

Imanensi Kepahlawanan: Wacana Heroisme dalam Sinema Indonesia (Kajian Naratif Film “Turah” dan “Siti” Produksi Fourcolours Films)

Michael Edward Metekohy

Magister Kajian Budaya, Universitas Sanata Dharma, Yogyakarta

Abstrak

Selama satu dekade belakangan, bioskop Indonesia dikuasai oleh film-film superhero. Namun, jika mundur satu dekade lagi, sejak pertengahan 2000an muncul film-film biopik tokoh-tokoh pahlawan nasional. Umumnya film-film tersebut hanya menuturkan ulang narasi-narasi mapan yang selama ini sudah dalam teks kanon sejarah. Kepahlawanan sebagaimana digambarkan dalam film-film biopik tersebut, selalu mengambil sudut pandang sang pahlawan serta bermacam privilese yang menaunginya. Fenomena tersebut membuka satu wilayah baru yang belum dijamah, bagaimana kepahlawanan dapat ditemukan dalam film yang tokoh-tokohnya tidak memiliki privilese dan dukungan kanon sejarah.

Berangkat dari semangat mengubah sudut pandang tersebut, maka penelitian ini berusaha mencari konsep kepahlawanan pada film-film yang menampilkan orang-orang biasa, dengan rintangan-rintangan yang lumrah ditemui dalam keseharian mereka. Turah dan Siti merupakan film yang dirilis ketika bioskop Indonesia sedang dibanjiri film biopik tokoh sejarah dan superhero komik Amerika. Karena objek penelitian merupakan teks film, maka metode yang dipakai adalah metode kajian film. Analisis terhadap film akan menggunakan analisis naratologi Barthes sebagai kerangkanya. Analisis naratologi Barthesian tersebut membutuhkan pengelompokan tiga level pemaknaan, yaitu level Fungsi, Tindakan, dan Narasi. Hasil analisis dan pembagian level pemaknaan tersebut kemudian akan dibandingkan dengan konsep kepahlawanan terdahulu, konteks sosio-historis, konteks riil setting film, dan hasil wawancara responden yang sudah menonton film Turah dan Siti.

Dari analisis naratologi yang dilakukan atas kedua film, ditemukan bahwa karakter-karakter yang menonjol memiliki kualitas-kualitas tindakan yang memenuhi syarat kepahlawanan, sebagaimana yang ditawarkan oleh Campbell dan para peneliti lainnya. Ketika hasil analisis teks dan teoretis dihadapkan dengan respons yang didapatkan dari penonton, ternyata tidak sepenuhnya sesuai. Timbul keragaman respons dari penonton atas para tokoh mengenai tindakan dan bagaimana responden ternyata memiliki konsepsi yang subjektif mengenai kepahlawanan. Hal ini menunjukkan bahwa kepahlawanan, di satu sisi bersifat struktural, jika melihat pada sejarah dan politik Indonesia. Namun, dalam skala yang lebih kecil dan personal, kepahlawanan justru muncul dari tindakan-tindakan yang sederhana dan dapat ditemui dalam keseharian, seperti melawan kesewenangan tuan tanah atau sekedar berupaya menghidupi keluarga.

Kata kunci: kepahlawanan, film Indonesia, naratologi, Roland Barthes.

A. Pendahuluan

Pada bulan Mei 2016, usulan mengenai pengangkatan (Almarhum) mantan presiden kedua Republik Indonesia: H. M. Soeharto sebagai pahlawan nasional mencuat di media massa. Wacana ini memunculkan banyak pro dan kontra. Usulan yang muncul dari Musyawarah Nasional Luar Biasa Partai Golongan Karya pada pertengahan Mei 2016 tersebut mendapat banyak tantangan dari tokoh-tokoh politik maupun masyarakat¹. Polemik yang disebabkan oleh usulan pengangkatan gelar pahlawan nasional tersebut, mencerminkan satu hal penting; penganugerahan Pahlawan Nasional di Indonesia sarat dengan muatan politik.

Pemberian gelar Pahlawan Nasional merupakan penghargaan tertinggi yang mampu diberikan negara bagi seseorang.² Gelar ini diberikan oleh negara kepada orang yang dianggap heroik: sebuah tindakan yang dapat dikenang dan diteladani oleh masyarakat atau berjasa sangat luar biasa bagi kepentingan bangsa dan negara.³ Definisi pahlawan yang terdengar sangat agung dan mulia ini, sejak dulu sudah mendapat sanggahan dari sebagian orang. Sanento Yuliman, seorang penggagas gerakan seni rupa baru misalnya, pada tahun 1968, menggugat narasi kepahlawanan yang megah tersebut lewat esainya yang berjudul *Dalam Bayangan sang Pahlawan*. Dalam esai

pendek yang mendapatkan penghargaan dari Majalah Horison tersebut, Sanento menawarkan dimensi baru dalam melihat pahlawan (*hero*) dan kepahlawanan (*heroism*), kepahlawanan dalam apa yang dikerjakan orang-orang biasa, (lewat) pekerjaan-pekerjaan (mereka) yang biasa pula.

Kepahlawanan (*heroism*) dan tindak kepahlawanan (*heroic act*) bukanlah sesuatu yang terberi. Konsepsi pahlawan dan kepahlawanan selalu bergerak seiring waktu. Jika kepahlawanan tidak terlepas dari pengaruh kekuatan politis, maka wacana kepahlawanan juga bergerak dalam tataran ideologis. Sebagai wacana, kepahlawanan merupakan hal yang ‘dibentuk’ lewat media. Sebelum, saat, dan bahkan sesudah Orde Baru, televisi dan khususnya film, merupakan media yang berpengaruh besar mengonstruksikan nilai-nilai dari dan kepada masyarakat.

Film tak dapat disangkal perannya sebagai bagian dari pembentuk wacana dalam sebuah kelompok masyarakat. Dalam disertasi yang ditulis Khrisna Sen pada tahun 1994 misalnya, kita bisa melihat mengenai bagaimana film-film yang diproduksi selama Orde Baru memiliki tujuan-tujuan politis, di mana film menjadi corong dalam penyebaran paham-paham Orde Baru seperti aliran Islam yang sah, patriarki, dan pembunuhan ideologi seperti yang diproduksi lewat film “*Pemberontakan G30S/PKI*”. Dalam kajian sinema Orde Baru yang dilakukan Khrisna Sen tersebut, Orde Baru ditampilkan sebagai sebuah rezim yang mengedepankan stabilitas nasional. Hal-hal yang berseberangan dengan ideologi dianggap sebagai sebuah kekacauan dan ketidaknormalan. Itulah mengapa, dalam sebagian besar film yang diproduksi, terutama yang telah melewati penyaringan lembaga sensor film,

- 1 “Pro-Kontra Mengalir, Gelar Pahlawan untuk Soeharto Perlu Dipertimbangkan Lagi”, *KOMPAS* (21 Mei 2016), diakses 20 Mei 2018, <https://is.gd/zHrUVX>.
- 2 Undang-Undang Republik Indonesia No 20 tahun 2009.
- 3 “Prosedur Penganugerahan Gelar Pahlawan Nasional”, *Awards of the Republic of Indonesia* (dalam bahasa Indonesia). Sekretariat Negara Indonesia, diarsipkan dari versi asli tanggal 28 Desember 2011, diakses tanggal 21 Februari 2013.

selalu mengemukakan pola narasi yang sama; mengenai kestabilan yang rusak, kemudian diperbaiki dan diperbaharui lagi oleh tokoh *hero* protagonis pada akhir cerita. Sepanjang masa berkua-sanya, Orde Baru menawarkan sebuah konstruksi mengenai heroisme-maskulin lewat film. Sedangkan sosok protagonis perempuan, terutama dalam film kolosal yang mengangkat sosok heroik-feminin (*heroine*) seperti *Tjoet Nha Dhien* (1988), sosok perempuan digambarkan sebagai sosok pahlawan perempuan yang pasif dan diposisikan hanya sebagai pendukung sosok laki-laki yang sedang berjuang.⁴

