

**BATAS HATI DAN RASIO DALAM KEYAKINAN BERAGAMA**  
(Tinjauan Atas Film *Sang Pencerah* Karya Sutradara Hanung Bramantyo)

**Acep Iwan Saidi\***

*E-mail: acepiwansaidi@fsrd.itb.ac.id*

**ABSTRAK**

Artikel ini berisi analisis film *Sang Pencerah* karya sutradara Hanung Bramantyo. Dengan menggunakan pendekatan kebudayaan dan metode interdisiplin, di dalamnya dibahas hubungan antara film sebagai artefak seni dengan isu-isu budaya, khususnya dalam kaitannya dengan masalah ritual keagamaan, dalam hal ini agama Islam. Dalam konteks ini, hubungan antara hati dan rasio yang menjadi subyek penelitian utama berbanding lurus dengan hubungan antara tradisi dan modernitas sebagai paradigma zaman. Karena film ini diciptakan pada era kontemporer, studi atas film tersebut juga dihubungkan dengan fenomena ritual budaya dan agama saat ini.

Kata kunci: pencerahan, kepercayaan, rasionalitas, paradigma jaman, interdisipliner

**ABSTRACT**

*This article contains an analysis of the film Sang Pencerah by Hanung Bramantyo Director · By using interdisciplinary approaches and methods of culture, in which discussed the interconnection between the film as an artifact of art with cultural issues, specifically in relation to swoop down a religious ritual, in this case Islam. In this context, the relation between the heart and the ratio of the subject matter of the main study is proportional to the relationship between tradition and modernity as a paradigm of era · Because this film was created in the contemporary era, studies are also connected with the phenomenon of cultural and religious rituals today ·*

*Keywords: enlightenment, belief, rationality, the paradigm of era, interdisciplinary*

---

\* Sekolah Pascasarjana-Fakultas Seni Rupa dan Desain  
Institut Teknologi Bandung

## PENDAHULUAN

Pembicaraan mengenai hubungan antara hati (rasa, emosi) dan pikiran (rasio, kognisi) telah berlangsung lama, tetapi hingga hari ini tetap menarik dan aktual. Dalam setiap perbincangan mengenai tema ini nyaris selalu tersirat dan tersurat bahwa di dalam tubuh manusia seakan-akan ada dua kubu yang berlawanan, yakni hati di satu sisi dan rasio pada sisi yang lain.

Terkait dengan hal itu, ilmu psikologi juga mengidentifikasi dua bagian otak dalam kepala manusia yang mengkategorisasi dua sifat yang bertolak belakang itu, yakni otak kiri dan otak kanan. Daniel H. Pink mengkategorisasi empat perbedaan dari kedua otak ini sebagai berikut:

“*Pertama*, otak kanan mengontrol bagian tubuh sebelah kiri, sedangkan otak kiri mengontrol bagian tubuh sebelah kanan. *Kedua*, otak kanan bersifat simultan, sedangkan otak kiri bersifat berurutan. *Ketiga*, otak kanan mengkhususkan pada konteks, sedangkan otak kiri pada teks. Otak Kiri mencerna, otak kanan merealisasikan dalam perbuatan. *Keempat*, otak kanan mensintetiskan secara keseluruhan perspektif tentang sesuatu, sedangkan otak kiri menganalisis rincian-rincian” (Afifi, 2011:114)

Dalam sejarah filsafat dan kebudayaan Barat, perbincangan yang kemudian mengkategorisasi antara aspek-aspek emotif dan kognitif muncul sejak masa modernisme awal (*early modernism*). Sebagaimana diketahui, puncak filsafat Barat terumuskan dalam kalimat singkat yang sangat populer dari Renne Descartes, yakni “aku berpikir karena itu aku ada”. Cogan ini secara eksplisit memosisikan rasio pada titik pusat peradaban, yang dengan begitu, menegasi hal-hal yang bersifat emotif pada titik subordinat (feriferi).

Rasio—yang lantas secara akademik diturunkan menjadi atau identik dengan ilmu pengetahuan dan teknologi—itulah yang menjadi basis bagi modernisme untuk

melakukan kategorisasi dalam berbagai bidang, seperti tinggi versus rendah, laki-laki versus perempuan, kemajuan versus kemunduran, baik versus buruk, Barat versus Timur, dan seterusnya. Dengan memosisikan yang pertama pada tempat lebih tinggi, kategorisasi tersebut kemudian diikat oleh sebuah keyakinan universalisme, yakni semua rumus itu berlaku secara universal melampaui ruang dan waktu.

Di seluruh dunia, dalam hal ini terutama di Indonesia, faham modernisme disebarkan dengan sangat efektif oleh lembaga-lembaga pendidikan modern. Segera bisa dicatat, misalnya, sistem pendidikan di negeri ini memosisikan aspek kognitif di atas hal-hal yang bersifat emotif. Jurusan (spesialisasi) Ilmu Pengetahuan Alam atau yang kemudian berubah menjadi A1 di tingkat pendidikan menengah atas (SLA) “didudukkan pada derajat” yang lebih tinggi daripada ilmu-ilmu sosial (A3) dan bahasa (A4).

Tidak berhenti sampai di situ. Model pengajaran modern juga lantas menggantikan model tradisional. Pendidikan model madrasah dan pesantren segera tergeser oleh model-model baru yang diadopsi dari Barat. Para peserta didik tidak lagi duduk santai atau selonjoran di lantai melingkar dan mengerumuni guru seperti dalam sanggar atau pesantren, melainkan duduk rapih di bangku yang berbaris dari depan ke belakang, menatap ke depan dengan tatapan progresif, tempat guru berada pada titik pusat di depan kelas.

Beranalogi kepada Anthony Giddens, perubahan-perubahan yang terjadi dalam perjalanan peradaban manusia, dalam hal ini fenomena substansi dan model pendidikan modern yang harus diterima oleh masyarakat adalah bagian dari resiko modernitas. Modernitas, kata Giddens (1994: 8), membangun kembali tradisi sebagaimana ia menghancurkannya. Kepemimpinan budaya (*cultural leadership*) yang bergerak dari Barat—yang menjadikan rasio sebagai basisnya—mau tidak mau memang harus

diterima, terlepas apakah di dalamnya terjadi hegemoni dan dominasi pada satu pihak dan *shock culture* pada pihak lain. Sebagaimana dicatat Umar Kayam, pertemuan kita dengan Barat memang ada dalam ketegangan terus-menerus sebab relasi yang terjadi adalah hubungan kuasa, bukan kompromi, yakni Barat yang terus-menerus hendak menguasai dan kita yang pada akhirnya terdesak hingga batas terpinggir peradaban (sebagai bangsa terjajah).

