

## **DIVA (1981) DAN POSTMODERNITAS SEBUAH TAFSIR MENGUNAKAN HERMENEUTIKA RADIKAL DERRIDA**

**Budi Wibawa**

Mahasiswa S-3 Institut Seni Indonesia Denpasar  
Jalan Nusa Indah, Sumerta, Denpasar Timur, Kota Denpasar, Bali 80235  
E-mail: budiwibawafftvikj@gmail.com

### **ABSTRAK**

*Diva* (1981) adalah satu-satunya film Jean-Jaques Beineix yang menarik banyak minat untuk dibahas kalangan akademis. Film ini dikategorikan sebagai *cinéma du look* oleh kritikus Prancis. Meski dianggap sebagai film yang lebih mengutamakan gaya ketimbang substansi, *Diva* ternyata menyiratkan situasi Prancis saat menghadapi era postmodern. Fredric Jameson, seorang pemikir postmodern terkemuka menulis sebuah artikel khusus tentang *Diva* dan kebangkitan sosialisme di Prancis pada 1981. Penelitian ini berusaha memperkaya makna film *Diva*, dengan menggunakan teori hermeneutika radikal dari Jacques Derrida untuk membacanya kembali. Penelitian yang menggunakan pendekatan *mixed methods* ini adalah sebuah usaha untuk memaknai kembali film-film klasik penting, di tengah kegandrungan masyarakat Indonesia terhadap media film saat ini.

Kata kunci: *Diva*, postmodern, sinema, sosialisme

### **ABSTRACT**

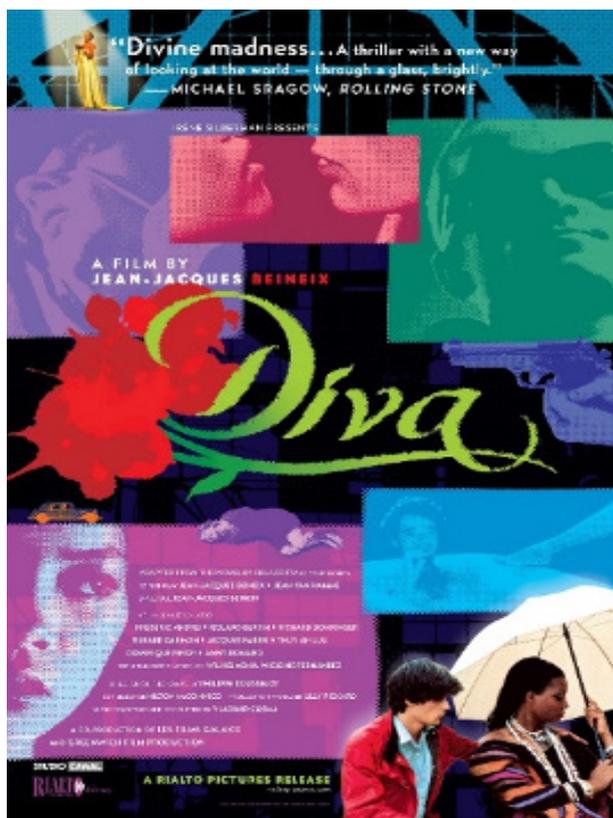
***Diva (1981) and Postmodernity an Interpretation Using Derrida's Radical Hermeneutics.*** *Diva (1981) is the only film by Jean-Jaques Beineix that has attracted much interest in the academic community. The film was categorized as a cinéma du look by French critics. Even though it is considered a film that prioritizes style over substance, Diva actually implies the situation of France in the face of the postmodern era. Fredric Jameson, a prominent postmodern thinker wrote a special article about Diva and the rise of Socialism in France in 1981. This research seeks to enrich the meaning of the film Diva, by using the radical hermeneutic theory of Jacques Derrida to read it again. This research using a mixed methods approach is an attempt to redefine important classic films, amid the current love of Indonesian society for film media.*

Keywords: *Diva*, postmodern, cinema, socialism

### **PENDAHULUAN**

*Diva* (1981) adalah sebuah film Prancis yang disutradarai oleh Jean-Jacques Beineix, diadaptasi dari novel *Diva* karya Daniel Odier. Film tersebut merupakan salah satu film Prancis pertama yang mengedepankan suasana realis dari perfilman Prancis 1970-an dan mengembalikan gaya melodik berwarna, yang kemudian disebut sebagai *cinéma du look*. *Cinéma du look* adalah gaya akrobat visual dan dekorasi teater, sebuah pendekatan yang bisa mengambil akting yang bagus atau justru meninggalkannya.

Setelah membuat *Le Chien de Monsieur Michel* pada tahun 1977 dan memenangkan hadiah pertama di Festival de Trouville, Jean-Jacques Beineix memutuskan untuk berhenti sebagai asisten sutradara. Ia menyiapkan naskah film *Diva* bersama Olivier Mergault. *Diva* adalah sebuah kisah tentang bulan madu yang berantakan, dengan pengantin baru yang mendarat di Paris karena situasi pemogokan. Film ini dirilis pada Maret 1981. Banyak pengamat menunjukkan kebaruan gaya dalam *Diva*, yang dirasa mencerminkan



Gambar 1 Poster Film *Diva*

(Sumber: [https://www.imdb.com/title/tt0082269/?ref\\_=tt\\_mv\\_close](https://www.imdb.com/title/tt0082269/?ref_=tt_mv_close) 28-4-2023. 00.30 WIB)

estetika kontemporer. *Diva* adalah satu-satunya film Beineix yang menarik banyak perhatian kalangan ilmiah. Film ini menarik perhatian salah satu ahli teori postmodern terkemuka, Fredric Jameson. Jameson menunjukkan bahwa film tersebut menandai pergantian yang sesuai dengan akses kekuasaan sosialis (kiri) untuk kali pertama dalam 35 tahun.

Diskursus hermeneutika merupakan salah satu kajian postmodern yang banyak diperbincangkan di kalangan ilmiah dan intelektual. Hermeneutika lahir dari sejarah Kristen dan penafsiran atas *Bible* yang telah mengalami banyak perkembangan hingga saat ini (Adhim, 2018:141). Hermeneutika, yang semula berfokus hanya pada metode pemahaman teks, berkembang menjadi alat interpretasi konteks seperti ilmu sosial, alam, seni, dan bahasa. Seiring berjalannya waktu,

premis-premis dan kritik yang disampaikan lewat teori hermeneutika disambut oleh para intelektual. Berbagai respons datang dari para cendekiawan. Sebagian ikut mencoba mengadaptasi teori hermeneutika ke dalam berbagai analisis interpretasi ilmu, termasuk seni. Dalam penelitian ini, penulis mencoba untuk mengusut kembali praktik-praktik estetika postmodern dalam media sinema, (khususnya *Diva*), sekaligus memperkenalkan sebuah pendekatan yang berbeda (hermeneutika radikal) dalam menganalisis sebuah film kepada khalayak pembaca di Indonesia.

