

Perempuan dalam Film Religius: *Ayat-ayat Cinta* dan *Perempuan Berkalung Sorban*

Ambok Pangiuk

Institut Agama Islam Negeri (IAIN) Sulthan Thaha Saifuddin
Jambi

Abstract: This articles aims to be a semiotics analysis towards Hanung Bramantyo's movie *Ayat-Ayat Cinta* (AAC) and *Perempuan Berkalung Sorban* (PBS). This article starts from the fact that since this movie launched in 22 February 2008, AAC gained huge attentions for audiences. Meanwhile, PBS gained negative responses by many criticisms toward this movie. Based on the analysis, both movies have religious topics so that they considered as religious movies, as the audiences identified them. Thus, one thing that made these movies different was the portraying of polygamy in the movie. AAC focused on man as a polygamy actor which brought no issues arise. While PBS focused on woman as a polygamy victim that led to her suffer. However, AAC used man perspective that is called anti-feminist while PBS used woman perspective that is called as feminist movie.

Keywords: film religius, *Ayat-ayat Cinta*, *Perempuan Berkalung Sorban*, analisis semiotika, feminisme.

A. Pendahuluan

Artikel ini membahas tentang film *Ayat-ayat Cinta* (AAC) dan *Perempuan Berkalung Sorban* (PBS). Sejak tayang perdana pada 22 Februari 2008, AAC memperoleh perhatian sangat besar dari penonton di Indonesia. Dalam waktu hanya sebulan, AAC berhasil meraup penonton sejumlah 3,7 juta. Angka itu terbilang sangat fantastis.

Biasanya, film-film lokal hanya mampu menarik penonton 500 ribuan selama masa tayang.¹ Yang menarik, selain remaja sebagai segmen terbesar penonton bioskop,² para ibu majelis taklim juga turut menonton film tersebut. Sewaktu film AAC diputar, bioskop seolah menjadi tempat pengajian.³

Setelah sukses dengan AAC, sutradara Hanung Bramantyo merilis *Perempuan Berkalung Sorban* (PBS, produksi Starvision, 2009). AAC dan PBS sama-sama berkisah tentang perempuan (yang dipoligami). Dalam PBS, perempuan bahkan menjadi pemeran utama. Sementara, walau bukan pemeran utama, tiga tokoh penting di samping tokoh utama dalam AAC adalah perempuan. Dari kacamata struktural,⁴ AAC bisa dikata berkisah tentang perempuan sebab kehadiran ketiga tokoh itu sangat penting. Bila satu tokoh perempuan saja dihilangkan, akan mengubah struktur kisah secara signifikan.

Yang membedakan, kalau AAC disenangi, PBS justru hujan kritik. Tak kurang Ketua DPP Partai Keadilan Sejahtera Tifatul Sembiring, PB Nahdlatul Ulama, dan Majelis Ulama Indonesia (MUI) mengkritik PBS. Menurut pengkritiknya, PBS bias dalam menggambarkan kehidupan pesantren serta memuat ajaran Islam yang tak sesuai fiqh.⁵ Mereka bahkan berpendapat, PBS harus dikoreksi.

Kedua film tersebut, yakni AAC dan PBS, bisa disebut sebagai film agama atau dalam kajian film disebut film religius (*religious film*). Kaver AAC sendiri mengatakan, "Ini adalah kisah cinta. Tapi bukan cuma sekedar kisah cinta yang biasa. Ini tentang bagaimana menghadapi turun-naiknya persoalan hidup dengan cara Islam." Artinya, film tersebut dikatakan berkisah tentang cinta dengan bungkus agama (Islam). Hanung sendiri juga acap menyebut AAC sebagai film dakwah.⁶ Sementara PBS juga layak disebut film religius. Seting pesantren serta persoalan yang diangkat, bagaimanapun, bersinggungan dengan agama (Islam). Ringkasnya, kedua film tersebut masuk dalam definisi film religius. Wendy M. Wright, misalnya, membuat definisi yang "terbuka":

If a film is about religion or religious people, especially if it

sympathetically tells the tale of an exemplary religious figure like Jesus or Muhammad, it can be called a religious movie. Or, from a more nuanced perspective, if a film wrestles with topics usually considered the concern of religious thinkers — the afterlife, hell, heaven, moral issues — it might qualify as a religious film. Scholars and students of the cinematic arts and filmmakers themselves do not approach films in the same way. Cinema is a complex art-form that communicates many more ways than through plot, characterization and dialogue. Other concerns, for example the dramatic visual exploration of a foundational religious myth or the visual style of the film, art direction, musical score, camera work, might rightfully qualify a film as religious, even if its subject matter could not in any way be construed as such.⁷

Membandingkan respons terhadap dua film religius tersebut, pertanyaan yang segera menyergap adalah mengapa film yang menceritakan kehidupan poligami serta tunduk di dalam sistem itu disukai dan film yang memperjuangkan kesetaraan perempuan (dengan lelaki) ditolak bahkan oleh perempuan sendiri? Dalam menjawab pertanyaan tersebut, artikel ini memakai metode dan analisis semiotika.

B. Semiotika dan Analisis Film

Semiotika adalah salah satu metode yang acap digunakan dalam studi film. John Lyden mengatakan:

Films are a creation and a reflection of the popular culture which produces and sustains them. They support this culture through creating myths, icons, and values which are celebrated and reinforced in a ritualized fashion. A variety of methods are used ... to study films. There are representative of the range of methods available within film studies generally: semiotics, textual or formalistic studies, psychoanalytic methods, ideological or political critiques, reader-response theories, genre and auteur studies, and so on.⁸

Sebelum lebih lanjut masuk ke dalam pembahasan film, pertama-tama akan dijelaskan tentang semiotika. Hal itu penting sebab, seperti kata St. Sunardi di dalam *Semiotika Negativa*,⁹ semiotika bukanlah sebuah ilmu mati, melainkan ilmu yang terus berkembang atau butuh dikembangkan. St. Sunardi menyebutnya sebagai semiotika yang aktif atau semiotika negatif. Itu sebabnya kemudian corak ilmu ini tidak satu, melainkan banyak. Dalam tradisi yang

paling luas, semiotika setidaknya berkembang dalam dua tradisi, yakni tradisi Saussurean dan Peircean. Karena itu, sebelum melakukan analisis semiotika, seorang peneliti harus menerangkan konsep semiotikanya terlebih dahulu.

Secara sederhana, semiotika adalah ilmu tentang tanda.¹⁰ Dalam tradisi semiotika Saussurean, tanda terdiri atas tiga: tanda itu sendiri (*sign*), aspek material (berupa suara, huruf, bentuk, gambar, gerak) dari tanda yang berfungsi menandakan (*signifier* atau penanda), dan aspek mental atau konseptual yang ditunjuk oleh aspek material (*signified* atau petanda). Hubungan antara penanda dan petanda adalah manasuka atau arbitrer (*arbitrary*). Tanda, penanda, dan petanda bekerja dalam suatu proses penandaan (*signifying process* atau *signification*).

Di samping pembagian *langage*, *langue*, dan *parole*; pendekatan sinkronik dan diakronik; pembagian-pembagian *signifier* dan *signified* juga sesuatu yang baru yang belum pernah dilakukan sebelum Saussure. Sebagaimana telah disinggung, kalau sebelumnya sebuah tanda bermakna karena merujuk langsung ke objeknya (kata “pohon” bermakna karena merujuk pohon dalam kenyataan), menurut Saussure tanda bermakna karena prinsip perbedaan (*difference*).

Menurut Saussure, yang terpenting dalam analisis semiotika adalah melihat proses penandaan (*signifying process*) atau *signification*: mengapa sebuah penanda diberi petanda tertentu. St. Sunardi menerangkan tentang apa itu *signification*:

Signification ... berasal dari bahasa Latin *significatio*. Kata Latin ini—secara etimologis—terdiri dari dua kata dasar: *signum* (tanda) dan *facere* (membuat). *Significatio* berarti—menurut *Kamus Latin-Indonesia*—“hal menunjuk, hal menyatakan, pengungkapan, petunjuk, tanda, isyarat”. Dari beberapa arti (sebagai kata, bukan konsep), “hal menunjuk” atau “hal menyatakan” barangkali adalah arti yang paling dekat dengan *significatio* ... karena kata ini lebih berkaitan dengan peristiwa (abstrak) penandaan daripada tanda itu sendiri (aspek material).¹¹

Di sini film merupakan sebuah tanda, yang terdiri atas penanda dan petanda. Penandanya adalah gambar bergerak atau hasil bidikan kamera yang di-*dubbing*, dan petandanya berupa segenap atribusi yang dikenakan pada film itu. Penanda dan petanda dalam film itu

menunjuk (*signify*) makna yang dikandungnya.