Sepanjang riwayat kebudayaan manusia, penggambaran sosok pahlawan sudah ada sejak dahulu lewat mitologi. Adapun sosok pahlawan (*hero*) yang paling tua tercatat adalah dalam kisah epik Gilgamesh; sebuah puisi berbahasa Sumeria yang menceritakan tentang seorang raja yang bernama Gilgamesh dan temannya Enkidu. Kisah puisi-epik ini juga dikenal sebagai karya sastra yang paling tua. Sejak itu, gambaran tentang kepahlawanan terus berkembang dan berkelanjutan sepanjang sejarah. Dalam bukunya yang berjudul *The Hero with A Thousand Faces*, Joseph Campbell menawarkan definisi tentang pahlawan (*hero*). Menurutny; “(Seorang) Pahlawan, laki-laki ataupun perempuan adalah individu yang mampu bangkit melawan keterbatasan dirinya sendiri, maupun yang selama ini ada di sekitarnya.”⁵

Dari definisi tadi, bisa dilihat bahwa seorang pahlawan juga tak bisa dipisahkan dari hubungannya dengan lingkungan dan masyarakat di sekitarnya. Seperti dalam artikel ilmiah berjudul *Heroism: A*

Conceptual Analysis and Differentiation Between Heroic Action and Altruism, sebuah tindakan heroik (*heroic action*) adalah,

“... suatu atribut sosial, dan bukan pribadi. Walaupun tindak kepahlawanan itu terkadang soliter: sebuah pilihan eksistensial. Seorang pahlawan terbentuk lewat sejarah, budaya, dan situasi. Seorang pahlawan pada suatu waktu, dapat berubah menjadi penjahat ketika dilihat dalam konteks waktu yang lain; ketika dihadapkan dengan fakta-fakta baru.”⁶

Dari kesimpulan di atas, bisa dilihat bahwa sosok pahlawan maupun tindak kepahlawanan adalah sebuah konstruksi sosial. Pada era Orde Baru, lewat film-film bergenre biopik-sejarah misalnya, konstruksi ini terus berlangsung. Sosok pahlawan sering kali dikonstruksikan sejalan dengan ideologi Orde Baru yang menempatkan sosok Soeharto sebagai seorang bapak. Imaji Soeharto yang demikian dapat ditemukan dalam film *Janur Kuning* dan *Pemberontakan G30S/PKI*. Soeharto (yang sekaligus disejajarkan sebagai sosok yang heroik) selalu digambarkan sebagai sosok yang dewasa, tenang, sendirian, dan terkendali. Berbeda dengan konstruksi kelompok pengacau, remaja, atau *the other*, digambarkan sebagai orang-orang yang senang bergerak dalam kerumunan, gaduh, kacau, dan tak terkendali.

Setelah lesunya produksi film Indonesia pada awal 1990-an yang disebabkan oleh munculnya stasiun-stasiun TV swasta, produksi film layar lebar di tanah air mulai bangkit kembali seiring berakhirnya Orde Baru dan mulai meluruhnya campur tangan pemerintah dalam produksi film. Film Indonesia

4 Izharuddin, *Gender and Islam in Indonesian Cinema*, 115-7.

5 Campbell, *The Hero With A Thousand Faces* (Vol. 17), 18.

6 Franco, Blau, dan Zimbardo, “Heroism: A Conceptual Analysis And Differentiation Between Heroic Action And Altruism”, 99.

berhasil menyita perhatian penikmat film lewat *Petualangan Sherina* (1999) yang disutradarai oleh Riri Riza. Kebangkitan ini kemudian memicu diproduksinya film-film Indonesia lain yang mulai masuk ke jaringan bioskop. Pada masa-masa awal dekade 2000an, film dalam negeri umumnya masih berkisar pada tema melodrama romantis (*Ada Apa Dengan Cinta*, 2001) dan film horor (*Jailangkung*, 2001). Selang satu dekade kemudian, mulailah tema yang diangkat semakin beragam. Dalam dekade 2010an, tema biografi adalah salah satu tema yang mulai sering muncul dan diangkat ke dalam film.

Setelah kemunculan film *Gie* pada tahun 2005, ledakan produksi film bergenre biopik muncul kembali pada 2012 lewat film yang mengangkat kisah hidup presiden ke-3 Indonesia, B. J. Habibie; *Habibie & Ainun* yang mampu meraup 4.583.641 penonton. Dalam dekade 2010-an, tercatat terjadi ledakan produksi film biopik: 18 film. Itu artinya, ada kenaikan lebih dari 100% dari dekade sebelumnya yang hanya memproduksi tujuh film biopik.⁷

Animo masyarakat dalam menonton film Indonesia (terutama di bioskop) meningkat dalam dekade belakangan, seiring dengan semakin menjamurnya produksi film biopik dalam negeri, memberikan sineas-sineas pasca-Orde Baru ruang yang lebih luas untuk mengeksplorasi dan menyampaikan gagasan mereka tentang wacana-wacana yang sebelumnya dikekang. Para sineas tidak lagi diharuskan untuk sejalan dengan tuntutan pemerintah. Kebebasan ini, pada saat yang sama, juga membuka ruang bagi narasi-narasi kepahlawanan yang selama ini sudah diwacanakan oleh rezim Orde Baru untuk dikonstruksi ulang. Dalam

praktiknya, sikap politis mengantarkan para sineas untuk mencoba mengambil posisi kritis terhadap wacana-wacana yang sudah ada. Mereka, para sineas, mulai berani untuk merumuskan ulang berbagai narasi yang selama ini dibentuk oleh rezim Orde Baru seperti gender, seksualitas, etnisitas, sampai pandangan politik.⁸

Dari berbagai spektrum genre yang diproduksi di dunia perfilman tanah air, bisa dilihat bagaimana biopik-tokoh sejarah, drama romantis, dan film horor masih mendominasi tema utama film-film layar lebar-komersil. Khususnya untuk film bergenre biopik, dunia perfilman Indonesia sebenarnya menyisakan satu titik lagi yang sering kali luput dari perbincangan; yaitu film-film ‘underdog’⁹ yang mengangkat kisah fiksi biografi orang-orang biasa. Titik inilah yang hendak dijadikan keberangkatan penelitian ini.

Di Indonesia sendiri, muncul semacam gerakan yang sama pada tahun 1999. Gerakan yang disebut *I Cinema Manifesto* yang dicetuskan oleh 12 orang yang bergelut dalam dunia perfilman sebagai bentuk ikrar untuk “membebaskan” film dari kekangan yang pada waktu itu begitu direpresi oleh pemerintah.¹⁰ Poin utama yang ditekankan lewat manifesto ini adalah independensi dalam produksi film. Tiga tahun berselang, pada tahun 2001 di Yogyakarta, berdirilah sebuah komunitas film independen

8 Paramaditha, “Contesting Indonesian Nationalism and Masculinity in Cinema”, 50.

9 Saya menggunakan kata ‘underdog’ untuk film-film yang: tidak terlalu sukses secara komersil, diproduksi oleh rumah produksi yang kecil-seringkali independen, jauh dari ‘jangkauan’ sponsor. Film-film ini biasanya beresiko gagal secara komersil oleh jaringan bioskop dan biasanya diputar di festival-festival.

10 Baumgartel, “I Cinema Manifesto”, 151-4.

7 Data dari situs filmindonesia.or.id.

bernama Fourcoloursfilm. Berdirinya komunitas ini diprakarsai oleh Eddie Cahyono (sutradara), Ifa Isfanyah (produser/sutradara), dan Narina Saraswati (produser). Pada awalnya, Fourcoloursfilm masih belum memiliki sumber daya untuk memproduksi film-film besar, sehingga pada saat itu produksi terbatas hanya berupa film-film pendek. Terhitung sampai saat ini, sejak tahun 2014, tiga film panjang (*full feature*) yang sudah diproduksi oleh mereka. Tema film yang diproduksi oleh Fourcoloursfilms biasanya dekat dengan problematika kehidupan sehari-hari orang-orang biasa (kelas menengah ke bawah) Indonesia. Tokoh-tokoh, cerita, bahkan aktor yang tampil juga bukan aktor/aktris papan atas.

Film *Turah* (Wicaksono Wisnu Legowo, 2016) mengambil tempat di sebuah kampung miskin bernama Tirang di Tegal, Jawa Tengah. Film berpusat pada tokoh yang bernama Turah. Film ini bercerita lewat kacamata Turah mengenai problem yang dihadapi oleh masyarakat kampung tersebut. Masyarakat kampung Tirang sangat menggantungkan mata pencaharian, gaji, dan tempat hidup mereka dari seorang tuan tanah yang bernama Juragan Darso. Sementara itu, film *Siti* (Eddie Cahyono, 2014) adalah film yang mengambil tempat di daerah pantai selatan Yogyakarta. Film berpusat pada tokoh utama yang bernama Siti. Ia seorang istri yang harus menghidupi suami yang lumpuh, anak yang masih duduk di sekolah dasar, dan juga ibunya. Untuk bertahan hidup dan memenuhi kebutuhan rumah tangganya, Siti berjualan panganan kecil di pantai waktu siang dan menjadi Pekerja Seks Komersial (PSK) pada waktu malam.

