
**CABIRIA**  
**ATAU PERJALANAN KE UJUNG NEO-REALISME<sup>1</sup>**

Pada saat menulis artikel ini, saya tidak tahu seperti apa sambutan pada film Fellini yang terakhir -semoga sambutannya baik karena saya juga menantinya dengan bersemangat. Walaupun demikian, saya tidak akan menyembunyikan fakta bahwa ada dua kategori penonton yang akan menolaknya. Penonton kategori pertama terdiri atas rakyat yang bakal bingung mengikuti ceritanya, hanya karena campuran keluguan aneh dan terasa jelas mendekati melodrama. Pelacur berhati mulia itu hanya bisa mereka terima jika terdapat di dalam film seri hitam. Kategori yang lain adalah "elite" penganut Fellini yang dapat dikatakan pembela korps. Mengingat bahwa golongan ini menolak untuk mengagumi *La strada* dan terlebih lagi *Il bidone*, karena keanehan film itu yang memasukkannya dalam kategori film terkutuk: saya berharap bahwa golongan itu akan mengkritik *Les nuits de Cabiria* sebagai film yang direka secara terlalu sempurna, sehingga tidak ada lagi unsur kebetulan di dalamnya, sebuah film yang cerdas dan trampil. Mari kita abaikan sanggahan pertama yang hanya berakibat pada bidang komersial. Sanggahan kedua patut ditinjau dari lebih dekat.

Benar bahwa kejutan kecil yang ditimbulkan oleh *Les nuits de Cabiria* bukan karena untuk pertama kalinya Fellini berhasil mengolah skenarionya dengan ahli, melainkan karena actionnya tanpa cela, tanpa pengulangan, tanpa rumpang, dan ia tidak mungkin memotong seenaknya dan memperbaiki montasenya seperti yang pernah dilakukannya terhadap *La strada* dan *Il bidone*<sup>2</sup>. Singkatnya *Le sheik blanc* dan bahkan *Les vitelloni* bukan keliru

dibangun melainkan tematik yang khas Fellini itu masih diungkapkan dalam setting skenario yang relatif tradisional. Pada *La strada*, penopang terakhir itu sudah dibuang, ceritanya hanya ditentukan oleh tema dan tokoh, tidak ada kaitannya sama sekali dengan apa yang disebut alur cerita, walaupun kata *action* masih bisa diterapkan di sini! Demikian juga halnya *Il bidone*.

Fellini bukannya ingin kembali pada berbagai alibi dramatis dari film-filmnya yang pertama, justru sebaliknya. *Les nuits de Cabiria* jauh melampaui *Il bidone*, tetapi kontradiksi antara apa yang sama sebut tematik vertikal dari auteur dan tuntutan "horisontal" dari kisah, kali ini, benar-benar diselesaikan. Penyelesaian itu hanya terdapat dalam sistem Fellini, dan hanya pada dia. Namun, orang mungkin saja keliru dan menganggap penyempurnaan yang cemerlang itu sebagai usaha mencari jalan yang mudah, kalau tidak bisa disebut pengkhianatan. Paling tidak saya mendukung satu pendapat yang menyatakan bahwa Fellini sedikit menipu dirinya sendiri: ia membuat kejutan dengan tokoh Francois Perier, padahal distribusinya saya anggap sebagai kesalahan. Jadi, jelas bahwa setiap efek "suspens", atau hanya setiap efek "dramatis", sangat heterogen di dalam sistem Fellini, sehingga waktu tidak dapat lagi digunakan sebagai penopang abstrak dan dinamis, setting apriori bagi struktur kisah. Dalam *La strada*, seperti juga dalam *Il bidone*, waktu ada hanya sebagai lingkungan tanpa bentuk dari berbagai kejadian kebetulan yang mengubah nasib para tokoh tanpa ditentukan dari luar. Berbagai peristiwa di dalam film itu bukan "terjadi" melainkan "jatuh" atau "muncul", artinya selalu mematuhi gravitasi vertikal dan bukannya mematuhi hukum kausalitas horisontal. Mengenai para tokoh, mereka ada dan berubah dengan mengacu pada julat yang sepenuhnya batin, yang tidak akan saya kategorikan sebagai ala Bergson, karena julat "Data segera dari kesadaran" masih dirasuki psikologisme. Ya, saya akan menghindari istilah-istilah kabur dari kosakata spiritualis. Namun, jangan berkata bahwa transformasi para tokoh terjadi di dalam jiwa mereka. Karena itu, setidaknya harus terjadi di batin terdalam dari makhluk karena kesadaran tidak memasukkan akarnya ke sini, tetapi di dalam batin itu terdapat apa yang oleh Jean-Paul Sartre disebut "proyek fundamental", pada tataran ontologis. Karena itu, tokoh Fellini tidak berkembang: ia menjadi matang atau paling banter mengalami metamorfosis (karena itu, ada metafora sayap malaekat yang akan saya jelaskan di belakang).

### **Melodrama Palsu**

Saya akan membatasi bahasan ini untuk sementara dengan hanya membicarakan skenario. Jadi, saya mengabaikan dan menyingkirkan klimaks Oscar, gelandangan yang terlambat itu, di dalam *Les nuits de Cabiria*. Tambahan lagi, Fellini pasti melihatnya, karena, untuk menonjolkan dosanya sampai akhir, ia bahkan tidak ragu untuk menyuruhnya mengenakan kacamata hitam gaya Francois Perier, ketika tokoh itu harus menjadi “jahat”, Jangan menyanggah dulu! Konsesi itu sangat sedikit, dan saya mau saja memaafkan sutradara itu, karena ia kali ini berusaha menghindari bahaya ekstrem yang disebabkan oleh pemilahan adegan yang berliku-liku dan terlalu liberal dalam *Il bidone*.

Lagipula konsesi itu adalah satu-satunya yang dapat diberikan Fellini kepada filmnya untuk menimbulkan ketegangan dan keketatan tragedi, tanpa perlu memanfaatkan kategori-kategori lain yang tidak dikenal di dalam dunianya. Cabiria, pelacur kecil yang jiwanya sederhana serta penuh harapan, bukan tokoh yang berasal dari repertoir melodrama, karena motivasi dari hasratnya untuk “keluar dari kehidupan itu” sama sekali tidak berkaitan dengan berbagai ideal moral atau sosial borjuis, paling tidak sebagaimana adanya. Ia sama sekali tidak memandang rendah pekerjaannya. Bahkan, seandainya ada mucikari berhati suci yang mampu memahami Anda dan bisa merasakan tidak hanya cinta tetapi juga percaya kepada kehidupan, pelacur kecil itu kemungkinan besar tidak akan melihat kesesuaian apa pun di antara berbagai harapannya yang tersembunyi dan kegiatannya di malam hari. Salah satu kegembiraannya yang terbesar, yang segera diikuti kekecewaan pahit, bukankah disebabkan oleh pertemuannya yang menguntungkan dengan seorang bintang film yang termasyhur, yang karena mabuk dan jatuh cinta, akan membawanya ke apartemennya yang mewah? Hal itu membuat semua temannya cemburu setengah mati. Namun, petualangan itu akan berakhir menyedihkan, dan itu terjadi karena pada dasarnya pekerjaan sebagai pelacur selalu berakhir dengan kekecewaan. Ia secara kurang lebih sadar berharap bisa keluar dari dunia pelacuran berkat cinta seorang lelaki jujur yang tidak menuntut apa pun darinya. Jadi, jika tampaknya kita tiba pada kesimpulan melodrama borjuis, pastilah karena kita melewati jalur lain.

*Les nuits de Cabiria*, seperti juga *La strada*, *Il bidone* (dan sebenarnya seperti *Les vitteloni*) adalah cerita tentang suatu pengorbanan, suatu

pembersihan jiwa, dalam arti apa pun, tentang suatu keselamatan. Keindahan dan keketaan susunannya kali ini adalah berkat sistem penyusunan episodennya yang sempurna. Setiap episode, seperti yang telah saya kemukakan di atas, hanya ada karena dirinya sendiri, di dalam kekhasannya dan di dalam keromantisan peristiwa, namun kali ini episode itu terdapat di dalam suatu tatanan yang bagaimanapun akan memunculkan keniscayaannya yang mutlak. Dari harapan ke iman, dengan menyentuh hakikat pengkhianatan, penyelewengan dan penyimpangan, Cabiria mengikuti satu jalan yang semua perhentian menyiapkannya untuk memasuki tahap berikutnya. Apabila durenungkan, ia bahkan sudah siap ketika bertemu dengan para pengemis yang murah hati, yang pemunculannya semula hanya tampak seperti action keberanian yang mengagumkan dan khas Fellini, yang ternyata tidak diperlukan untuk membuat Cabiria terperangkap karena percaya kepada orang lain: karena, jika manusia-manusia seperti itu ada, maka segala mukjizat mungkin terjadi dan kita akan menjadi seperti Cabiria yang sama sekali tidak curiga ketika Perier muncul.

