

CAHAYA KEARIFAN LOKAL DALAM NARASI VISUAL FILM *SANG PENCERAH* KARYA HANUNG BRAMANTYO

Dyah Gayatri Puspitasari¹

Institut Teknologi Bandung

¹ dyahg05@yahoo.com

Setiawan Sabana²

Institut Teknologi Bandung

² wansbana@fsrd.itb.ac.id

Hafiz Aziz Ahmad³

Institut Teknologi Bandung

³ hafiz@fsrd.itb.ac.id

ABSTRAK

Tujuan dari makalah ini adalah untuk memahami pesan dan makna dalam film, serta peran penting aspek cahaya dalam narasi visualnya. Objek penelitian dalam kajian ini adalah film *Sang Pencerah* karya Hanung Bramantyo. Kajian ini akan membawa pada pemahaman fungsi film sebagai sarana refleksi nilai kehidupan. Kajian ini menggunakan pendekatan *cultural studies* dan metode interdisiplin, hingga struktur narasi serta relasinya dengan pemaknaan visualisasi dan aspek tematik film, mampu teridentifikasi. Fondasi teoretik Elsaesser dan Hagener digunakan sebagai pemaham film dalam fungsinya sebagai sarana refleksi. Sedangkan strukturalisme Saussure dan konsep narasi Genette diposisikan sebagai basis analisis struktur film. Pada tingkat telaah pemaknaan visualisasi dan aspek tematiknya, digunakan teori semiotika Peirce sebagai pembantu. Temuan analisis berupa kesimpulan bahwa film *Sang Pencerah* bukan sekedar mengedepankan kisah biografis Kyia Haji Ahmad Dahlan sebagai tokoh penting dalam sejarah perkembangan Islam di Indonesia, melainkan juga merepresentasikan fenomena perubahan kehidupan masyarakat dari sebuah zaman kegelapan menuju ke zaman selanjutnya yang tercerahkan. Aspek cahaya yang sejak semula tampak dikolerasikan dengan manifestasi gagasan pembaharuan (pencerahan), tampak terus dimanfaatkan sutradara sebagai pengikat sekaligus pemaknaan dalam narasi visual film. Dapat disimpulkan bahwa cahaya dalam film *Sang Pencerah* merupakan metaforik sinematik yang berperan sebagai aspek *realism, pictorial compisition, storytelling*. Ketiga peran ini mampu membawa kedalaman makna penceritaan dalam ruang dan waktu budaya Jawa. Bagi masyarakat Jawa, cahaya bukan sekedar perkara terang-gelap dalam batasan fisik, melainkan sebagai entitas yang menyentuh hingga pada makna sosiokultural-filosofis. Walhasil, film *Sang Pencerah* dapat dimaknai sebagai manifestasi daya tutur sutradara Hanung Bramantyo yang mampu membawa penonton pada refleksi nilai luhur akan sikap toleransi, kearifan, dan kemuliaan sebagai cahaya (pencerahan) martabat kehidupan manusia. Kajian ini penting untuk mampu menjadikan film sebagai karya berkualitas yang mampu menjadi sarana nilai bagi masyarakat. Hasilnya diharapkan dapat memberi manfaat bagi pemahaman aspek cahaya dalam bidang film khususnya, dan perkembangan ilmu pengetahuan bidang film pada umumnya.

Kata Kunci

Cahaya, Film, Narasi, Budaya, Jawa

PENDAHULUAN

Film merupakan sebuah genre seni yang memiliki kompleksitas tersendiri. Film memiliki ruang terbuka bagi disampaikannya berbagai persoalan dalam kehidupan. Dalam ranah seni, film bukan hanya berfungsi sebagai sarana hiburan, melainkan juga sarana nilai. Film mampu merepresentasikan urutan peristiwa (narasi) kehidupan manusia. Hal ini sebagaimana diungkap M. H. Abrams, bahwa film merupakan cermin realitas (Saidi, 2012: 68), atau yang dikatakan Andre Bazin sebagai *'an art of*

reality' (Sugiharto, 2015: 345). Dalam konteks ini maka film dapat dimaknai sebagai sebuah seni menata berbagai peristiwa ke dalam suatu alur yang mampu merepresentasikan realitas. Apa yang ada dalam kehidupan digambarkan secara berurutan dalam film. Hingga Stephen Heath mengatakan bahwa film merupakan *narrative images* (gambar-gambar yang bercerita), sebagai "produksi makna", sebuah praktik pemaknaan yang mampu mengangkat dan membentuk posisi subjek (manusia) dalam realitasnya (Sugiharto, 2015: 349). Makna sedemikian terbentuk dari relasi antar elemen dasar struktur pembentuk film, seperti narasi, visual, audio, gerak, *scene*, plot, dan sekuen (Pratista, 2008: 2-3). Salah satu elemen visual terpenting yang dimanfaatkan dalam pemaknaan film adalah elemen cahaya. Artinya, dengan cahaya, film memiliki narasi visual yang bermakna. Hal ini karena cahaya dalam film bukan sebatas entitas yang berdampak pada tatapan mata secara fisik, melainkan juga menimbulkan pemaknaan sebagai hasil dari 'tatapan' kultural, spiritual, filosofis dan lain-lain. Semua ini menjadi semacam reflektivitas cara pandang sutradara yang ditangkap dan menggugah kesadaran penonton. Sebagaimana diungkap Derrida, bahwa cahaya adalah konsep metafora dimana kebenaran (*truth*) dapat dihadirkan ke dalam kesadaran (*consciousness*). Melalui cahaya, mampu diungkap berbagai ungkapan/gagasan yang tidak bisa lagi dipahami dari segi material maupun kata-kata (2002: 5). Dengan kata lain, cahaya merupakan aspek penting dalam film. Cahaya adalah esensi film, dan sejatinya film adalah cahaya itu sendiri. Hal ini sebagaimana dikatakan sutradara dan sinematografer terkenal dunia Federico Fellini dan Vittorio Storaro, bahwa "*film are light*" (Kris, 2012: 1) dan "*light is energy*" (Vacche, 2009). Sedangkan dalam ranah kebudayaan, film dapat dimaknai sebagai karya seni yang ditempatkan pada ruang dan waktu ketika karya itu diciptakan, hidup dan berkembang. Film disikapi sebagai sebuah entitas yang lahir dari fenomena zamannya. Sebagai artifak kebudayaan, film merefer ke berbagai hal di luar dirinya, yakni pada ranah kebudayaan nonbenda (*nonmaterial culture*) (Saidi, 2012:70). Hal ini termasuk tata nilai dan cara pandang yang terkait dengan aspek lokalitas cerita maupun penceritaan yang diketengahkan sutradara ke dalam film. Pada kerangka ini, oleh Thomas Elsaesser dan Malte Hagener film dikatakan sebagai "*window and frame*", dan sebagai "*mirror and face*" (2010: 13- 55). Dengan demikian film mampu berperan sebagai medium yang membangun relasi dan sekaligus menjadi sarana refleksi. Sebagai refleksi sutradara, penonton, dan fenomena zaman. Dalam perspektif kebudayaan lokal Nusantara, segala sesuatu sering merupakan perpaduan antara bentuk (cangkang, bungkus) dan isi (substansi). Bentuk bukan sekedar manifestasi dari fungsi, melainkan juga nilai (*value*). Terkait makalah ini, cahaya dalam konteks lokal bukan perkara fisik, namun juga substansi. Dalam kebudayaan Jawa, misalnya, cahaya dapat identik dengan nilai supranatural. Istilah spesifik untuk hal ini, seperti *tejo* dan *pulung*, misalnya, berkorelasi dengan kekuatan gaib yang dimiliki seseorang. Mitos silsilah raja dalam masyarakat Jawa selalu dikaitkan dengan cahaya. Demikian pula berbagai pandangan hidup yang memaknai cahaya sebagai simbol kehidupan, harapan, dan keselamatan. Sedangkan masyarakat Sunda juga memiliki perhatian khusus mengenai cahaya. Bedanya, jika kebudayaan Jawa memosisikan cahaya dalam makna kultural-filosofis, kebudayaan Sunda cenderung menysar wilayah permukaan. Di sini, cahaya terkategori ke dalam beberapa tingkatan (*gradasi*) yang mengikuti perubahan waktu (alam). Kebudayaan Sunda tidak hanya mengkategorisasi cahaya menjadi *terang (caang)* sebagai manifestasi dari *siang (beurang)* dan *gelap (poek)* yang identik dengan *malam (peuting)*, tapi juga mengenal kategori lain. Orang Sunda menyebut *carangcang tihang*, misalnya, untuk mendeskripsikan cahaya pada waktu transisi antara subuh dan pagi, menyebut *sareupna* untuk mendeskripsikan cahaya pada saat transisi antara waktu sore dan malam. Fakta-fakta budaya lokal mengenai cahaya sedemikian menarik ditelusuri jejaknya dalam film Indonesia. Sebatas mana fakta tersebut dapat ditangkap para sineas dan direpresentasikan di dalam karya-karyanya. Representasi atasnya sangat mungkin mengingat film merupakan genre seni yang memberi ruang terbuka untuk hal tersebut. Hanya, tentu saja, diperlukan riset mendalam tentangnya. Dan dalam kaitan itu pula, penulis melakukan penelitian, dengan memilih film *Sang Pencerah* karya Sutradara Hanung Bramantyo sebagai objek kajian. Sebagai sebuah film yang merupakan hasil gubahan sutradara Hanung Bramantyo, tentunya *Sang Pencerah* memiliki urutan peristiwa visual yang mengandung suatu logika, pesan serta niatan tertentu dari sang sutradara. Dikarenakan film merupakan suatu

media narasi visual, maka tentunya pesan dan makna tersebut dapat digali pada urutan peristiwa (narasi) visualnya. Kini yang menjadi pertanyaannya adalah, bagaimana semua itu dapat ditemukan? Apakah aspek cahaya memiliki peran yang signifikan di sini? Untuk menjawab pertanyaan ini maka dua aspek penting yang perlu ditelisik lebih dalam adalah: pola struktur alur narasi visual film dan relasinya dengan pemaknaan dan aspek tematik yang dibangun.