Dari pertimbangan-pertimbangan yang sudah disebutkan di atas, dan juga pertimbangan komersialitas, latar

belakang produksi, *setting*, dan juga narasi cerita—sebagai “tandingan” dari film-film biopik-heroik; maka dipilihlah kedua film dari Fourcoloursfilm tersebut untuk dijadikan objek penelitian. Lewat penelitian ini pula, diharapkan dapat menjawab beberapa hal yang hendak ditelisik lebih jauh, yaitu: Narasi kedua film dalam mengkonstruksikan tokoh-tokohnya, narasi kepahlawanan yang ditawarkan, dan bagaimana respons penonton kedua film terhadap narasi kepahlawanan yang ditawarkan oleh kedua film tersebut.

B. Metode Penelitian

Kajian film merupakan metode yang dipakai dalam penelitian ini. Sementara itu, data yang dipakai terbagi menjadi dua jenis: data primer dan data sekunder. Data primer merupakan file-file film yang dijadikan objek kajian yaitu, film berjudul *Turah* (2017) dan *Siti* (2014). Kedua film ditempatkan sebagai objek material karena dianggap sejalan dengan semangat yang diusung dalam penelitian, yaitu menyoroti narasi kepahlawanan pada film-film di luar arus utama. Dari sisi komersialitas, kedua film sempat diputar di jaringan bioskop komersil di Indonesia, meski tidak bertahan lama. Film yang dijadikan objek penelitian dapat digolongkan sebagai film fiksi. Namun, sebagaimana film biopik, kedua film menggunakan judul yang sama dengan nama tokoh utamanya. Lingkungan dan permasalahan yang dihadapi oleh tokoh-tokoh di dalam film juga jauh berbeda dengan tantangan-tantangan yang dihadapi oleh pahlawan-pahlawan nasional maupun *superhero*. Tokoh-tokoh di film *Turah* dan *Siti* tinggal di tempat-tempat yang terpencil, masalah-masalah yang dihadapi juga cenderung bersifat subjektif

dan soliter. Hal ini tentunya terlihat kecil jika dibandingkan wacana-wacana besar yang dihadapi oleh tokoh-tokoh sejarah dalam film-film biopik-sejarah. Kedua film produksi Fourcolours Films dipilih sebagai objek penelitian mengingat waktu produksi dan waktu rilis keduanya berada pada kurun waktu yang sama dengan lonjakan produksi film-film biopik-tokoh sejarah di Indonesia. Untuk itu, film-film yang dijadikan objek penelitian akan ditempatkan sebagai ‘lawan’ dari film-film heroik-komersil tersebut.

Data sekunder berupa pustaka kajian film dan penelitian terdahulu. Data film-film bergenre biopik-tokoh sejarah yang diproduksi pada era pasca Orde Baru sebagai rujukan komparasi, film-film sejenis yang diproduksi dalam periodisasi penelitian juga digunakan sebagai pelengkap pembahasan serta proses analisis. Di samping itu, informasi-informasi tambahan berupa literatur sejarah yang berkaitan dengan tokoh yang diangkat dalam film, ulasan kritik, wawancara, simulasi menonton, dan informasi-informasi yang berkaitan dengan film yang dibahas juga akan dipakai sebagai pendukung analisis.

Dari data primer yang sudah dikumpulkan, film-film tersebut kemudian melewati tahap analisis, disandingkan dengan analisis hasil wawancara terhadap penonton untuk menjawab permasalahan. Proses wawancara akan dilakukan terhadap empat orang responden. Keempat responden yang memberikan informasi terdiri dari dua orang laki-laki dan dua orang perempuan. Masing-masing responden memiliki latar belakang pekerjaan, pendidikan, lingkungan, pergaulan, dan tempat kelahiran dan tumbuh yang juga berbeda-beda.

C. Hasil dan Pembahasan

Bagian hasil dan pembahasan ini akan menjawab beberapa hal yang sudah disinggung di akhir Pendahuluan. Bagian ini akan membahas dua topik besar yang menjadi basis dari penelitian ini, yaitu: analisis naratologi Barthesian (tiga tingkatan makna: Fungsional, Tindakan, dan Narasi) terhadap teks film, kemudian mengkomparasikannya dengan hasil wawancara yang dilakukan terhadap empat orang penonton. Keempat penonton yang menjadi narasumber pada penelitian ini terbagi atas dua orang laki-laki dan dua orang perempuan, yang berasal dari profesi, umur, dan latar belakang yang cukup berbeda. Hal ini dimaksudkan agar dapat memperkaya keanekaragaman informasi. Tahap yang pertama, kedua objek film akan dianalisis dalam kaidah analisis naratologi Barthes, yaitu analisis fungsional dan indeksikal.

a. Film *Turah*

Secara garis besar, film *Turah* terbagi dalam tiga babak besar, yang sekiranya bisa dinamakan: Sebelum Konflik, Konflik Pecah, dan Pasca Konflik. Masing-masing babak terbagi dalam empat sampai enam adegan.

Adegan	Babak Pertama (Sebelum Konflik)	Babak Kedua (Konflik Pecah)	Babak Ketiga (Pasca-Konflik)
I	Kematian Slamet	Pertengkaran Jadag-Pakel	Jadag mendapat ancaman
II	Pengangkatan Turah	Menghasut Kandar	Kampung Tirang gelap
III	Pertengkaran Jadag-Rum	Orasi di tengah Kampung	Rekonsiliasi Jadag-Turah
IV	Rekonsiliasi Jadag-Turah	Perselingkuhan Jadag terbongkar	Pembunuhan Jadag
V	Penemuan mayat bayi	Pertengkaran Jadag-Darso	
VI		Pertengkaran Jadag-Turah	

Tabel 1. Adegan dan pembabakan dalam film *Turah*.

Dari keseluruhan adegan dan babak yang terdapat dalam film *Turah*, kita jadi bisa menganalisis karakterisasi tiap tokoh yang ada di dalam film lewat interaksi yang terjadi di antara mereka. Pada babak pertama, tokoh utama yang menggiring jalannya cerita diperkenalkan kepada penonton. Pertama-tama, film hendak memperkenalkan *setting* tempat di mana cerita berlangsung, yaitu di sebuah kampung bernama Tirang. Di kampung ini, seperti di bagian pembuka film, kematian anak seakan hal yang lumrah terjadi. Tingkat pendidikan dan ekonomi orang-orang yang hidup di Tirang juga ditunjukkan sebagai masyarakat kelas bawah yang dalam kesehariannya hanya bekerja sebagai peternak, penjaga tambak, dan ibu rumah tangga. Kampung ini juga dihipit oleh pasokan listrik dan air bersih yang juga sangat minim. Listrik masih bersumber dari mesin genset bertenaga kecil. Tokoh Turah diperkenalkan di babak pertama kepada penonton, lewat adegan pembuka. Relasi Turah dengan tokoh-tokoh lain secara intens baru diperkenalkan di adegan-adegan berikutnya. Pada adegan Pengang-

katan Turah, relasi tuan-pekerja antara Turan dan tuan tanah Darso dihadirkan. Tak hanya itu, di adegan ini pula, relasi antara Darso (sang tuan tanah) dengan Pakel asistennya sudah mulai ditampilkan sedikit-demi sedikit. Pada adegan berikutnya, relasi antar warga kampung mulai diperkenalkan. Pada adegan Pertengkaran Jadag – Rum, tokoh Jadag dan Rum (istri Jadag) dihadirkan. Lewat adegan ini, penonton diperkenalkan dengan tokoh Jadag (yang juga merupakan tokoh utama dalam film ini). Relasi antara Jadag dan Turah diperkenalkan di bagian selanjutnya. Sementara relasi antara Jadag – Turah dengan keseharian kampung Tirang ditampilkan di bagian terakhir babak pertama.

