

**KONSTRUKSI *MEMOIR* DALAM FILM DOKUMENTER
CAMERAPERSON
(ANALISIS WACANA KRITIS NORMAN FAIRCLOUGH)**

**OLEH:
WAHYU AL MARDHANI**



**DEPARTEMEN ILMU KOMUNIKASI
FAKULTAS ILMU SOSIAL DAN ILMU POLITIK
UNIVERSITAS HASANUDDIN
2021**

**KONSTRUKSI *MEMOIR* DALAM FILM DOKUMENTER
CAMERAPERSON
(ANALISIS WACANA KRITIS NORMAN FAIRCLOUGH)**

OLEH:
WAHYU AL MARDHANI
E311 14 305

*Skripsi Sebagai Salah Satu Syarat Untuk Memperoleh Gelar Sarjana
Pada Departemen Ilmu Komunikasi*

**DEPARTEMEN ILMU KOMUNIKASI
FAKULTAS ILMU SOSIAL DAN ILMU POLITIK
UNIVERSITAS HASANUDDIN
MAKASSAR
2021**

HALAMAN PENGESAHAN SKRIPSI

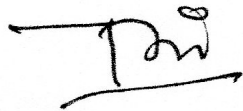
Judul Skripsi : Konstruksi *Memoir* dalam Film Dokumenter *Cameraperson*
(Analisis Wacana Kritis Norman Fairclough)
Nama Mahasiswa : Wahyu Al Mardhani
Nomor Pokok : E31114305

Makassar, 7 Desember 2020

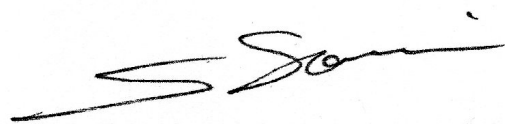
Menyetujui,

Pembimbing I

Pembimbing II



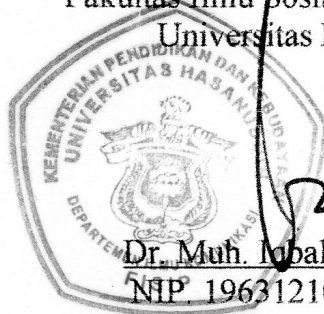
Dr. Muhammad Farid, M.Si.
NIP. 196107161987021001

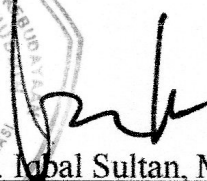


Dr. Alem Febri Sonni, S.Sos., M.Si.
NIP. 197402232001121002

Mengetahui,

Ketua Departemen Ilmu Komunikasi
Fakultas Ilmu Sosial dan Ilmu Politik
Universitas Hasanuddin




Dr. Muh. Iqbal Sultan, M.Si.
NIP. 196312101991031002

HALAMAN PENERIMAAN TIM EVALUASI

Telah diterima oleh Tim Evaluasi Skripsi Sarjana Ilmu Sosial dan Ilmu Politik Universitas Hasanuddin untuk memenuhi sebagian syarat-syarat guna memperoleh gelar kesarjanaan dalam Departemen Ilmu Komunikasi Konsentrasi Jurnalistik pada Hari Kamis Tanggal Empat Februari Tahun Dua Ribu Dua Puluh Satu.

Makassar, 4 Februari 2021

TIM EVALUASI

Ketua : Dr. H. Muhammad Farid, M.Si. (.....)

Sekretaris : Nosakros Arya, S.Sos., M.I.Kom. (.....)

Anggota : 1. Dr. H. M. Iqbal Sultan, M.Si. (.....)

: 2. Dr. Alem Febri Sonni, S.Sos., M.Si. (.....)

PERNYATAAN KEASLIAN

Yang bertanda tangan di bawah ini:

Nama : Wahyu Al Mardhani
NIM : E31114305
Program Studi : Ilmu Komunikasi
Jenjang : S1

Menyatakan dengan ini bahwa karya tulisan Saya yang berjudul:

Konstruksi *Memoir* dalam Film Dokumenter *Cameraperson*
(Analisis Wacana Kritis Norman Fairclough)

adalah karya tulisan Saya sendiri dan bukan merupakan pengambilalihan tulisan orang lain dan skripsi yang saya tulis ini benar-benar merupakan hasil karya Saya sendiri.

Apabila dikemudian hari terbukti atau dapat dibuktikan bahwa sebagian atau keseluruhan skripsi ini adalah hasil karya orang lain, maka Saya bersedia untuk menerima sanksi atas perbuatan tersebut.

Makassar, 24 Februari 2021

Yang menyatakan,



Wahyu Al Mardhani

KATA PENGANTAR

Assalamu 'alaikum Warahmatullahi Wabarakatuh

Segala Puji dan Syukur penulis panjatkan atas kehadiran Allah SWT, atas rahmat dan karunia-Nya sehingga penulis dapat menyelesaikan skripsi ini untuk memenuhi salah satu syarat dalam menyelesaikan studi pada Departemen Ilmu Komunikasi, Fakultas Ilmu Sosial dan Ilmu Politik, Universitas Hasanuddin. Serta tak lupa pula penulis kirimkan salawat dan taslim kepada Baginda Rasulullah Muhammad SAW yang telah mengantarkan umatnya sebagai amanah untuk mencerahkan zaman dan peradaban hingga seperti sekarang ini.

