

Studi film telah membangkitkan sebangtangan teori dan metode. Film dipelajari dari segi potensinya sebagai 'seni', sejarahnya yang dituturkan sebagai momen-momen dalam 'tradisi yang hebat', film-film, bintang, dan sutradara yang paling berarti; film dianalisis berdasarkan perubahan teknologi produksi film; film diikuti sebagai industri budaya; dan film didiskusikan sebagai situs penting bagi produksi subjektivitas individu dan identitas nasional. Kendati demikian, ini bukanlah bab tentang perkembangan mutakhir dalam studi film, juga bukan laporan mengenai kajian film pop. Melainkan, tujuan bab ini lebih terbatas: mendiskusikan serangkaian momen-momen penting dalam hubungan antara studi film pop dan perkembangan *cultural studies*.

STRUKTURALISME DAN FILM POP

Pada 1970-an, ada pembagian yang jelas dalam *cultural studies* antara studi 'teks' dan studi 'budaya yang diekspresikan dalam kehidupan seseorang (*lived cultures*)'. Jika objek studinya adalah teks, metode analisisnya adalah strukturalisme. Maka, studi film dalam *cultural studies* didominasi oleh strukturalisme. Pada 1975, dua kontribusi penting terhadap strukturalisme dan film dipublika-

68

sikan: *Sixguns and Society* karya Will Wright dan 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' karya Laura Mulvey. Yang pertama dilabuhkan pada strukturalisme klasik; yang kedua merepresentasikan eksplorasi penting pertama terhadap poststrukturalisme dan sinema.

Strukturalisme merupakan metode teoretis yang berasal dari karya ahli bahasa Swiss, Ferdinand de Saussure (1974). Saussure membagi bahasa dalam dua bagian komponen, yang bersama-sama menghasilkan yang ketiga. Ketika saya menulis kata 'kucing', dihasilkan tulisan 'kucing', dan juga konsep atau gambaran mental mengenai kucing: seekor binatang berkaki empat yang mengeong. Saussure menyebut yang pertama 'penanda' dan yang kedua 'petanda'. Bersama-sama (seperti dua sisi selempar kertas) keduanya membentuk 'tanda'. Saussure berpendapat bahwa hubungan antara penanda dan petanda bersifat arbitrer. Kata 'kucing' tidak menyangkut sifat-sifat seperti kucing, tidak ada alasan yang penting mengapa penanda 'kucing' menghasilkan petanda 'kucing': binatang berkaki empat yang mengeong. Hubungan antara keduanya semata-mata hasil dari konvensi—kesepakatan kultural. Penanda 'kucing' bisa dengan mudah menghasilkan petanda 'anjing': binatang berkaki empat yang menggonggong. Saussure juga berpendapat bahwa makna bukanlah hasil dari kesesuaian esensial antara penanda dan petanda, melainkan hasil dari perbedaan dan hubungan. Penanda 'kucing' berarti petanda 'kucing' sebab penandanya bukan 'kacung', 'kacang' atau 'keceng', misalnya. Bahasa bagi Saussure adalah sistem kontras dan oposisi.

Selanjutnya, menurut Saussure, makna dihasilkan melalui proses kombinasi dan seleksi. Fungsi bahasa adalah mengorganisir dan mengonstruksi akses kita terhadap realitas, ketimbang merefleksikan realitas yang telah ada. Oleh karena itu, bahasa yang berbeda akan mengorganisir dan mengonstruksi dunia secara berbeda. Orang Eskimo dikatakan punya lebih dari lima puluh kata untuk menggambarkan salju. Karenanya orang Eskimo dan orang Eropa yang berdiri bersama memerhatikan *snowscape* (peman-

69

dangan yang dibalut kabut) yang sama pada kenyataannya akan menyajikan dua pemandangan konseptual yang sungguh berbeda. Apa yang diperlihatkan kepada seorang strukturalis oleh kenyataan ini adalah bahwa cara di mana kita mengonseptualisasikan dunia pada akhirnya tergantung pada bahasa yang kita gunakan, dan secara analog, budaya di mana kita tinggal. Makna yang dimungkinkan melalui bahasa selanjutnya merupakan hasil dari tindakan resiprokal dari jejaring hubungan antara kombinasi dan seleksi, kesamaan dan perbedaan. Makna tidak bisa diterangkan dengan mengacu pada realitas di luar ilmu bahasa (ekstralinguistik). Sebagaimana Saussure tegaskan, 'dalam bahasa hanya ada perbedaan *tanpa ada hubungan makna yang positif (pasif)*'. Bahasa tidak mengandung gagasan maupun bunyi yang ada sebelum lahirnya sistem bahasa, melainkan hanya perbedaan konseptual dan perbedaan bunyi yang menjadi dasar bagi sistem tersebut' (1974: 120).

Saussure membuat perbedaan lain yang telah terbukti sangat mendasar bagi perkembangan strukturalisme, pembagian bahasa menjadi '*langue*' dan '*parole*'. *Langue* mengacu pada sistem bahasa, aturan-aturan dan konvensi-konvensi yang mengaturnya. Ini adalah bahasa sebagai institusi sosial. *Parole* mengacu pada pengucapan individu, penggunaan bahasa oleh individu. Untuk memperjelas hal ini, Saussure menyamakan bahasa dengan permainan catur. Di sini, kita bisa membedakan antara aturan permainan dan permainan catur yang sesungguhnya. Tanpa sekumpulan aturan ('*langue*') tidak akan ada permainan, namun hanya dalam permainan yang sesungguhnya ('*parole*') kiranya aturan-aturan ini dimanifestasikan. Homogenitas struktural yang memungkinkan heterogenitas performa.

Strukturalisme, sebagai sebuah moda analisis sosial, mengambil dua ide dasar dari karya Saussure. *Pertama*, perhatian pada relasi pokok antara teks dan praktik kultural—'tata bahasa' yang memungkinkan makna. *Kedua*, pandangan bahwa makna senan-

tiasa merupakan hasil dari aksi resiprokal dari hubungan antara seleksi dan kombinasi yang dimungkinkan melalui struktur pokok. Dengan kata lain, teks dan praktik kultural dipelajari sebagai analogi terhadap bahasa. Aturan-aturan pokok mengenai teks dan praktik kultural-lah yang menarik kaum strukturalis. Strukturalah yang memungkinkan makna. Tugas strukturalisme, karenanya, adalah mengeksplisitkan aturan dan konvens ('*langue*') yang menentukan produksi makna ('*parole*').

Dalam analisisnya perihal mitos 'primitif', antropolog Prancis Claude Lévi-Strauss (1968) menyatakan bahwa di dalam luasnya heterogenitas mitos bisa ditemukan struktur yang homogen. Dengan kata lain, mitos bekerja seperti bahasa. Dilihat dari sudut ini, tugas antropolog adalah menemukan 'tata bahasa' yang mendasari—aturan dan regulasi yang memungkinkan mitos menjadi bermakna. Ia berpendapat bahwa mitos terstruktur berdasarkan 'oposisi biner'. Makna dihasilkan dengan membagi dunia ke dalam kategori-kategori yang eksklusif satu sama lain: budaya/alam, laki-laki/perempuan, hitam/putih, baik/buruk, kita/mereka, dan seterusnya.