Pada babak kedua, film mulai menghadirkan konflik di antara para tokoh. Namun, dari konflik yang terjadi ini pula, memberikan sedikit banyak informasi mengenai karakter dari masing-masing tokoh. Pada adegan pertama babak kedua, penonton bisa melihat dinamika jejaring kepemilikan kampung, bagaimana Darso mengatur semua alur ekonomi yang terjadi di kampung Tirang. Namun,

dinamika “kekuasaan” Darso atas kampung Tirang tidak linear, di antara Darso dan masyarakat kampung Tirang, terdapat tangan kanan Darso: Pakel yang juga, memanfaatkan posisinya untuk menguasai masyarakat kampung Tirang, sekaligus mengakali tuannya, lewat penggelapan uang dan lain sebagainya. Setelah adegan awal babak kedua, fokus film kemudian bergeser ke lanskap yang lebih kecil yaitu bagaimana Jadag (yang sejak awal babak kedua ini digambarkan sebagai tokoh yang senang membangkang dan agresif) berinteraksi dengan masyarakat kampung Tirang secara keseluruhan. Setelah pertengkaran yang terjadi antara Jadag dan Pakel di awal babak, Jadag kemudian mencoba memobilisasi kekuatan. Ia kemudian mencoba menggerakkan masyarakat kampung satu per satu untuk menyadari ketertindasan yang selama ini (secara halus) dilakukan oleh Darso dan Pakel. Jadag berusaha menyadarkan Kandar, sang peternak kambing, namun, usahanya gagal, karena Kandar merasa apa yang dilakukan Darso (sebagai tuan tanah) adalah hal yang wajar. Kandar menerima keadaannya sebagai orang bawahan Darso. Setelah gagal meyakinkan Kandar, Jadag lantas mencoba meyakinkan semua masyarakat kampung Tirang akan kondisi yang selama ini tidak mereka sadari. Dalam adegan orasi, yang diisi dengan orasi Jadag, justru semakin menempatkan Jadag dalam posisi yang tersudut. Masyarakat kampung Tirang tidak merespons baik apa yang diucapkan Jadag. Bahkan, ada warga yang berpikir bahwa Jadag hanyalah iri dengan napa yang dimiliki Darso dan juga Pakel.

Kerumitan karakter Jadag semakin menebal di adegan berikutnya: Perseelingkuhan Jadag Terbongkar. Dalam adegan ini, penonton dihadirkan dengan informasi baru bahwa selama ini, Jadag

berselingkuh dengan istri Darso. Perseelingkuhan ini terbongkar yang berujung pertengkaran yang terjadi antara Jadag dan istrinya.

Setelah orasi dan pertengkaran dengan istrinya, Jadag akhirnya bertengkar dengan sang tuan tanah Darso. Dalam pertengkaran ini, Jadag mengungkapkan semua kekesalan dan keluhan atas upah kerja yang selama ini sudah ia pendam. Pertengkaran keduanya kemudian dilelai oleh Turah. Namun, setelah dilelai, konflik juga muncul di antara Jadag dan Turah. Dari pertengkaran antara Jadag – Turah lah, perbedaan karakter kedua tokoh semakin terlihat. Tokoh Jadag yang lebih keras kepala dan *ceplas-ceplos* dihadapkan dengan tokoh Turah yang lebih *manutan*, pasif, dan oportunistik dalam menghadapi masalah. Pertengkaran demi pertengkaran yang terjadi antara Jadag dengan karakter lain dalam film terjadi di babak kedua ini, dan dari interaksi ini pula, penonton semakin diperkaya dengan informasi mengenai karakter Jadag. Namun, di lain pihak, eskalasi konflik yang semakin memanas ini membawa akibat-akibat yang akan muncul di babak terakhir film.

Babak terakhir pada film *Turah* merupakan sintesa dari kedua babak sebelumnya. Pada babak ini, semua konflik akan menemukan hasil akhirnya. Babak ketiga diawali dengan tokoh Jadag yang mendapat ancaman fisik dari sekelompok orang yang tidak dikenal. Penonton tidak secara gamblang diberikan informasi mengenai kelompok orang ini dan mereka digerakan atas perintah siapa. Namun, dari adegan-adegan sebelumnya, setidaknya penonton sedikit banyak bisa menebak bahwa orang-orang tersebut merupakan suruhan Pakel, karena Pakel sendiri punya pengaruh yang cukup besar (karena merupakan tangan kanan Darso) atas kampung Tirang. Se-

lain ancaman yang menimpa dirinya, ancaman juga jatuh pada masyarakat kampung Tirang. Bahan bakar genset yang selama ini datang dari *welas asih* Darso terputus. Akibatnya, kampung Tirang terancam berada dalam kondisi gelap. Di adegan berikutnya, *setting* waktu sudah berubah keesokan harinya dan menunjukkan rekonsiliasi yang terjadi antara Jadag dan Turah. Keduanya terlihat duduk Bersama dan Jadag mengakui kesalahan dan menceritakan dorongan dan impian-impianya akan hidup yang lebih baik pada Turah. Setelah adegan tersebut, film kemudian ditutup dengan adegan pamungkas, yaitu tokoh Turah yang melihat bahwa Jadag diculik dari rumahnya pada malam hari. Turah yang ketakutan lantas mengajak istrinya untuk pergi dari kampung Tirang. Keesokan harinya, warga berkumpul di depan rumah Jadag untuk melihat mayat Jadag yang mati digantung di pohon depan rumahnya.

Dari paparan interaksi antara Jadag dengan tokoh-tokoh lain di atas, kita setidaknya bisa sedikit melihat narasi apa yang muncul. Jadag digambarkan dengan begitu gamblang dalam keseluruhan film sebagai sosok yang ‘buruk’. Hal ini diperkuat dengan banyaknya informasi yang disajikan mengenai sifat dan tindakan yang disajikan sepanjang film berlangsung.

Jika memandang Jadag menggunakan perspektif *Acts of Heroism* (Frisk,

K. 2019), maka tindakannya bisa dikategorikan sebagai tindak kepahlawanan. Ia sudah memenuhi kriteria sebagai seorang pahlawan, karena berani mempertaruhkan keamanan diri dan keluarganya demi kebaikan bersama. Namun, nilai-nilai keberanian Jadag untuk menegakkan kebenaran dan keadilan bagi diri dan warga kampungnya seakan tenggelam oleh informasi-informasi negatif yang menyudutkan moralitasnya. Sementara itu, tokoh-tokoh lain, seperti Turah, ditampilkan sebagai tokoh yang menyayangi keluarga dan tetangga-tetangganya. Akan tetapi, Turah tidak memiliki keberanian sebesar Jadag. Turah bahkan digambarkan sebagai sosok yang oportunis. Aktivitas tokoh-tokoh penghalang seperti Darso dan Pakel tidak ditampilkan secara eksplisit. Tindakan buruk yang Darso dan Pakel lakukan tidak pernah ditampilkan secara gamblang sepanjang film. Pilihan ini membuat penonton menjadi lemah untuk bisa berempati terhadap sosok Jadag, karena keburukan kedua orang itu hanya dituturkan lewat mulut tokoh yang moralitasnya sendiri dipertanyakan. Akhirnya, penonton hanya bisa membuat kesimpulan bahwa tindakan Jadag semata-mata berdasarkan rasa iri, bukannya keberanian atau dorongan keadilan.

b. Film Siti

Mirip dengan film *Turah*, film *Siti* juga secara garis besar dapat dibagi ke

Adegan	Babak Pertama (Pengenalan)	Babak Kedua (Ikhtiar)	Babak Ketiga (Upaya Terakhir)
I	Razia tempat Karaoke	Berjualan di pantai	Mengurus anak dan suami
II	<i>Flashback</i>	Demonstrasi di kantor polisi	Kembali bekerja
III	Ditagih hutang	<i>Flashback</i>	Kecewaan/ <i>Flashback</i>

Tabel 2. Adegan dan pembabakan dalam film *Siti*

dalam tiga babak besar. Namun, karena durasi, tokoh, dan fokus penceritaan yang lebih padat, menjadikan masing-masing babak hanya terdiri dari tiga adegan. Secara rinci, pembagian babak dan adegan dari film *Siti* adalah seperti pada Tabel 2.