Penyusunan skripsi ini dapat terselesaikan dengan adanya bantuan dan dukungan dari berbagai pihak. Melalui kesempatan ini, peneliti dengan segala kerendahan hati mengucapkan terima kasih dan penghargaan setinggi-tingginya kepada:

1. Almarhum Bapak Soegiman untuk membimbing saya menjadi lelaki tangguh selama sepuluh tahun yang tetap dan akan terus menjadi pedoman dalam menjaga kesabaran dan bertutur kata. Kepada Ibuku yang paling kuat, yang telah menjaga dan mendidik saya sampai hari ini, Ibu Kardiana. Tiada kata dan sikap yang dapat membalas jasmu selama ini. Marahmu, tangismu, keringatmu, perhatianmu menjadi pelajaran terbesar untuk melihat bagaimana perjuanganmu membimbing saya sebagai seseorang yang kau harapkan selalu baik. Terima kasih jika namaku selalu Ibu sebut dalam doa.
2. Ketiga kakak perempuan yang paling saya cintai, Mbak Widya, Mbak Esti dan Mbak Wulan. Terima kasih karena telah menjaga Wahyu sebagai adik laki-laki satu-satunya untuk selalu mengingatkan kembali ke jalan yang baik. Mohon

maaf jika dalam perjalanan hidup ini, Wahyu belum dapat memberikan kebahagiaan dan membuktikan kecintaan penulis kepada kalian semua. *Kudu sehat yo mbak dadi buktine tolemu seng bakal sukses!* Tak lupa untuk semua keponakanku yang lucu nan menggemaskan, Ica, Angga, Tirsa, Soleh, Hasan, dan kedua keponakan yang masih dalam kandungan saat kata pengantar ini ditulis. Bertumbuhlah jadi anak-anak yang berbakti untuk kedua orang tuamu.

3. Bapak Dr. Muh. Farid, M.Si., selaku Pembimbing 1 sekaligus Penasehat Akademik yang telah sabar menghadapi saya, untuk segala kerendahan hati untuk meluangkan waktu, serta kepada Bapak Alem Febri Sonni S.Sos., M.Si yang telah mencerahkan alur berpikir saya sehingga dapat menyelesaikan segala proses menyelesaikan skripsi ini, dan selalu menempatkan saya sebagai ‘adik’ untuk memberi didikan yang sangat berarti. Semoga Pak Farid dan Bang Sonni selalu diberikan kesehatan.
4. Ayahanda Dr. Muh. Iqbal Sultan, M.Si sebagai Ketua Departemen Ilmu Komunikasi. Mohon maaf pada kesempatan kali ini, saya menulis bapak dengan sebutan Ayahanda, karena *kita*’ tidak pernah berhenti ayomi *ka*’ seperti anak sendiri. Tak lupa pula, kepada Bapak Drs. Sudirman Karnay, M.Si sebagai Sekretaris Departemen Ilmu Komunikasi FISIP Unhas.
5. Seluruh Dosen dan Tenaga Pengajar Departemen Ilmu Komunikasi FISIP Unhas atas seluruh ilmu dan amal baktimu selama ini. Terima kasih untuk menjadi refleksi diri kami sebagai mahasiswa, sebagai manusia, sebagai entitas yang terus menerus belajar menuju wujud ‘kemenjadian’.

6. Staf Departemen Ilmu Komunikasi; Bu Ima, Bu Ida, Prof Herman, Kak Baya. Terima kasih telah mau berbagi dan membantu segala kerepotan dari mahasiswa seperti ini.
7. Kirsten Johnson, yang telah bersedia menjadi narasumber dalam penelitian ini. *Big thanks to your masterpieces that enriched my perspective—being a camera and human being at the same time. Hope to meet you in a person furtherly!*
8. Korps Mahasiswa Ilmu Komunikasi (KOSMIK) Unhas, terima kasih telah menjadi tempat pelarian paling sempurna. Maaf saya haturkan jika pada perjalanan saya belum menjadi sebaik-baiknya penguni rumah.
9. *Dogmilk Film, thanks for gave me an unimaginable chance to got involved in “Aluk” film production, also caught me in Melbourne and livin’ with vibes. For Sam and Chris who helped me to get access to Kirsten Johnson. We made it, dawgy! Wufy’ll!*
10. John Hewison, Afifah Tasya, Andrea Suwito, dan Afifah Fayyadah yang telah membantu dalam proses penyusunan transkrip wawancara dan terjemahannya. Tanpamu, skripsi ini belum tentu ada. *Cheers!*
11. Rahmat Zulfikar, saudara dan partner kerja yang telah menyediakan rumah, layanan internet, pikiran dan waktunya untuk berdiskusi perihal skripsi ini. Serta Keluarga Ethnica Design, terima kasih telah mengerti selama ini!
12. Teman-teman Angkatan 2014 “FUTURE” atas segala ‘buku, pesta dan cinta’ yang telah mendewasakan. Terima kasih telah meninggalkan saya sebagai salah satu garda akhir untuk mengugurkan status keaktifan di ‘kampus kemarau’ ini. *Teman bedé’.*

13. Kakak Kosmik yang telah menjaga proses belajar saya, terkhusus Kak Amal, Kak Hajir, Kak Akram, Mas Yudha, Kak Ikki, Kak Igar, Kak Eca, Kak Dede, Kak Bahri, Kak Rei, Kak Aslam, Kak Abang, Kak Atto, Kak Upay, Kak Yuyu, Kak Wanto, Kak Ima, Kak Viny. Apakah saya ini tanpa tempaan kalian, kakak-kakak hebatku.
14. Saudara seperjuanganku, Azwar Asnan (Ciks), terima kasih *mamen* sudah buka pintu relasi dan rejekiku sekaligus. *Sehat ki sekeluarga!*
15. Saudara sesekretku, Iccang dan Fathur, terima kasih sudah ajarkan seorang anak yang awalnya religius ini, bisa mengenal dunia malam dan gelap gempitanya kota metropolitan. *Sukses ki!*
16. Saudara dan saudariku yang gesit jadi ‘Siluman’, meskipun tahta ‘Dark Prince’-ku lebih tinggi dari kalian. Indah, Andini, Ridho, Ai, Ayyub, dan Ikram.
17. Teman sekaligus jadi Pembimbing Tigaku, Nafila Aindinia, Fadilah Nurul Imani, dan Nurwinda Anggraeny. Makasih sudah ku repotkan pada jam-jam tak terduga.
18. Anak-anak kesayangku di dalam dan luar kampus, Anak 1 Leli, Anak 2 Tata, Anak 3 Ira, Anak 4 Bolla, Anak 5 Jeje, Anak 6 Capung. Terima kasih mau jagai ayah. Jangan berhenti menasehati, *sayang ki semua!*
19. Adik-adikku yang nakal dan bebal, Bowo, Sultan, Asri, Tama, Ninun. Terima kasih malam-malamnya. *Joker he!*
20. Adik-adik Angkatan 2015 Culture, 2016 Polaris, 2017 Capture, 2018 Altocumulus, 2019 Aurora. *Jangan berhenti belajar dan bergaul nah!*

21. Keluarga Blok M, Taufik, Feby, Rasti, Ketepas. Terima kasih atas satu tahun untuk berbagi kehidupan yang sangat nyaman dan sederhana.