Menurut Lévi-Strauss, semua mitos punya fungsi sosial-kultural yang sama dalam masyarakat. Tujuannya adalah membuat dunia bisa dijelaskan, untuk menyelesaikan persoalan-persoalan dunia dan kontradiksi-kontradiksinya secara ajaib. Sebagaimana ia ungkapkan, 'pemikiran mitis senantiasa berkembang dari kesadaran akan oposisi terhadap resolusinya ... tujuan mitos adalah menyediakan model logis yang sanggup mengatasi kontradiksi' (1968: 224, 228). Dari perspektif ini, mitos adalah cerita-cerita di mana kita menuturkan diri kita sendiri sebagai budaya guna membuang kontradiksi dan membuat dunia bisa dijelaskan dan karenanya layak dihuni.

Dalam *Sixguns and Society*, Will Wright (1975) (menyitir Saussure dan Lévi-Strauss) menggunakan metodologi strukturalisme untuk menganalisis Film Koboï Hollywood sebagai mitos. Tujuan



umumnya adalah 'menunjukkan bagaimana mitos dari sebuah masyarakat, melalui struktur mereka, mengomunikasikan suatu tatanan konseptual kepada anggota masyarakat itu' (17). Khususnya, ia coba menunjukkan bagaimana Film Koboï 'menghadirkan konseptualisasi mengenai keyakinan sosial Amerika yang sederhana secara simbolik namun sungguh mendalam' (23).

Menurut Wright, Film Koboï telah berkembang melalui tiga tahapan: 'klasik' (termasuk variasi yang ia sebut 'balas dendam'), 'tema transisi' dan 'profesional'. Meskipun ada tipe genre yang berbeda, Wright mengidentifikasi perangkat dasar dari oposisi-oposisi yang memberi struktur:

masyarakat sendiri	masyarakat luar
baik	buruk
kuat	lemah
peradaban	nir-peradaban (49)

Akan tetapi, sebagaimana Wright tegaskan (yang membawanya melampaui Lévi-Strauss), untuk sepenuhnya memahami makna sosial mitos, perlu kiranya menganalisis tidak hanya struktur binernya melainkan juga struktur naratifnya—progresi kejadian-kejadian dan penyelesaian terhadap konflik' (24). Film Koboï 'klasik' dibagi menjadi enam belas 'fungsi' narasi:

1. Sang pahlawan memasuki kelompok sosial.
2. Sang pahlawan tidak dikenal oleh masyarakat.
3. Sang pahlawan diketahui punya kemampuan yang luar biasa.
4. Masyarakat mengakui perbedaan antara diri mereka dengan sang pahlawan; sang pahlawan diberi status spesial.
5. Masyarakat tidak sepenuhnya menerima sang pahlawan.
6. Ada konflik kepentingan antara sang penjahat dan masyarakat.
7. Sang penjahat lebih kuat ketimbang masyarakat; masyarakat lemah.



umumnya adalah 'menunjukkan bagaimana mitos dari sebuah masyarakat, melalui struktur mereka, mengomunikasikan suatu tatanan konseptual kepada anggota masyarakat itu' (17). Khususnya, ia coba menunjukkan bagaimana Film Koboï 'menghadirkan konseptualisasi mengenai keyakinan sosial Amerika yang sederhana secara simbolik namun sungguh mendalam' (23).

Menurut Wright, Film Koboï telah berkembang melalui tiga tahapan: 'klasik' (termasuk variasi yang ia sebut 'balas dendam'), 'tema transisi' dan 'profesional'. Meskipun ada tipe genre yang berbeda, Wright mengidentifikasi perangkat dasar dari oposisi-oposisi yang memberi struktur:

masyarakat sendiri	masyarakat luar
baik	buruk
kuat	lemah
peradaban	nir-peradaban (49)

Akan tetapi, sebagaimana Wright tegaskan (yang membawanya melampaui Lévi-Strauss), untuk sepenuhnya memahami makna sosial mitos, perlu kiranya menganalisis tidak hanya struktur binernya melainkan juga struktur naratifnya—progresi kejadian-kejadian dan penyelesaian terhadap konflik' (24). Film Koboï 'klasik' dibagi menjadi enam belas 'fungsi' narasi:

1. Sang pahlawan memasuki kelompok sosial.
2. Sang pahlawan tidak dikenal oleh masyarakat.
3. Sang pahlawan diketahui punya kemampuan yang luar biasa.
4. Masyarakat mengakui perbedaan antara diri mereka dengan sang pahlawan; sang pahlawan diberi status spesial.
5. Masyarakat tidak sepenuhnya menerima sang pahlawan.
6. Ada konflik kepentingan antara sang penjahat dan masyarakat.
7. Sang penjahat lebih kuat ketimbang masyarakat; masyarakat lemah.

8. Ada penghormatan atau persahabatan yang kental antara sang pahlawan dan penjahat.
9. Sang penjahat mengancam masyarakat.
10. Sang pahlawan mengelak terlibat dalam konflik.
11. Sang penjahat mengancam teman sang pahlawan.
12. Sang pahlawan berkelahi dengan sang penjahat.
13. Sang pahlawan mengalahkan sang penjahat.
14. Masyarakat aman.
15. Masyarakat menerima sang pahlawan.
16. Sang pahlawan menghilang atau menanggalkan status khususnya. (48-9)

Dalam film Koboï klasik, sang pahlawan dan masyarakat bersekutu (untuk sementara waktu) untuk melawan penjahat, yang tinggal di luar masyarakat. Dalam film Koboï 'tema transisi', apa yang dinyatakan Wright memberi jembatan antara film Koboï klasik, bentuk yang mendominasi pada 1930-an, 1940-an, dan kebanyakan 1950-an, dengan film Koboï profesional, bentuk yang mendominasi pada 1960-an dan 1970-an, oposisi biner dibalik, dan kita melihat sang pahlawan di luar masyarakat berjuang melawan peradaban yang kuat, namun korup dan merusak:

pahlawan	masyarakat
masyarakat luar	masyarakat kita
baik	buruk
lemah	kuat
nir-peradaban	peradaban (165)

Banyak fungsi naratif juga dibalikkan. Alih-alih berada di luar masyarakat, sang pahlawan justru mulai menjadi anggota masyarakat yang dihargai. Namun, masyarakat ditampilkan sebagai 'penjahat' sesungguhnya yang berlawanan dengan sang pahlawan serta masyarakat luar dan peradaban. Dalam dukungannya ter-

hadap, dan akhirnya persekutuan dengan, masyarakat luar dan peradaban itu, sang pahlawan sendiri menyeberang dari dalam ke luar dan dari peradaban menuju nir-peradaban. Namun, pada akhirnya, masyarakat terlalu kuat bagi mereka yang ada di luar, yang ujung-ujungnya tidak berdaya melawan kekuatannya. Yang terbaik yang bisa mereka lakukan adalah melarikan diri menuju nir-peradaban.