Film *Sang Pencerah* karya Sutradara Hanung Bramantyo, hemat penulis, bisa dilihat dalam kerangka perkembangan peradaban sedemikian. Judulnya, *Sang Pencerah*, menjadi semacam deiksis yang menunjuk ke suatu masa sebelum (Si) *Sang Pencerah* itu dilahirkan. Dengan kata lain, judul ini menegasi sebuah keadaan (zaman) belum tercerahkan prakelahiran Sang Pencerah. Hal ini berarti terdapat sebuah kategorisasi yang bersifat berlawanan atau pasangan berlawanan (*binary opposition*) yang hendak disiratkan atau bahkan disuratkan, yakni kegelapan (kesuraman, kebodohan, dll) versus kecerahan (keterang-benderangan, kecerdasan, dll).

Bertolak dari asumsi itu muncul beberapa pertanyaan yang bisa dirumuskan sebagai bahan analisis, yakni (1) bagaimanakah film *Sang Pencerah* menandai terdapatnya dua zaman yang terkategori berlawanan, yakni zaman pra dan pasca si pencerah dilahirkan?; (2) bagaimanakah film *Sang Pencerah* merepresentasikan nilai-nilai tertentu dalam kaitan dengan ruang dan waktu saat nilai-nilai itu berkembang?; dan (3) bagaimanakah nilai-nilai yang diangkat dalam film tersebut berhubungan dengan fenomena zaman kekinian?

Sepanjang makalah ini penulis akan mencoba mengurai persoalan-persoalan tersebut dengan memakai pendekatan kebudayaan dan metode interdisiplin sebagaimana akan dijelaskan pada subab berikut. Harus ditegaskan di awal bahwa penggunaan pendekatan dan metode ini dengan sendirinya juga membatasi jangkauan analisisnya. Dengan

kata lain, sangat dimungkinkan terdapat banyak hal yang tidak tertelusuri atau bahkan sama sekali tidak tersentuh.

## **PENDEKATAN DAN METODE**

### **1. *Sang Pencerah* dalam Pendekatan Kebudayaan**

Dalam pendekatan kebudayaan, karya seni, dalam hal ini film, ditempatkan pada ruang dan waktu ketika karya itu diciptakan, hidup, dan berkembang. Dengan kata lain, karya seni disikapi sebagai sebuah entitas yang memiliki hubungan dengan persoalan zamannya. Pada karya-karya tertentu yang gagasan ceritanya lahir dari fenomena sezaman, hubungan tersebut kiranya tidak terlalu rumit. Di situ, karya seni bisa dilihat sebagai mimesis (Plato), representasi (Aristoteles) atau, sebagaimana dikatakan M.H. Abrams, dapat disikapi sebagai cermin realitas (Abrams, 1980: 31).

Akan tetapi, jika gagasan dasar karya menyangkut sejarah, artinya karya yang lahir hari ini berisi kisah tentang masa lalu, hubungannya menjadi sangat kompleks. Apresiator atau periset harus menelaah dua hal sekaligus. *Pertama*, bagaimana hubungan realitas yang diceritakan (realitas karya) berhubungan dengan nilai-nilai budaya sebagai realitas riil (di luar karya). *Kedua*, bagaimana pula karya itu berhubungan dengan realitas zaman saat ia diciptakan. Dalam hal ini setidaknya muncul pertanyaan, mengapa realitas masa lalu itu diwujudkan dalam karya hari ini.

Film *Sang Pencerah* termasuk ke dalam genre film sejarah. Film ini mengisahkan seorang tokoh di masa lalu, yakni K.H Ahmad Dahlan, yang pada zamannya aktif merespons berbagai persoalan kemanusiaan, terutama masalah yang menyangkut keagamaan, khususnya dalam masyarakat di sekitar tempat ia tinggal (Yogyakarta dan sekitarnya). Sementara itu, film ini diciptakan pada zaman yang telah jauh berbeda dari realitas cerita dalam film

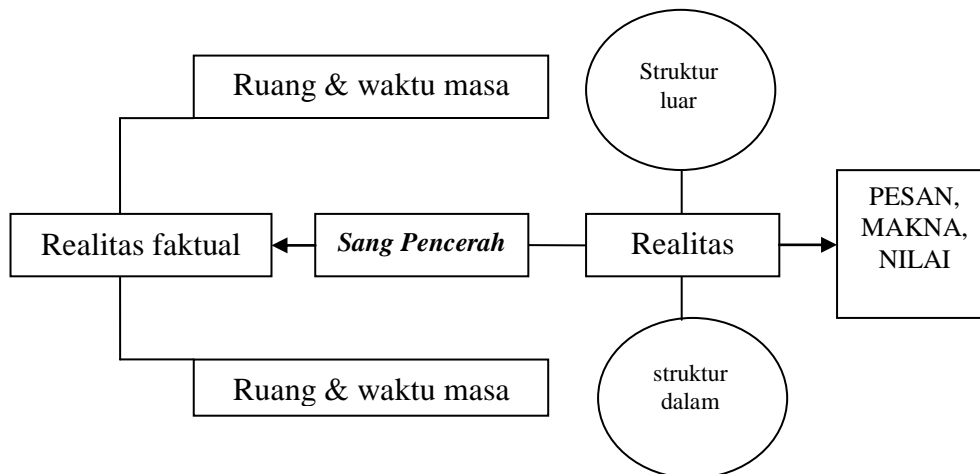
tersebut, yakni kurang lebih satu abad kemudian.

Fakta tersebut jelas menimbulkan konsekuensi, yakni *Sang Pencerah* harus dianalisis dalam dua tahap. *Tahap pertama*, fakta narasi film harus dikorelasikan dengan ruang dan waktu riil narasi. *Tahap kedua*, fakta narasi film tidak bisa tidak mesti dihubungkan dengan ruang dan waktu riil ketika film ini dibuat, yakni kondisi zaman hari ini.

Sementara itu, kebudayaan—sebagai ruang dan waktu cerita juga penceritaan film--secara umum dapat dilihat dalam dua kategori, yakni kebudayaan benda (*material culture*) berupa karya (artifak) yang teraba (*tangible*) dan kebudayaan non-benda

(*nonmaterial culture*), yaitu nilai-nilai, pandangan hidup, gagasan, dan lain-lain yang takteraba (*intangible*). Namun, kedua hal ini bukan merupakan sesuatu yang bersifat partikular atau terpisah, melainkan merupakan sebuah kesatuan. Karya-karya budaya (artifak) umumnya merujuk ke berbagai hal di luar dirinya, yakni pada ranah kebudayaan nonbenda tersebut. Dengan demikian, film *Sang Pencerah* sebagai artifak kebudayaan juga berada dalam posisi itu.

Berdasarkan uraian tersebut, pendekatan kebudayaan terhadap film *Sang Pencerah* sebagai objek kajian dapat dirumuskan dalam bagan sebagai berikut :



**Bagan Pendekatan Kebudayaan**  
(Dibuat oleh penulis)

## 2. *Sang Pencerah* dalam Metode Interdisiplin

Interdisiplin adalah sebuah metode yang menggabungkan beberapa disiplin yang relevan dalam membedah objek yang dikaji. Secara spesifik metode ini merupakan karakter yang melekat pada ranah kajian

budaya (*cultural studies*). Barker (2005: 8-9) menulis bahwa kajian budaya adalah bidang interdisipliner yang secara selektif mengambil berbagai perspektif dari disiplin lain untuk meneliti hubungan-hubungan antara kebudayaan dan politik. Dengan demikian, metode ini bersifat eklektik.