Berbeda dengan *Turah* yang mengawali filmnya dengan memperkenalkan *setting* tempat ceritanya berlangsung, di film *Siti*, penonton langsung berada di tengah-tengah situasi yang dialami tokoh Siti secara langsung. Film dimulai di tengah-tengah penggrebekan sebuah karaoke. Walaupun tidak secara langsung menunjukkan tokoh utamanya, namun dari adegan pembuka, penonton langsung diarahkan untuk langsung “menenal” karakter utama film. Adegan pembuka yang berlangsung cukup singkat tersebut kemudian dipotong oleh *credit title*, lalu berpindah pada adegan kilas balik (*flashback*) yang menunjukkan sang tokoh utama (Siti) yang sedang berada di pinggir pantai. Adegan awal ini secara tidak hanya memperkenalkan tokoh utama, tapi juga *setting* tempat dimana kisah berlangsung. Pada adegan terakhir di babak pertama, film berpindah pada keseharian Siti. Di adegan ini, Siti ditunjukkan sebagai ibu dari Bagas dan istri dari suaminya yang sehari-hari hanya bisa terbaring di tempat tidur dan tidak bisa berbicara. Pada adegan “Ditagih hutang” ini pula, penonton tidak hanya berkenalan dengan latar belakang Siti, tapi juga masalah hutang pembelian perahu suaminya yang kini sudah jatuh tempo. Masalah ini yang menjadi topik utama yang menggerakkan cerita.

Babak kedua dibuka dengan Siti yang hendak ke pantai untuk berjualan makanan kecil di pantai. Apa yang Siti lakukan di sini merupakan bagian dari usahanya untuk melunasi hutang-hutang suaminya. Namun, hasil dari berjualan di pantai tak seberapa jumlahnya. Untuk

itu, pada adegan berikutnya, Siti bersama teman-teman sesama pekerja karaoke (yang digrebek di awal film) mencoba berkumpul dan melakukan demonstrasi untuk mengembalikan alat-alat karaoke, supaya mereka bisa kembali bekerja. Dari adegan kedua di babak kedua inilah, penonton kemudian dibekali informasi baru mengenai hubungan antara Siti dengan salah satu anggota polisi: Mas Gatot. Dari beberapa percakapan yang terjadi di adegan ini pula, penonton jadi mengetahui bagaimana hubungan Siti dan Mas Gatot bisa terjadi. Babak kedua kemudian ditutup dengan adegan kilas balik yang menunjukkan kehidupan Siti, suami, dan anaknya sebelum kecelakaan yang menimpa suaminya. Adegan kilas balik ini memberikan informasi kepada penonton mengenai masa lalu Siti yang terlihat begitu berbahagia.

Babak terakhir adalah “Upaya Terakhir”. Merupakan usaha terakhir yang dilakukan Siti untuk mencari uang. Pada adegan pembuka babak, Siti ditampilkan sebagai seorang ibu yang begitu peduli dengan sekolah dan keseharian anaknya. Ia juga membantu ibu mertuanya untuk mengemas jajanan yang hendak dijual di pantai kelak. Selain itu, Siti juga masih menyempatkan diri untuk mengurus dan memberi makan suaminya. Pada adegan ini, konflik emosional antara Siti dan suaminya diperlihatkan. Siti terlihat begitu frustrasi dengan keadaan yang menimpa keluarganya. Ia merasa kesepian, karena suaminya tak bisa membalas ketika Siti menceritakan keseharian, suka, dan dukanya. Tenggat waktu pelunasan dan frustrasi akan keadaan suaminya tersebut menjadi penyulut bagi Siti untuk kembali bekerja sebagai pramuria di tempat karaoke. Malam harinya, Siti kemudian bergegas dan kemudian pergi ke tempat karaoke untuk bekerja. Sesampainya di sana, Mas Gatot sudah ada (sebagai

tamu). Keduanya kemudian bertemu dan bersama-sama di bilik karaoke. Setelah beberapa kali Mas Gatot mencoba menciumi (ditambah keduanya berada di bawah pengaruh minuman keras), keduanya kemudian keluar dari bilik. Setelah tarik ulur sebentar, Mas Gatot kemudian menyampaikan maksudnya untuk menikahi Siti. Siti tidak langsung memberi jawaban. Namun, setelah beberapa saat, Siti menyela pertanyaan-pertanyaan dari Mas Gatot dengan bertanya, "*Punya uang sejuta tidak, mas? Aku pinjam sejuta, besok aku ganti.*" Setelah memberikan uang (yang tak sampai sejuta itu), keduanya kemudian melanjutkan malam di bilik karaoke. Adegan berikutnya berisi adegan Siti yang pulang sembari dibopong kedua temannya. Siti yang sudah mabuk berat (tapi juga sudah punya cukup uang untuk melunasi utang suaminya) kemudian diantarkan pulang dan dibaringkan di samping suaminya. Setelah memberitahukan suaminya bahwa ia sudah punya cukup uang untuk melunasi hutang, Siti, yang masih mabuk berat, menyampaikan keinginannya untuk menikah lagi dengan Mas Gatot. Kemudian, untuk pertama kalinya, suaminya kemudian berkata, "*Pergilah, Ti...Pergilah...*" Mendengar kalimat itu, Siti kemudian menjadi marah dan kecewa. Siti kemudian mengambil semua uang yang sudah ia kumpulkan, lalu menyerahkannya kepada ibu mertuanya. Ia kemudian berjalan ke luar rumah, ke arah pantai.

Adegan penutup film *Siti* dibuat sama dengan adegan-adegan kilas balik yang ada di dua babak sebelumnya, namun, pada adegan final ini, Siti berjalan menuju pantai, sendirian. Ia sempat berdiri sejenak di garis pasir, kemudian melanjutkan langkahnya, berjalan menuju ombak yang bergulung-gulung.

Di sepanjang film, karakter Siti me-

maning tidak digambarkan sebagai sosok yang bersih. Hubungan antara Siti-Mas Gatot tetap dipandang sebagai bentuk perselingkuhan. Namun di lain pihak, Siti melakukan pekerjaan-pekerjaan 'tidak halal' tersebut demi keutuhan rumah tangganya; untuk membiayai makan dan sekolah Bagas, dan demi melunasi utang perahu Mas Bagus. Namun, di lain sisi, Siti juga merasakan kekosongan emosional semenjak suaminya tak lagi dapat berkomunikasi dengan baik. Narasi yang dibangun sepanjang film ini, jika dibandingkan dengan film *Turah*, jauh lebih berwarna. Sosok Siti ditempatkan sebagai karakter yang abu-abu, bukan secara moralitas, tapi konsekuensi dan usaha yang dilakukannya. Jika hendak memasukkan Siti dalam kutub tindakan kepahlawanan, maka Siti tidak dapat secara penuh masuk pada satu kategori saja. Sampai pada level tertentu, apa yang dilakukan Siti sepanjang film bisa disebut sebagai *Heroic Act*, artinya, Siti memperjuangkan kehidupan keluarganya sampai rela melintasi batas moralitas. Namun, moralitas saja tidak cukup sebagai argumen untuk menegaskan tindakannya, karena tindakan Siti lebih bersifat pragmatis. Posisi dan tindakan Siti juga tidak bisa dikategorikan ke dalam definisi di luar *hero*, seperti *anti-hero* misalnya, karena *anti-hero*, pada dasarnya memiliki pedoman moralitas personal dan tidak didorong oleh tujuan final yang jelas (*greater good*). Apakah Siti bermoral sebagaimana yang dimiliki oleh sosok pahlawan sepanjang sejarah? Tidak. Apakah lantas Siti tidak bermoral? Juga tidak, karena Ia masih peduli pada suami dan anaknya. Apakah Siti lantas tidak bisa dikategorikan sebagai pahlawan? Tidak juga. Karena tindakannya memenuhi elemen-elemen pendukung seseorang dapat dianggap

sebagai pahlawan.¹¹ Liminalitas posisi Siti seperti inilah yang membuat tokoh posisi Siti menjadi kompleks ketika hendak dimasukkan ke dalam klasifikasi kepahlawanan.

c. Respons Penonton *Turah dan Siti*

Selain berkuat dengan teks film. Untuk menguji analisis naratif yang dilakukan secara teknis, maka pengujian narasi juga perlu dibandingkan dengan respons dari orang lain. Untuk itu, hasil analisis ini akan dibandingkan dengan data-data wawancara yang dilakukan terhadap penonton. Terdapat empat orang yang berpartisipasi dalam penelitian ini. Keempat responden terdiri dari dua orang perempuan dan dua orang laki-laki, dapat digolongkan ke dalam kelompok ekonomi menengah, dengan rentang umur antara 20-38 tahun. Hal pokok yang coba didapatkan dari masing-masing responden adalah jejak narasi dari film *Turah dan Siti*, pandangan para responden terhadap tokoh-tokoh yang dianggap hero (Jadag dan Siti), dan bagaimana keempat responden memandang heroisme dan narasi kepahlawanan pada kedua film tersebut.