Dalam teori korespondensi yang agak reduktif (yang meruntuhkan banyak kekuatan pendekatan Wright), ia menyatakan bahwa setiap tipe film Koboï 'bersesuaian' dengan momen yang berbeda dalam perkembangan ekonomi mutakhir AS: 'alur film Koboï klasik berhubungan dengan konsepsi masyarakat yang individualistik yang mendasari ekonomi pasar ... plot balas dendam merupakan variasi yang mulai merefleksikan perubahan dalam ekonomi pasar ... plot profesional menampilkan konsepsi masyarakat baru yang terkait dengan nilai dan sikap yang inheren dalam ekonomi berencana dan korporasi' (15). Masing-masing tipe pada gilirannya mengartikulasikan versi mitosnya sendiri ihwal bagaimana meraih *Impian Amerika*:

[a]lur klasik menunjukkan bahwa cara meraih balasan kemanusiaan seperti persahabatan, respek, dan martabat adalah memisahkan diri Anda sendiri dari orang lain dan menggunakan kekuatan Anda sebagai individu otonom untuk menolong mereka... Variasi balas dendam ... melemahkan kesesuaian individu dan masyarakat dengan menunjukkan bahwa jalan untuk mendapatkan respek dan cinta adalah memisahkan diri Anda sendiri dari orang lain, berjuang sendiri melawan musuh-musuh Anda yang banyak dan kuat, namun berusaha keras untuk mengingat dan kembali pada nilai-nilai yang lebih lembut, yakni perkawinan dan kerendahan hati. Mendahului nilai-nilai sosial baru, tema transisi mengungkapkan bahwa cinta dan persahabatan itu tersedia—dengan ongkos menjadi sampah masyarakat—bagi individu yang berpijak dengan mantap dan selayaknya

melawan intoleransi dan kebodohan masyarakat. Akhirnya, plot profesional ... mengemukakan bahwa persahabatan dan respek diraih hanya dengan menjadi seorang teknisi yang ahli, yang bergabung dengan kelompok elite profesional, menerima apa saja pekerjaan yang ditawarkan, dan punya loyalitas hanya pada integritas tim, bukan pada nilai-nilai sosial atau komunitas yang sifatnya bersaing. (186-7)

POSTRUKTURALISME DAN FILM POP

Para poststrukturalis menolak gagasan ihwal struktur pokok yang pada akhirnya menentukan makna teks atau praktik budaya. Bagi para poststrukturalis, makna senantiasa ada dalam proses, berhenti sejenak dalam aliran kemungkinan yang tiada henti. Sementara Saussure mempostulasikan bahasa sebagai terdiri dari hubungan antara penanda, petanda, dan tanda, teoretisi poststrukturalisme berpendapat bahwa kenyataannya lebih kompleks ketimbang ini. Penanda-penanda tidak menghasilkan petanda-petanda, karena petanda-petanda memproduksi lebih banyak penanda. Makna sebagai sebuah akibat merupakan sesuatu yang sangat tidak pasti, sampai taraf tertentu selalu ada sekaligus tidak ada. Jacques Derrida (1973) telah menemukan sebuah kata baru untuk menggambarkan sifat-dasar yang terbagi: '*différance*', yang berarti menangguhkan sekaligus membedakan. Bagi Saussure, tanda, sebagaimana sudah kita catat, dibuat bermakna dengan menjadi berbeda. Derrida menambahnya dengan gagasan bahwa makna juga senantiasa ditangguhkan, tidak pernah hadir secara lengkap, senantiasa tidak ada dan ada. Misalnya, jika kita melacak makna sebuah kata melalui kamus, kita menjumpai penundaan makna yang tiada tara, karena satu penanda menghasilkan sebuah petanda, yang pada gilirannya menjadi penanda lainnya. Menelusuri lewat kamus, dalam hal ini, menegaskan penundaan makna intertekstual yang tiada berujung pangkal, 'penyerahan tak tentu dari penanda ke

.....
Cultural Studies dan Kajian Budaya Pop
.....



penanda ... yang memberi petanda makna tiada henti ... sehingga la senantiasa menandakan lagi' (Derrida 1978: 25). Kiranya hanya ketika ditempatkan dalam sebuah wacana dan dibaca dalam sebuah kontekslah terdapat perhentian sementara bagi permainan penanda ke penanda yang tiada akhir. Jika, misalnya, saya membaca atau mendengar kata 'meninggalkan Las Vegas', kata-kata itu berarti sesuatu yang cukup berbeda tergantung pada apakah kata-kata itu merupakan kata-kata pembuka sebuah novel, sebaris puisi, sebuah pernyataan penyelesaian, sebuah memo dalam buku catatan wisatawan, sebaris lagu, satu contoh dari buku panduan turis, sebuah metafor untuk mengakhiri komitmen yang sia-sia, sebuah tanda di tepi jalan, bagian dari monolog dalam sebuah sandiwara, bagian dari percakapan di sebuah film, merupakan ilustrasi dalam penjelasan tentang '*différance*'. Tetapi, bahkan wacana dan konteks tidak bisa sepenuhnya mengontrol makna: frasa 'meninggalkan Las Vegas' akan menyertakan 'penelusuran' terhadap makna dari konteks lainnya. Jika saya tahu bahwa baris itu berasal dari sebuah lagu (dengan judul yang sama oleh Sheryl Crow), pengetahuan ini akan melampaui kata-kata sebagaimana saya baca pada tanda di tepi jalan.

Catatan poststrukturalis Jacques Lacan terhadap perkembangan topik itu telah punya banyak sekali pengaruh baik terhadap *cultural studies* maupun studi film. Lacan mengambil struktur perkembangan Freud dan mengartikulasikannya kembali melalui pembacaan kritis atas strukturalisme untuk menghasilkan psikoanalisis poststrukturalis. Menurut Lacan, kita mengadakan perjalanan melalui tiga tahap perkembangan yang sudah pasti. Tahap pertama adalah 'fase cermin'; yang kedua permainan 'fort-da', dan yang ketiga 'Oedipus complex'. Pada momen ketercukupan mitis, tidak ada perbedaan yang jelas antara subjek dan objek. Kesatuan kita dengan ibu itu sempurna dan lengkap. Keadaan ini diikuti dengan sebuah periode yang dialami sebagai salah satu 'fragmentasi': melampaui kepuasan terus-menerus terhadap rahim, kini tergan-

.....
Film
.....





tung pada kepuasan yang sebentar-sebentar terhadap payudara. Pemahaman terhadap diri untuk menentukan pengalaman fragmentasi, dan berjanji mengontrol kebutuhan kita sendiri, muncul selama fase yang Lacan sebut sebagai 'fase cermin'. Memandang pada cermin (nyata atau dalam bayangan), kita mulai mengonstruksi sebuah pemahaman akan diri. Fase cermin merupakan momen (yang diduga antara usia enam dan delapan bulan) ketika kita pertama kali mengenali diri kita sendiri dalam cermin. Atas dasar pengenalan ini atau, lebih tepatnya, *kesalahan mengenali* (bukan diri, melainkan bayangan diri), kita mulai melihat diri kita sendiri sebagai individu yang terpisah; yakni, kita melihat diri kita sendiri sebagai lebih lengkap, lebih tersatukan ketimbang perkembangan fisik kita yang sebenarnya terpampang. Fase cermin menggambarkan gembarkan momen pintu masuk ke dalam suatu tatanan subjektivitas yang Lacan sebut sebagai sifat imajiner:

[Sifat imajiner bagi Lacan tepatnya adalah alam *imaji-imaji* yang di situ kita membuat identifikasi, namun dalam tindakan melakukan itu sendiri menghasilkan salah paham dan salah mengenali diri kita sendiri. Ketika seorang anak tumbuh, ia akan terus membuat identifikasi-identifikasi imajiner dengan objek-objek tersebut, dan ini adalah cara bagaimana ego akan dibangun. Bagi Lacan, ego hanyalah proses narsistik yang dengan jalan itu kita menopang pema-haman fiktif akan kedirian yang utuh dengan menemukan sesuatu di dunia yang dengannya kita bisa melakukan identifikasi (Eagleton 1983: 163)

Bersama setiap imaji baru, kita akan mencoba kembali pada masa sebelum 'kekurangan', untuk menemukan diri kita sendiri dalam apa yang bukan diri kita; dan setiap saat kita akan menemui kegagalan.

Tahap perkembangan kedua, permainan 'fort-da', sebagaimana dulunya diistilahkan demikian oleh Freud setelah menyaksikan anaknya melemparkan kumparan kapas ('pergi') dan selanjutnya

.....
Cultural Studies dan Kajian Budaya Pop
.....



menariknya kembali ('di sini') dengan memakai benang yang dilakikan. Freud melihat hal ini sebagai cara anak-anak menerima ketidakhadiran ibunya—kumparan yang secara simbolik merepresentasikan sang ibu, yang terhadapnya sang anak mengerahkan segenap kemampuan. Lacan membaca kembali hal ini sebagai representasi dari pengenalan sang anak terhadap bahasa. Melalui bahasa, kita memasuki apa yang Lacan sebut sifat simbolik. Sifat simbolik merupakan orde budaya. Di sinilah kiranya kita mendapatkan subjektivitas manusiawi kita. Bahasa memungkinkan kita berkomunikasi satu sama lain, namun bahasa juga memperkuat pengalaman kita akan 'kekurangan'. Tuntutan-tuntutan kita kini bisa diartikulasikan melalui bahasa, namun tuntutan-tuntutan itu tidak bisa memperbaiki pengalaman kita akan 'kekurangan'—tuntutan-tuntutan itu hanya memperkuatnya. Jalan masuk kita menuju bahasa, dan sifat simbolik, membuka celah antara kebutuhan kita akan momen ketercukupan semula serta bakat dan kegagalan bahasa; dalam celah inilah kiranya hasrat muncul. Di dalam dan melalui bahasalah subjek menjadi subjek: subjek dalam, subjek dari, dan pada akhirnya subjek bagi, bahasa. Saya hanya bisa menjadi 'Saya' di dalam dan melalui bahasa. Namun lagi-lagi ada harga yang harus dibayar: Lacan membedakan antara subjek pengucapan dan subjek dari yang diucapkan. Tatkala 'Saya' berbicara, saya senantiasa berbeda dengan 'Saya' yang terhadapnya saya berbicara; senantiasa tergelincir dalam perbedaan dan kekalahan: 'ketika subjek muncul di mana saja sebagai makna, ia dipak-pakkan di lain tempat sebagai "kepudaran", sebagai kelenyapan' (Lacan 1977a: 218). Subjektivitas selanjutnya dihasilkan dari proses bahasa itu sendiri, dibentuk dan dibentuk kembali dalam pola-pola dan artikulasinya, dan bukan suatu esensi yang diberikan sebelumnya sebagaimana diasumsikan oleh cerita 'rasional'. Tatanan simbolik adalah sesuatu yang ada sebelumnya: ia telah ada di sana menunggu kita untuk mengambil tempat kita. Tatanan simbolik menghasilkan subjektivitas kita sendiri, namun ia senantiasa di luar

.....
Film
.....

sense of being kita, yang menjadi milik orang lain dengan cara yang sama sebagaimana milik kita. Saya adalah 'saya' ketika saya berbicara pada Anda dan adalah 'Anda' ketika Anda berbicara kepada saya. Akibat yang muncul dari sini adalah pemahaman kita ihwal menjadi individu yang unik jadi sedikit rapuh. Dengan kata lain, tidak ada entitas apa pun sebagai diri yang esensial. Kiranya itu tidak lebih daripada fiksi yang kita pertahankan. Tidak hanya bahwa bahasa yang kita gunakan menghasilkan subjektivitas kita, namun kita juga merupakan subjek dari proses struktural bahasa. Tetapi lebih dari ini, Lacan menegaskan bahwa bawah sadar kita juga terkonstruksi lantaran persentuhan kita dengan bahasa. Dengan kata lain, pemahaman kita akan diri dan pemahaman kita akan orang lain keduanya tersusun atas bahasa yang kita gunakan dan repertoar budaya yang kita jumpai dalam keseharian kita. Bahasalah kiranya yang memungkinkan kita memikirkan diri sendiri sebagai subjek: tanpa bahasa kita tidak akan punya pemahaman akan diri, namun dalam bahasa, pemahaman kita akan diri senantiasa tidak ketahuan—mudah pecah dan mengancam untuk pecah.

Tahap perkembangan ketiga adalah *Oedipus complex*: perjumpaan dengan perbedaan seksual. Dengan gaya strukturalis klasik, Lacan menulis kembali *Oedipus complex* dalam kaitannya dengan bahasa. Bawah sadar itu sendiri terstruktur seperti bahasa. Apa yang membawanya melampaui strukturalisme adalah penggambarannya atas hasrat. Pergerakan Oedipal dari imajiner menuju simbolik memungkinkan sang anak bergerak dari satu penanda ke penanda lain. Hasrat itu sendiri adalah proses atau pencarian terhadap petanda baku (yaitu yang 'lain', yang 'nyata'), yang senantiasa menjadi penanda lain—'ketergelinciran petanda ke dalam penanda yang tiada putusnya' (Lacan 1977b:154). Hasrat adalah kemustahilan menutup celah antara diri dan orang lain—untuk menutupi 'kekurangan' kita. 'Pelajaran tentang *Oedipus complex* adalah bahwa