### 3. Sang Pencerah dalam Metode Interdisiplin

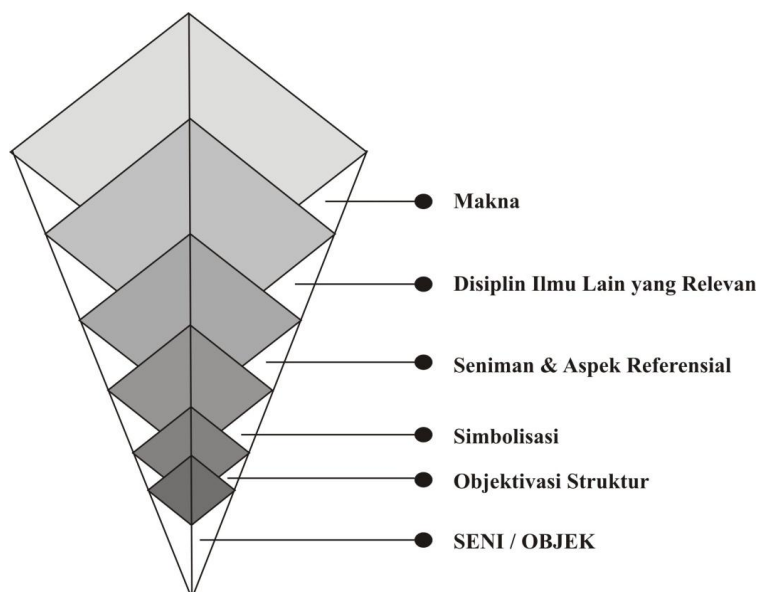
Interdisiplin adalah sebuah metode yang menggabungkan beberapa disiplin yang relevan dalam membedah objek yang dikaji. Secara spesifik metode ini merupakan karakter yang melekat pada ranah kajian budaya (*cultural studies*). Barker (2005: 8-9) menulis bahwa kajian budaya adalah bidang interdisipliner yang secara selektif mengambil berbagai perspektif dari disiplin lain untuk meneliti hubungan-hubungan antara kebudayaan dan politik. Dengan demikian, metode ini bersifat eklektik.

Akan tetapi, eklektisitas yang dimaksud tidak dalam pengertian keterpisahan atau sekedar pemungutan disiplin yang beragam. Berbeda dengan multidisiplin yang menggabungkan beberapa disiplin tanpa adanya benang merah yang mengikatnya, interdisiplin memiliki cara kerja yang bertumpu pada satu disiplin sebagai “basis ontologinya”.

Pada kajian seni, dalam hal ini film, seni itu sendiri sebagai “basis ontologi” yang dimaksud. Artinya, mula-mula karya seni

Sebagai objek kajian harus disikapi sebagai institusi otonom seni itu sendiri yang dibangun oleh relasi antarunsur dalam strukturnya. Ini adalah tahap analisis dasar yang dalam hermeneutik disebut sebagai objektivasi. Tahap ini kemudian dilanjutkan pada bedahan selanjutnya, yakni simbolisasi. Jika pada tahap pertama dibutuhkan bantuan metode struktural, pada tahap ini semiotika struktural harus dipinjam. Di sini, karya seni dibaca sebagai sekumpulan penanda yang merfer ke berbagai petanda di luar dirinya.

Dalam mencapai makna yang lebih luas dan dalam, referensi (petanda) harus ditelusuri dan dibedah sampai pada batas maksimal. Relasi antara penanda dan petanda yang kompleks dalam semiotika meniscayakan kajian akan menyentuh berbagai kode (seperangkat tanda yang telah menjadi aturan, hukum, dll) dalam masyarakat penggunaannya, antara lain kode pengarang, kode bahasa, kode budaya, kode politik, sosial dan seterusnya. Pada titik inilah, berbagai disiplin ilmu lain (di luar seni) yang relevan dibutuhkan hingga terbongkarnya horison makna yang luas dan dalam. Berikut adalah bagan bagaimana metode ini beroperasi.



(Dikutip dari Saidi, 2008:40)

Jika model kajian interdisiplin tersebut diurutkan dengan bagan pendekatan kebudayaan di atas, segera tampak relevansinya, yakni bahwa seni yang disikapi atau diposisikan sebagai artefak budaya meniscayakan metode interdisiplin sebagai pisau analisisnya. Pada bagian-bagian berikutnya akan ditunjukkan bagaimana metode ini difungsikan dalam membedah *film Sang Pencerah*.

## **PEMBAHASAN**

### **1. Pokok Cerita**

Istilah pokok cerita digunakan untuk mensubstitusi istilah lain yang telah umum dipakai untuk memaparkan ulang isi cerita, yakni sinopsis. Karena sinopsis sering terjebak pada ringkasan, yang dengan begitu tidak jarang menghilangkan elemen-elemen tertentu dalam cerita, pada tulisan ini dipilih istilah pokok cerita. Pokok cerita bukan ringkasan, melainkan inti atau sari (abstrak) cerita. Dengan demikian, yang hendak disasar adalah jawaban atas pertanyaan tentang hal apa yang disampaikan cerita.

*Sang Pencerah* adalah film yang menceritakan seorang sosok atau tokoh yang sangat penting dalam sejarah Indonesia, khususnya sejarah perjalanan agama Islam. Tokoh yang dimaksud adalah K.H. Ahmad Dahlan, pendiri organisasi modern Islam, Muhammadiyah.

Film ini diawali dengan deskripsi visual dan verbal tentang latar belakang ruang dan waktu menjelang Ahmad Dahlan dilahirkan, yakni suasana kehidupan di Yogyakarta pada paruh akhir abad ke-19 (1868). Hanung Bramantyo, sebagai sutradara film, sejak awal tampak menyadari bahwa situasi saat itu sangat kompleks dan karenanya tidak mungkin dinarasikan-visuallykan secara lengkap. Oleh karenanya, film dibuka dengan deskripsi verbal berupa penjelasan tekstual mengenai keadaan masyarakat yang miskin, sengsara, dan kacau akibat penjajahan Belanda dan penguasa lokal yang tidak

memperhatikan rakyat di satu sisi dan agama (Islam) yang tidak mampu berbuat apapun pada sisi yang lain. Alih-alih memberi kontribusi pada penyelesaian persoalan ummatnya, para pemeluk agama Islam saat itu malah sibuk dengan takhayul dan berbagai perilaku lain yang dianggap tidak rasional. Pendek kata, zaman itu bisa dibilang sebagai zaman kegelapan.

