

OPOSISI BINER KESEJARAHAN INDONESIA PERIODE REVOLUSI FISIK (1945-1949) DALAM FILM *SOEGIJA* (2012) & *SANG KIAI* (2013)

Sandy Allifiansyah

Universitas Bunda Mulia
sandyallifiansyah@gmail.com

ABSTRACT

*The binary opposition is a common way to drive the story. It is a basic way of thinking in popular movies. Through the method of narrative and semiotic analysis, this research reveals how binaries and the role of Hasyim Asy'ari as the leaders of Islam and Soegijapranata as Catholic leaders in the effort to defend Indonesia's independence during the physical revolution. The semiotics square concept of Greimas is used to understand and dissect the binary opposition structures contained in the historical narratives seen in *Soegija* (2012) and *Sang Kiai* (2013).*

Keywords: *semiotics, movies, binary opposition, history*

Latar Belakang

Teks-teks yang bersifat epos selalu mempunyai alur narasi yang khas. Meskipun demikian, bukan berarti apa yang kerap tersaji dalam narasi-narasinya tidak bisa dipetakan. Salah satu cara berpikir yang digunakan dalam setiap teks-teks fiksi adalah cara berpikir oposisi biner. Cara berpikir semacam ini juga lazim digunakan dalam teks-teks kesejarahan. Selain mudahnya pemahaman untuk membedakan

mana kawan mana lawan, oposisi biner digunakan untuk menumbuhkan nasionalisme. Tulisan ini adalah potongan bahasan dari tesis master UGM di tahun 2016 yang membahas historiografi visual periode revolusi fisik (1945-1949) melalui medium film nasional Indonesia.

Model penceritaan yang ada dalam teks-teks populer, lazim mengikuti gaya berpikir biner. Mengapa demikian? Karena cara

berpikir dengan mengkontraskan dua kubu ini ada cara berpikir paling mudah untuk dipahami kebanyakan orang. Seperti yang kita tahu, sifat utama dalam sebuah produk budaya populer adalah menjangkau sebanyak mungkin khalayak agar mendapatkan keuntungan sebesar mungkin (Fiske, 2005:18). Oposisi biner adalah sebuah cara berpikir yang melekatkan sifat polarisasi dua objek atau lebih. Polariasasi tersebut mengakibatkan adanya kontradiksi sehingga membuat batasan-batasan dalam tatanan sosial budaya (Barker, 2004:190). Cara berpikir ala oposisi biner ini diperkenalkan oleh Levi Strauss dan Ferdinand de Saussure. Mereka berpendapat bahwa cara kita memahami kehidupan adalah dengan mengkontraskan objek-objek dan simbol-simbol yang ada di sekeliling kita. Seperti laki-laki/perempuan, hitam/putih, baik/buruk, dan lain sebagainya. Dalam biner-biner ini, tersimpan sebuah hirarki, di mana satu objek dianggap lebih dominan daripada yang lainnya (Hooker & Murphy, 2005:452). Dengan pertentangan sedemikian rupa, maka konflik pasti terjadi dan mudah untuk

dikembangkan, terutama bila konsep ini diaplikasikan pada sebuah narasi, baik yang bersifat fiktif maupun non-fiktif.

Pendapat lain tentang oposisi biner (*binary opposition*) hadir dari Roland Barthes yang mengatakan bahwa cara berpikir struktur yang mengedepankan pada oposisi biner, mengakibatkan adanya naturalisasi pemaknaan dan mistifikasi terhadap sebuah objek (Barker, 2004:190). Contohnya, hitam diidentikkan dengan sesuatu yang jahat, sedangkan putih selalu berkonotasi dengan kebaikan dan keanggunan. Intinya, identitas yang terbentuk adalah struktur yang di dalamnya berkelindan cara berpikir biner yang melekatkan kontradiksi struktur-struktur agar makna bisa terbentuk.

Paradigma yang memandang objek-objek dengan kerangka hitam dan putih ini, menjangkau berbagai bidang keilmuan, khususnya ilmu-ilmu sosial humaniora seperti antropologi dan linguistik. Lain halnya jika kita membicarakannya dalam ranah *cultural studies*, maka cara pandang ala oposisi biner ini akan dibedah dan dikritik habis-

habisan. Tetapi khusus dalam penelitian ini, sesuai dengan paradigma konstruktivis yang digunakan, maka cara berpikir oposisi biner bisa diterapkan, tentunya dalam batasan sebagai alat atau *tool* untuk menganalisis, bukan sebuah keyakinan universal yang bisa menjelaskan keseluruhan teks yang ada di media massa.

Metode

Penelitian ini menggunakan tipe penelitian kualitatif deskriptif yang mencoba mendeskripsikan dan memahami secara interpretif bagaimana teks film bertema sejarah berwujud *biopic* di Indonesia dinarasikan. Untuk menganalisis sebuah teks kesejarahan, kita tidak bisa semata-mata bergantung pada sebuah metode analisis film sebagai metode yang bersifat determinan. Meskipun demikian, kita juga perlu mengambil inspirasi dari metode penulisan sejarah atau historiografi untuk membedah teks sejarah yang termanifestasi dalam narasi film *biopic*.

Terdapat dua pendekatan yang lazim digunakan dalam metode penulisan sejarah atau historiografi. Pertama adalah historiografi naratif, yakni jenis penulisan sejarah yang berisi tentang rekaman kronologis peristiwa politis yang dramatis (Zed,2001:3). Pendekatan semacam ini adalah gaya penulisan sejarah paling konvensional. Kesejarahan yang ditulis dengan gaya naratif menekankan pada kisah epos kepahlawanan yang didasari dari satu sudut pandang. Tak jarang pula cara penulisan sejarah semacam ini akan membentuk pola oposisi biner dengan mengkontraskan dua kutub yang saling bertentangan satu sama lain. Alur narasi dalam sejarah manusia juga diceritakan bergerak karena adanya konflik dan pertentangan antar oposisi biner (Deliege, 2004:30).

Kedua adalah historiografi strukturalis, yakni jenis penulisan sejarah yang berisi tentang ekplanasi sosial yang menekankan pengaruh dari struktur terhadap masyarakat dan segala dialektikanya (Alian,2012). Gaya penulisan struktural ini dipelopori oleh

kelompok sejarawan *Les Annales*. Di Indonesia sendiri, gaya penulisan historiografi mengalami sebuah pembaharuan saat Sartono Kartodirdjo menulis sejarah tentang pemberontakan petani Banten 1888. Sartono memberikan sudut pandang dan pendekatan baru terkait historiografi. Pendekatan historiografi ini dikenal sebagai pendekatan *multi-interpretability* atau pendekatan multidimensional (Kartodirdjo,1983).

Sartono memberikan gambaran bahwa dalam menulis sejarah, kita bisa menggunakan beragam dimensi ilmu dan sudut pandang. Bila kita mengacu pada narasi sejarah yang ada dalam film *biopic*, maka historiografi yang berlaku adalah gabungan antara naratif dan struktural, karena fakta yang disajikan di dalamnya adalah fakta-fakta yang diklaim memuat kisah hidup seorang tokoh sejarah yang terkemuka berikut segala aktifitas dan pengaruh besarnya pada masyarakat di zaman saat ia hidup. Historiografi Indonesia mengalami fase pribumisasi sejak 1957 saat diselenggarakannya Seminar Sejarah

Nasional Indonesia Pertama di Yogyakarta. Setelah itu kegiatan ragam penulisan sejarah menjadi sebuah keniscayaan (Kuntowijoyo,2003:1-3) dan ditulis kedalam berbagai bentuk juga jenis ruang lingkup. Misalnya sejarah tentang kemiliteran, sejarah lisan, hingga sejarah populer.

Kini, dunia ilmu sosial telah mengalami pergeseran menuju sebuah arah pemikiran baru atau yang sering disebut sebagai *postmodernism* atau pascamodern. *Postmodernism* adalah penolakan terhadap cara pandang dunia yang kaku, penuh standar, dan saling klaim satu sama lain mengenai disiplin keilmuan (Barker, 2004:156). Dalam perspektif *postmodern*, jarak dan batas tersebut menjadi kabur. Artinya batasan antar ilmu, ilmiah atau tidak ilmiah, topik-topik kontroversial dan alternatif seperti fantasi, gay, lesbian, dan kelompok menyimpang lainnya, menjadi sah dibicarakan (Seidman, 1994:2). Perspektif *postmodern* memungkinkan kita untuk membuat formula baru tentang dunia dan segala aktifitasnya. Adanya

liberalisasi pemikiran yang dibawa oleh cara berpikir *postmodern*, berpengaruh juga dalam pluralisasi teks-teks populer, termasuk pada teks dan narasi yang membahas tentang peristiwa-peristiwa di masa lampau.

Jean-Francois Lyotard memberikan ciri bahwa *postmodernisme* adalah kondisi sosial masyarakat yang penuh dengan sekularisasi, demokratisasi, komputerisasi, dan konsumsi yang menekan segala bentuk pengetahuan dan lapisan masyarakat yang kompleks (Lyotard,2006:37). Kondisi semacam ini menjangkit pada banyak lini kehidupan, salah satunya sejarah. Pemikiran dan penulisan kembali teks sejarah menggunakan kerangka pikir *postmodern*, memandang bahwa narasi adalah bentuk artikulasi yang tidak pernah habis. Selain itu, *postmodernisme* juga lazim menggunakan pendekatan yang liberal dengan mencampurkan berbagai disiplin ilmu guna mencari jawaban dan makna terhadap teks maupun fenomena sosial. *Postmodernisme* menawarkan cara pandang baru dalam memahami

struktur masyarakat yang kian plural dan kompleks. Bagi *postmodern*, sebuah teks sejarah tidak mungkin bisa lepas dari faktor-faktor seperti wacana, ekonomi politik, budaya arus bawah, dan wacana yang sifatnya oposisi terhadap wacana dominan.