.....
Cultural Studies dan Kajian Budaya Pop



Isang anak kini mesti menerima kenyataan bahwa ia tidak pernah bisa memiliki akses langsung terhadap realitas, khususnya terhadap tubuh sang ibu yang terlarang. Ia terlempar dari kepemilikan 'penuh dan imajiner menuju dunia bahasa yang 'kosong' ... dunia cermin 'metaforis' telah menghasilkan lahan bagi dunia bahasa yang 'metonimik' ... Gerakan dari satu penanda ke penanda lain yang secara potensial tidak berujung ini adalah apa yang Lacan maksud dengan hasrat. Semua hasrat bersemi dari sebuah kekurangan, sebuah kekurangan, yang terus berupaya keras untuk memenuhi... Memasuki bahasa berarti terputus dari apa yang Lacan sebut 'nyata', bahwa ranah tak terakses yang senantiasa melampaui jangkauan pemaknaan selalu berada di luar tatanan simbolik. Khususnya, kita terputus dari tubuh ibu: setelah krisis Oedipus, kita tidak akan pernah lagi sanggup mencapai objek yang mulia ini, kendatipun kita akan menghabiskan hidup kita untuk memburunya. Malahan kita harus mencukupi dengan objek-objek substitusi ... yang dengan itu kita mencoba dengan sia-sia untuk menutupi celah di pusat eksistensi kita itu sendiri. Kita berpindah di antara substitusi demi substitusi, metafor demi metafor, yang tidak pernah mampu memulihkan identitas-diri dan kelengkapan-diri sejati (jika fiktif) yang kita ketahui dalam sifat imajiner... Dalam teori lacanian, objek orisinal yang hilanglah—tubuh ibu—yang mengemudikan narasi kehidupan kita, yang mendorong kita mengejar substitusi bagi surga yang hilang ini dalam gerakan hasrat metonimik yang tiada akhir. (Eagleton 1983: 167, 168, 185)

Selanjutnya menurut Lacan, kita terlahir dalam kondisi 'kekurangan', dan kemudian menghabiskan seluruh hidup kita dengan coba mengatasi kondisi ini. 'Kekurangan' dialami dengan cara yang berbeda dan sebagai sesuatu yang berbeda, namun senantiasa merupakan ekspresi nonrepresentatif dari kondisi 'kekurangan' yang fundamental. Ketika kita bergerak ke depan, kita dikemudikan oleh hasrat untuk mengatasi kondisi, dan ketika kita memandang ke

.....
Film



belakang kita terus meyakini bahwa kesatuan dengan ibu adalah momen ketercukupan sebelum jatuh dalam 'kekurangan'. Hasilnya adalah sebuah penceritaan terhadap momen ketercukupan yang dibayangkan. Lacan membayangkan ini sebagai sebuah pencarian atas apa yang ia istilahkan *l'objet petit a*: pencarian tak berujung terhadap objek yang tidak ada (*non-existent object*), yang pada akhirnya menandakan momen imajiner. Kita menghibur diri kita sendiri dengan sederetan substitusi demi sebuah pengganti (lihat bab 7 berikut untuk pembahasan terkait dengan teori konsumsi).

Karya Laura Mulvey (1975) sebagian merupakan ikhtiar untuk menyuguhkan psikoanalisis poststrukturalis Lacan kepada kritikus film feminis. Menggunakan Lacan, ia membangun analisis tentang bagaimana sinema pop memproduksi dan mereproduksi apa yang ia sebut 'tatapan laki-laki'. Dimasukkannya citra perempuan dalam sistem ini yang terdiri atas dua bagian: ia adalah objek dari hasrat laki-laki, dan ia adalah penanda dari ancaman terhadap pengelir.

Argumen Mulvey adalah bahwa bioskop umum menghasilkan dua bentuk kesenangan visual yang kontradiktif. Pertama, *schopophilia*, kesenangan memandang: 'menggunakan orang lain sebagai objek, menundukkan mereka pada tatapan yang mengendalikan' (8). Gagasan tentang tatapan yang mengontrol itu penting bagi argumen Mulvey. Namun, seperti itulah pengobjekan seksual: *schopophilia* juga bersifat seksual, 'menggunakan orang lain sebagai objek stimulasi seksual melalui penglihatan' (10). Meskipun dengan jelas bioskop menghadirkan dirinya untuk dilihat, Mulvey berpendapat bahwa ketentuan gedung bioskop umum harus menegaskan sebuah 'dunia yang ditutup rapat-rapat yang membuka secara ajaib (*magic*), yang tidak peduli dengan kehadiran khalayak' (9). 'Fantasi voyeuristik khalayak didorong oleh kontras antara kegelapan gedung bioskop dan perubahan pola cahaya pada layar.

Gedung bioskop umum mengajukan dan memuaskan kesenangan kedua; '*schopophilia* yang berkembang pada aspek narsis

.....
Cultural Studies dan Kajian Budaya Pop



istiknya' (9). Di sini, Mulvey memakai gagasan Lacan tentang fase cermin untuk mengemukakan bahwa terdapat analogi yang harus dibuat antara keadaan jasmiah dari ego anak dan kesenangan terhadap identifikasi sinematik. Seperti seorang anak yang mengenali dan salah mengenali dirinya sendiri dalam cermin, penonton mengenali dan salah mengenai dirinya sendiri pada layar.

Dalam sebuah dunia yang terstruktur oleh 'ketidakseimbangan seksual', kesenangan akan tatapan telah terpisah ke dalam dua posisi yang berbeda: lelaki memandang, sedangkan perempuan memamerkan '*keadaan dipandang*' yang mempermainkan sekaligus menandakan hasrat laki-laki (11). Perempuan, karenanya, amat penting bagi kesenangan tatapan (laki-laki). 'Secara tradisional, perempuan yang dipajang berperan pada dua level: sebagai objek erotik bagi tokoh-tokoh dalam cerita film, dan sebagai objek erotik bagi penonton dalam auditorium, dengan tarik-urur yang bergeser di antara pandangan-pandangan pada tiap sisi layar' (11-12). Ia memberi contoh seorang gadis panggung yang terlihat menari untuk kedua pandangan. Tatkala pahlawan perempuan menanggalkan pakaiannya, itu adalah demi tatapan seksual sang pahlawan (lelaki) dalam narasi dan penonton di auditorium. Hanya ketika mereka kemudian bercintalah tekanan muncul di antara dua pandangan itu.

Bioskop umum terstruktur di sekitar dua momen: momen narasi dan momen tontonan. Yang pertama terkait dengan lelaki yang aktif, yang kedua dengan perempuan yang pasif. Penonton laki-laki memaklukkan tatapannya pada sang pahlawan ('sang pembawa pandangan') untuk memuaskan libido. Pandangan pertama menarik kembali momen pengenalan/pengenalan-keliru di depan cermin. Pandangan kedua menegaskan perempuan sebagai objek seksual. Pandangan kedua dibuat lebih kompleks oleh pernyataan bahwa

[p]ada akhirnya, makna perempuan adalah perbedaan seksual... Ia mengkonotasikan sesuatu di mana pandangan terus-menerus berpu-

.....
Film



tar namun memungkir: kekurangannya akan penis, mengimplikasikan ancaman akan pengebiran, dan karenanya perasaan tidak menyenangkan... Sehingga perempuan sebagai ikon, yang dipajang bagi tatapan dan kesenangan kaum lelaki, para pengendali aktif pandangan, senantiasa mengancam untuk menimbulkan kecemasan yang pada awalnya ia isyaratkan. (13)

Untuk menyelamatkan kesenangan dan melepaskan proses memainkan kembali kompleks pengebiran orisinal yang tidak menyenangkan, bawah sadar laki-laki dapat menempuh dua rute menuju aman. Cara meloloskan diri yang pertama adalah melalui penyelidikan mendetail terhadap momen trauma orisinal, yang biasanya menyebabkan 'penurunan, penghukuman, atau penyelamatan terhadap objek yang bersalah' (13). Mulvey mengutip narasi film noir sebagai tipikal metode kontrol-kecemasan ini. Cara meloloskan diri yang kedua adalah melalui pengingkaran menyeluruh terhadap pengebiran melalui substitusi objek pemujaan (*fetish*) atau mengalihkan figur yang direpresentasikan itu sendiri menjadi sosok yang dipuja (*fetish*) sehingga cara itu jadi menenteramkan dan tidak membahayakan' (13-14). Mulvey mengutip 'kultur terhadap binatang perempuan ... di mana *schopophilia* fetishistik membangun kecantikan fisik objek, yang mentransformasikannya menjadi sesuatu yang memuaskan dirinya sendiri' (14). Hal ini kerap kali mengakibatkan pandangan erotik penonton tidak lagi terlahir melalui pandangan sang protagonis laki-laki, yang menghasilkan momen-momen tontonan erotik murni, karena kamera menahan tubuh perempuan (sering kali hanya berupa potongan-potongan) demi pandangan erotik penonton yang tidak termediasi.