Salah seorang pengembang semiotika Saussure adalah muridnya, Roland Barthes, dengan gagasannya tentang dua lapis semiotika. Dalam hal ini, pertama-tama Barthes mengesampingkan formula *signification* Saussure dan mengadopsi formula yang dikembangkan Louis Hjelmslev. Formula Hjelmslev menyebutkan bahwa *signification* merupakan hubungan (*Relation*) antara ungkapan (*Expression*) dan isi (*Content*) atau ERC. Dibandingkan dengan konsep *signification* Saussure, *expression* sejajar *signifier* dan *content* dengan *signified*. Mengapa formula *signification* Hjelmslev dan bukan Saussure? Bagi Barthes, *signification* Saussure memang menarik untuk melihat tanda-tanda linguistik, tapi tidak demikian untuk tanda-tanda semiotik atau nonlinguistik. Untuk hal terakhir, yakni semiotika yang “*other than language*”, bagi Barthes, formula Hjelmslev lebih pas.¹²

Dari rumus ERC Hjelmslev, Barthes kemudian membedakan dua tingkat *signification* atau sistem semiotik: sistem semiotika tingkat pertama dan sistem semiotika tingkat kedua. Pada sistem semiotika tingkat pertama, berlaku rumus ERC atau *signifier* + *signified* dalam formula Saussure. Pada sistem semiotika tingkat kedua, sistem semiotika tingkat pertama atau ERC menjadi *expression* atau *content* baru. Dalam formula Saussurean, *signifier* + *signified* berubah menjadi *signifier* baru atau *signified* baru. Dengan demikian, rumusnya adalah (EC)RC atau ER(EC). Formula (EC)RC menghasilkan konotasi, sementara ER(EC) adalah formula metabahasa. Kalau metabahasa dipakai untuk berbicara denotasi, sistem konotasi menggunakan denotasi untuk berbicara tentang hal lain. Sistem konotasi ini nantinya menghasilkan mitos, metafor, dan metonimi. Untuk keperluan artikel ini, sistem mitos yang akan digunakan.

Apa itu mitos? Mitos berasal dari bahasa Yunani, “*mitos*”, yang berarti cerita. Dalam bahasa Indonesia, mitos jamak diartikan sebagai cerita yang tak sesuai kenyataan atau keadaan sebenarnya. Namun demikian, bukan berarti mitos tak berguna. Dalam lapangan kebudayaan, mitos menjadi kajian menarik antara lain oleh Levi-Strauss (juga murid Saussure) yang menyebut mitos adalah cara

manusia memahami diri dan dunianya.¹³

Definisi mitos oleh Barthes kurang-lebih juga demikian, yakni cerita yang tidak benar dan merupakan cara manusia memahami dunianya. Yang baru dari Barthes, orang-orang modern juga tidak bisa melepaskan diri dari mitos, dikerumuni mitos, memproduksi mitos, dan mengonsumsi mitos. Mitos-mitos orang modern tersebut bukan (hanya) terdapat dalam kisah-kisah kuno, melainkan ditemukan dalam televisi, pidato, radio, dan, yang menjadi fokus artikel ini, film. Menurut Barthes, mitos bagi orang modern adalah sebetuk cara berbicara (*a type of speech*).

Sebagaimana telah disebutkan, yang terpenting dalam analisis semiotika adalah melihat proses penandaan (*signifying process*) atau *signification*: mengapa sebuah penanda diberi petanda tertentu. *Signification* ini tidak berlangsung alamiah, melainkan dilatarbelakangi oleh ideologi tertentu. Dengan kata lain ada ideologi yang melatarbelakangi seseorang dalam memaknai penanda, terutama pada proses semiosis tingkat kedua. Pemeriksaan ideologi itu penting. Barthes mengatakan bahwa analisis semiotik harus sampai pada analisis ideologi.¹⁴ Di sini, dalam mencari ideologi yang melamari pemaknaan film, teori-teori feminis banyak dijadikan alat bantu verifikasi dan falsifikasi.

Artikel ini menggunakan dua lapis semiotika sebagaimana dikatakan Barthes. Pada lapis pertama, akan dilihat bagaimana pembuat film atau sutradara memaknai dunia (*universe*) yang akan dibawanya ke dalam film. Dengan demikian, film adalah sebetuk petanda (*signified*) atas dunia. Namun kemudian petanda film tersebut menjadi penanda (*signifier*) baru dan dengan demikian memiliki petanda baru pula.

C. Dunia Sutradara: Dari Novel ke Film

Dalam beberapa tahun belakangan, terdapat fenomena menarik dalam dunia perfilman Indonesia, yakni munculnya film yang diadaptasi dari novel. Selain *Ayat-ayat Cinta* (AAC) yang awalnya merupakan novel karangan Habiburrahman el-Shirazy dan *Perempuan Berkalung Sorban* (PBS) karya Abidah el-Khalieqi, film

adaptasi dari novel lainnya misalnya *Laskar Pelangi* (Mira Lesmana, 2009) dan *Sang Pemimpi* (Mira Lesmana, 2010), keduanya awalnya novel laris dengan judul yang sama karangan Andrea Hirata, *Eiffel I'm in Love* (Mira Lesmana, 2003; dari novel karya Rachmania Arunita), serta *Kambing Jantan* (Rudi Soedjarwo, 2009; dari catatan harian Raditya Dika).

Fenomena tersebut sesungguhnya bukan khas Indonesia, tapi telah lama terdapat dalam tradisi perfilman Barat. Sebagai contoh, novel laris karangan semiotikus Umberto Eco, *Il Nome della Rosa* (*The Name of the Rose*), yang telah diterjemahkan ke dalam lebih dari 50 bahasa, difilmkan oleh Jean-Jacques Annaud dengan judul *Der Name der Rose* pada 1986.

Alasan produser untuk membuat film adaptasi dari novel, terutama dalam konteks film Indonesia, adalah larisnya novel yang akan difilmkan. Logikanya, ketika novel laris tersebut difilmkan, dia juga akan ditonton banyak orang serupa novelnya yang dibaca ribuan orang. Dengan demikian, diasumsikan pembaca novel laris itu juga akan menonton filmnya, meski kenyataannya tidak selalu demikian.

Walau faktor laris bukan satu-satunya pertimbangan, kita bisa mendapati banyak novel yang laku keras di pasaran kemudian muncul dalam bentuk film, misalnya *Ayat-ayat Cinta*, *Eiffel I'm in Love*, *Kambing Jantan*, *Laskar Pelangi*, dan *Sang Pemimpi*. Dalam dunia perbukuan Indonesia, sebuah buku dikatakan laris jika dicetak lebih dari dua kali dalam waktu yang terlalu lama.¹⁵ Oplah per cetakan sendiri biasanya antara 2.000 hingga 5.000 eksemplar. Sementara, dalam klaim penerbitnya, Republika, *Ayat-ayat Cinta* dicetak lebih dari 2 juta eksemplar.

Sebagai sebuah industri komersial, pembuatan film atas pertimbangan akan laris di pasaran tentu bukan hal ganjil. Bisa dikata, kecuali untuk film-film dokumenter, pasar adalah pertimbangan utama. Simak cerita Hanung Bramantyo tentang penolakan PP Muhammadiyah atas tawarannya membuat film tentang pendiri organisasi tersebut dan permintaan MD Entertainment kepadanya untuk membikin film AAC berikut:

MD Entertainment menawari membuat Film Ayat-Ayat Cinta (AAC).

‘Kenapa anda membuat film ini?’ Tanyaku

‘Sederhana. Pertama, Ini film dari Novel best seller. Kedua, penduduk Indonesia 80 persen muslim. Kenapa saya tidak membuat film tentang mereka? Kalau saya minta 1 persen dari 80 persen masak tidak bisa.’

1% dari 80% penduduk muslim Indonesia berarti sekitar 2 juta penonton. dikalikan 10 ribu per tiket. Berarti pendapatan kotor 20 milyar. Kalau bujet produksinya 10 milyar, keuntungan yang didapat 10 milyar.

Aku jadi berfikir, kenapa Muhammadiyah tidak berfikir begitu ya? Kalau cuma mengumpulkan 2 juta penonton, masa Muhammadiyah tidak sanggup? Bukankah dari 80% tersebut 40% adalah warga Muhammadiyah? Ah, dasar stupid pikirku. Banyak orang Islam tidfak berfikir luas seperti orang-orang Yahudi. Oleh sebab itu Islam selalu dimarjinalkan, mudah diadu domba, dibohongi ... diakali.¹⁶

Alasan kedua, novel juga difilmkan karena sebuah novel telah teruji sebagai sebuah cerita. Walau ada perbedaan antara film dan novel, sebagaimana akan dipaparkan di bawah, elemen dasar film dan novel pada dasarnya sama, yakni cerita. Dengan alasan ini, kita mendapati tak hanya novel, sebuah cerita pendek, yang tak lebih dari 10-an halaman, juga difilmkan. Tentu saja cerita pendek yang difilmkan adalah cerita pendek yang berhasil dilihat dari kualitas sastrawinya, seperti *Mereka Bilang Saya Monyet* (Djenar Maesa Ayu, 2008; awalnya cerpen karya Djenar Maesa Ayu dengan judul yang sama) dan *Doa yang Mengancam* (Hanung Bramantyo, 2008; dari cerpen karangan Jujur Prananto).

Pertimbangan lainnya adalah novel yang difilmkan memiliki gagasan yang menarik, seperti feminisme, seperti dalam PBS. Dalam hal ini Hanung mengatakan:

“Jika kamu seorang yang menganggap perempuan sebagai makhluk kelas dua, maka film ini benar-benar untuk anda Silakan menyaksikan di bioskop tgl 24 Desember nanti. Maaf jika ada yang tidak berkenan. Peringatan keras bagi yang punya pemikiran anti kebebasan, silakan jauhi film ini daripada nanti anda sakit hati”¹⁷

Alasan terakhir ini, sebagaimana tersirat dalam kata-kata Hanung, sesungguhnya lebih merupakan alasan ideal. Ada anggapan

bahwa film yang baik menyelipkan pesan kebaikan di dalamnya, meskipun dalam pandangan kaum pascamodernis, pesan kebaikan itu masih diperdebatkan.