Aspek historiografi juga mengalami pembaharuan saat munculnya cara pandang *postmodern* ini. Inti dari penulisan historiografi dalam kerangka berpikir *postmodern* adalah dekonstruksi dan penggabungan antara imajinasi dan wacana zaman guna memahami konteks zaman masa kini sekaligus sebuah cara untuk menulis ulang sejarah dengan cara yang baru (Jenkins,2003:79). Jenkins menambahkan bahwa terdapat 2 cara dalam memahami sejarah dalam kerangka *postmodern* (2003:82-83) terutama bila mengacu pada manifestasi teks-teksnya pada media. Pertama, sejarah adalah sebuah refleksi soal mengapa fragmen sejarah itu yang dihadirkan kepada publik, dan mengapa dengan cara yang demikian sejarah itu ditulis ulang. Kedua, melakukan refleksi

skeptis terhadap penulisan dan fragmen sejarah yang selama ini dianggap penting.

Cara berpikir *postmodern* yang diaplikasikan dalam narasi sejarah menekankan pada aspek pemaknaan atau interpretasi. Itu artinya, setiap orang yang mencoba untuk menulis sejarah dalam berbagai bentuk medium populer seperti film, novel, maupun artikel koran, mempunyai hak penuh untuk menyusun plot masa lalu tanpa mengikuti metode dan klaim ketat layaknya sejarawan profesional. Gaya penulisan sejarah khas *postmodern* adalah bentuk keprihatinan sekaligus kritik seperti yang dilontarkan Hayden White bahwa seluruh historiografi adalah ironis, karena berisi paradoks terhadap realitas (White, 1974:37), maka dari itu butuh dekonstruksi untuk menemukan fakta-fakta dan pemahaman baru akan sebuah historiografi.

Menurut F.R. Ankersmit, terdapat 5 prinsip *postmodern* dalam memandang sebuah historiografi:

1. Tidak ada makna tunggal dalam memahami sebuah teks sejarah. Historiografi merupakan

bagian dari kultur dan menjadi ajang untuk beropini, baik setuju maupun tidak pada sebuah peristiwa sejarah (Ankersmit, 2006:277-278).

2. Dekonstruksi adalah inti dari pemikiran *postmodern* dalam menuliskan historiografi. Bagi *postmodern*, segala penulisan sejarah dengan menggunakan sudut pandang moderins adalah kaku dan bersifat paradoks. Maka dari itu perlu penafsiran dan interpretasi ulang (2006:282-283).

3. *Postmodern* menuntut untuk diciptakannya bahasa dan gaya (*style*) baru dalam penulisan historiografi layaknya yang dilakukan dalam penulisan-penulisan sastra estetis. (2006:284).

4. Historiografi dalam pemikiran *postmodern* memandang sebuah bukti (*evidence*) sejarah sebagai pintu masuk untuk meluakukan interpretasi, baik secara horizontal maupun vertikal. *Postmodern* juga mencermati segala bentuk penubuhan masa lalu yang merupakan hasil dari percampuran antara ide dan fakta empiris (2006:287-289).

5. Fokus *postmodern* dalam memandang sejarah bukan lagi soal integrasi, sintesis, dan totalitas. Melainkan potongan-potongan kejadian yang dianggap penting dan sanggup untuk diinterpretasikan ulang (2006:291).

Lima prinsip tadi menunjukkan bahwa cara pandang *postmodernism* menganjurkan historiografi untuk melakukan reformasi ulang untuk bisa lepas dari cara-cara konvensional dari modernisme. Koneksi antara historiografi yang berdasarkan pada teks-teks tertulis maupun oral dengan historiografi yang ditulis menggunakan medium audio-visual, menjadi perhatian seorang Hayden White. Dalam esainya, White menyebut bahwa historiografi yang disusun sekaligus dipahamai melalui medium audio-visual disebut sebagai *historiopathy*. Inti dari *historiopathy* sebenarnya linier dengan historiografi, yakni usaha untuk melacak penulisan sejarah. Bedanya, *historiopathy* memfokuskan diri pada representasi sejarah yang nampak pada gambar-gambar visual dan wacana film (White,1988).

Dengan menggunakan pemikiran historiografi yang berdasar pada teks audio-visual tersebut, maka aspek-aspek seperti *sequences*, pengambilan gambar, *editing*, dan lain sebagainya, menjadi perhatian khusus. Sebab, pada aspek-aspek tersebut kita bisa menyaksikan kesejarahan yang dihadirkan kembali lewat medium visual. Kritik yang dilontarkan para sejarawan kepada metode *historiopathy* ini adalah subjektifitas sang pembuat film yang mendistorsi sejarah dan fakta-fakta trivia imajiner yang tidak dapat dipertanggung jawabkan (Beau, 1997). Akan tetapi, pendapat ini dibantah oleh kaum *postmodern* yang mengemukakan bahwa penulisan sejarah secara *rigid* pun pasti tidak lepas dari subjektifitas dan distorsi sejarah. Kasus paling mutakhir sejarah yang diklaim ilmiah ditulis oleh Orde Baru. Maka dari itulah para postmodernis menawarkan cara pandang baru yang menyatukan subjektifitas, fantasi, sekaligus argumentasi yang dapat dipertanggungjawabkan dalam menginterpretasikan sejarah lewat

medium apapun, termasuk film dan lain sebagainya.

Mengacu pada *historiopathy* White, khusus pada aspek narasi film, unsur karakter perlu mendapatkan perhatian karena karakter-karakter ini bisa menjadi penggerak plot dari narasi (Hesling, 2001). Film *biopic* sendiri memiliki keunikan yang khas dalam aspek karakter. Hal ini didasari bahwa tokoh utama yang diangkat kisah hidupnya, menjadi kunci dari bergeraknya alur cerita, atau dengan kata lain, segala tindak tanduk (*action*) dari karakter utama itu sendiri yang menggerakkan (*driven*) plot narasi film. Unsur penubuhan atau *embodiment* karakter utama menjadi titik sentral jalannya sebuah film *biopic* (Dolan, 2009) yang terlihat pada kostum, aktor/aktris yang dipilih sebagai pemeran utama, gaya berbicara dan diksi yang digunakan serta kesesuaiannya dengan konteks peristiwa.

Terdapat 3 hal pokok yang dibedah dan menjadi titik fokus perhatian dalam penelitian ini untuk memahami bagaimana historiografi dinarasikan dalam balutan film

biopic sehingga membentuk sebuah formula struktur cerita yang dihadirkan kepada publik. Karena penelitian ini menaruh fokus pada narasi sejarah dalam wujud medium film, maka aspek *technical code*, *verbal code* dan *symbolic code* wajib untuk diperhatikan. Dari tiga unsur ini akan terlihat struktur narasi kesejarahan seperti apa yang coba dikembangkan lewat medium film *biopic* populer.

Aspek pertama yang diperhatikan untuk membedah struktur narasi sebuah film *biopic* adalah *technical code*, yakni komposisi teknis dari narasi itu sendiri. Hal yang dimaksudkan sebagai teknis disini adalah segala usaha yang dilakukan agar narasi tersebut sampai kepada khalayak dengan menggunakan teknologi. Bila berbicara dalam konteks film, teknologi tersebut meliputi *camera angle*, *focus*, *panning*, *zooming/extreme shot*, *shot*, *reverse shot*, *lighting* dan *colour* (Edwards, 2003:34). Fokus dari *technical code* adalah segala bentuk narasi yang ditampakkan secara visual.

Aspek kedua adalah *verbal code* yang berarti segala bentuk narasi yang terucap secara verbal maupun tertulis dalam film. Komponennya dapat berupa monolog yang mengarahkan alur cerita, atau ucapan-ucapan khas karakter dalam narasi, atau keterangan-keterangan seperti tempat dan tahun yang bisa menunjukkan periodisasi sejarah yang hendak ditampilkan. *Verbal code* juga bisa berwujud monolog dari salah seorang karakter yang menjelaskan dan menuntun duduk perkara sebuah cerita. Salah satu contoh film yang sangat kuat aspek *verbal code* adalah *The Shawshank Redemption* (1994). Pada film itu, monolog Morgan Freeman memberi kita pemahaman mengenai realitas yang coba dibangun oleh film tersebut.

Aspek ketiga adalah *symbolic code*. Aspek ini mengacu pada Barthes dan Freud bahwa segala tindak tanduk implisit maupun eksplisit setiap karakter bisa menentukan plot (Nichols, 1985:480). Khusus dalam kasus film *biopic*, karakter utama mendapatkan porsi utama, mengangkat posisinya sebagai

penentu arah cerita, sedangkan konteks zaman saat karakter tersebut hidup, menjadi sebuah latar belakang besar yang menaunginya. Kode yang terlihat dalam simbol-simbol ini lazimnya muncul saat karakter-karakter dalam narasi melakukan sesuatu atau bertindak sehingga menimbulkan kesan terhadap cerita itu sendiri.

Ketiga teknik ini akan dibedah secara mikroskopik dengan menggunakan metode naratologi dari Algirdas Julien Greimas. Ia adalah seorang pakar linguistik asal Perancis yang mengembangkan teori struktural guna memahami struktur narasi sebuah penceritaan. Greimas mengambil inspirasi dari Ferdinand de Saussure tentang struktur, analogi, simbol, dan menerapkannya saat menganalisis teks. Menurut Greimas, subjek yang terdapat dalam cerita dapat dipahami melalui aksi yang disebut aktan atau *actans/acteurs* yang subjek lakukan (Greimas, 1972). Itu artinya, sebuah penceritaan sangat bergantung pada aksi-aksis yang dilakukan oleh para pemeran-pemeran yang terlibat di dalamnya. Rimón-Kenan (dalam

Ratna, 2004) mempunyai pendapat menarik soal konsep aksi dari subjek ini. Menurut mereka, baik *actans* atau *acteurs* adalah sebuah tindakan yang tidak selalu harus dilakukan oleh manusia, melainkan dapat pula dilakukan oleh non-manusia. Kendati demikian, berbicara dalam koridor teks film *biopic*, subjek yang akan dibicarakan disini tentulah manusia dan segala tindak-tanduknya di masa lalu.