Mulvey mengakhiri argumennya dengan mengemukakan bahwa kesenangan terhadap sinema pop mesti dihancurkan guna membebaskan perempuan dari eksploitasi dan penindasan karena dijadikan bahan mentah (pasif) bagi tatapan lelaki (aktif) (17). Untuk memproduksi sebuah sinema yang tidak lagi "disubordi-

nasikan secara obsesif pada kebutuhan neurotik akan ego lelaki' (18), perlu kiranya memutuskan hubungan dengan ilusionisme, yang mematerialkan kamera, dan memproduksi dalam 'dialektika' khalayak dan 'sikap berjarak khalayak yang penuh gairah' (18). Lebih lanjut, 'perempuan, yang citranya terus-menerus dicuri dan digunakan untuk tujuan ini [objek tatapan lelaki], tidak bisa melihat kemunduran bentuk film tradisional dengan apa pun lebih dari sekadar penyelesaian yang sentimental' (18).

Pengaruh Mulvey sangatlah banyak. Kendati demikian, beberapa feminis dan orang lain yang menggeluti dunia film dan *cultural studies* mulai meragukan 'validitas universal'-nya (Gamman dan Marshment 1988: 5), yang mempertanyakan apakah 'tatapan senantiasa bersifat laki-laki, atau apakah tatapan itu "semata-mata bersifat dominan"' di antara sederetan cara melihat yang berbeda, termasuk tatapan perempuan' (5). Persoalan khusus bagi *cultural studies* adalah catatan Mulvey mengenai khalayak sebagai murni bersifat tekstual—sebuah produksi teks yang pasif dan homogen. Dalam teori Mulvey, tidak ada ruang bagi para pelaku sosial dan historis yang tiba di gedung bioskop dengan membawa serangkaian wacana yang bersaing dan kontradiktif, yang berhadapan dan 'bernegosiasi' dengan wacana film. Sebagaimana dicatat oleh Lisa Taylor (1995), 'amat penting kiranya mengenali bahwa kaum perempuan bukan sekadar objek pasif dari 'ideologi patriarkal' yang monolitik', melainkan makhluk yang secara aktif turut serta dalam resistensi dan perjuangan dalam kehidupan sehari-hari mereka' (167).

CULTURAL STUDIES DAN FILM POP

Menulis pada akhir 1980-an, Christine Gledhill mencatat adanya 'pembaruan mutakhir minat feminis dalam budaya pop *mainstream*' (1988: 241). Sebagaimana juga ditunjukkannya, pembaruan itu adalah suatu pembaruan yang sebagian besar terjadi sebagai

antitesis terhadap 'analisis ideologis akhir 1970-an dan awal 1980-an, yang dipengaruhi oleh poststrukturalisme dan sine-psikoanalisis, [yang] menolak sinema *mainstream* karena produksinya terhadap kepenontonan yang patriarkal/borjuis serta represi simultan terhadap femininitas' (24). Pembaruan itu tertarik pada 'kondisi ... konsumsi dalam kehidupan khalayak yang ditentukan secara sosiologis' (241) dan bukannya penonton yang diproduksi melalui teks. Dengan gaya gramscian, Gledhill menganjurkan sebuah pemahaman mengenai hubungan antara penonton dan teks film sebagai salah satu 'negosiasi'.

Nilai gagasan ini terletak pada penghindarannya atas pandangan terhadap produksi budaya yang terlalu deterministik, apakah ekonomistik (produk media yang merefleksikan kepentingan ekonomi dominan di luar teks), ataupun sine-psikoanalisis (teks mengonstruksi penonton melalui mekanisme psikolinguistik Ketidaksadaran patriarkal). Karena istilah 'negosiasi' secara tidak langsung mengisyaratkan dijanjinya keutuhan sisi-sisi yang berlawanan dalam proses memberi dan menerima yang tanpa henti. Sebagai model produksi makna, negosiasi memahami pertukaran kultural sebagai titik temu antara proses produksi dan penerimaan, yang di situ determinasi yang saling melengkapi namun tidak sesuai beroperasi. Makna tidaklah dipertarungkan atau negosiasi secara pasif, melainkan muncul melalui pengalaman yang bersaing. (244)

Gledhill menegaskan bahwa negosiasi bisa dianalisis pada tiga level berbeda: khalayak, teks, institusi. Penerimaan 'merupakan momen negosiasi yang paling radikal, sebab yang paling bervariasi dan tidak bisa diprediksi' (246). Sebagaimana ia tegaskan, 'Situasi menonton atau membaca memengaruhi makna dan kesenangan akan sebuah karya dengan mengajukan serangkaian determinasi ke dalam pertukaran kultural, yang secara potensial resisten atau

kontradiktif, yang muncul dari perbedaan kondisi kultural dan sosial pembaca atau penonton—menurut kelas, gender, ras, usia, sejarah pribadi, dan seterusnya' (246).

Berdasarkan riset yang dilakukan pada akhir 1980-an, Jackie Stacey (1994) mengembangkan dan menguraikan panjang lebar pendekatan ini. Seperti Gledhill, Stacey coba melampaui determinisme tekstual yang menempatkan penonton perempuan sebagai konsumen pasif atas tatapan lelaki. Ia menolak 'universalisme dari kebanyakan karya psikoanalitis perihal kepenontonan perempuan' (14). Alih-alih menarik kesimpulannya melalui dari analisis tentang teks film itu sendiri, ia justru mengeksplorasi proses dan praktik perempuan masa kini dalam mengonsumsi film. Pertanyaan yang ia ajukan adalah bagaimana kaum perempuan memahami apa yang mereka lihat dan lakukan di bioskop. Fokus spesifik dari studinya adalah hubungan, pada 1940-an dan 1950-an, antara bintang film Hollywood dan penonton perempuan Inggris. Ia tekun mencermati 'khalayak secara serius dalam upaya untuk membantah baik asumsi populer maupun, tentu saja, asumsi kritis bahwa khalayak (terutama khalayak perempuan!) adalah "korban pasif" yang dengan mudah dikendalikan oleh media' (12).