Penulis menyadari bahwa skripsi ini masih jauh dari sempurna. Oleh karena itu, saya mengharapkan kritik dan saran yang akan memperbaiki dan menyempurnakan skripsi ini. Akhir kata, saya berharap dapat memberi manfaat bagi pembaca pada umumnya dan penulis pada khususnya. *Aamiin Ya Rabbal Alamin...*

Wassalamualaikum Warahmatullahi Wabarakatuh

Makassar, 24 Februari 2021

Wahyu Al Mardhani,

Penulis.

ABSTRAK

WAHYU AL MARDHANI. *Konstruksi Memoir dalam Film Dokumenter Cameraperson (Analisis Wacana Kritis Norman Fairclough) (Dibimbing oleh Muh. Farid dan Alem Febri Sonni)*

Film dokumenter *Cameraperson* disutradarai oleh Kirsten Johnson yang berprofesi sebagai sinematografer selama 25 tahun. Melalui teks pembuka di awal film, Kirsten Johnson meminta penonton untuk melihat film ini sebagai memoarnya. Oleh karena itu, skripsi ini bertujuan untuk mengetahui konstruksi *memoir* (memoar) oleh Kirsten Johnson, sekaligus menyingkap faktor-faktor yang menjadi motivasi dalam memproduksi film *Cameraperson*.

Metodologi yang digunakan untuk penelitian ini adalah pendekatan kualitatif dengan paradigma konstruktivisme melalui model Analisis Wacana Kritis (*Critical Discourse Analysis*) oleh Norman Fairclough dengan unit analisis multi-dimensi, yaitu Dimensi Tekstual (*Text*), Dimensi Praktik Diskursif (*Discourse Practice*), dan Dimensi Praktik Sosiokultural (*Sociocultural Practice*). Untuk menunjang model analisis tersebut, juga digunakan Semiotika Film oleh Christian Metz dan Pendekatan Film Dokumenter oleh Bill Nichols. Pengumpulan data dilakukan melalui Penelitian Pustaka (*library research*) dengan mempelajari dan mengkaji literatur yang dianggap mampu memperkuat landasan teori dari permasalahan yang dibahas, serta melakukan dokumentasi film, observasi konten yang terkait, dan wawancara langsung dengan sutradara film untuk mendapatkan hasil yang objektif.

Konstruksi *Memoir* dalam penelitian ini ditunjukkan dengan tatanan sintagmatik dan cara pembuat film merepresentasikan permasalahan yang bertema humanitarian dengan penyajian sintesis dan antitesis dalam bentuk visual, dialog atau percakapan dan tulisan. Melalui konstruksi tersebut, film *Cameraperson* menunjukkan *genre Autobiography* yang menceritakan kisah dari pembuatnya secara langsung, dan *genre Associational Picture Story* sebagai kumpulan rekaman gambar yang disusun dengan teknik jukstaposisi ruang (*spatial juxtaposition*) sebagai analogi ingatan dan pengalaman oleh sutradara film. Selain itu, faktor-faktor yang mendorong Kirsten Johnson untuk memproduksi film ini ditunjukkan oleh faktor internal dan faktor eksternal dari perjalanan 25 tahun sebagai sinematografer.

Kata Kunci: Konstruksi, Film Dokumenter, Analisis Wacana Kritis

ABSTRACT

WAHYU AL MARDHANI. *The Construction of Memoir in Documentary of Cameraperson (Critical Discourse Analysis of Norman Fairclough) (Supervised by Muh. Farid dan Alem Febri Sonni)*

The documentary *Cameraperson* was directed by Kirsten Johnson, a cinematographer for 25 years. Through the opening text film, Kirsten Johnson asks the spectators to see it as her memoir. Therefore, this thesis aimed to find out the construction of Kirsten Johnson's memoir, as well as to investigate the factors that motivated the production of *Cameraperson*.

The methodology used in this research is qualitative with a constructivist paradigm, particularly Critical Discourse Analysis model by Norman Fairclough with multi-dimensional analysis unit, those are Textual, Discourse Practice, Sociocultural Practice. To encourage the analysis model, Film Semiotics by Christian Metz and Documentary Approach by Bill Nichols were also used. Data collection is conducted in library research by studying and reviewing literature which is related to strengthening the theoretical basis of problems, also conducting film documentation, observing related contents, and direct interview with the director to gaining the objective final.

The construction of memoir in this research is indicated to syntagmatic relation and the way of filmmaker represents humanitarian-themed problems by displaying the synthesis and antithesis in the terms of visuals, dialogue or conversation and writing. By this construction, *Cameraperson* has genres are Autobiography that represents the own filmmaker's journey, and Associational Picture Story as an tapestry through episodic juxtaposition as an analogy of memories and experiences of director. In addition, the factors that motivated Kirsten Johnson to produce this film are shown by internal and external factorable from her 25 years as a cinematographer.

Keywords: Construction, Documentary, Critical Discourse Analysis

DAFTAR ISI

HALAMAN JUDUL	i
HALAMAN PENGESAHAN SKRIPSI	ii
HALAMAN PENERIMAAN TIM EVALUASI	iii
LEMBAR PERNYATAAN KEASLIAN.....	iv
KATA PENGANTAR	v
ABSTRAK.....	x
<i>ABSTRACT</i>	xi
DAFTAR ISI	xii
DAFTAR TABEL	xvi
DAFTAR GAMBAR.....	xix
DAFTAR LAMPIRAN	xx
BAB I PENDAHULUAN	1
A. Latar Belakang.....	1
B. Rumusan Masalah.....	13
C. Tujuan dan Kegunaan Penelitian.....	13
D. Kerangka Konseptual	14
E. Definisi Konseptual	20
F. Metodologi Penelitian.....	22
1. Paradigma Penelitian	22
2. Tipe Penelitian	22
3. Objek dan Waktu Penelitian	23
4. Teknik Pengumpulan Data.....	23

