

Menelusuri Tubuh dan *Phallus* dalam Film Sammi, Who Can Detach His Body Parts (2025)

^{1**}Ni Luh Ayu Sukmawati, ²Kukuh Yudha Karnanta, ³Denny Antyo Hartanto

^{1,3}Universitas Jember

²Universitas Airlangga

E-mail: niluh.sukmawati@unej.ac.id

Diserahkan: 12 Maret 2026

Direvisi: 12 Mei 2026

Diterima: 17 Mei 2026

Abstrak

Artikel menganalisis film pendek Indonesia yang berjudul Sammi, Who Can Detach His Body Parts (2025) sebagai teks yang memvisualisasikan kehilangan melalui tubuh yang terfragmentasi dan menampilkan *phallus* sebagai simpul simbolik kuasa dan pengakuan. Kerangka teori utama menggunakan pemikiran Christian Metz, tentang sinema sebagai *imaginary signifier* yang bekerja melalui konflik hadir-absen dan rantai identifikasi penonton, lalu diperluas dengan psikoanalisis Lacan untuk membaca *phallus* sebagai penanda yang mengatur posisi hasrat melampaui kepemilikan tubuh. Penelitian menggunakan pendekatan kualitatif dengan desain analisis film interpretatif. Hasil pembahasan menunjukkan bahwa film menyusun kehilangan sebagai rangkaian jejak, sehingga pencarian ibu atas sisa tubuh bergerak searah dengan kerja penonton yang mengikat fragmen, sementara absennya *phallus* menjadi puncak konflik karena standar sosial maskulinitas dan legitimasi pemakaman. Adegan peminjaman *phallus* untuk balas dendam merupakan penanda atas ketidakstabilan otoritas falosentris dan memperlihatkan bahwa pembalikan relasi kuasa tidak serta merta menghadirkan keadilan.

Kata Kunci: film pendek indonesia, imaginary signifier, maskulinitas, phallus, kehilangan.

Abstract

The article analyzes the Indonesian short film titled Sammi, Who Can Detach His Body Parts (2025). as a film that visualizes loss through bodily fragmentation and positions the phallus as a symbolic node of power and recognition. Drawing primarily on Christian Metz's concept of cinema as an imaginary signifier, the study examines the tension between presence and absence and the spectator's chain of identification, while Lacanian psychoanalysis is used to understand the phallus as a signifier that structures desire beyond bodily possession. Using a qualitative interpretive film analysis, the study finds that loss is constructed through traces and fragments. The mother's search for Sammi's remaining body parts parallels the spectator's attempt to assemble meaning. The missing phallus becomes the central conflict through social expectations of masculinity and burial legitimacy, while its temporary borrowing for revenge exposes the instability of phallocentric authority and the limits of reversing power relations.

Keywords: : indonesian short film, imaginary signifier, masculinity, phallus, loss

PENDAHULUAN

Dalam beberapa tahun terakhir, film pendek Indonesia semakin sering menjadikan tubuh sebagai medan pertarungan makna, tubuh tampil sebagai arsip pengalaman, sebagai

bukti relasi, sekaligus sebagai ruang yang rentan diperebutkan oleh keluarga, institusi, dan komunitas. Kecenderungan ini relevan dibicarakan karena ia memperlihatkan bagaimana sinema bekerja sebagai praktik penandaan yang menyusun cara kita memahami identitas, kehilangan, dan kekuasaan. Di titik inilah film pendek Sammi, *Who Can Detach His Body Parts* (2025) menarik perhatian. Film ini bergerak dari premis yaitu tokoh Sammi lahir dengan kemampuan melepas dan memasang kembali bagian tubuhnya, lalu sepanjang hidup membagi bagian-bagian itu kepada orang-orang yang ia cintai. Sesudah ia meninggal, yang tersisa ialah badan dan kepala, sementara bagian tubuh lain tersebar. Premis tersebut sejak awal sudah menempatkan identitas sebagai sesuatu yang rapuh, dimana identitas hadir sebagai bagian-bagian yang dapat dipisah, dipindah, dipinjam, serta dipertukarkan dalam relasi sosial.

Pembacaan film ini kemudian berfokus pada dua hal. Pertama, film menghadirkan tubuh sebagai persoalan kultural yang menyentuh pertanyaan dasar tentang siapa kita ketika pengalaman hidup mengiris diri menjadi fragmen-fragmen yang kemudian hidup dalam kebutuhan finansial, rasa bersalah, dan negosiasi keluarga. Kedua, film menampilkan satu fragmen yang sarat beban simbolik yaitu *phallus*. Adegan peminjaman *phallus* oleh seorang penyintas kekerasan seksual untuk membalik relasi kuasa menempatkan tubuh laki-laki pada pusat politik tanda, sebab *phallus* muncul sebagai penanda yang dapat beredar, dipakai, dan disalahgunakan di luar narasi keutuhan biologis, sekaligus menunjukkan bagaimana tuntutan virilitas bekerja sebagai mekanisme kontrol sosial atas identitas laki-laki (Sari et al., 2025). Dalam ranah Lacanian, *phallus* dapat dipahami sebagai fungsi simbolik yang mengatur posisi hasrat dan pengakuan, sehingga ia bekerja sebagai struktur relasional yang melampaui organ dan mengikat subjek pada pencarian legitimasi di mata Yang Lain (Rae, 2020). Dengan demikian, film ini memberi ruang untuk memikirkan ulang relasi antara tubuh, kuasa, dan pengakuan sebagai pengalaman yang dimediasi oleh bentuk sinema, terutama ketika *phallus* tampil sebagai “posisi” simbolik yang dipertaruhkan demi pengakuan sosial dan dapat dibaca sebagai bahasa dominasi yang tetap beroperasi bahkan saat berpindah tangan (Cassano, 2019).