KAJIAN LITERASI

Sebagai titik tolak pemahaman film dalam fungsinya sebagai *narrative images* yang berelasi dan membentuk posisi subyek, kajian ini berdasar pada literatur *Film Theory: An Introduction Through The Senses* (2010) dari Thomas Elsaesser dan Malte Hagener. Dikatakan oleh Elsaesser & Hagener, film merupakan medium yang membangun relasi dengan penonton. Dalam relasi ini, salah satu fungsi film adalah sebagai “jendela” yang dengan begitu sekaligus merupakan sarana “pembingkai” (*window and frame*). Dalam fungsi ini, film menarik penonton untuk menatap sebuah dunia yang telah dibingkai tadi. Pada posisi ini pula cahaya sebagai elemen terpenting dalam film, mampu memainkan peran yang paling signifikan. Cahaya redup, misalnya, bisa menjadi sebuah bingkai yang mengajak penonton untuk masuk ke sebuah suasana tertentu. Pembingkaiian fisik macam ini mampu menjadi semacam bingkai suasana yang mampu melahirkan makna dan nilai-nilai tertentu dalam film (2010: 13-34). Relasi lain yang juga dikemukakan Elsaesser & Hagener adalah relasi dimana film mampu berfungsi sebagai cermin dan wajah ketika ia berada di hadapan penonton.

Sebagai sebuah cermin, penonton bisa melihat dirinya di dalam film yang ditontonnya. Dengan kata lain, film adalah cermin sekaligus wajah penonton (*mirror and face*). Pada posisi ini, film dapat memantulkan ingatan-ingatan pada benak penonton tentang pengalaman dirinya di masa lalu, dan dengan itu sekaligus ia bisa melihat/membayangkan masa depan. Dengan kata lain, film memiliki fungsi ganda bagi penonton, yakni berfungsi ke belakang sebagai pengingat dan ke depan sebagai pembangun visi. Film, di situ, menjadi sebuah *mirror image* atau media bagi terbentuknya citra diri. Singkatnya, film dapat dimaknai sebagai sarana refleksi (2010: 55-81). Sedangkan kajian akan pembacaan struktur narasi film mengacu pada dua buah literatur yakni: *Narasi Simbolik Seni Rupa Kontemporer Indonesia* (2008) dari Acep Iwan Saidi, dan *Narrative Discourse*, (1995) dari Gerard Genette. Dalam *Narasi Simbolik Seni Rupa Kontemporer Indonesia*, diketengahkan konsepsi struktural yang berbasis teori strukturalisme Ferdinand de Saussure. Dikemukakan di sana, bahwa asumsi dasar strukturalisme adalah melihat berbagai permasalahan sebagai sebuah jaringan struktur atau sistim. Di dalam jaringan struktur, relasi menjadi bagian penting. Membaca dunia, dalam perspektif strukturalisme, berarti memahami struktur dan makna dunia melalui relasi-relasi. Karena melihat segala persoalan sebagai struktur, strukturalisme bersifat statis (anti perubahan), ahistoris (anti sejarah), dan reproduktif (pengulangan). Pendek kata, strukturalisme melihat berbagai obyek sebagai fakta otonom yang tidak memiliki hubungan keluar obyek tersebut (2008: 42). Relasi-relasi demikian oleh Saussure dipandang sebagai bentuk relasi pasangan-pasangan bertentangan (*binary opposition*). Dengan demikian jaringan struktur atau sistim terdiri dari kumpulan relasi pasangan-pasangan bertentangan penanda (*signifier*) yang merefer ke berbagai petanda (signified) dalam kerangka strukturalnya sendiri secara otonom. Atau dengan kata lain, dalam perspektif strukturalisme, relasi *binary opposition* merupakan kerangka utama pembentuk jaringan struktur atau sistim yang otonom (2008: 42-45). Untuk melengkapi pemahaman struktur dan relasi demikian, maka konsepsi narasi yang diungkap Genette dalam bukunya *Narrative Discourse* (1995) juga dijadikan acuan. Genette mengemukakan tiga buah konsep narasi: *Pertama*, narasi dikatakan sebagai pernyataan naratif (*narrative statement*), wacana oral atau tertulis yang tugasnya menceritakan peristiwa atau rangkaian peristiwa. *Kedua*, narasi adalah urutan-urutan peristiwa (*succession of events*), nyata maupun fiktif, yang merupakan suyek dari sebuah wacana, dan pada beberapa relasi hubungan, oposisi, repetisi, dsb. Dan *ketiga*, narasi dikatakan sebagai peristiwa, akan tetapi bukan yang diceritakan kembali, melainkan peristiwa di mana seseorang menceritakan sesuatu (1995: 25).

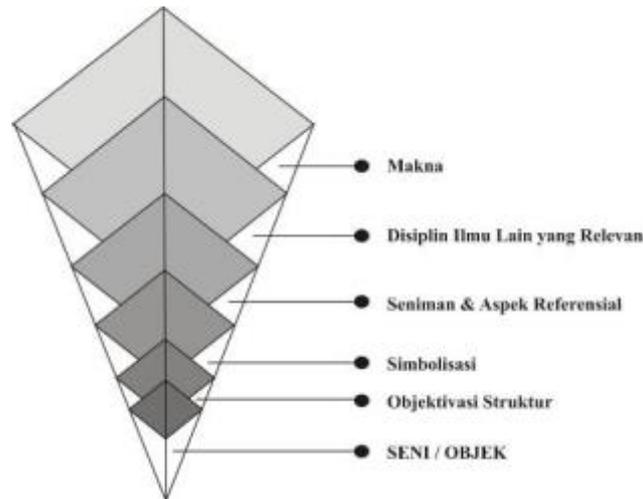
Selanjutnya, pada tataran pemaknaan visualisasi dan aspek tematik film, maka literatur *How To Read A Film* (2000) dari James Monaco akan digunakan sebagai rujukan. Dalam literatur ini Monaco mengurai cara membaca dan memahami film dari perspektif semiotik Charles Sanders Peirce. Monaco mengatakan bahwa makna film dapat dipahami melalui isyarat-isyarat sinematik dengan meminjam “trikhotomi” dari Peirce, yakni : ikon, indeks, simbol. Ikon merupakan sebuah isyarat (*sign*) dimana penunjuk (*signifier*) menggambarkan apa yang ditunjuk (*signified*) berdasar kemiripan/kesamaannya. Sedangkan indeks merupakan isyarat (tanda) pengukur kualitas, bukan karena identik, melainkan karena hubungan yang erat dengannya. Dalam sinema, indeks dimaknai sebagai penyampai pengertian semacam denotasi ketiga yang mengarah langsung ke konotasi, dan yang tidak mungkin bisa dipahami tanpa dimensi konotasi. Simbol adalah suatu isyarat (tanda) dimana hubungan penanda dan petanda berdasar konvensi yang ada dalam masyarakat (Monaco, 2000: 164-165)

PERNYATAAN MASALAH

Sang Pencerah adalah film hasil karya sutradara Hanung Bramantyo. Dengan demikian film ini tentunya memiliki pesan atau niatan tertentu sutradara yang dapat ditemukan melalui urutan peristiwa visualnya. Bertitik tolak dari asumsi demikian memunculkan beberapa pertanyaan yang bisa dirumuskan sebagai permasalahan, yakni (1) bagaimana struktur dan urutan peristiwa film *Sang Pencerah* dikonstruksi?; (2) bagaimana urutan peristiwa tersebut berelasi dengan pemaknaan visualisasi dan aspek tematiknya?