Secara khusus, ia menentang gagasan kritik psikoanalitis perihal kepenontonan perempuan sebagai lebih kecil ketimbang efek wacana filmis, sebuah posisi dan tempat yang dihasilkan dan dilontarkan oleh wacana film (lihat pembahasan Laura Mulvey sebelumnya). Studinya mencoba melampaui 'penonton tekstual' untuk menganalisis respons perempuan masa kini di tengah khalayak. Untuk melakukan hal ini, ia melihat perlu kiranya berpijak di luar paradigma studi film dan malah merengkuh perhatian terhadap *cultural studies*. Inilah diagramnya yang berguna tentang paradigma yang berbeda dari studi film dan *cultural studies* (24):

Studi film

Cultural studies

Pemosisian penonton	Membaca khalayak
Analisis tekstual	Metode etnografis
Makna sebagai ditentukan	Makna sebagai ditentukan
oleh produksi	oleh konsumsi
Pemirsa pasif	Pemirsa aktif
Ketidaksadaran	Kesadaran
Pesimistis	Optimistis

Temuan Stacey didasarkan pada riset yang ia lakukan pada sekelompok perempuan kulit putih Inggris, sebagian besar berusia di atas 60, dan kebanyakan kelas pekerja, yang memberi reaksi terhadap iklan yang ia tempatkan pada dua majalah untuk perempuan, *Woman's Realm* dan *Woman's Weekly*, yang meminta kaum perempuan itu untuk menanggapi jika mereka adalah pengunjung setia bioskop pada 1940-an dan 1950-an. Mereka yang menanggapi (350) diminta melengkapi kuesioner (280 menurut). Ia mengklasifikasikan analisisnya terhadap surat-surat mereka dan melengkapi kuesioner berdasarkan tiga wacana yang dimunculkan melalui respons-respons itu sendiri: 'eskapisme', 'identifikasi', dan 'konsumerisme'.

Istilah 'eskapisme' kebanyakan sering digunakan secara peyoratif, yang diterapkan pada budaya pop guna mengutuknya sebagai keterlibatan kritis dan akademis yang sepele dan tidak bernilai. 'Tentu saja', sebagaimana ia tunjukkan, 'ini terutama sekali benar pada budaya pop yang dinikmati oleh kaum perempuan' (90). Akan tetapi, temuannya cenderung mempermasalahkan penolakan/pembebasan yang mudah ini—yang menegaskan kecenderungan multidimensional dari 'eskapisme' dalam kunjungan-bioskop pada 1940-an dan 1950-an. 'Eskapisme adalah salah satu alasan yang paling sering dikutip yang dilontarkan oleh para responden untuk pergi ke bioskop. Meminjam argumen Richard Dyer (1981)

Cultural Studies dan Kajian Budaya Pop

untuk sensibilitas utopis pertunjukan populer, Stacey membangun sebuah gagasan tentang potensi utopis sinema Hollywood bagi para responden perempuannya. Dyer berpendapat bahwa sensibilitas utopis pertunjukan paling baik dipahami berdasarkan sederet opisi biner di antara persoalan-persoalan yang dialami oleh orang-orang yang ingin jadi khalayak serta solusi terhadap persoalan-persoalan ini yang tidak ditampilkan dalam teks dan praktik-praktik pertunjukan.

Persoalan sosial

Solusi tekstual

kelangkaan	kelimpahan
kelelahan	energi
kesuraman	intensitas
manipulasi	transparansi
fragmentasi	himpunan

Akan tetapi, sementara menurut Dyer sensibilitas utopis pertunjukan adalah properti yang tidak ditampilkan dalam teks atau praktik, Stacey memperluas argumennya untuk mempertimbangkan pengalaman total pergi ke bioskop. Sebuah analisis dari surat-surat dan jawaban-jawaban responden atas kuesionernya menjadikannya jelas bahwa kesenangan terhadap sinema senantiasa lebih dari kesenangan visual terhadap teks sinema. Ia menemukan bahwa di samping daya tarik yang nyata terhadap keglamoran bintang-bintang Hollywood, kesenangan yang tidak begitu nyata lainnya meliputi ritual menghadiri penayangan, pengalaman dan komunitas khalayak yang dirasakan bersama, kemewahan yang nyaman dan komparatif dari sinema itu sendiri. Selain itu, masing-masing kesenangan menopang dan menjamin kesenangan lainnya.

Terkait dengan kemewahan dan glamor yang demikian itu, berbalikan dengan kejemuan Inggris pada saat ini, Hollywood dikenang

Film

sebagai menawarkan pelarian menuju sebuah dunia yang lebih baik secara material. Sehingga asosiasi kemewahan Hollywood yang spesifik dengan kemewahan interior bioskop saat ini jelas memberi sumbangan pada makna eskapisme yang berlapis-lapis bagi penonton perempuan. (97)

Lagipula, sebagaimana ia tunjukkan,

Ruang fisik bioskop menyediakan ruang transisional di antara kehidupan sehari-hari di luar gedung bioskop dan dunia fantasi film Hollywood ketika diputar. Desain dan dekorasinya memudahkan proses eskapisme yang dinikmati oleh penonton perempuan ini. Demikian pula, bioskop adalah tempat-tempat impian tidak hanya sejauh mereka menyimpan penayangan fantasi-fantasi Hollywood, melainkan juga dikarenakan desain dan dekorasinya yang menyediakan ruang yang dibuat menarik dan feminin yang sesuai bagi konsumsi kultural film-film Hollywood. (99)

Ia sudah sepantasnya menegaskan kekhususan historis eskapisme respondenya. Mereka tidak hanya melarikan diri *menuju* kemewahan bioskop dan daya tarik film Hollywood, mereka juga melarikan diri *dari* kesulitan, bahaya, dan pembatasan Inggris di masa perang.

Fokus kedua Stacey adalah 'identifikasi', 'hubungan antara bintang dan penonton dan proses pembentukan identitas feminin melalui moda penyampaian sinematik' (126). Penonton tahu bahwa ia bukanlah bintang, akan tetapi selama durasi film terdapat 'kecairan temporer (*temporary fluidity*)' (126) di antara identitas mereka dan identitas bintang Hollywood. Kecairan temporer kerap kali dipicu oleh pemahaman akan kesamaan (sesuatu yang dimiliki bersama—rambut yang disemir, misalnya). Sebagaimana dijelaskan Stacey, 'di satu sisi, mereka menilai perbedaan karena membawanya dalam sebuah dunia yang di situ hasrat-hasrat mereka secara

.....
Cultural Studies dan Kajian Budaya Pop
.....

potensial bisa dipenuhi; di sisi lain, mereka menghargai perbedaan karena memungkinkannya mereka mengenali sifat-sifat yang telah mereka miliki' (128). Sering kali, identifikasi akan meluas melampaui gedung bioskop untuk menghasilkan apa yang Stacey sebut 'praktik-praktik pengidentifikasian' (sebagaimana dibedakan dari 'fantasi-fantasi pengidentifikasian'), yang meniru perilaku dan menyalin penampilan.