5. Analisis Data.....	24
BAB II TINJAUAN PUSTAKA	27
A. Paradigma Konstruktivis dan Tradisi Kritis	
dalam Ilmu Komunikasi	28
B. Analisis Wacana Kritis (<i>Critical Discourse Analysis</i>)	33
C. <i>Critical Discourse Analysis</i> (CDA) Norman Fairclough	38
1. Dimensi Tekstual (<i>Text</i>)	39
2. Dimensi Praktik Diskursif (<i>Discourse Practice</i>).....	43
3. Dimensi Praktik Sosiokultural (<i>Sociocultural Practice</i>).....	44
D. Konsep Film	47
E. Film Dokumenter	59
F. Konsep Semiotika	76
G. Semiologi Sinema (Semiotika Film Christian Metz)	84
H. Sistem Ingatan	90
BAB III GAMBARAN OBJEK PENELITIAN	95
A. Tim Produksi	95
B. Sinopsis.....	96
C. Penghargaan.....	97
D. Biografi Sutradara.....	98
E. Filmografi Sutradara.....	100
BAB IV HASIL PENELITIAN DAN PEMBAHASAN.....	101
A. Hasil Penelitian.....	101
1. Konstruksi <i>Memoir</i> dalam Film Dokumenter <i>Cameraperson</i>	101

a. Rangkain <i>Scene</i> dalam Film.....	102
b. Kategorisasi <i>Scene</i>	104
c. Pembabakan Adegan.....	126
d. Sumber Film dari Rangkaian Gambar dalam Film <i>Cameraperson</i>	128
e. <i>Genre</i> Film	128
f. Judul Film.....	129
2. Faktor-faktor yang Mendorong Kirsten Johnson Membuat Film <i>Cameraperson</i>	131
a. Faktor Internal.....	131
b. Faktor Eksternal.....	133
B. Pembahasan Penelitian	138
1. Dimensi Tekstual (<i>Text</i>)	138
a. Teks Pembuka Film Sebagai Pernyataan Sutradara.....	138
b. Nilai Representasi	142
c. Nilai Relasi.....	171
d. Nilai Identitas.....	174
e. Intertekstualitas	176
f. Interdiskursivitas	187
2. Dimensi Praktik Diskursif (<i>Discourse Practice</i>).....	188
a. Proses Produksi Kreatif.....	188
b. Proses Konsumsi Teks	197
3. Dimensi Praktik Sosiokultural (<i>Sociocultural Practice</i>).....	204

a. Film, Antara Idealitas dan Realitas.....	205
b. Feminisme sebagai Wacana dan Gerakan Advokatif.....	208
c. Humanitarian, Jalan Memanusiakan Manusia.....	213
BAB V PENUTUP	216
A. Kesimpulan.....	216
B. Saran	217
DAFTAR PUSTAKA.....	219
LAMPIRAN	224

DAFTAR TABEL

Tabel 2.1. Elemen Dasar Teks	39
Tabel 2.2. Level Unit Analisis CDA Norman Fairclough	46
Tabel 2.3. Triadik Psikoanalisis Jacques Lacan	54
Tabel 2.4. Perbedaan Format Film.....	60
Tabel 3.1. Susunan Tim Produksi Film <i>Cameraperson</i>	95
Tabel 3.2. Penghargaan Film <i>Cameraperson</i>	97
Tabel 3.3. Filmografi Kirsten Johnson	100
Tabel 4.1. <i>Scene</i> Foča, Bosnia	104
Tabel 4.2. <i>Scene</i> Nodaway County, Missouri.....	104
Tabel 4.3. <i>Scene</i> Brooklyn, New York	105
Tabel 4.4. <i>Scene</i> Kano, Nigeria	105
Tabel 4.5. <i>Scene</i> Sarajevo, Bosnia	106
Tabel 4.6. <i>Scene</i> Manhattan, New York	106
Tabel 4.7. <i>Scene (Following Footages)</i> Manhattan, New York	107
Tabel 4.8. <i>Scene</i> Nakisenyi, Uganda	107
Tabel 4.9. <i>Scene</i> Queens, New York	108
Tabel 4.10. <i>Scene</i> Jasper, Texas	108
Tabel 4.11. <i>Scene</i> Sana'a, Yemen.....	109
Tabel 4.12. <i>Scene</i> My Apartement, New York.....	109
Tabel 4.13. <i>Scene</i> Kabul, Afghanistan.....	109
Tabel 4.14. <i>Scene</i> Huntsville, Alabama.....	110
Tabel 4.15. <i>Scene</i> Headquarters Sheep Ranch, Wyoming.....	110

Tabel 4.16. <i>Scene</i> Foča, Bosnia	111
Tabel 4.17. <i>Scene</i> Sarajevo, Bosnia	111
Tabel 4.18. <i>Scene</i> State College, Pennsylvania	112
Tabel 4.19. <i>Scene</i> Guantanamo Bay, Cuba.....	112
Tabel 4.20. <i>Scene</i> Washington, D.C.	113
Tabel 4.21. <i>Scene</i> [location withheld]	113
Tabel 4.22. <i>Scene</i> Austin, Texas.....	114
Tabel 4.23. <i>Scene</i> Foča, Bosnia	114
Tabel 4.24. <i>Scene (Following Footages)</i> Foča, Bosnia	115
Tabel 4.25. <i>Scene</i> Kabul, Afghanistan.....	115
Tabel 4.26. <i>Scene</i> Brooklyn, New York	116
Tabel 4.27. <i>Scene</i> Sarajevo, Bosnia	116
Tabel 4.28. <i>Scene</i> Kabul, Afghanistan.....	117
Tabel 4.29. <i>Scene</i> Zalingei, Darfur	117
Tabel 4.30. <i>Scene</i> Foča, Bosnia	117
Tabel 4.31. <i>Scene</i> Headquarters Sheep Ranch, Wyoming.....	118
Tabel 4.32. <i>Scene</i> Beaux Arts, Washington (<i>My Childhood Home</i>)	118
Tabel 4.33. <i>Scene</i> Herat, Afghanistan.....	119
Tabel 4.34. <i>Scene</i> Colorado Springs, Colorado	119
Tabel 4.35. <i>Scene</i> Westport, New York.....	120
Tabel 4.36. <i>Scene</i> Beaux Arts, Washington.....	120
Tabel 4.37. <i>Scene</i> The Bronx, New York	121
Tabel 4.38. <i>Scene</i> Jasper, Texas	121