Untuk membicarakan cara kerja penandaan itu, artikel ini berpijak pada pemikiran Christian Metz, terutama melalui *Imaginary Signifier* (1982). Metz menempatkan kekhasan sinema pada status penandanya, yaitu sinema menawarkan kekayaan perseptual yang intens (visual dan audio), namun intensitas itu hadir melalui rekaman, layar menghadirkan jejak yang diproyeksikan. Karena itu sinema bekerja sebagai penanda imajiner, ia menghadirkan dunia sebagai bayangan, duplikasi, dan *trace*, sehingga pengalaman menonton selalu bergerak di konflik antara *hadir-absen* (Metz, 1982). Konsekuensinya, film “menceritakan” sesuatu dan

mampu untuk mengatur bagaimana sesuatu menjadi dapat dipersepsi dan dipercayai. Dalam kerangka ini, tubuh Sammi yang tercerai-berai menjadi sumber untuk melihat bagaimana sinema “menyusun” kehilangan, fragmen tubuh muncul sebagai jejak yang menuntut kerja pengikatan makna oleh penonton.

Metz juga menekankan peran identifikasi dalam pengalaman sinema. Penonton tidak hadir di layar sebagai objek yang terlihat, tetapi hadir sebagai subjek all perceiving, yaitu mata dan telinga yang total yang membuat rangkaian gambar dan suara berfungsi sebagai peristiwa bermakna (Luca & Tiago, 2019; Metz, 1982). Rantai identifikasi ini membantu menjelaskan mengapa film tentang fragmen tubuh mampu memproduksi efek afektif yang kuat, sebab penonton cenderung mengisi celah, menyambungkan potongan, dan menegosiasikan posisi aktif pasif dalam kegiatan menonton sebagai praktik yang sekaligus individual dan terinstitusionalisasi (Llinares, 2017). Dalam konteks *Sammi*, kerja identifikasi itu menjadi penting karena narasi pencarian ibu atas bagian tubuh putranya sejajar dengan kerja penonton yang merakit fragmen peristiwa menjadi pemahaman yang koheren, sehingga film menguji batas antara keutuhan sebagai kondisi anatomis dan keutuhan sebagai efek penandaan yang dibangun melalui pengalaman menonton, termasuk pengalaman tubuh penonton yang terlibat melalui perhatian, afek, dan ritme persepsi (Boer, 2025).

Di sisi lain, pembicaraan tentang *phallus* memberi lapis problem yang lebih spesifik. Dalam tradisi psikoanalisis Lacanian, *phallus* dipahami sebagai penanda yang mengatur posisi hasrat dan kuasa dalam tatanan simbolik, sehingga ia tidak berhenti pada pemaknaan organik (Dimitriadis, 2017; Lacan, 2006; Rae, 2020). Ketika film memperlihatkan *phallus* sebagai sesuatu yang dapat “dipinjam” dan dipakai untuk membalas kekerasan seksual, ia membuka ruang untuk membaca kuasa sebagai sesuatu yang performatif dan dapat berpindah tangan, sekaligus menyingkap bagaimana penanda falik dapat beroperasi lintas tubuh dan lintas posisi subjek di bawah tekanan norma dan trauma (Bonny, 2023; Brock & Persson, 2025). Perspektif ini beresonansi dengan pemikiran Butler mengenai bagaimana materialitas tubuh dan norma bekerja melalui pengulangan, pergeseran, serta reartikulasi tanda, termasuk tanda yang lama diikat pada logika falosentris, sehingga “*phallus*” dapat muncul sebagai fungsi relasional yang diperebutkan, bukan properti anatomi yang stabil (Butler, 1993; Sauer, 2025). Kerangka ini cukup untuk mengantar problem, tanpa harus segera masuk ke penafsiran adegan secara rinci.

Kajian film Indonesia kontemporer cukup sering membahas representasi tubuh, trauma, serta kekerasan berbasis gender, namun pembacaan yang menautkan (1) penanda imajiner dan rantai identifikasi penonton, dengan (2) problem *phallus* sebagai penanda kuasa

yang beredar, masih relatif jarang dibangun secara sistematis—terutama pada film pendek yang bertumpu pada estetika fragmen tubuh. Padahal, pendekatan Metz membantu menjelaskan mengapa fragmen-fragmen tubuh bisa bekerja sebagai pusat makna, sebab sinema sendiri adalah mesin absensi yang menghadirkan objek dalam bentuk jejak, sehingga ia sangat peka terhadap tema kehilangan dan pemisahan (Metz, 1982). Sementara itu, diskusi *phallus* memungkinkan pembacaan atas bagian tubuh tertentu sebagai node simbolik yang mengikat relasi kuasa, rasa malu, dan pengakuan sosial (Lacan, 2006).

Berdasarkan latar tersebut, artikel ini bertujuan menjelaskan signifikansi *Sammi* sebagai teks yang mengolah tubuh-fragmen dalam dua jalur: jalur sinema sebagai penanda imajiner (Metz, 1982) dan jalur *phallus* sebagai problem penanda kuasa. Fokus kemudian ditempatkan pada konteks teoretik yang membuat film ini penting dibahas, dimana film memperlihatkan bagaimana fragmen tubuh mengaktivasi kerja penonton untuk menyusun makna, sekaligus menampilkan *phallus* sebagai bagian yang memadatkan persoalan kuasa.

METODOLOGI PENELITIAN

Metode penelitian ini menggunakan pendekatan kualitatif dengan desain analisis film sebagai praktik interpretatif. Mengacu pada Creswell, penelitian kualitatif menempatkan peneliti sebagai instrumen utama untuk memahami makna yang dibangun melalui pengalaman, simbol, dan representasi, dengan penekanan pada pembacaan konteks serta penafsiran berlapis atas data (Creswell & Cresswell, 2014). Data primer penelitian berupa film pendek *Sammi*, *Who Can Detach His Body Parts* (2025), sementara data sekunder mencakup *director's statement* serta literatur teoretik yang relevan. Unit analisis ditetapkan pada sekuens dan adegan-adegan kunci yang memuat penanda tubuh-fragmen, relasi ibu–anak, ruang institusional (forensik/jenazah), serta kemunculan *phallus* sebagai simpul problem simbolik.