KAEDAH PENYELIDIKAN

Untuk menjawab permasalahan di atas tentu dibutuhkan alat dan cara yang tepat, baik teoretik maupun teknis. Untuk hal ini, penulis memilih pendekatan studi kebudayaan (*cultural studies*) dan metode interdisiplin. Secara operasional, pendekatan dan metode ini bekerja dengan menempatkan kebudayaan sebagai wujud perilaku, sikap, gagasan, dan karya masyarakat sebagai sesuatu yang dinamik, keseharian, dan kompleks. Oleh sebab itu, kebudayaan tidak bisa dipahami dalam perspektif monodisiplin. Perspektif ini lahir dari pergulatan teoretik yang dimotivasi oleh fenomena yang bersifat praktik dalam perkembangan kebudayaan termutakhir. Di dalam perspektif ini, kebudayaan tidak dilihat sebagai sistem makna yang baku dan statis, melainkan dinamik, progresif, bahkan subversif. Kebudayaan sebagai proses produksi dan pertukaran makna (Barker, 2005: 10). Relasi yang saling bertegangan di dalam kebudayaan meniscayakan berbagai disiplin dibutuhkan secara eklektik. Pada titik ini, tidak ada yang dianggap sebagai teori dan definisi yang superior, narasi agung yang mendominasi pemahaman (Kellner, 2010: 34). Akan tetapi, eklektisitas yang dimaksud tidak dalam pengertian keterpisahan atau sekedar pemungutan disiplin yang beragam. Berbeda dengan multidisiplin yang menggabungkan beberapa disiplin tanpa adanya benang merah yang mengikatnya, interdisiplin memiliki cara kerja yang bertumpu pada satu disiplin sebagai “basis ontologinya”. Pada kajian ini, film itu sendiri sebagai karya seni, merupakan “basis ontologi” yang dimaksud. Artinya, mula-mula karya film sebagai objek kajian harus disikapi sebagai institusi otonom seni itu sendiri yang dibangun oleh relasi antar unsur dalam strukturnya. Ini adalah tahap analisis dasar yang disebut sebagai objektivasi. Tahap ini kemudian dilanjutkan pada bedahan selanjutnya, yakni simbolisasi. Jika pada tahap pertama dibutuhkan bantuan metode struktural, pada tahap ini semiotika struktural harus dipinjam. Di sini, karya film dibaca sebagai sekumpulan penanda yang merefer ke berbagai petanda di luar dirinya. Dalam mencapai makna yang lebih luas dan dalam, referensi (petanda) harus ditelusuri dan dibedah sampai pada batas maksimal. Relasi antara penanda dan petanda yang kompleks dalam semiotika meniscayakan kajian akan menyentuh berbagai kode (seperangkat tanda yang telah menjadi aturan, hukum, dll) dalam masyarakat penggunaannya, antara lain kode pengarang, kode bahasa, kode budaya, kode politik, sosial dan seterusnya. Pada titik inilah, berbagai disiplin ilmu lain (di luar film) yang relevan dibutuhkan hingga terbongkarnya horizon makna yang luas dan dalam. Berikut adalah bagan bagaimana metode ini beroperasi.



Gambar1. Bagan Metode Interdisiplin
Sumber: dikutip dari Saidi (2008:40)

Jika model kajian interdisiplin tersebut diurutkan dengan bagan pendekatan kebudayaan di atas, segera tampak relevansinya, yakni bahwa karya film yang disikapi atau diposisikan sebagai artefak budaya meniscayakan metode interdisiplin sebagai pisau analisisnya. Pada bagian-bagian berikutnya akan ditunjukkan bagaimana metode ini difungsikan dalam membedah *film Sang Pencerah*. Pertama-tama, fondasi teoretik Elsaesser dan Hagener digunakan sebagai pemahaman film dalam fungsinya sebagai sarana refleksi. Selanjutnya metode struktural dari Ferdinand de Saussure yang dilengkapi konsep narasi oleh Genette diposisikan sebagai basis analisis untuk menelaah serta mengidentifikasi bagaimana urutan-urutan peristiwa dalam film *Sang Pencerah* dikonstruksi. Di sini, karya film dibaca sebagai sebuah jaringan struktur atau sistem rangkaian urutan peristiwa berdasar relasi oposisi biner. Dari tahap analisis ini akan teridentifikasi pola struktur narasi visual film yang membentuk rangka keseluruhan penceritaan. Sedangkan pada tingkat telaah relasi urutan peristiwa (narasi) film dengan pemaknaan visualisasi dan aspek tematiknya, digunakan teori semiotika Charles Sanders Peirce sebagai pembantu. Di sini, karya film dibaca sebagai sekumpulan penanda (teks) yang merujuk ke berbagai petanda di luar dirinya. Film diposisikan sebagai teks ikon, indeks, simbol, yang terkait dengan refleksi pemaknaan sosiokultural dan filosofis cerita dan penceritaan film. Pada tahap analisis ini akan teridentifikasi pesan dan makna yang dibubuhkan sutradara dalam film. Di samping itu, teridentifikasi pula signifikasi peran aspek cahaya dalam pemaknaan visualisasi dan tematik keseluruhan rangkaian narasi film. Dari konsepsi beberapa literatur utama ini, beberapa teori dari bidang disiplin ilmu lain yang terkait, juga akan digunakan sebagai teori pembantu.

KEPUTUSAN & PERBINCANGAN

Fakta Tekstual Film *Sang Pencerah*

Istilah pokok cerita digunakan untuk mensubstitusi istilah lain yang telah umum dipakai untuk memaparkan ulang isi cerita, yakni sinopsis. Karena sinopsis sering terjebak pada ringkasan, yang dengan begitu tidak jarang menghilangkan elemen-elemen tertentu dalam cerita, pada tulisan ini dipilih istilah pokok cerita. Pokok cerita bukan ringkasan, melainkan inti atau sari (abstrak) cerita (Saidi, 2012: 69). Dengan demikian, yang hendak disasar adalah jawaban atas pertanyaan tentang hal apa yang disampaikan cerita. *Sang Pencerah* adalah film yang menceritakan tokoh penting dalam sejarah perkembangan agama Islam di Indonesia. Tokoh yang dimaksud adalah K.H. Ahmad Dahlan, pendiri organisasi modern Islam, Muhammadiyah.

Film ini diawali dengan deskripsi visual dan verbal tentang latar belakang ruang dan waktu menjelang Ahmad Dahlan dilahirkan, yakni suasana kehidupan di Yogyakarta pada paruh akhir abad ke-19 (1868). Hanung Bramantyo, sebagai sutradara film, sejak awal tampak menyadari bahwa situasi saat itu sangat kompleks dan karenanya tidak mungkin dinarasikan secara lengkap. Oleh karenanya, film dibuka dengan deskripsi verbal berupa penjelasan tekstual mengenai keadaan masyarakat yang miskin, sengsara, dan kacau akibat penjajahan Belanda dan penguasa lokal yang tidak memperhatikan rakyat di satu sisi dan agama (Islam) yang tidak mampu berbuat apapun pada sisi yang lain. Alih-alih memberi kontribusi pada penyelesaian persoalan ummatnya, para pemeluk agama Islam saat itu malah sibuk dengan takhayul dan berbagai perilaku lain yang dianggap tidak rasional. Pendek kata, zaman itu bisa dibilang sebagai zaman kegelapan. Dengan latar sosial demikianlah, Ahmad Dahlan, yang nama kecilnya Muhammad Darwisy, lahir. Proses kelahiran Ahmad Dahlan pun dilaksanakan dalam tradisi (upacara) berbau mistik saat itu. Namun selanjutnya, sejak kecil ternayata Darwisy menunjukkan cara berpikir dan sikap yang berbeda dengan cara pandang kehidupan beragama orang-orang di sekitarnya. Baginya tidak masuk akal melihat umat Islam membuat sesaji dan meletakkannya di tempat tertentu sebagai cara memohon pada Tuhan. Pada usia 15, Darwisy pun meminta izin orang tuanya pergi ke Mekkah, tidak hanya untuk berhaji, namun juga untuk mendalami agama Islam.

Sekembalinya dari Mekkah, Darwisy yang telah berubah nama menjadi Ahmad Dahlan, muncul menjadi sosok yang kian memiliki cara pandang berbeda dengan orang-orang di lingkungannya, termasuk dengan Imam Masjid Besar Kauman, Kyai Penghulu Cholil Kamaludiningrat. Berbagai konflik pun segera bermunculan. Mulai dari Khotbah Ahmad Dahlan yang mengkritik kebiasaan tahlilan, melakukan ritual sesajian, dan lain-lain yang dianggapnya tidak masuk akal; ketidaksetujuan Imam Masjid Besar terhadap cara Ahmad Dahlan memberi pengertian tentang Islam terhadap beberapa pemuda di Kauman; keberbedaan menyikapi arah kiblat, menggeser arah kiblat di Langgar Kidoel; memperebutkan jamaah tarawih, hingga akhirnya peristiwa anarki penghancuran (Langgar Kidoel oleh massa yang fanatik terhadap Imam Masjid Besar Kauman. Namun, dengan dukungan penuh dari keluarga, Ahmad Dahlan tidak mundur. Ia kembali mendirikan Langgar Kidoel. Ia pun kembali pergi ke Mekkah untuk memperdalam pengetahuannya agamanya. Sekembalinya dari Mekkah, Ahmad Dahlan bergabung dengan organisasi pemuda Boedi Oetomo. Keputusan ini segera menuai konflik baru, bahkan di lingkungan murid-muridnya sendiri. Hal ini karena Boedi Oetomo dianggap sebagai organisasi pemuda ningrat yang kejawan. Tapi, Ahmad Dahlan maju terus. Kini yang dipikirkannya bukan soal agama semata, melainkan juga soal pendidikan dan kesehatan masyarakat. Lambat laun, sebagian masyarakat mulai mendukung tindakan Ahmad Dahlan tersebut, terutama lapisan masyarakat bawah. Namun, ini bukan berarti menghentikan konflik di tingkat elit dan keluarga. Ketimbang mereda, konflik justru terus memanas. Cara Ahmad Dahlan berpakaian dan keputusannya menjadi guru di sekolah anak-anak Belanda dan pribumi ningrat menyebabkan ia dijuluki Kyai Kafir. Madrasah Ibtidaiyah Dinniyah yang didirikan di rumahnya dengan metode pendidikan modern juga disambut negatif oleh kalangan kyai. Namun, seperti semula, keyakinan dan semangat Ahmad Dahlan tidak pernah surut, sampai akhirnya ia memutuskan untuk mendirikan organisasi Islam bernama Muhammadiyah (pengikut Nabi Muhammad). Keputusan ini didukung oleh Sultan Hamengkubuwono VII sebagai Kasuhunan Yogyakarta saat itu, tapi lagi-lagi ditentang oleh Imam Masjid Besar Kauman. Penyebabnya Imam Masjid Besar mengira bahwa Ahmad Dahlan mengajukan diri menjadi Residen yang, dengan begitu, ia akan berada di bawah kekuasaannya sehingga kewibawaannya sebagai imam di Kauman akan terancam. Tapi, konflik ini dapat diselesaikan dengan baik setelah Imam Masjid Besar diberi pemahaman bahwa yang diajukan Ahmad Dahlan bukan jabatan Residen, melainkan Presiden Organisasi yang hendak didirikannya. Film ini lantas diakhiri dengan dialog antara dua tokoh besar itu: Ahmad Dahlan dan Imam Masjid Besar. Dialog ini merepresentasikan sikap keduanya dalam menghadapi persoalan-persoalan agama. Keduanya sepakat untuk menjalani syariat Islam berdasarkan keyakinan dan caranya masing-masing dengan satu tujuan: menjadi yang terbaik di hadapan Allah Swt.