Proses adaptasi dari novel ke film bukanlah proses yang sederhana. Ada perbedaan mendasar antara film dan novel. Kalau bahasa film adalah bahasa visual, bahasa novel adalah bahasa tulis yang disebut Hanung sebagai teks. Dalam hal ini Hanung mengatakan:

Teks mampu membimbing imajinasi kita secara bebas, sedangkan visual memberikan bentuk 'Nyata'. Teks juga mampu menggambarkan secara detil suasana hati, sudut lokasi secara berurutan berikut kiasan-kiasannya, juga memaparkan latar belakang persoalan secara berkelindan, meloncat ke masa silam atau mendadak menjamah masa depan seolah tanpa ada beban. Tapi visual, dengan sifatnya yang nyata, bukan berarti tidak mampu menggambarkan detil persoalan, suasana hati dan latar belakang, akan tetapi memiliki karakteristik yang berbeda.¹⁸

Perbedaan tersebut membuat pengalaman menonton dan membaca adalah juga dua pengalaman yang berbeda. Hanung menjelaskan lebih lanjut:

Ketika membaca Novel, kita bisa melakukan interupsi, menghentikan sementara membaca novel dan dilanjutkan kembali dilain waktu. Tapi di film, tidak ada interupsi seperti itu. Ketika film diputar, penonton seperti penumpang sebuah kapal yang terbawa arus emosi cerita selama kurang lebih 2 jam. Karena itu hal terpenting ketika menuliskan scenario dari Novel adalah menentukan 'Benang merah plot', sehingga bisa disusun struktur dramatik film. Struktur dramatik menjadi 'perahu' bagi penonton. Jika dalam struktur dramatik terlihat kendor, maka seperti kapal yang tersendat lajunya. Oleh sebab itu susunan adegan dalam struktur dramatik menjadi penting untuk menjaga intensitas penonton mengikuti cerita. Dengan demikian Plot-plot yang tergambar di novel melalui bab-bab, tidak bisa dijadikan patokan secara mutlak untuk filmnya nanti.¹⁹

Meskipun antara film dan novel memiliki perbedaan-perbedaan tersebut di atas, sebagai sebuah teks (film juga sebuah teks), proses produksinya pada hakikatnya sama. Di sini penjelasan Paul Ricoeur tentang teks penting dilihat. Menurut Ricoeur di dalam *Time and Narrative*,²⁰ teks diproduksi melalui proses yang disebut seleksi

(*selection*) dan kombinasi (*combination*). Seleksi adalah memilih apa saja yang akan dikisahkan atau ditulis dalam teks. Dalam proses ini, yang dipilih untuk dikisahkan bukan hanya tindakan, tetapi juga komposisi, genre, dan gaya yang merupakan kaidah penyusunan dan perangkaian yang paling elementer dari sebuah teks. Setelah proses seleksi selesai, masuk ke tahap kombinasi atau penyusunan bahan kisah. Dalam dua tahap itu, kemampuan penulis (dalam novel) dan sutradara atau penulis skenario (dalam film) penting untuk menunjang sebuah novel atau film yang baik.

Proses seleksi dan kombinasi dalam adaptasi novel *Ayat-ayat Cinta* menjadi film diceritakan Hanung sebagai berikut:

Disini saya dan Salman Aristo melakukan 'seleksi'. Tidak semua adegan dalam novel muncul di Film. Ini bukan pekerjaan mudah. Habiburrahman (Penulis Novel *Ayat-Ayat Cinta*) secara teks cukup detil menggambarkan suasana hati, lokasi dan latar belakang tokoh utama. Teks yang ditulis Habib meluncur secara bebas. Sering saya menemukan deskripsi tentang kondisi kairo ditengah paragraph yang berisi adegan romantis antara Fahri dengan Maria. Atau tiba-tiba saja, muncul deskripsi latar belakang Fahri yang anak penjual tape ditengah paragraph yang menggambarkan pernikahan.

Tentu saja scenario yang ditulis tidak semata-mata menuliskan seperti apa yang tertulis di novel. Kita mengurai adegan-adegan tersebut, kemudian kita kelompok-kelompokkan ke dalam sequence. Setelah itu baru dipilih adegan mana yang bisa masuk di film, dan adegan mana yang tidak. Dalam merangkai scene-scene di scenario, tidak jarang saya dan Aris melakukan improvisasi, disamping membuang dan menyingkatnya. Upaya itu kami lakukan semata-mata untuk menutup ruang interupsi bagi penonton. Sebab jika ada celah untuk interupsi, maka film menjadi kendor irama dramatikanya.

Tidak jarang scenario yang sudah kita sepakati bersama, kita rombak lagi dan kita ulang dari awal.²¹

Karena prosesnya yang demikian, bagi Hanung, "mengadaptasi Novel ke Film lebih rumit daripada membuat film itu sendiri."²² Kerumitan itu bisa dijelaskan dengan, sekali lagi, teori Paul Ricoeur tentang representasi yang melalui tiga tahap mimesis. Tahap seleksi dan kombinasi cerita sendiri merupakan tahap mimesis-2. Pada tahap pertama yang disebut mimesis-1, bahan untuk seleksi begitu

berlimpah. Bahan-bahan itu, menurut Ricoeur, telah memiliki struktur maknawinya sendiri sebelum dikisahkan.²³

Kalau dalam proses pembuatan film (dan novel) yang biasa bahan kisah adalah apa yang disebut oleh MH. Abrams sebagai "dunia" (*universe*),²⁴ yang tentu saja sangat luas dan terbuka, dalam proses adaptasi novel menjadi film, bahan dasarnya adalah novel yang jelas lebih sempit. Di sini ruang interpretasi penulis skenario atau sutradara dibatasi pada pemaknaan atas novel yang akan diadaptasi; sutradara dan penulis skenario tidak dapat sepenuhnya bebas dalam proses seleksi dan kombinasi. Ini barangkali letak kesulitan membuat film yang "*based on novel*", yang menurut Hanung lebih rumit ketimbang membuat film itu sendiri. Karena kesulitan itu, Hanung sampai menyebut, "Mengadaptasi Novel ke Film merupakan karya tersendiri yang terbebas dari karya novel itu sendiri."²⁵

Kesulitan lain dalam adaptasi novel menjadi film sebenarnya bukan milik penulis skenario atau sutradara, karena merupakan milik penonton. Ricoeur menyebutnya sebagai mimesis-3 atau perjumpaan teks dengan pembaca (atau penonton).²⁶ Kalau dalam tahap mimesis-1 penulis (atau sutradara) membuat cerita berdasarkan *universe*, dalam mimesis-3 penonton juga menginterpretasikan teks berdasarkan dunia²⁷ atau horizonnya.²⁸ Dengan demikian, tahap mimesis-3 atau tahap interpretasi pada dasarnya adalah apa yang disebut Hans-Georg Gadamer sebagai pembauran cakrawala (*fusion of horizon*),²⁹ yakni transformasi kreatif pembaca atau pendengar atau penonton untuk menerima (tentu tidak dapat seluruhnya) atau menolak dunia tawaran teks.

Namun, karena film adaptasi dari novel adalah film yang dibuat berdasarkan cerita dari sebuah novel, penonton menjadi tidak bebas dan cenderung menafsirkan film adaptasi berdasarkan novelnya. Atau barangkali seperti dalam sistem metabahasa, yang dicari penonton sebenarnya bukan makna film atau petanda (*signified* atau *content*), karena sudah jelas, yakni sebagaimana yang mereka dapati ketika membaca novel; melainkan alat ungkap bagi makna itu, yang semula teks tertulis kini pita seluloid atau penanda (*signifier/*

expression)-nya atau bagaimana film dikreasikan.³⁰ Ruang tafsir penonton yang sempit ini, yang terhalang oleh novelnya, membuat penulis skenario dan sutradara “terpaksa” menyesuaikan penanda atau *signifier* atau *expression* (dalam hal ini film) dengan tafsir yang sudah dibangun penonton.

Tentang kesulitan terakhir ini, Hanung mengatakan:

Bukan hal aneh ketika novel di filmkan pasti mengecewakan atau ‘tidak sesuai ekspektasi pembaca’, sekalipun ada juga film lebih bagus dari Novelnya. Bicara soal bagus mana antara Novel dengan Film, saya tertarik dengan ungkapan Andrea Hirata (Penulis Lasykar pelangi yang akan difilmkan oleh Riri Riza): ‘Jika Filmnya nanti tidak sesuai dengan expectasi saya, maka yang saya pertanyakan justru ekspektasi saya.’ Sering gambaran imajinasi kita saat membaca novel menjadi sebuah tuntutan atas visual yang tampak di layar film. Jika visual yang tampak tidak sesuai dengan gambaran imajinasi kita saat baca novel, maka kita kecewa. Secara tidak langsung kita membandingkan Novel dengan film.³¹

Walaupun Hanung sudah membela diri bahwa film dan novel adalah dua hal yang berbeda sehingga “usaha membandingkan Novel dengan Film adalah tindakan kurang tepat”,³² penonton film adaptasi, terlebih yang telah membaca novelnya, sebagaimana akan dibahas lebih lanjut setelah bab ini, tetap tidak peduli dan tak mau tahu. Bagaimanapun tafsir penonton tetap mengarah ke novel yang menjadi sumber adaptasi film.

D. *Ayat-ayat Cinta*: Kisah Cinta Berbungkus Agama

“Ini adalah kisah cinta. Tapi bukan cuma sekedar kisah cinta yang biasa. Ini tentang bagaimana menghadapi turun-naiknya persoalan hidup dengan cara Islam.”