Saya tidak bermaksud mengulangi sekali lagi segala sesuatu yang telah ditulis orang tentang pesan gaya Fellini. Sebenarnya, pesannya selalu sama sejak *Les vitelloni*, meskipun pengulangan itu bukan tanda dari kemandulan. Sebaliknya, variasinya yang membuat para "sutradara" memiliki kekhasan sendiri, karena kesatuan ilham adalah tanda dari "auteur" sejati. Walaupun demikian, berkat cahaya yang memancar dari adiknya baru itu, mungkin lebih baik saya mencoba untuk menjelaskan secara lebih mendalam esensi dari gaya Fellini.

### ***Realisme dari berbagai Tampilan***

Pertama-tama, tidak masuk akal dan menyimpang jika kita berpretensi mengeluarkan Fellini dari neo-realisme. Sesungguhnya, hukuman itu hanya mungkin dijatuhkan atas nama kriteria ideologis semata. Benar bahwa realisme Fellini, meskipun titik tolaknya bersifat sosial, objeknya tidak. Objek itu sama individual dengan objek Tchekov atau Dostoievsky. Realisme sekali lagi tidak mungkin dirumuskan dari tujuannya tetapi dari sarannya, dan neo-realisme dapat dirumuskan dari hubungan tertentu antara sarana itu dan tujuannya. Unsur yang membuat de Sica mirip dengan Rossellini dan Fellini pastilah bukan pemaknaan batin dari film-filmnya –walaupun pernah terjadi bahwa berbagai pemaknaan itu kurang lebih bertumpang

tindih— melainkan prioritas yang diberikan oleh masing-masing kepada penampilan realisme pada berbagai struktur dramatis. Lebih jelasnya, suatu “realisme” yang isinya berasal dari naturalisme romantis dan yang strukturnya berasal dari teater telah disulih oleh sinema Italia dengan suatu realisme yang dapat disebut, untuk ringkasnya, “fenomenologis”, yaitu realitas tidak diperbaiki sesuai dengan psikologi dan berbagai tuntutan cerita. Dengan demikian, hubungan antara arti dan tampilan dapat dikatakan terbalik: tampilan selalu muncul di depan kita sebagai temuan khas, suatu pembeberan yang mendekati dokumenter dengan tetap menjaga bobot keindahan dan rincian. Jadi, kiat sutradara adalah keterampilannya dalam memunculkan arti dari peristiwa, paling sedikit arti yang diberikannya pada peristiwa, namun tanpa menghilangkan ketaksaannya. Jadi, neo-realisme yang dirumuskan secara demikian sama sekali bukan bagian dari ideologi tertentu, bahkan bukan bagian dari ideal tertentu, dan juga tidak mengabaikan yang lain, dan justru realisme itu sama sekali tidak berdiri di luar apa pun juga.

Saya bahkan cenderung untuk menganggap bahwa Fellini adalah sutradara yang pada masa kini melangkah paling jauh di dalam estetika neo-realisme, begitu jauh sehingga ia menyeberanginya dan muncul di sisi lain. Pertama, mari kita perhatikan sejauh mana peradeganan Fellini melepaskan perancah apa pun yang bersifat psikologis. Tokoh-tokohnya tidak pernah dirumuskan berdasarkan “karakter” mereka, tetapi hanya berdasarkan tampilan mereka. Saya sengaja menghindari istilah *perilaku* yang artinya jadi terlalu sempit, karena cara para tokoh itu bertindak hanyalah satu unsur yang membuat kita mengenali mereka. Kita bisa juga mengenali mereka dari tanda-tanda lain, dan tentu saja tidak hanya dari wajah, cara berjalan, dari segala sesuatu yang menjadi kulit makhluk, tetapi terlebih lagi mungkin melalui berbagai petunjuk yang lebih luar, di perbatasan antara individu dan dunia, seperti rambut, kumis, pakaian, kacamata (satu-satunya kelengkapan yang oleh Fellini diselewengkan dengan trik). Kemudian, lebih jauh lagi, dekorlah yang memainkan peranan, tentu saja bukan dalam arti ekspresionis tetapi karena kesesuaian dan ketidaksesuaian yang terjalin di antara lingkungan dan tokoh. Saya berpikir khususnya pada hubungan luar biasa antara Cabiria dan lingkungan tidak lazim yang dikenalnya karena ajakan Nazzari: kabaret dan apartemen mewah...

### ***Di Balik Benda-Benda***

Di sinilah kita menyentuh perbatasan dengan realisme, dan di sini pula, dengan melangkah lebih jauh, Fellini membawa kita ke sisi lain. Memang, setelah mencapai taraf menikmati kebeningan, sekarang kita melihat para tokoh film ini bukan di antara benda-benda, melainkan melalui kebeningan seakan-akan mereka di balik benda-benda. Maksud saya, tanpa kita sadari, dunia beralih dari pemaknaan ke analogi, kemudian dari analogi ke identifikasi, ke supranatural. Saya minta maaf atas kata-kata yang taksa itu, pembaca boleh saja menggantinya dengan puisi, surrealisme, magi atau istilah apa pun yang mengungkapkan kesesuaian tersembunyi dari berbagai benda dengan kembaran tak kasat mata yang membuat benda-benda itu tampak seperti sketsa.

Dari proses "supranaturalisasi" itu, saya akan mengambil sebuah contoh, di antara contoh lain, di dalam metafora malaekat. Sejak filmnya yang pertama, Fellini dihantui oleh keinginan membuat para tokohnya jadi malaekat, seolah kemalaekatan di dalam semesta Fellini menjadi acuan utama, ukuran bagi makhluk. Hal itu bisa diikuti dari perjalanan film-filmnya, paling tidak sejak *Vitelloni*: ketika ikut Carnaval, Sordi menyamar jadi malaekat pelindung; agak lama kemudian, seolah suatu kebetulan, sebuah patung malaekat dari kayu diukir dicuri oleh Fabrizzi. Namun, asosiasi itu langsung dan konkret. Yang lebih subtil, dan lebih menarik lagi karena mungkin tidak disadari, adalah citra yang memperlihatkan pastor turun dari pohon. Ia berada di pohon itu untuk memotong ranting-rantingnya dan hasilnya tampak menggantung di punggungnya. Kial itu tidak lebih dari sekadar catatan bagus yang realis, bahkan mungkin juga bagi Fellini, sampai kita melihat di akhir film *Il bidone*, Augusto yang sekarat di pinggir jalan: ia melihat di temaram sinar dini hari serombongan anak-anak dan perempuan petani yang mendukung ranting kayu: para malaekat lewat! Perlukah diingatkan juga, di dalam film yang sama, cara yang telah digunakan oleh Picasso untuk melayang di atas jalan dengan membuat sayap-sayapan dari jas hujannya. Richard Basehart yang itu-itu juga yang muncul di Gelsomina sebagai suatu ciptaan tanpa bobot, semuanya menyilaukan ketika ia melayang dalam cahaya proyektor.

Simbolik Fellini memang tak ada habisnya dan seluruh karya ini pasti dapat dikaji hanya dari sudut pandang itu<sup>3</sup>. Namun, jangan lupa untuk menempatkannya kembali di dalam logika neo-realis, karena jelas sekali

bahwa berbagai asosiasi benda dan tokoh itu, yang membentuk semesta Fellini, hanya memperoleh nilai dan harga dari realisme, atau, mungkin untuk lebih jelasnya, dari objektivisme catatan. Pastor itu mendukung ranting kayu bukannya untuk membuat dirinya mirip dengan malaekat, tetapi penonton cukup melihat sayap di antara cabang dan ranting untuk memetaforfosiskan pastor tua itu. Maka mungkin juga dikatakan bahwa Fellini tidak bertentangan dengan realisme, dan tidak juga dengan neo-realisme, tetapi lebih tepat, bahwa ia mematumhinya sambil melampauinya di dalam suatu penataan kembali dunia secara puitis.