1. Menangkap Narasi *Turah dan Siti*

Analisis, pembedahan, ulasan, dan penjabaran yang sudah dilakukan sejak awal bab tiga, bertujuan untuk mengurai narasi yang terdapat dalam teks film *Turah dan Siti*. Jika mekanisme naratologi Barthesian sudah dipakai di setengah proses analisis, maka kini saatnya membandingkan hasil analisis dengan narasi yang didapat dari orang-orang yang juga menonton *Turah dan Siti*. Pada bagian akhir pemaparan level naratifnya, Barthes mengingatkan bahwasanya “Pemak-

naan [suatu] narasi bersumber dari dunia yang membentuknya. Di atas level narasi, terdapat dunia nyata—tempat dimana sistem-sistem [di luar sistem semiotik] sosial, ekonomi, ideologi berada. [yang mana, hal-hal tersebut] tidak hanya mengandung unsur-unsur naratif, tapi juga macam-macam substansi fakta sejarah, deterministik, dan tingkah laku”¹². Petunjuk Barthes ini memberikan semacam arahan bahwa, analisis naratologi, harus ditempatkan pada dunia dimana teks tersebut diproduksi maupun dikonsumsi. Langkah ini diperlukan, agar dapat melihat keragaman narasi dan elemen-elemen pembentuknya.

Ketika film *Turah dan Siti* selesai ditonton, hanya ada satu kalimat yang muncul dari mulut para responden: “... ini film *realistis banget*.” Ungkapan sederhana dan lugas tersebut mungkin tidaklah mengherankan. Banjir bandang film komersil internasional yang semarak dengan dunia fantasi pahlawan super, membuat film *Turah dan Siti* seperti berada di dunia lain. Lanskap film tanah air juga tidak jauh berbeda dengan tema-tema yang terkesan modern. Kecenderungan untuk ikut arus dengan komersialisasi film komik dan kisah-kisah kaum urban masih merajai tema-tema film layar lebar. Walaupun berbeda lingkungan hidup, pekerjaan, dan jenis kelamin, ketika ditanya mengenai respons mengenai kedua film, keempat responden memiliki kesamaan, bahwa konflik dan masalah yang dihadirkan di film *Turah dan Siti* terasa begitu dekat dengan keseharian. Konflik yang hadir adalah konflik yang faktual. Konflik yang, tidak disadari, terus berlangsung dalam relasi sosial berteman maupun bertetangga.

Realisme *setting* dan tema cerita

11 Jika berpedoman pada klasifikasi Heroic Act dan contoh studi yang dilakukan, misalnya oleh Lois J (2003) dan Oliner (2002).

12 Barthes dan Duisit, “An Introduction to the Structural Analysis of Narrative”, 264-5.

tidak hanya memberikan kesan sepintas bagi para responden. Beberapa responden bahkan merasa mendapatkan pandangan yang lebih jelas atas konflik yang disajikan di kedua film tersebut. Ada responden yang mengaku merasa pusing setelah menonton *Turah*. Rasa pusing yang bukan disebabkan karena teknisitas film, tapi mendapati kenyataan bahwa dalam dunia nyata (filmisnya), masalah kemiskinan bukan sekedar masalah *cause-effect*, namun, ada banyak aspek yang melatarbelakangi. Ada aspek yang mempengaruhi dan dipengaruhi. Pada film *Turah*, konflik penindasan dan ketidakadilan yang menjadi konflik utama, ternyata berkelindan dengan masalah akses pendidikan. Jika hendak dilihat, konflik awal yang menjadi sumbu masalah adalah perbedaan tingkat pendidikan Jadag dan Pakel.

Kerumitan dunia film *Turah* bagi responden yang lain, hanya semacam bagian terkecil dari konflik yang lebih besar. Responden tersebut menganggap bahwa, secara sekilas, konflik yang digambarkan di kampung Tirang hanya berkisar di masalah-masalah sederhana, macam kecemburuan sosial, perebutan pekerjaan, atau jatah beras. Namun lebih lanjut baginya, konflik-konflik yang ditampilkan di film itu hanya tangkapan kecil dari sebuah masalah sistemik yang lebih besar, yang mana, masalah besar yang sebenarnya menaungi kampung Tirang adalah eksploitasi pekerja dan perampasan lahan, hal-hal yang di dunia nyata merajalela. Dan konflik-konflik besar tersebutlah yang tidak hanya dihadapi oleh masyarakat kampung Tirang, tapi juga realitas masyarakat Indonesia saat ini.

Jika film *Turah*, yang menghadirkan laki-laki sebagai tokoh-tokoh utamanya, film *Siti*, yang menghadirkan perempuan sebagai tokoh utamanya

memberikan kesan yang cukup kontras bagi dua kelompok responden. kelompok responden laki-laki melihat film *Siti* sebagai film yang nyaris biasa saja. Kisah yang disajikan di dalam film *Siti* adalah sebuah kisah seorang istri dari keluarga miskin yang *struggling* dalam kesehariannya, tidak lebih. Tokoh-tokoh di dalam filmnya malah tidak memberikan kesan yang membekas. Hanya satu responden laki-laki yang merasa terkesan dengan kisah Siti. Namun, rasa terkesan tersebut hanya sampai pada batas empatik, artinya Siti dipandang sebagai sosok perempuan yang menarik karena *value* kesetiaan dan kerja kerasnya. Sementara respons positif berasal dari responden perempuan. Sosok Siti dilihat menembus nilai-nilai kasat mata (sekedar setia dan kerja keras). Bagi responden kelompok ini, masalah yang dihadapi Siti adalah masalah yang juga mereka rasakan. Masalah Siti bukan hanya sekedar melunasi hutang, tapi juga masalah beban mental dan berbagai pilihan yang terus membebannya. Namun, tidak hanya masalah dan tekanan, yang paling terlihat adalah kekuatan Siti dalam menghadapi masalah-masalah yang menerpa hidupnya. Nilai-nilai positif seperti kekuatan, kesetiaan, dan bertanggung jawab ditangkap oleh kelompok responden ini. Salah satu responden bahkan memberikan respons: “...masalah Siti itu ya masalah perempuan kebanyakan. Banyak yang harus dikerjakan, banyak yang ingin dicapai, tapi ya, banyak yang harus diurus juga.” Pada kelompok ini juga, usaha dan perjuangan Siti, dilema posisi sosial Siti sebagai istri, anak, dan ibu juga dilihat dengan begitu jelas. Kalau hendak disederhanakan: bagi kelompok ini, film *Siti* adalah film yang sangat berkesan, karena terasa sangat *relateable*.

2. Memandang Jadag dan Siti

Setelah melihat respons responden terhadap keseluruhan tematik film, maka pada bagian ini akan memaparkan mengenai kesan responden mengenai tokoh-tokoh yang dalam tulisan ini dipandang memiliki kualitas seorang hero. Secara detail, ada tiga tokoh besar yang mendominasi cerita kedua film. Pada film *Turah*, terdapat tokoh Turah dan Jadag, sementara pada film *Siti*, terdapat sang protagonis, Siti. Ketiga tokoh yang dijadikan fokus pada bagian ini, dari kacamata para responden, memberikan kesan yang berbeda-beda. Namun, dari ketiganya, tokoh Turah adalah tokoh yang memberikan kesan yang hampir sama bagi keempat responden. Melihat karakter Turah di sepanjang cerita film *Turah*, semua responden memberikan kesan bahwa Turah adalah tokoh yang “lembek”, dalam konotasi yang negatif. Turah terlihat sebagai sosok yang tidak punya pendirian, munafik, dan pengecut. Beberapa responden menggunakan frasa yang sama ketika diminta menjelaskan tokoh Turah: “...*Turah ini tokoh yang ‘nrimo’¹³.*” Namun ‘*nrimo*’ yang dimaksud responden di sini bukan berarti tokoh Turah dianggap pasif, namun Turah dilihat sebagai orang yang cenderung penakut dan tidak mau bertindak. Bagi beberapa responden yang lain, karakter Turah dilihat sebagai sosok yang egois, maksudnya, tindakan yang dilakukan Turah sepenuhnya dianggap sebagai pilihan tindakan wajar, karena menimbang keselamatan orang lain (warga kampung). Sementara ada responden yang melihat Turah sebagai cerminan kelas menengah Indonesia saat ini yang apatis. Turah melihat ketidakadilan terjadi,

lantas membiarkannya, bahkan mencoba memanfaatkan ketidakadilan itu untuk peluang meraup keuntungan pribadinya.