Prosedur analisis dilakukan melalui beberapa tahap. Pertama, peneliti melakukan penayangan berulang untuk menyusun deskripsi adegan secara rinci (alur, setting, tindakan, dialog) dan mencatat elemen audio-visual penting (framing, durasi shot, gerak kamera, pencahayaan, serta desain suara). Kedua, data diorganisasi ke dalam kategori tematik awal yang berangkat dari kerangka teoretik Metz (penanda imajiner, hadir–absen, dan rantai identifikasi penonton) serta konsep *phallus* dalam tradisi psikoanalisis (Lacan, 2006; Metz, 1982). Ketiga, peneliti melakukan penafsiran dengan strategi pembacaan hermeneutik—menautkan temuan visual-auditorial dengan konsep teoretik—seraya menjaga jejak analisis melalui pencatatan sistematis dan peninjauan ulang kategori agar konsisten. Penelitian

menerapkan *thick description* pada pemaparan data, serta melakukan pengecekan koherensi interpretasi melalui perbandingan antar-sekuens dan penegasan posisi teoretik sebagai lensa baca (Creswell & Cresswell, 2014).

HASIL DAN PEMBAHASAN

Imaginary Signifier

Sammi, *Who Can Detach His Body Parts* (2025) menaruh “kehilangan” sebagai struktur besar. Dari *director's statement* terlihat bahwa film ini dibangun dari pengalaman tumbuh dimana orang-orang datang dan pergi, sebagian memberi pelajaran, sebagian meninggalkan luka, dan pada akhirnya diri terasa sebagai mozaik dari sekuen-sekuen tersebut. Pertumbuhan digambarkan sebagai proses yang aneh, ketika belajar banyak hal berjalan beriringan dengan pengebalan rasa, seolah ada bagian-bagian diri yang “mati rasa” perlahan. Dari situ muncul pertanyaan tentang identitas, apa yang membuat kita menjadi “kita”? Apakah diri terbentuk oleh sesuatu yang “diambil” melalui kesulitan, rasa sakit, dan trauma? Jika tubuh terbelah, bagian mana yang “kita”? Jika mati, yang dikubur tubuh fisik atau gagasan tentang siapa kita? Pertanyaan-pertanyaan ini beresonansi dengan kerangka Christian Metz tentang sinema sebagai *imaginary signifier*, dimana sinema mengikat pengalaman pada konflik hadir-absen, jejak-duplikasi, serta kedekatan perseptual yang selalu berjarak (Metz, 1982).

Metz memulai dari karakter penanda sinema, penanda sinema bersifat perseptual sekaligus “direkam.” Penonton menerima dunia film melalui kepadatan audio-visual, sementara yang hadir di layar adalah bayangan—*phantom*, duplikasi, jejak yang diproyeksikan (Metz, 1982). Sinema “lebih perseptual” dibanding banyak seni karena memobilisasi banyak register inderawi, namun pada saat yang sama sinema “kurang perseptual” dibanding teater karena objek yang dilihat bukan objek itu sendiri, melainkan refleksi yang didelegasikan. Di teater, aktor dan properti berada dalam ruang yang sama dengan penonton; di sinema, aktor, ruang, dan benda hadir sebagai rekaman. Karena itu, yang tersedia bagi penonton adalah *citra kehadiran dalam modus ketidakhadiran*. Metz merumuskan ini secara tajam, kekhasan sinema bukan sekadar kemampuan merepresentasikan imajinasi, melainkan “imajiner” yang membentuk sinema sebagai penanda sejak awal (Metz, 1982). Konsekuensinya, ketika film berbicara tentang “keutuhan,” “diri,” atau “tubuh,” sinema sudah bekerja melalui logika *trace*, maka sesuatu hadir melalui absensi, dan absensi itu menjadi sumber makna.

Dalam *Sammi*, logika *trace* ini dibangun melalui tubuh yang dapat dibongkar-pasang. Premis “*detachable body parts*” memperlihatkan tubuh sebagai sesuatu yang bisa dipindahkan, dipinjam, dan dipakai orang lain. Pada level cerita, ia tampak sebagai kemampuan fantastik; pada level penanda, ia selaras dengan cara sinema bekerja: sinema memproduksi dunia melalui sekuen, shot, potongan waktu, fragmen gerak dan suara yang dirangkai. Narasi potongan tubuh mengajak penonton mengingat bahwa yang ia lihat adalah potongan persepsi yang disusun sebagai koherensi. Di sini tubuh *Sammi* berfungsi sebagai metafor internal bagi kerja sinematik yang bergantung pada pemotongan, perekaman, dan perangkaiannya.

Kerangka Metz menjadi lebih konkret ketika masuk ke konsep identifikasi. Bagi Metz, situasi menonton mirip cermin, namun menghasilkan topografi yang berbeda dari tahap cermin dalam psikoanalisis. Pada tahap cermin, anak melihat dirinya sebagai citra dan ego terbentuk melalui pengenalan diri sebagai “yang lain” di kaca. Di ruang sinema, objek tetap ada di layar—selalu ada “sesuatu” yang tampak—namun satu hal yang bersembunyi (Metz, 1982). Dari sini Metz merumuskan penonton sebagai *all-perceiving subject*, subjek yang sepenuhnya berada di sisi instansi yang mempersepsi. “Aku” tidak ikut menjadi bagian dari yang terlihat; “aku” menjadi mata dan telinga yang mengaktifkan penanda sinema. Dalam bahasa Metz, penonton mengidentifikasi dirinya dengan dirinya sebagai tindakan persepsi yaitu kewaspadaan, keterjagaan, dan syarat kemungkinan bagi sesuatu “ada di sana” (Metz, 1982).

Identifikasi primer ini bergerak menuju kamera. Penonton, saat mengidentifikasi dirinya sebagai “melihat,” menempel pada kamera yang telah melihat lebih dulu, menentukan framing, titik hilang, dan sudut pandang. Kamera absen saat proyeksi, tetapi ia memiliki proyektor, yang posisinya berada di belakang penonton, dekat dengan titik yang secara fantasmatis sering dibayangkan sebagai “pusat” penglihatan (Metz, 1982). Metz menjelaskan bahwa pengalaman “menonton film” adalah campuran dua arus: arus proyektif (seolah mata memancarkan sorot) dan arus introjektif (citra “mengendap” di penonton seperti layar kedua). Penonton menjadi proyektor dan layar sekaligus, melepaskan dan menerima, menembakkan pandangan dan menyimpan jejak.

