

# **BAB I**

## **PENDAHULUAN**

### **A. Latar Belakang**

Multikulturalisme merupakan landasan fundamental bagi berdirinya Republik Indonesia. Hal ini pun terwujud dalam semboyan “Bhinneka Tunggal Ika”, berbeda-beda namun tetap satu. Berbagai jenis manusia dari bermacam-macam suku, agama, ras, dan budaya beroleh tempat hidup di seantero wilayah negeri ini. Koeksistensi dan toleransi merupakan faktor-faktor esensial yang melandasi kehidupan sosial di Indonesia. Meski demikian, konflik-konflik horizontal yang acap kali terjadi pun tidak jarang justru ditimbulkan dari berbagai macam perbedaan tersebut.

Pada tahun 1998, iklim politik dalam negeri yang sedang memanas serta menguatnya gelombang tuntutan reformasi dan demokratisasi di berbagai bidang terutama di tubuh pemerintahan, menggoyang kekuasaan rezim Orde Baru kala itu. Peristiwa ini juga dilatarbelakangi krisis multidimensi yang terjadi sejak badai ekonomi dahsyat menjangkiti sebagian besar benua Asia khususnya di negara-negara Asia Tenggara dan Indonesia. Pemerintah tak mampu lagi mengatasi devaluasi rupiah dan fenomena kredit macet yang mengakibatkan ambruknya sendi-sendi perekonomian nasional. Harga-harga kebutuhan pokok terus meroket

karena ketersediaannya yang langka dibarengi dengan merosotnya daya beli rakyat<sup>1</sup>. Kepercayaan rakyat Indonesia terhadap pemerintahnya pun semakin meluntur.

Ketidakmampuan pemerintah mengatasi krisis multidimensi tersebut berakibat merebaknya kerusuhan massal di berbagai kota besar di Indonesia. Entah dari mana orkestrasi massa dan kecemburuan sosial tersebut berasal, tindakan-tindakan kekerasan pun dilampiaskan kepada warga minoritas, termasuk penjarahan berbagai properti mereka. Warga etnis Tionghoa pada umumnya merupakan target utama dalam kerusuhan-kerusuhan tersebut. Toko-toko dan tempat usaha mereka dijarah, ribuan orang dibunuh dan para wanitanya diperkosa<sup>2</sup>. Tidak sedikit dari kelompok etnis ini yang memilih untuk eksodus ke luar negeri mencari suaka di tempat lain karena pemerintah Indonesia dan aparat keamanannya sudah tidak dapat lagi menjamin keselamatan mereka.

Sejarah keberadaan etnis Tionghoa di Indonesia tidak dapat dipisahkan dari campur tangan pemerintahan Hindia-Belanda pada jaman kolonial, meskipun komunitas mereka di Nusantara sudah lebih dulu eksis jauh sebelum orang-orang Eropa datang ke Indonesia. Kelompok etnis ini merupakan populasi etnis asing

---

<sup>1</sup> Buletin Ekonomi Moneter dan Perbankan edisi Maret 1999  
<http://www.bi.go.id/NR/rdonlyres/> (31 Agustus 2012).

<sup>2</sup> Data temuan Tim Gabungan Pencari Fakta kerusuhan Mei 1998  
<http://semanggipedul.com/tgpf/bab5.html> (31 Agustus 2012).

terbesar di Hindia Belanda kala itu. Jumlah mereka melesat mencapai 1,2 juta pada tahun 1930 (Coppel, 1994: 22) .

Pada jaman kolonial, pemerintah Hindia-Belanda membuat stratifikasi sosial yang diskriminatif dengan membedakan kelompok ras ke dalam 3 grup: Eropa, Timur Asing, dan Pribumi (Zein, 2000: 150). Etnis Tionghoa diidentifikasi sebagai kelompok Timur Asing bersama-sama dengan minoritas asing lainnya seperti Arab, Jepang, dan India. Orang Tionghoa pada umumnya dikenal sebagai “minoritas dagang” (Coppel, 1994: 45). Segregasi rasial di Hindia-Belanda ini adalah upaya untuk mencegah interaksi langsung antara rakyat pribumi dengan etnis-etnis minoritas, khususnya etnis Tionghoa. Pemerintah kolonial khawatir pergerakan kaum nasionalis yang tengah terjadi di Cina Daratan akan menular ke Hindia-Belanda jika hubungan antar etnis ini dibiarkan tumbuh bebas. Komunitas Tionghoa pun dikonsentrasikan di daerah perkotaan sebagai *middleman* Belanda untuk kegiatan-kegiatan perniagaan dan ekonomi. Hubungan mereka dengan rakyat pribumi direduksi menjadi sekedar hubungan dagang (Zein, 2000: 146-149).

Kebijakan diskriminatif ini dipelihara dan tetap dilembagakan ketika Indonesia mendapat kemerdekaannya dari Jepang. Pada tahun 1955, pemerintah Orde Lama dan RRC menandatangani *Perjanjian Dwikewarganegaraan* untuk menyelesaikan sengketa kewarganegaraan etnis Tionghoa di Indonesia. Hal ini dilatarbelakangi oleh prinsip *jus sanguinis* RRC yang menyatakan semua orang

yang terlahir dari orangtua berdarah Tionghoa adalah warga negara RRC. Dengan diberlakukannya perjanjian ini, maka etnis Tionghoa diwajibkan menyatakan kewarganegaraannya: sebagai WNI atau warga negara RRC<sup>3</sup>. Namun pada tahun 1959 pemerintah memberlakukan PP 10/1959 yang mengatur tentang larangan bagi WNA untuk terlibat dalam perdagangan kecil/eceran di tingkat kabupaten ke bawah. Dalam prakteknya aturan ini digunakan untuk melegitimasi perampasan toko dan harta etnis Tionghoa yang belum menyatakan kewarganegaraannya<sup>4</sup>. Pada tahun 1967, Inpres No 14 tentang Agama, Kepercayaan, dan Adat Istiadat Cina diterbitkan. Produk perundangan ini membelenggu kebebasan berekspresi bagi etnis Tionghoa serta menandai dimulainya kebijakan asimilasi yang berlangsung selama puluhan tahun semasa Orde Baru berkuasa. Warga dari etnis Tionghoa dipaksa oleh negara untuk menanggalkan identitas dan budaya aslinya.