## METODE PENELITIAN

Penelitian ini merupakan penelitian kualitatif dengan jenis penelitian *mixed methods* dengan data sekunder dan primer, yang artinya menggabungkan metode observasi langsung dan kajian pustaka. Metode ini dilakukan dengan cara melakukan pengamatan langsung atas film *Diva* (1981) serta mempelajari literatur dan bermacam tulisan yang memiliki kaitan dengan film tersebut (secara khusus tulisan Fredric Jameson). Adapun teori hermeneutika radikal akan digunakan sebagai perangkat untuk membaca fenomena dalam film tersebut. Dengan menggabungkan observasi atas film *Diva* (1981) sebagai sumber primer dan juga literatur dari pihak lain sebagai sumber sekunder, diharapkan penelitian ini dapat membuka kesadaran terhadap pentingnya kontribusi ilmu pengetahuan dalam mengonstruksi tafsir dan pemahaman atas sebuah karya film, yang mampu dengan sangat mudah mengharu biru, dan dengan cepat pula dapat disimpulkan maknanya, menggunakan berbagai istilah yang dianggap tren (seperti postmodern) tanpa melakukan pengusutan lebih jauh.

## HASIL DAN PEMBAHASAN

Istilah *hermeneutika* berasal dari bahasa Yunani, yaitu dari kata *hermeneuein* dan dapat diartikan sebagai tindakan “menafsirkan”. Kata bendanya adalah *hermeneia* yang berarti “tafsiran” (Susanto, 2016:1). Hifni (2018:31-32), mengutip pandangan Richard E. Palmer, menyatakan bahwa bentuk dasar kata kerja dan kata benda hermeneutika mencakup tiga makna, yaitu mengatakan (*to say*); menjelaskan (*to explain*); dan menerjemahkan (*to translate*).

Keseluruhan gagasan tentang hermeneutika cenderung berhubungan dengan pengertian tentang “yang merangkai” dan “yang dirangkaikan” menurut kerangka waktu baik pengarang teks maupun pembacanya. Jadi, dalam hal ini interpreter harus dapat menerapkan pesan teks ke dalam kerangka waktunya sendiri. Dalam bukunya *La Dissemination*, Derrida membicarakan “obat” buatan Plato. Ia mengatakan bahwa air, tinta, cat, ataupun parfum adalah obat-obat yang meresap dalam bentuk cairan. Barang-barang cair itu diminum, dihisap, masuk ke dalam tubuh. Menurut Derrida, sebuah istilah menggandakan dirinya melalui “pembelahan diri” atau berkembang melalui “pencakokan diri”. Jadi, istilah bagaikan sebuah benih dan bukan sebagai istilah yang bersifat mutlak. Sebagaimana sebuah benih, istilah mempunyai keterbatasannya sendiri yang berasal dari dalam, bukan dari luar dirinya. Atas dasar inilah Derrida menolak polisemi dan sebagai gantinya ia menganjurkan diseminasi atau penguraian yang fatal.

Oleh karena itu, memahami sebuah istilah pada dasarnya adalah lebih dari sekadar mengetahui makna atau tanda kata-kata yang dipergunakan dalam ucapan. Idealnya, pendengar atau pembaca harus ambil bagian dalam kehidupan pengarang sehingga ia dapat

memahaminya. Inilah yang dimaksudkan istilah “kelayakan”. Namun, interpretasi tidak pernah dapat terlaksana jika dilakukan dalam rasio satu lawan satu antara interpreter dan teks. Setiap orang harus menempatkan dirinya pada interpretasi subjektif, baik itu terjadi di dalam filsafat atau kesusastraan.

Hardiman (2015:285) menjelaskan bahwa teori dekonstruksi yang ditawarkan oleh Jaques Derrida dapat pula digunakan sebagai bagian dari teori hermeneutika. Paham hermeneutika Derrida dikenal dengan hermeneutika dekonstruksi. Hermeneutika dekonstruksi termasuk dalam hermeneutika radikal karena menunjukkan tidak mungkin koherensi makna suatu teks sehingga interpretasi bisa bergerak sampai ke titik tak terhingga.

Menurut Hardiman (2015:307), hermeneutika radikal bukanlah sebuah metode, melainkan merupakan proyek mengatasi logosentrisme dan fonosentrisme dalam metafisika Barat. Ia meminjam pemaparan Martin McQuillan untuk menjelaskan hal tersebut.

McQuillan menemukan bahwa dekonstruksi adalah sebetulnya interpretasi teks, tetapi interpretasi yang dimaksud tidak sama dengan yang banyak dipahami orang selama ini. Dekonstruksi merupakan interpretasi teks secara radikal dan dapat disebut “hermeneutika radikal”. Menurut McQuillan, ada lima strategi untuk memahami dekonstruksi.

*Pertama*, istilah cara atau metode sebenarnya tidak tepat untuk dekonstruksi. Derrida telah menyebutkan “*pas de methode*”. Artinya, dekonstruksi bukanlah metode atau cara.

*Kedua*, dekonstruksi selalu berkaitan dengan kontaminasi oposisi biner atau pasangan makna yang berlawanan. Seperti kultur/natur

dan rasional/irasional, maskulin/feminin. Dekonstruksi menempuh dua tahap oposisi biner yang kemudian harus dibalikkan. Contoh-contoh tersebut kemudian setelah dibalik menjadi natur/kultur, feminin/maskulin, dan seterusnya. Setelah dibalik, seluruh sistem pemikiran yang didikte oposisi biner itu harus disingkirkan, sehingga istilah-istilah dalam oposisi biner itu dipikirkan tanpa pemikiran biner lagi. Tanpa menghentikan pemikiran biner ini, pembaca hanya akan terjebak ke dalam logika biner yang lain. (Hardiman, 2015:278-279).

*Ketiga*, dalam oposisi-oposisi biner, seperti pria/wanita dan rasional/emosional ada istilah yang berada di pusat dan ada yang di pinggiran atau marjinal. Dekonstruksi meminati yang marjinal dan yang diekskusi, misalnya wanita, emosional, dan terbelakang. Hal tersebut bukan untuk membela mereka, tetapi untuk membiarkan bahwa marjinalisasi (juga sentralisasi) itu menjadi proses yang tidak konsisten dengan dirinya sendiri (Hardiman, 2015:279-280).

*Keempat*, dekonstruksi adalah sejarah. Oposisi biner selalu mendekonstruksi diri dan hal itu terjadi dalam sejarah. Setiap istilah memiliki sejarahnya sendiri. Istilah-istilah yang diunggulkan tidak stabil, karena memiliki jaringan dengan hal-hal lain. Misalnya istilah “subjek” (pasangan biner “objek”) terus berubah dalam sejarah Barat. Subjek dalam pemahaman teologi Yahudi-Kristiani, berbeda dengan subjek Cartesian (*cogito*) dan akhirnya juga berbeda dengan konsep subjek Freudian dan Lacanian (Hardiman, 2015:281).

*Kelima*, tidak ada yang bebas teks, artinya tidak ada yang di luar teks. Dekonstruksi tidak membedakan teks dan konteks. Semua yang disebut konteks itu sebenarnya berada di dalam teks dan dapat diakses langsung. Dalam

pembacaan dekonstruktif, makna teks mengacu pada rangkaian jejak, yaitu konteks-konteks di dalam teks itu yang memberi teks itu makna (Hardiman, 2015:281-282).