Konsep penonton sebagai *all-perceiving subject* membantu menjelaskan mengapa film tentang tubuh yang tercerai tidak berhenti sebagai efek horor atau sensasi tubuh. Film menggiring penonton ke posisi “pengikat.” Daya ikat itu muncul lewat pilihan bentuk (paradigmatik) dan urutan segmen (sintagmatik). Secara paradigmatik, film berkali-kali

memilih *close-up* dan komposisi yang menahan informasi ruang, sehingga perhatian penonton menempel pada fragmen.

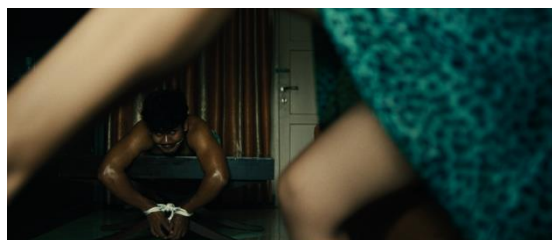


Gambar 1. Sammi dan Dian
(Timecode 00:08:21, <https://www.lightsonfilm.com/sammi.html>)



Gambar 2. Sammi dan Dian
(Timecode 00:08:46, <https://www.lightsonfilm.com/sammi.html>)

Contohnya, gestur tangan yang diambil dekat (Gambar 1 dan 2) memusatkan makna pada detail yang tidak sepenuhnya terbuka, kemudian penonton dibiarkan mengisi sisa informasinya. Komposisi yang terhalang seperti mengintip (Gambar 3) juga menempatkan penonton pada posisi voyeuristik yang sejalan dengan absensi tubuh penonton dari layar (Metz, 1982). Pilihan-pilihan ini adalah strategi paradigmatis: film memilih satu bentuk daripada bentuk lain untuk mengarahkan pembacaan (Metz, 1974).



Gambar 3. Dian Membalas Dendam kepada Pelaku Kekerasan Seksual
(Timecode 00:11:40, <https://www.lightsonfilm.com/sammi.html>)

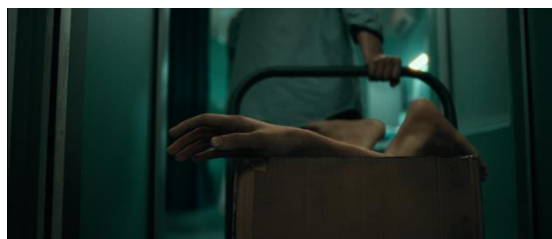
Secara sintagmatik, film membangun kehilangan sebagai struktur melalui rantai peristiwa: mobil, ruang jenazah, negosiasi tangan, pencarian bagian lain, ruang trauma, penutupan jenazah. Rantai ini menunda rasa selesai, sebab setiap temuan selalu membuka kebutuhan akan temuan berikutnya. Kehilangan muncul sebagai efek dari penyambungan fragmen yang terus bergerak menjauh dari keutuhan. Di sini, potongan tubuh tidak hanya tema cerita, tetapi juga cara teks film menyusun makna melalui urutan—kehilangan menjadi hasil kerja sintagmatik (Metz, 1974, 1982).

Adegan pembuka di mobil menjadi pintu masuk ke mekanisme itu. Sammi dan ibunya duduk di belakang mobil. Ibu berkata, “*Bapak udah ngomong sama ibu, katanya kalau kamu tetap milih hidup kayak gitu, lebih baik ga usah pulang sekalian.*” Kamera menahan close-up wajah Sammi. Lalu ibu menambahkan, “*Tapi kalau kamu pergi, kalau ada apa-apa, siapa yang dengerin ibu, Sam.*” Secara naratif, dialog ini membangun ketegangan keluarga, absennya fisik ayah bahkan hadir sebagai suara ultimatum, ibu sebagai figur yang menggantungkan dukungan emosional pada anak, sementara Sammi berada di tengah sebagai pihak yang lebih banyak menyerap beban kata-kata. Di level penandaan, *close-up* bekerja sebagai penambat identifikasi, penonton tidak hanya mendengar dialog, tetapi diarahkan untuk menempel pada intensitas wajah. Intensitas itu bergerak sebagai *trace*—citra yang dekat, namun tetap berada di sisi lain dari jarak sinematik. Penonton masuk lewat tindakan menonton; ia menjadi tempat di mana reaksi Sammi mengendap sebagai makna (Metz, 1982).

Dari mobil, narasi bergerak ke ruang jenazah. Sammi ditemukan meninggal di kontrakkannya, dengan tubuh tidak lengkap, dan wajah tanpa mata dan mulut; bagian lain belum ditemukan. Ibu berkata, “*Yang saya lahirkan adalah manusia, bukan ini.*” Pernyataan ini memadatkan perebutan definisi: “manusia” sebagai kategori yang menuntut keutuhan, wajah, dan tanda-tanda subjek. Ruang jenazah memperjelas mekanisme hadir-absen, sinema memberi detail (tubuh, kain penutup, gestur medis) sehingga penonton merasa dekat, namun kedekatan itu adalah efek dari citra yang direkam dan diproyeksikan (Metz, 1982).