Struktur Alur dan Fungsi Cerita

Berdasar konsep narasi Gennete, maka fakta tekstual narasi film *Sang Pencerah* sedemikian merupakan *narrative statement* yang mengetengahkan *succession of events* yang memosisikan kisah perjuangan tokoh Kyiai haji Ahmad Dahlan sebagai subyek wacana dalam penceritaan film ini. Dan dari alur urutan-urutan peristiwanya, maka tampak bahwa *Sang Pencerah* merupakan film dengan struktur alur tiga babak dengan pola linier (Pratista, 2008: 46-47). Beranalogi pada strukturalisme Ferdinand de Saussure, maka secara umum dapat dilihat bahwa struktur film *Sang Pencerah* dikonstruksi oleh pasangan-pasangan berlawanan (*binary opposition*), seperti: Ahmad Dahlan-Kyai Cholil, pencerahan-kegelapan, penjajah-dijajah, kecerdasan-kebodohan, modern-tradisional, rasionalitas-mistis, kaya-miskin, kostum jas- kostum lurik, blankon-turban, ruang kelas dengan meja kursi- ruang kelas lesehan pesantren, dll. Hal sedemikian sebenarnya sejak awal telah terimplisit pada makna kata *Sang Pencerah* yang dijadikan tajuk film ini. Tajuk demikian tampak menjadi semacam penegas yang menunjuk pada oposisi biner antar pencerah dan kegelapan. Secara linguistik, *pencerah* adalah pemberi pencerahan, yang membuat suasana gelap menjadi terang. Dengan demikian, *Sang Pencerah* adalah seorang pemilik cahaya yang dengan cahaya tersebut terjadi perubahan suasana/kondisi. Dapat diidentifikasi kemudian bahwa judul ini bersifat metaforik sebab pencerahan yang terjadi bukan hanya pada tataran fisik dari gelap ke terang, melainkan perubahan dalam tatanan kehidupan masyarakat, khususnya dalam praktik kehidupan beragama (Islam). Dalam perspektif strukturalisme, pencerahan sedemikian menjadi oposisi biner dari keadaan kegelapan. Teks film ini sejak awal dengan eksplisit mengirim pesan tersebut. Deskripsi verbal dan visual tentang kondisi kesengsaraan masyarakat Yogyakarta serta praktik-praktik takhayul, mistik, dan perilaku lain yang tidak rasional, diposisikan film ini sebagai zaman kegelapan. Adapun mengenai urutan penceritaannya, tampak film ini berjalan sesuai dengan urutan aksi peristiwa tanpa adanya interupsi waktu yang signifikan. Semua peristiwa dirangkai secara kronologis dari awal hingga akhir. Secara garis besar struktur naratif demikian dapat dibagi menjadi tiga bagian peristiwa penting, yakni: peristiwa saat kelahiran, peristiwa ketika remaja, dan peristiwa ketika dewasa. Tiap bagian peristiwa ini memiliki kumpulan inti cerita (*plot point*) dan perannya masing-masing dalam keseluruhan alur cerita.



Gambar 2. Struktur alur dan *plot point* film *Sang Pencerah*.
Sumber: dikonstruksi oleh penulis (2016)

Pada Gambar 1. tampak bahwa peristiwa kelahiran menjadi fungsi cerita permulaan/persiapan) di babak I, dengan *plot point* kelahiran sampai dengan mengikuti pengajian. Babak ini berdurasi 1 menit 18 detik. Pada babak II, peristiwa ketika remaja dan dewasa berfungsi sebagai tahap

pertengahan/konfrontasi. Babak ini berdurasi 89 menit 26 detik, mulai dari *plot point* Ahmad Dahlan remaja mengikuti ritual sesajen di pemakaman, hingga Ahmad Dahlan dewasa mendirikan Madrasah Ibtidaiyah Dinniyah. Sedangkan pada babak III, *plot point* Ahmad Dahlan dewasa mendirikan Muhammadiyah hingga Muhammadiyah diresmikan, difungsikan sebagai tahap penutup/resolusi. Babak ini diketengahkan dalam durasi 23 menit 6 detik. Dengan demikian keseluruhan alur ketiga babak ini berdurasi kurang lebih 120 menit. Rangkaian-rangkaian *plot point* ini merupakan fungsi kardinal yang saling berelasi dan membentuk keutuhan pesan dan makna cerita.

Relasi Alur dengan Ruang dan Waktu

Dilihat dari aspek ruang dan waktu (*setting*), film menghadirkan ruang dan waktu cerita (realitas riil) dalam ruang dan waktu penceritaan (realitas penceritaan). Waktu cerita sebagai waktu penanda, dan waktu penceritaan sebagai waktu petanda. Waktu penceritaan dapat berkaitan dengan dua pemahaman. *Pertama*, waktu sebagai durasi, yaitu waktu yang digunakan untuk menceritakan peristiwa. *Kedua*, waktu yang digunakan sebagai latar waktu. Ruang dan waktu cerita film *Sang Pencerah* adalah fenomena kehidupan beragama masyarakat Yogyakarta pada paruh akhir abad ke-19. Dimulai dari kelahiran Ahmad Dahlan tahun 1868 hingga berdirinya Muhammadiyah pada tahun 1912. Rentang waktu empat puluh empat tahun ini dihadirkan dalam ruang dan waktu penceritaan selama kurang lebih 120 menit. Dalam *Time and Narrative* (1983) Paul Riceour menyebut waktu ini sebagai waktu narasi (*narrative time*), yakni hubungan antara waktu peristiwa dan waktu di dalam narasi, yang dapat dilihat dari panjang teks. Adapun kehadiran waktu narasi ini diketengahkan dalam struktur alur dan tatanan plot seperti yang telah dipaparkan pada Gambar 1. Untuk menemukan pesan dalam urutan peristiwa visualnya, maka berikut akan diurai analisis *plot* pada tiap bagian peristiwa penting dalam film. Namun mengingat keterbatasan pembahasan dalam makalah ini, maka penulis hanya akan mengetengahkan analisis beberapa *scene* yang dianggap penting.

Babak Persiapan : Peristiwa Kelahiran



Gambar 3. Prosesi kelahiran dan ritual *tidak siten*.
Sumber: film *Sang Pencerah*, didokumentasi oleh penulis (2016)