Selanjutnya, Luxemburg, Ball, dan Weststeijen (1984:154) menjabarkan bahwa aktan adalah peran-peran abstrak yang dimainkan oleh seseorang atau sejumlah pelaku. Seperti halnya konsep enam aktan utama dari Greimas yang membangun sebuah cerita, yakni pengirim, objek, penerima, penolong, subjek, dan penentang (Herman & Vervaeck, 2005:52-53). Penggambaran tentang enam aktan tersebut disajikan sebagai berikut

Bila kita berbicara narasi sebagai sebuah alur yang berjalan, maka enam peran ini yang ditunjang dengan fungsi dari setiap aksi-aksi yang mereka lakukan. Pada *biopic Soegija* (2012) dan *Sang Kiai* (2013),

aktan dari tokoh utama yaitu Romo Soejigapranata dan K.H. Hasyim Asy'ari mendapatkan perhatian lebih. Kedua *biopic* ini memiliki kemiripan periode kesejarahan yang dicuplik untuk ditampilkan ke layar lebar. Posisi Soegija dan Hasyim Asy'ari dapat dipahami sebagai subjek yang menggerakkan cerita, sekaligus sebagai *sender* yang menggerakkan atau memberikan fungsi informasi kepada subjek-subjek lain yang kemudian bergerak sesuai plot ceritanya masing-masing. Subjek-subjek yang nantinya bergerak atas dasar perintah (*order*) dari Soegijapranata dan Hasyim Asy'ari, menjadi bagian cerita yang terpisah, tetapi tetap terkoneksi dengan dua tokoh agama ini.

Aplikasi dari aksi peran-peran ini dibekukan oleh Greimas dalam sebuah model fungsional yang mencakup tahapan-tahapan situasi yang kemudian bergerak dan bertransformasi. Model fungsional mempunyai tugas menguraikan peran subjek dalam rangka melaksanakan tugas dari *sender* atau pengirim yang terdapat dalam aktan (Jabrohim, 1996:16). Model aktan dan model

fungsional dari Greimas saling berkaitan satu sama lain. Model fungsional berisi aksi-aksi dari peran yang spesifik dijalankan tokoh dalam sebuah narasi. Operasionalisasi model fungsional terbagi dalam tiga bagian, yaitu (1) situasi awal, (2) tahapan transformasi (tahap kecakapan, tahap utama, dan tahap kegemilangan), (3) situasi akhir.

Model ini menekankan aspek jalannya sebuah aksi dari subjek atas perintah-perintah dari *sender* maupun segala bentuk varian aksi lainnya yang melibatkan subjek sebagai pihak yang bergerak. Penjelasan dari tahapan-tahapan fungsi berdasarkan bagan di atas adalah sebagai berikut:

- I. Situasi awal adalah situasi saat objek menginginkan sebuah tujuan kepada objek. Situasi ini juga bisa berarti adanya perintah dari sender tentang sebuah misi.
- II. Transformasi meliputi tiga tahapan, yakni tahap uji kecakapan, tahap utama, tahap uji kegemilangan. Masing-masing

penjelasannya adalah sebagai berikut:

1. Tahap Uji Kecakapan

Pada tahap ini subjek diuji kekuatan dan ketahanannya untuk mendapatkan objek. Tahap ini adalah tantangan pertama yang harus dilewati oleh subjek. Jika sang subjek gagal, maka transformasi berhenti sampai tahap uji kecakapan.

2. Tahap Utama

Dalam tahap ini, subjek berhasil mendapatkan objek yang dituju. Transformasi bisa berhenti di tahap utama jika pada peristiwa selanjutnya tidak ditemukan penghambat atau tantangan kedua yang menghambat pencapaian subjek untuk menyerahkan objek kepada penerima (*receiver*) (Kusmawati & Sudrajat, 2014).

3. Tahap Uji Kegemilangan

Tahap ini menekankan sebuah fase saat subjek berhasil melewati rintangan terakhir untuk mencapai tujuannya.

III. Situasi Akhir adalah sebuah situasi saat sebuah keseimbangan kembali didapatkan. Keseimbangan tersebut ditandai dengan tercapainya sebuah objek dan cita-cita.

Tahapan fungsional ini bersifat tentatif, artinya setiap narasi bisa dibedah sesuai kebutuhan dan setiap narasi juga memiliki ciri khasnya masing-masing. Sehingga sangat mungkin terjadi pengembangan dari tahap-tahap transformasi ini. Tahapan-tahapan yang tersaji dalam model fungsional ini sebenarnya adalah sebuah unsur makro yang mempunyai unsur mikroskopik dalam membedah narasi. Unsur mikroskopik atau unsur terkecil tersebut adalah logika-logika semantik yang dibangun berdasarkan logika matematis untuk membedah alur cerita secara detail. Unsur sintaktis itu adalah dasar untuk membedah relasi-relasi antar aktan sehingga membentuk unsur makro seperti yang tertera pada bagan model fungsional (Budniakiewicz, 1992:32).

Posisi Karakter-Karakter dalam Skema Aktan Dua *Biopic*

Sebuah narasi tidak mungkin bergerak tanpa adanya karakter-karakter yang memiliki peran dan keunikan masing-masing. Terlebih bila kita berbicara tentang narasi-narasi yang ada dalam film-film layar lebar populer, maka masing-masing karakter selalu memiliki karakter –karakter tertentu yang melekat dalam narasi. Berdasarkan logika Greimassian, posisi dari karakter-karakter ini didasarkan pada aksi, motif, tema dan keadaan dari aktan-aktan dalam sebuah narasi. Satu aktan bisa direpresentasikan oleh beberapa karakter, dan beberapa aktan, dapat diperankan oleh karakter yang sama (Danesi, 2004:144).

Dalam dua *biopic* tentang dua tokoh agama, yakni Soegijapranata dan Hasyim Asy'ari, pola aktan ini kembali terlihat. Narasi yang dimainkan di dalamnya, di bangun menggunakan struktur tersebut. Tokok-tokoh utama yang diangkat kisah hidupnya, memerankan lebih dari satu aktan. Selain itu, gerak narasi juga ditentukan oleh aksi-aksi para penolong (*helper*) dari sang

tokoh utama atau pun subjek untuk mendapatkan objek yang mereka tuju. Tidak ketinggalan pula aspek konteks keadaan yang menyelimuti narasi. Kedua film ini mencangkup rangkaian peristiwa serupa, yaitu pendudukan Jepang, kemerdekaan, hingga agresi militer Belanda yang berujung pada pengkuan kedaulatan.

Berikut adalah posisi masing-masing karakter dalam dua film *biopic*:

**Posisi Karakter-Karakter
dalam Aktan Film *Soegija* (2012)**

Sender	Subjek	Helper	Opponent	Objek	Receiver
Romo Soegija	Romo Soegija	Lantip	Robert	Romo Soegija	Romo Soegija
Otoritas Vatikan	Lantip	Toegimin	Militer Belanda	Lantip	Lantip
Lantip	Laskar Republiken	Hendrik	Nobuzuki Militer Jepang	Laskar Republiken	Laskar Republiken
Jenderal Soedirman	Jemaat Gereja	Mariyem		Jemaat Gereja	Jemaat Gereja
Sri Sultan HB IX	Barisan Pemuda Semarang	Nobuzuki		Keluarga Tionghoa	Pak Besut
	Mariyem	Jemaat Gereja		Pak Besut	Masyarakat Indonesia
		Masyarakat Yogyakarta		Masyarakat Indonesia	
		Gerilyawati			

**Tabel Posisi Karakter-Karakter
dalam Aktan Film *Sang Kiai* (2012)**

Sender	Subjek	Helper	Opponent	Objek	Receiver
Kiai	Kiai	Hamid Ono	Militer	Kiai	Hizbullah
Hasyim	Hasyim		Jepang	Hasyim	
Asy'ari	Asy'ari	Hizbullah		Asy'ari	Santri
		Kholiq	Militer		Tebuireng
Wachid	Wachid	Hasyim	Sekutu	Santri	
Hasyim	Hasyim			Tebuireng	Masyarakat
		Harun	Militer		Indonesia
Wahab	Hizbullah	Abdi	Belanda	Hizbullah	
Chasbullah					Umat Islam
	Santri	Hamzah	Mallaby	Pemuda	jawa
Utusan	Tebuireng			Surabaya	
Bung		Masyarakat	Mansergh		Militer
Karno	Harun	Surabaya		Masyarakat	Belanda
		Sari	Harun	Surabaya	
	Pemuda				Masyarakat
	Surabaya	Nyai Hasyim	Zainal	Khamid	Surabaya
		Asy'ari	Mustafa		
	Bung	Santri			
	Tomo	Tebuireng			
	Umat Islam	Wachid			
	Jawa	Hasyim			
	Santri di	Saifudin			
	Jawa	Zuhri			
	Shumubu				

Berbicara mengenai posisi karakter dalam aktan. Maka posisi-posisi tersebut akan selalu bersifat tentatif. Artinya, seperti yang diungkapkan sebelumnya masing-masing karakter bisa menempati lebih dari satu posisi aktan, semua itu sangat bergantung pada aksi mereka sepanjang jalannya narasi. Tak jarang pula ada sebuah transformasi perubahan sifat karakter yang menyebabkan dirinya berbelok dari satu kutub biner, ke kutub biner lainnya. Masing-masing aktan di bawah ini adalah pemetaan berdasarkan periode-periode penting yang terjadi sepanjang narasi dua *biopic*.

a. Varian Aktan-Aktan dalam Film *Soegija* (2012)

Pemetaan aktan film *Soegija* (2012) terangkum dalam 5 skema yang memuat 5 peristiwa penting sepanjang narasi. Karakter yang menempati masing-masing posisi aktan, berkisar pada entitas-entitas gereja Katolik yang membaur dengan para pemuda dan berbagai keberagaman kultur masyarakat Semarang dan Yogyakarta di tengah-

tengah pancaroba perubahan struktur pemerintahan, hingga meletusnya proklamasi kemerdekaan dan revolusi fisik. Skema disusun sesuai dengan alur narasi dan penceritaan, sekaligus memperlihatkan watak dan posisi masing-masing karakter dalam historiografi Indonesia yang tersaji secara visual.