### ***Revolusi Kisah***

Keberhasilan yang membawa pembaruan itu, juga dilakukan oleh Fellini pada tataran kisah. Tentu saja, dari sudut pandang itu, neo-realisme juga merupakan revolusi yang dimulai dari bentuk menuju isi. Prioritas itu, yang diberikan pada peristiwa dan bukan pada alur cerita, telah membawa de Sica dan Zavattini, misalnya, untuk menyulih mikro-action yang terakhir itu, yang dibuat dari suatu perhatian yang terus-menerus dipecah, dengan kerumitan peristiwa paling banal. Maka kita melihat juga bahwa seluruh hierarki, kepatuhan psikologis, dramatis atau ideologi perlu ditinjau kembali di tengah-tengah berbagai peristiwa yang ditampilkan. Bukannya karena sutradara harus dengan sendirinya menolak untuk memilih apa yang telah diputuskannya untuk ditunjukkan kepada kita, melainkan karena pilihan itu tidak lagi dilakukan dengan mengacu kepada suatu tatanan dramatis apriori. Dari sudut pandang baru itu, sekuen penting bisa saja dijadikan adegan panjang “yang tidak ada gunanya”, sesuai dengan kriteria skenario tradisional<sup>4</sup>.

Walaupun demikian, bahkan di dalam *Umberto D* yang mungkin menampilkan eksperimen ekstrem dari dramaturgi baru itu, evolusi film itu tetap mengikuti benang merah yang tidak kasat mata. Fellini tampaknya telah menyelesaikan revolusi neo-realis sebelum waktunya dengan memperbarui skenario tanpa menyusun rangkaian dramatis satu pun, yang hanya berlandaskan pemerian para tokoh secara fenomenologis. Pada Fellini, berbagai adegan yang berkaitan secara logis itulah, cerita yang “penting”, permainan dramatis yang besar di dalam skenario yang dijadikan patokan, dan sekuen deskriptif yang panjang-panjang itulah, yang tampaknya tidak berkaitan dengan berlangsungnya “action”, yang membentuk adegan-adegan

yang benar-benar penting dan mengungkap sesuatu. Di dalam *Les vitteloni*, keluyuran pada malam hari, makan angin yang bodoh di pantai; di dalam *La strada*, kunjungan ke biara; di dalam *Il bidone*, kunjungan ke kabaret atau adegan bermalam panjang. Bagi penonton, para tokoh Fellini justru tampil paling baik ketika mereka tidak *bertindak*, melalui *kegelisahan* mereka.

Meskipun demikian, bahwa film-film Fellini mengandung ketegangan dan paroksisme yang jauh melampaui drama dan tragedi, sebabnya adalah berbagai peristiwa di dalamnya, karena tidak ada kausalitas dramatis tradisional, mengembangkan berbagai gejala analogi dan gema. Para tokoh Fellini tidak mencapai krisis akhir, yang menghancurkan dan menyelamatkan mereka, melalui perjalanan cerita yang bertahap, tetapi karena berbagai kesempatan yang muncul di hadapannya menumpuk di dalam dirinya, seperti energi getaran di dalam tubuh yang beresonansi. Tokoh Fellini tidak berkembang, tetapi berubah dan akhirnya terjungkal seperti gunung es yang pusat apungnya dipindahkan secara tidak kasat mata.

### ***Mata Bertemu Mata***

Untuk menyimpulkan, saya ingin memusatkan pada catatan tentang kesempurnaan yang mencemaskan dari *Les nuits de Cabiria*, menganalisis citra terakhir dari film yang seluruhnya tampak paling nekat dan paling kuat di antara karya Fellini. *Cabiria*, yang kehilangan segalanya, uangnya, cintanya, imannya, tercampak di jalan tanpa harapan dengan hati hampa. Tiba-tiba muncul serombongan anak-anak lelaki dan perempuan yang bernyanyi dan menari sambil berjalan, dan *Cabiria*, dari dasar kehampaan, naik kembali perlahan-lahan ke kehidupan; ia tersenyum kembali dan segera menari. Penonton pasti merasakan adegan itu sebagai dibuat-buat dan simbolis, seandainya, sambil menjawab berbagai sanggahan tentang kemiripan dengan kenyataan, Fellini tidak pandai-pandai, dengan gagasan peradeganan yang benar-benar hebat, memindahkan filmnya ke tataran teratas, sehingga membuat kita segera mengenali tokoh perempuan itu. Sering kali orang ingat kembali pada Chaplin ketika berbicara tentang *La strada*, tetapi saya tidak pernah bisa diyakinkan oleh perbandingan itu, yang benar-benar tidak masuk akal, antara Gelsomina dan Charlot. Citra pertama, tidak hanya setara dengan buatan Chaplin, tetapi juga dengan temuannya yang paling indah, yaitu citra terakhir dalam *Les nuits de Cabiria*, ketika

Giulietta Massina berbalik menghadap ke kamera dan pandangannya bertemu dengan pandangan kita. Saya rasa, Chaplin adalah satu-satunya, di dalam sejarah sinema, yang mampu menggunakan secara sistematis gerak itu yang menghancurkan semua tata bahasa sinema. Mungkin tidak pada tempatnya, seandainya Cabiria, ketika menatap mata kita, berkata kepada kita seperti seorang pewarta kebenaran. Akan tetapi, ciri terakhir yang patut dikemukakan dari peradeganan itu, dan yang membuat saya menegaskan bakat besar Fellini, adalah pandangan Cabiria yang lewat beberapa kali di objektif kamera tanpa pernah benar-benar berhenti. Ruang kembali terang pada saat yang taksa itu. Di balik layar, Cabiria kemungkinan besar tetap menjadi pahlawan di dalam petualangan yang baru saja berlangsung di depan kita, tetapi selain itu sekarang ia mengundang kita melalui pandangannya untuk mengikutinya di jalan yang ditelusurinya. Ajakan yang sopan, tak kentara, cukup tidak pasti agar kita cenderung mengira bahwa ia mengajak orang lain; juga cukup pasti dan langsung untuk mencabut kita dari posisi penonton.

#### CATATAN

- <sup>1</sup> *Cahiers du cinéma*, n° 76, Nopember 1957.
- <sup>2</sup> Sayangnya fakta memperlihatkan hal lain: versi asli yang diputar di Paris paling tidak sudah dipotong banyak bila dibandingkan dengan film yang diputar di Cannes, yaitu bagian "tamu Saint Vincent de Paul" yang muncul lagi di belakang. Namun kita tahu bahwa Fellini -kalau memang dia yang memotong adegan itu- cepat sekali menganggap beberapa sekuen "tidak berguna" padahal justru yang sangat bagus.
- <sup>3</sup> Cf. artikel Dominique Aubier, *Cahiers du cinéma*, No. 49.
- <sup>4</sup> Itulah kasus sekuen terpotong.

#### KETERANGAN GAMBAR

Hlm. 342: *Les nuits de Cabiria* (Federico Fellini): "Memang, setelah mencapai taraf menikmati kebeningan, sekarang kita melihat para tokoh film ini bukan di antara benda-benda, melainkan melalui kebeningan seakan-akan mereka di balik benda-benda."

## BAB XXVI

### MEMBELA ROSSELLINI<sup>1</sup>

*Surat kepada Aristarco, pemimpin redaksi majalah  
Cinema Nuovo*

Saudara Aristarco yang terhormat,

Sudah lama saya ingin menulis artikel ini, yang saya tunda berbulan-bulan karena masalahnya begitu penting, dalam pada itu banyak unsurnya yang begitu insidental. Lagipula saya menyadari kekurangan saya dalam hal teori dibandingkan dengan kesungguhan dan ketekunan para kritikus kiri di Italia di dalam memperdalam neo-realisme. Meskipun saya telah menyambut neo-realisme Italia, sejak kemunculannya di Paris, dan meskipun saya sejak saat itu tidak pernah berhenti, saya kira, untuk memperhatikannya secara kritis, saya tidak bisa berpretensi mempertentangkan dengan teori Anda sebuah teori padu dan juga menempatkan kembali sepenuhnya, seperti yang Anda lakukan, gejala neo-realisme di dalam sejarah kebudayaan Italia. Perlu saya tambahkan bahwa ada risiko saya akan tampak konyol dengan berani menggurui orang Italia mengenai sinema mereka sendiri dan Anda pasti mempunyai alasan kuat yang membuat saya menahan diri untuk menjawab lebih dini kepada tawaran Anda untuk berdiskusi, di dalam majalah *Cinema nuovo*, tentang pendirian-pendirian kritis dari kelompok Anda dan dari Anda sendiri mengenai beberapa karya mutakhir.