Dekonstruksi berbeda dengan hermeneutika normal karena mengandaikan tiadanya makna asli sebuah teks dan juga ketidakmungkinan keutuhan makna teks. Oleh karena itu, sebuah teks dapat diinterpretasi sampai tidak terhingga dan karena itu pula dekonstruksi disebut hermeneutika radikal (Hardiman, 2015:285).

Menurut Derrida, makna dalam hermeneutika radikal selalu ditanggihkan dengan munculnya kemungkinan-kemungkinan makna lain. Oleh karena itu, tindakan memahami juga tidak pernah dipastikan karena memahami itu merupakan kegiatan penanggihan. Hermeneutika radikal membiarkan makna tidak pernah definitif. Pertanyaan, “apakah makna teks dipahami?” akan dijawab dengan provokasi bahwa teks itu dipahami sekaligus tidak pernah dipahami karena cara-cara baca lain akan menanggihkan klaim pemahaman yang telah dicapai (Hardiman, 2015:306).

Rokhani (2022) menyatakan:

“Produk karya sebagai produksi kultural yang membawa simbol-simbol sebagai bagian dari ekspresi pemikiran agen pemroduksi dapat mendekonstruksi kultur budaya masyarakatnya. Karya yang hadir tidak dari kekosongan budaya juga akan mengisi nilai-nilai yang hidup di tengah masyarakatnya.”

Uraian Rokhani ini dapat menjelaskan bahwa *Diva* (1981) sebagai sebuah karya film, juga tidak hadir dari kekosongan budaya. Jadi, menjadi tugas sebagai penonton untuk menafsir simbol-simbol dan berbagai ekspresi pemikiran yang disampaikan melalui film tersebut, untuk memahaminya

dengan lebih baik. Namun, dalam pandangan hermeneutika radikal, (sebagai penonton) juga bisa mendekonstruksi pemahaman itu, bukan dalam pengertian kebebasan tanpa batas, namun untuk dapat meletakkannya dalam konteks yang lebih tepat, bukan hanya untuk kepentingan diri sendiri, tetapi juga demi kepentingan orang banyak. Tentu saja, dengan suatu kesadaran dan rasa tanggung jawab dalam proses mendekonstruksi tersebut.

### ***Diva* (1981) Sebagai Sinema Postmodern**

Dalam artikelnya, Jameson memuji film *Diva*(1981) sebagai salah satu film yang berhasil menggambarkan situasi postmodern, terutama di Prancis pada masa itu. Ada beberapa cara yang bisa diikuti untuk memahami makna yang disampaikan oleh Jameson tersebut. Pertama, karena artikel tersebut merupakan sebuah analisis film, tentu saja juga wajib menonton filmnya sebab film itu sendiri bukan hanya berperan sebagai konteks dalam artikel *Diva and French Socialism*, tetapi juga merupakan teks yang diinterpretasi (ditafsirkan) oleh Jameson sebagai sinema postmodern. Dalam pandangan hermeneutika radikal Derrida, konteks tidak dapat dilepaskan dari teks itu sendiri. Jadi, baik film maupun artikel yang ditulis Jameson telah berlaku sebagai teks dan konteks sekaligus.



Gambar 2 Tangkapan Layar  
(Sumber: Koleksi Pribadi)

Kedua, saat menggunakan teori hermeneutika, sebagai pembaca sekaligus penonton, meski bebas untuk menafsirkan (sebagai *interpreter*), tetapi juga tetap diminta untuk memahami menurut kerangka waktu pengarang teks ataupun pembacanya. Jadi, sebagai *interpreter*, selain mempertimbangkan kerangka waktu pengarang teks, juga harus dapat menerapkan pesan teks ke dalam kerangka waktu sendiri.

Dalam analisisnya mengenai film *Diva* (1981) ini, Jameson memang lebih banyak mengulas konteks persoalan sosial politik yang disinggung (secara implisit) dalam film ini, ketimbang teori-teori estetika yang umumnya digunakan untuk membaca film sebagai salah satu media seni. Namun, seperti yang dikatakan Derrida, bahwa dekonstruksi tidak membedakan konteks dan teks, semua ada di dalam teks dan dapat diakses secara langsung. Menariknya, ada dua teks yang berlaku sekaligus di sini, yaitu adalah film *Diva* (1981) itu sendiri dan artikel yang ditulis Jameson.

Sebelum lebih jauh mengimplementasikan hermeneutika untuk memaknai kedua teks tersebut, ada baiknya menyimak terlebih dahulu apa yang disampaikan Jameson dalam artikelnya itu. Jameson membuka artikelnya dengan membeberkan fakta sejarah, bahwa *Diva* (1981) dirilis pada 10 Mei 1981 ketika pemerintahan kiri kali pertama berkuasa di Prancis setelah 35 tahun. Presiden François Maurice Adrien Marie Mitterrand, wakil dari Partai Sosialis Prancis terpilih pada tahun 1981 dan akan berkuasa sampai 1995. *Diva* (1981) adalah film yang disutradarai Jean-Jacques Beineix, seorang sutradara Prancis, yang menurut banyak pengulas telah menawarkan suatu gaya kontemporer dalam film Prancis yang dikenal sebagai *cinéma du look*.

*Cinéma du look* adalah sebutan untuk gerakan film Prancis tahun 1980-an dan 1990-an, yang untuk kali pertama dianalisis oleh kritikus Prancis Raphaël Bassan dalam edisi *La Revue du Cinéma* No. 449, Mei 1989. Ia mengklasifikasikan Luc Besson, Jean-Jacques Beineix, dan Leos Carax sebagai sutradara “look”. Para sutradara ini dikatakan lebih menyukai gaya daripada substansi, tontonan daripada narasi. Itu merujuk ke film-film yang memiliki gaya visual yang apik dan indah serta fokus pada karakter muda yang terasing yang dikatakan mewakili para pemuda kelas menengah Prancis yang terpinggirkan. Tema-tema yang ditayangkan di banyak film mereka termasuk hubungan cinta yang hancur, anak muda yang lebih berafiliasi dengan kelompok sebaya mereka ketimbang keluarga, pandangan sinis terhadap polisi dan penegak hukum, dan penggunaan adegan di *Paris Métro* untuk melambangkan alternatif, masyarakat kelas bawah. Perpaduan budaya “tinggi”, seperti musik opera (*Diva* dan *Les Amants du Pont-Neuf*), dan budaya pop.

Sebuah hubungan paralel dapat ditarik antara produksi para pembuat film Prancis ini dan film-film New Hollywood, termasuk yang paling terkenal adalah *One from the Heart* (1981) dan *Rumble Fish* (1983), karya Francis Ford Coppola, juga *Lola* karya Rainer Werner Fassbinder (1981), serta iklan televisi, musik video dan serial televisi seperti *Miami Vice*. Istilah ini kali pertama didefinisikan oleh Raphaël Bassan di *La Revue Du Cinema*. Bassan-lah yang menciptakan istilah *cinéma du look* untuk merendahkan dan mengkritik film-film tersebut karena lebih memprioritaskan gaya daripada substansi.