Dengan latar sosial demikianlah, Ahmad Dahlan, yang nama kecilnya Muhammad Darwisy, lahir. Prosesi kelahiran Ahmad Dahlan pun dilaksanakan dalam tradisi (upacara) berbau mistik saat itu. Namun, tidak berlangsung lama, Darwisy kecil ternyata menunjukkan cara berpikir dan sikap yang berbeda terhadap realitas, terutama realitas cara beragama orang-orang di sekitarnya. Baginya tidak masuk akal, misalnya, melihat orang Islam membuat sesaji dan meletakkannya di tempat tertentu sebagai cara memohon pada Tuhan. Pada usia 15, Darwisy pun meminta izin orang tuanya pergi ke Mekkah untuk mendalami agama Islam—niat pergi ke Mekkah seperti ini juga tentu saja berbeda sebab umumnya orang pergi ke Mekkah untuk berhaji.

Sekembalinya dari Mekkah, Darwisy yang telah berubah nama menjadi Ahmad Dahlan, muncul menjadi sosok “eksentrik” dengan cara pandang terhadap agama sangat berbeda dengan orang-orang di lingkungannya, termasuk dengan Imam Masjid Besar Kauman, Kyai Penghulu Cholil Kamaludiningrat. Konflik pun segera bermunculan. Mulai dari Khotbah Ahmad Dahlan yang mengkritik kebiasaan tahlilan, melakukan ritual sesajian, dan lain-lain yang dianggapnya tidak masuk akal; ketidaksetujuan Imam Masjid Besar terhadap cara Ahmad Dahlan memberi pengertian tentang Islam terhadap beberapa pemuda di Kauman; keberbedaan menyikapi arah kiblat, menggeser arah kiblat di Langgar Kidoel; “rebutan jamaah tarawih”, hingga akhirnya peristiwa anarki penghancuran (pembakaran) Langgar Kidoel oleh massa yang fanatik terhadap Imam Masjid Besar Kauman.

Namun, dengan dukungan penuh dari keluarga, Ahmad Dahlan tidak mundur. Ia kembali mendirikan Langgar Kidoel dan, untuk memperdalam pengetahuannya, ia kembali pergi ke Mekkah. Sekembalinya dari Mekkah, Ahmad Dahlan bergabung dengan organisasi pemuda Boedi Oetomo. Keputusan ini segera menuai konflik baru, bahkan di lingkungan murid-muridnya sendiri. Hal ini karena Boedi Oetomo dianggap sebagai organisasi pemuda ningrat yang kejawan. Tapi, Ahmad Dahlan maju terus. Kini yang dipikirkannya bukan soal agama semata, melainkan juga soal pendidikan dan kesehatan masyarakat.

Lambat laun, sebagian masyarakat mulai mendukung tindakan Ahmad Dahlan tersebut, terutama lapisan masyarakat bawah. Namun, ini bukan berarti menghentikan konflik di tingkat elit dan keluarga. Ketimbang mereda, konflik justru terus memanas. Cara Ahmad Dahlan berpakaian dan keputusannya menjadi guru di sekolah anak-anak Belanda dan pribumi ningrat menyebabkan ia dijuluki Kyai Kafir. Madrasah Ibtidaiyah Dinniyah yang didirikan di rumahnya dengan metode pendidikan modern juga disambut negatif oleh kalangan kyai.

Namun, seperti semula, keyakinan dan semangat Ahmad Dahlan tidak pernah surut, sampai akhirnya ia memutuskan untuk mendirikan organisasi Islam bernama Muhammadiyah (pengikut Nabi Muhammad). Keputusan ini didukung oleh Sultan Hamengkubuwono VII sebagai Kasuhunan Yogyakarta saat itu, tapi lagi-lagi ditentang oleh imam Masjid Besar Kauman. Penyebabnya Imam Masjid Besar mengira bahwa Ahmad Dahlan mengajukan diri menjadi Residen yang, dengan begitu, ia akan berada di bawah kekuasaannya sehingga kewibawaannya sebagai imam di Kauman akan terancam. Tapi, konflik ini dapat diselesaikan dengan baik setelah Imam Masjid Besar diberi pemahaman bahwa yang diajukan Ahmad Dahlan bukan jabatan Residen, melainkan Presiden Organisasi yang

hendak didirikannya. Film ini lantas diakhiri dengan dialog antara dua tokoh besar itu: Ahmad Dahlan dan Imam Masjid Besar. Dialog ini merepresentasikan sikap keduanya dalam menghadapi persoalan-persoalan agama. Keduanya sepakat untuk menjalani syariat Islam berdasarkan keyakinan dan caranya masing-masing dengan satu tujuan: menjadi yang terbaik di hadapan Allah Swt.

## 2. Analisis Struktur

*Sang Pencerah* merupakan film dengan teknik penceritaan yang konvensional, yakni mengalir pada plot yang linear dari peristiwa A sampai Z. Pada alur itu bahkan tidak ditemukan momen *flashback*, semua peristiwa dirangkai secara kronologis dari awal hingga akhir.

Struktur alur demikian dimungkinkan dipilih Bramantyo karena film ini memang menceritakan biografi seorang tokoh, yakni kisah tokoh tersebut mulai dilahirkan hingga momen puncak (pencapaian) tokoh dalam kehidupannya, yakni lahirnya Ahmad Dahlan hingga berdirinya Muhammadiyah. Dengan demikian, film ini memang tidak menyoroti konflik batin atau perjalanan spiritual sang tokoh, melainkan lebih ke arah kisah kehidupan tokoh dalam kaitan dengan perubahan-perubahan sosial yang terjadi di masyarakat. Dalam perubahan itu, sang tokoh hadir sebagai sosok yang “mengubah”. Pada konteks ini pun sebenarnya film ini tidak bisa dikatakan sebagai film “sejarah tokoh” sebab ia hanya mengambil bagian-bagian penting (pokok soal) dari peranan sang tokoh dalam masyarakat. Kisah kepergian dan proses belajar tokoh mendalami Islam di Mekkah, misalnya, lebih dihadirkan secara *in absentia* dalam benak penonton.

Beranalogi pada konsep linguistik struktural Ferdinand de Saussure dalam *Course in General Linguistics* (1990), secara umum struktur film ini dibangun dalam dikotomi atau pasangan-pasangan pertentangan (*binary opposition*). Pasangan-pasangan pertentangan tersebut antara lain sebagai berikut:

Ahmad Dahlan  
Langgar Kidoel  
Guru  
Boedi Utomo  
Blankon/Jas  
Meja belajar  
Pencerah (-an)  
Modern  
Rasio  
dll

Kyai Penghulu Kamaludiningrat  
Masjid Besar  
Santri  
Belanda  
Turban/lurik  
Meja lesehan  
Kegelapan  
Tradisional  
Hati  
dll

Pasangan-pasangan pertentangan tersebut menjadi semacam “tulang punggung cerita”. Artinya, seluruh peristiwa terjadi di atas pasangan pertentangan tersebut atau karena adanya pasangan pertentangan itu. Konflik berkepanjangan antara Ahmad Dahlan dan Imam Masjid Besar, misalnya, melahirkan berbagai peristiwa sepanjang cerita, peristiwa pembakaran Langgar Kidoel terjadi karena kehadirannya—setelah Ahmad Dahlan menggantikan ayahnya sebagai imam—dianggap menentang Masjid Besar, dan seterusnya.