—kaver film *Ayat-ayat Cinta*.

Tokoh utama film *Ayat-ayat Cinta* (AAC) adalah Fahri, seorang mahasiswa pascasarjana Universitas Al-Azhar asal Indonesia. Dia digambarkan sebagai sosok yang cerdas, baik, dan pekerja keras. Meski berasal dari keluarga penjual tempe, karena sifat-sifatnya tersebut, Fahri mendapat simpati dari banyak perempuan. Tak kurang empat perempuan berusaha mendapatkan hatinya. Pertama,

Maria, seorang penganut Kristen Koptik tetangga flatnya. Adegan pembuka film memperlihatkan bagaimana kedekatan antara Maria dan Fahri dibangun. Awalnya Fahri yang karena komputer bututnya terinfeksi virus meminta tolong Maria untuk meng-*clean*. Maria tampaknya seorang yang mahir komputer, barangkali mahasiswa jurusan komputer. Dalam sebuah adegan, Maria titip untuk dibelikan disket kepada Fahri yang berangkat *talaqqi* di Al-Azhar, meski di rumah Maria tak digambarkan ada komputer. Kedekatan Maria dan Fahri juga tampak ketika keduanya pergi ke pinggir sungai Nil. Sejak pertama bertemu, yakni saat Fahri menanyakan flat yang akan disewanya, Fahri tahu bahwa Maria adalah perempuan yang baik. Walau seorang Kristen, Maria juga hafal beberapa surat Alquran.

Meski punya kedekatan dengan Fahri, Maria tak pernah menyatakan cintanya. Dia hanya menuliskan perasaannya di buku *diary*. Di sana dia memuji Fahri dan berharap Fahri menjadi suaminya, walau dia juga menyadari ada jurang perbedaan yang lebar di antara mereka, yakni agama.

Kedua, Nurul, seorang mahasiswi Al-Azhar, putri seorang kyai pesantren di Jawa. Sama dengan Maria, Nurul juga tak pernah menyatakan cintanya pada Fahri, meskipun dari sikapnya nyata cinta itu terlihat. Tampaknya Fahri juga menaruh harapan pada Nurul. Ketika menelepon, misalnya, ibunya bertanya tentang Nurul yang pernah diceritakan oleh Fahri kepadanya. Ibunya, yang berharap Fahri segera menikah, menyarankan agar Fahri memilih Nurul. Jawaban Fahri, tak mungkin ayah Nurul yang merupakan kyai besar berkenan berbesanan dengan orangtuanya yang seorang penjual tempe. Kedekatan Fahri dan Nurul digambarkan sebagai sama-sama aktif dalam perkumpulan mahasiswa Indonesia di Mesir. Ketika memperoleh kesulitan, Nurul sering bertanya pada Fahri. Demikian pula Fahri kerap meminta tolong pada Nurul, misalnya saat menyembunyikan Noura dari ayah tiri yang menyiksanya. Teman-teman mahasiswa Indonesia mereka juga menjodoh-jodohkan Nurul dan Fahri.

Ketiga, Aishah, perempuan asal Turki. Mereka bertemu di sebuah bis. Saat itu ada seorang perempuan asal Amerika Serikat,

berpakaian *you can see*, naik. Seseorang lantas menghinanya sebagai berasal dari bangsa kafir, pembela Yahudi, dan biang keladi kesengsaraan bangsa Arab. Fahri lantas membelanya, yang berakhir pemukulan dirinya. Penumpang pun melerai. Status Fahri sebagai murid Syeh Usman menyelamatkannya.

Dari sana, Alicia, perempuan asal Amerika tersebut, ingin bertemu Fahri pada saat yang lain. Fahri bersedia dengan syarat Alicia tidak sendiri. Alasan Fahri, dalam Islam, dua orang berbeda jenis kelamin yang bukan muhrim dilarang bertemu berdua. Alasan ini aneh, terutama karena pada saat lain, Fahri pergi ke Nil hanya dengan Maria.

Orang yang menemani Alicia adalah Aishah, yang juga kenal Fahri di bis karena simpati mahasiswa Indonesia itu berani membela Alicia. Saat bertemu, Alicia banyak bertanya soal Islam dan Fahri menjelaskan dengan baik. Penjelasan-penjelasan Fahri, kecuali membuat wawasan Alicia terbuka, menjadikan Aishah yang mendengarnya bertambah simpati.

Keempat, Noura, juga tetangga flat Fahri. Dia digambarkan cantik, yang berbeda dari saudara-saudaranya yang lain. Fahri sendiri bertanya-tanya kenapa demikian. Sebuah kejadian mengungkapkan, ternyata Noura bukanlah anak kandung keluarga itu. Saat disiksa oleh ayahnya, yang ditampilkan sebagai sosok kejam, Fahri bersama Maria menyelamatkan Noura dengan menyembunyikan di flat Nurul. Di sana Noura bercerita bahwa dia bukan anak keluarga tersebut, yang kemudian membawa Fahri pada pencarian orangtua kandung Noura. Pencarian itu berhasil, dan Noura pun diselamatkan. Namun dari sini konflik dalam film itu bermula.

Noura berusaha mendapatkan Fahri dengan cara tak biasa, yakni memfitnahnya sebagai telah memerkosa dirinya. Fahri pun ditahan. Padahal, saat itu Fahri baru seminggu menikah dengan Aishah, setelah *ta'aruf* yang digagas gurunya, Syeh Usman. Pernikahan itu membuat Nurul dan Maria terpuruk. Maria sendiri sakit keras hingga koma selama berhari-hari. Dalam keadaan tanpa sadar itu, Maria kerap menyebut nama Fahri.

Segala upaya telah dilakukan Aishah dan pengacara, dengan

dibantu mahasiswa Indonesia serta KBRI di Kairo, untuk membebaskan Fahri dari tuduhan. Namun semua dimentahkan oleh majelis hakim. Saksi kunci yang bisa membebaskan adalah Maria, yang saat itu sedang sakit keras. Aishah pun menemuinya. Saat itu, ibu Maria memberikan *diary* berisi ungkapan cinta Maria pada Fahri. Melihat sakit Maria yang demikian, sebagaimana saran dokter, yang bisa menyembuhkan hanyalah Fahri. Atas permintaan Aishah, mula-mula suara Fahri direkam untuk diperdengarkan pada Maria. Tak cukup, Fahri dimintakan izin bertemu Maria. Di rumah sakit, Aishah meminta Fahri menikahi Maria. Meski Maria Kristen, kata Aishah, "Ada Islam pada diri Maria." Pernikahan pun dilakukan di depan Maria yang terbaring, yang kemudian menyembuhkannya. Kesaksian Maria akhirnya menyelamatkan Fahri dari tuduhan perkosaan. Di persidangan, Noura mengatakan mencintai Fahri dan menuduhnya telah memerkosanya meski yang melakukan sebenarnya adalah ayah tirinya.

Setelah bebas, Fahri pun tinggal bersama Maria dan Aishah. Kecemburuan tak bisa disembunyikan pada diri keduanya, terutama bila Fahri sedang bersama salah satu dari mereka. Puncaknya, karena cemburu, Aishah minta izin pulang ke keluarganya. Fahri sempat mengeluh pada temannya soal kecemburuan tersebut. Setelah itu dia menyusul Aishah, member pengertian soal posisinya. Aishah memahami dan mereka pun bersama lagi. Di akhir cerita, Maria kembali sakit. Saat sakitnya bertambah parah, Maria meminta diajak salah bersama. Ketika salat itulah Maria meninggal.

Meski dibumbui agama, misalnya saat perdebatan di bis dalam pembelaan Alicia dan saat memberikan penjelasan soal Islam kepadanya, yang lebih banyak dalam film AAC adalah soal cinta dan pencarian pasangan hidup. Ketika menelepon Fahri, orangtuanya selalu bertanya soal kapan menikah. Demikian pula, Syeh Usman dan teman-teman Fahri yang menyarankan agar Fahri segera *ta'aruf*. Karena itu, tak berlebihan bila dikatakan AAC adalah film tentang cinta. Kaver film ini sendiri, yang juga menjadi rilis film untuk bioskop 21, pun mengonfirmasi demikian: "Ini adalah kisah cinta. Tapi bukan cuma sekedar kisah cinta yang biasa. Ini tentang

bagaimana menghadapi turun-naiknya persoalan hidup dengan cara Islam.”

E. Perempuan Berkalung Sorban: Mencoba Melawan Dominasi

“Jika kamu seorang yang menganggap perempuan sebagai makhluk kelas dua, maka film ini benar-benar untuk anda Silakan menyaksikan di bioskop tgl 24 Desember nanti. Maaf jika ada yang tidak berkenan. Peringatan keras bagi yang punya pemikiran anti kebebasan, silakan jauhi film ini daripada nanti anda sakit hati”

—Hanung Bramantyo, “Perempuan Berkalung Sorban”, diposting 1 Des 2008

Kalau tokoh utama AAC adalah lelaki, tokoh utama film *Perempuan Berkalung Sorban* (PBS) perempuan: Anisa. Anisa adalah putri pemimpin Pesantren Salafiyah Putri Al-Huda, tempat dia memperoleh pendidikan. Karena pesantren tersebut berlatar Jawa, dialog di dalam film pun berganti-ganti antara bahasa Jawa, Indonesia, dan Arab.