Sementara itu, tokoh Jadag adalah tokoh yang memberikan kesan yang beragam di mata para responden. Dari teknik dan analisis narasi yang sudah dilakukan, karakter Jadag terlihat sebagai tokoh kompleks: jujur namun egois, menuntut kebenaran namun melakukan kejahatan. Bagi tiga dari empat responden, karakter Jadag dikenal sebagai orang yang berani untuk melawan. Pada aspek ini, keempat responden setidaknya menaruh empati secara total kepada Jadag. Jika tiga responden melihat pemberontakan Jadag dalam konotasi yang positif (keberanian mengungkapkan ketidakadilan yang didorong oleh kesulitan ekonomi dan keinginan mengubah kehidupan menjadi lebih baik), maka hanya satu responden melihat Jadag sebagai karakter yang frustrasi. Artinya, pemberontakan yang dilakukan oleh Jadag didorong bukan oleh nilai-nilai yang suci (*noble*), tapi karena rasa kemuakan atas kesulitan hidup. Dari tiga responden yang melihat tokoh Jadag secara positif, hanya dua yang melihat Jadag sebagai sosok hero. Satu di antara ketiga responden, terdapat satu responden yang melihat tokoh Jadag secara positif, namun motivasi keberanian dan kebaikan Jadag itu pada dasarnya adalah bagi keuntungan dirinya sendiri. Sementara itu, dua responden positif yang lain melihat bahwa Jadag sejatinya berusaha untuk mengubah bukan hanya dirinya, tapi juga lingkungannya. Walaupun, Jadag memiliki kekurangan (tingkat pendidikan dan sifatnya yang cenderung kasar). Tindakan Jadag, bukan hanya hendak menyelamatkan seisi kampung dari penindasan saat ini, namun untuk menghentikan penindasan ke depannya (tindakan Jadag punya efek jangka panjang apabila berhasil). Bagi ketiga

13 Makna ‘*nrimo*’ dalam bahasa Jawa yang bisa diartikan sebagai atribut/sifat orang yang cenderung pasrah, menerima apa saja yang datang padanya. Tidak punya daya juang.

responden yang melihat Jadag sebagai sosok hero, mereka tidak menafikan kekurangan-kekurangan yang ada dalam diri Jadag (gemar mabuk, berjudi, berselektif), namun tindakan dan keberanian Jadag tidak bisa pula disepelekan punya pengaruh dan urgensi terhadap masalah yang menimpa warga kampung Tirang. Jadag, bagi sebagian besar responden, adalah sosok heroik, namun heroik yang “cacat”, artinya dia memiliki dua aspek yang sangat bertolak belakang. Namun, bagi ketiga responden, kekurangan tersebut justru melengkapi kompleksitasnya sebagai manusia, dan hal tersebut tidak serta-merta menegasikan aspek heroismenya.

Sebagaimana sudah sedikit dijelaskan di bagian sebelumnya, tokoh Siti mendapat respon yang berbeda dari dua kelompok responden. Tokoh Siti dilihat sebagai tokoh yang positif. Sosok Siti adalah sosok yang heroik bagi responden perempuan (bahkan Siti dianggap lebih heroik dibanding Jadag!). Jika Jadag dilihat sebagai hero karena dianggap memperjuangkan hal-hal baik untuk kemaslahatan orang lain (bersifat eksternal), maka sosok Siti memperjuangkan hal-hal baik untuk orang-orang terdekatnya (bersifat internal). Hal yang terakhir itulah, yang menjadi argumen bagi kedua responden perempuan. Kelebihan Siti juga dianggap lebih bertanggung jawab dengan orang-orang terdekatnya. Hal ini jauh berbeda dengan tokoh Jadag yang cenderung memperjuangkan keadilan masyarakat kampung, namun di waktu yang sama justru tidak peduli dengan kehidupan anak dan istrinya. Selain itu, Siti juga dilihat sebagai karakter yang aktif, artinya, walaupun ia dirintangi oleh bermacam masalah, Siti masih bergerak untuk mencari solusi, berbeda dengan Jadag yang cenderung melakukan aksi “teatrikal” namun secara praktik, tidak

melakukan apa-apa. Dari sisi responden laki-laki, hanya satu yang tidak melihat sosok Siti sebagai pahlawan. Baginya, tindakan Siti hanyalah tindakan respons biasa atas kesulitan yang dihadapinya, artinya apa yang Siti lakukan, secara tidak langsung sebenarnya untuk dirinya sendiri. Tindakan melunasi hutang, bukan sekedar untuk memenuhi kewajiban, namun tujuan tersebut berujung untuk meringankan beban hidupnya. Hal tersebutlah yang membuat responden tersebut enggan menganggap tindakan Siti sebagai tindakan yang heroik, karena baginya, hulu dan hilir tindakan untuk melunasi hutang ada pada diri Siti sendiri.

Pemaparan di atas menunjukkan bahwa masing-masing film memberikan kesan yang berbeda-beda dari tiap penonton. Pada beberapa bagian, respons penonton sejalan dengan hasil analisa naratologi Barthesian, tetapi juga terdapat banyak informasi dan perspektif baru yang dihadirkan responden setelah menonton film *Turah* dan *Siti*. Latar belakang jenis kelamin juga terlihat memberikan pengaruh yang sangat besar dalam memaknai dan menyerap narasi yang diberikan oleh kedua film.

3. Imanensi Heroisme: Pahlawan yang Mengambang

Skema *monomyth* (Campbell: 1949) adalah konsep yang mendasari keseluruhan penelitian ini. Namun, dalam proses penelitian, pembedaan naratif, dan wawancara responden, ditemukan bahwa kepahlawanan tidaklah sejalan dengan fase-fase yang dipetakan oleh Campbell. Pembacaan terhadap film *Turah* dan *Siti* menghadirkan dua sosok yang cukup menarik untuk diperhatikan keputusan tindakan-tindakannya. Jika menggunakan aspek naratologi, maka pendekatan yang bisa dipakai untuk me-

lakukan studi kepahlawanan adalah dengan menggunakan pendekatan *Common cross-cultural features of hero stories*, yang mana film diperlakukan sebagai sebuah teks naratif. Namun pendekatan ini, yang bertumpu pada teori Rank (1914), Raglan (1949), dan Campbell (1949), membuat tokoh Jadag dan Siti tidak dapat dimasukkan ke dalam skema atau pengertian hero sebagaimana yang mereka konsepsikan. Jadag dan Siti, di akhir cerita, gagal mengubah situasi, lingkungan, dan keadaan sekitarnya dan malah mati dengan mengenaskan. Jadag dan Siti juga tidak pernah melewati masa inisiasi, sebagaimana pahlawan-pahlawan Campbell maupun Raglan. Analisis yang dilakukan atas film *Turah dan Siti*, serta wawancara yang dilakukan meruntuhkan bangunan tipologi yang coba Frisk bangun. Jika hendak bersetia pada parsialitas Frisk, maka aspek heroisme akan berujung pada kepahlawanan yang satu dimensi, sementara dari hasil wawancara, para responden memberikan pendapat yang beragam terhadap heroisme, dan respons-respons tersebut juga mendapat pengaruh yang sangat kuat dari aspek-aspek di luar naratif seperti gender. Dengan demikian, studi terhadap heroisme sudah tidak bisa lagi dilihat sebagai sesuatu yang parsial. Untuk memahami Jadag dan Siti, maka *Hero Stories* harus digabungkan dengan *Act of Heroism*, dan *Hero Institution* (Ketiga konsep ini merupakan bagian dari klasifikasi yang dilakukan Kristian Frisk).

Hasil wawancara juga menunjukkan bahwa, bagi beberapa orang, tokoh Jadag dan Siti adalah hero. Terdapat beragam definisi dan “syarat” bagi seseorang untuk dianggap pahlawan. Namun, jika tokoh Jadag tidak dapat digolongkan dalam kepahlawanan naratif Campbell atau Raglan, maka konsepsi yang paling dekat dengan Jadag adalah

Byronic Hero (Stein: 2004).