Saya juga ingin mengingatkan Anda kembali, sebelum masuk dalam pokok perdebatan, bahwa sering ada berbagai perbedaan antarbangsa, bahkan di antara para kritikus dari generasi yang sama, bahwa ternyata semua itu mungkin. Kami misalnya telah mencobanya di dalam majalah *Cahiers du cinema* dengan kelompok *Sight and sound* dan saya tidak malu untuk

mengakui bahwa berkat kecanggihan Lindsay Anderson di dalam mempertahankan *Casque d'or*, karya J. Becker, film yang mengalami kegagalan di Paris, saya terpaksa meninjau kembali pendapat saya dan mencari di dalam film itu berbagai kebajikan yang selama ini lolos dari perhatian saya. Benar bahwa ada kalanya pendapat orang asing tersesat karena tidak menguasai kondisi produksi sebuah film. Misalnya, keberhasilan beberapa film Duvivier dan Pagnol di luar Prancis jelas hasil kesalahan paham. Orang mengagumi suatu permainan Prancis yang di luar negeri tampak begitu bagus sehingga patut diteladani, dan orang merencanakan eksotisme itu dengan nilai film itu dari segi sinematografi. Saya akui bahwa perbedaan pendapat itu memang mandul dan saya pikir keberhasilan beberapa film Italia di luar negeri, yang Anda sendiri merendahkan mutunya, adalah karena kesalahan paham juga. Walaupun demikian, saya percaya bahwa itu bukan kasus film-film yang mempertentangkan kita, dan bahkan bukan yang mempertentangkan kita dengan neorealisme pada umumnya. Pertama-tama, harus Anda akui bahwa kritikus Prancis tidak keliru ketika pada awalnya lebih bersemangat daripada kritikus Italia di dalam menghadapi film-film yang kini merupakan kebanggaan Italia di kedua sisi Pengunungan Alpen. Saya sendiri bisa berbangga karena menjadi seorang di antara kritikus Prancis, yang langka, yang selalu menyamakan kelahiran kembali sine Italia dengan "neo-realisme", bahkan pada masa orang menghargai pernyataan bahwa kata itu tidak berarti apa pun, dan sekarang pun saya tetap beranggapan bahwa kata itu adalah yang paling sesuai untuk menyebut aliran Italia karena memunculkan keunggulan dan kesuburannya.

Namun, saya cemas juga melihat cara Anda menyerangnya. Saya memberanikan diri, Saudara Aristarco yang terhormat, bahwa sikap keras majalah *Cinema nuovo* terhadap beberapa aliran yang oleh Anda dianggap sebagai involusi dalam neo-realisme membuat saya khawatir bahwa Anda akan merusak bagian yang paling hidup dan paling kaya dari sinema Italia. Sebenarnya, saya mengagumi sinema Italia dengan cukup eklektis, tetapi kritik keras justru datang dari para kritikus Italia. Saya dapat memahami kalau Anda jengkel ketika menyaksikan keberhasilan *Pain, amour et jalousie* di Prancis, karena saya merasakan hal yang sama menghadapi film karya Duvivier tentang Paris. Sebaliknya, ketika saya melihat Anda mencari kutu di rambut Gelsomina yang keriting atau menganggap film terakhir Rossellini sebagai tidak ada nilainya, saya terpaksa mengatakan bahwa dengan

mengatasnamakan integritas teori, Anda turut mensterilkan cabang-cabang tertentu yang paling subur dan paling menjanjikan dari apa yang tetap saya sebut neo-realisme.

Anda menyatakan keheranan Anda ketika melihat keberhasilan film *Voyage en Italie* di Paris, dan terutama melihat entusiasme yang hampir merata di kalangan kritikus Prancis. Adapun *La strada*, Anda tahu sendiri mengapa bisa berjaya. Sayangnya kedua film itu secara kebetulan justru mengorbitkan kembali sinema Italia yang sedang menurun selama satu atau dua tahun ini, bukan hanya di mata penonton melainkan juga dalam penilaian para cendekiawan. Kasus dari kedua film itu dari berbagai segi memang berbeda. Kendati begitu, saya berpendapat bahwa alih-alih melihatnya sebagai pemutusan dengan neo-realisme, apalagi sebagai involusi, kedua film itu memberi kesan temuan yang penuh daya cipta, namun tetap di jalur genius lokal aliran Italia. Saya akan mencoba untuk menjelaskan alasannya.

Akan tetapi, sebelumnya saya mengaku menolak gagasan tentang neo-realisme yang hanya dirumuskan berdasarkan satu aspek yang kasat mata dan secara apriori membatasi kevirtualan berbagai evolusinya di masa mendatang. Mungkin saya bersikap begitu karena mempunyai kepala yang kosong teori. Namun, saya lebih percaya bahwa itu karena saya ingin membiarkan seni bergerak bebas secara alami. Pada masa-masa mandul, teori banyak gunanya untuk menganalisis sebab-sebab dari kekeringan itu dan menyusun berbagai kondisi untuk melahirkannya kembali, tetapi apabila orang sempat menyaksikan sinema Italia yang mengagumkan itu tumbuh kembang selama sepuluh tahun, apakah tidak lebih banyak bahaya daripada maslahatnya jika hanya bicara di tataran teori? Saya tidak bermaksud mengatakan bahwa kita tidak boleh bersikap keras, sebaliknya, tuntutan dan ketegasan kritik menurut saya sangat diperlukan, tetapi harus dijaga agar tidak melibatkan diri dalam kompromi komersial, demagogis, merendahkan tingkat ambisi. Yang harus dilakukan adalah memberikan kerangka estetis secara apriori kepada para pencipta itu. Saya memandang rendah seorang sutradara yang ideal estetisnya mirip dengan konsepsi Anda, tetapi menerima sebagai asas kerjanya untuk mengerjakan hanya 10 atau 20% skenario yang dapat difilmkan secara komersial, sebaliknya saya menghargai sutradara yang, walaupun harus bersusah payah, tetap membuat film yang sangat cocok dengan idealnya, meskipun konsepsinya tentang neo-realisme tidak sama dengan Anda. Bagi sutradara yang pertama, Anda

akan secara objektif merekam bagian yang tidak dikomersialkan dan Anda beri dua bintang di dalam kritik Anda. Sebaliknya tanpa memeriksa terlebih dahulu, Anda akan menjatuhkan sutradara yang kedua ke neraka estetis Anda.

Mungkin sekali Rossellini akan tampak sangat bersalah di mata Anda seandainya ia membuat padanan dari *Stazione termini* atau *La pensionnaire* dan bukan padanan dari *Jeanne au bûcher* atau *La peur*. Saya tidak bermaksud membela auteur *Europe 51* itu, dengan mengorbankan Lattuada dan de Sica. Kebijakan untuk berkrompromi, sampai batas tertentu yang tidak akan saya bahas di sini, bisa dibenarkan, tetapi menurut hemat saya, apa pun kata orang mengenai filmnya, kebebasan Rossellini telah memberi kepada karyanya kepaduan gaya, kesatuan moral yang sangat jarang terjadi dalam sinema dan yang memaksa orang untuk menghargainya, bahkan sebelum mengaguminya.