Sejak kecil Anisa digambarkan sebagai anak yang kritis. Di awal cerita digambarkan Anisa yang menunggang kuda di pantai. Karena mendapati sang anak berkuda, ibunya menyuruhnya turun dan memperingatkan bahwa anak perempuan tak boleh *pencilakan*. Anisa pun protes bahwa menunggang kuda bukanlah tindakan *pencilakan*, karena kakak-kakaknya yang lelaki saat itu juga bermain kuda dan diperbolehkan atau tidak disuruh turun. Ibunya menjawab: mereka adalah lelaki. Bagi Anisa, larangan yang berbeda antara dirinya dan kakaknya yang lelaki adalah sebetulnya ketidakadilan.

Ketidakadilan serupa dia rasakan ketika dalam suatu pembentukan perangkat kelas, Anisa bersaing dengan Farid sebagai calon ketua kelas. Hasilnya: Anisa unggul dari Farid. Namun sang ustaz kemudian menetapkan Farid sebagai ketua kelas, bukan dirinya, dengan alasan “Perempuan di dalam Islam tidak boleh jadi pimpinan.” Anisa pun protes, tetapi ayahnya justru membenarkan bahwa pemimpin adalah hak lelaki.

Bertambah besar, banyak hal yang menurut Anisa merupakan ketidakadilan bagi perempuan. Lelaki, misalnya, berhak meminta

dilayani oleh istrinya kapan saja, tetapi perempuan tidak. Demikian pula suami berhak menceraikan istri, tetapi bila istri meminta diceraikan, “Pada hari kiamat dia akan datang dengan muka yang tidak berdaging, lidahnya terjulur dari kuduknya, dan akan dihempas ke neraka jahanam, walaupun siang harinya dia berpuasa dan malam harinya terbangun salat malam selamanya.” Bagi Anisa, hal-hal seperti itu menunjukkan bahwa “Islam nggak adil sama perempuan.”

Ketika tamat aliyah, Anisa mendapat beasiswa untuk meneruskan kuliah di Yogyakarta. Tapi oleh orangtuanya dia dilarang kuliah. Anisa hanya boleh berkuliah bila telah menikah, karena telah ada muhrimnya. Tak berapa lama, dia pun dinikahkan dengan Samsudin, anak seorang kyai dari pesantren lain, sekalipun hatinya menolak karena dia jatuh cinta pada Khudori yang masih kerabatnya. Saat itu Khudori berkuliah di Kairo. Tanpa sepengetahuan Anisa dan keluarganya, pernikahan itu dimaksudkan agar kenakalan Samsudin mereda. Kenyataannya, Samsudin semakin menjadi-jadi. Dia suka mabuk dan bersikap kasar terhadap Anisa. Puncaknya, suatu hari datang perempuan bernama Kalsum yang mengaku dihamili Samsudin. Sejak itu, Anisa harus berbagi peran sebagai istri dengan Kalsum yang kemudian dinikahi Samsudin.

Tak tahan dengan sikap Samsudin, Anisa *curhat* pada Khudori yang baru pulang dari Kairo. Rupanya *curhat* di tempat sunyi itu dipergoki Samsudin. Mereka pun dituduh telah berzina dan seketika itu Anisa diceraikan oleh Samsudin. Setelah perceraian itu, Anisa mewujudkan cita-citanya melanjutkan kuliah di Yogyakarta dengan biaya dari menulis sastra.

Di Yogyakarta itu pula hubungan cinta Anisa dan Khudori yang sempat terputus berlanjut. Keduanya kemudian menikah dan dikaruniai seorang putra. Khudori yang telah menjadi dosen di sebuah universitas swasta tersebut digambarkan sebagai lelaki yang penyayang dan pengertian serta berpandangan bahwa perempuan dan lelaki setara. Beberapa adegan memperlihatkan Khudori mencuci piring dan masak. Sayangnya, kebahagiaan itu tak berlangsung lama, sebab dalam sebuah kecelakaan lalu lintas, Khudori meninggal.

Sepeninggal Khudori, Anisa terpanggil untuk mengabdikan pada pesantren milik orangtuanya, padahal di Yogyakarta dia telah bekerja sebagai pendamping di sebuah *women crisis centre*. Di pesantren, dia mulai memperkenalkan buku-buku di luar tradisi pesantren kepada para santriwati, antara lain buku sastra. Salah satu buku yang menginspirasi Anisa ketika di Yogyakarta juga diperkenalkan: *Bumi Manusia* karangan Pramudya Ananta Tour.

Pengenalan pada buku-buku tersebut mendapat tentangan keras dari kakak lelakinya yang menjadi pemimpin pesantren menggantikan ayahnya yang telah meninggal. Suatu kali, dalam sebuah razia, ditemukan banyak buku “haram” berada di tangan santriwati. Buku-buku itu pun dibakar oleh pimpinan pesantren. Namun berkat perjuangan Anisa yang tak kenal lelah, perpustakaan yang awalnya diam-diam, dipinjamkan secara bergilir “di bawah tanah”, akhirnya direstui. Sebuah ruangan di pesantren yang dulu ditempati Khudori pun dijadikan perpustakaan. Itulah awal masuknya ide-ide pembaharuan di pesantren salafiyah tersebut, sebelum film berakhir dengan adegan Anisa berkuda bersama anak lelakinya di pantai. Di sana, Anisa melepaskan sorban yang dia pakai dan meninggalkannya begitu saja.

F. Perempuan yang Dipoligami

“Kamu tidak pernah bisa menyatukan mereka. Yang kamu lakukan adalah berusaha adil. Tapi ingat, satu saja belum tentu adil, apalagi dua.”

—Furqon kepada Fahri dalam *Ayat-ayat Cinta*.

Sebagaimana telah dikemukakan, baik *Ayat-ayat Cinta* (AAC) maupun *Perempuan Berkalung Sorban* (PBS) sama-sama berkisah tentang perempuan yang dipoligami. Dalam AAC, Aisyah dan Maria dipoligami oleh Fahri, sementara dalam PBS, Samsudin memperistri Anisa dan Kalsum.

Sama halnya dalam kebanyakan kisah poligami, ada penolakan dari istri pertama terhadap praktik tersebut. Dalam AAC, penolakan tampak sebelum Fahri menikahi Maria. Saat itu Fahri berada di dalam penjara dan Maria dikatakan sebagai satu-satunya saksi kunci yang

bisa menyelamatkan Fahri dari fitnah telah memerkosa Noura. Padahal, saat itu Maria sedang koma. Penyebab sakitnya Maria adalah pernikahan Fahri yang diam-diam dia cintai dengan Aisyah. Hal itu terbukti dari buku harian (*diary*) Maria yang dipinjamkan ibunya kepada Aisyah serta ketika sakit Aisyah secara tak sadar menyebut-nyebut nama Fahri.

Karena Maria yang merupakan saksi kunci sedang sakit, upaya penyembuhan pun dilakukan. Upaya itu digambarkan tak bisa dilakukan dengan penyembuhan medis. Cukup lama Maria berada di rumah sakit dan keadaannya tidak jua membaik. Tampaknya hanya Fahri yang bisa menyembuhkan. Karena itu, bila Aisyah menginginkan Fahri bebas, dia harus bersedia Fahri menyembuhkan Maria.

Dalam kondisi simalakama tersebut, cukup lama Aisyah berpikir apakah Fahri harus menyembuhkan Maria. Namun, karena tampaknya tak ada jalan lain, itu harus dilakukan. Mula-mula Aisyah merekam suara Fahri. Di akhir rekaman, Aisyah meminta Fahri mengatakan bahwa dia mencintai Maria. Namun Fahri menolaknya.

Rekaman itu membuat mata Maria mengerjap ketika mendengarnya, dan dokter pun berkesimpulan bahwa harus Fahri yang datang. Ketika izin diberikan hakim dan Fahri datang ke rumah sakit, di sana Aisyah meminta Fahri menikahi Maria—hal yang sangat tak lazim dalam kenyataan kehidupan sehari-hari. Dari adegan film, tampak tidak ada upaya serius dari Fahri untuk menolak permintaan itu. Fahri bahkan cenderung penurut. Demikian pula, kalau batin Fahri digambarkan sedang bergolak, penyebabnya adalah fitnah. Hal berbeda, dalam diri Aisyah ada pergolakan antara meminta Fahri menikahi Maria atau tidak.

Selain itu, saat pernikahan dan setelah pernikahan, Aisyah juga sesungguhnya menolak. Dia digambarkan berlari keluar rumah sakit dan menangis saat ijab-kabul. Begitu pula, ketika di rumah Fahri tengah bersama Maria, kecemburuan jelas terlihat pada diri Aisyah. Puncaknya, Aisyah meminta izin pulang ke rumah keluarganya. Saat itulah Fahri curhat kepada Furqon yang segera menyimpulkan bahwa Fahri tak akan bisa menyatukan mereka.

Meski ada penolakan, di dalam film itu tidak diperlihatkan secara tegas. Bahasa visual yang diperlihatkan Aisyah hanya tiga: menangis, berpaling, dan pulang. Bahasa penolakan itu, dibanding kebersamaan yang tampaknya membahagiakan di antara mereka bertiga, jauh lebih sedikit. Dalam banyak keadaan, Aisyah bahkan menanyakan keberadaan Maria, seperti saat berada di rumah sakit. Karena itu, ketimbang menolak poligami, Aisyah (dan AAC) lebih tepat disebut mengizinkan atau memintanya.