Kerusuhan Mei tahun 1998 yang melibatkan etnis Tionghoa sebagai korbannya, sejatinya bukanlah yang pertama kali terjadi. Setidaknya ada 12 kejadian sebelumnya yang berimbas pada kekerasan terhadap etnis Tionghoa<sup>5</sup>. Peristiwa-peristiwa ini sebagian besar disebabkan oleh kebencian rasial tak berdasar yang timbul dari berbagai stereotip negatif yang disematkan kepada etnis Tionghoa. Mereka umumnya dideskripsikan “binatang ekonomi” (*economic*

---

<sup>3</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Sino-Indonesian\\_Dual\\_Nationality\\_Treaty](http://en.wikipedia.org/wiki/Sino-Indonesian_Dual_Nationality_Treaty) (31 Agustus 2012)

<sup>4</sup> <http://indonesiamedia.com/rubrik/berta/berta00september-sistemnilai.htm> (31 Agustus 2012)

<sup>5</sup> <http://id.wikipedia.org/wiki/Tionghoa-Indonesia> (21 November 2010)

*animal*) yang oportunis, kikir dan *mata duitan* (Didi Kwartanada dalam Lembaga Studi Realino, 1996: 24).

Sepuluh tahun berselang, pada tahun 2008 sebuah film berjudul *Babi Buta Yang Ingin Terbang* dirilis dengan penayangan terbatas di dalam negeri. Film ini berkisah mengenai lika-liku kehidupan etnis Tionghoa pasca kerusuhan Mei 1998, sebuah pendekatan yang jarang dikupas film-film bertema serupa sebelumnya. Berbeda dengan film *Ca Bau Kan*, misalnya, di mana representasi etnis Tionghoa dihadirkan sesuai dengan karakteristik dan stereotip yang berkembang selama ini, *Babi Buta Yang Ingin Terbang* justru menampilkan sosok-sosok Tionghoa yang tidak pernah (atau kalau pun ada, jarang) ditampilkan dalam medium film sebelumnya. Dalam film ini, orang-orang Tionghoa tidak melulu digambarkan sebagai orang-orang kaya dengan berbagai privilese dan kehidupan yang serba mudah dan mewah. Mereka diasingkan dan terasing dari identitas-jati diri mereka sendiri.

Film ini dibuat oleh Edwin, seorang sutradara muda yang namanya lebih dikenal di kalangan sineas independen. Bagi Edwin, film ini sangat personal karena dirinya sendiri berlatarbelakang Tionghoa. Sebagian besar dari porsi cerita di *Babi Buta Yang Ingin Terbang* ini diambilnya dari pengalaman pribadinya

sebagai orang keturunan Tionghoa yang lahir dan besar di Indonesia namun dibelenggu identitas dan kebebasan berekspresinya<sup>6</sup>.

Sudut pandang, idealisme dan preferensi Edwin sebagai seorang sutradara yang kebetulan seorang keturunan Tionghoa dalam menggarap sebuah karya film yang personal mengenai isu-isu sosial-budaya etnis Tionghoa adalah sebuah *insight* yang menarik dan berpotensi untuk dielaborasi lebih lanjut.

## **B. Perumusan Masalah**

Berangkat dari pemaparan di atas, menarik untuk mengamati : bagaimana alienasi etnis Tionghoa ditampilkan dalam film *Babi Buta Yang Ingin Terbang?*

## **C. Tujuan Penelitian**

Untuk mengetahui bagaimana alienasi etnis Tionghoa ditampilkan dalam film *Babi Buta Yang Ingin Terbang*.

## **D. Kerangka Konsep**

### **D. 1. 1. Alienasi: Definisi dan Identifikasi**

Alienasi atau keterasingan pada dasarnya merujuk pada suatu kondisi ketika manusia dijauhkan atau menjauhkan diri dari sesuatu, sesama manusia,

---

<sup>6</sup> Lewat Film *Saya Bisa Bikin Puzzle* -

[http://old.rumahfilm.org/wawancara/wawancara\\_jokoedwin\\_1.htm](http://old.rumahfilm.org/wawancara/wawancara_jokoedwin_1.htm) (tanggal akses 21 Nov 2010)

alam, budaya, tuhan, atau bahkan dirinya sendiri. Istilah ini berasal dari kata Latin *'alienatio'* yang diderivasi dari kata kerja *'alienare'* yang berarti 'menjadikan sesuatu milik orang lain' (Schacht 2005 : 12). Pada perkembangannya istilah ini digunakan secara lintas disiplin mulai dari ilmu hukum dan ekonomi, filsafat, kedokteran sampai ilmu-ilmu sosial. Widodo dan Sukmoko (2005: 15) memaparkannya, sebagai berikut:

*“Dalam bahasa sehari-hari, alienasi kerap diartikan sebagai keadaan tersendiri, terpisah, dan terpencil dari rekan lama. Dalam ilmu hukum, alienasi berarti peralihan hak dari seorang persona hukum ke persona hukum lain. Dalam psikiatri, alienasi berarti penyimpangan dari kenormalan, yaitu ketidakseimbangan kejiwaan. Dalam psikologi dan sosiologi dewasa ini, alienasi kerap sekali dipakai untuk mengacu pada perasaan terpencil dan terkucil dari seorang individu terhadap masyarakat, alam, dan orang lain, atau dirinya sendiri. Dalam filsafat, alienasi kerap diartikan sebagai alienasi diri dan reifikasi.”*