Varian posisi tematis dari masing-masing karakter dalam aktan yang mencangkup lima peristiwa penting sepanjang film, dapat dilihat dalam bab lampiran. Posisi karakter dalam aktan-aktan film *Soegija* (2012) mampu dijadikan sebagai acuan untuk melihat konsistensi dari silogisme naratologi yang telah disusun sebelumnya. Lima peristiwa penting dalam film *Soegija* mencangkup adegan-adegan kunci sepanjang film. Mulai dari pengangkatan Soegijapranata sebagai Uskup Agung hingga peristiwa revolusi nasional. Dari lima peristiwa tersebut, Romo Soegija menempati posisi *sender* dan subjek. Artinya ia berperan aktif sebagai *destinator* pemberi perintah sekaligus subjek yang aktif

bergerak mengejar tujuan dan arah narasi.

Secara keseluruhan film *Soegija* (2012) tidak menunjukkan adanya perubahan transformasi karakter. Hampir seluruhnya bertindak konsisten sepanjang jalannya narasi. Satu-satunya karakter yang berada ditengah-tengah dua kutub biner adalah tokoh bernama Nobuzuki, seorang tentara Jepang yang sudah ada sejak pemerintahan kolonial, bahkan dekat dengan keluarga Tionghoa. Kedekatan ini didasari pada pengalaman personal dirinya yang teringat anaknya yang ia klaim seusia dengan Lingling, seorang putri keluarga Tionghoa. Bahkan pada *scene* (59) saat konfrontasi pelucutan senjata dengan Barisan Pemuda Semarang, Nobuzuki rela mengorbankan dirinya sendiri. Bahkan ia juga digambarkan simpatik terhadap lagu berjudul *Bengawan Solo* yang dimainkan oleh Suwito.

Kendati demikian, dalam film *Soegija*, dirinya dinarasikan tidak bisa melepaskan kewajibannya sebagai seorang perwira militer yang sudah tentu wajib bersifat represif

pada warga republik. Hal ini ditunjukkan saat dirinya terlibat dalam aksi penempatan paksa keuskupan di Semarang yang dipimpin oleh Romo Soegija. Saat Jepang menduduki tanah air, Nobuzuki melindungi Lingling dari ancaman pembunuhan yang akan dilakukan oleh salah seorang tentara Jepang, *scene* (30).

Setali tiga uang dengan Nobuzuki, karakter Hendrik, seorang wartawan asal Belanda, juga memiliki kesamaan. Posisinya sebagai seorang Belanda, dan kedekatannya dengan militer Belanda, tentunya memberikan kesan antagonis di awal narasi. Akan tetapi, setelah bergerak narasi, Hendrik justru menaruh perhatian kemanusiaan yang lebih kepada republik. Dimulai dari saat Hendrik mencegah Robert, seorang tentara Belanda untuk bertindak kasar kepada para pemuda buta huruf (yang pada akhirnya menjadi gerilyawan). Hendrik juga menjalin hubungan asmara dengan Mariyam, seorang jemaat gereja yang bertindak sebagai perawat.

Jenis paradoks karakter semacam ini, lazim kita temui dalam kisah-kisah dongeng, di mana terdapat karakter yang tampak kasat mata berperan antagonis, tetapi malah berlaku sebaliknya. Selama jalannya narasi film, karakter Nobuzuki dan Hendrik bertindak konsisten. Artinya, semenjak awal, aksi mereka berdua memang telah memberikan kesan bahwa mereka akan bertindak lebih lembut kepada republik. Dalam perspektif ala Propp, kita bisa menyebut mereka sebagai *donor* atau sosok yang memberikan bantuan kepada *hero*. Pola ini terlihat serupa dalam kerangka Greimassian, bahwa paradoks karakter fisik Nobuzuki dan Hendrik menjadi mitos yang melekat dalam diri mereka, bahwa ciri fisik yang sedemikian rupa, adalah oposisi dari karakter fisik kaum pembela republik.

b. Varian Aktan-Aktan dalam Film *Sang Kiai* (2013)

Aktan film *Sang Kiai* (2013) disusun dengan logika yang sama dengan aktan film *Soegija* (2013), yakni berdasar pada alur dan kronologis

cerita. Perbedaannya hanya pada wujud entitas hirarki yang kini melibatkan entitas pesantren dengan Kiai Hasyim Asy'ari sebagai sosok karismatik dibelakangnya. Selebihnya, film *Sang Kiai* (2013) bercerita tentang periode yang serupa dengan *Soegija* (2012), yakni soal agama dan perjuangan mempertahankan kedaulatan republik. Terdapat lima peristiwa kunci yang melibatkan beragam karakter dalam film *Sang Kiai* (2013). Dua peristiwa melibatkan tarik ulur kebijakan dan konfrontasi dengan Jepang. Dalam peristiwa inilah, resistensi dalam tubuh pesantren dan Islam dinarasikan secara gamblang.

Menarik untuk dicermati posisi dan Harun dan Hamzah yang mengalami transformasi sedemikian rupa. Dua karakter ini mengalami sebuah transformasi peran yang berbasis pada aksi mereka sepanjang jalannya plot narasi. Pada fase awal cerita, Harun adalah seorang santri yang dekat dengan Kiai Hasyim, bahkan Kiai Hasyim sendiri yang melamarkannya dengan Sari, hingga akhirnya menikah. Akan tetapi, pada

periode perundingan diplomatik dengan Jepang menyangkut pelipatgandaan hasil bumi, Harun kecewa dengan kebijakan Kiai Hasyim dan memutuskan untuk keluar dari Tebuireng.

Sikap Harun yang tidak menyukai hal-hal yang bersifat diplomatik, sudah ia tunjukkan di awal narasi saat ia memilih untuk bergabung dengan gerilyawan, *scene* (68) saat Kiai Hasyim ditawan oleh Jepang. Ia pun bertindak secara sepihak saat rakyat dipaksa menyerahkan hasil bumi kepada Jepang dengan menyerang militer Jepang dan memprovokasi rakyat agar mengambil kembali hasil bumi mereka. Bahkan terjadi pula perpecahan di kalangan Islam dengan eksekusi mati Zainal Mustafa oleh militer Jepang sebagai puncaknya.

Sampai pada akhirnya Harun mengalami sebuah fase realisasi menjelang dikeluarkannya resolusi jihad, bahwa ide-ide Kiai Hasyim tentang pelatihan militer, Hizbullah, dan lain sebagainya, ternyata berdampak signifikan di masa depan. Sikap Harun ini berbanding terbalik dengan Hamzah, seorang penerjemah

yang bekerja untuk militer Jepang. Hamzah kemudian bergabung dengan para santri dan Hizbullah untuk berperang melawan sekutu, setelah diberi nasihat oleh Kiai Hasyim tentang Islam.

Transformasi dari peran Harun dan Hamzah ini ditentukan oleh motif mereka (Propp, 1968:87). Karakter Harun seolah-olah bergerak dari protagonis menuju antagonis, tetapi tidak demikian kenyataannya menjelang akhir narasi. Ia berbalik mendukung kebijakan Sang Kiai bahkan berujung pada pengorbanan dirinya demi republik. Pengorbanan dari Harun adalah simbolisasi bahwa dirinya telah kembali. Mereka berdua mengalami transformasi secara gradual, seperti yang diungkapkan Greimas pada tahun 1983. Perubahan karakter secara gradual ini sebenarnya adalah kritik dari pemikiran tentang struktur Greimas yang dianggap terlalu biner dan berlebihan dari sisi estetis (Martin & Ringham, 2000:6).

Film *Sang Kiai* (2013) menunjukkan adanya perubahan karakter secara gradual itu. Harun bergerak menjauh dari titik pusat

pesantren. Sebuah titik pusat tempat berkumpulnya karakter protagonis dalam narasi film, menuju pengasingan diri bersama istrinya. Ia kemudian kembali bersama teman-teman pesantrennya yang kini telah bergerak atas nama bangsa di bawah bendera Hizbullah. Adegan saat Harun tidak berani menemui Kiai Hasyim dan hanya memiliki nyali untuk sekedar menyentuh sorbannya sang kiai, adalah simbol dari penyesalan dan realisasi.

Lain halnya dengan Hamzah yang bertransformasi menuju arah protagonis dari antagonis yang ditunjukkan lewat peran seorang penerjemah bagi militer Jepang. Ia bergeser menjadi bagian dari Hizbullah bahkan ikut terlibat hingga akhir narasi saat pasukan Hizbullah harus lari dari pesantren setelah tempat mereka menuntut ilmu tersebut dibumihaguskan oleh tentara Belanda yang datang dengan membonceng sekutu. Hamzah adalah bagian dari entitas di luar isotop protagonis yang bergerak menuju isotop protagonis bernama pesantren.

2. Peta Oposisi Biner *Semiotics Square* Greimas

Konsep *semiotics square* dari Greimas digunakan untuk memahami dan membedah struktur oposisi biner yang terdapat dalam narasi kesejarahan yang tampak dalam film *Soegija* (2012) dan *Sang Kiai* (2013). Struktur oposisi biner ini didasari atas aksi dari masing-masing individu atau kelompok terhadap peristiwa (*event*). Konsep *semiotics square* ini digunakan untuk memetakan biner-biner dan kontradiksi di dalam narasi dua *biopic*. Sebab, setelah struktur teks film dianalisis menggunakan silogisme aktan Greimas, ditemukan fakta bahwa terdapat pola dan struktur yang dipertahankan dan menjadi pemicu jalannya narasi kesejarahan yang tervisualisasi lewat film.