### 3. Hati dan Rasio dalam Ruang dan Waktu Cerita

Dilihat dari aspek ruang dan waktu (seting), film (juga tentu saja karya sastra) menghadirkan ruang dan waktu cerita (realitas riil) dalam ruang dan waktu penceritaan (realitas penceritaan). Dengan kata lain, ruang dan waktu cerita adalah referen dari ruang dan waktu penceritaan—meskipun untuk waktu penceritaan bisa berkaitan juga dengan durasi atau waktu yang digunakan untuk menceritakan peristiwa (bukan latar waktu).

Ruang dan waktu cerita *Sang Pencerah* adalah fenomena masyarakat di Yogyakarta pada paruh akhir abad ke-19, khususnya dalam kehidupan beragama. Karena ruang dan waktu tersebut telah lampau (kurang lebih satu abad yang lalu), Bramantyo menggunakan seting artifisial, artinya seting

yang diciptakan atau yang lebih dikenal dengan *set studio*. *Set studio* merupakan seting yang telah lama digunakan dalam perfilman, bahkan sejak sinema diciptakan. Thomas A. Edison, penemu sinema, juga memproduksi film-filmnya dalam sebuah studio tertutup yang ia sebut *Black Maria* (Pratista, 2008: 63).

Tentu saja *set studio* memiliki kelebihan dan kelemahan tersendiri. Kelebihannya, antara lain, seting yang dihadirkan bisa merepresentasikan eksplorasi segi-segi artistik sebagai hasil interpretasi sutradara dan kru film terhadap berbagai sumber yang diriset terkait latar nyatanya (riil). Namun, seraya dengan itu ia memiliki kelemahan, yakni terminimalkannya aspek-aspek natural latar. Di samping itu, secara ekonomi set studio juga memerlukan biaya yang tidak murah. Film *Sang Pencerah* sendiri, menurut berbagai sumber, banyak menghabiskan biaya dalam pembuatan setingnya.

Karena setingnya demikian, pada beberapa bagian film ini Bramantyo tampak merasa perlu memberi keterangan tekstual untuk menjelaskan nama tokoh, tempat, gedung, dan lain-lain. Tampak Bramantyo ingin membuat film ini menjadi “sangat realis”, yakni berambisi untuk menerangkan-jelaskan segala hal yang dikandung film tersebut. Dalam konteks ini, *Sang Pencerah* menjadi identik dengan film dokumenter.



Dari teknik seting semacam itu tampak situasi masyarakat Yogyakarta tradisional yang hidup dalam berbagai kekurangan. Namun, berdampingan dengan pemandangan tersebut, keluarga kyai, khususnya yang berinduk pada keluarga Imam Masjid Besar Kauman, termasuk keluarga berkecukupan untuk ukuran masyarakat saat itu. Keluarga Ahmad Dahlan sendiri termasuk ke dalam lingkaran tersebut. Karena berasal dari keluarga demikianlah, pada usia ke-15 Ahmad Dahlan telah mampu melaksanakan ibadah haji, pergi ke Mekkah yang diniatkan juga untuk memperdalam ilmu Islam.

Lebih spesifik ke ranah kehidupan beragama, melalui teks visual yang juga ditegaskan dengan narasi verbal di awal film, Bramantyo telah menentukan penilaian bahwa pada saat itu kehidupan Islam lebih bernuansa takhayul atau tidak rasional. Dalam menghadapi berbagai persoalan hidup, masyarakat lebih menggunakan naluri-naluri mistisnya ketimbang rasio.

Hal tersebut tentu merupakan cara pandang orang modern—dalam hal ini Bramantyo sebagai sutradara—terhadap kehidupan masyarakat masa lalu. Memang masih bisa diperdebatkan apakah bagi orang-orang masa lalu takhayul itu memang takhayul atau malah jangan-jangan hal itu merupakan logika zaman itu. Umar Junus, misalnya, menyebut bahwa pada zamannya mitos bukanlah mitos (Junus, 1981: 84). Namun, terlepas dari hal tersebut, menarik melihat bagaimana dalam film ini diidentifikasi dua hal yang bertentangan, yakni antara hati dan pikiran (akal). Hal ini bahkan telah disampaikan di bagian awal film dalam dialog antara Ahmad Dahlan yang masih remaja dengan ayahnya, K.H Abubakar. Dialog ini terjadi setelah Ahmad Dahlan menyaksikan berbagai peristiwa dan perilaku masyarakat di sekitar Yogyakarta yang dianggapnya tidak rasional. Ahmad Dahlan menyampaikan hal tersebut kepada ayahnya. Perhatikan kutipan berikut:

- Abu Bakar : Semua itu ada tempatnya, sesuai aturan, gitu, lho.  
Ahmad Dahlan : Tapi bukan aturan menurut Al-Quran dan sunnah rosul.  
Abu Bakar : Menghayati Al-Quran dan sunnah Rosul itu dengan hati, bukan dengan akal, to! Kadang orang itu terpeleset bukan karena dia itu bodoh, melainkan karena dikuasai akalnya.

Ungkapan tersebut dapat dibaca sebagai penanda bahwa pada saat itu cara beragama lebih didasarkan pada pertimbangan keyakinan yang basisnya hati. Persoalan keyakinan tidak dapat diklarifikasi kebenarannya secara rasional sebagaimana orang modern melakukannya. Persoalan keyakinan adalah persoalan ketetapan; jika sudah ditetapkan yang tersisa adalah sikap meyakini itu sendiri atau tidak. Dengan begitu, sebagaimana dikatakan C.C Berg (1974: 7), persoalan keyakinan menjadi identik dengan permasalahan sosialisasi, atau meminjam bahasa Roland Barthes tentang mitos, keyakinan adalah soal artikulasi, sebuah tipe pengucapan (Barthes, 1972).

Jika keyakinan sedemikian telah tersosialisasi dan ditetapkan di masyarakat, keyakinan tersebut akan menjadi mitos dan mitos dengan sendirinya menjadi sumber pengetahuan. Ini berarti bahwa mitos adalah logika zaman, sebuah rasionalitas yang kontekstual sesuai ruang dan waktunya.

Mitos itulah yang hendak diberontaki Ahmad Dahlan. Artinya, Ahmad Dahlan—dalam hal ini terutama pada fungsinya sebagai tokoh utama dalam film—menjadi sosok pemberontak; tokoh yang terus-menerus gelisah dan ingin keluar dari logika zaman saat itu. Secara fisik, Ahmad Dahlan sendiri memang kemudian keluar dari penjara konvensi zaman demikian, yakni dengan pergi ke Mekkah.

Selama lima tahun di Mekkah dimanfaatkan Ahmad Dahlan untuk mempelajari pemikiran-pemikiran pembaharu Islam seperti Muhammad Abduh, Al-Afghani, Rasyid Ridha, dan Ibnu Taimiyah. Muhammad Abduh, misalnya, merupakan pemikir Islam modern yang sangat disegani di Mesir. Muhammad Abduh, sebagaimana disampaikan oleh kakak ipar Ahmad Dahlan dalam sebuah dialog ketika Ahmad Dahlan baru pulang dari Mekkah, juga merupakan tokoh yang telah banyak terpengaruh oleh pemikiran modern Barat.