Gambar 3. merupakan rangkaian *scene* babak permulaan yang mengetengahkan adegan prosesi kelahiran sampai dengan upacara (selamatan) *tidak siten* yang dilaksanakan dalam tradisi (upacara) yang berbau mistik. Mencermati tata properti di sana - seperti: ruang, kostum, perangkat upacara, sesajen, dan kerumunan kerabat – maka hal ini mampu dimaknai sebagai penanda bahwa keluarga Ahmad Dahlan termasuk sebagai keluarga Jawa dari kalangan yang berkecukupan dan terpandang untuk ukuran masyarakat saat itu. Di samping itu tampak bahwa *setting* dihadirkan di dalam rumah. Dengan demikian hal ini dapat dimaknai sebagai penanda bahwa ruang privat keluarga Ahmad Dahlan berada dalam ruang budaya Jawa. Terkait dengan penataan cahaya, tampak cahaya pada *scene* 3a diarahkan terutama pada raut wajah si bayi. Raut wajah bayi menjadi bersinar di tengah latar pencahayaan redup yang berangsur pekat pada keseluruhan *frame*. Visualisasi ini tampaknya bukan sekedar gambaran suasana malam hari sebagai waktu nyata (sesuai sejarah) tepatnya Ahmad Dahlan dilahirkan. Dari perspektif semiotika Peirce, sosok bayi adalah ikon. Sedangkan cahaya latar redup berangsur pekat sedemikian adalah indeks dari kehidupan masyarakat Yogyakarta saat itu yang miskin, menderita, baik secara sosial, budaya, maupun spiritual. Cahaya terang pada raut wajah si

bayi dapat dimaknai sebagai indeks dari suatu pencerahan yang akan mengentaskan latar kegelapan – sebagai latar sosial - yang menyelimuti saat itu. Sedangkan visualisasi cahaya yang mengetengahkan ekspresi tangis lantang Dahlan bayi dapat dimaknai sebagai indeks jiwa pemberontak Dahlan yang ingin keluar dari logika zaman itu. Tampak pada *scene* 3a ini tangan kerabat yang menyentuh kepala Dahlan bayi. Tangan ini dapat dimaknai sebagai indeks dari suatu pengharapan umat menuju cahaya terang (pencerahan) sebagaimana yang dipancarkan sosok Dahlan bayi. Hal yang menarik, rangkaian *scene* ini dihadirkan sesaat sebelum tajuk *Sang Pencerah* ditampilkan (*scene* 3b). Hal ini menandakan bahwa sutradara menganggap penting momen ini. Momen kelahiran dijadikan pengirim pesan bahwa kelahiran Ahmad Dahlan bayi sebagai penanda proses awal lahirnya pencerahan. Secara keseluruhan, ruang dan waktu yang diketengahkan pada momen ini menandakan bahwa ruang privat keluarga Ahmad Dahlan berada dalam ruang budaya Jawa masa lampau (paruh akhir abad ke-19), sebagai ruang kehidupan yang sarat dengan berbagai upacara (tradisi) yang bernuansa takhayul, dan mistik. Dengan demikian, kendati hanya berdurasi 1 menit 18 detik, namun babak ini menjadi momen paling krusial dalam keseluruhan cerita. Hal ini dikarenakan dari sinilah segalanya bermula. Pada momen ini tampak sutradara telah menentukan aturan permainan film, bahwa kehidupan masyarakat saat itu dikatakan sebagai masa kegelapan, dan Ahmad Dahlan bayi adalah Sang Tokoh yang akan membawa kehidupan masyarakat ke masa pencerahan. Maka dalam babak awal fil ini, segera dapat ditangkap bahwa momen kelahiran sosok Ahmad Dahlan bayi diposisikan sebagai indeks momen kelahiran pencerahan.

Babak Konfrontasi : peristiwa ketika remaja dan dewasa



Gambar 4. Peristiwa ketika remaja

Sumber: film *Sang Pencerah*, didokumentasi oleh penulis (2016)

Pada Gambar 4. tampak rangkaian *scene* pada babak pertengahan yang merupakan peristiwa ketika Ahmad Dahlan remaja (Muhammad Darwisy). *Scene* 4a mengetengahkan adegan ritual tahlilan dan sesajen yang dilakukan para ulama di pemakaman para leluhur. Tampak *setting* ditata di ruang publik yang mengetengahkan arsitektur pemakaman yang bernuansa Jawa kuno. Selain itu tampak pula iring-iringan para petinggi ulama, dan massa yang membawa berbagai sesajen ritual. Pada *scene* 4b, tampak sosok Darwis yang gelisah ketika mengikuti ritual tersebut. Visualisasi ini merupakan indeks dari cara berpikir dan sikap Darwis yang berbeda terhadap realitas cara pandang masyarakat sekitarnya. Baginya itu semua tidak masuk akal, dan ia lebih memilih mencuri sesajen itu untuk dibagikan kepada rakyat kecil yang kelaparan (*scene* 4c). Adegan selanjutnya (*scene* 4d) tampak Darwis yang sedang menolak ajakan kawannya untuk mengikuti ritual mandi besar di sungai. Pada masa itu, ritual ini dianggap sebagai salah satu keabsahan ibadah puasa umat Islam di bulan Ramadhan. Walau pada akhirnya Darwis mandi di sungai itu, namun tindakannya tersebut lebih didasari oleh pertimbangan untuk tampak segar pada saat berkunjung ke rumah Siti Walidah, sepupu yang menjadi tambatan hatinya. Dari uraian keempat *scene* demikian maka tampak bahwa plot ini sebagai momen pilihan sutradara untuk mengeksekusi jiwa pemberontak dan rasionalitas pada diri Ahmad Dahlan remaja. Pada beberapa adegan ia ditampilkan sebagai sosok yang terus menerus gelisah dan ingin keluar dari logika zaman saat itu. Dan puncaknya tampak pada peristiwa ia memberanikan diri meminta izin pada orangtuanya pergi ke Mekkah untuk mendalami Islam. Hal ini begitu berbeda dengan umumnya orang lain (di usia dewasa) yang pergi ke Mekkah hanya untuk berhaji. Di sini tampak secara eksplisit bahwa Dahlan remaja berkeinginan mengeluarkan

keluarganya dari dari penjara konvensi zaman itu. Secara semiotik, tindakan Darwis keluar dari Yogyakarta pergi ke Mekkah adalah penanda kuat yang memiliki pesan demikian. Dalam kaitannya dengan ruang dan waktu, maka rangkaian *plot point* ini menandakan bahwa Ahmad Dahlan berada dalam ruang sosial budaya Jawa masa itu yang kehidupan beragamanya (Islam) lebih bernuansa takhayul, mistik, dan tindakan lain yang tidak rasional.



Gambar 5. Peristiwa ketika dewasa, kembali dari Mekkah dan pernikahan.
Sumber: film *Sang Pencerah*, didokumentasi oleh penulis (2016)

Sedangkan peristiwa ketika dewasa diawali dengan adegan saat Ahmad Dahlan kembali dari Mekkah (*scene* 5a). Tampak Dahlan membawa biola yang sempat membuat heran ayahnya. Penghadiran biola pada *scene* ini memiliki kemenarikan tersendiri, karena biola tidak identik dengan Islam, bahkan justru berada di poros bersebrangan. Dengan demikian *setting* ini menjadi semacam upaya sutradara menegasi adegan pada *scene* sebelumnya, yakni arak-arakan musik hadroh yang mengiringi keberangkatan Ahmad Dahlan remaja. Biola disini menjadi indeks dari budaya modern Barat, sedangkan hadroh adalah indeks dari tradisi Islam. Maka pada *scene* ini tampak sutradara sedang memasanglawankan biola – hadroh. Hal ini juga merupakan bagian tindak eksekusi sutradara atas rasionalitas (pemikiran modern Barat) yang kian terbentuk pada diri Ahmad Dahlan sepulangnya ia dari Mekkah. Seperti yang diceritakan di *scene* sebelumnya, selama lima tahun di Mekkah dimanfaatkan Ahmad Dahlan untuk mempelajari pemikiran-pemikiran pembaharu Islam dari tokoh-tokoh yang telah banyak terpengaruh oleh pemikiran modern Barat. Adegan berikutnya yakni kumpul kerabat menyambut kedatangan Dahlan (*scene* 5b), dan pernikahan Dahlan dengan Siti Walidah (*scene* 5c). *Setting* tata ruang dan kostum memperlihatkan pernikahan secara Islam yang sederhana di kediaman keluarga Siti Walidah. Hal ini jauh dari kebiasaan pernikahan adat Jawa yang sarat dengan berbagai perayaan dan upacara adatnya. Visualisasi ini dapat dimaknai sebagai indeks dari gambaran keluarga Ahmad Dahlan dan Siti Walidah sebagai keluarga Kyiai terpandang, berkecukupan, namun memiliki prinsip hidup yang sederhana.



Gambar 6. Terusik arah kiblat
Sumber: film *Sang Pencerah*, didokumentasi oleh penulis (2016)

Gambar 6. merupakan beberapa *scene* yang mengetengahkan adegan pada saat Dahlan mulai terusik dengan arah kiblat yang diacu di mesjid-mesjid di Kauman. Setelah mempelajarinya, ia pun mengusulkan perubahan arah kiblat. Namun usulan ini malah dianggap menyesatkan sebab dalam menentukan arah kiblat Dahlan menggunakan peta dan kompas, yang dianggap masyarakat saat sebagai buatan kafir.