Kedua film *biopic* ini menggunakan cara berpikir strukturalis yang menggunakan pola oposisi biner untuk menggerakkan narasi. Pihak republik atau pribumi sangat dikontraskan dengan pihak asing (Jepang dan Belanda). Narasi kesejarahan dibangun dengan cara

berpikir demikian. Pihak republik dikonotasikan sebagai putih, sedangkan pihak penjajah dikonotasikan sebagai hitam. Kedua titik ekstrem ini saling bertubrukan di masa pra kemerdekaan, kemerdekaan, hingga pasca kemerdekaan, dengan dua tokoh agama berada di pihak republik.

Skema *semiotics square* sebenarnya adalah bentuk pemetaan atas logika konjungsi dan disjungsi serta relasinya dalam teks narasi (Greimas,1987:49). Dalam *semiotics square*, terdapat kontradiksi dan pertentangan antar subjek-subjek dalam teks (Chandler,2002:106). Setelah melalui fase analisis panjang menggunakan silogisme aktan Greimas, ditemukan dua entitas besar dari *biopic Soegija* (2012) dan *Sang Kiai* (2013). Terdapat dua pola entitas yang dipertahankan, yakni kutub Indonesia, kutub Jepang, dan kutub Belanda. Ketiga kutub ini diisi oleh elemen-elemen yang memiliki fungsi yang saling mendukung dan bertentangan satu sama lain. Ketiganya saling bersinggungan dengan kutub Indonesia, tempat berbagai elemen karakter termasuk

para tokoh utama terdapat di dalamnya.

Berikut ini adalah peta oposisi biner berdasarkan konsep *semiotics square* dari Greimas yang menunjukkan bahwa ada pola dan struktur yang dipelihara dalam dua *biopic*. Struktur ini sekaligus menjadi penggerak jalannya narasi film. Peta oposisi biner di bawah dibagi menjadi 4 bagan, di mana masing-masing film mengisi 2 bagan.

Peta *semiotics square* dari Greimas ini membantu kita untuk menemukan kemungkinan-kemungkinan lain dari sebuah sistem penandaan. Contoh paling sederhana adalah kita harus menemukan simbol atau bahasa baru untuk menyebut entitas yang tidak termasuk dalam golongan “bukan laki-laki” dan “bukan perempuan”. Dari pemetaan ini, akan lahir entitas-entitas baru yang ternyata ada dalam kehidupan nyata tetapi belum kita beri sebutan untuk eksistensinya. Dari dua film *biopic* yang dibedah, kita bisa pula menemukan posisi-posisi yang unik ketika dua kutub antara Indonesia dengan Jepang bertemu, atau

Indonesia dengan Belanda dipertemukan.

Ada pihak-pihak tertentu yang ternyata menjadi negasi atau bahkan tidak termasuk di dalamnya, tetapi ada dalam narasi. Contohnya Muhammad Al Amin Al Husain sebagai ketua kongres muslim sedunia atau perwakilan Vatikan, yang bahkan tidak ada hubungannya dengan entitas Indonesia sebagai bangsa, tetapi mereka tetap mempunyai kepentingan politis dan menjadi bagian dalam jalannya narasi *biopic*. Adanya kontradiksi antar kutub yang saling bertentangan atau menjadi bagian di luar kedua kutub, menghasilkan pola pikir yang disebut Greimas sebagai isotopi yang berarti sifat-sifat khas yang akan selalu dipercaya melekat dalam simbol dan penandaan pada objek (Martin & Ringham, 2000:77). Pada dua film *biopic* ini, isotopi dari Indonesia adalah pihak yang terjajah, berjuang melawan kolonialisme, bersatunya unsur spiritual dan nasionalisme. Sedangkan isotopi bagi Jepang dan Belanda adalah penjajah, kesewenang-wenangan, kekerasan.

Dua karakter yang bertentangan itulah yang coba disajikan oleh kedua *biopic* tentang tokoh agama ini. Bukannya cara berpikir demikian keliru dan harus ditinggalkan dalam tradisi pascamodern, tetapi dalam koridor film populer, struktur biner terkadang tetap dipelihara. Sang antagonis yang diwujudkan sebagai tokoh utama dan protagonis yang diwujudkan sebagai pengganggu, menjadi pertempuran yang wajib ada, karena mudah dipahami oleh penonton sehingga mampu bersaing dengan film komersial lainnya. Terlebih lagi, karena dua film ini adalah film berlatarbelakang sejarah, unsur yang menempatkan Indonesia sebagai pihak yang berjuang karena penjajahan kolonialisme, harus ditonjolkan. Hal tersebut perlu agar penonton usia muda setidaknya mengerti bahwa kemerdekaan bangsa Indonesia tidak diraih dengan mudah, dan perjuangan itu diraih atas usaha keras berbagai elemen, termasuk dari kaum gereja dan pesantren.

Film *Soegija* (2012)

Mungkin sebelum kemunculan film *biopic* tentang dirinya, sosok uskup pribumi pertama ini hanya dikenal dan dipelajari oleh pemeluk katolik dan murid-murid yang mendalami teologi. Di Semarang, nama Soegijapranata sudah diabadikan sebagai nama salah satu universitas berbasis Katolik. Di ibukota Jawa Tengah, nama Soegija cukup kondang. Di kota inilah sang romo memimpin sebuah keuskupan yang pada perkembangannya, memiliki kontribusi dalam memobilisasi masa di era perjuangan dan revolusi fisik. Romo Soegija ternyata seorang loyalis republik yang tidak diragukan. Pernyataannya bahwa seorang yang seratus persen katolik, maka ia harus pula seratus persen republik, menunjukkan sikapnya yang tidak orthodox terhadap ajaran spiritual itu sendiri. Keberhasilannya melakukan integrasi antara katolik dan republik, disajikan oleh Garin Nugroho dalam *biopic* berjudul *Soegija* (2012).

Dalam film ini sosok Soegija ditampilkan lengkap dengan segala atribut yang menunjukkan bahwa ia

adalah seorang pemimpin gereja katolik. Ia juga dihormati oleh kaum kolonial, terbukti saat adegan di awal film, Romo Soegija berdakwah di hadapan para jemaat yang mayoritas berkulit putih. Sosok Soegija diperankan oleh Nirwan Dewanto, seorang seniman asal ibukota yang diklaim oleh Garin Nugroho mendekati ciri fisik dari Romo Soegija. Film *Soegija* (2012) memperlihatkan 17 adegan kunci saat sang romo berhadapan-hadapan langsung dengan penguasa kolonial. Narasi film menunjukkan sebuah kronologi historiografi yang lazim kita ketahui. Periode Jepang, kemerdekaan, agresi militer Belanda, hingga pengakuan kedaulatan. Romo Soegija berada di tengah-tengah pusaran era pancaroba tersebut.

Saat Romo Soegija mempertahankan gereja dari pendudukan militer Jepang



Coba kita perhatikan dengan seksama *scene* kunci ini. Saat tentara Jepang datang menginvasi gereja di Kota Semarang, Romo Soegija dihadirkan secara sintagmatik dengan simbol salib yang mengalung di dadanya, sebagai tanda sebuah keimanan. Tampak Toegimin sebagai tangan kepercayaannya, hadir dengan pakaian khas Jawa dengan posisi tangan menyilang kebawah. Mereka berdua berhadapan dengan Nobuzuki, seorang tentara militer Jepang yang hendak mengakuisisi gereja untuk dijadikan markas.

Saat menganalisis sebuah film, tidak cukup jika kita hanya menganalisis bagian sintagmatik, aspek-aspek konotatif dan paradigmatik juga menjadi hal yang kerap menentukan ideologi semacam apa yang hendak ditanamkan lewat sebuah narasi film. *Scene* (37) yang hadir sebagai salah satu kunci dari scene-secene perjuangan dalam film *Soegija* (2012) menunjukkan adanya visualisasi relasi kuasa antara otoritas gereja dan militer Jepang. Otoritas gereja dihadirkan lewat sosok Romo Soegija yang berdiri di depan pintu masuk menghadang Nobuzuki

sebagai simbol dari pimpinan militer Jepang.

Sosok Toegimin hadir sebagai seorang *sidekick* yang bertindak membantu tokoh utama menyelesaikan masalah. Relasi kuasa yang biner inilah menjadi poin utama geraknya sebuah narasi dalam film perjuangan, terutama film bertema kemerdekaan. Bedanya, di zaman Orde Baru, kaum militer berada dalam kutub pahlawan (*hero*), sedangkan dalam film ini, Romo Soegija yang mewakili otoritas gereja bertindak sebagai seorang pahlawan. Unik bila menilik posisi para penjajah yang selalu ditempatkan sebagai *villain* atau karakter antagonis dalam film-film nasional perjuangan.

Dunia perfilman Indonesia sendiri memiliki perbedaan yang signifikan bila kita bandingkan dengan India soal film-film bertema sejarah perjuangan. Di negara asal Mahatma Gandhi itu, film-film nasional populer bahkan *biopic* bapak bangsa mereka, dibuat oleh orang kulit putih. Hal ini tentunya menimbulkan bias mengenai persepsi tentang nasionalisme dan identitas

mereka sebagai bangsa yang merdeka (Raj & Sreekumar, 2013). Berbeda dengan Indonesia, pasca kemerdekaan, film-film populer yang bertema sejarah termasuk *biopic* ditulis dan disutradarai oleh anak-anak bangsa Indonesia. Ini adalah bukti bahwa setidaknya narasi film kesejarahan kita, khususnya *biopic*, hadir dari memori anak bangsa yang secara naluriah, akan selalu ingin menempatkan para penjajah dalam biner antagonis.