*Diva* (1981) memang mewakili salah satu *cinéma du look*. Bukan hanya itu, bagi Jameson, *Diva* (1981) juga menjadi perwakilan sempurna

untuk sinema postmodern. Jameson menyatakan: ... bahkan dalam plot sesuatu yang baru dapat dideteksi dengan pemeriksaan lebih dekat, luar biasa, dan langka, menandai munculnya jenis karakter baru. ...dalam dialektika keakraban kamera (empirisme dari yang sudah ada, dan penjelasan yang tidak diperlukan), gaya hidup mistik-marginal secara bertahap diadopsi, bersama dengan obat bius dan manik-manik cinta, oleh orang kaya yang menganggur. Inilah—prinsip aktivitas murni yang tersembunyi dalam perenungan penonton—yang akan tumbuh dan berkembang di depan mata selama durasi film yang tersisa, sama mengkhawatirkannya dengan ekspansi fisik belaka ke perawakan raksasa atau malaikat: ditandai dengan penampilannya di kayu salib—sinar dari hanggar yang ditinggalkan, suara yang diperbesar secara elektronik dan tubuh ditambah dengan prostesis teknologi yang menurun-naikkan objek dalam kehampaan. Transformasi karakter kecil ini menjadi dewa dalam mesin, menjadi malaikat penjaga gaya Cocteau, sosok penyelamat yang kekuatan tertingginya terletak pada akal dan pengetahuan. Dalam penguasaan ruang kota postmodern itu sendiri dan peralatan teknologinya — transformasi formal ini akan menentukan pergeseran generik yang sangat besar ke arah film, dan dalam proses membukanya untuk penggunaan yang paling acak atau heterogen (Jameson, 1992:75-76).

Dari uraiannya, jelas Jameson memuji film *Diva* (1981) sebagai film yang mampu menggambarkan situasi karut-marut *postmodern*, yaitu klasifikasi seni “tinggi” dan seni “rendah” tidak lagi menjadi persoalan substansial. Keduanya mampu melebur menjadi satu. Suara emas seorang diva yang menyanyikan lagu-lagu opera, misalnya, pada era modern umumnya dibawakan oleh perempuan-perempuan kulit putih, sementara dalam film ini sang diva

diperankan oleh Wilhelmenia Fernandez, seorang penyanyi opera kulit hitam yang memiliki suara seindah dewi kahyangan (diva), dan dikagumi banyak orang.

Protagonis film ini tidak memiliki orisinalitas sejarah. Jules (Frédéric Andrei), sebaliknya, adalah kiasan historis, penemuan kembali sosok yang sangat tradisional dalam seni populis Prancis: naif, polos (tidak akan kembali sejauh *Candide*-nya Voltaire atau *Parzifal* [petualangan ksatria abad pertengahan]), tetapi pasti kembali ke Front Populer, ke aktor Raymond Queneau atau ke *Monsieur Lange* karya Renoir), dengan semua humor yang baik dari “manusia” dalam pengertian yang lebih tua, anak kota besar yang formasi perkotaannya masih menjadi “kuartal” populer, seorang pegawai negeri (seorang tukang pos) yang nalurnya bukan untuk “birokrasi” (dalam arti post-kontemporer), tetapi “pelayanan,” dalam arti membantu dengan baik. Mata lebar Jules adalah ruang penerimaan persepsi, keterbukaan ketika suara luar biasa sang diva akan mengalir sebagai “melodi tanpa akhir” yang merupakan, lebih baik daripada logika mana pun dari urutan naratif, temporalitas film yang tidak dapat diubah, pengulangan bentuk sonata dari jenis Freudian, serta “keniscayaan” besar dari kembalinya klimaks (Jameson, 1992:77-78).



Gambar 3 Tangkapan Layar  
(Sumber: Koleksi Pribadi)



Gambar 4 Tangkapan Layar  
(Sumber: Koleksi Pribadi)

Jameson melanjutkan interpretasinya. Bagi Jameson, karakter Jules tampaknya hanya mewujudkan kepasifan, namun hal ini sekarang dievaluasi ulang dengan cara yang tidak biasa. Tokoh Gorodish (Richard Bohringer), bagaimanapun juga, memasukkan meditasi (dan estetika tandingan) dalam momen-momen praksis yang dipercepat, namun cukup ekonomis: secara simetris, kepasifan Jules (yang merupakan penerimaan estetika yang penuh) juga mencakup sesuatu yang aktif di dalam dirinya sendiri, namun sesuatu yang tidak dapat dipikirkan atau diberi nama, tetapi hanya ditampilkan (begitu saja). Di mana hal tersebut terlihat pada adegan: setelah Jules mencuri lagu sang diva (dengan cara merekamnya secara diam-diam), dia membawa pulang rekaman (yang dianggap suci sekaligus terlarang itu) ke loteng garasinya yang ajaib tempat ia tinggal. Sepeda motor dan semuanya, diangkat ke tempat ini, yang menjadi personifikasi dari dunia yang rumit—elevator mekanis kuno, kabel kusut dan, kisi-kisi perjalanan waktu yang melelahkan (semacam momen mitis ala Wagner). Jules kemudian berbaring di atas *bathtub* di bagian sudut, membiarkan tubuhnya yang penuh gairah tidak bergerak untuk dijelajahi kamera karena untuk kali pertama ia menemukan seluruh dahsyatnya tempat bisa

menemukan diri sendiri. Terhanyut di bawah dunia suara, namun masih bersinar dengan warna-warna pucat, ini sekarang menjadi pemandangan mati tak bergerak di mana tubuh Jules memiliki pucat yang tidak wajar. Ini adalah nada “daging” dari fotorealisme Prancis yang lebih romantis (seperti karya-karya Jacques Monory)—yang berbeda dengan patung polister dan fiber kaca brutal orang Amerika (seperti karya Duane Hanson), saat para ibu rumah tangga yang gemuk atau para pecinta *hippie* akan berkunjung ke Museum Whitney dengan malu-malu menatap atau melirik sepintas lalu (Jameson, 1992:78).

Semua hal itu dapat dirasakan datang dengan sentakan batin kecil dari bingkai beku yang tidak terduga, transformasi mematikan yang tiba-tiba menjadi *still photo*, kecuali bahwa kamera terus bergerak dan dengan demikian mengkhianati mural fotorealis nyata dan norak (yang tampak di kamar tempat tinggal Jules) dalam film ini. Gambar-gambar mobil yang tersebar di segala arah, dinding langit terbuka tempat bangkai material yang sudah usang di garasi di bawahnya telah diterjemahkan dan diubah rupa. Penonton tidak pernah melihat mural ini secara keseluruhan (utuh), tetapi hanya bidikan-bidikan miring baru dan figur serta detail yang selalu baru (manusia yang keluar dari mobil konvertibel misalnya); kecurigaan saya sendiri, (menurut Jameson) adalah bahwa, seperti makhluk alien dengan nama yang bertingkat-tingkat, ia tidak pernah ada sebagai benda yang lengkap, sebuah objek yang dapat direpresentasikan. Oleh karena itu, pergerakan awal *Diva* adalah di antara dua ruang hidup yang jauh (serupa tetapi tak sama): sebuah gudang kosong yang suram seperti studio tempat tokoh Gorodish merenungkan teka-teki *jigsaw*-nya, tersapu dan

diselingi oleh sepatu roda bersayap dari rekan orientalnya (tokoh Alba yang diperankan Thuy An Luu); dan tempat tinggal Jules yang lebih berantakan, yang kedalaman spasialnya hilang dan terserap ke dalam mural, seperti penilaian terakhir yang berwarna lebih cerah di dunia sebelumnya, aparatus film sekarang ditantang untuk melakukan pertempuran bukan dengan saingan tradisionalnya—teater atau foto atau video—tetapi dengan gambar yang dilukis itu sendiri, dan dengan dinding (tantangan serupa juga diterima oleh Godard, dalam *Passion* [1982]) (Jameson, 1992:75-76).