Scene 6a mengetengahkan adegan Dahlan yang tengah memperhatikan kiblat di dalam Mesjid Besar. *Setting* dihadirkan dengan pencahayaan pada tubuh Dahlan yang bergamis putih. Tubuh Dahlan tampak bersinar, kontras dengan keredupan di sekelilingnya. Tubuh bercahaya ini dapat dimaknai sebagai penanda indeks dari pencerahan bagi kekelaman di sekitarnya. Narasi sedemikian jelas tampak diperkuat oleh aspek cahaya dalam *scene* ini. Sedangkan kekelaman yang disandingkan merupakan indeks dari kelamnya perilaku kehidupan beragama saat itu. Hal serupa tampak pada *scene 6b*, dimana cahaya diarahkan pada peta, dan kepala Dahlan. Di sini peta dapat dimaknai sebagai indeks rasionalitas (pengetahuan), dan kepala sebagai indeks daya pemikiran manusia. Dengan demikian visualisasi ini memberi makna rasionalitas (pengetahuan) yang menyatu dalam diri Dahlan. Sedangkan pada *scene 6c*, cahaya diarahkan pada kompas dan tangan Dahlan. Di sini kompas adalah indeks dari rasionalitas (pengetahuan), sekaligus sebagai simbol pemberi arah. Tangan Dahlan adalah indeks dari daya penuntun. Sedangkan latar gelap disekelilingnya adalah indeks dari keterbelakangan kehidupan yang tidak mengikuti arah pengetahuan. Dengan demikian visualisasi ini memberi makna bahwa pengetahuan (rasionalitas) dapat membawa manusia pada arah yang benar (pencerahan). Dari visualisasi ketiga *scene* tersebut, maka dapat dipahami bahwa sosok becahaya Dahlan dikonseptualisasi oleh sutradara sebagai penanda indeks dari jiwa pendobrak, keteguhan prinsip, dan rasionalitas. Sedangkan penyandingan cahaya terang-gelap demikian pada dasarnya merupakan upaya sutradara memasanglawankan rasionalitas (modern) dan naluri mistis (tradisi). Terang adalah indeks dari rasionalitas (modern) yang bermakna pembaharuan/kemajuan (pencerahan), sementara gelap adalah indeks dari naluri mistis (tradisi) yang bermakna keterbelakangan (kegelapan).



Gambar 7. Langgar Kidoel dihancurkan dan dukungan keluarga
Sumber: film *Sang Pencerah*, didokumentasi oleh penulis (2016)

Gambar 7. Merupakan cuplikan rangkaian peristiwa penting setelah Langgar Kidoel dihancurkan. Walau dengan komposisi dan *angle* berbeda, tampak tiga elemen visual pokok pada *scene 7a* dan *7b*, yakni: visual tubuh, puing Langgar Kidoel, dan guyuran hujan. Menjadi menarik ketika dicermati adanya makna pergerakan dan perubahan aspek cahaya pada latar kedua *scene* tersebut. Pada *scene 7a*, tampak nuansa remang cahaya kecoklatan pada keseluruhan frame yang ditembus oleh berkas cahaya terang bernuansa lila. Pada sekuen film yang bergerak selanjutnya, menjadikan nuansa lila berkas cahaya tersebut seolah bergerak dan menguat tonalitasnya. Penguatan demikian tampak dalam guyuran hujan yang melatari sosok Ahmad Dahlan pada *scene 7b*. Nuansa warna pada *scene* ini pun lantas tampak didominasi oleh latar nuansa lila yang lebih kuat dibanding *scene* sebelumnya (*7a*). Sedangkan pencahayaan utama yang lebih terang pada *scene* ini tampak diarahkan pada tubuh Dahlan. Kemudian sekuen bergerak pada *close-up scene 7c* berikutnya. Pada *scene* ini seolah gerak cahaya latar pada kedua *scene* sebelumnya terhenti dan mati. Keseluruhan latar pada frame ini pun menjadi hitam pekat (gelap), kontras dengan pencahayaan yang diarahkan pada setengah tubuh bagian bawah Dahlan. *Shot* pun mengarah pada kedua tangan Dahlan, dimana tangan kanan memegang tasbeeh dan bergerak melapalkan dzikir, sedangkan tangan kiri memegang obor yang telah mati. Menggali pesan dari visualisasi dan gerak pencahayaan sedemikian, dapat ditilik mulai dari komposisi visual utama pada *scene 7a* dan *7b*. Puing adalah indeks dari kehancuran/keterpurukan, sementara sosok tegak Dahlan adalah indeks dari daya keteguhan. Visualisasi guyuran hujan merupakan indeks dari kepiluan. Sedangkan pada aspek cahaya ada dua nuansa warna yang

diketengahkan pada kedua scene ini, yakni: nuansa cahaya remang kecoklatan pada *scene* 6a, dan nuansa lila pada *scene* 7b. Nuansa pencahayaan kecoklatan pada *scene* 6a bukan sekedar penunjuk nuansa kegelapan malam hari, namun dapat lebih dimaknai sebagai indeks dari ruang dan waktu budaya Jawa. Nuansa lila yang tampak pada berkas cahaya (*scene* 7a) dan guyuran hujan (*scene* 7b), dapat dimaknai sebagai indeks spiritualitas akan makna kehadiran Sang Kuasa yang membawa harapan dan keikhlasan pada umatnya. Adapun makna sedemikian dimotivasi oleh perspektif budaya Jawa. Dalam budaya Jawa, berkas cahaya dimaknai sebagai spiritualitas pancaran kehadiran Sang Pencipta Semesta. Warna coklat dimaknai sebagai 'kesejagatan', yang berarti nilai hadir tanah Jawa (bumi) dengan seluruh keberadaan manusia dan alam semestanya. Sedangkan warna lila dimaknai sebagai sebuah nilai keikhlasan. Selanjutnya latar hitam pekat yang diketengahkan pada *scene* 7c juga memiliki makna tersendiri. Latar ini dapat dimaknai sebagai indeks dari kondisi bagaimana saat Dahlan sedang mengalami kematian harapan dalam dirinya. Dengan kata lain gerak cahaya pada narasi *scene* 7a, 7b hingga 7c, menengahkan semacam analogi penceritaan akan gerak dan berakhirnya (matinya) suatu harapan (cahaya). Di samping itu aspek kegelapan pada *scene* ini dapat dimaknai pula sebagai indeks dari sebuah petaka (kejahatan/kemunkaran) yang sedang menimpa Dahlan. Tangan kiri Dahlan yang memegang obor yang telah mati memberi makna keputusan. Pemaknaan demikian dimotivasi pula oleh perspektif budaya Jawa. Bagi orang Jawa, tangan kiri adalah simbol dari hal-hal yang kurang baik. Masyarakat Jawa sangat menghindari terjadinya *kepaten obor* (matinya obor/cahaya/lampu), karena dipercaya sebagai simbol matinya asa/kehidupan yang akan menimbulkan malapetaka dalam keluarga. Sebaliknya, tangan kanan dijadikan simbol dari hal-hal kebaikan. Tangan kanan Dahlan yang memegang tasbih dan bergerak melapalkan dzikir dapat dimaknai sebagai indeks dari upaya Dahlan yang sedang memperteguh dirinya di tengah petaka itu. Makna ini tampak diperkuat oleh sutradara melalui visualisasi cahaya pada tubuh (kostum gamis) Dahlan. Gamis yang bercahaya adalah indeks dari daya keteguhan Dahlan. Dengan demikian bingkai *scene* yang menengahkan visualisasi latar gelap dan separuh tubuh Dahlan yang bercahaya demikian, dapat dimaknai sebagai indeks dari situasi bahwa Dahlan masih memiliki keteguhan di tengah petaka yang menyimpannya. Namun jika lebih dicermati, visualisasi pencahayaan pada separuh badan demikian merupakan indeks yang menegaskan bahwa sebenarnya untuk saat itu, keteguhan tidak lagi sepenuhnya dimiliki Dahlan. Sehingga dapat dikatakan bahwa *scene* ini menjadi visualisasi yang menengahkan sebuah peristiwa bahwa keteguhan Dahlan sedang diuji. Dengan demikian momen ini diketengahkan sutradara untuk memberi gambaran dan pesan bahwa dalam hidup ini setiap umat manusia tidak mungkin lepas dari ujian berbagai keterpurukan dan kemunkaran. Keteguhan dan keikhlasan merupakan bekal utama untuk menghadapinya. Taqwa kepada Allah menjadi keniscayaan yang mampu menepis segala keputusan dan membangun kembali keutuhan daya hidup seorang manusia.



Gambar 8 . Keterpurukan dan dukungan keluarga
 Sumber: film *Sang Pencerah*, didokumentasi oleh penulis (2016)

Selanjutnya Gambar 8. Merupakan rangkaian *scene* yang menengahkan adegan bagaimana sosok Ahmad Dahlan yang sedang dilanda keterpurukan. Pada *scene* 8a diketengahkan adegan ketika seorang paman sedang menyemangati dan memberi petunjuk pada Dahlan. Tampak di sana dua sosok (paman dan Ahmad Dahlan) yang sedang duduk bersila. Sosok Dahlan berada di posisi depan, serta sosok paman di belakangnya. Keseluruhan visualisasi dihadirkan dengan latar hitam pekat. Cahaya dengan nuansa kecoklatan tampak diarahkan pada sosok paman dan Ahmad Dahlan. Namun jika