Hal itu berbeda dari PBS. Di sini Anisa tidak terlibat dalam poligami yang dilakukan suaminya, Samsudin. Keadaan tersiksa bahkan terlihat ketika Anisa begitu terkejut saat Kalsum datang dan mengaku mengandung anak Samsudin. Ketidakuasaan Anisa untuk menolak poligami juga karena tafsir mertuanya, ayah Samsudin, yang merupakan pemimpin pesantren besar, yang memberikan solusi bagi hamilnya Kalsum dengan Samsudin yang harus menikahi Kalsum. Dengan gampang ayah Samsudin mengatakan, dalam Islam, seorang lelaki boleh menikahi empat perempuan.

Sama dengan dalam AAC, ketika kemudian Anisa harus serumah dengan Kalsum, kecemburuan juga datang. Namun begitu, Anisa pada dasarnya menerima Kalsum. Penerimaan itu lebih disebabkan oleh sakit yang sama yang mereka rasakan karena perlakuan Samsudin. Dalam sebuah kesempatan, Kalsum bahkan *curhat* bahwa sebelum menikah, Samsudin sangat santun dan perhatian padanya. Hal berbeda dia dapatkan setelah menikah, yakni perlakuan Samsudin kasar dan egois.

Penolakan Anisa di dalam PBS tak hanya saat dipoligami Samsudin, tetapi bahkan sejak mereka sebelum menikah dan ketika dia masih menjadi satu-satunya istri Samsudin. Perlakuan Samsudin yang kasar sebenarnya mendapatkan penolakan darinya, namun karena ketidakmampuan dan atas tafsir agama yang telanjur diterima, Anisa pun berusaha menurut. Dalam beberapa adegan, penolakan terhadap Samsudin dilakukan dengan ekstrem sehingga mereka terlibat pertengkaran fisik, misalnya saat dia dipaksa melayani Samsudin padahal saat itu sedang haid. Penolakan Anisa memang terlalu lemah di hadapan Samsudin. Dalam keadaan tak

kuasa, misalnya saat dipaksa melayani, Anisa menangis. Titik ekstrem terjadi saat Anisa meraih pisau dan mengancam akan membunuh Samsudin.

Lebih lanjut, bahasa visual penolakan poligami Aisya di dalam AAC dan Anisa di dalam PBS tampak dalam tabel berikut:

BAHASA VISUAL	AAC	PBS
Seting Film	Timur Tengah/Mesir/ kampus	Indonesia/Jawa/ Pesantren
Hubungan lelaki- perempuan dalam keluarga	Setara, tetapi dalam beberapa hal perempuan dominan	Lelaki sangat dominan Lelaki dan keluarga lelaki
Inisiatif Poligami	Perempuan	Agama
Dasar legitimasi poligami	Agama	Menangis, memalingkan wajah, pulang ke keluarga, curhat, minta dinikahi lelaki lain
Penolakan poligami	Menangis, menalihkan wajah, pulang ke keluarga	Tuduhan zina dan perceraian
Lepas dari jerat poligami	Meninggal	Hidup bahagia dengan suami baru
Pascapoligami	Hidup (bahagia) dengan suami	Cenderung negatif
Kesan umum poligami	Positif	Aktif
Potret lelaki	Pasif	Feminisme radikal
Nilai	Cinta	

G. Beberapa Penanda: Nama, Ayat, Sorban, Talaqqi, dan Kota

Bagian ini akan membahas tentang penanda (*signifier*) yang menguatkan tema film dan permasalahan yang dibahas artikel ini. Jadi tidak semua penanda dibahas, melainkan beberapa saja yang mendukung tema dan topik sorotan artikel. Terlebih, dalam

perspektif semiotika, semua hal pada dasarnya adalah tanda, yang terdiri atas penanda dan petanda. Karena itu, jika menuliskan semua penanda dalam AAC dan PBS, akan sangat luas.

Pertama, nama. Bagi sebagian orang, nama barangkali tidak penting, sebagaimana kata Shakespeare, apalah arti sebuah nama. Tapi tampaknya tidak demikian bagi sutradara PBS atau penulis novelnya, Abidah el-Khalieqi. Atau, walaupun mereka tak memerhatikan detail nama dalam tokoh cerita yang dibuat, pembaca bisa mengaitkan nama-nama di dalamnya dengan tema.

Ada dua nama yang penting dikemukakan di sini, yaitu Annisa dan Saifuddin. Kedua nama tersebut berasal dari bahasa Arab. Annisa berarti “perempuan”, sedangkan Saifuddin adalah “pedang agama”. Di dalam cerita, Annisa adalah tokoh utama cerita, yang memperjuangkan feminisme. Dalam bahasa Arab, perjuangan feminisme sendiri memakai kata ini, misalnya “*harakat al-nisa*” yang berarti gerakan feminisme. Ada kata lain yang menunjuk pada perjuangan perempuan, yakni “*tahrir al-mar’ah*” sebagaimana judul buku karangan Qasim Amin, tetapi belakangan istilah yang lebih banyak dipakai di kalangan peminat feminisme adalah istilah pertama. Di sini jelas, nama Annisa mengaku pada gerakan tersebut.

Sedangkan Saifuddin, di dalam cerita, adalah suami pertama Annisa, yang berpandangan bahwa perempuan harus tunduk pada lelaki. Dalam beberapa adegan, misalnya ketika mengajak berhubungan seksual, Saifuddin mengemukakan dalil agama seperti ayat Alquran dan Hadis ketika muncul gelagat Annisa bakal menolak. Saifuddin adalah representasi dunia patriarkhal, yang dijodohkan oleh ayah Annisa yang berpandangan kolot soal perempuan. Kalau dilihat dari dukungan Saifuddin untuk dinikahkan dengan Annisa, yang banyak memakai dalil agama, demikian pula dalam perilakunya Saifuddin memakai ayat Alquran dan Hadis untuk menindas Annisa, tampaknya tokoh ini dibuat sebagai “pedang agama” yang merepresentasikan penindasan terhadap perempuan yang didasarkan pada dalil agama.

Jadi, PBS sesungguhnya berkisah tentang Annisa versus Saifuddin atau gerakan perempuan melawan penindasan kaum lelaki

yang mengatasnamakan agama.

Kedua, *ayat*, yang tampak dalam judul *Ayat-ayat Cinta*. *Ayat* berasal dari bahasa Arab yang berarti tanda atau petunjuk. Dalam kebudayaan Islam, *ayat* mengalami penyempitan arti sebagai teks Alquran. Beberapa orang memakainya sebagai ganti dari dalil. Intinya, *ayat* adalah sesuatu yang suci yang mendasari tindakan yang benar.

Di dalam AAC, pengertian *ayat* serupa itu juga muncul, misalnya ketika menerangkan tentang Islam kepada turis asing di bus, Fahri mengutip beberapa *ayat* Alquran. Di film mungkin pembacaan *ayat-ayat* tersebut disamakan dengan adegan yang dipercepat, tapi di novel sangat jelas sekali.

Di dalam AAC, *ayat* juga berkaitan dengan penanda ketiga, yakni *talaqqi* yang arti awalnya adalah “perjumpaan atau pertemuan”. Di AAC, makna ini kemudian menyempit menjadi pertemuan untuk belajar membaca *ayat* Alquran. *Ayat* dan juga *talaqqi* ini menunjukkan bahwa terdapat sesuatu yang benar tentang agama dan berusaha diajarkan kepada orang lain. AAC sendiri, juga novelnya, dikatakan sebagai film atau novel dakwah, yang mengajarkan kebenaran. Sastrawan Ayu Utami merasakan hal ini dan menganggapnya sebagai kelemahan mendasar. Kata Ayu Utami:

Paling lemah, kalau menurut saya, adalah nafsunya pada kebenaran. Begitu bernafsu untuk menunjukkan kebenaran. Tapi dia mengakui ini novel dakwah, jadi nggak masalah.

Tapi bagi saya, kalau sastrawan bernafsu untuk menyampaikan kebenaran itu tidak menarik. Sastra bukan untuk alat berdakwa, tapi untuk mempergulatkan nilai-nilai. Sastra itu selalu menghargai membuka persoalan. Bukan berakhir dengan kata amin seperti bila kita berada di masjid atau di gereja.³³

Keempat, sorban. Di dalam kebudayaan Islam, sorban adalah kain yang dipakai sebagai penutup kepala oleh seorang ulama lelaki. Sorban menyimbolkan agama, yakni pemakainya adalah orang yang unggul dalam bidang agama, dan lelaki. Kata kuncinya adalah lelaki dan agama. Tetapi mengapa di dalam PBS Annisa memakai sorban dengan mengalungkannya?

Dari adegan dalam film, tampak bahwa Annisa (dan perempuan) diperlakukan secara tidak adil oleh tokoh agama lelaki. Mereka adalah ayahnya atau juga kakak lelakinya yang kemudian meneruskan memegang pesantren. Termasuk juga Saifuddin yang menikahi Annisa, yang dalam keseharian melakukan penindasan dengan memakai dalil agama. Jadi Annisa yang memakai sorban adalah simbol perempuan yang berada dalam penindasan lelaki yang memegang tafsir atau mengatasnamakan agama.

Sebagaimana dikatakan, PBS bercerita tentang upaya Annisa membebaskan diri dari belenggu tafsir agama oleh lelaki yang disimbolkan dengan Saifuddin. Diceritakan, Annisa bisa lepas dari Saifuddin dan menjalani hidup yang setara bersama Khudori. Di akhir kisah, kebebasan Annisa keluar dari belenggu tersebut digambarkan dengan sebuah adegan Annisa naik kuda bersama anak lelakinya yang masih kecil di sebuah pantai. Di sana, Annisa melepaskan sorban yang mengalungi lehernya. Lepasnya sorban berarti lepasnya Annisa dari belenggu patriarkhi.