Bagi Jameson, oposisi spasial yang ditampilkan dalam *Diva* (1981) adalah salah satu sejarah sosial. Di mana modernitas multinasional pasca-60-an dibenturkan dengan populisme kiri Prancis tradisional dan kultus rakyat jelata Paris yang meluas kembali di masa Front Populer (1936-1937). Di Prancis pada masa pemerintahan Presiden François Mitterand, skenario dibingkai dalam pikiran mereka, oleh inteligensia media pascamodern dan anti-Marxis *nouvelle philosophie*. Mereka didorong kembali ke sikap oposisi oleh kemenangan Partai Sosialis (Kiri) pada Mei 1981. Dalam pandangan ini, apa pun yang dikaitkan baik secara eksplisit maupun implisit dengan “Prancis”, keprancisian, atau dengan tradisi Prancis, adalah sempit, parokial, pada dasarnya borjuis, dan (untuk seorang filsuf seperti Bernard-Henri Lévi) selalu diam-diam atau terang-terangan anti-Semit; berlawanan dengan gambar-gambar yang lebih tua dan sekarang dianggap kuno itu, tatanan internasional baru telah muncul, yaitu orisinalitas budaya Amerika Serikat—terutama New York dan California—adalah lambang, bukan karena beberapa budaya nasional superior yang mungkin telah

berkembang di Amerika Serikat, melainkan karena ruang budaya baru ini mengungkapkan dinamika teknologi media baru yang sangat pascanasional dan mesin reproduksi pascaindustri yang sama sekali baru dan keseluruhan dunia objek baru yang berkilauan dan sintetik.

*Diva* (1981) berhasil membalikkan ketakutan tradisional Prancis akan “Amerikanisasi”, sekaligus mengagungkan proses modernisasi yang diprakarsai oleh Gaullisme itu sendiri (yang dibaptis ulang sebagai “*société de consommation*” atau masyarakat konsumen). Dari posisi seperti itu, “sosialisme”—belum lagi sosialisme “Prancis”—apa pun retorika perubahan dan hal baru yang mungkin ditimbulkannya (begitu pun retorika urbanisme utopis, penciptaan ruang kota baru, adalah komponen yang sangat sentral dalam visi elektoral dari Partai Sosialis) akan selalu terkunci dalam tradisi parokial dan nasionalistik Prancis yang lebih tua, dan secara permanen ditandai oleh kategori surat-surat Prancis yang lebih tua. (François Mitterand sendiri adalah “penata gaya” tradisional yang elegan), terkait erat dengan provinsialitas (peran walikota provinsi) dan *esprit de clocher* (Mitterand secara berkala kembali ke desanya dan mengenakan pakaian petani). Sebagaimana penegasan agama-agama Kanan Baru yang sama kerasnya—Solzhenitsyn, Katolikisme Polandia, mistisisme Yahudi—konsisten dengan penolakan terhadap dinamika sosial dan politik Prancis yang lebih tua ketika agama memainkan peran elektoral yang krusial—sekarang sudah punah—sekarang harus dijelaskan kembali oleh tradisi anti klerikalisme dan sekularisme Kiri (sesuatu yang juga saat ini juga sedang dalam proses kepunahan).

Di Prancis, visi ideologis yang sangat kuat ini bukan tanpa preseden: orang berpikir keras, misalnya, pada periode Restorasi, ketika kekuatan baru (atau “progresif”) dari borjuasi industri diidentifikasi sebagai gaya lama. Budaya Pencerahan abad ke-18, sementara reaksi para aristokrat, atau setidaknya elite-elite intelektualnya, melihat diri mereka sebagai garda depan gerakan dan gaya budaya protomodern yang sama sekali baru, yaitu Romantisisme. Ini adalah semacam ikatan ganda yang persyaratannya justru ditolak oleh kaum Kiri.

Namun, justru istilah-istilah semacam inilah yang dimunculkan lewat *Diva* (1981), yaitu “Prancis” tradisional menemukan ekspresi alegoris dalam tokoh Jules dan gaya pascaindustri, media, dan kehidupan jet-set yang didramatisasi secara persuasif oleh tokoh Gorodish. Oleh karena itu, *Diva* di salah satu levelnya adalah alegori politik, ekspresi ketidaksadaran kolektif atau politik. Namun, juga jelas bahwa kedua istilah yang berlawanan ini tidak lagi dipentaskan menurut skenario antagonistik Kanan, tetapi mengembangkan hubungan kolaborasi dan jenis solidaritas baru yang aneh, dimediasi oleh tema reproduksi teknologis di satu sisi (rekaman itu sendiri, dan mesin elektronik) yaitu *Diva* sendiri, adalah seorang kulit hitam Amerika (diperankan oleh penyanyi opera Wilhelmenia Fernandez), hadir sebagai permutasi terakhir dan sebagai sesuatu dari sintesis tematik baru, dalam haknya sendiri (“dunia ketiga” di Dunia Pertama, dan seorang penafsir budaya musik Barat yang tinggi yang, selama film, bersetuju dengan “zaman reproduksi mekanis”).



Gambar 5 Tangkapan Layar  
(Sumber: Koleksi Pribadi)

Dalam artikelnya, Priambodho dkk. (2019) menjelaskan dengan sangat baik, perihal peran elemen-elemen suara film dalam memengaruhi emosi penonton. Dalam film *Diva*, suara juga menjadi elemen penting terutama di dalam menjalin plot film ini. Hanya, elemen suara di dalam *Diva* tidak bisa dimaknai secara sederhana sebagai elemen sinematografi penentu. Suara merdu sang diva dalam film ini tidak hanya berfungsi sebagai pembangun ketegangan bagi penontonnya. Suara sang diva, justru sekaligus menjadi penanda yang sangat kuat (signifikan) untuk kegaduhan dalam situasi masyarakat postmodern saat ini. Suara indah sang diva bukan hanya menjadi elemen sinematografi penentu yang berkontribusi bagi perkembangan cerita, tetapi sekaligus menjadi penanda perenungan tentang situasi postmodern, yaitu status seni tinggi/rendah, sakral/profan, presentasi/representasi, baru/lama, mekanis/manual, dst. Sudah bukan lagi suatu persoalan substansi. Sama seperti *Diva* (*cinéma du look*), elemen gaya memang lebih dominan ketimbang substansi filmnya.