Stacey sadar bahwa identifikasi sering kali merupakan istilah kunci dalam klaim-klaim tentang kepenontonan perempuan yang dibuat berdasarkan kolusi dan keterlibatan. Dalam analisis tersebut, identifikasi diteorikan sebagai penempatan penonton yang sukses (sebagai pasif ataupun masokis) dalam kepentingan patriarki. Kendati demikian, pergeseran fokus dari teks film menuju penonton sesungguhnya dalam khalayak, ia menemukan bahwa konsep identifikasi mengalami semacam perubahan yang tak terduga. Walaupun para bintang boleh jadi punya fungsi ideologis, yang dengan itu mereka bertindak sebagai model-model peran dalam sirkulasi model-model normatif kecantikan feminin dan daya tarik seksual, ini semua sama sekali bukan keseluruhan cerita. Responden Stacey terus-menerus menaruh perhatian pada cara di mana para bintang bisa membangkitkan fantasi akan kekuasaan, kontrol, dan kepercayaan diri. 'Jadi, para bintang Hollywood bisa dilihat sebagai menawarkan lebih dari model-model peran sederhana daya tarik seksual (meski jelas-jelas mereka menawarkan ini juga!). Kendati demikian, mereka juga diingat sebagai menawarkan kepada para penonton perempuan sumber fantasi mengenai diri yang lebih kuat dan percaya diri' (158).

Tugas akhir Stacey adalah menganalisis cara-cara di mana respondenya mengaitkan diri dengan para bintang Hollywood dalam konteks 'konsumsi'. Lagi-lagi, ia menolak asumsi monolitik dalam pendekatan-pendekatan sebelumnya yang mengasumsikan bahwa, pada akhirnya, konsumsi senantiasa berhasil ditempatkan dalam hubungan dominasi, kontrol, dan eksploitasi. Tanpa meng-

.....
Film
.....

abakan komoditas ikutan (terutama *fashion* dan kosmetik) yang membentuk bagian dari pengalaman mengunjungi bioskop (bahkan) pada 1940-an dan 1950-an, dan bagaimana hal ini bisa memunculkan sebuah analisis yang meneorikan konsumsi sebagai memberi kepuasan pada tatapan laki-laki dan memfasilitasi reproduksi kapitalisme konsumen, Stacey menentang gagasan yang derigan serius memandang 'keagenan perempuan sebagai konsumen dan menyoroti kontradiksi-kontradiksi konsumsi bagi perempuan' (185). Ia bersikukuh bahwa 'konsumsi merupakan situs bagi makna-makna yang dinegosiasikan, bagi resistensi dan pemberian dan juga bagi penundukan dan eksploitasi' (187).

Menurut Stacey, 'studi film yang telah memengaruhi konsumsi cenderung mengekalkan pendekatan terhadap subjek yang sifatnya ditentukan oleh produksi, yang menjadikan cara-cara di mana industri film menghasilkan penonton bioskop sebagai konsumen baik film maupun produk-produk industri lainnya sebagai objek studinya' (188). Hanya memfokuskan semata-mata pada produksi, analisis tidak pernah mampu menempatkan secara teoretis (apalagi mendiskusikan dalam detail konkret) bagaimana khalayak menggunakan dan menarik makna dari komoditas yang mereka konsumsi. Ia berpendapat bahwa cerita respondennya perihal konsumsi pada 1940-an dan 1950-an 'memperjelas hubungan yang lebih kontradiktif antara kepenontonan dan konsumsi ketimbang apa yang ditawarkan oleh studi produksi' (190). Misalnya, ia mencatat cara di mana 'cita-cita feminin orang Amerika diingat dengan jelas sebagai melampaui femininitas Inggris yang ketat sehingga digunakan sebagai strategi resistensi' (198). 'Para bintang Hollywood merepresentasikan *fashion* di layar yang diidentifikasi oleh penonton sebagai melampaui kode penampilan feminin Inggris yang bersifat membatasi' (204). Dengan demikian, konsumsi para bintang Hollywood dan komoditas yang terkait dengan mereka merupakan satu cara bernegosiasi dengan dan memperluas gagasan perihal femininitas Inggris. Banyak surat dan kuesioner yang

sudah diisi menjadi bukti akan cara para bintang Hollywood merepresentasikan sebuah femininitas alternatif, yang menggairahkan dan bersifat melampaui. Sebagaimana ia jelaskan,

Sama seperti menjadi sarana untuk mendorong penonton perempuan menjadi konsumen, dan memperbaiki penampilan fisik mereka ... para bintang Hollywood juga merupakan wilayah yang diperebutkan oleh wacana-wacana kultural femininitas yang bersaing ... Mereka sangat sentral bagi penolakan-penolakan terhadap apa yang dipahami sebagai femininitas Inggris yang ketat. (205)

Stacey tidak berpendapat bahwa kaum perempuan ini bebas menentukan pengidentifikasian feminin mereka melalui tindakan konsumsi. Melainkan, ia menegaskan 'pentingnya memelihara sebuah pemahaman teoretis mengenai ruang di antara wacana dominan perihal konsumsi dan praktik-praktik konsumsi penonton perempuan di lokasi yang berbeda' (218). Ia juga tidak menyangkal bahwa bentuk konsumsi tersebut bisa memuaskan tatapan patriarkal. Namun, ia benar-benar bersikukuh bahwa 'konsumsi para bintang Hollywood dan komoditas lainnya bagi transformasi citra diri menghasilkan sesuatu lebih daripada kebutuhan akan budaya dominan' (223). Ia berpendapat bahwa

Secara paradoks, sementara komoditas konsumsi bagi penonton perempuan pada pertengahan Inggris 1950-an berkenaan dengan proses pembuatan/produksi diri seseorang sebagai objek yang diinginkan, komoditas konsumsi juga menawarkan sebuah pelajaran dari apa yang dipahami sebagai pekerjaan domestikitas dan keibuan yang membosankan yang saat ini kian hadir mendefinisikan femininitas. Jadi, konsumsi bisa jadi menandakan penegasan diri yang berlawanan dengan pengorbanan diri yang terkait dengan pernikahan dan keibuan di Inggris pada 1950-an. (238)

la menyimpulkan bahwa cerita respondennya tentang bintang Hollywood menunjukkan kemungkinan 'penggunaan femininitas Amerika untuk memberontak melawan apa yang mereka rasakan sebagai norma-norma Inggris yang bersifat membatasi (238). Lebih lanjut, ia mengemukakan, 'Produksi diri yang feminin dalam kaitannya dengan ke-Amerika-an menandakan 'otonomi', 'individualitas', dan 'kemerdekaan' bagi banyak pemonton perempuan di Inggris pada masa itu' (238).

Pendekatan Stacey merepresentasikan sebuah bantahan yang sangat bagus terhadap klaim-klaim universalistik dari kebanyakan sine-psikoanalisis. Dengan analisis yang bergerak, sebagaimana ia lakukan, dari teks film menuju khalayak perempuan, kekuasaan patriarkal Hollywood mulai terlihat kurang monolitik, alias banyak celah. Dengan mempelajari khalayak perempuan, 'kepenontonan perempuan mungkin bisa dilihat sebagai sebuah proses menegosiasikan makna-makna dominan sinema Hollywood, dan bukannya salah satu dari yang diposisikan secara pasif olehnya' (12).[]