Namun, terlepas dari segala atribut negatif sebagaimana yang disebutkan di atas, *Byronic Hero* mendapat empati dan kekaguman dari para pembaca/penonton. Jadag, dalam hal ini memiliki kualitas-kualitas yang sama dengan konsep *Byronic Hero* (setidaknya dalam dua baris pertama). Ada beberapa tindakan yang di waktu bersamaan, membuat tokoh Jadag tak bisa dikategorikan sebagai hero macam ini. Sepanjang film, baik dari perspektif analisis naratologis maupun informasi responden, Jadag tidak jijik dengan kemanusiaan dan juga kejam. Jadag di satu sisi memang bisa dibilang kejam terhadap Rum, namun, Jadag juga orang yang secara emosional begitu dekat dengan anaknya. Relasi persahabatan dengan Turah juga ia jalani berlandaskan solidaritas seorang teman.

Tokoh Siti menghadirkan permasalahan yang lain lagi bagi konsep kepahlawanan. Sudah sedikit disinggung di atas bahwa tokoh ini tidak memenuhi prasyarat kepahlawanan Campbell. Secara teoritis, Siti adalah pahlawan yang dimaksud oleh Valeria Frankel dalam bukunya: *From Girl to Goddess-The Heroine's Journey Through Myth and Legend*. Bagi Valeria, yang mengutip pendapat Heather Lyons, hendak menempatkan tokoh pahlawan perempuan tidak lagi sebagai “pelengkap” pahlawan maskulin.¹⁴

Lantas, pertanyaan yang tersisa saat ini adalah: di manakah kita dapat meletakkan posisi kepahlawanan Jadag dan Siti? Jika hendak dikungkung ke dalam definisi-definisi teoretis seperti yang sudah dijabarkan di atas, maka kedua tokoh ini tidak bisa dimasukkan ke dalam kategori pahlawan. Namun,

14 Frankel, V. E. 2014. *From Girl to Goddess: The Heroine's Journey through Myth and Legend*. McFarland. Hal 317-318.

kesaksian responden, mengisyaratkan bahwa kedua sosok ini adalah pahlawan dalam pandangan tertentu. Pada wawancara yang dilakukan, selain diminta memberikan respons terhadap karakter dan kepahlawanan Jadag dan Siti, para responden diminta juga untuk memberikan definisi kepahlawanan mereka. Dari keempat responden, setidaknya ada dua poin yang selalu muncul, yaitu kesetiaan (pada asas yang diyakini) dan keberanian untuk menentang ketidakadilan. Dua poin yang sering muncul ini, ketika diaplikasikan ke dalam konteks keseharian, maka kepahlawanan menjadi hal yang begitu imanen sekaligus banal, yang mana, dapat melunturkan “ke-khas-an” konsep pahlawan itu sendiri. Ini bisa saja dilihat sebagai sesuatu yang negatif jika hendak menempatkan sosok pahlawan sebagai entitas yang eksklusif/transendensial atau teatral (dalam istilahnya Sanento Yuliman). Namun, jika memang kepahlawanan sejatinya dibangun atas dasar kesederhanaan sebagaimana yang diutarakan di dalam film, diwakilkan dalam tokoh-tokoh literatur, dan diucapkan oleh responden, maka, mungkin pahlawan memang begitu adanya, ada di dalam diri setiap orang, dan muncul pada fragmen-fragmen tertentu dalam narasi kehidupannya.

D. Kesimpulan

Dari hasil pembedahan atas film *Turah* dan *Siti* dengan menggunakan naratologi Barthes, ditemukan bahwa kedua film yang menjadi objek kajian ternyata memiliki beberapa karakter yang memiliki nilai-nilai yang dapat dikategorikan sebagai seorang pahlawan. Namun, alat analisis naratologi yang ditawarkan Barthes memiliki banyak kekurangan. Menurut Barthes, tahap pertama dalam melakukan analisis nara-

tologi adalah dengan menentukan fungsi (*function*) dan indeks (*indices*). Dari hasil pengkategorisasian tersebut, dibawa ke level yang kedua yaitu level tindakan (*action*). Setelah memetakan tindakan para karakter, barulah dapat berpindah untuk sampai pada level yang terakhir yaitu level narasi.

Bentuk analisis naratologi Barthes ini terasa kurang ketika sebuah teks memiliki sifat/karakteristik yang abu-abu, artinya tidak bisa begitu saja digolongkan tindakannya ke dalam satu kategori tertentu. Selain itu, Barthes berpendapat bahwa narasi adalah level terakhir yang akan bersentuhan dengan konteks dunia nyata dengan segala nilai dan ideologinya, akan tetapi, pada level pertama (penentuan fungsi dan indeks), sang pembaca pada dasarnya sudah dibekali dengan ideologi dan konteks tertentu yang dimilikinya. Hal ini menjadikan keseluruhan bangunan analisis menjadi sangat rentan.

Ketidaklengkapan analisis naratologi tersebut kemudian harus didudukkan dengan konteks di mana teks diproduksi dan dikonsumsi. Untuk itu, hasil analisis teks film *Turah* dan *Siti* diperbandingkan dengan narasi yang didapat oleh para responden. Hasil wawancara yang dilakukan atas responden (yang sudah menonton kedua film tersebut) kemudian dipakai untuk mengurangi sekaligus melengkapi hasil analisis naratologi terhadap nilai kepahlawanan yang terkandung di dalam film. Hasil wawancara yang dilakukan terhadap responden ternyata tidak hanya memperkaya hasil analisis naratologi film, tapi juga memperkaya—sekali-gus menjungkirbalikkan konsep-konsep kepahlawanan yang dipakai sebagai dasar penelitian. Konsep kepahlawanan yang awalnya diasumsikan sebagai suatu konsep yang *rigid*, agung, dan memenuhi kaidah-kaidah tertentu, justru tidak semudah yang diduga.

Konsep kepahlawanan yang didapat dari responden justru menunjukkan sebuah kepahlawanan yang “mengambang”: Terdefinisi, namun tidak dapat dikategorikan. Agung secara konsepsi, namun tidak menafikan cacat cela. Transenden, namun kehadirannya imanen. •

Daftar Pustaka

- Baumgartel, Tilman. “I Cinema Manifesto”. *Southeast Asian Independent Cinema*, editor Tilman Baumgartel, 151-4. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2012.
- Campbell, J. *The Hero with A Thousand Faces (Vol. 17)*. Novato, CA: New World Library, 2008.
- Izharuddin, Alicia. *Gender and Islam in Indonesian Cinema*. Singapura: Palgrave Macmillan, 2017.
- Fludernik, M. 2009. *An introduction to narratology*. Routledge
- Olinier, SP. 2002. “*Altruism and Altruistic Love: Science, Philosophy, and Religion in Dialogue*”. Oxford: Oxford University Press
- Paramaditha, Intan. “Contesting Indonesian Nationalism and Masculinity in Cinema”. *Asian Cinema* 18 no. 2 (2007).
- Rank, O. 1914. “The Myth of The Birth of The Hero: A Psychological Interpretation of Mythology”. New York
- Stein, A. 2004. *The Byronic hero in film, fiction, and television*. SIU Press
- Barthes, R., dan L. Duisit. “An Introduction to the Structural Analysis of Narrative”. *New Literary History* 6 no. 2 (1975), 264-5.
- Franco, Z.E., K. Blau, dan P.G. Zimbardo. “Heroism: A Conceptual Analysis and Differentiation Between Heroic Action and Altruism” *Review of General Psychology* 15 no. 2 (2011).
- Frisk, K. 2019. What makes a hero? theorising the social structuring of heroism. *Sociology*, 53(1), 87-103
- Lois, J. 2003. “Heroic Efforts: The Emotional Culture of Search and Rescue Volunteers”. New York: New York University Press
- King A. 2014. “Heroism and the Changing character of war: Cohesion. Heroic and post-heroic combat”, London: Palgrave Macmillan
- Raglan, F, R, S. 1949. “The Hero: A Study in Tradition, Myth and Drama.” Courier Corporation
- Brown, H. (1939). The Influence of Byron on Emily Brontë. *The Modern Language Review*, 374-381.
- Franco, Z. E., Blau, K., & Zimbardo, P. G. 2011. Heroism: a conceptual analysis and differentiation between heroic action and altruism. *Review of General Psychology*, 15(2)
- Paramaditha, I. 2007. Contesting Indonesian nationalism and masculinity in cinema. *Asian Cinema*, 18(2)