Gambar 4. Ibu Sedang Meminta Tangan Sammi
(Timecode 00:04:16, <https://www.lightsonfilm.com/sammi.html>)



Gambar 5. Ibu Membawa Potongan Tubuh Sammi
(Timecode 00:06:31, <https://www.lightsonfilm.com/sammi.html>)



Gambar 6. Jenazah Sammi
(Timecode 00:17:50, <https://www.lightsonfilm.com/sammi.html>)

Lebih jauh, tindakan menutup tubuh dengan kain (Gambar 6) memperlihatkan bagaimana teks film “mengucapkan” kehilangan melalui bahasa visual, yang terlihat ditarik ke wilayah yang tidak lagi dapat diakses. Penutupan menjadi penanda transisi, bukan sekadar prosedur diegetic, ia membuat kehilangan terasa sebagai ritme (Metz, 1982). Bagian berikutnya memperlihatkan bagaimana pencarian berubah menjadi ritme penandaan sosial. Tangan kanan Sammi berada pada seorang desainer (Ester). Ibu datang menuntut pengembalian: *“Saya tahu anak saya sudah memberikan tangannya untuk kamu, tapi saya ingin tangan itu balik sekarang.”* Ester menolak karena kebutuhan hidup, bekerja, menghidupi dua anak, dan tangan itu terkait langsung dengan kemampuan bertahan. Di sini, fragmen tubuh menjadi simpul negosiasi antara kerja, ekonomi, dan duka. Objek-objek semacam ini bekerja sebagai tanda yang menghubungkan ruang berbeda dalam satu rantai makna. Tangan yang tampak keluar dari keranjang di lorong (Gambar 5) menggeser anggota tubuh ke ranah logistic, kemudian tubuh hadir sebagai barang yang dipindahkan dan diserahkan. Manekin yang menghadap ibu di ruang busana (Gambar 4) mempertegas ide “tubuh kosong” yang berdiri di antara duka (Ibu) dan kerja (Ester). Rangkaian objek ini menata kehilangan sebagai proses material (Metz, 1974).

Metz juga menekankan bahwa identifikasi dengan karakter adalah identifikasi sekunder; identifikasi primer yang mengaktifkan sinema bertumpu pada tindakan melihat itu sendiri (Metz, 1982). Dalam *Sammi*, pola ini terasa karena banyak informasi penting hadir melalui benda dan ruang, tubuh di meja forensik, tangan yang dipakai untuk bekerja, kardus sebagai wadah, kain sebagai penutup, serta suara degup jantung sebagai latar. Bahkan ketika manusia hadir, film memberi momen yang menonjolkan objek dan prosedur, penonton tetap mengikuti rangkaian makna karena identifikasi primer melekat pada posisi penonton sebagai instansi persepsi (Metz, 1982). Ini menjelaskan mengapa film dapat “mengikat” penonton melalui fragmen, bukan lewat eksposisi panjang.

Ritme pencarian ibu menuntun film ke fragmen-fragmen lain: ibu akhirnya menemukan tangan kanan, mata, mulut, dan kaki; namun alat kelamin Sammi tidak ditemukan. Pada titik ini, bagian yang belum ditemukan memperpanjang kerja hadir–absen. Metz menulis bahwa sinema mengarahkan persepsi lalu mengalihkannya ke absensi; penonton dibawa menginginkan sesuatu yang posisinya selalu sedikit menjauh. Bagian yang tidak ditemukan mempertahankan logika keterlambatan, sehingga selalu ada sisa, selalu ada ruang kosong yang meminta diisi. Efeknya bukan semata *suspense naratif*; efeknya adalah penonton terus berada dalam *mode hegemonik* seolah tugas belum selesai.

Ketika ibu masuk ke kamar Dian Puspita Sari, dan *phallus* tampil sebagai fragmen yang dipinjam untuk membalas dendam, film memindahkan pusat ketegangan dari ruang forensik ke ruang pengakuan trauma. Dian bertanya, “Kalaupun ibu bisa ngumpulin semua bagian tubuhnya, gimana caranya ibu balikin yang utuh?” Pertanyaan ini menggeser “keutuhan” dari soal mengumpulkan fragmen menjadi soal kemungkinan memulihkan. Dalam horizon *imaginary signifier*, posisi penonton serupa: penonton dapat mengumpulkan serpihan narasi, namun rasa “utuh” terus bergerak sebagai horizon penandaan, bukan keadaan yang selesai. Analisis *phallus* sebagai penanda kuasa akan memperluas simpul ini pada level simbolik (penjelasan ada di subbab selanjutnya).

Akhir film lekat dengan gagasan Metz tentang dorongan melihat dan mendengar. Detak jantung berfungsi sebagai penanda audio yang merawat kehadiran emosional di tengah absensi yang dipertegas oleh penutupan jenazah (Gambar 6). Di sini, bunyi bekerja sebagai jejak yang menetap: tubuh ditutup, tetapi suara memberi pengalaman afektif penonton sebagai sisa yang terus berdetak. Dalam istilah Metz, dorongan mendengar melengkapi dorongan melihat; keduanya membuat film terdeposit dalam diri penonton sebagai “layar kedua”.

Dengan demikian, pembacaan hadir–absen menempatkan *Sammi* sebagai film yang memanfaatkan struktur sinema yang dipetakan Metz. Pertama, film menonjolkan sinema sebagai penanda imajiner: yang hadir di layar adalah *trace* atau duplikasi yang kaya secara perseptual, namun selalu berjarak (Metz, 1982). Kedua, film mengaktifkan identifikasi primer penonton sebagai *all-perceiving subject*; penonton menjadi instansi yang mengikat fragmen menjadi rangkaian makna, sementara kamera/proyektor menjadi titik rujuk identifikasi itu (Metz, 1982). Ketiga, melalui perangkat paradigmatic-sintagmatik terlihat bagaimana makna kehilangan dibangun oleh pilihan bentuk (paradigmatik) dan urutan segmen (sintagmatik): close-up, siluet, komposisi terhalang, ruang jenazah, objek logistik, dan ritus penutupan

menjadi cara film “berbicara” lewat serpihan (Metz, 1974). Dalam konteks ini, pengalaman kehilangan tidak hanya diceritakan, tetapi diproduksi sebagai pengalaman menonton.