Oleh karena penggunaannya yang lintas disiplin tersebut, penulis perlu membahas bagaimana konsep alienasi ini pada mulanya digunakan. Diskusi tentang alienasi mulai dikenal luas sejak Georg WF Hegel, menggunakan istilah ini dalam buku pertamanya, *Phenomenology of the Spirit*. Richard Schacht (2005: 54) menyebutkan bahwa Hegel sendiri sebenarnya mendefinisikan alienasi dalam dua pandangan yang sangat berbeda, yaitu:

*“Alienasi (1) bagi Hegel adalah suatu kondisi yang terjadi ketika perubahan tertentu dalam konsepsi-diri seseorang berlangsung. Istilah tersebut bukan merupakan sesuatu yang dilakukan oleh seseorang atau hasil yang dimaksudkan dari suatu tindakan yang disengaja. Orang tersebut menyadari bahwa kondisi tersebut telah ada. Pada pihak lain, alienasi (2) —pemaknaan yang digunakan oleh para teoretisi kontrak sosial— adalah sesuatu yang disengaja. Istilah tersebut menyangkut suatu pelepasan atau penyerahan yang disengaja dengan maksud untuk mengamankan suatu tujuan yang diharapkan, yaitu kesatuan dengan substansi sosial. Alienasi (1) harus diatasi secara penuh —yang untuk sebagiannya justru dilakukan melalui alienasi (2). Yang disebut belakangan ini justru harus permanen atau, lebih tepatnya, berkelanjutan karena hanya dengan cara alienasi (1) dapat dicegah agar tidak berulang kembali.”<sup>7</sup>*

Erich Fromm berpendapat bahwa Hegel, bersama dengan Marx, meletakkan dasar-dasar untuk pemahaman masalah alienasi (Schacht 2005 : 162). Maka daripada itu, berbicara tentang alienasi tidak dapat dilepaskan dari pembahasan tentang Marxisme karena konsep alienasi sendiri merupakan salah satu tema sentral dalam bahasan Marxisme. Karl Marx, yang pemikirannya didominasi oleh pengaruh filsafat Hegelian, memandang keterasingan sebagai suatu keniscayaan bagi manusia, baik itu kaum borjuis maupun proletar dalam

---

<sup>7</sup> “Substansi sosial” yang dimaksud di sini, menurut Hegel, adalah sebuah dunia ciptaan manusia yang dibentuk dari institusi sosial, politik, dan budaya. (Schacht 2005: 50)



suatu komunitas yang kapitalistik. Dalam bukunya berjudul *The Holy Family*, Marx memaparkan bahwa: “*The propertied class and the class of proletariat represent the same human self-alienation. But the former feels comfortable and confirmed in this self-alienation, knowing that this alienation is its own power and possessing in it the semblance of a human existence. The latter feels itself ruined in this alienation and sees in it its impotence and the actuality of an inhuman existence*” (Singer 1980: 39). Meskipun sama-sama mengalami alienasi, namun menurut Marx kaum proletariat adalah pihak yang paling menderita karenanya. Ia membagi alienasi kaum proletar ini ke dalam empat bentuk (Sukron Kamil dalam Jurnal Universitas Paramadina, Vol. 1 No. 2, Januari 2002: 120-122) :

1. Keterasingan dari diri sendiri, sebagai manusia, karena telah menjadi obyek orang lain. Ia telah menjadi komoditas yang dibeli kaum borjuis di pasar proletariat yang bekerja dengan upah rendah dan jam kerja yang panjang dengan kondisi kerja yang berat.
2. Keterasingan dari rumpun (*species*)-nya sebagai manusia yang bebas berkreasi. Kegiatan produktif buruh direduksi menjadi kebutuhan untuk bertahan hidup dan memenuhi keinginan majikannya, tidak lebih dari itu. Bekerja tidak lagi menjadi alat tapi sudah merupakan tujuan.
3. Keterasingan dari hasil produksinya. Ketika benda yang mereka kerjakan selesai diproduksi maka benda itu tidak lagi mereka kuasai, bahkan harus mereka beli di pasaran dengan upah minimnya

4. Keterasingan dari sesama buruh karena mereka harus bersaing berebutan tempat kerja, alih-alih menjadi makhluk sosial.

Untuk mengidentifikasi alienasi perlu pemahaman terhadap bentuk-bentuk alienasi itu sendiri. Widodo dan Sukmoko dalam bukunya *Cinta dan Keterasingan dalam Masyarakat Modern*, menyebutkan bahwa: “*Dewasa ini terdapat banyak sekali pembagian bentuk alienasi*” (2005: 19). Menurut mereka setidaknya ada beberapa pakar yang berusaha mengklasifikasikan alienasi ke dalam bentuk-bentuk antara lain Frederick A. Weiss (*anesthesia diri, eliminasi diri, dan idealisasi diri*), Ernest Schachtel (*alienasi manusia dari alam, sesama, dari karya tangan/karya pikirnya, dan dari diri sendiri*), Melvin Seeman (*ketidakberdayaan, ketiadaan makna, isolasi sosial, ketiadaan norma, dan keterasingan diri*), dan Lewis Feuer (*alienasi masyarakat kelas, alienasi masyarakat kompetitif, alienasi masyarakat industri, alienasi masyarakat massal, alienasi suku, dan alienasi generasi*).