Akan tetapi, saya tidak berharap membelanya dari segi metodologi. Plaidoyer saya justru mengarah isi perdebatan itu sendiri. Apakah Rossellini memang pernah dan masih menganut neo-realisme? Tampaknya Anda sepakat untuk menjawab pernah. Memang tidak mungkin menyangkal peranan yang dimainkan *Rome ville ouverte* dan *Paisa* di dalam pembangunan dan pengembangan neo-realisme. Akan tetapi, Anda menemukan "involusi"-nya, yang sudah terasa di dalam *Allemagne annee zero*, mantap sejak *Stromboli* dan *Les fioretti*, menjadi malapetaka dalam *Europe 51* dan *Voyage en Italie*. Padahal apa yang sebenarnya dapat dikritik dari perjalanan estetika itu? Mungkin karena semakin mengabaikan realisme sosial, kronik kekinian, dan benar itu untuk mengutamakan pesan moral yang semakin terasa, pesan moral yang, sesuai dengan derajat maksud buruknya, dapat dimasukkan dalam salah satu dari kedua aliran politis Italia. Saya menolak untuk menurunkan perdebatan ini ke wilayah yang terlalu sementara. Apakah memang ada simpati demokrat-kristen (yang sepanjang pengetahuan saya, tanpa bukti yang umum ataupun yang pribadi) yang oleh Rossellini, sebagai seniman, tidak secara apriori dikeluarkan dari kemungkinan neo-realis apa pun? Namun, kita tidak perlu membahasnya. Meskipun demikian, benar bahwa orang berhak untuk menolak postulat moral atau spiritual yang semakin menonjol di dalam karyanya, namun, penolakan itu tidak mungkin mengikutkan penyangkalan terhadap estetika yang mewujudkan pesan seandainya film-film Rossellini merupakan film

ideologis, artinya didangkalkan menjadi bentuk dramatis karena gagasan apriori. Dalam pada itu, tidak ada sutradara Italia yang niatnya bisa dipisahkan dari bentuk filmnya, dan dari sinilah saya hendak menjelaskan kekhasan neo-realisme Rossellini.

Jika kata mempunyai arti dan apa pun perbedaan yang muncul dalam interpretasinya, bertolak dari semacam kesepakatan minimum saya rasa neo-realisme pertama-tama dan secara esensial bertentangan tidak hanya dengan berbagai struktur dramatis tradisional, tetapi terlebih lagi, dengan beraneka aspek yang kita kenal dalam realisme -baik dalam kesusastraan maupun dalam sinema- dengan adanya penegasan atas globalitas tertentu dari kenyataan. Definisi itu, yang saya anggap tepat dan praktis, saya pinjam dari A. Ayfre (cf. *Cahiers du cinema*, n° 17). Neorealisme adalah pemerian global dari realitas melalui kesadaran global. Maksud saya, neo-realisme bertentangan dengan estetika realis yang hadir terlebih dahulu, dan khususnya dengan naturalisme dan verisme, karena realismenya tidak berkaitan dengan pemilihan topik ataupun timbulnya kesadaran. dapat dikatakan bahwa unsur yang realis di dalam *paisa* adalah Resistance Italia, tetapi unsur yang neo-realis adalah peradeganan Rossellini, caranya menampilkan berbagai peristiwa secara eliptis dan sitetis. Dengan kata lain, pada dasarnya neo-realisme menolak untuk diurai (secara politis, moral, psikologis, logis, sosial atau secara apa pun) tokoh-tokohnya dan action mereka. Rossellini menganggap realitas sebagai sebuah bungkah yang bukannya tidak dapat difahami melainkan tidak mungkin dibelah-belah. Karena itu, neo-realisme secara khusus, kalau tidak harus, adalah anti-tontonan (karena memang tidak mengenal seni tontonan), paling sedikit anti-teater, karena permainan aktor teater menganggapkan analisis psikologis dari berbagai perasaan dan ekspresionisme fisik, simbol dari sederet kategori moral.

Hal itu tidak berarti bahwa hanya sekadar film dokumenter objektif seperti yang dikatakan orang. Sebaliknya, Rossellini suka berkata bahwa dalam asas konsepsi penyusunan adegan terdapat bukan saja cinta kepada para tokohnya, melainkan juga kenyataan sebagaimana adanya, dan justru rasa cinta itu yang menghalanginya untuk memecah-belah apa yang telah dipersatukan oleh realitas: tokoh dan dekornya. Jadi, neo-realisme tidak menolak untuk berpendirian tertentu terhadap dunia, juga tidak menolak untuk menilainya, tetapi karena sesungguhnya neo-realisme menganggapkan

suatu sikap mental, realitas selalu dilihat dari mata seorang seniman, dipilah oleh kesadarannya, bahkan oleh seluruh kesadarannya, dan bukan dengan nalar atau nafsunya atau kepercayaannya, dan disusun kembali berdasarkan berbagai unsur yang dipisahkan tadi. Saya ingin mengatakan bahwa seniman realis yang tradisional (Zola misalnya) mengurai realitas kemudian menyusunnya kembali dalam bentuk sintesis yang sesuai dengan konsepsi moralnya tentang dunia, sedangkan kesadaran sutradara neo-realis menapisnya. Kemungkinan besar kesadarannya, seperti juga setiap kesadaran, tidak meloloskan seluruh kenyataan, tetapi pilihannya tidak bersifat logis ataupun psikologis: pilihannya bersifat ontologis dalam arti bahwa citra yang dibangun kembali dari realitas tetap global, seperti yang dilakukan oleh metafora. Sebuah fotografi hitam putih bukanlah citra dari realitas yang diurai dan disusun kembali "tanpa warna", melainkan jejak sejati dari kenyataan, semacam cetakan berkilau yang tidak memunculkan warnanya. Ada kesamaan ontologis di antara objek dan fotografinya. Saya justru melihatnya di dalam *Voyage en Italie*. Penonton dengan mudah merasa kecewa melihat film itu, karena Napoli muncul secara sangat tidak lengkap dan fragmenter. Realisme itu sesungguhnya hanya satu perseribu dari apa yang mungkin diperlihatkan, namun sedikit yang dapat dilihat dari objek itu: beberapa patung di museum, perempuan hamil, penggalian di Pompei, sepotong prosesi Santa-Januari, tetapi memiliki ciri global itu yang bagi saya justru sangat penting. Itulah Napoli yang "ditapis" oleh kesadaran tokoh perempuan dalam film itu, dan kalau pemandangannya miskin dan terbatas, sebabnya adalah kesadaran perempuan borjuis itu memang miskin secara spiritual. Napoli dalam film itu tidak palsu (malahan film dokumenter sepanjang tiga jam bisa menampilkan Napoli palsu), tetapi itulah pemandangan mental yang sekaligus objektif sebagai fotografi semata dan subjektif sebagai kesadaran semata. Orang telah faham bahwa sikap Rossellini terhadap para tokohnya, lingkungan geografis dan sosial mereka terletak di tingkat kedua, dibandingkan dengan sikap tokoh perempuan di hadapan Napoli. Perbedaannya adalah kesadaran Rossellini merupakan kesadaran seniman berbudaya dan menurut saya dengan vitalitas spiritual yang unik.

Maaf, saya menerangkannya melalui metafora karena saya bukan ahli filsafat dan saya tidak mungkin menjelaskan secara lebih langsung. Jadi, saya masih akan mencoba memanfaatkan perbandingan lagi. Menurut saya,

sutradara membangun karya-karyanya dengan bentuk-bentuk seni klasik dan realisme tradisional, seperti orang membangun rumah dengan bata atau batu. Tidak pernah orang mempermasalahkan kegunaan rumah, keindahannya yang virtual, ataupun kesesuaian yang sempurna dari bata-bata itu untuk membuat rumah. Lagipula semua sepakat bahwa dari realitas bata itu yang lebih penting adalah bentuknya dan ketahannya, bukan komposisinya. Tidak ada yang berpikir untuk merumuskan bata dengan sepotong tanah liat, asal-usul bahannya tidak penting, yang penting adalah kesesuaian volumenya. Batu adalah sebuah unsur dari rumah. Bahkan penampilannya menyuratkan hakikatnya. Kita bisa menalar dengan cara yang sama, misalnya, mengenai batu yang digunakan untuk membangun jembatan. Batu-batu itu saling menunjang dengan sempurna untuk membentuk lengkung jembatan. Namun, bungkah-bungkah batu yang tersebar di sungai dangkal selamanya adalah bungkah batu, realitas batu itu tidak terpengaruh ketika saya melompatinya satu demi satu untuk menyeberangi sungai. Kalau batu-batu itu untuk sementara bisa saya gunakan untuk menyeberang, sebabnya adalah saya mampu menambahkan, pada disposisinya yang kebetulan itu, temuan saya, gerakan, yang tanpa mengubah kodratnya dan tampilannya, telah memberikan untuk sementara suatu arti dan suatu kegunaan.