Tabel 4.39. <i>Scene</i> Kano, Nigeria	122
Tabel 4.40. <i>Scene</i> Philadelphia, Pennsylvania.....	122
Tabel 4.41. <i>Scene</i> Kano, Nigeria	123
Tabel 4.42. <i>Scene</i> Brooklyn, New York	123
Tabel 4.43. <i>Scene</i> Foča, Bosnia (<i>five years after my first trip</i>).....	124
Tabel 4.44. <i>Scene</i> Beaux Arts, Washington.....	124
Tabel 4.45. <i>Scene</i> Monrovia, Liberia.....	125
Tabel 4.46. Pembabakan Adegan dengan Lokasi dan Karakter yang sama	126
Tabel 4.47. Intertekstualitas <i>Scene-scene</i> Film <i>Cameraperson</i> dengan Film Lain	177

DAFTAR GAMBAR

Gambar 1.1. <i>Opening Text</i> Film <i>Cameraperson</i>	10
Gambar 1.2 Model Tiga Dimensi <i>Critical Discourse Analysis</i> Norman Fairclough	17
Gambar 1.3 Kerangka Konseptual Penelitian.....	19
Gambar 2.1 Dikotomis Semiotika Ferdinand de Saussure	81
Gambar 2.2. Aksis Tanda	82
Gambar 2.3. Relasi Sintagmatik dan Pradigmatik.....	82
Gambar 2.4. Peta Tanda Roland Barthes.....	83
Gambar 2.5. <i>The Large Syntagmatic</i>	87
Gambar 2.6. Struktur Memori oleh Atkinson & Shiffrin	91
Gambar 4.1. <i>Opening Text</i> Film <i>Cameraperson</i>	101
Gambar 4.2. Lokasi Adegan Pertama	103
Gambar 4.4. Visualisasi Fungsi <i>Reveal</i>	146
Gambar 4.5. Visualisasi Fungsi <i>Entrance</i>	147
Gambar 4.6. Visualisasi Fungsi <i>Objective</i>	149
Gambar 4.7. Visualisasi Fungsi <i>Subjective</i>	151
Gambar 4.8. <i>Rating</i> Film <i>Cameraperson</i> di <i>website</i> IMDb.....	197
Gambar 4.9. <i>Rating</i> Film <i>Cameraperson</i> di <i>website</i> Rotten Tomatoes	198
Gambar 4.10. <i>Rating</i> Film <i>Cameraperson</i> di <i>website</i> Metacritic	198

DAFTAR LAMPIRAN

Surat Elektronik (<i>Email</i>) ke Big Mouth Production	224
Surat Elektronik (<i>Email</i>) balasan dari Kirsten Johnson.....	225
Tangkapan Layar dalam Proses Wawancara via Aplikasi Zoom	225
Pedoman Wawancara.....	226
Transkrip Wawancara	228

BAB I

PENDAHULUAN

A. Latar Belakang Masalah

Secara historis, film diciptakembangkan oleh para ilmuwan dengan alat-alat mekanis. Meskipun, sejarah film tidak terlepas dari sejarah fotografi, setelah seorang ilmuwan bernama Ibnu Haitham menemukan kamera pertama yang disebut Kamera Obscura, namun perkembangan film pada dasarnya dipengaruhi oleh dua ilmuwan, yaitu Thomas Alva Edison (Amerika Serikat) dan Lumière Bersaudara (Perancis). Edison yang populer dikenal sebagai penemu lampu pijar, juga menciptakan alat bernama Kinetoskop (*Cinetoscope*) yang mampu memutar gambar hidup dan ditonton secara individual.

Sedangkan era sinematografi, diawali oleh Lumière Bersaudara dengan alat mekanis lain bernama Sinetograf (*Cinetograph*) yang berhasil merekam aktivitas para buruh industri keluar dari pabrik—sejenis film dokumenter singkat—berjudul *Workers Leaving the Lumière's Factory*. Karya Lumière yang dianggap fenomenal adalah rekaman gambar kedatangan kereta api di sebuah stasisun di Kota Paris yang ditayangkan menggunakan layar besar. Alih-alih penonton menikmati rekaman gambar tersebut, sebagian dari penontonnya justru berlarian ketakutan karena merasa akan ditabrak kereta yang ada di dalam layar tersebut.

Dari dua tokoh tersebut, setidaknya memberi gambaran, bahwasanya kecerdasan manusia dan kemampuan alat-alat mekanis mampu merekam aktivitas manusia, baik adegan yang dikonstruksi sedemikian rupa, maupun direkam secara observatif.

Fenomena tersebut juga membuktikan bagaimana film dapat mempengaruhi persepsi penonton, bahkan mendorong tindakan secara responsif.

Dewasa ini, film sebagai medium audio visual telah menjadi bagian dari kehidupan masyarakat modern, pun menjadi media massa yang mampu menyebarkan secara luas pesan yang disematkan didalamnya, sebagai fungsi pendidikan, hiburan, kritik ataupun sebagai upaya propaganda. Hal ini sejalan dengan pemikiran McQuail (1992) yang mengatakan, bahwa media memiliki sifat dan karakteristik yang mampu menjangkau massa dalam jumlah besar dan luas (*universality of reach*) dan memberikan popularitas tinggi kepada siapapun yang ditampilkan oleh media massa. Film dengan kekuatan imaji visual dan audionya mampu menjadi saluran yang efektif dalam merepresentasikan segala sesuatu yang ingin disampaikan ke khalayak, baik yang bersifat implisit maupun eksplisit. Hal tersebut juga dipraktikkan oleh Amerika Serikat pada masa Perang Dingin dan Pasca Perang Dingin. Pemerintah AS secara masif mendistribusikan film-film produksi Amerika Serikat ke seluruh penjuru dunia demi menyebarkan narasi ideologi keadidayaannya. Hal tersebut memberi gambaran bahwa film tidak pernah terlepas dari muatan narasi yang mampu memberikan pengaruh besar terhadap peradaban manusia.