Phallus sebagai penanda kuasa

Di film Sammi, *Who Can Detach His Body Parts* (2025), bagian tubuh yang hilang hadir dengan bobot yang berbeda karena tiap potongan membawa beban relasi yang tidak sama, baik dalam ranah keluarga, ekonomi, maupun institusi. Tubuh Sammi tampil sebagai potongan yang tersebar, dengan tangan kanan berada pada seorang desainer, mata dan mulut ditemukan belakangan, lalu kaki menyusul, sementara ibu bergerak dari satu ruang ke ruang lain untuk mengumpulkan yang tersisa dan menutup kekosongan. Di antara seluruh bagian itu, satu bagian memunculkan konflik paling kuat, yaitu alat kelamin Sammi tidak kembali ke tangan ibu dan ketiadaannya membentuk simpul tanda yang mengikat maskulinitas, kuasa, serta pengakuan. Pada titik ini, pembacaan Lacanian tentang *phallus* memberi jalan untuk melihat alat kelamin sebagai perkara simbolik, karena *phallus* bekerja sebagai penanda yang menata relasi kuasa dan hasrat, serta tetap bekerja sebagai fungsi bahkan ketika ia bergerak di luar tubuh biologis pemiliknya (Lacan, 2006).

Dalam tradisi Lacan, *phallus* hadir sebagai penanda istimewa yang menstrukturkan hasrat di dalam tatanan simbolik, sehingga ia tidak sekadar menunjuk pada organ, melainkan pada posisi dan nilai yang dilekatkan pada tubuh oleh bahasa, hukum, dan pengakuan sosial. *Phallus* menandai siapa yang dianggap bernilai, siapa yang layak diakui, serta bagaimana subjek menanggung kekurangan sebagai kondisi hidup simbolik yang terus berputar pada sesuatu yang selalu terasa belum tuntas, dan karena itu *phallus* kerap berhubungan dengan kuasa yang tampil sebagai legitimasi sosial, penilaian publik, dan ukuran keutuhan yang bekerja di balik ritus dan tata krama komunitas (Lacan, 2006). Kerangka ini membantu membaca *Sammi* sebagai cerita tentang perebutan keutuhan, sebab keutuhan yang diburu ibu tidak berhenti pada anatomi, melainkan bergerak sebagai keutuhan pengakuan yang menuntut tubuh dapat dikenali sebagai manusia, dapat dipulangkan sebagai anak, dan dapat dimakamkan sebagai jenazah yang pantas.

Kalimat ibu di ruang jenazah memadatkan pergeseran tersebut, karena ucapan “*yang saya lahirkan adalah manusia, bukan ini*” menempatkan tubuh pada batas yang tegas antara manusia dan sisa, sekaligus menempatkan pengalaman duka pada benturan dengan bahasa prosedur. Dalam keseharian, manusia sering dilekatkan pada wajah yang dapat menatap dan mulut yang dapat berbicara, pada tubuh yang utuh sebagai *tanda martabat*, serta pada ritus

pemakaman sebagai penanda masyarakat yang diakui sampai akhir, sehingga ketika jenazah Sammi hadir tanpa mata dan mulut lalu ditutup oleh prosedur forensik, ibu berhadapan dengan krisis pengakuan yang menggeser anak dari posisi subjek menuju objek yang dikelola oleh sistem. Momen ini menunjukkan bahwa keutuhan bergerak sebagai efek simbolik yang diproduksi oleh keluarga, institusi, dan masyarakat melalui cara menyebut, cara menilai, dan cara menutup tubuh, sehingga pertanyaan yang muncul tidak lagi sekadar tentang apa yang hilang, melainkan tentang siapa yang berhak menentukan status manusia di hadapan kematian.

Premis tubuh Sammi yang bisa dilepas pasang kemudian membuat sirkulasi bagian tubuh tampak sebagai sirkulasi makna, karena tiap bagian yang berpindah tangan membawa serta jaringan kepentingan yang berbeda dan membuat tubuh berubah menjadi medan tawar menawar. Sepanjang hidupnya Sammi memberi bagian tubuh kepada orang yang ia cintai, dan tangan kanan yang diberikan kepada Ester memperlihatkan bagaimana tubuh masuk ke tatanan kerja, sebab Ester bergantung pada tangan itu untuk bertahan hidup dan menghidupi dua anak, sementara ibu datang membawa kebutuhan pemakaman yang menuntut keutuhan sebagai syarat pengakuan terakhir. Di titik ini film menempatkan dua tatanan yang berjalan bersamaan, yakni tatanan kerja yang menempatkan tubuh sebagai alat produktif dan tatanan duka yang menempatkan tubuh sebagai syarat ritus, martabat, serta pengakuan, sehingga tubuh Sammi tampil sebagai sesuatu yang selalu jatuh ke dalam jaringan relasi dan tidak pernah berdiri netral sebagai milik tunggal.

Pada latar seperti itu, *phallus* masuk sebagai penanda yang paling diperebutkan secara simbolik karena ia memanggil standar maskulinitas yang bekerja diam diam dalam cara komunitas mengukur keutuhan, serta memanggil fantasi sosial tentang tubuh laki laki yang lengkap sebagai tanda martabat dan “normalitas.” Ketiadaan alat kelamin membuat proyek pemakaman bergerak sebagai proyek yang tertahan, sementara temuan bagian lain tetap menyisakan ruang kosong yang sulit ditutup secara simbolik, sehingga film memperlihatkan bagaimana satu bagian tubuh dapat memadatkan nilai yang melampaui fungsi anatomisnya dan mengaktifkan kerja pengakuan yang bersifat hierarkis. Pembacaan ini sejalan dengan pemahaman Lacan tentang *phallus* sebagai penanda yang mengatur posisi subjek dalam tatanan simbolik, serta menata apa yang dianggap utuh dan pantas di mata hukum sosial (Lacan, 2006).

Ketiadaan itu mengantar film ke adegan Dian Puspita Sari yang menggunakan alat kelamin Sammi untuk membalas dendam pada laki laki yang memperkosanya, dengan cara menyodomi pelaku memakai *phallus* yang ia pinjam, dan pilihan naratif ini membuat *phallus*

tampil sebagai penanda yang dapat diappropriasi, dipindahkan, dan diubah fungsinya. Dian menjalani pencarian panjang selama dua tahun, lalu ketika pelaku ditemukan ia mencari cara untuk mengembalikan kuasa atas tubuhnya sendiri, sehingga peminjaman *phallus* Sammi menjadi jalan untuk memasuki wilayah simbolik yang selama ini dimonopoli pelaku, yakni wilayah menundukkan, mempermalukan, dan mengontrol tubuh orang lain. Adegan ini menampilkan *phallus* sebagai fungsi yang bisa dipakai untuk mengatur ulang posisi dominasi, sehingga klaim maskulinitas sebagai sesuatu yang alamiah tampak rapuh karena penanda kuasa justru bekerja paling efektif ketika ia berpindah tangan.