Dengan cara yang sama film neo-realis mendapat suatu makna, tetapi secara aposteriori, karena film itu memungkinkan bagi kesadaran kita untuk berpindah dari satu fakta ke fakta lain, dari satu fragmen realitas ke yang berikutnya, sedangkan arti diberikan secara apriori di dalam susunan artistik klasik: rumah itu sudah tampak dalam bentuk batanya.

Jika analisis saya benar, maka sebagai akibatnya istilah neo-realisme tidak boleh lagi digunakan sebagai substantif, kecuali untuk menunjuk himpunan sutradara yang neo-realis. Neo-realisme tidak hadir sebagai faham, yang ada hanya sutradara neo-realis, entah mereka materialis, kristen, komunis atau apa pun. Visconti adalah sutradara neo-realis di dalam *La terra trema* yang menyajikan pemberontakan sosial, dan Rossellini adalah sutradara neo-realis di dalam *Les fioretti* yang melukiskan suatu realitas spiritual murni. Saya hanya menolak kata sifat itu untuk memberi atribut orang yang memecah-belah apa yang dipersatukan oleh realitas, hanya untuk meyakinkan saya.

“Jadi, saya menganggap bahwa *Voyage en Italie* adalah film neo-realis, dan lebih banyak unsur neo-realisnya dibandingkan dengan *L’or de Naples* misalnya, yang sangat saya kagumi tetapi yang mengungkap suatu realitas psikologis secara begitu ketat. Namun ada juga sekian banyak catatan realis yang berusaha memberi ganti. Saya berani berkata bahwa Rossellini lah di antara semua sutradara Italia yang melangkah paling paling jauh dalam estetika neo-realis. Telah saya katakan bahwa tak ada neo-realisme murni. Sikap neo-realis adalah semacam ideal: orang hanya dapat mendekati secara kurang lebih. Di dalam semua film yang disebut neo-realis, masih ada residu dari realisme tradisional, terutama yang menyangkut unsur tontonan, dramatis atau psikologis. Kita dapat mengurainya dengan cara berikut ini: realitas dokumenter ditambah hal lain, dan sesuai dengan kasusnya, hal lain itu adalah keindahan plastis dari berbagai citra, rasa sosial, puisi, komedi, dsb. Tidak akan ada gunanya untuk memisahkan secara demikian, pada Rossellini, peristiwa dari efek yang ingin ditimbulkan. Padanya tidak ada yang susastra atau puitis, bahkan tidak ada yang “indah” dalam arti kuat kata itu: ia hanya mengadegankan fakta. Para tokohnya seperti diburu hantu mobilitas, para bruder kanak-kanak di biara Fransiskus dari Asisi tidak mempunyai cara lain untuk mengagungkan Tuhan kecuali dengan berlomba lari. Masih ada lagi: perjalanan seorang anak lelaki menuju kematian yang bak mimpi di dalam *Allemagne annee zero!* Sebabnya adalah kial, perubahan, gerakan fisik bagi Rossellini merupakan esensi dari kenyataan manusiawi. Sebenarnya, ketika setiap penonton mengamati tokoh, ia lebih banyak mengamati dekor. Semesta Rossellini adalah suatu semesta yang hanya diisi dengan berbagai tindak, yang sebagai tindak tidak mengandung makna, tetapi seperti juga Tuhan, tindak menyiapkan pembeberan maknanya secara mendadak dan menyilaukan. Begitulah maka makna muncul dari mukjizat dalam *Voyage en Italie* yang tidak tampak oleh kedua tokoh, bahkan hampir tidak tampak oleh kamera, meskipun tetap taksa (karena Rossellini tidak bermaksud melukiskan mukjizat), hanya kumpulan teriakan dan desak-mendesak yang disebut begitu), namun benturan dengan kesadaran para tokoh mau tidak mau merangsang cinta mereka lebih dini. Saya rasa, tak seorang pun, yang lebih dari auteur *Europe 51* ini, berhasil mengadegankan peristiwa yang struktur estetisnya lebih liat, lebih padu, dengan kebeningan lebih sempurna yang hanya meunculkan satu unsur yaitu peristiwa itu sendiri. Segalanya mirip dengan tubuh yang dapat ditampilkan dalam keadaan tanpa bentuk atau terhablur. Kiat Rossellini adalah kepandaiannya memberi,

kepada berbagai fakta, struktur mereka yang paling padat dan anggun; bukan yang paling luwes melainkan yang paling tajam, paling langsung, paling menusuk. Pada Rossellini, neo-realisme secara wajar menemukan kembali gaya dan sumber bagi abstraksi. Menghormati kenyataan sebenarnya bukanlah menumpuk sejumlah tampilan, melainkan sebaliknya, mencopoti dari kenyataan itu segala sesuatu yang tidak penting, atau kita kembali ke keutuhan dalam kesederhanaan. Seni Rossellini bersifat linear dan melodis. Benar bahwa cukup banyak di antara filmnya yang terasa seperti sketsa, menampilkan garis dan bukan lukisan. Akan tetapi, apakah kita harus menganggap garis yang pasti itu sebagai kemiskinan dan kemalasan? Kita bisa mengkritik Matisse, kalau begitu. Mungkin Rossellini memang tukang gambar dan bukan pelukis, pengarang cerpen dan bukan pengarang roman. Akan tetapi penyusunan hierarki tidak berdasarkan genre tetapi senimannya.

Saya tidak berharap telah meyakinkan Anda, Saudara Aristarco yang terhormat, karena argumen saya tidak cukup untuk meyakinkan. Keyakinan yang diletakkan pada argumen sering kali lebih penting. Saya akan senang seandainya keyakinan saya itu, yang juga mengandung gema dari kekaguman beberapa kritik lain yang datang dari teman-teman saya, paling tidak bisa merangsang keyakinan Anda.

## CATATAN

<sup>1</sup> *Cinema Nuovo*.

## KETERANGAN GAMBAR

Hlm. 352: *L'Amore* (Roberto Rossellini): "Rossellini suka berkata bahwa dalam asas konsepsi penyusunan adegan terdapat bukan saja cinta kepada para tokohnya, melainkan juga kenyataan sebagaimana adanya, dan justru rasa cinta itu yang menghalanginya untuk memecah-belah apa yang telah dipersatukan oleh realitas: tokoh dan dekornya."

Hlm. 353: "Jadi, saya menganggap bahwa *Voyage en Italie* adalah film neo-realis..."

Hlm. 356: *Fioretti* (Roberto Rossellini): "Menghormati kenyataan sebenarnya bukanlah menumpuk sejumlah tampilan, melainkan sebaliknya, mencopoti dari kenyataan itu segala sesuatu yang tidak penting, atau kita kembali ke keutuhan dalam kesederhanaan."

## BAB XXVII

### *EUROPE 51*<sup>1</sup>

Tahun 1953 dimulai dengan lahirnya sebuah adiknya yang tak terpahami (*Umberto D*) dan diakhiri dengan sebuah adiknya lain yang terkutuk, *Europe 51*, karya Umberto Rossellini. Kalau de Sica dipersalahkan karena membuat melodrama sosial, Rossellini dituduh memberikan ideologi politis yang membingungkan yang kali ini lebih tepat disebut reaksioner. Lagi-lagi orang keliru memahami esensinya dan hanya menilai pokok bahasanya, karena mengabaikan gaya yang memberikan makna dan harkat estesisnya. Seorang ibu muda, yang kaya dan kurang memiliki rasa tanggung jawab, kehilangan anak lelaki tunggalnya yang mencoba bunuh diri, pada suatu malam, karena ibunya yang terlalu disibukkan oleh urusan pergaulan menyuruhnya tidur tanpa sedikit pun memberikan perhatian. Jiwa ibu itu lagi berlaku manakala kita memahami film itu secara keseluruhan dan menilainya dari segi peradegannya. Kalau tidak, bagaimana kita harus menilai *L'Idiot* karya Dostoevski? Karena Rossellini adalah sutradara sejati, maka bentuk filmnya tidak menampilkan skenarionya, baginya skenario adalah bahan film itu sendiri. Dia, yang juga auteur *Allemagne année zéro*, secara pribadi memang sangat dihantui oleh skandal kematian anak-anak dan terlebih lagi oleh banyaknya kasus bunuh diri anak-anak. Jadi, berdasarkan pengalaman spiritual sejatilah maka film itu memiliki bentuknya; tema kewalian nonreligius, tema yang benar-benar modern, muncul secara alami; karena itu penyusunannya dalam bentuk skenario yang agak kikuk menjadi tidak penting sama sekali; yang penting adalah bahwa setiap sekuen merupakan semacam renungan, semacam nyanyian sinematografis, berkat tipuan yang dilakukan peradeganan atas berbagai