Seperti halnya media massa lainnya, film diciptakan melalui proses penciptaan yang sistematis dengan mempertimbangkan banyak aspek. Aspek fundamental di dalam proses tersebut adalah naratif dan sinematik. Kedua aspek tersebut berjalan kelindan untuk saling mendukung dua unsur pembangun, yaitu isu dan estetika. Penentuan isu dan estetika untuk ditransformasikan menjadi film, tentunya berdasar

pada tujuan tertentu, yang di dalamnya terdapat subjektivitas dan tindakan politik oleh pembuatnya. Kemudian, penonton sebagai pihak yang mengonsumsi film bertugas untuk menganalisis dan menyingkap pesan dan makna yang ditampilkan secara jelas ataupun tersembunyi.

Setiap produk yang dihasilkan dari proses produksi tentunya memiliki ideologi didalamnya, dan setiap ideologi tentunya memiliki wacana yang berperan sebagai distributor ideologi tersebut, dan selanjutnya, ideologi itu akan mempengaruhi beragam bentuk representasi sosial dalam masyarakat (Darma, 2009: 129). Dalam kerangka menganalisis wacana atau yang kerap disebut pula sebagai diskursus (*discourse*), produk tersebut didefinisikan sebagai teks. Oleh karena itu, film sebagai teks dengan mempertimbangkan posisi penikmatnya serta melihat lebih jauh, bagaimana teks tersebut diciptakan secara konstruktif, tentunya dipengaruhi oleh konteks historis dan kultural oleh situasi pembuatnya. Teks juga bisa diartikan sebagai “seperangkat tanda yang ditransmisikan dari seorang pengirim kepada seorang penerima melalui medium tertentu dan dengan kode-kode tertentu” (Budiman, 1999b: 115-116). Pihak penerima —yang menerima tanda-tanda tersebut sebagai teks—segera mencoba menafsirkannya berdasarkan kode-kode yang tepat dan telah tersedia.

Teks sebagai manifestasi ‘dunia ide’ ke ‘dunia nyata’ perlu dipahami sebagai suatu elemen yang sangat terbuka untuk diinterpretasi. Teks dalam pengertian umum adalah dunia semesta ini, bukan hanya teks tertulis atau teks lisan, termasuk didalamnya berupa adat istiadat, kebudayaan, film, drama, atau obyek apapun yang menjadi konstruksi atau representasi dari sebuah ideologi sekalipun. Oleh karena

itu, karya sastra (teks) tidak dapat lepas dari hal-hal yang menjadi latar penciptaannya tersebut, baik secara umum maupun khusus (Ratih, dalam Jabrohim, 2001). Hal tersebut sejalan dengan apa yang diungkapkan Guy Cook (1994), bahwasanya teks sebagai semua bentuk bahasa, bukan hanya kata-kata yang tercetak di lembar kertas, tetapi juga semua jenis ekspresi komunikasi, ucapan, musik, gambar, efek suara, citra, dan sebagainya.

Jika dalam pemikiran Laswell (1960), syarat terjadinya proses komunikasi merujuk pada “*who says what in which channel to whom and with what effect?*” (siapa menyampaikan apa melalui media apa kepada siapa dan apa efeknya?), berarti film sebagai “*channel*” atau saluran, bertugas menyampaikan pesan oleh komunikator ke komunikan sebagai penikmatnya. Hal ini sejalan dengan yang dikatakan Roland Barthes dalam bukunya *Sade, Fourier, Loyola*, bahwa “*the text is an object of pleasure*” (Culler, 1983, dalam Kurniawan 2001). Sehingga, film sebagai teks dan juga sebagai objek kenikmatan harus melalui proses produksi dan interpretasi atau olah pikir dan tindakan oleh pembuatnya, yang kemudian difiksasikan menjadi sesuatu yang berwujud (*tangible things*) agar dapat dibaca, ditonton, didengarkan, dinikmati, dan dimaknai oleh para penontonnya. Penonton dengan kemampuan dan pengalaman sensoriknya diharapkan memiliki upaya analitis untuk menyingkap pesan apa yang ada di dalam film. Salah satu cara untuk melakukannya, dengan menggunakan pendekatan analisis wacana (*discourse analysis*), dimana teks (film) dapat disingkap secara holistik hingga ke motif ataupun ideologi di dalamnya.

Teks (film) yang telah diproduksi dan dikonsumsi masyarakat akan menjadi elemen kebudayaan, tatkala ia dipahami sebagai intertekstualitas dari berbagai ‘teks’ lainnya. Realitas di dalam film yang ditawarkan, merujuk pada referennya sebagai realitas di dunia nyata. Sehingga, film dengan kemampuan ‘bercerita’ dengan unsur-unsur dramatisnya dapat menciptakan sebuah realita baru sebagai hasil dari proses konstruksi tanda-tanda asosiatif, simbolik, berkarakter dan bahkan mampu membangun logikanya sendiri. Berbeda dengan kata-kata tertulis, unit dasar film adalah *shot*, yang di dalamnya terdapat montase, pergerakan kamera, efek optik, interaksi antara visual dan audio, *mise en scén *, dan lain-lain. Semua elemen di dalam film bekerja selalu bermotivasi dan ikonik, bukanlah sewenang-wenang dalam proses signifikansi, karena itu film syarat dengan makna khusus (Metz, 1991). Upaya menyingkap makna di dalam film dengan pendekatan linguistis, dapat dilakukan dengan kerangka analisis semiotika. Semiotika yang menghususkan film sebagai objek penelitian, diawali oleh pemikiran Christian Metz. Gagasannya merupakan hasil dari persinggungan konseptual linguistik strukturalis Saussurean dan teori psikoanalisis Freudian-Lacanian. Metz melalui buku *Film Language* (1974) menawarkan sebuah analisis semiotika untuk film yang disebutnya *The Large Syntagmatic*. Melalui model analisis taksonomi tersebut, Metz menilai struktur film sebagai bahasa yang memuat berbagai elemen estetika, serta fenomenologi audio dan visual sebagai konstruksi film yang dibangun atas hubungan antar tanda (*intertextuality*).