Kelima, kota-kota yang menjadi latar film. Budi Irawanto menyebutkan bahwa kota bukan sekadar lanskap gedung bertingkat, tapi juga menyimbolkan ide dan peradaban.³⁴ Dari argumentasi tersebut, pemakaian sebuah kota sebagai latar sebuah film bisa dipandang bukan alamiah, tetapi terkait pemaknaan sebuah kota.

Kota pertama yang menjadi latar dalam PBS adalah Jombang. Di dalam film, kota ini digambarkan sebagai kota dengan banyak pesantren. Di kota inilah Annisa tumbuh menjadi santri di sebuah pesantren salafi milik ayahnya. Di pesantren di Jombang, Annisa merasa tidak bebas dan terbelenggu oleh sistem patriarkhi yang menganggap perempuan sebagai kelas kedua (*second class*).

Karena sistem tersebut, Annisa berusaha keluar dari sana. Tujuannya adalah Yogyakarta. Annisa digambarkan mendaftar kuliah di Yogyakarta dan dinyatakan lulus. Namun, keluarga tak merestuinnya untuk melanjutkan pendidikan. Annisa hanya boleh berkuliah jika sudah menikah. Merasa itulah jalan kebebasannya, Annisa pun menurut ketika dinikahi oleh Saifuddin. Setelah menikah, Annisa beberapa kali menyinggung atau bertanya kapan dia akan

kuliah. Bukannya kuliah atau kebebasan yang didapatkan, Annisa justru makin dalam masuk ke perangkap patriarkhi.

Jalan kebebasan baru terbuka ketika Annisa dicerai oleh Saifuddin. Setelah itu, Annisa diam-diam pergi ke Yogyakarta dan berkuliah di sana. Yogyakarta di dalam film PBS digambarkan sebagai kota yang bebas. Dalam beberapa hal, kebebasan tersebut negatif, misalnya ketika Annisa datang ke tempat kos temannya sewaktu di pesantren dulu, tampak lelaki baru saja keluar dari kamar sang teman. Yogyakarta juga digambarkan sebagai kota pendidikan. Di sana, selain kuliah, Annisa juga menjadi relawan sebuah *women crisis center*. Di kota itu pula Annisa berkenalan dengan banyak pemikiran dan karya sastra, termasuk *Bumi Manusia*—nya Pramoedya Ananta Toer yang merupakan buku terlarang. Yogyakarta, bagi Annisa, menjadi kota tempat dia mendapatkan kebebasannya.

Ide pembebasan dari Yogyakarta itulah yang setelah Khudori, suami keduanya, wafat, dibawa Annisa pulang ke Jombang dan berusaha ditularkan kepada para santriwati di pesantren milik keluarganya. Satu adegan lagi yang menggambarkan Yogyakarta sebagai kota pembebasan, yakni ketika buku-buku yang disusupkan Annisa ke pesantren dirazia dan dibakar, beberapa santriwati minggat ke Yogyakarta. Mereka menganggap di pesantren tidak ada kebebasan dan pencerahan, sehingga membuat mereka mencari (dan menemukan)-nya di Yogyakarta.

Kota lainnya adalah Kairo, Mesir. Di dalam AAC, Kairo digambarkan sebagai kota tujuan para mahasiswa belajar ilmu agama, yakni di Universitas Al-Azhar. Sebagaimana Yogyakarta di Indonesia, di film Kairo tampak sebagai kota pelajar. Digambarkan pula, Kairo sebagai kota yang indah. Sungai Nil mengalir membelah kota. Kairo juga disebutkan sebagai kota peradaban bahkan sejak masa lampau.

Namun demikian, cerita dalam AAC yang menjadikan Kairo sebagai latar, juga memperlihatkan bahwa di kota ini cinta romantis antarmahasiswa juga terjadi. Bahkan, sama dengan di (pesantren di) Jombang dalam PBS, walau awalnya karena “keterpaksaan”, di Kairo juga terjadi praktik poligami. Kalau dalam PBS, untuk keluar dari

persoalan tersebut, Annisa hijrah ke kota lain, yakni Yogyakarta, di dalam AAC, jalan keluarnya bukan lewat perjuangan perempuan, melainkan karena “takdir” salah satu dari dua perempuan yang dipoligami meninggal. Jadi, dalam AAC, implisit poligami di Kairo bukanlah sebuah persoalan atau, setidaknya, tidak dipersoalkan dan cenderung tampak sebagai kewajaran.

H. Penutup

Berdasarkan pembahasan terhadap film *Ayat-ayat Cinta* (AAC) dan *Perempuan Berkalung Sorban* (PBS) di atas, dapat disimpulkan beberapa hal. Pertama, baik AAC maupun PBS sama-sama berkisah tentang agama, karena itu keduanya bisa disebut film religius, sebagaimana para penontonnya juga mengidentifikasi kedua film dengan sebutan tersebut. Kalau AAC memakai agama sebagai topik sekunder, sementara topik utamanya adalah kisah cinta bercabang, PBS menceritakan tentang satu persoalan yang diperdebatkan agama(wan) belakangan, yakni feminisme berkaitan dengan agama.

Kedua, AAC dan PBS juga sama-sama berkisah tentang perempuan yang dipoligami. Namun, kalau fokus cerita AAC pada pelaku poligami, fokus PBS pada perempuan yang dipoligami. Di sini AAC tidak mempersoalkan poligami, dalam artian karena fokusnya pada pelaku, poligami tidak menjadi persoalan. Sedangkan dalam PBS, karena fokus pada perempuan yang dipoligami, poligami menjadi salah satu penderitaan. Penderitaan-penderitaan dalam PBS, yang pada dasarnya disebabkan tafsir lelaki atas agama, berusaha dilawan oleh tokoh utama; perempuan yang menginginkan kesetaraan.

Karena itu, ketiga, PBS juga bisa disebut film feminis, sementara AAC cenderung antifeminis. Dari ide yang dikembangkan, feminisme dalam PBS dikategorikan feminisme liberal, yang gagasannya mencakup persamaan dalam tiga lapangan: pendidikan, politik, dan ekonomi. Sementara, perjuangan yang dipakai lebih dekat kepada feminisme radikal.

Keempat, AAC memakai melodrama sebagai strategi filmis, sementara PBS yang kisahnya menyerupai perjuangan feminisme

radikal cenderung frontal. Pendekatan melodrama pada akhirnya membuat AAC disukai penonton, sedangkan pendekatan yang dipakai PBS tidak. Titik kritik terhadap PBS banyak berasal dari pendekatannya yang kelewat frontal, yang tampaknya sulit diterima penonton jika terjadi dalam kenyataan. Sedangkan kritik terhadap AAC lebih fokus pada hal-hal yang tidak sesuai dengan novel sebagai sumber adaptasi film. Di sini tampak, kelima, penonton AAC menjadikan novel sumber adaptasi sebagai basis interpretasi film, sedangkan penonton PBS mengambil realitas atau dunia (*universe*) sebagai horizon atau cakrawala tafsir.

Keenam, bagi pengarusutamaan gender (*gender mainstreaming*), meskipun berlabel film feminis, PBS tidak efektif menjadi alat kampanye karena tidak disukai dan mebiakkan banyak kritik. Dedi Mizwar menyebutnya sebagai “film gagal”, karena ide-idenya tidak tersampaikan dengan baik ke penontonnya. Melihat AAC yang disukai, mestinya jalan pengarusutamaan gender bisa memakai teknik-tekniknya supaya efektif.

Akhirnya, artikel ini memperlihatkan bahwa perempuan masih direpresentasikan sebagai makhluk kelas kedua sebagaimana penelitian Krishna hampir 30 tahun lalu.³⁵ Upaya melakukan penataan ulang terhadap posisi perempuan memang telah dilakukan, seperti dalam PBS, tapi khalayak rupanya belum sepenuhnya bisa menerima. Ini persis kesimpulan Sita Aripurnami pada 20 tahun lalu, yang akan menutup artikel ini: “Agaknya, hal ini amatlah berkaitan dengan potret kesadaran masyarakat sendiri atas persoalan perempuan yang ada dan yang berkembang di masyarakatnya.”³⁶]

Catatan:

¹ *Kompas*, 26/10/2008.

² Menurut jajak pendapat *Kompas* (30/12/2007), kelompok usia yang paling kerap menonton film di bioskop adalah 17-25 tahun atau remaja, disusul kelompok usia 26-35 tahun.

³ Melyna A. Hamid, “Fenomena Film Ayat-Ayat Cinta”, <http://mediapublica.wordpress.com/2008/03/11/fenomena-film-ayat-ayat-cinta/>, diunduh 7/3/2009.

⁴ Yang saya maksud kacamata struktural di sini adalah mengkaji struktur dalam sebuah karya sastra, menyangkut topik, tokoh atau

penokohan, plot, latar, pesan, dll. Kajian ini dalam disiplin sastra sudah sangat mapan dan dianggap amat mendasar.

⁵ *Lampung Pos*, 1/3/2009; *detik.com*, 6/2/2009.

⁶ Hanung Bramantyo, "Ayat-ayat Cinta", <http://www.jagatpakeliran.blogspot.com/>, diunduh 7/3/2009.