Namun, cara *Diva* menangani atau “mengelola” istilah ikatan ganda atau kontradiksi ideologis yang mendasarinya akan kurang mengejutkan ketika

mempertimbangkan bahwa salah satu fungsi seni adalah bukan untuk mempertajam kontradiksi atau untuk memaksa kesadaran diri tentang konflik yang tidak dapat diselesaikan, melainkan untuk mengembangkan “resolusi imajiner dari kontradiksinya”, menggunakan formula tepat dari Lévi-Strauss: “resolusi” nonkonseptual, yaitu logika naratif berputar cukup cepat untuk menghasilkan gambaran setelah peredaan, harmoni, dan rekonsiliasi konfliktual. Dari perspektif estetika politik yang tegas, “resolusi” semacam itu hanya bisa tampak sangat estetis dalam semangat, jika tidak benar-benar konservatif; namun tampaknya setidaknya relevan untuk menambahkan bahwa solusi *Diva* juga secara implisit menolak visi sayap kanan tentang konflik yang tidak dapat didamaikan antara orang dahulu dan orang modern.

Film *Diva* (1981) berhasil mengabadikan proses ini: luminositasnya yang luar biasa memancarkan, tidak diragukan lagi, adalah pesan sekunder tentang inovasi teknologi dalam produksi film. Namun, mereka juga dapat dibaca sebagai sesuatu yang kembali ke estetika Bazinian yang lebih tua, konsep ontologi film yang lebih tua, yaitu efek adalah hasil dari *pre-positioning* objek, prapengaturan dunia objek, di dalam bidikan kamera, bukan sebagai kegembiraan autoreferensial dari media yang menganggap isinya sebagai dalih belaka untuk menampilkan dirinya sendiri dan kekuatan “linguistik” uniknya sendiri. Momen-momen besar di sini adalah pemulihan dunia yang diubah menjadi gambar-gambar alih-alih terinfeksi dan terfragmentasi olehnya: kebiruan langit malam Paris, atau gemerlap cahaya mercusuar, dan mobil Citroen putih yang elegan yang bergerak melintasi jalan raya saat menjelang fajar yang menakjubkan.

Citra yang dihadirkan oleh film itu, komitmen terhadap konsumsi citra dan transformasi dunia (realitas) menjadi komoditas visual, menjadi perayaan hasrat optikal (melihat), menandai beberapa kemiripan dengan film-film postmodernis Amerika, yang terabaikan misalnya oleh *Blow Out* (1981), karya De Palma, mungkin merupakan spesimen yang paling terbuka. Namun, gambar-gambar *virtuoso* yang secara konsisten dan refleksi menunjuk kepada media (sinema) itu sendiri dan mengedepankan proses reproduksi dengan desakan yang sangat menggoda untuk dibaca sebagai gejala atau rahasia mendasar dari postmodernisme itu sendiri.

Interpretasi semacam itu juga dapat diuji dengan kemampuannya untuk menjelaskan beberapa kunci lain, namun fitur yang tampaknya tidak terkait dari gaya budaya baru ini: terutama hilangnya pengaruh dalam pengertian yang lebih tua, tidak adanya kecemasan yang tiba-tiba dan tidak terduga seperti yang ditemukan. Penghapusan impuls negatif semacam itu tidak diragukan lagi dengan kritik terhadap model hermeneutika atau psikologi mendalam lama dan memudarnya konsep Alam Bawah Sadar (seperti, secara simtomatis, dalam kritik Michel Foucault terhadap “model represif” Seksualitas). Namun, apa hasilnya tidak hanya netral; keheningan pengaruh dalam postmodernisme digandakan dengan kepuasan baru di permukaan dan disertai dengan nada dasar yang sama sekali baru ketika *pathos* modernisme tinggi telah dibalik menjadi kegembiraan baru yang aneh, layaknya, beberapa bentuk euforia dari Nietzsche. Dorongan Dionysian sekarang dengan nyaman bernapas di semua celah kehidupan sehari-hari di ruang kapitalisme mutakhir. Kota yang terasing dari orang-orang modern yang hebat, dengan jalan-jalannya yang

menindas telah diubah menjadi permukaan mewah yang berkilauan dalam lukisan *Manhattan* karya Richard Estes, menghasilkan semua kesenangan baru narsisme dengan cara yang tetap diteorikan, bahkan dengan cara yang kurang bermoral.

Bagi Jameson, itu adalah suatu pelajaran untuk menyandingkan rangsangan baru (dari mana subjek psikologis yang lebih tua, dengan kecemasan dan ketidaksadarannya, telah lenyap, bersama dengan gaya pribadinya yang unik dan sapuan kuasanya) Dari periode awal seni modern, yaitu momen futurisme dan kegembiraan dengan mesin yang ramping—mobil, kapal uap, pesawat udara, turbin dan elevator dan kilang minyak. Pada saat sebelumnya, energi dari bentuk yang sekarang lebih tua tampaknya telah memanifestasikan dirinya ke dalam bentuk yang lebih terlihat, nyata, dan simbolis dari dunia objek yang sama sekali baru dalam kemunculannya, masa depan yang benar-benar baru sudah terlihat.

Produksi massal dan perubahan gaya masyarakat konsumen yang buruk telah lama menodai energi murni dari mesin-mesin itu, sementara munculnya momen struktural baru dalam bentuk pada zaman kita sendiri, seperti yang telah diteorikan oleh Ernest Mandel sebagai melibatkan revolusi teknologi di mana justru kendaraan produksi yang lebih tua itu yang telah dimasukkan ke dalam dinamika industri yang sangat berbeda dari komputer, energi nuklir, dan media. Mesin-mesin baru ini dapat dibedakan dari ikon-ikon futuris lama dalam dua cara yang berkaitan: mereka semua adalah sumber reproduksi ketimbang “produksi”, dan mereka bukan lagi benda padat pahatan di ruang waktu. *Casing* komputer, misalnya, hampir tidak mewujudkan atau memanifestasikan energinya yang khas dengan cara yang sama

seperti bentuk sayap atau cerobong asap: yang semuanya pada dasarnya berarti bahwa teknologi reproduksi baru—menjadi masalah proses—tidak dapat direpresentasikan dengan cara ketika energi mekanik yang lebih tua menemukan representasi atau figur mereka yang baru.

Namun, itu dirasakan sebagai suatu sistem, yaitu sistem hubungan dan jaringan yang tidak berwujud di seluruh dunia namun semakin total yang tersembunyi di balik penampilan kehidupan sehari-hari, yang “logikanya” dirasakan dalam proses memprogram dunia luar dan dalam, bahkan sampai ke titik menjajah bekas “ketidaksadaran”. Perasaan eksistensial dari sistem total ini, tidak dapat direpresentasikan dan dideteksi hanya dalam pengaruhnya seperti penyebab yang tidak ada, tentu saja, itu sendiri hanyalah intuisi estetika dari cara organisasi kapitalisme mutakhir itu sendiri (yang secara konseptual tidak dapat direduksi atau diasimilasi). Untuk teknologinya, bagaimanapun, hal itu adalah apa yang memberi makna postmodernisme itu sebagai situasi fundamental yang terakhir serta kontennya yang problematis dan tidak terwakili secara unik.