dicermati ada perbedaan pengutamaan arahan cahaya pada kedua sosok ini. Cahaya pada tubuh paman lebih diarahkan pada tubuh bagian atas (dada) dengan intensitas pencahayaan yang lebih kuat dibanding pada tubuh Dahlan. Pada sosok Dahlan, pencahayaan lebih redup dan hanya diarahkan pada bagian belakang tubuhnya. Dengan demikian tubuh paman yang bercahaya, yang ditempatkan pada posisi belakang Dahlan, menjadi penanda bahwa di sana ia sebagai sosok pendukung dengan pancaran spirit yang akan diarahkan pada Dahlan. Sedangkan tubuh Dahlan yang redup dapat dimaknai sebagai sosok yang sedang mengalami keterpurukan. Cahaya yang hanya pada bagian belakang tubuhnya adalah indeks dari bentuk spirit yang sedang meninggalkan dirinya. Sedangkan pada *scene* 8b dan 8c *setting* dihadirkan dalam gerbong kereta yang akan membawa Dahlan bersama istri dan anak-anaknya pergi dari Kauman. Kedua kakaknya pun lantas langsung menyusul untuk membujuknya kembali. Kendati pada awalnya Dahlan tetap bersikeras dengan pendiriannya untuk meninggalkan Kauman, namun akhirnya ia menerima nasihat kedua kakaknya tersebut. Ia pun membatalkan kepergiannya. Bahkan setelah itu mampu membangun Langgar Kidoel kembali. Dengan demikian adegan pada ketiga *scene* ini menunjukkan ikatan keluarga yang sangat kuat dalam masyarakat Jawa. Hal ini sekaligus dapat dimaknai sebagai indeks yang dikemas sutradara untuk menunjukkan bagaimana sosok Dahlan demikian dipentingkan dan dibutuhkan oleh keluarganya. Dahlan menjadi tumpuan harapan bagi keluarganya. Hal ini tampak berkolerasi dengan makna tangan pada peristiwa kelahiran di babak sebelumnya. Dikaitkan dengan ruang dan waktu, maka adegan ini menandakan bahwa Dahlan berada ruang budaya Jawa, dimana pada masa itu keluarga merupakan kekuatan (sosial, budaya, spiritual) tersendiri dalam kehidupan masyarakatnya. Dari uraian ketiga *scene* tersebut, maka dapat semakin dipahami bahwa momen ini dipilih sutradara untuk memberi pesan bahwa dalam menghadapi kemunkaran dan keterpurukan hendaknya manusia mampu tetap teguh dan ikhlas. Taqwa kepada Allah adalah jalan utama memperteguh diri. Namun pada dasarnya manusia adalah makhluk penuh dengan keterbatasan. Pada dasarnya oadaan akan keputusasaan senantiasa menguntit pada diri siapapun, termasuk pada diri seorang kyiai seperti Dahlan sekalipun. Namun ikatan keluarga menjadi kekuatan tersendiri yang luar biasa dalam masyarakat Jawa saat itu. Mampu menepis segala keputusasaan dan membangun kembali keutuhan daya hidup seorang manusia.



Gambar 9. Rasionalitas kyia kafir

Sumber: film *Sang Pencerah*, didokumentasi oleh penulis (2016)

Pada *scene-scene* berikutnya, tampak sutradara kian mengisi narasi dengan berbagai upaya eksekusi atas rasionalitas, keteguhan dan kearifan sosok Ahmad Dahlan. Sebagai contoh dapat dilihat pada adegan saat Dahlan memutuskan bergabung dengan Budi Utomo. Selanjutnya Dahlan mengajar di kelas *Government*, mendirikan Madrasah dengan pengajaran modern, serta menanggalkan kostum gamis dan menggantinya dengan beskap layaknya kaum priyayi (kejawen) (*scene* 9a). Ia pun langsung dijuluki sebagai kyiai kafir. *Scene* 9b, dan 9c mengetengahkan adegan bagaimana Dahlan yang berkostum beskap dicemooh oleh masyarakat maupun ulama lain. Namun dengan bekal kearifan, keyakinan serta wawasan pengetahuannya, Dahlan tetap melangkah dengan pendiriannya. Dari *scene* dan penceritaan sedemikian, maka menandakan bahwa Dahlan berada dalam ruang dan waktu sosiokultur masyarakat Jawa muslim masa itu yang fanatik. Sebagai masyarakat yang masih terbelenggu oleh cara pandang dangkal terhadap segala sesuatu perbedaan dan perubahan. Segala

perbedaan lebih dipandang sebagai suatu ancaman, pembangkangan, yang lantas patut dibenci, dipinggirkan, dan disingkirkan.



Gambar 10. Eksekusi rasionalitas
Sumber: film *Sang Pencerah*, didokumentasi oleh penulis (2016)

Berbagai upaya eksekusi tentang aspek rasionalitas demikian juga tampak pada ekspos visualisasi beberapa ikon alat kedokteran, obat-obatan, buku, alat transportasi lokomotif, dsb (*scene* 10a, 10b, 10c). Penghadiran ikon-ikon demikian sebagai upaya sutradara memosisikan rasionalitas (ilmu pengetahuan) sebagai kemajuan, kebaruan, yang mampu membawa masyarakat saat itu ke sebuah situasi pencerahan.



Gambar 11. Kyia bijaksana dan muridnya
Sumber: film *Sang Pencerah*, didokumentasi oleh penulis (2016)

Hal lain yang menarik untuk dicermati adalah *setting* adegan perbincangan Dahlan dengan salah satu santri asuhannya: Muhammad Sudja. Gambar 11. mengeksetengahkan adegan dimana Sudja sedang mengajukan permintaan maaf pada Dahlan. Hal demikian dikarenakan Sudja sempat berprasangka buruk pada saat Dahlan memutuskan untuk bergabung dengan Budi Utomo. Mendengar pengakuan ini, Dahlan yang tengah melantunkan musik dengan biola itu pun dengan bijak memaafkannya. Menggali pemaknaan adegan dari rangkaian *scene* demikian, dapat ditilik dari aspek aspek cahaya yang tampak pada rangkaian *scene* ini. Tampak di sana perbandingan cara menampilkan kedua sosok ini. Sosok Dahlan diposisikan pada sisi terang dengan kostum sederhana, sedangkan sosok Sudja di sisi gelap (*scene* 11a, 11b). Mencermati *scene* ini, maka sisi terang dan cahaya pada seluruh wajah Dahlan dapat dimaknai sebagai indeks dari kedamaian dan kemuliaan bathin yang dimilikinya. Kostum sederhana adalah indeks dari kesahajaan. Sedangkan alat musik biola adalah indeks dari modern (rasionalitas/ pengetahuan). Dengan demikian adegan *setting* ini dapat dimaknai sebagai indeks dari sosok Dahlan sebagai kyiai (guru) yang berpengetahuan, namun tetap menjaga kesahajaan serta kearifan di hadapan muridnya. Dahlan dapat mendengar dan memaafkan muridnya yang bersalah. Di sisi lain, sosok Sudja – sebagai murid yang sempat berprasangka buruk terhadap kyainya- ditempatkan di sisi gelap. Tampak pada adegan ini, *shot* pencahayaan separuh wajah terus ditampilkan sebagai kehadiran sosok Sudja (*scene* 11c). *Setting* pencahayaan ini tidak pernah bergeser pada seluruh wajah sebagaimana diarahkan pada sosok Dahlan. Pencahayaan demikian dapat dimaknai sebagai upaya sutradara mengeksekusi tingkat spiritualitas dan kemuliaan bathin pada kedua tokohnya. Cahaya separuh pada sosok Sudja dapat dimaknai sebagai indeks dari tingkat kemuliaan bathin Sudja yang belum sepadan dengan Dahlan. Melalui teknik pencahayaan sedemikian, Sudja diketengahkan sebagai sosok yang masih berupaya menauladani kyainya (Dahlan). Dengan demikian dapat dipahami, bahwa dalam adegan ini tampak sutradara sedang mengemas dan

menempatkan tokoh Ahmad Dahlan sebagai sosok tauladan. Sebagai seorang Kyiai dengan kemuliaan, pengetahua tinggi, dan cara pandang hidup modern (untuk saat itu), namun tetap menjaga kerendahan hati, kearifan, serta sikap mengayomi para santri asuhannya.

Babak Resolusi : Pendirian Muhammadiyah



12

Gambar 12. Kemenangan dan kerendahan hati
Sumber: film *Sang Pencerah*, didokumentasi oleh penulis (2016)

Babak akhir adalah sebagai resolusi dari keseluruhan cerita. Di sini ditampilkan peristiwa pendirian hingga diresmikannya Muhammadiyah di Kauman. Intinya, babak ini sebagai momen kemenangan Dahlan dan para santrinya. Namun momen perayaan ini justru oleh sutradara dijadikan sebagai momen yang menegaskan kerendahan hati sosok Ahmad Dahlan. Hal ini tampak pada adegan perbincangan antar Ahmad Dahlan dengan Imam Besar Masjid Kauman Kyiai Cholil (*scene 12*). Konflik berkepanjangan antar mereka akhirnya dapat diselesaikan dengan musyawarah berdasar kesantunan, sikap kompromi dan toleran yang melekat dalam diri Ahmad Dahlan. *Setting* adegan ini dihadirkan dengan nuansa gelap pada keseluruhan *frame*. Cahaya mengarah kontras pada sosok Dahlan dan Kyiai Cholil yang sedang bersalaman. Cahaya juga diarahkan pada tikar mesjid di hadapannya. Visualisasi ini membentuk semacam perspektif visual akan suatu bentangan cahaya. Bentang cahaya ini dapat dimaknai sebagai indeks dari bentang masa depan yang diandaikan lebih baik, yakni masa depan yang tercerahkan. Walhasil visualisasi pada *scene* ini menjadi indeks dari daya kerendahan hati Ahmad Dahlan yang berhasil mewujudkan perdamaian sebagai bentang jalan kehidupan umat menuju pencerahan di masa depan.