Dengan banyaknya teori-teori tentang bentuk alienasi yang berkembang tersebut, Widodo dan Sukmoko (2005: 19-20) kemudian menyarikannya ke dalam 3 bentuk yang mereka sebut sebagai tolak ukur pokok, yaitu:

1. Dilihat dari kodrat yang teralienasikan, dapat dibedakan antara alienasi benda dan alienasi diri. Umumnya disepakati bahwa alienasi diri biasanya adalah alienasi manusia, yang dapat dirinci lebih lanjut menjadi alienasi individual

dan alienasi sosial. Bentuk-bentuk alienasi sosial dapat diperinci lebih lanjut ke dalam alienasi masyarakat secara keseluruhan (seperti alienasi masyarakat feodal dan kapitalis), alienasi kelompok sosial (seperti para pemilik modal, pekerja, birokrat, produsen, konsumen, cendikiawan), dan alienasi lembaga-lembaga sosial (seperti negara, gereja, dan lembaga-lembaga kebudayaan).

2. Dilihat dari persoalan, alienasi dari apa atau dari siapa, dapat dibedakan antara alienasi dari benda, dari orang lain, atau alienasi dari diri sendiri. Yang dapat teralienasikan dari dirinya hanyalah manusia, tidak mungkin benda. Diri dapat teralienasikan baik dari suatu hal atau orang lain atau juga dari diri sendiri. "Alienasi dari" ini dapat diperinci lebih lanjut menjadi: alienasi dari alam, alienasi dari sesama, alienasi diri dari tubuhnya, perasaannya, kebutuhannya, atau dari kemampuan kreatifnya.
3. Dilihat dari pertanyaan, apakah alienasi itu terjadi melalui aktivitasnya sendiri atau orang lain, dapat dibedakan menjadi alienasi melalui pihak lain dan alienasi melalui diri sendiri. Alienasi benda hanya dapat terjadi melalui pihak lain misalnya melalui pencurian, hibah, atau jual beli. Tetapi alienasi diri dapat terjadi baik melalui orang lain maupun diri sendiri.

Problematika dalam studi tentang alienasi adalah belum adanya penjelasan yang benar-benar definitif tentang konsep ini dikarenakan penggunaannya yang luas secara lintas disiplin ilmu, sebagaimana yang telah dijabarkan di atas. Tentang ini, JA Mackey (1970: 84) mengungkapkan bahwa:

*“The concept of alienation has been one of the most commonly used and least well-defined concepts in modern sociology”*. Schimek dan Meyer (1975: 727) juga sependapat bahwa: *“The popularity of the concept of alienation is only equated by its ambiguity”*. Begitu pula John P. Clark (dalam *American Sociological Review* Vol. 24, No. 6 Dec. 1959: 849) yang beranggapan bahwa: *“The concept of alienation seems to have been assigned to the rank of ‘extremely-useful but loosely-defined’ higher constructs along with such others as inauthenticity, anomie, and culture”*. Oleh karenanya, dalam konteks penelitian ini diperlukan definisi yang bersifat aplikatif terhadap obyek penelitian dalam karya tulis ini. Dalam hal ini, penulis menggunakan definisi yang dipaparkan John P. Clark dalam *Measuring Alienation Within a Social System*, yaitu sebagai berikut:

*“Of numerous definitions given to alienation —feelings of meaninglessness, powerlessness, belonginglessness, being-manipulated, social and self-isolation— an isolable feature in all of them is man’s feeling of lack of means (power) to eliminate the discrepancy between his definition of the role he is playing and the one he feels he should be playing in a situation. Alienation is the degree to which man feels powerless to achieve the role he has determined to be rightfully his in specific situations. Those who feel their actions meaningless would make them meaningful if they could, those who feel they do not belong would cause themselves to belong if they could, those who feel manipulated would cease to be so, those socially or self-isolated would not be so if they were in position to*

*change circumstances —provided that they have decided that their roles rightfully should be different”* (dalam American Sociological Review Vol. 24, No. 6 Dec. 1959: 849)

#### **D. 1.2. Solusi untuk Alienasi**

Sama halnya dengan problematika dalam mendefinisikan alienasi, konsepsi tentang cara mengatasi alienasi pun pada prinsipnya memiliki masalah serupa. Pada pemaparan di atas telah disebutkan bagaimana Hegel menjelaskan alienasi ke dalam dua pengertian yang berbeda, termasuk cara mengatasi alienasi (1) yang harus dilakukan melalui alienasi (2) dengan tujuan untuk mencapai kesatuan dengan substansi sosial yang berlaku. Dengan kata lain, untuk mengatasi alienasi diperlukan adanya konformitas (*conformity*<sup>8</sup>) secara sosial. Konformitas didefinisikan oleh Zimbardo dan Leippe sebagai: *“a change in belief or behaviour in response to real or imagined group pressure, when there is no direct request to comply with the group or any reason to justify the behaviour change”* (1991: 55). Namun pandangan Hegel dalam mengatasi alienasi di atas disanggah oleh Erich Fromm. Alih-alih menempatkan konformitas sebagai solusi bagi alienasi Fromm (dalam Schacht 2005: 208) menyebutkan bahwa: *“...konformitas menyertai alienasi, karena lewat konformitaslah manusia menjadi teralienasi (dari dirinya sendiri)”*. Lebih lanjut Schacht (2005: 321) juga memaparkan:

---

<sup>8</sup> Dalam Merriam-Webster, *Conformity* adalah *“action in accordance with some specified standard or authority”* <http://www.merriam-webster.com/dictionary/conformity?show=0&t=1346919578> (30 Agustus 2012)

“Fromm tampaknya menilai ‘alienasi dari diri sendiri’ sebagai sesuatu yang merupakan tanggung jawab orang tersebut, karena orang tersebut dianggap memilih jalan konformitas ketika dirinya mengalami alienasi tersebut”. Dari pemaparan di atas dapat disimpulkan bahwa alienasi merupakan keniscayaan yang terjadi baik dalam konteks konformitas maupun non-konformitas. Ini sejalan dengan dimensi *conformity-alienation* yang digagas oleh Talcott Parsons, yang pada dasarnya: “...refers to the fact that the cathectic (gratificational) needs of the actor may at times dispose him to conform to the expectations of others, at other times to be alienated from them; i.e. everybody finds it to his/her advantage to conform sometimes, to deviate at others.”<sup>9</sup>

#### **D. 2.1. Film : Medium Seni dan Komunikasi Massa**

Cikal-bakal film, secara mudah, diasumsikan berasal dari seni peran seperti : teater, sandiwara, ketoprak, dan lain sebagainya. Namun Gerald Mast dalam *A Short History of the Movies* (1996 : 9) menyebutkan bahwa : “Some film historians trace the origin of movies to cave paintings, to Balinese shadow puppets, or to Plato’s mythic Case of the Shadows in Book VII of *The Republic*.”