Dalam film-film seperti *Blow Out* (Brian De Palma, 1981), proses reproduksi teknologis itu sendiri akan dikerahkan ke latar depan sistematika baru ini, yaitu isi karya hanyalah dalih: film, pita, disjungsinya sebagai gambar dan suara, membuka dialektika dari persepsi ketika narasi yang seolah-olah tanpa henti—namun secara lateral—mengirim kembali ke mesin reproduksi yang merupakan prasyaratnya itu sendiri: cahaya yang digoreskan, refleksi kaca, semuanya melakukan layanan tingkat dua sebagai pengganti yang terlihat untuk kamera yang tidak ada itu sendiri.

Namun seperti yang telah disarankan, gambar *Diva* (Beineix, 1981) memiliki gaya yang sangat berbeda dari film Amerika (yang dua kali lipat) “refleksif” ini: yang terakhir bersinar sementara yang pertama bersinar. Apa yang ingin dikatakan tentang *Diva* adalah bahwa di sini konten teknologi baru postmodernisme telah terkandung kembali, dan didorong kembali ke bahan mentah naratif dari karya tersebut, di mana ia menjadi tema abstrak sederhana: kengerian *Diva* terhadap reproduksi teknologi, bersama dengan kesaksian melalui kaset—ini telah menjadi “makna” di dalam karya karena materi analog dalam *Blow Out* menjadi hampir tidak bermakna atau tematik sama sekali, menghasilkan sebaliknya seluruh perayaan dan “memerankan” dari proses reproduksi sebagai bentuk dan sebagai produksi suara dan gambar.

Di sini juga, seperti di tingkat alegori politik, “solusi” *Diva* adalah campuran yang aneh antara yang lama dan yang baru, campuran yang cukup sulit untuk diputuskan apakah akan dilihat sebagai pemulihan regresif atau konservatif (yang teknologi yang lebih baru diserap kembali dengan praktik gambar dan representasi yang lebih tua, lebih ontologis, atau sebaliknya sebagai “solusi imajiner dari kontradiksi nyata” yang orisinal secara historis, yang dapat dieksplorasi untuk elemen dan kemungkinan utopis, termasuk beberapa estetika baru dalam kemunculannya. Untungnya, film ini juga tidak menyimpulkan: jepitan tangan terakhir yang menakutkan, penyerahan *Diva* pada reproduksi teknologi, persetujuannya terhadap pemujaan Jules yang hampir tanpa jenis kelamin terhadapnya (dan pengampunan atas “kejahatan” yang tidak termaafkan)—semua ini, dibekukan untuk yang terakhir seketika di negara besar, di ruang teater, lalu dengan cepat menjauh, tertahan, ke jarak yang membuat masa depan terbuka lebar (Jameson, 1992:85).

## SIMPULAN

Menggunakan teori hermeneutika radikal (dekonstruksi) yang ditawarkan oleh Derrida, sebagai *interpreter* dapat menarik suatu konklusi tentang makna yang unik dari sebuah film. Film *Diva* (1981), tidak diragukan lagi, adalah film yang mewakili situasi postmodern, setidaknya menyikapi situasi postmodern mutakhir pada zamannya. Bangkitnya kekuasaan partai Sosialis Prancis pada masa yang sama ketika film ini dirilis (kemenangan François Mitterrand sebagai Presiden Prancis pada 1981) bisa jadi hanya sebuah kebetulan, tetapi tidak pula tertutup kemungkinan bahwa semangat zaman pada masa itu telah membuka jalan bagi kepemimpinan partai Sosialis Prancis setelah tiga puluh lima tahun, maupun kemunculan *Diva* sebagai sebuah karya film.

*Diva* (1981) memang menjadi satu-satunya film Beineix yang menarik perhatian para pengamat, terutama para intelektual dari kalangan akademis. Film-film Beineix selanjutnya mungkin tidak semenarik *Diva* terutama dalam mewakili semangat situasi postmodern. Hal ini mungkin bisa membatalkan posisi Beineix sebagai seorang *auteur* yang memfokuskan karya-karyanya untuk berkonsentrasi pada persoalan atau tema-tema postmodernisme. Bagi penulis, itu persoalan yang sama sekali berbeda dan tidak memiliki korelasi yang setara satu sama lain. Sebab, bisa jadi Beineix memang mendesain *Diva* sebagai karya sinema postmodern karena ia juga mengimplementasikan kasus-kasus dan semangat postmodern ke dalam estetika film tersebut (sebagai bagian dari *cinéma du look*). Sebagai orang Prancis, sangat mungkin Beineix juga merespons situasi yang dihadapi masyarakat Prancis ketika berhadapan dengan postmodernitas sehingga lahir film *Diva*

(1981). Namun, interpretasi Jameson yang antusias dan bernas, melalui analisis yang ia tuangkan ke dalam artikel *Diva and French Socialism* itu, mampu menyadarkan betapa, meskipun bisa jadi hanya sebuah kebetulan, kebangkitan Sosialisme Prancis pada masa yang sama dengan tahun rilis film tersebut, telah melahirkan makna yang sangat mendalam bagi situasi postmodern di Prancis pada masa itu, bahkan mungkin masih berdampak dalam kehidupan, pada era postmodern mutakhir hingga saat ini.

Jika ada yang bisa dikritisi dari analisis Jameson atas film *Diva*, penulis kira adalah kurangnya eksplorasi Jameson atas estetika yang diterapkan dalam *Diva*. Sinema (film) bagaimanapun adalah media kesenian baru, yang sudah diakui secara luas, sejak, setidaknya tahun 1911 (saat Ricciotto Canudo merilis tulisannya tentang sinema sebagai seni ketujuh). Sebagai kesenian termuda, sinema juga mengadopsi bahasa (berbagai ekspresi artistik) dari bentuk-bentuk kesenian sebelumnya, namun film atau sinema kemudian memiliki karakter medianya sendiri, yang khas dan unik (tidak sama dengan bentuk-bentuk seni sebelumnya), yang kemudian lebih dikenal sebagai seni *plastis*.

Sebagai sebuah karya seni, *Diva* tentu saja mengimplementasikan nilai-nilai estetika di dalamnya. Nilai estetika dalam kajian sinema memiliki peran penting yang membedakannya dari analisis media-media kesenian yang lain. Dengan demikian, nilai estetika dalam *Diva* bisa dipastikan memiliki pengaruh yang sangat signifikan dalam membangun makna film tersebut. Jameson memang lebih banyak menyoroti persoalan sosial politik dalam analisisnya tentang *Diva*, namun bukan berarti dia tidak menyinggung estetika sama sekali.

Dalam beberapa pembahasan, Jameson juga menggambarkan (meski terkesan implisit) nilai-nilai estetika dalam *Diva*, yang juga turut berkontribusi dalam menciptakan makna film tersebut, terutama sebagai sinema postmodern.