Pada saat yang sama, film memperlihatkan bagaimana kekerasan seksual memproduksi struktur simbolik yang menempatkan korban sebagai objek dan pelaku sebagai subjek yang merasa berhak, sehingga tindakan Dian membalik posisi itu sekaligus menyingkap absurditas logika kuasa yang selama ini menempel pada tubuh. Pembalikan tersebut memperlihatkan bahwa bahasa kuasa sering hadir melalui tubuh dan sering dipahami melalui penghinaan, sebab tindakan sodomi di sini berfungsi sebagai bahasa yang dikenali pelaku dan sebagai cara untuk mengembalikan rasa kendali yang telah dirampas. Di titik ini, pembacaan feminis membantu menajamkan ambivalensi, sebab pembalikan kuasa memang membuka ruang agensi, tetapi pada saat yang sama memperlihatkan bagaimana struktur kekerasan dapat berulang melalui bentuk yang berbeda, sehingga tubuh tetap menjadi medan tempat norma dan trauma bekerja melalui tindakan yang menandai materialitasnya (Butler, 1993).

Sisi problematis *phallus* sebagai penanda kuasa yang beredar tampak ketika film tidak menawarkan pemulihan yang tenang setelah pembalikan itu, sebab appropriasi *phallus* tidak otomatis memutus logika kekerasan dan tidak mengantarkan pada rasa selesai yang stabil. Pola ini sejalan dengan kritik studi maskulinitas yang melihat kekerasan sebagai salah satu cara maskulinitas mempertahankan posisi dan pengakuan, terutama ketika otoritas simbolik laki-laki terasa goyah atau dipertanyakan (Connell, 2020). Film memberi sinyal melalui pertanyaan Dian kepada ibu tentang bagaimana cara membalikkan yang utuh, sekaligus mengingatkan bahwa Sammi pernah pulang dan bertemu ibu, sehingga proyek mengumpulkan bagian tubuh didorong untuk berhadapan dengan proyek memulihkan relasi yang telah retak oleh waktu, pilihan hidup, dan luka. Pada titik ini, keutuhan tampil sebagai sesuatu yang terkait penerimaan, pengalaman yang telah terjadi, serta sejarah relasi yang tidak bisa diputar ulang hanya dengan mengembalikan bagian tubuh, karena yang diperebutkan bukan sekadar kepemilikan anatomis, melainkan bentuk pengakuan yang kerap ditopang oleh standar

maskulinitas dominan, standar yang bekerja sebagai ukuran martabat dan kelayakan sosial (Kimmel, 2017). Dengan demikian, pernyataan sutradara tentang diri sebagai mozaik menemukan bentuk ekstrem dalam nasib Sammi, karena tubuhnya menjadi bukti bahwa sesuatu yang telah diberikan atau diambil sulit kembali dalam bentuk semula, sementara pengakuan yang dilekatkan pada tubuh bergerak melalui tuntutan sosial yang terus menata laki laki, kehormatan, dan kontrol (Connell, 2020).

Konsekuensi tematik dari seluruh rangkaian itu bergerak antara keutuhan tubuh dan keutuhan pengakuan, sebab ibu mengejar pemakaman yang layak sebagai bentuk pengakuan terakhir, sementara film menunjukkan bahwa temuan bagian tubuh tidak serta merta menghadirkan rasa selesai karena tubuh telah menjadi peta relasi sosial yang panjang. Tangan terkait kerja Ester dan ekonomi rumah tangga, *phallus* terkait trauma Dian dan bahasa kuasa, sedangkan jantung terkait hidup ibu dan hubungan afektif yang paling dekat, sehingga satu tubuh menampung banyak klaim yang bertumpang tindih dan saling menekan. Dalam negosiasi itu, institusi tampil sebagai penentu ritus, sebab ruang jenazah menata tubuh sebagai objek prosedur, dan pertanyaan koroner tentang masih ada lagi menandai batas pencarian, batas bukti, serta batas yang diterima sistem, sehingga pengakuan tidak hanya bergerak di wilayah keluarga, tetapi juga ditentukan oleh tatanan institusional yang mengatur tubuh sampai penutupan jenazah.

Di tengah tekanan itu, bunyi degup jantung menggeser pusat keutuhan dari *phallus* ke jantung, karena jantung hadir sebagai penanda hidup dan kasih yang bekerja pada wilayah afektif yang lebih intim dan lebih langsung, terutama ketika Sammi memberi jantungnya kepada ibu setelah mengetahui ibu sakit jantung. Pemberian tersebut menegaskan bentuk keutuhan yang berdiri pada relasi konkret, pada rasa, dan pada kemampuan tubuh ibu untuk merasakan sesuatu di dada, sehingga film menampilkan kontras tajam antara *phallus* sebagai penanda kuasa dan jantung sebagai penanda hidup, dua pusat nilai yang bergerak dalam arah berbeda tetapi bertemu dalam satu tubuh yang sama.