Lahirnya film sendiri tidak dapat lepas dari pengembangan kamera temuan W.K.L. Dickson, asisten dari Thomas Alva Edison, yang menamainya dengan sebutan *kinetoscope*, meski Lumiere Bersaudara-lah yang pada akhirnya

---

<sup>9</sup> Parsons’ Theory to Applied/Clinical Setting oleh Mary C. Sengstock Ph.D., C.C.S. (2004)  
<http://users.wowway.com/~marycay910/parsons.htm> (30 Agustus 2012)

mempopulerkan perangkat tersebut dengan istilah lain : *cinematographe* (Bordwell & Thompson, 1990 : 373). Saat itu film yang dibuat masih sederhana, tidak lebih dari serangkaian gambar diam hasil dari fotografi yang berkedip-kedip sehingga menimbulkan ilusi gambar bergerak. Di lain pihak, dunia akademik juga merespon perkembangan teknologi baru ini yang pada gilirannya melahirkan *film studies*. Para kritisi, teoritisi, dan analis film pada masa awal memandang film sebagai bentuk lain dari karya seni, yang menurut Budi Irawanto (1999 : 10), hanya dinilai dalam kerangka baik dan buruk tanpa menukik ke dalam substansi pesan film itu sendiri. Persepsi film sebagai karya seni ini digolongkan dalam teori klasik yang didominasi oleh pemikiran dari *filmmaker* dan kritikus beraliran *realist* yang dipelopori oleh Andre Bazin dari Perancis (Buckland, 2000 : 3). Tanete Pong Masak menyebutkan bahwa Bazin memandang film semata-mata sebagai “kopi dari realitas”, berangkat dari analogi perseptif atau naturalisme visual (Masinabow & Hidayat, 2000 : 284). Namun Christian Metz, pelopor semiologi film, serta para koleganya dari Ecole des Hautes Etudes et Sciences Sociales Paris menyanggah teori Bazin tersebut dengan menegaskan bahwa sebuah film bagi penontonnya hanyalah “ilusi tentang realitas” yang mungkin lebih tepat disebut “impresi tentang realitas” (Masak dalam Masinabow & Hidayat, 2000 : 285)

Masuknya berbagai paradigma baru tersebut dalam teori film melahirkan teori-teori modern yang memandang film dari sudut praktik sosial dan

komunikasi massa (Irawanto, 1999 : 11). Dalam praktik sosial, film dipandang sebagai institusi sosial yang melibatkan interaksi antar bagiannya yaitu : produksi, distribusi, dan eksebisi (Kochberg dalam Nemes, 1996 : 8-13). Sedangkan pandangan film dalam perspektif komunikasi massa sendiri sebenarnya berangkat dari bentuk film sebagai *mass entertainment*, jauh sebelum film dikenal sebagai karya seni (Mast, 1996 : 4). Perspektif ini kemudian memberi perhatian khusus pada film sebagai medium dalam proses komunikasi (massa), yaitu bagaimana pesan-pesan yang ingin disampaikan *filmmaker* melalui filmnya diterima oleh khalayak yang menjadi targetnya.

#### **D. 2.2. Film = Bahasa?**

Dalam menyampaikan cerita, sebuah film berperilaku selayaknya bahasa walaupun tidak serta-merta dapat disebut sebagai sebuah bahasa. Film bukan bahasa tapi ia seperti suatu bahasa (Monaco, 1984 :150). Namun Christian Metz menyimpulkan bahwa film dapat dikelompokkan dalam *langage* (bahasa pada tingkat umum : bahasa binatang, rambu lalu-lintas, dan lain-lain) dan bukan pada *langue* (bahasa manusia : bahasa Prancis, bahasa Inggris, dan lain-lain) karena film tidak memiliki padanan artikulasi ganda atau satuan bunyi terkecil (Masak dalam Masinabow & Hidayat, 2000 : 282). Dengan kata lain *shot* tidak dapat dianggap sebagai satuan bunyi terkecil jika film didekati secara linguistik, karena sebuah *shot* lebih dekat dengan sebuah kalimat daripada kata.



Walaupun demikian Daniel Chandler (2001) dalam *The Grammar of TV and Film*<sup>10</sup> berpendapat bahwa *shot* dapat disejajarkan dengan tata bahasa (*grammar*). Menurutnya film dan televisi menggunakan konvensi tertentu untuk mencipta makna melalui gambar dan suara. Konvensi tersebut oleh Allan Rowe (Nemes, 1996 : 93) diistilahkan sebagai *cinematic codes* atau perangkat kode yang hadir dalam bentuk-bentuk, sebagai berikut<sup>11</sup>:

1. *Mise-en-scene*

Kode ini menunjuk pada kuasa sutradara untuk menuangkan visinya melalui komposisi dalam suatu *frame* atau *shot* dengan mempertimbangkan beberapa aspek berikut :

- Latar, kostum, properti, dan tata rias; berfungsi untuk menciptakan kesan realistik dari sebuah adegan.
- Tata cahaya; berfungsi untuk membangun *mood* dalam sebuah adegan.
- Ekspresi dan pergerakan; aspek ini diperankan oleh manusia, hewan bahkan benda-benda mati yang berfungsi sebagai ‘kendaraan’ bagi cerita dalam bentuk ekspresi wajah, perilaku, gestur tubuh, dan lain sebagainya.