tema mendasar itu. Rossellini bukannya ingin membuktikan melainkan memperlihatkan. Bagaimana kita dapat tahan melihat kehadiran spiritual yang sangat mengharukan dari Ingrid Bergman, sementara di balik pemain itu, perasaan kita tidak tersentuh oleh ketegangan peradeganan; padahal di dalamnya alam tampak tertata pada garis merah spiritual yang sama sampai terlukis dengan jelas seperti biji-biji besi di atas bidang magnetis besi berani? Jarang terjadi bahwa kehadiran spiritual dalam diri berbagai makhluk dan di dalam alam dijelaskan secara begitu gamblang.

Benar bahwa neo-realisme seorang Rossellini di sini tampak berbeda, atau bahkan kontradiktif, dengan neo-realisme de Sica. Padahal rasanya cukup beralasan jika kita memperhadapkan kedua sutradara itu sebagai dua kutub dari satu aliran estetis yang sama. Kalau de Sica menggali realitas dengan kemelitan yang semakin halus, Rossellini, sebaliknya, tampak menggali lebih dalam, menstilisasi dengan kengototan yang menyakitkan namun tanpa belas kasihan, singkat kata menemukan kembali ungkapan dramatis klasik melalui peradeganan dan pilihan sekuen. Namun, jika dilihat lebih dekat, klasisme itu berasal dari revolusi neo-realis yang itu-itu juga. Bagi Rossellini dan juga bagi de Sica, yang penting adalah mengusir jauh-jauh berbagai kategori peradeganan dan ungkapan dramatis untuk menghalangi realitas memberikan maknanya hanya dari tampilan. Rossellini tidak menyuruh para aktornya untuk *main film*, dia tidak menjelaskan kepada mereka perasaan-perasaan tertentu, ia hanya melarang mereka untuk bertingkah laku tertentu di depan kamera. Di dalam peradeganan seperti itu, tempat setiap tokoh, cara mereka berjalan, bergerak dalam dekor, kial mereka, jauh lebih penting daripada berbagai perasaan yang tergambar di wajah, bahkan lebih penting daripada apa yang mereka katakan. Lagipula, "perasaan-perasaan" apa yang mungkin "diungkapkan" oleh Ingrid Bergman? Drama yang dialaminya jauh melampaui apa yang ada dalam senarai psikologis. Wajahnya hanyalah jejak dari sejenis penderitaan.

Peradeganan semacam itu menuntut stilisasi yang paling canggih dan *Europe 51* telah membuktikan kemampuannya. Film seperti itu sepenuhnya menentang realisme "yang diabadikan secara langsung": itu sepadan dengan tulisan kering dan tegas yang terkadang diolah sampai hilang kenikmatannya. Pada tingkat ini, neo-realisme menemukan kembali abstraksi klasik dan keumumannya. Karena itu tampak ada paradoks: versi yang bagus bukanlah versi Italia yang mengalami *dubbing*, melainkan versi Inggris yang

mengambil sebanyak mungkin suara asli para aktornya. Di dalam keterbatasan realisme, ketepatan realitas sosial yang berada di luarnya menjadi tidak penting. Anak-anak yang tinggal di rue de Rome itu dapat saja berbicara dalam bahasa Inggris dan kita tidak akan menyadari keanehannya. Realitas, berkat tipuan gaya, bergabung kembali dengan konvensi seni.

CATATAN:

<sup>1</sup> Teks ini ditulis pada tahun 1953.

## PENJURUS FILM YANG DIKUTIP

Keterangan: nomor halaman mengacu pada teks sumber

Adieu Léonard: 42

Adorables créatures: 331

Affaire est dans le sac (L'): 42

Afrique vous parle (L'): 27

Allemagne année zéro: 76, 77, 203, 205, 302, 312, 350, 355, 360.

Along the great divide: 220, 235

Amis passionnés (Les): 297

Amore (L'): 352

Anges du péché (Les): 115, 117

Annapurna: 34

Au-delà du Missouri: 234

Au loin une voile: 49

Au nom de la loi: 296

Aurore: 67, 102

Aventure sans retour (L'); 28-29

Aventure de Salvator Rosa (Les): 260

Back street: 68

Ballon rouge: 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 61

Bandito (II): 258, 262, 276

Bend of the river: 237

Bête humaine (La): 73

Big sky (The): 235, 238

Bim le petit âne: 49

Boireau: 133

- Boudu sauvé des eaux: 137  
 Boule de suif: 222  
 Braque: 197  
 Brève rencontre: 297  
 Broken lance: 236, 237, 238  
 Bronco-Apache: 231, 238
- Caccia tragica: 264, 292  
 Caligari: 122, 163  
 Caprices: 187  
 Caravane héroïque: 229  
 Carmen: 94  
 Carrosse du Saint-Sacrement (Le): 137  
 Casque d'or: 348  
 Chantons sous la pluie: 256  
 Chapeau de paille d'Italie (Le): 212  
 Chartreuse de Parme (la): 92, 93, 94  
 Chemin de la vie (Le): 265  
 Chevauchée fantastique (La): 101, 102, 157, 222, 224, 225, 229, 243  
 Christ interdit: 317  
 Cielo sulla palude: 304, 308  
 Cimbo: 25  
 Cirque (Le): 61  
 Citizen Kane: 61, 73, 76, 77, 91, 101, 167, 215, 271, 272, 273, 282, 283, 288, 289  
 Colorado territory: 235  
 Comte de Monte-Cristo (Le): 81  
 Congorilla: 25  
 Continent perdu: 38, 39  
 Corde (La): 59, 138, 326  
 Couronne de fer (La): 259, 260, 262  
 Crin blanc: 49, 55, 56, 57, 61  
 Croisière noire (La): 25  
 Cronaca di amore: 316  
 Cuirassé Potemine (Le): 101, 102, 257, 269, 288, 293  
 Cyrano de Bergerac (Le): 135

- Dame aux camélia (La): 157  
 Dame du lac (La): 146  
 Dames du Bois de Boulogne (Les): 81, 107, 111, 112, 113, 114, 115, 164  
 Danse de mort (La): 157, 159  
 De Renoir à Picasso: 192  
 Dernier milliardaire: 42  
 Dernière chance (La): 266  
 Dernières vacances (Les): 207, 208, 211, 212, 214, 215  
 Destry: 229  
 Destry rides again: 229  
 Deuil sied à Electre (Le): 149, 149  
 Devil doorway: 237  
 Diable au corp (Le): 81, 94, 95, 96, 101, 108, 124, 212  
 Douce: 212  
 Dr Jekyll and Mr Hyde: 68  
 Drôle de drame: 42  
 Duel in the sun: 232  
  
 East of Eden: 238  
 Eldorado: 122  
 Entrée des artiste (L'): 115  
 Et Dieu créa la femme: 255  
 Eternel silence (L'): 25, 28, 29, 30  
 Etranger (L'): 214  
 Europe 51: 350, 359, 361  
  
 Fantomas: 85, 275  
 Far country (The): 237  
 Farrebique: 266, 271, 272, 273, 287, 288, 289, 304  
 Femme aux deux visage (La): 69  
 Femme du boulanger (La): 180  
 Fin de Saint-Petersbourg (La): 72, 293  
 Fioretti: 350, 355, 356  
 Fleuve (Le): 124  
 For whom the bell tolls: 91, 92, 283  
 Forfaiture: 80  
 Fort Apache: 230, 231