Cara berpikir ulama tersebut sangat berpengaruh pada Ahmad Dahlan. Namun, rasionalitas baru yang diajarkan Ahmad Dahlan di Yogyakarta sekembalinya dari Mekkah bukan murni bersumber dari Ulama Mesir tersebut, melainkan juga dari pengaruh lain yang masuk menjadi bagian dari pengetahuannya, baik yang diterima secara sadar maupun tidak. Dalam konteks ini menarik memperhatikan satu-satunya benda yang dibawa Ahmad Dahlan dari Mekkah, yakni biola. Embrio alat musik ini memang berasal dari Asia Tengah yang pada Abad ke-7 menyebar sampai ke Arab. Akan tetapi, ia telah mengalami berbagai perubahan dan metamorfosa. Biola modern sendiri baru diiciptakan pada abad ke-16 di Italia. Pendek kata, biola menjadi tidak identik dengan Islam, bahkan justru sebaliknya: berada di poros yang bersebrangan.

Berdasarkan hal itu, kehadiran alat musik biola dalam *Sang Pencerah* menegaskan oposisi biner antara Islam dan dunia di luarnya. Secara simbolik, Bramantyo memang memasangkawankan biola dengan rebana/musik hadroh yang ditampilkan sebagai musik yang mengiringi kepergian Ahmad Dahlan ke Mekkah (pergi dengan rebana; pulang dengan biola).

Dengan demikian, rasionalitas baru yang dibawa Ahmad Dahlan menjadi berbanding lurus dengan modernisme Barat. Menarik menyaksikan bagaimana dalam film ini Ahmad Dahlan menjadikan biola semacam “kitab” lain untuk menyiasati

keadaan. Alat musik ini digunakan, misalnya, ketika ia menjelaskan kepada beberapa orang muridnya tentang arti agama, juga ketika ia menjadi guru bagi murid-murid madrasah ibtidaiyah dinniyah yang dilaksanakan di rumahnya.

Rasionalisme baru yang menjadi basis metodologi pengajaran Islam Ahmad Dahlan sedemikian semakin menampakkan wujudnya setelah ia kembali dari kunjungan keduanya ke Mekkah. Sebagaimana beberapa peristiwa yang terjadi kemudian, kesadaran atau ketidaksadaran Ahmad Dahlan bergabung dengan organisasi pergerakan modern Boedi Oetomo, keputusannya untuk mengajar anak-anak Indo dan pribumi ningrat, dan pendirian Madrasah Ibtidaiyah Dinniyah dengan metode pengajaran modern di rumahnya kian menunjukkan bahwa rasionalitas baru yang diajarkan Ahmad Dahlan juga bersinggungan dengan rasionalitas Barat.

Pada level itu, pertentangan dengan rasionalitas lama menjadi bukan hanya dalam wilayah keyakinan dan metode beribadah Islam semata, melainkan lebih luas menjadi persoalan modern versus tradisi dalam berbagai bidang kehidupan. Dengan kata lain, persoalannya bukan hanya terfragmentasi pada wilayah keagamaan, melainkan juga kebudayaan khususnya dan peradaban umumnya. **Ia melampaui batas hati versus rasio, yakni lebih jauh menggapai soal hegemoni, bahkan dominasi budaya.**

Melampaui permasalahan agama, modernisme Barat memang merupakan faham yang anti tradisi. Adolf Loose, misalnya, dalam *Ornament and Crime* (1997) menyebut ornamen, ciri seni dan arsitektur tradisional, sebagai sebuah kejahatan, *ornaments was crime*. Seperti siswa yang duduk tegak menatap ke depan di ruang kelas sekolah modern, modernisme bersifat progresif, menatap ke depan dan meninggalkan masa lalu. Pada tingkat yang ekstrem, khususnya dalam wilayah seni, ketidak kompromian modernisme pada masa lalu menyebabkan kehadirannya tidak mudah dipahami, bahkan ia memang tidak minta dipahami, sebab

seniman adalah Sang Genius yang menatap jauh kedepan, sebagai sang pencerah. Dari situlah kemudian lahir ungkapan yang sangat populer dalam seni, yakni seni untuk seni. Seni sebagai institusi yang otonom.

Apakah Ahmad Dahlan berfahaman demikian dalam mengajarkan agama? Sebagaimana ditampakkan secara tekstual dalam film, modernisme Barat tidak seluruhnya dianut Ahmad Dahlan. Pendiri Muhammadiyah ini, sebagaimana juga pengikutnya hingga sekarang, tampak hanya menempatkan rasionalitas baru—yang salah satu variannya mengedepankan ilmu pengetahuan—sebagai titik sentral dalam mempelajari dan melaksanakan syariat Islam. Ini, mau tidak mau, mengundang konsekuensi bahwa agama harus dijauhkan dari tradisi, atau dari cara berpikir tradisional (rasionalitas lama) yang dalam pandangan modern cenderung emosional, mistis, dan pada tingkat ekstrem, bid'ah.

Namun, perlu juga ditambahkan bahwa prinsip tersebut sering juga lebih bersifat teoretik. Pada wilayah praktis, sifat-sifat masyarakat Indonesia yang sesungguhnya toleran, kekeluargaan, dan guyub sebagai karakteristik dasar masyarakat kolektif menyebabkan batasan-batasan teoretik demikian tidak selamanya dapat dilaksanakan sebagaimana diisyaratkan teori tersebut. Di situ, antara hati dan rasio sebenarnya tidak memiliki batas yang tegas, bahkan keduanya memang tidak bisa dipisahkan.

Film *Sang Pencerah*, hemat penulis, merepresentasikan hal itu dengan sangat baik pada akhir cerita. Konflik berkepanjangan antara Ahmad Dahlan sebagai pembawa rasionalitas baru dengan Imam Masjid Besar Kauman (rasionalitas lama) diselesaikan dengan kecerdasan lokal, naluri purba manusia Jawa yang kompromis dan toleran. Perhatikan dialog antara Ahmad Dahlan dengan Imam Masjid Besar Kauman di bagian akhir film sebagai berikut:

Imam Masjid Besar : Kita ini sama-sama muslim, kita adalah saudara.

Ahmad Dahlan: Benar Kyai, bukankah sesama saudara harus saling mengingatkan?...

Imam Masjid Besar : Kita lakukan tugas kita masing-masing, melindungi kewibawaan agama kita. Kebenaran hanya di tangan Allah. Manusia seperti kita hanya ikhtiar.

Setelah dialog tersebut, kepada murid-muridnya Ahmad Dahlan berkata, “Hari ini kita sama-sama belajar untuk menjadi yang terbaik di mata Allah. Bukan untuk kepentingan sendiri, tapi untuk kepentingan orang banyak...”