---

<sup>10</sup> *The Grammar of Television and Film* - <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/short/gramtv.html> (5 September 2005)

<sup>11</sup> Disarikan dari *An Introduction to Film Studies, Film Art, Anatomy of Film, Dasar-dasar Apresiasi Film, dan Cara Menghayati Sebuah Film*.

Tugas sutradara di sini adalah memotivasi pemeran dan mengarahkan pergerakan mereka agar sesuai dengan karakterisasi dalam naskah.

## 2. *Cinematography*

Kode ini berurusan dengan bagaimana sebuah adegan secara fotografis direkam sebagai elemen *diegetic*, yaitu elemen yang hadir pada saat itu juga. Sinematografi bekerja melalui *framing*, yaitu teknik atau seni membingkai *mise-en-scene* yang telah dimandatkan sutradara ke dalam rangkaian gambar-gambar untuk membangun adegan atau sekuens. Teknik ini, selain harus dieksekusi secara artistik, perlu dikerjakan secara efisien dan efektif, mengingat ruang ekspresi film yang terbatas oleh *frame*. Oleh karena itu, beberapa aspek yang perlu dipertimbangkan dalam *framing*, adalah :

### ❖ Posisi dan pergerakan kamera

Marselli Sumarno (1996 : 38-43) membedakan jenis-jenis gambar (*shot*) berdasarkan posisi kamera terhadap subyek yang antara lain meliputi :

#### a) Besar-kecil subyek

- *Extreme long shot*, bertujuan untuk memperlihatkan situasi geografis. Jenis gambar ini kadang-kadang memiliki fungsi serupa dengan *establishing shot* yang berfungsi untuk menunjukkan lokasi di mana sebuah adegan mengambil tempat.

- *Long shot*, bertujuan untuk memperlihatkan hubungan subyek dengan latar belakang atau lokasi.
- *Medium shot*, bertujuan untuk memotret adegan pengenalan.
- *Close up*, bertujuan untuk mengungkapkan pentingnya obyek dan sering memiliki arti simbolik.
- *Extreme close up*, bertujuan mengungkapkan detil reaksi manusia atau keberadaan benda-benda kecil tapi sangat vital dalam rangkaian cerita.

Jika dipertemukan dalam tatanan pertandaan, maka hubungan antara jenis-jenis gambar tersebut akan tampak seperti dalam TABEL 1 yang digagas Arthur Asa Berger (Manurung dalam Birowo, 2004 : 48) berikut ini :

TABEL 1  
Gambar dan Tatanan Pertandaan

Penanda	Definisi	Petanda
<i>Close up</i>	Hanya wajah	Ke-intim-an
<i>Medium shot</i>	Hampir seluruh wajah	Hubungan personal
<i>Long shot</i>	Setting dan karakter	Kontes, skope, jarak, publik
<i>Full shot</i>	Seluruh tubuh	Hubungan sosial

b) Ketinggian kamera terhadap subyek :

- *Low angle*, bertujuan untuk menggambarkan kegagahan dan wibawa subyek.
- *High angle*, bertujuan untuk menggambarkan subyek sebagai sosok yang lemah, kecil, dan tidak berdaya.
- *Eye level*, bertujuan untuk menempatkan subyek pada kedudukan yang netral, seimbang, dan sejajar dengan subyek lain dan penonton.

Bernard F. Dick (1998 : 40) mengklasifikasikan jenis-jenis gambar di atas sebagai *objective shots*, yaitu gambar-gambar yang mewakili apa yang dilihat oleh kamera sehingga menempatkan penonton dalam sudut pandang orang ketiga (*3<sup>rd</sup> person*) terhadap subyek atau obyek. Namun menurutnya ada pula *subjective shots* yang merupakan gambar-gambar yang mewakili apa yang dilihat oleh subyek atau karakter. Dengan kata lain, sebuah *subjective shot* menempatkan penonton dalam sudut pandang orang pertama (*1<sup>st</sup> person*) untuk melihat apa yang juga dilihat oleh karakter.

Bordwell dan Thompson (1990 : 181-182) menjelaskan beberapa pergerakan kamera terhadap subyek untuk merekam gambar-gambar berikut :

- *Pan shot*, yaitu ketika kepala kamera bergerak dari kiri ke kanan atau sebaliknya. Di sini posisi fisik kamera tidak benar-benar bergerak, namun bertumpu pada poros horizontal.
- *Tilt shot*, yaitu ketika kepala kamera bergerak dari atas ke bawah dan sebaliknya. Dalam gambar ini kamera bertumpu pada poros vertikal.
- *Tracking shot*, yaitu ketika kamera benar-benar digerakkan, entah secara horizontal/vertikal bahkan diagonal, dengan bantuan perangkat semacam *dolly* atau *crane* mengikuti obyek dalam gambar.

❖ Lensa dan fokus kamera

Pengaturan fokus digunakan untuk mendapatkan *depth of field* yang sesuai sehingga gambar tersebut menciptakan makna tertentu. Sebuah gambar dengan *shallow focus* yang menonjolkan ketajaman obyek dengan latar yang kabur dimaksudkan untuk mengurangi distraksi dalam adegan tersebut. Sedangkan *deep focus* berlaku sebaliknya, memperlihatkan detail-detail yang perlu disimak penonton. Begitu pula dengan penggunaan lensa *zoom* yang bertujuan untuk memberikan impresi bahwa kamera seolah-olah bergerak mendekati atau menjauhi subyek.