13a

13b

Gambar 13. Penyelesaian konflik dan peresmian Muhammadiyah
Sumber: film *Sang Pencerah*, di-capture oleh penulis (2016)

Di samping itu, kerendahan hati Ahmad Dahlan juga tampak dieksekusi sutradara melalui adegan pada *scene 13a*, yakni adegan ketika Dahlan bersama para santri pengikutnya sedang berjalan untuk mensyukuri peresmian berdirinya Muhammadiyah. Dalam suka cita kemenangannya, Ahmad Dahlan tetap menunjukkan rasa hormatnya pada kaum ulama yang selama ini bersebrangan dengannya. Tampak pada *scene 13a*, Dahlan yang menyempatkan diri untuk menundukkan kepalanya untuk memberi hormat pada kakak iparnya – seorang ulama Masjid Besar - yang selama ini berbeda pendapat dengannya (*scene 13b*). Visualisasi ini semakin dapat dimaknai sebagai upaya eksekusi sutradara melahirkan sosok Dahlan sebagai seorang tokoh yang memiliki kemuliaan dan

sikap toleran yang demikian tinggi terhadap siapapun yang dihadapinya. Dari uraian sedemikian, maka pada akhirnya dapat dilihat bahwa *Sang Pencerah*, merupakan sebuah film yang mampu dengan baik merepresentasikan makna akan nilai keteguhan dan kemuliaan berdasar suatu nilai kearifan lokal. Konflik berkepanjangan antara Ahmad Dahlan sebagai pembawa rasionalitas baru dengan Imam Masjid Besar Kauman (rasionalitas lama) dalam film ini, dapat dikatakan mampu diselesaikan dengan suatu bentuk kecerdasan lokal, naluri purba manusia Jawa yang kompromis dan toleran (Saidi, 2012:80). Hal demikian kian tampak pada dialog antara Ahmad Dahlan dengan Imam Masjid Besar Kauman yang diketengahkan pada bagian akhir film:

Imam Masjid Besar	“Kita ini sama-sama muslim, kita adalah saudara.”
Ahmad Dahlan	“Benar Kyai, bukankah sesama saudara harus saling mengingatkan?”
Imam Masjid Besar	“Kita lakukan tugas kita masing-masing, melindungi kewibawaan agama kita. Kebenaran hanya di tangan Allah. Manusia seperti kita hanya ikhtiar”.

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

KESIMPULAN

Dari hasil analisis yang telah dipaparkan kiranya telah terjawab dua persoalan yang dikemukakan pada bagian pengantar. Melalui analisis struktur alur narasi, tampak bahwa urutan peristiwa dalam film *Sang Pencerah* dikonstruksi dengan pola alur cerita linier. Secara umum struktur film ini dibangun dalam relasi *binary opposition*. Struktur alur demikian dimungkinkan dipilih sutradara untuk memudahkan penonton menangkap kisah pertentangan dalam kehidupan tokoh Ahmad Dahlan, dari saat kelahirannya hingga menjadi tokoh besar. Namun dari analisis selanjutnya tampak pula bahwa film ini bukan hanya mengedepankan kisah biografis Kyia Haji Ahmad Dahlan sebagai tokoh penting dalam sejarah perkembangan Islam di Indonesia, melainkan juga merepresentasikan fenomena perubahan kehidupan masyarakat dari sebuah zaman yang terbelenggu kegelapan masa lalu menuju ke zaman selanjutnya yang tercerahkan oleh lahirnya Ahmad Dahlan sebagai Sang Tokoh Pencerah. Melalui aspek cahaya, tampak bahwa pada babak awal narasi, sosok Ahmad Dahlan telah ditempatkan sebagai tokoh pembaharu sejak ia lahir. Aspek cahaya dipilih sutradara untuk menunjukkan bahwa di peristiwa-peristiwa selanjutnya sosok Ahmad Dahlan akan menjadi tokoh bersinar, tokoh besar yang mampu memberontak dan membawa umatnya pada situasi pencerahan. Eksekusi makna demikian tampak terus dikonstruksi sedemikian rupa oleh sutradara dalam berbagai penceritaan di urutan peristiwa-peristiwa selanjutnya. Pada babak pertengahan, aspek cahaya sebagai ‘pencerahan’ tampak dimaknai oleh sutradara sebagai kekuatan rasio yang mampu mengatasi berbagai keyakinan tradisi kehidupan beragama yang bernuansa takhayul dan mistis pada zamannya. Babak ini penuh dengan berbagai upaya sutradara mengeksekusi aspek rasionalitas di dalam berbagai hal. Namun eksekusi pencerahan rasionalitas demikian tampak diimbangi dengan berbagai eksekusi yang mengangkat peran pentingnya nilai-nilai kehidupan yang berlandaskan tradisi budaya lokal, seperti : ikatan kekerabatan, kerendahan hati, sikap toleran. Hal ini menunjukkan karakteristik masyarakat dalam ruang dan waktu budaya Jawa masa itu. Dengan demikian perimbangan ini dapat dimaknai sebagai keberpihakan sutradara pada bentuk rasionalitas versus Ahmad Dahlan, yakni: sebuah rasionalitas yang mengejawantahkan kesantunan dan kearifan lokal (*local wisdom*) sebagai keutuhan jati diri pengimbang kebaruaran. Dalam penceritaan selanjutnya, Ahmad Dahlan kian ditempatkan sebagai sosok pembawa rasionalitas baru pada zamannya. Sebagai rasionalitas baru yang mampu mengentaskan kegelapan menuju suatu pencerahan. Aspek cahaya yang sejak semula tampak dikolerasikan dengan manifestasi gagasan pembaharuan (pencerahan), tampak terus dimanfaatkan sutradara sebagai pengikat sekaligus pemaknaan di dalam urutan berbagai inti cerita (*plot point*) yang saling berelasi dalam tiap babakannya. Sejak saat peristiwa kelahiran hingga dewasa, sosok Dahlan banyak ditandai dengan penanda cahaya sebagai petanda keistimewaannya. Pada kerangka ini, maka aspek cahaya dapat dimaknai sebagai metaforik sinematik

yang bukan hanya berperan sebagai nilai artistik visual film, melainkan kedalaman makna penceritaan dalam ruang dan waktu budaya Jawa. Dalam perspektif budaya Jawa, cahaya bukan sekedar perkara terang-gelap dalam batasan fisik, melainkan sebagai entitas yang menyentuh hingga pada makna sosiokultural-filosofis. Pada titik ini dapat dikatakan bahwa dalam kebudayaan Jawa, cahaya adalah kebudayaan itu sendiri. Dari pembacaan aspek cahaya sedemikian maka dapat disimpulkan bahwa aspek cahaya dalam film *Sang Pencerah* mampu berperan sebagai aspek *realism*, *pictorial composition*, sekaligus aspek *storrytelling* yang membawa pada pesan dan makna nilai luhur kehidupan. Hanung selaku sutradara (yang juga berlatar budaya Jawa) mampu secara cerdas merefleksikan makna sedemikian dalam rangkaian babak narasi visual *Sang Pencerah*. Walhasil, dapat dikatakan bahwa film *Sang Pencerah* merupakan manifestasi daya tutur sutradara Hanung Bramantyo yang memberi refleksi akan nilai luhur sikap toleransi, kearifan dan kemuliaan sebagai cahaya (pencerahan) martabat kehidupan manusia.

RUJUKAN

- Barker, Chris. (2005). *Cultural Studies, Teori dan Praktik*, terjemahan Tim KUNCI Cultural Studies Centre. Yogyakarta: Bentang.
- Elsaesser, T. & Hagener, M. (2010). *Film Theory-An Introduction Throught the Senses*. New York: Routledge.
- Gerard Genette. (1995). *Narrative Discourse*, trans. Jane E. Lewin, foreword by Jonathan Culler. New York: Cornell University Press.
- Kellner, Douglas. (2010). *Budaya Media, Cultural Studies, Identitas, dan Politik: Antara Modern dan Posmodern*. Yogyakarta: Jalasutra
- Malkiewiez, Kris. (2012). *Film Lighting: Talks with Hollywood's Cinematographers and Gaffers*. New York: Touchstone
- Monaco, James. (2000). *How to Read A Film*. Madison Aveneu, New York: Oxford University Press.
- Pratista, Himawan. (2008). *Memahami Film*. Yogyakarta: Homerian Pustaka.
- Ricoeur, Paul. (1983). *Time and Narrative*, Volume 1. Chicago: The University of Chicago Press.
- Saidi, Acep Iwan. (2008). *Narasi Simbolik Seni Rupa Kontemporer Indonesia*. Yogyakarta: IsacBook.
- Saidi, Acep Iwan. (2012). Batas hati dan Rasio Dalam Keyakinan Beragama. *Jurnal Sositologi*. ISSN 1858-3474. Edisi 26 Tahun. 63-80. Bandung: Ganesha FSRD-ITB.
- Sugiharto, Bambang. (2013). *Untuk Apa Seni*. Bandung: MATAHARI.
- Vacche, Angela Dalle. (2009). Chiaroscuro: Caravaggio, Bazin, Storaro. *Sense of Cinema*. Online Resources. Diunduh: 22 Jan 2016.pkl. 23.00 wib
- Vasseleu, Cathryn. (2002). *Textures of Light*. New York: Routledge.