Gambar tentara Belanda melakukan teror dan represi terhadap masyarakat



Visualisasi dari biner-biner yang menempatkan pemerintahan kolonial pada ekstrim antagonis berlanjut dengan visualisasi pemeriksaan yang dilakukan oleh militer Belanda kepada rakyat Indonesia. Seorang tentara bernama Robert membentak tiga seorang

pemuda. Ketiganya jongkok dan menundukkan kepala sebagai tanda sebuah ketertundukkan kepada seseorang yang mereka anggap lebih berkuasa. Bila narasi film telah mencapai visualisasi sedemikian rupa, maka telah jelas siapa yang akan dilawan. Teks yang disusun dengan struktur signifikansi biner, akan menghasilkan pesan simbolik yang berisi stigmatisasi mengenai suatu objek (Barthes, 1977:18). Pesan simbolik tersebut secara empiris dapat terlihat dalam skema dan posisi dari objek-objek yang terlihat layaknya pada *scene* represi tentara Belanda di atas.

Bambu runcing menjadi demikian populer sebagai simbol perjuangan, bahkan simbolisasi ini tetap bertahan dan menjadi memori kolektif perjuangan revolusi fisik hingga kini.

Gambar Nobuzuki dan militer Jepang bertempur dengan Barisan Pemuda Semarang terkait pelucutan senjata



Rekonstruksi sejarah berikutnya yang muncul dalam film *Soegija* (2012) adalah saat konfrontasi pelucutan senjata dengan tentara Jepang. Pertempuran yang ada dalam *scene* ini dicatat oleh Benedict Anderson dimulai ketika tentara elit Jepang menolak untuk menyerahkan persenjataan mereka dan memilih untuk tetap berjaga di barak mereka yang terdapat di Djatingaleh (Anderson, 1972:147). Peristiwa inilah yang divisualisasikan Nobuzuki sebagai pimpinan militer Jepang menolak untuk menyerahkan persenjataan mereka kepada para gerilyawan.

Lantip dan para gerilyawan lainnya menyerbu gudang senjata pasukan militer Jepang. Kendati pada awalnya ia tidak menginginkan sebuah pertempuran, tetapi pemuda yang digambarkan telah naik darah dan menggebu-gebu, menyerang tentara Jepang sehingga terjadi pertumpahan darah yang ditampilkan dengan visualisasi tubuh-tubuh penuh darah yang berjatuh. Pertumpahan 5 hari Semarang yang muncul di film *Soegija* (2012) menjadi salah satu *scene* kunci.

Dengan terlibatnya Romo Soegija dalam memberikan pesan kepada pemerintah pusat mengenai hal tersebut, penonton diajak untuk memahami peran sang romo dalam peristiwa berdarah tersebut.

penonton diajak untuk memahami peran sang romo dalam peristiwa berdarah tersebut.

Gambar Lantip dan anggota Barisan Pemuda berdiskusi sebelum berangkat menuju Yogyakarta



Kronologi berikutnya adalah saat pemuda berkumpul untuk bergerak menuju Yogyakarta sesuai dengan perjanjian Linggarjati. Lantip sebagai pemimpin barisan pemuda, bertindak sebagai *opinion leader*. Ia tampak dominan dengan memberikan arahan kepada para pemuda lainnya. Adegan ini mengambil *setting* waktu pada waktu malam hari. Konotasi yang muncul

adalah senjakala republik yang disebabkan semakin menyempitnya wilayah republik Indonesia akibat perjanjian tersebut. peranjina Linggajati adalah perjanjian antara Belanda dan Indonesia. Ketentuan utamanya adalah pemerintah Belanda mengakui kekuasaan Republik secara de facto di Jawa dan Sumatera, dan kedua belah pihak akan bekerjasama menuju pembentukan negara federal yang akan bergabung bersama Belanda dalam Uni Belanda-Indonesia (Cribb & Kahin,2012:411).

Dengan menyempitnya wilayah republik sebagai akibat dari perjanjian ini, maka secara langsung dan tidak langsung, pihak Republik dirugikan atas perjanjian Linggajati. Adegan malam hari yang dipilih sebagai latar belakang *scene*, memiliki signifikansi atas hasil dari perjanjian itu sendiri. Malam adalah saat ketika matahari terbenam dan identik dengan kegelapan. Bila kita mencoba menalar menggunakan logika mitos Barthes, konotasi malam berarti sebuah senjakala, saat ketika manusia beristirahat untuk memulai sesuatu yang baru.

Gambar 4.11 *Scene* (72) saat Romo Soegija bertemu Bung Karno dan wakil Vatikan di Gedung Agung



Salah satu *scene* paling menarik sepanjang film ini, adalah pada saat Bung Karno muncul dan berdialog dengan Romo Soegija di Gedung Agung Yogyakarta. Tipikal sosok Bung Karno yang identik dengan kopiah, dihadirkan kembali sedemikian rupa dalam film ini. Hal ini menjadi indikasi bahwa ada penjajaran (*juxtaposition*) antara Romo Soegija dan Bung Karno di era revolusi. Relasi antara Romo dan Presiden Soekarno dicatat oleh Subanar (2003:33) sebagai relasi yang moderat. Ketika beberapa tokoh Katolik seperti Djajaseputra dan Kasimo menjauh karena kedekatan Soekarno dengan komunis, Romo Soegija tetap mendukung. Baginya, harus ada tokoh Katolik yang terlibat dalam kebijakan politik Presiden Soekarno.

Gambar 4.13 *Scene* (83) Mariyem ketakutan saat kedatangan tentara Belanda di Yogyakarta



Kedatangan pasukan Belanda saat menyerbu Yogyakarta, digambarkan dalam adegan Mariyem yang ketakutan sembari menuntun sepedanya. *Scene* ini bahkan menjadi bagian dalam poster film *Soegija* (2012). Dalam adegan ini terdapat pula monolog dari Pak Besut yang memberitahukan kedatangan tentara Belanda yang telah melanggar gencatan senjata dan perintah Jenderal Soedirman untuk perang gerilya.

Gambar ini menunjukkan sebuah kontradiksi antara pribumi dan kolonial, penjajah dan terjajah. Bila kita lihat, di belakang Mariyem tampak warga menggotong barang-barang mereka untuk mengungsi, sedangkan tentara Belanda datang dengan menggunakan kendaraan perang. Teks narasi sejarah terutama

yang menyangkut soal nasionalisme, selalu memosisikan bahwa pihak yang terjajah selalu dalam posisi sebagai masyarakat miskin, atau paling tidak kelas pekerja. Jarang diungkap dalam teks kesejarahan Indonesia, baik dalam historiografi tertulis maupun visual, tentang bagaimana keadaan masyarakat Indonesia kelas menengah-atas saat terjadinya masa revolusi fisik

Narasi biner yang dibangun dalam logika *isotopy* yang melekatkan sifat-sifat stigmatis terhadap karakter-karakter tertentu, tetap dipertahankan oleh sineas industri perfilman Indonesia. Bukannya cara berpikir ini keliru, tetapi menjadi tanda bahwa narasi kesejarahan Indonesia masih berkuat pada cara berpikir biner dengan menempatkan kaum tertentu sebagai patron (Kartodirjo, 2015), kendati sudah tidak lagi monopoli militer.

Gambar 4.14 *Scene* (96) Mariyem pasang badan saat lokasi perawatan pasien didatangi militer Belanda



Film *Soegija* (2012) juga memuat personifikasi dari sosok Maria. Dalam teologi Katolik, sosok Maria adalah ibu dari Yesus. Ada beberapa versi tentang dirinya, di antaranya yang paling terkenal adalah hubungannya dengan seseorang bernama Joseph (Browning,2004:246). Ada pula sebuah versi yang mengatakan bahwa Maria menikah dengan Joseph dan tinggal di Bethlehem, tempat Yesus lahir (Ruiz, 2010). Film karya Garin Nugroho merepresentasikan sosok Maria dalam arti tindakan dan humanisme, dalam sosok Mariyem. Seorang perawat yang rela pasang badan saat Robert, sang tentara Belanda mencari gerilyawan dalam sebuah ruang perawatan pasien. Mariyem bahkan berani menegaskan bahwa dirinya adalah Maria atau ibu bagi pasien-pasien di ruang

perawatan. Lalu Robert pergi meninggalkan Mariyem dan menghentikan pencarian gerilyawan di ruang perawatan.

Pengkultusan sosok Maria merupakan bagian yang tidak terpisahkan dari tradisi gereja Katolik. Mitos dianggap sebagai sebuah kebenaran yang tidak perlu dibuktikan secara empiris maupun rasional. Hingga kini terdapat beragam visualisasi sosok Maria, ibu dari segala ibu dalam teologi Katolik. Mitos yang dihadirkan dalam teks budaya populer adalah sebuah signifikansi dari sebuah proses penandaan yang mempunyai pondasi sejarah (Barthes,1972:107-108). Mitos tidak hanya ada dalam percakapan sehari-hari, melainkan menjangkau hingga aspek fotografi dan sinema media audio-visual, berita (*news*), dan lain sebagainya. Mitos dalam kesejarahan dinilai penting karena dalam mitos tersebut tersimpan sebuah pemaknaan yang lokusnya terbentang di luar alam nyata (Levi-Strauss, 1968).

Berbicara dalam aspek teologi, maka unsur mitos sering diwujudkan dalam simbol-simbol tertentu.

Simbol salib dengan tubuh (*corpus*) Yesus tentu mempunyai arti tersendiri dalam benak dan mental pemeluk Katolik. Sama halnya simbol tasbeih bagi umat Islam dan patung Buddha bertapa untuk umat Buddha. Mitos dan simbol yang ada dalam ranah spiritual ini bersifat sakral dan punya sejarah panjang. Mereka adalah objek-objek yang mempersatukan umat-umat di seluruh dunia dalam naungan otoritas agama.

Sosok Maria adalah simbol ibu bagi jemaat Katolik yang diwujudkan dalam patung-patung maupun diucapkan dalam doa-doa peribadatan. Umat Katolik bahkan selalu menambahkan kata “bunda” sebelum nama Maria disebut. Personifikasi Bunda Maria sebagai pengayom dan pelindung itulah yang dihadirkan dalam sosok Mariyem di film *Soegija* (2012).