⁷ Wright, Wendy M., "Babette's Feast: A Religious Film", dalam *Journal of Religion and Film*, Vol. 1 No. 2 Oktober 1997, versi online <http://www.unomaha.edu/jrf/BabetteWW.htm>, diunduh pada 18/3/2009.

⁸ John Lyden, "To Commend or To Critique?: The Question of Religion and Film Studies", dalam *Journal of Religion and Film*, Vol. 1, No. 2 October 1997, versi online <http://www.unomaha.edu/jrf/tocommend.htm>, diunduh pada 18/3/2009.

⁹ St. Sunardi, *Semiotika Negativa*, (Yogyakarta: Kanal, 2002).

¹⁰ Teori ini awalnya lahir dari linguistik, dicetuskan linguis Ferdinand de Saussure (semiotologi) dan Charles Sander Pierce (semiotika). Walau kemudian tradisi Saussurean lebih banyak berkembang, istilah yang lebih populer adalah semiotika, bukan semiotologi. Semiotika pada akhirnya digunakan untuk merujuk ilmu tanda baik yang dikembangkan Saussure maupun Pierce.

¹¹ Sunardi, *Semiotika Negativa*, hlm. 47.

¹² Sunardi, *Semiotika Negativa*, hlm. 84.

¹³ Heddy Shri Ahimsa-Putra, *Strukturalisme Levi-Strauss: Mitos Dan Karya Sastra*, (Yogyakarta: Galang Press, 2001).

¹⁴ Bandingkan dengan Sunardi, *Semiotika Negativa*, hlm. 18.

¹⁵ Anwar Holid, "Laku Seribu atau Sepuluh Ribu", http://halamanganjil.blogspot.com/2008_02_01_archive.html, diunduh pada 20/8/2010.

¹⁶ Bramantyo, "Ayat-ayat Cinta".

¹⁷ Hanung "Perempuan Berkalung Sorban", http://hanungbramantyo.multiply.com/video/item/5/PEREMPUAN_BERKALUNG_SORBAN, diunduh 7/4/2010.

¹⁸ Hanung Bramantyo, "Antara Novel dan Film", <http://hanungbramantyo.multiply.com/journal/item/4>, diunduh 7/3/2009.

¹⁹ Bramantyo, "Antara Novel".

²⁰ Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, vol. 1, terj. K. MacLaughlin dan D. Pellauer, (Chicago: Chicago University Press, 1984), hlm. 57-64.

²¹ Bramantyo, "Ayat-ayat Cinta".

²² Bramantyo, "Antara Novel".

²³ Ricoeur, *Time and Narrative*, hlm. 52-57.

²⁴ M.H. Abrams, *The Mirror and The Lamp: Romantic Theory and The Critical Tradition* (Oxford: Oxford University Press), 1980), hlm. 6.

²⁵ Bramantyo, "Antara Novel".

²⁶ Ricoeur, *Time and Narrative*, hlm. 66-87.

²⁷ Abrams, *The Mirror and The Lamp*, hlm. 6.

²⁸ Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, (New York: The Seabury Press, 1975).

PEREMPUAN DALAM FILM RELIGIUS

²⁹ Gadamer, *Truth and Method*, hlm. 273 dst.

³⁰ Sunardi, *Semiotika Negativa*, hlm. 49.

³¹ Bramantyo, "Antara Novel".

³² Bramantyo, "Antara Novel".

³³ Lihat wawancara detikcom dengan Ayu Utami, "Ayu Utami: Ayat Ayat Cinta Pengecut", <http://www.detiknews.com/index.php/detik.read/tahun/2008/bulan/03/tgl/23/time/123250/idnews/911733/idkanal/10>, diunduh 13 April 2009.

³⁴ Budi Irawanto, "Membaca Tanda, Menguk Kota: Ihwal Semiotika Kota", *Jurnal Balairung*, vol. 40, 2006.

³⁵ Krishna, "Wajah Wanita dalam Film Indonesia: Beberapa Catatan", dalam *Prisma* 7, Juli 1981.

³⁶ Sita Aripurnami, "Sosok Perempuan dalam Film Indonesia", dalam *Prisma* 4, 1990, hlm. 60.

DAFTAR PUSTAKA

Buku dan Jurnal:

- Al-Fayyadl, Muhammad, *Derrida*, (Yogyakarta: LkiS, 2005).
- Bandel, Katrin, *Sastra, Perempuan, Seks*, (Yogyakarta: Jalasutra, 2005).
- Berger, Arthur Asa, *Tanda-tanda dalam Kebudayaan Kontemporer*, terj. M. Dwi Mariantono dan Sunarto, (Yogyakarta: Tiara Wacana, 2000).
- Budiman, Kris, *Di Depan Kotak Ajaib*, (Yogyakarta: Galang Press, 1999).
- Bundgaard, Peer & Frederik Stjernfelt, "Logic and Cognition", dalam Paul Cobley, *The Routledge Companion To Semiotics*, (London & New York: Routledge, 2010).
- Erens, Patricia. "Introduction", dalam Patricia Erens (ed.), *Issues in Feminist Film Criticism*, (Bloomington: Indiana University Press, 1990).
- Gadamer, Hans-Georg, *Truth and Method*, (New York: The Seabury Press, 1975).
- Howard, Roy J., *Pengantar Teori-teori Pemahaman Kontemporer: Hermeneutika, Wacana Analitik, Psikososial dan Ontologis*, terj. Kusmana dan MS. Nasrullah, (Bandung: Nuansa, cet. II 2001).
- Kridalaksana, Harimurti, "Mongin-Ferdinand de Saussure (1857-1913): Bapak Linguistik Modern dan Pelopor Strukturalisme", dalam Saussure, Ferdinand de, *Pengantar Linguistik Umum*, terj. Rahayu S. Hidayat (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1988).
- Mack, Natasha, et al., *Qualitative Research Methods: A Data Collector's Field Guide*, (North Carolina: FHI dan USAID).
- Malouf, Amin, *In The Name of Identity*, (Yogyakarta: Resist Book, 2004).
- Oh, Richard, "Siapa Lagi Ingin Jadi Kritikus Film?", dalam *Kompas*, 29/11/2008.
- Prabasmoro, Aquarini Priyatna, "Identifikasi Female, Feminin, dan Feminis dalam Film *Sense and Sensibility* dan *Crouching Tiger Hidden Dragon*", dalam *Kajian Budaya Feminis: Tubuh, Sastra, dan Budaya Pop*, (Yogyakarta: Jalasutra, 2006).
- Sampson, Geoffrey, *Aliran-aliran Linguistik*, terj. Abd. Syukur Ibrahim, dkk. (Surabaya: Usaha Nasional, 1985).
- Sasono, Eric, "Fenomena Ayat-ayat Cinta", dalam *Koran Tempo*, 28/3/2008.
- Saussure, Ferdinand de, *Pengantar Linguistik Umum*, terj. Rahayu S.

- Hidayat (Yogyakarta: Gajah Mada University Press, 1988).
- Subandy-Ibrahim, Idi, "Metodologi Penelitian", lampiran dalam *Dari Nalar Keterasingan Menuju Nalar Pencerahan: Ruang Publik dan Komunikasi dalam Pandangan Soedjatmoko*, (Yogyakarta: Jalasutra, 2004).
- Sugiharto, I. Bambang, *Posmodernisme: Tantangan Bagi Filsafat*, (Yogyakarta: Kanisius, cet. VI 2003).
- Sumarwan, A, "Membongkar yang Lama Menenun yang Baru", dalam *Basis*, Nomor 11-12, Tahun ke-54, November-Desember 2005.
- Sumaryono, E., *Hermeneutik: Sebuah Metode Filsafat*, (Yogyakarta: Kanisius, cet. IV 2002).
- Sunardi, St., *Semiotika Negativa*, (Yogyakarta: Kanal, 2002).
- Sutanto, Trisno A., "Historisitas Pemahaman", dalam *Driyarkara*, No. 2 Th. XXV 2001.
- Tong, Rosemarie Putnam, *Feminist Thought*, terj. Aquarini Priyatna Prabasmoro, (Yogyakarta: Jalasutra, 2005).

Website:

- Bramantyo, Hanung, "Ayat-ayat Cinta", <http://www.jagatpakeliran.blogspot.com/>, diunduh 7/3/2009.
- Freeland, Cynthia A., "Feminist Film Theory", draf untuk Michael Kelly (ed), *Encyclopedia of Aesthetics*, <http://www.uh.edu/~cfreelan/courses/femfilm.html>, diunduh 18/3/2009.
- Hamid, Melyna A., "Fenomena Film Ayat-Ayat Cinta", <http://mediapublica.wordpress.com/2008/03/11/fenomena-film-ayat-ayat-cinta/>, diunduh 7/3/2009.
- Lyden, John, "To Commend or To Critique?: The Question of Religion and Film Studies", dalam *Journal of Religion and Film*, Vol. 1, No. 2 October 1997, versi online <http://www.unomaha.edu/jrf/tocommend.htm>, diunduh pada 18/3/2009.
- Wright, Wendy M., "Babette's Feast: A Religious Film", dalam *Journal of Religion and Film*, Vol. 1 No. 2 Oktober 1997, versi online <http://www.unomaha.edu/jrf/BabetteWW.htm>, diunduh pada 18/3/2009.

Koran dan Majalah:
Kompas, 26/10/2008

AMBOK PANGIUK

Kompas, 28/3/2008

detik.com, 6/2/2009

Lampung Pos, 1/3/2009