#### **4. Hati dan Rasio dalam Waktu Penceritaan**

Sebagaimana telah disinggung, waktu penceritaan identik dengan durasi, yakni waktu yang dibutuhkan untuk menceritakan peristiwa tekstual. Waktu cerita di dalam teks berlangsung selama 100 tahun, misalnya, diceritakan dalam film dalam durasi 120 menit. Paul Riceour (1983) menyebut waktu cerita ini sebagai waktu narasi (*narrative time*), yaitu hubungan antara waktu peristiwa dan waktu di dalam narasi, yang dapat dilihat dari panjang teks.

Akan tetapi, yang dimaksud waktu penceritaan pada tulisan ini tidak mengacu pada teori tersebut. Di sini, waktu penceritaan diartikan sebagai saat waktu cerita diceritakan. Sebagaimana telah divisualisasikan pada Bagan Pendekatan Kebudayaan di depan, *Sang Pencerah* adalah sebuah film yang diproduksi tahun 2011, tetapi menceritakan sepak terjang tokoh termasuk fenomena masyarakat di mana tokoh tersebut hidup kurang lebih satu abad yang lalu. Jadi, *Sang Pencerah* merupakan film yang menghadirkan realitas cerita masa lalu dalam realitas penceritaan hari ini.

Dari fakta tersebut segera muncul beberapa pertanyaan, antara lain: bagaimana tokoh dan pokok (rangkaiannya peristiwa, gagasan, logika zaman, dan lain-lain) masa lalu tersebut dapat ditarik benang merahnya

dengan realitas hari ini? Sebatas mana kisah masa lalu tersebut memberi kontribusi bagi penyelesaian persoalan-persoalan hari ini yang tampaknya jauh lebih kompleks, beragam, dan njlimet?

Dua persoalan itu kiranya cukup untuk mengantarkan pembicaraan mengenai film *Sang Pencerah* ke wilayah wacana kekinian atau analisis wacana narasi (*narrative discourse*). Dalam kajian tingkat ini yang “*Discourse, with a capital “D”, for ways of combining and integrating language, actions, interactions, ways of thinking, believing, valuing, and using various symbols, tools, and objects to enact a particular sort of socially recognizable identity*”.

Berdasarkan hal itu, dalam situasi hari ini—kurang lebih satu abad setelah rasionalitas baru versus Ahmad Dahlan—adalah waktu dan ruang yang menarik untuk membicarakan kembali rasionalitas baru versus Ahmad Dahlan tersebut. Jika pada paruh akhir abad ke-19 rasionalitas baru didefinisikan sebagai sinar pencerah jalan (setidaknya oleh Bramantyo), apakah manusia hari ini yang “seharusnya telah rasional” tengah berada dalam jalan terang tersebut. Tentu saja kita dapat dengan segera menjawab pertanyaan ini tanpa harus menganalisis lebih dalam, yakni alih-alih berada dalam jalan terang rasio, manusia hari ini justru tengah terjebak dalam “kegelapan rasio”. Pendewaan rasio oleh modernisme ternyata telah menjadikan kehidupan manusia menjadi tanpa nilai (*anomie*). Rasio juga telah menjadikan manusia pada titik pusat kuasa (*egosentrisme*) di hadapan alam. Alih-alih menjadi khalifah di bumi, *egosentrisme* manusia telah menjadikan dirinya sebagai penghancur bumi.

Hal yang paling menggetirkan adalah kenyataan bahwa di ujungnya rasionalitas modernisme ternyata telah melahirkan keyakinan-keyakinan di luar nalar itu sendiri, yakni munculnya takhayul-takhayul baru. Inilah paradok rasionalitas. Gaya hidup konsumerisme adalah contoh konkret dari paradoks tersebut. Dalam konteks ini, terdapat

penting disinggung adalah para pelibat dan medan wacana. Wacana itu sendiri adalah perbincangan yang di dalamnya terjadi pertukaran pesan, makna, sekaligus merupakan lalulintas kepentingan dan perebutan posisi (*identitas, kekuasaan*). Wacana merupakan perbincangan yang memuat berbagai elemen. James Paul Gee (1999: 21) menulis:

keyakinan bahwa kepemilikan atas produk-produk modern, misalnya, menjadi ukuran yang rasional bagi eksistensi subjek manusia. Hubungan antar manusia lantas menjadi lebih ditentukan oleh hubungan benda-benda yang dipakai ketimbang oleh kualitas pribadi yang dibungkusnya. Kini, yang diproduksi dan dimamah manusia dalam kehidupan kesehariannya adalah ilusi, image, dan citra. Dalam kultur ini, benda-benda, yaitu hal-hal yang tampak secara visual sebagai citra adalah sesuatu yang disembah. Dalam *visual culture*, sebagaimana dikatakan Schroeder (2002: 141-159), benda-benda mulai dari pakaian, minuman, dan lain-lain menjelma menjadi sasaran (*objek sekaligus subjek*) pemujaan (*fetish*).

Para tokoh agama, di sisi lain, ternyata juga tidak memberikan andil yang signifikan dalam mengubah tatanan demikian, persis sama dengan posisinya seabad yang lalu sebagaimana dinarasikan dalam *Sang Pencerah*. Alih-alih memberikan kontribusi untuk memberi pencerahan, sebagian besar tokoh agama justru terjebak dalam takhayul bentuk baru: sebagian berbondong-bondong menyerbu kursi kekuasaan dalam berbagai level, sebagian lagi terjebak dalam godaan media massa, terutama televisi. Agama menjadi bagian penting penyokong berputarnya mesin kapitalisme yang terus-menerus meninabobokan hasrat. Agama menjadi bagian penting dalam budaya populer.

Jika agama telah berubah bentuk sedemikian, maka ajaran yang dikandungnya menjadi tidak lagi memiliki “*daya magis*” untuk mengubah perilaku menyimpang di satu

sisi dan membentuk pribadi yang saleh pada sisi yang lain. Para jamaah yang mengaji di depan dan di dalam televisi cenderung memosisikan ustad sebagai tokoh populer sebagaimana umumnya selebritis. Ketika popularitasnya hilang atau berkurang, ajarannya pun sirna. Majelis taklim televisi, dengan begitu, bersifat sporadis: muncul tenggelam seperti juga muncul tenggelamnya popularitas ulamanya.

yang centang-perenang seperti diuraikan di atas, waktu cerita *Sang Pencerah* bisa dilihat sebagai surat dari masa lalu yang mengingatkan bahwa telah terjadi penyimpangan luar biasa dari rasionalitas (setidaknya rasionalitas-baru versus Ahmad Dahlan) sehingga memunculkan berbagai paradoks dan takhayul-takhayul kontemporer, mistik dalam bentuk yang lebih canggih, lebih baru.

Di samping itu, jika hari ini memang telah muncul takhayul-takhayul kontemporer sedemikian, *Sang Pencerah*, yaitu waktu, ruang, dan sosok Ahmad Dahlan mestinya menjadi sebuah inspirasi bagi lahirnya rasionalitas lebih baru lagi—juga sosok lebih baru—yang mampu memberi jalan keluar dari kungkungan pradoks rasionalitas dan takhayul kontemporer hari ini. Menurut hemat penulis, Islam bukan agama yang mengunci ummatnya dari kemapanan dan kejumudan pikiran, sebab jika begitu sosok seperti Ahmad Dahlan tidak akan pernah lahir.