Pada akhirnya, *phallus* tetap tampil sebagai penanda yang diperebutkan karena ia memanggil standar tertentu tentang maskulinitas dan pengakuan, sebab ketiadaannya membuat pemakaman tertahan sementara kemunculannya pada Dian memberi trauma sebuah bahasa kuasa, dan sirkulasinya memperlihatkan maskulinitas sebagai struktur simbolik yang bisa dipinjam serta dipakai untuk tujuan berbeda (Lacan, 2006). Pembalikan relasi kuasa yang dilakukan Dian menempatkan ibu dalam posisi yang rapuh, karena duka ibu dan trauma penyintas bertemu pada tubuh Sammi sebagai medan konflik antar bentuk penderitaan, dan

keduanya sama sama bergerak menuju pengakuan, yakni pengakuan atas anak sebagai manusia yang layak dimakamkan dan pengakuan atas kekerasan yang menempel di tubuh serta ingatan. Di sini film memperlihatkan keutuhan sebagai fantasi sosial yang bekerja melalui standar, sebab keutuhan tubuh laki laki sering dibaca sebagai tanda martabat dan normalitas dalam logika patriarkal, sementara kehilangan *phallus* merobek tanda itu dan pemakaian *phallus* oleh perempuan mengguncang klaim alamiahnya, sehingga penanda kuasa memang bisa berpindah tempat, tetapi struktur kuasa tetap menekan tubuh melalui bahasa kekerasan yang meninggalkan kengerian baru (Butler, 1993; Creed, 2023).

SIMPULAN

Film Sammi, Who Can Detach His Body Parts (2025) memperlihatkan bahwa kehilangan tidak bekerja sebagai peristiwa tunggal, melainkan sebagai struktur yang disusun melalui rangkaian jejak, potongan, dan keterlambatan. Dengan membaca film melalui Metz, dapat dilihat bahwa tubuh yang tercerai beroperasi selaras dengan sifat penanda sinema yang menghadirkan objek dalam modus ketidakhadiran, sehingga penonton terdorong melakukan kerja pengikatan, menyatukan serpihan narasi menjadi rasa koheren yang selalu menunda rasa selesai. Dalam kerangka ini, pencarian ibu atas bagian tubuh Sammi tidak hanya menggerakkan alur, tetapi juga menjadi bentuk paralel dari kerja penonton sebagai *all-perceiving subject* yang menyimpan sisa film sebagai “layar kedua” melalui jejak visual dan audio, terutama pada ritme penutupan jenazah dan bunyi degup jantung yang menetap sebagai residu afektif.

Pada saat yang sama, pembacaan Lacanian menegaskan bahwa *phallus* tampil sebagai simpul simbolik yang memadatkan persoalan kuasa dan pengakuan, sebab absensinya mengaktifkan standar maskulinitas yang bekerja dalam cara komunitas mengukur keutuhan, martabat, dan kelayakan ritus pemakaman. Adegan peminjaman *phallus* oleh penyintas kekerasan seksual mengganggu anggapan *phallus* sebagai atribut “alamiah” tubuh laki laki, karena *phallus* tampil sebagai fungsi yang dapat berpindah, dipakai ulang, dan dijadikan perangkat pembalikan posisi. Namun film tidak menutup persoalan itu dengan pemulihan yang damai, sebab pembalikan kuasa tetap menyisakan problem etis dan menyingkap bagaimana trauma sering mencari bahasa yang dikenali pelaku, yakni bahasa dominasi tubuh. Dengan demikian, film ini penting dibaca sebagai kritik atas fantasi keutuhan yang ditopang standar falosentris, sekaligus sebagai refleksi tentang bagaimana sinema mengorganisasi kehilangan melalui estetika fragmen yang memaksa penonton terus merakit makna.

REFERENSI

- Boer, J. (2025). Back to the Spectators Themselves: A Methodological Proposal for Adopting Empirical Phenomenology in Film and Media Studies. *International Journal of Film and Media Arts*, 10(2), 10–37. <https://doi.org/https://doi.org/10.24140/ijfma.v10i2.9454>
- Bonny, P. (2023). The Feminine and the Transgender Sinthome: Clinical and Theoretical Issues. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, 26. <https://doi.org/10.1590/1415-4714.e230210>.
- Brock, M., & Persson, S. (2025). Female desire in phallogocentric industries: A duo-ethnographic interrogation. *Organization*, 32(4), 566–583. <https://doi.org/10.1177/13505084231224024>
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex."* Routledge.
- Cassano, G. (2019). The Master's Race: Phallic Whiteness in "The Young Savages." *Fast Capitalism*, 16(2), 31–42. <https://doi.org/10.32855/fcapital.201902.003>
- Connell, R. W. (2020). *Masculinities*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003116479>
- Creed, B. (2023). *The Monstrous-Feminine*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003006756>
- Creswell, J. W., & Cresswell, J. (2014). *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches* (4th ed.). Sage Publication.
- Dimitriadis, Y. (2017). The Psychoanalytic Concept of Jouissance and the Kindling Hypothesis. *Frontiers in Psychology*, 8, 1593. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.01593>
- Kimmel, M. (2017). *Manhood in America: A Cultural History* (4th ed.). Oxford University Press.
- Lacan, J. (2006). *Écrits: The First Complete Edition in English* (W. W. Translated by Bruce Fink (ed.)). Norton.
- Llinares, D. (2017). 'Please turn your phone on': Analysing outcomes of second-screen spectatorship using Social Media in the cinema space. *Participations: Journal of Audience & Reception Studies*, 14(2), 545–570.
- Luca, & Tiago. (2019). The End of the World Viewed, or The Wind in the Things: On Nikolaus Geyrhalter's Homo Sapiens. *Discourse*, 41(1), 112–141.
- Maychaelson, R. (2025). Sammi, Who Can Detach His Body Parts. <https://www.lightsonfilm.com/sammi.html>
- Metz, C. (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema* (M. Taylor (trans.)). Oxford University Press.
- Metz, C. (1982). *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema* (et al Celia Britton (trans.)). Indiana University Press.
- Rae, G. (2020). Questioning the Phallus: Jacques Lacan and Judith Butler. *Studies in Gender and Sexuality*, 21(1), 12–26. <https://doi.org/10.1080/15240657.2020.1721113>
- Sari, G. G., Udasmoro, W., & Noviani, R. (2025). The Politics of Masculinity: Male Virility and Social Coercion in Indonesian Cinema. *Jurnal Komunikasi*, 19(3), 535–558. <https://doi.org/https://doi.org/10.20885/komunikasi.vol19.iss3.art7>
- Sauer, M. (2025). On the Trans Feminine Phallus: An Exploration. *Studies in Gender and Sexuality*, 26(4), 331–342. <https://doi.org/10.1080/15240657.2025.2596469>