Film pada tingkat penanda dalam semiotika diartikan sebagai teks yang memuat serangkaian citra fotografi yang mengakibatkan adanya ilusi gerak dan tindakan

dalam kehidupan nyata. Sedangkan pada tingkat petanda, film merupakan cerminan kehidupan metaforis. Dalam menghubungkan citra, narasi, dan musik, film menciptakan sebuah representasi yang termasuk paling hebat dari yang pernah diciptakan oleh kecerdasan manusia (Danesi, 2010: 134-136). Dewasa ini, film telah lahir dengan berbagai macam bentuk, baik yang berbentuk naratif seperti kebanyakan *Hollywood* hasilkan, ataupun berbentuk non-naratif dengan berbagai macam jenis penceritaan, seperti *Categorical*, *Rethorical*, *Abstract*, dan *Associational*.

Salah satu bentuk film yang dianggap populer dewasa ini adalah film dokumenter, meskipun tidak sepopuler film-film fiksi yang bertebaran di bioskop, film dokumenter tetap memiliki karakteristiknya sendiri, utamanya permasalahan-permasalahan sosial yang diangkat sebagai jembatan untuk mengetahui peristiwa menarik ataupun tentang seluk beluk tokoh terkenal. Bill Nichols dalam bukunya *Introduction to Documentary* (2001) bahkan menuliskan bahwa setiap film adalah film dokumenter yang digolongkan pada dua kategori, yaitu *documentaries of wish-fulfillment* dan *documentaries of social representation*. Kategori pertama merujuk pada film yang dikenal hari ini sebagai film fiksi, yaitu film yang dimanifestasikan sebagai bentuk ekspresi dan imajinasi para pembuatnya dalam memenuhi berbagai macam harapan dan ekspektasi dari kehidupan nyata. Kategori kedua dikenal dengan film non-fiksi, sebagai representasi realita sosial secara nyata, seperti halnya film dokumenter.

Film dokumenter sendiri adalah jenis film yang mengedepankan dan merepresentasikan fakta atas realitas. Data faktual kemudian diproses menjadi

suatu sudut pandang dan ‘keberpihakan’ yang dinarasikan dengan tujuan-tujuan tertentu. Untuk memahami seperti apa film dokumenter, Bill Nichols (2001) menjelaskan sebuah formula untuk menarasikan film dokumenter, yaitu “*I speak about them to you*”; ‘*I*’ selaku *filmmaker* mengambil menentukan subjektivitas, baik itu yang bersifat langsung dengan tindakan partisipatif, ataupun tidak langsung dengan menggunakan pengganti yaitu narator (*voice over*); ‘*Speak about*’ adalah upaya *filmmaker* merepresentasikan referen (dunia nyata) yang mengangkat sebuah topik atau isu, sebagai cara bertutur representasi-konstruktif; ‘*Them*’ adalah wujud nyata dari data ataupun informasi, baik yang berbentuk dokumen tertulis, ujaran yang diucapkan oleh aktor sosial, ataupun ekspresi emosional oleh yang mengucapkannya. Unsur-unsur tersebut sebagai pendukung data karena penonton harus dibuat percaya terlebih dulu sebelum mereka dapat berempati pada isu yang difilmkan. ‘*You*’ adalah penonton sebagai destinasi akhir film tersebut diciptakan, pihak yang bertugas mengonsumsi film dan selanjutnya mendapatkan pengalaman audio visual sebagai hasil interpretasi dan persepsi.

Formulasi penceritaan film dokumenter Nichols diklasifikasikan dari bagaimana film tersebut diciptakan, dan bagaimana persepsi penonton terhadap film tersebut. Sehingga, di dalam film dokumenter dikenal berbagai model pendekatan sebagai identifikasi aspek naratif dan aspek sinematik, diantaranya yaitu: *poetic*, *expository*, *observational*, *participatory*, *reflexive*, dan *performative*.

Meskipun film dokumenter umumnya mengangkat permasalahan sosial yang faktual, akan tetapi film dokumenter sebagai produk, tentu telah melalui berbagai tahapan, dari pra-produksi, produksi hingga pasca-produksi, sehingga ideologi

pembuat film dokumenter juga tentunya ada di dalam film. Akhirnya, film dengan jenis apapun tidak akan terlepas oleh faktor-faktor diluar dari film tersebut, utamanya kognisi dari pembuatnya. Pembuat film tentunya memiliki wawasan dan khazanah berpikir yang sudah tentu dipengaruhi oleh berbagai faktor, seperti latar belakang pendidikannya, dimana ia tinggal, permasalahan apa yang menjadi ketertarikannya, ataupun kolektivitas ingatan dan pengalaman hidupnya. Sehingga pada tataran ini, membuktikan bahwa setiap individu tidak dilahirkan dalam realitasnya sendiri.

Manusia sebagai produk konstruksi sosial didefinisikan sebagai entitas yang tidak dapat berdiri sendiri. Hal tersebut telah diungkapkan oleh Jacques Lacan melalui triadik psikoanalisisnya. Asumsinya berdasar pada setiap individu untuk menjadi *The Symbolic* sebagai subyek yang menghidupi dunia masa sekarang (*in presential*), selalu terlebih dulu melalui tahap bercermin (*Mirror Stage*) dan menjadi *The Imaginary* untuk dapat mengenali dirinya sendiri melalui interaksi dengan individu-individu lainnya. Sehingga, apa yang dihidupi seseorang di waktunya hari ini, pada dasarnya adalah hasil dari proses intersubjektif dengan manusia diluar dari dirinya untuk mampu mengenali realitas dunia sebenarnya. Dalam praktik di tahap bercermin tersebut, manusia memerlukan seperangkat alat bantu untuk bisa saling berinteraksi, yang paling utama adalah bahasa.

Peter L. Berger dan Thompson Luckmann (1990) menyatakan, “bahasa tidak hanya mampu untuk membangun simbol-simbol yang sangat diabstraksikan dari pengalaman sehari-hari, melainkan juga untuk “mengembalikan” simbol-simbol itu dan menghadirkannya sebagai unsur-unsur yang objektif nyata dalam kehidupan

sehari-hari.” Dengan cara ini, kata mereka, simbolisme dan bahasa simbolik menjadi unsur-unsur esensial dari kenyataan hidup sehari-hari dan dari pemahaman akal sehat mengenai kenyataan ini.