Tidak diragukan lagi, Jameson adalah seorang kritikus film yang handal. Dalam artikelnya itu, Jameson bukan hanya menerangkan berbagai elemen penting yang menegaskan *Diva* sebagai sinema postmodern serta kaitannya dengan sosial politik di Prancis pada tahun 1980-an. Dalam artikel itu, Jameson juga banyak menyampaikan kritiknya atas beberapa film Amerika, terutama New Hollywood Cinema, yang menurutnya, meski bisa ditarik relasi paralel dengan *Diva*, namun tidaklah secerdas *Diva* dalam mengekspresikan situasi postmodernitas dalam karya-karya mereka.

Dekonstruksi atau hermeneutika radikal yang dipinjam dari Derrida dalam membaca teks melalui tulisan ini (baik film *Diva* [1981] maupun artikel Jameson) bukanlah metode atau cara untuk membaca makna. Derrida sendiri telah menyatakan bahwa dekonstruksi *pas de methode* yang berarti bukanlah metode.

Dalam film *Diva* (1981) juga selalu dihadapkan dengan oposisi biner. Jameson menerangkannya dengan melihat yang sakral/profan, seni tinggi/rendah, presentasi/representasi, dst. Suara indah sang penyanyi opera, misalnya, menjadi lambang atas supremasi metafisika Barat, yang dikuasai kaum kulit putih, dianggap sakral, dan didaulat menjadi seni untuk kalangan kelas atas. Seni “tinggi” yang diagungkan. Dalam *Diva*, tokoh penyanyi opera diperankan oleh seorang perempuan kulit hitam (orang Dunia Ketiga di negara Dunia Pertama). Tokoh protagonis (Jules) adalah pengagum suara sang *Diva*,

namun ia juga adalah orang biasa yang datang dari masyarakat kelas menengah. Tokoh Gorodish mewakili kelas atas yang eksentrik, pengangguran, sekaligus berkecukupan. Demikian pula dengan elemen-elemen lain yang digunakan dalam *Diva*, penggunaan artistik lukisan di kamar loteng Jules, barang-barang mekanik, sitrun putih yang digunakan baik oleh polisi maupun penjahat. Singkatnya, hampir semua elemen sinematografi yang digunakan dalam *Diva*, memang tampak dengan sengaja didesain untuk mewakili situasi postmodern yang karut-marut.

Seperti dekonstruksi yang lebih meminati yang marjinal dan yang dieksklusi. *Diva* (1981) juga demikian. Kalangan kulit berwarna adalah golongan marjinal, terutama dari kaca mata masyarakat Eropa-Amerika. Jules adalah pemuda yang berasal dari masyarakat kalangan menengah. Tokoh Alba adalah imigran Asia yang mampu berbahasa Prancis dengan fasih, dst.

Dekonstruksi juga merupakan sejarah. Oposisi biner selalu mendekonstruksi diri dan hal itu terjadi dalam sejarah. Jameson menjelaskan dengan sangat baik tentang situasi sosial politik yang tersirat dalam film *Diva* (1981). Bagi Jameson, bukan suatu kebetulan bahwa tahun 1981 adalah tahun saat partai Sosialis Prancis meraih kemenangan (setelah 35 tahun). Sejarah Prancis telah mendekonstruksi dirinya sedemikian rupa, hingga sampailah momentum itu. Sama seperti momentum yang digambarkan dalam *Diva*.

Dekonstruksi tidak membedakan teks dan konteks karena semua konteks itu sebenarnya berada di dalam teks dan dapat diakses langsung. Melalui film *Diva* (1981) dan artikel *Diva and French Socialism* yang ditulis oleh Jameson yang didudukkan sebagai teks dalam penelitian

ini, maka dapat menariknya ke berbagai konteks zaman. Terutama era postmodern mutakhir yang mungkin (meskipun juga telah banyak terjadi perubahan) masih dihadapi hingga saat ini. *Diva* dan artikel Jameson adalah teks yang terjadi dalam sejarah. Sejarah itu bisa jadi merupakan jaringan yang masih terhubung dengan sejarah pada saat ini, atau mungkin juga tidak.

Hampir bisa dipastikan, (sebagai interpreter) tidak akan mampu menangkap makna asli dari teks *Diva* dan artikel Jameson, tidak akan mampu menangkap makna teks tersebut secara utuh. Namun setidaknya, teks tersebut mampu memberikan pengetahuan dan akhirnya kesadaran tentang situasi zaman saat semua sedang berhadapan saat ini.

Dalam pandangan hermeneutika radikal, makna akan selalu ditangguhkan dengan munculnya kemungkinan-kemungkinan makna lain. Demikian pula dengan makna yang telah berhasil disimpulkan dalam penelitian ini, tentu saja bukan suatu simpulan paripurna yang tidak bisa dibantah. Menggunakan kacamata hermeneutika radikal, simpulan dalam penelitian ini juga terus terbuka untuk makna-makna lain yang akan muncul di kemudian hari. Seperti yang dikatakan Derrida, dalam pandangan hermeneutika radikal sebuah teks dapat diinterpretasi sampai batas tidak terhingga.

#### UCAPAN TERIMA KASIH

Ucapan terima kasih penulis sampaikan kepada Prof. Dr. Drs. I Made Gede Arimbawa M.Sn., atas bimbingannya untuk mata kuliah Hermeneutika. Terima kasih kepada ISI Denpasar; FFTV-IKJ; dan *Jurnal Sense*, ISI Yogyakarta. Para *reviewer*, serta rekan-rekan yang tidak bisa disebutkan satu per satu. Terima kasih banyak atas dukungannya sehingga

penelitian ini bisa terealisasi. Akhirnya, penulis bersyukur dan berterima kasih kepada waktu dan alam semesta yang telah memungkinkan semuanya bisa terwujud.

#### KEPUSTAKAAN

- Adhim, F. (2018). *Filsafat Islam: Sebuah Wacana Kefilsafatan Klasik Hingga Kontemporer (1 ed.)*. Malang: Literasi Nusantara.
- Hardiman, F. Budi. (2015). *Seni Memahami: Hermeneutik dari Schleiermacher sampai Derrida*. Yogyakarta: Kanisius.
- Hifni, Ahmad. (2018). *Hermeneutika Moderat: Teori Penafsiran Teks Dalam Pandangan Paul Ricoeur Dan Al-Jurjani*. Kuningan: Nusa Litera Inspirasi.
- Jameson, Fredric. (2007). *Diva and French Socialism*, dalam *Signatures of the Visible*. New York: Roudledge Classic.
- Susanto, Edi. (2016). *Studi Hermeneutika: Kajian Pengantar*. Jakarta: Kencana.
- Umilia, Rokhani. (2022). "Kekerasan Simbolik pada Produksi Komsit Yang Maha Luwes: Dekonstruksi Religiositas Ketuhanan". *Jurnal Sense*. Vol. 5 No. 2.
- Priambodho, Panji Kukuh. Arif Sulistiyono, Lilik Kustanto. 2019. "Peran Diegetic Sound Dalam Membangun Suspense Pada Film 'A Quiet Place'" *Jurnal Sense*. Vol. 2 No. 2.

#### FILMOGRAFI

- Beineix, Jean-Jacques. (1981). *Diva*. Prancis.