Alih-alih sebagai agama yang memenjarakan ummatnya, Islam justru merupakan agama yang selalu memberi jalan keluar bagi ummat dan semesta ini dari berbagai situasi chaos. Itu sebabnya Islam ditetapkan Tuhan sebagai *rahmatan lil alamin*. Agama Islam memberi ruang tafsir yang sangat terbuka bagi mereka yang mempelajarinya dengan sungguh-sungguh. Hadist Nabi Muhammad mengenai tata cara menjalankan sholat, misalnya, mengirim sinyal demikian secara terang-benderang. Nabi bersabda “Sholatlah kamu se-bagaimana KAMU melihat aku sholat” (kapital dari penulis). Hadist ini luar biasa egaliter: Nabi

Lantas, apakah dengan begitu rasionalitas yang harus menjadi basis pemahaman dan pengamalan syariat agama sebagaimana diperjuangkan dan diajarkan Ahmad Dahlan telah mengalami titik akhirnya. Tentu saja tidak demikian. Justru di sinilah ditemukan titik penting dan strategis dari hadirnya waktu cerita *Sang Pencerah* pada waktu penceritaan hari ini. Di tengah-tengah fenomena waktu penceritaan sekarang menyerahkan segala sesuatu pada bagaimana cara kita menafsir, bukan pada bagaimana cara beliau merumuskan. Ini berarti bahwa Islam adalah agama yang ramah budaya, ia melampaui ruang dan waktu.

Walhasil, *Sang Pencerah* dapat dikatakan sebagai film yang memberi inspirasi bagi lahirnya Ahmad Dahlan baru, mungkin juga organisasi Islam baru yang lebih kontekstual, progresif, dan mampu menjawab persoalan-persoalan konkret manusia, baik untuk hari ini maupun masa depan. Bukankah untuk itu sesungguhnya agama diciptakan.

## SIMPULAN

Sampai di sini kiranya penulis telah mencoba menjawab tiga persoalan yang dikemukakan pada bagian pendahuluan. Sebagaimana telah diuraikan, *Sang Pencerah* merupakan film yang bukan hanya mengedepan kisah biografis K.H Ahmad Dahlan sebagai tokoh penting dalam sejarah perkembangan Islam di Indonesia, melainkan juga merepresentasikan fenomena perubahan dalam sebuah zaman yang dikerangkeng kegelapan masa lalu menuju ke zaman selanjutnya yang diandaikan telah dicerahkan oleh lahirnya Sang Tokoh Pencerah. K.H. Ahmad Dahlan, dengan berbagai kelemahannya, telah menjadi sosok pembawa rasionalitas baru pada zamannya, yang dengan begitu ia memberikan kontribusi yang signifikan bagi perkembangan peradaban manusia, dalam hal ini khususnya ummat Islam.

Rasionalitas baru yang diajarkan K.H Ahmad Dahlan akhirnya bukan hanya menyangkut soal agama, tetapi juga berelasi kuat dengan berbagai pengaruh di luar agama. Film ini, dengan berbagai penanda visual yang dikreasikannya, telah menunjukkan bahwa ajaran K.H Ahmad Dahlan, langsung atau tidak, disadari atau tidak, juga bersentuhan atau terpengaruh oleh faham modernisme Barat. Pengaruh ini tentu bukan kelemahan, justru ia menunjukkan betapa beragama. Dengan kata lain, film ini telah memberi nilai baru pada masa lalu yang dengan begitu menjadi bermakna pada masa kini. Sosok K.H Ahmad Dahlan yang teguh memegang pendirian, kreatif, visioner, dan dalam beberapa hal memiliki sifat yang militan menjadi inspirasi penting bagi perkembangan Islam khususnya dan bangsa Indonesia umumnya dalam menjalani masa depan yang, *defacto*, sangat mengkhawatirkan. Ajaran terpenting dari K.H Ahmad Dahlan dalam *Sang Pencerah* adalah fakta bahwa agama bukan sesuatu yang baku. Agama memberi ruang takterbatas bagi munculnya tafsir baru terus-menerus, yang, dengan begitu, juga lahirnya sosok pencerah baru secara terus-menerus pula.

Akhirnya, sebagaimana juga telah dikemukakan di awal, harus ditegaskan bahwa kajian terhadap film *Sang Pencerah* ini memiliki keterbatasan sesuai pendekatan dan metode yang telah dipilih. Tentu saja jangkauan terbatas ini menyisakan banyak hal yang belum tersentuh, misalnya bagaimana aspek estetika bentuk film ini berkorelasi dengan bentuk tematiknya sehingga mampu membangun kesatuan makna sebagai film yang ber-nas; bagaimana juga pandangan dunia Bramantyo sebagai sutradara sehingga ia memilih sudut pandang tertentu dalam film ini, dan lain-lain. Hal-hal yang belum terjangkau ini kiranya bisa menjadi rekomendasi untuk penelitian selanjutnya, baik oleh penulis maupun peneliti lain.

Islam di tangan K.H Ahmad Dahlan menjadi cair sehingga dengan begitu ia mampu memberi nuansa dan semangat baru demi mengatasi tantangan zaman saat itu.

Lebih jauh, kehadiran kembali sosok K.H Ahmad Dahlan dalam *Sang Pencerah* menjadi sebuah inspirasi bagi usaha-usaha mengatasi persoalan kehidupan masyarakat hari ini, terutama, tentu saja, dalam hal kehidupan.

## DAFTAR PUSTAKA

- Abrams, M.H. 1980. *The Mirror and The Lamp, Romantic Theory and The Critical Tradition*. Oxford University Press.
- Afifi, John. 2011. *Pakai Otak Kananmu, Dijamin Kaya*. Yogyakarta: Bening
- Barker, Chris. 2005. *Cultural Studies, Teori dan Praktik*, terjemahan Tim KUNCI Cultural Studies Centre. Yogyakarta: Bentang.
- Berg, C.C. 1974. *Penulisan Sejarah Jawa*, terjemahan oleh S. Gunawan. Jakarta: Bharata.
- Gee, James Paul. 2005. *An Introduction to Discourse Analysis, Theory and Method*. London and New York: Routledge.
- Giddens, Anthony. 2003. *Masyarakat Post Tradisional*, terjemahan oleh Alie Noer Zaman. Yogyakarta: IRCiSoD.
- Pratista, Himawan. 2008. *Memahami Film*. Yogyakarta: Homerian Pustaka
- Ricoeur, Paul. 1983. *Time and Narrative*, Volume 1. Chicago: The University of Chicago Press.
- Saidi, Acep Iwan. 2008. *Narasi Simbolik Seni Rupa Kontemporer Indonesia*. Yogyakarta: IsacBook.
- Saussure, Ferdinand de. 1990. *Course in General Linguistics*. Translated by Roy Harris. London: Duckworth.
- Schroeder, Jonathan. E. 2002. *Visual Consumption*. London and New York: Routledge.