Mariyem dalam film ini menjadi penggerak dua sisi plot. Di satu sisi ia adalah seorang pejuang kemanusiaan di bawah komando gereja, di sisi lain ia juga menjalin kisah percintaan dengan Hendrik, seorang tentara Belanda. Meski pada

akhirnya kandas di tengah-tengah peristiwa agresi militer di Yogyakarta, tetapi film kesejarahan populer paham betul bahwa formula romantisme harus ditonjolkan. Hal ini mereka lakukan agar audiens merasa ikut terlibat dalam konflik percintaan sehingga sanggup bertahan menyaksikan narasi sejarah yang seringkali sangat *rigid*. Beragam penelitian tentang narasi film-film *biopic* populer pun menunjukkan adanya alur percintaan heteroseksual yang dominan (Hall,2006:155).

Gambar 4.18 *Scene* (105) Dua tentara Belanda menurunkan bendera Belanda saat kedaulatan Indonesia diakui oleh Belanda



Simbol kemenangan pihak Republik dalam pertempuran Yogyakarta, divisualisasikan dengan penurunan bendera Belanda yang dilakukan oleh dua orang berkulit putih yang tentunya diasumsikan

sebagai warga negara Belanda. Saat penurunan bendera Belanda ini, terdengar pula monolog dari Pak Besut yang menerangkan bahwa Belanda telah mengakui kedaulatan Indonesia di Jakarta. Apa yang ditampilkan dalam *scene* (105) adalah representasi dari pengakuan kedaulatan tersebut.

Bukti empiris dari asumsi tersebut adalah diturunkannya langsung bendera Belanda oleh pihak Belanda itu sendiri, tanpa paksaan layaknya yang terjadi saat peristiwa Hotel Oranye di Surabaya. Dengan ini, tanda bahwa pihak Republik telah menang telah disimbolkan secara jelas lewat visualialisasi turunnya bendera kolonial, dan dinaikkan bendera kebangsaan Indonesia.

Film *Sang Kiai* (2013)

Gambar 4.22 *Scene* (20) Kekejaman tentara Jepang kepada penduduk Indonesia



Layaknya film *Soegija* (2012), visualisasi biner penjajah terjajah, pribumi kolonial, Indonesia dan non-Indonesia di ditampilkan pula dalam film *Sang Kiai* (2013). Adegan penyiksaan terhadap seorang pribumi oleh militer Jepang muncul dengan menampilkan darah dan bendera kebangsaan Indonesia. Wacana nasionalisme dengan cara menampilkan kaum pribumi sebagai kaum tertindas adalah ciri khas dari film-film kesejarahan di Indonesia. Terutama bila kita melihat narasi-narasi yang coba dibangun dalam film-film sejarah yang mengambil periode revolusi nasional.

Seorang pemuda dalam *scene* (20) ini menurunkan bendera merah putih dan dipaksa untuk melakukan sekerei, tetapi ia menolaknya. Adegan ini adalah representasi dari nasionalisme yang coba ditanamkan dalam *biopic Sang Kiai* (2013). Dramatisasi simbolis yang coba digambarkan dengan darah dan bendera adalah simbol awal perjuangan yang ada dalam narasi. Adegan ini sebelumnya di mulai dengan kedatangan tentara Jepang ke tanah air, kemudian diikuti dengan

aksi penurunan bendera dan penyiksaan terhadap mereka yang tidak mematuhi perintah militer Jepang.

Gambar 4.23 *Scene* (29) Para santri mencoba melindungi Kiai Hasyim saat hendak ditawan Jepang



Scene (29) memperlihatkan bagaimana relasi Kiai Hasyim dengan santri-santrinya saat Sang Kiai hendak dibawa paksa oleh tentara Jepang. Relasi ini menunjukkan bahwa Kiai Hasyim adalah sosok yang dianggap sebagai guru sekaligus sosok yang harus dilindungi. Adegan ikonik di salah satu *scene* ini adalah penggerak narasi menuju perjuangan kaum santri untuk berjuang atas nama agama dan nasionalisme.

Layaknya umat Islam di Indonesia pada umumnya, peci dan sarung menjadi simbol khas dari para

santri Tebuireng. Hal ini juga menunjukkan bagian kontras dari apa yang dikenakan oleh tentara Jepang. Peci dan sarung menjadi simbol perekat dan identitas dan kaum muslim dan santri. Semua entitas santri pesantren Tebuireng, menggunakan simbol tersebut. Sedangkan para santri perempuan menggunakan kerudung. Sepanjang jalannya film ini, setiap umat muslim divisualisasikan dengan tampilan peci atau sorban penutup kepala layaknya yang dikenakan oleh Kiai Hasyim dan Kiai Wahab Chasbullah.

Bila umat Islam dan santri pribumi divisualisasikan dengan sarung dan penutup kepala berupa sorban atau peci, lain halnya dengan Ono Hamid, seorang muslim Jepang. Ono tidak pernah sekali pun ditampakkan menggunakan elemen ini untuk menunjukkan bahwa dirinya adalah seorang muslim. Indikasi bahwa Ono Hamid adalah seorang muslim muncul dari dialog saat dirinya bersedia melobi pihak Jepang agar bersedia membebaskan kiai-kiai di Jawa dari tahanan militer Jepang, termasuk Kiai Hasyim. Itu semua ia lakukan atas dasar

kewajibannya sebagai seorang muslim.

Pakaian muslim, layaknya sarung dan peci, bersifat sangat kontekstual. Penggunaan peci di Indonesia sudah dimulai sejak 1913 saat Douwes Dekker, Tjipto Mangunkusumo, dan Ki Hajar Dewantara sedang menjalani pengasingan di Belanda. Saat diundang dalam rapat SDAP (Sociala Democratische Arbeiders Partij) di Den Haag, Tjipto Mangunkusumo pertama kali menggunakan beludru hitam. Peci baru menjadi simbol bagi perjuangan melawan kolonialisme setelah dipopulerkan dan ditetapkan oleh Soekarno (Nordholt,1997:71). Uniknya, peci dipadukan dengan sarung juga digunakan oleh para santri dan pemuka agama Islam lain dalam setiap kegiatan keagamaan, tidak terkecuali dalam lingkungan pesantren Tebuireng.

Kemunculan Zainal Mustafa dalam *biopic Sang Kiai* (2013) dimaknai sebagai awal polemik dari otoritas pesantren dan Masyumi sebagai golongan yang ikut dalam pengambilan keputusan pelipatgandaan hasil bumi yang

dianggapnya menyengsarakan rakyat kecil.

Gambar 4.25 *Scene* (96) saat Zaenal Mustafa



Dalam sejarahnya, Zaenal Mustafa memberontak di Jawa Barat (Amin,2008:153) saat masa pendudukan Jepang dan menolak mentah-mentah perintah militer Jepang untuk melakukan penghormatan kepada matahari sebagai simbol Kaisar Jepang.

Film *Sang Kiai* (2013) juga mencuplik kejadian pemberontakan ini, bahkan hingga dieksekusinya Zaenal Mustafa di Ancol. Polemik Zaenal Mustafa dan Masyumi yang diketuai oleh Kiai Hasyim disimbolkan dalam pergolakan yang terjadi di Jawa Barat dan dipimpin oleh Zaenal Mustafa. Pergolakan ini divisualisasikan dengan penyerangan secara seporadis yang dilakukan oleh Zaenal Musatafa dan beberapa

pengikutnya. Muncul pertentangan antar otoritas. Masyumi sebagai organisasi Islam yang dipimpin langsung oleh Kiai Hasyim, kebijakannya tidak dipatuhi secara menyeluruh oleh pemimpin Islam lainnya di Indonesia.

Gambar 4.29 *Scene* (131) Visualisasi Bung Tomo yang paling populer muncul di film *Sang Kiai* (2013)



Selain Bung Karno, sosok nasionalis lainnya yang hadir dalam *biopic* Kiai Hasyim Asy'ari adalah Bung Tomo. Pemimpin *arek-arek* Surabaya ini diceritakan bertemu Sang Kiai untuk mendapatkan berkat sekaligus nasihat saat hendak berpidato menentang ultimatum Sekutu di Surabaya. Visualisasi Bung Tomo paling ikonik saat ia berpidato dengan latar belakang sebuah peredam suara belang dengan tangan kanan mengacung ke udara,

menjadi bagian yang terintegrasi dalam film *Sang Kiai* (2013).

Kemunculan pertama kali Bung Tomo dalam film *Sang Kiai* (2013) saat meminta berkat dan nasihat kepada Kiai Hasyim, mempertegas posisi Hasyim Asy'ari sebagai seorang nasionalis-religius. *Biopic* tentang Kiai Hasyim ini mencoba menggabungkan dua kutub tersebut. Kita juga bisa menyaksikan penubuhan Bung Tomo yang otentik layaknya yang sering tersaji di buku-buku pelajaran sejarah.

Gambar 4.30 *Scene* (132) Masyarakat memberikan logistik kepada para gerilyawan di Surabaya



Inilah visualisasi yang merupakan dekonstruksi dari apa yang dipertontonkan oleh Orde Baru saat peristiwa revolusi fisik. Dalam film-film Orde Baru yang sangat mengkultusakn peran Soeharto dan

militer, kontribusi rakyat diminimalisir. Rakyat diposisikan seolah-olah hanya menjadi objek represi tentara Sekutu dan Belanda. Nyaris tidak ada kesempatan bagi rakyat untuk berkontribusi melawan penjahat bila mereka bukan bagian dari gerilyawan.

Adegan saat penduduk Surabaya memberikan bantuan logistik yang ditampilkan dengan pemberian nasi bungkus kepada kaum gerilyawan adalah sebuah tawaran wacana alternatif dari film *biopic* Indonesia, khususnya yang menyangkut spiritualitas dan nasionalisme seperti *Soegija* (2012) dan *Sang Kiai* (2013). Adegan saat masyarakat memberi bantuan logistik yang terdapat dalam dua *biopic* tersebut, selalu dilakukan sebelum pecahnya pertempuran melawan tentara Sekutu dan Belanda. Kontribusi dan peran dari masyarakat kelas bawah ini, ditonjolkan sekaligus mendeligitimasi peran militer yang terlampau berlebihan pada film-film tentang revolusi nasional di era sebelumnya.