### 3. *Editing*

Kode ini dioperasikan ketika gambar-gambar yang telah diambil disusun dan disunting dengan penambahan elemen-elemen *non-diegetic* seperti pemangku gelar (*credit title*) atau *special effects* untuk merangkai makna tertentu. Istilah *editing* (penyuntingan) ini seringkali ditukar-pakaikan dengan *montage*, namun sebenarnya *montage* sendiri merujuk pada salah satu bentuk lain penyuntingan gambar yang digagas oleh sineas asal Rusia, Sergei Eisenstein, yang menitikberatkan pada kontras dan konflik antar gambar. Teknik ini jarang digunakan pada film-film cerita konvensional yang biasa menggunakan *continuity editing* untuk merangkai gambar secara sekuensial melalui transisi-transisi tertentu seperti *dissolve* atau *wipe* untuk menampilkan perpindahan waktu dan tempat. Namun terkadang teknik *montage* dikombinasikan pula dengan *continuity editing* demi maksud tertentu, misalnya untuk mempersingkat suatu proses atau periode waktu tertentu dan merendeng peristiwa atau kejadian.

### 4. *Sound*

Kode ini hadir dalam bentuk alunan musik, dialog, narasi, atau efek-efek suara tertentu. Suara yang dapat hadir secara *diegetic* (direkam bersamaan dengan gambar saat produksi) dan *non-diegetic* (ditambahkan ke dalam gambar saat pasca produksi), tidak sekedar bersifat komplementer bagi

gambar. Musik, misalnya, berfungsi untuk membangun *mood* dan mengatur tempo adegan. Lalu elemen suara yang lain seperti dialog atau narasi mempunyai peran yang juga esensial bagi sebuah film. Kris Budiman (2003: 76) mengungkapkan bahwa :

*“Di dalam film, misalnya, fungsi dialog bukanlah sekedar untuk menjelaskan adegan-adegan, melainkan terutama untuk mengembangkan tindakan dan, dengan demikian, plot melalui makna-makna yang tidak dapat ditemukan di dalam citra itu sendiri.”*

#### **E. Metode Penelitian**

Metode yang digunakan dalam penelitian ini adalah deskriptif-kualitatif dengan menggunakan analisis semiotik untuk mengolah data-data yang diperoleh melalui:

- Data Primer

Data yang diperoleh dari proses mengamati obyek penelitian secara langsung, dalam hal ini adalah film *Babi Buta Yang Ingin Terbang*.

- Data Sekunder

Data yang diperoleh melalui studi pustaka sebagai referensi baik itu berupa buku, jurnal, artikel, esai, dan lain sebagainya.

Metode penelitian kualitatif, menurut Bogdan & Taylor, merupakan prosedur penelitian yang menghasilkan data deskriptif berupa kata-kata tertulis atau lisan dari orang-orang dan perilaku yang dapat diamati (Moleong, 1996 : 3). U. Maman Kh (2002: 3) mengungkapkan bahwa penelitian deskriptif berusaha menggambarkan suatu gejala sosial.

#### **F. Teknik Analisis Data**

Teknik yang akan digunakan untuk menganalisis data-data tersebut di atas adalah analisis semiotik dengan mempertimbangkan bahwa kajian semiotika mampu memberi ruang bagi eksplorasi untuk membongkar “pesan tersembunyi” dari film (Irawanto, 1999 : vii). Langkah awal analisis sebuah film, seperti yang diungkapkan Bordwell dan Thompson (1990 : 73), adalah dengan jalan membaginya berdasar sekuen-sekuen. Dalam penelitian ini, proses analisis dilakukan sesuai dengan langkah-langkah berikut :

1. *Sequence/scene breakdown* : mengamati, menelusuri dan mengidentifikasi adegan-adegan yang memiliki relevansi dengan topik penelitian.
2. Signifikasi semiotik : mencari makna dibalik tanda-tanda yang muncul dalam adegan-adegan tersebut.

Analisis semiotik yang akan digunakan dalam penelitian ini mengadopsi konsep semiotika yang digagas oleh Charles Sanders Peirce. Konsep ini pada

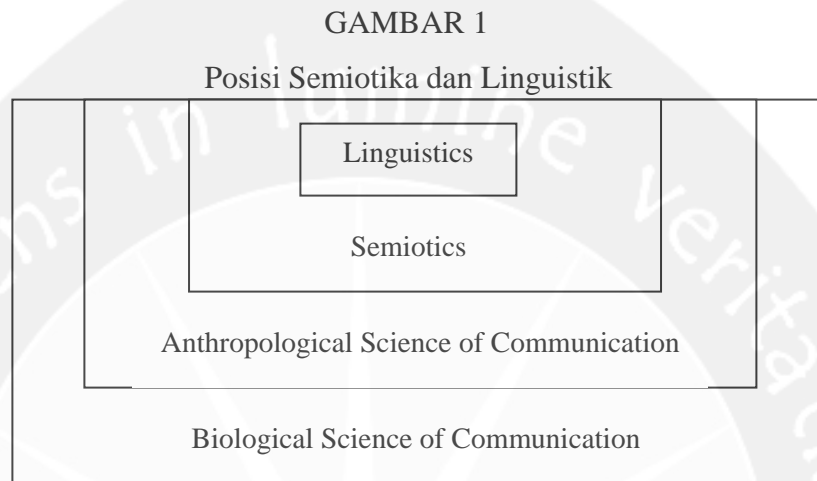


dasarnya hampir serupa dengan teori semiologi yang dipelopori oleh Ferdinand de Saussure, meskipun tidak berangkat dari tradisi linguistik yang sama.