François Ier: 42  
 Frankenstein: 68  
 Fruit défendu: 331  
 Fury: 72

Garden of evil: 238  
 Goya: 187, 191  
 Grand passage (Le): 229  
 Grande illusion (La): 73, 259  
 Groënland: 29, 30  
 Guernica: 187, 192  
 Guerrieri: 187  
 Gueux au paradis (Les): 140  
 Gunfighter (The): 234

Hallelujah: 102  
 Hamlet: 82, 101, 106, 129, 137, 149, 164, 166, 168, 174, 175  
 Henri V: 129, 130, 137, 140, 141, 142, 149, 166, 168, 171, 174, 177  
 Homme invisible (L'): 68  
 Hommes, quels mufles! (Les): 260  
 High noon: 220, 231, 232, 235, 243

Idiot (L'): 94, 360  
 Il bandito: 258, 262, 276  
 Il bidone: 337, 338, 339, 340, 343, 344  
 Il sole sorge ancora: 264  
 Intolérance: 73

Jeanne au Bûcher: 350  
 Je suis un évadé: 68  
 Jean de la lune: 129  
 Jezebel: 68  
 Johnny Guitare: 236  
 Jour de fête: 42, 43  
 Jour se lève (Le): 68, 72, 101  
 Journal d'un curé de campagne (Le): 81, 82, 94, 97, 106, 107, 108, 109,  
 110, 114, 115, 120, 121, 124, 125, 127

Joyeux microbes (Les): 198

Jules César: 176

Kentuckian (The): 238

Kon tiki: 30, 31, 32, 33, 40

Ligne générale (La): 65, 83

Limelight: 184

Little foxes: 74, 129, 131, 138, 149

Louisiana story: 59, 60

Lys brisé (Le): 73, 101

Macbeth: 129, 137, 149, 164, 166, 168, 172

Madame Bovary: 94, 95, 124, 137

Magnificent Ambersons: 59, 61, 74

Maison des étrangers (La): 236

Malheurs de la guerre (Les): 187

Man from Laramie: 238

Man of Aran: 32, 156

Man without a star: 238

Manolete: 152

Manon des sources: 179, 181, 183, 184

Marius: 179, 180, 181

Médecin malgré lui (Le): 138, 140

Mélodie du monde (La): 26

Mère (La): 305

Mille et une nuits (Les): 87

Mines du roi Salomon (Les): 27

Miracle à Milan: 311, 312, 317, 319, 320, 321, 323, 324, 331, 332

Mr Arkadin: 59

Mr Smith au Sénat: 68

Misérables (Les): 81

Moana: 25

Monde du silence (Le): 35, 37

Monsieur Verdoux: 101, 322

Mouchard (Le): 68

- My darling Clementine: 239  
 Mystère Picasso (Le): 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202  
  
 Naked spur (The): 237, 241  
 Nanouk: 25, 59, 156  
 Navire blanc (Le): 258  
 New York Miami: 102  
 Niebelungen: 122, 163, 165, 257  
 Nosfératu: 67, 122, 163, 257  
 Notorious: 145  
 Nuit porte conseil (La): 275  
 Nuits de Cabiria (Les): 260, 337, 338, 339, 340, 342, 345  
 Nuits de Chicago (Les): 217  
  
 Occupe-toi d'Amélie: 138, 149  
 Ombre d'un doute (L'): 146  
 Ombres blanches: 25  
 Onésime et le beau voyage: 133  
 Opéra de quat'sous (L'): 42  
 Or de Naples (L'): 355  
 Outlaw (The): 231  
 Overlanders: 218  
 Ox-bow incident: 231  
  
 Pacte avec le diable (Le): 296  
 Pain, Amour et jalousie: 348  
 Païsa: 76, 92, 215, 257, 262, 264, 265, 271, 273, 277, 278, 281, 282, 283,  
 284, 285, 288, 292, 295, 299, 302, 304, 307, 312, 350, 351  
 Parents terribles (Les): 101, 129, 138, 140, 143, 144, 145, 147, 157, 166,  
 168, 171, 175  
 Passion de Jeanne d'Arc (La): 67, 115, 122, 157, 160, 163  
 Pèlerin (Le): 83, 224  
 Pensionnaire (La): 350  
 Peur (La): 350  
 Piccolo mondo antico: 260  
 Pionniers de la Western Union (Les): 229  
 Piscator: 293

- Piste de Santa-Fé (La): 229  
 Piste de Mohawks (La): 229  
 Plage de la Garoupe (La): 196  
 Plus belles années de notre vie (Les): 101, 103  
 Première désillusion: 94, 101  
 Prico: 260, 311  
 Princesse de Clèves (La): 213  
 Prisonnière du désert (La): 241, 242  
 Puissance et la gloire (La): 92  
 Pursued: 235
- Quai des brumes: 72  
 Quai des Orfèvres: 65  
 Quarante et unième: 250  
 Quatre étranges chevaliers: 234  
 Quatre pas dans les nuages: 260, 261, 275, 296, 298  
 Quelque part en Europe: 203  
 Quo Vadis: 260
- Rancho Notorious: 238  
 Rapaces (Les): 67, 122, 257  
 Red River: 235, 238  
 Règle du jeu (La): 74, 78, 101, 160, 212, 215, 284  
 Rendez-vous de juillet: 27  
 Retour de Frank James (Le): 229  
 Rideau cramoisi (Le): 55  
 Rio Grande: 234  
 River of no return: 238  
 Rome ville ouverte: 257, 260, 264, 265, 268, 295, 297, 312, 350  
 Roue (La): 64  
 Rubens: 192  
 Ruéevers l'or (La): 101, 325  
 Run for cover: 236
- Salaire de la peur (Le): 200  
 Sang d'un poète (Le): 54, 156  
 Saskatchewan: 235  
 Scarface: 68, 69, 101, 102, 217, 218

- Scipion d'Afrique: 260, 296  
 Sciuscia: 257, 260, 265, 275, 277, 295, 298, 311, 312  
 Sea of grass: 237  
 Sept ans de réflexion: 252, 253  
 Sept hommes à abattre: 241, 242, 243, 244, 245, 246  
 Shane: 231, 232, 233, 236, 243  
 Sheik blanc (Le): 338  
 Sierra de Teruel: 89, 92, 167, 169, 214, 215, 266  
 Sight and sound: 347  
 Silence de la mer (Le): 120  
 Silver Lode: 234  
 Sortilège: 277  
 S.O.S. 103: 258  
 Stage coach: 68, 229, 230, 236  
 Stazione Termini: 350  
 Strada (La): 337, 338, 340, 344, 345, 349  
 Stromboli: 350  
 Symphonie pastorale (La): 81, 94, 97, 124  
  
 Tabou: 25, 26, 67, 266, 267, 305  
 Tarzan: 27  
 Terra trema (La): 78, 79, 287, 288, 289, 291, 292, 304, 308, 309, 354  
 Thomas Garner: 91  
 Tonnerre sur le Mexique: 305  
  
 Topaze: 171, 173, 181  
 Trader Horn: 27  
 Trois Musquetaires (Les): 81  
  
 Umberto D: 323, 325, 326, 327, 328, 329, 331, 332, 334, 335, 344  
 Un jour dans la vie: 260  
 Une partie de campagne: 95, 124  
 Une si jolie petite plage: 47  
  
 Vacances de M. Hulot (Les): 43, 44, 45, 46, 47  
 Vampires (Les): 86, 275  
 Van Gogh: 126, 187, 289, 190, 191, 192

07-6255

- Vera Cruz: 238
- Ville Abandonnée (La): 220
- Vitelloni (Les): 338, 340, 343, 344
- Vivere in pace: 262, 296, 298
- Voleur de bicyclette (Le): 77, 92, 115, 297, 299, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 309, 311, 312, 317, 318, 319, 320, 323, 325, 326, 328, 329, 331, 332
- Voyage surprise (Le): 42
- Voyageur sans bagages (Le): 129, 136, 162
  
- Western (The): 229, 238
- Westward the women: 234
- Wild Bill Hickok: 221
- Winchester 73: 226
  
- Zéro de conduite: 203
- Ziegfield follies: 68

**PERPUSTAKAAN**  
**PUSAT PEMBINAAN DAN**  
**PENGEMBANGAN BAHASA**  
**DEPARTEMEN PENDIDIKAN**  
**DAN KEBUDAYAAN**

<b>URUTAN</b>		
96	-	467