Biopic dari Hasyim Asy'ari tidak diakhiri dengan kemenangan

atau *happy ending* layaknya *Soegija* (2012).

Gambar 4.31 *Scene* (147) Sekutu dan Belanda membumihanguskan Kota Surabaya



Sebuah antiklimaks perjuangan di mana para santri harus mundur dan mengungsi dari pesantren dan Kota Surabaya yang dibumihanguskan oleh tentara Belanda yang datang membonceng Sekutu. *Scene* (147) yang dimulai saat Hamzah melihat dari kejauhan dan mendapati Kota Surabaya sudah pebuh dengan kobaran api, menjadi pertanda bahwa perjuangan Laskar Hizbullah dan para pemuda harus berakhir dengan kekalahan dan harus mundur hingga batas aman wilayah Republik.

Perjuangan Laskar Hizbullah mengalami guncangan ketika Kiai Hasyim meninggal dunia, tidak lama setelah pasukan Hizbullah dipukul mundur oleh tentara Belanda yang

datang membonceng Sekutu. Peristiwa terpukul munculnya Hizbullah beserta para pemuda dari Kota Surabaya, divisualisasikan saat Hamzah menyaksikan bagaimana tentara Belanda membombardir dan membakar habis Kota Surabaya melalui bom yang dijatuhkan dari helikopter.

Gambar 4.31 *Scene* (155) Film di akhiri dengan peristiwa baku tembak antara Hizbullah dan tentara Belanda



Film *Sang Kiai* (2013) berakhir dengan mundurnya para santri ke garis batas pertahanan Republik. Narasi hanya berakhir dengan keterangan bahwa pada bulan Desember 1949 Belanda akhir mengakui kedaulatan Indonesia. Lalu muncul gambar KH. Hasyim Asy'ari yang monolog dari Ikranagara tentang kepahlawanan dan jasa para syuhada yang pasti diberikan tempat yang sebaik-baiknya oleh Tuhan.

Adegan terakhir dalam film saat Laskar Hizbullah adu tembak dengan tentara sekutu, menunjukkan bahwa narasi memang berakhir saat Republik belum memperoleh kemenangan dan kedaulatan melawan tentara Belanda yang mencoba kembali menduduki Republik Indonesia. Film *Sang Kiai* (2013) dinarasikan berakhir setelah Kiai Hasyim meninggal dunia, di saat Republik menghadapi agresi kedua Belanda. Akhir yang antiklimaks ini tidak mengikuti pakem film-film populer, tetapi dengan demikian, sang sutradara berusaha untuk tetap mempertahankan otentitas kehidupan dari Hasyim Asy'ari itu sendiri.

Kesimpulan

Analisis narasi dan semiotik yang dilakukan dalam studi ini mengerucut dalam delapan temuan. Historiografi visual yang disajikan dalam dua *biopic* sama-sama menunjukkan kesamaan struktur narasi. *Pertama*, dua *biopic* menyajikan sebuah fakta empiris tentang kisah hidup dua tokoh agama, yakni Soegijapranata dan

Hasyim Asy'ari yang hidup dalam periode perjuangan kemerdekaan. Periode tersebut terdiri dari era pendudukan Jepang, proklamasi kemerdekaan, hingga meletusnya perjuangan revolusi fisik yang berbuah pengakuan kedaulatan Indonesia dari Belanda. Kedua tokoh ini bergerak dalam koridor spiritual sekaligus penyokong pergerakan revolusi fisik lewat otoritas keagamaan yang mereka pimpin.

Kedua, film *Soegija* (2012) dan *Sang Kiai* (2013) sama-sama memuat imajinasi historis yang tersaji lewat kemunculan tokoh-tokoh rekaan yang lebih dimaknai secara simbolis ketimbang empiris. **Ketiga**, narasi dalam film *Soegija* (2012) dan *Sang Kiai* (2013) bergerak secara linier. Artinya, historiografi visual yang disajikan mengalami pasang surut dan klimaks layaknya film-film populer. Cerita dimulai dari masa pra kedatangan Jepang, lalu kedatangan tentara Jepang yang disertai huru-hara sebagai awal dimulainya fase *disequilibrium*, dilanjutkan dengan perlawanan dari kaum pribumi hingga berbuah kemerdekaan. Fase

kemerdekaan adalah fase terciptanya keseimbangan baru (*new equilibrium*) sebelum terjadi *disequilibrium* baru via aksi agresi militer Belanda. Dua *biopic* sama-sama diakhiri dengan terciptanya titik keseimbangan akhir, yakni pengakuan kedaulatan yang diperoleh lewat perjuangan fisik.

Keempat, narasi *biopic Soegija* (2012) dan *Sang Kiai* (2013) menunjukkan aspek-aspek dramatis (peperangan, penindasan, penyesalan, kematian) yang turut andil menggerakkan narasi kesejarahan. Meskipun demikian, dua *biopic* ini juga memuat adegan yang sifatnya trivia dan humor. Aspek ini menjadi indikasi bahwa kesejarahan yang muncul dalam sajian *biopic*, juga memuat aspek hiburan bagi penonton.

Kelima, baik *biopic Soegija* (2012) maupun *Sang Kiai* (2013) sama-sama menggunakan formula paling paten dari setiap film populer, yakni menggunakan aktor dan aktirs populer untuk memerankan tokoh utama. Hal ini dilakukan demi kepentingan komersil sekaligus menambah kemampuan dari penyebaran film itu sendiri karena

ditopang oleh popularitas aktor/aktris yang terlibat di dalamnya. Sosok Soegija dan Hasyim Asy'ari dalam *biopic* tentang mereka, langsung ditampilkan periodenya saat telah menjadi pemuka agama. Penonton tidak diajak untuk melihat bagaimana kehidupan mereka saat kecil hingga beranjak remaja. Hal inilah menjadi menjadi indikasi utama bahwa *biopic Soegija* (2012) dan *Sang Kiai* (2013) adalah *biopic* yang bersifat periodik. Artinya, dua *biopic* ini hanya mengambil bagian tertentu dalam perjalanan hidup sang tokoh.

Daftar Pustaka

- Fiske, J. (2005). *Reading The Popular*. London: Taylor & Francis Group.
- Alian. (2012). *Metodologi Sejarah dan Implementasi dalam Penelitian*. Palembang: Universitas Sriwijaya.
- Anderson, Benedict. (1972). *Java in The Time of Revolution: Occupation and Resistance, 1944-1946*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Ankersmit, F. (2006). Historiography and Postmodernism. In K. Jenkins, *The Postmodern History Reader* (pp. 277-297). New York: Routledge.
- Barker, C. (2004). *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*. London: SAGE.
- Barthes, Roland. (1977). *Image, Music, Text*. London: Fontana Press.
- Barthes, Roland. (1972). *Mythologies*. Paris: Jonathan Cape Ltd.
- Beau, B. F. (1997). Historiography Meets Historiophoty: The Peril and Promise of Rendering The Past on Film. *American Studies Vol 38 (1)*, 151-155.
- Bingham, D. (2010). *Whose Lives are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Brahmantyo, K. (2016). *Sejarah Publik dan Agen Perubahan*. Jakarta: Koran Tempo 29 Januari 2016.
- Budniakiewicz, T. (1992). *Fundamentals of Story Logic: Introduction to Greimassian Semiotics*. John Benjamins Publishing Company: Amsterdam/Philadelphia.
- Chandler, D. (2002). *Semiotics: The Basic*. New York: Routledge.
- Danesi, M. (2009). *Dictionary of Media and Communications*. New York: M.E. Sharpe Inc.
- Deliege, R. (2004). *Levi-Staruss Today: An Introduction to Structural Antrophology*. New York: Berg.
- Edwards, M. (2003). *Key Ideas in Media*. London: Nelson Thornes Ltd.
- Greimas, A. J. (1987). *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*. London: Frances Pinter.
- Hall, J. (2006). Opposites Attract: Politics and Romance in The Way We were and Speechless. *Quarterly Review of Film and Video, Volume 23*, 155-169.

- Hesling, W. (2001). The Past as Story; The Narrative Structure of Historical Films. *European Journal of Cultural Studies* 4 (2) , 189-205.
- Jenkins, K. (2003). *Refiguring History*. London: Routledge.
- Kartodirdjo, S. (1983). *Pendekatan Ilmu Sosial Dalam Metodologi Sejarah*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.
- Kuntowijoyo. (2003). *Metodologi Sejarah*. Yogyakarta:Tiara Wacana.
- Luxemburg, J. V., Bal, M., & Weststeijen, W. G. (1984). *Pengantar Ilmu Sastra*. Jakarta: Gramedia.
- Martin, B., & Ringham, F. (2000). *Dictionary of Semiotics*. London: Cassell.
- Nichols, B. (1985). *Movies and Methods Volume II An Anthology*. London: University of California Press.
- Propp, V. (1968). *Morphology of The Folktale*. Austin-London: University of Texas Press.
- Ramirez, B. (1999). Clio in Words and in Motion: Practices of Narrating the Past. *Journal of American History* Vol 86 , 1002.
- Subanar, B. (2003). *Kesaksian Revolusioner Seorang Uskup Di Masa Perang: Catatan Harian MGR. A. Soegijapranata, SJ 13 Februari 1947 - 17 Agustus 1949*. Yogyakarta: Galang Offset.
- White, Hayden. (1988). *Historiography and Historiopathy. The American Historical Review* Vol. 93 (5) , 1193-1199.
- Zed, M. (2001). Menggugat Tirani Sejarah Nasional Suatu Telaah Pendahuluan Tentang Wacana Sejarah Nasional Dalam Perspektif Perbandingan. *Disampaikan Dalam Konfrensi Nasional Sejarah Indonesia VII*, (p. 3). Jakarta.