Semiotika, yang didefinisikan sebagai pengkajian tanda-tanda (*the study of signs*), pada dasarnya merupakan studi atas kode-kode, yaitu sistem apapun yang memungkinkan kita memandang entitas-entitas tertentu sebagai tanda-tanda atau sebagai sesuatu yang bermakna (Scholes dalam Budiman, 2003 : 3). John Fiske (2004: 60) menyebutkan tiga bidang studi utama dalam semiotika, yaitu:

1. Tanda itu sendiri. Hal ini terdiri atas studi tentang berbagai tanda yang berbeda, cara tanda-tanda yang berbeda itu dalam menyampaikan makna, dan cara tanda-tanda itu terkait dengan manusia yang menggunakannya. Tanda adalah konstruksi manusia dan hanya bisa dipahami dalam artian manusia yang menggunakannya.
2. Kode atau sistem yang mengorganisasikan tanda. Studi ini mencakup cara berbagai kode dikembangkan guna memenuhi kebutuhan suatu masyarakat atau budaya atau untuk mengeksploitasi saluran komunikasi yang tersedia untuk mentransmisikannya.
3. Kebudayaan tempat kode dan tanda bekerja. Ini pada gilirannya bergantung pada penggunaan kode-kode dan tanda-tanda itu untuk keberadaan dan bentuknya sendiri.

Roman Jakobson menggambarkan posisi semiotika dan linguistik dalam ilmu manusia sebagai berikut (Kuniawan, 2000 : 19) :



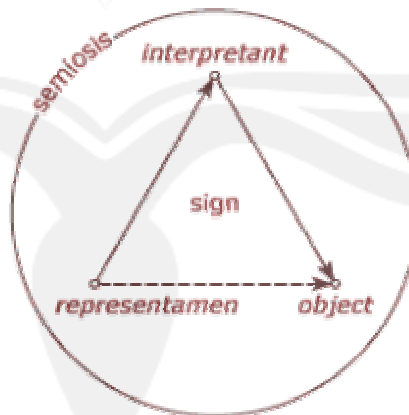
Di lain pihak, James Monaco menegaskan bahwa film memang menyerupai bahasa, namun ia pada hakekatnya bukanlah bahasa sehingga pendekatan linguistik pada film seperti yang dikembangkan Christian Metz menjadi dilematis karena film tidak memiliki unit terkecil dan artikulasi ganda. Tetapi Daniel Chandler mengingatkan bahwa film juga memiliki *grammar* dan konvensi atas kode-kode tertentu selayaknya bahasa pada umumnya.

Charles Sanders Peirce mengembangkan semiotika versinya dengan menggunakan model hubungan yang *triadic*. Lebih jauh ia mengungkapkan bahwa: “A sign... [in the form of a representamen] is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more

*developed sign. That sign which it creates I call the Interpretan of the first sign. The sign stands for something, its object. It stands for that object, not in all respects, but in reference to a sort of idea, which I have sometimes called the ground of the representamen.”*<sup>12</sup>

Dengan kata lain, *representamen* merupakan suatu bentuk di mana tanda itu mewujud yang pada gilirannya akan menghadirkan *interpretant* yaitu suatu konsep mental yang muncul dibenak seseorang yang, pada dasarnya, merujuk pada *object*, merupakan suatu realitas tertentu yang di luar tanda itu sendiri. Proses ini disebut Peirce sebagai sebuah semiosis, yang bisa dibagangkan sebagai berikut:

GAMBAR 2  
Semiotika *Triadic* CS Peirce



<sup>12</sup> <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem02.html> (5 Maret 2011)

Pada perkembangannya, dalam semiotika Peirce dikenal pula proses semiosis tanpa batas (*unlimited semiosis*), yang digagas Umberto Eco dan Jacques Derrida (Budiman 2003: 26). Dalam semiosis tanpa batas ini *interpretant* nantinya diubah menjadi *representamen* turunan yang akan berubah lagi menjadi *interpretant* pada level berikutnya, begitu seterusnya tanpa batas.

Lebih lanjut, Peirce berargumen bahwa tanda-tanda ini dapat dikategorikan ke dalam semacam tipologi pertandaan, yang menurutnya terdiri dari (Budiman 2003: 29-33) :

1. Tanda ikonis, yaitu tanda yang memiliki kemiripan “rupa” sebagaimana dapat dikenali oleh pemakainya. Dalam tipe ini hubungan *representamen* dan *object* terwujud sebagai “kesamaan dalam beberapa kualitas”, misalnya rambu-rambu lalu lintas atau peta dunia.
2. Tanda indeksikal, yaitu tanda yang memiliki keterkaitan eksistensial atau fenomenal di antara *representamen* dan *object*-nya. Dalam tipe ini hubungannya merupakan sekuensial atau kausal, misalnya asap merupakan indeks dari api/kebakaran.
3. Tanda simbolis, yaitu tanda yang sifatnya arbitrer atau konvensional. Tipe tanda ini adalah ekuivalensi dari pemikiran Saussure. Dalam tipe ini hubungan *representamen* dan *object* adalah semata-mata karena kesewenangan sesuai konvensi yang berlaku, misalnya kata-kata atau istilah yang digunakan dalam tata bahasa.

Pengkategorian tanda ini sangat bermanfaat jika digunakan dalam analisis tekstual pada umumnya, terutama pada film karena pada dasarnya pesan-pesan filmis lebih banyak hadir secara ikonis dan indeksikal daripada simbolis seperti bahasa pada umumnya. Oleh karena itu, tanda-tanda ikonis yang hadir dalam film bisa jadi merupakan tanda yang bersifat indeksikal sekaligus pula simbolis. Hal ini ditegaskan oleh Kris Budiman (2005: 62), sebagai berikut :

*“Pertama, ikon tidak selalu berdasarkan pada kemiripan seperti dalam pemahaman “awam” sehari-hari, melainkan juga similaritas dalam pengertian sebagai relasi abstrak ataupun homologi struktural. Di samping itu, kedua, pada umumnya ikon sekaligus pula dapat tergolongkan ke dalam mode semiosis yang lain, entah simbolis atau indeksikal, karena nyaris tidak ada ikon yang benar-benar murni.”*