Menurut Halliday (1972), manakala kita menggunakan bahasa, maka bahasa itu digunakan untuk menggambarkan pengalaman kita—tentang proses, orang, objek, abstraksi, kualitas, keadaan dan hubungan ‘dunia sekitar’ kita dan ‘dunia dalam’ kita. Oleh karena itu, menurut Berger & Luckman, setiap individu tentu melalui proses dialektika pada tiga momen, yaitu eksternalisasi, objektivasi dan internalisasi. Ketiga momen dialektika tersebut memunculkan suatu konstruksi kenyataan sosial yang merupakan hasil ciptaan manusia (buatan intersubjektif), dan tidak akan pernah berakhir karena ketiga momen tersebut berbentuk seperti siklus yang terus menerus berputar.

Berdasarkan penjelasan diatas, film sebagai medium komunikasi yang diproduksi oleh komunikator dan dikonsumsi oleh komunikan, film sebagai hasil cipta karya yang melibatkan karsa dan rasa oleh pembuatnya, film sebagai objek kenikmatan oleh penontonnya, dan film sebagai teks yang tidak mungkin terlepas oleh konteks sosial dari film tersebut diwujudkannyatakan, menjadi landasan pemikiran penulis untuk selanjutnya untuk melakukan penelitian terhadap film dokumenter *Cameraperson*.

Film yang disutradarai oleh Kirsten Johnson ini menjadi karya debut pertamanya sebagai sutradara dan telah dirilis pada 26 Januari 2016 di ajang *Sundance Festival*. Film dengan durasi 102 menit tersebut, menyuguhkan cuplikan gambar yang dibagi ke dalam berbagai lokasi, baik itu lokasi yang dituliskan secara jelas ataupun

terkesan disembunyikan. *Cameraperson* memuat rekaman-rekaman gambar pribadi Johnson dengan keluarganya, serta cuplikan dari 24 film dokumenter yang pernah melibatkan dirinya sebagai seorang *Camera Person* ataupun *Director of Photography*.

Gambar 1.1. *Opening Text* dalam film *Cameraperson*



(Sumber: Dokumentasi dari Film *Cameraperson*)

Dari *opening text* tersebut, setidaknya mengintrodukir *footage* yang akan tampil di sepanjang film adalah apa yang Johnson rekam sendiri selama 25 tahun. Hal yang menjadi ketertarikan peneliti secara khusus, terdapat kalimat yang terkesan menunjukkan sebuah ‘permintaan’ kepada penonton, yaitu “...*but here ask you to see it as my memoir...*” Melalui kalimat tersebut, peneliti sebagai penonton merasakan kedekatan emosional dengan Kirsten Johnson, karena ditunjukkan secara langsung.

Sejauh ini, *Cameraperson* mendapatkan banyak penghargaan bergengsi di kancah film dokumenter, salah satunya adalah *Most Compelling Living Subject of a Documentary* pada ajang *Critics Choice Documentary Awards* tanggal 3 November 2016. *Critics Choice* adalah sebuah asosiasi atau organisasi kritikus

terbesar di Amerika Serikat dan Kanada yang mewakili 400-an kritikus media daring dan luring. Sehingga, penghargaan dari ajang yang dihelat oleh organisasi tersebut dianggap sebagai pencapaian yang apik.

Film *Cameraperson* yang dapat ditonton secara berbayar pada beberapa platform daring, menunjukkan *rating* (penilaian) yang bagus, diantaranya: 7.4/10 dari situs IMDb (imdb.com), 99% dari situs *Rotten Tomatoes* (rottentomatoes.com) dan 86% dari situs *Metacritic* (metacritic.com) (diakses pada tanggal 12 Juli 2020). Selain itu, film *Cameraperson* telah banyak diulas ataupun diresensi oleh pelbagai media *online*, diantaranya *The New York Times* yang ditulis oleh A.O. Scott, *Rolling Stones* yang ditulis oleh David Fear, *The Guardian* yang ditulis oleh Peter Bradshaw, dan *Vox* yang ditulis oleh Alissa Wilkinson.

Sejak kemunculan film *Cameraperson*, Johnson aktif menjadi pengajar film dokumenter di forum-forum terbuka ataupun di kuliah umum universitas di berbagai negara, di bagian Amerika hingga Timur Tengah. Kompleksitas film *Cameraperson* dengan berbagai torehan penghargaannya membuat penulis tertarik untuk melakukan penelitian terkait film dokumenter *Cameraperson*, meskipun film tersebut memuat rekaman gambar dari berbagai film lain yang pernah melibatkan Johnson selaku sinematografer, penulis akan membatasi penelitian ini pada film *Cameraperson* saja. Hal ini merujuk pada pemahaman film sebagai sistem bahasa yang memiliki kemampuan dan kekuatan dalam memproduksi makna dan kebenarannya sendiri, sehingga, sekalipun cuplikan gambarnya bersumber dari berbagai film, *Cameraperson* tetaplah sebuah produk yang mumpuni untuk dianalisis.

Penelitian terkait film *Cameraperson*, sebelumnya telah dilakukan oleh Alper Gobel, B.A. dari *The Ohio State University* (Amerika Serikat) pada tahun 2019 dengan judul “Towards Affective Listening: Hearing Corporeal Memories in *Cameraperson* and *Stories We Tell*”. Perbedaan penelitian Gobel dengan penulis adalah pada objek penelitian, Gobel meneliti unsur audio di dalam film *Cameraperson* secara spesifik dan menjelaskan suara yang muncul di setiap adegan yang bersumber dari Kirsten Johnson selaku ‘seseorang dibelakang kamera’ dapat mempengaruhi afeksi penonton. Suara dari seorang *Camera Person* dinilai mampu menghasilkan respon secara langsung berupa empati terhadap adegan-adegan yang ditampilkan, lebih jauh lagi, bagaimana seorang penonton memiliki kesan dan efek emosional yang sama terhadap *Camera Person* ketika ia merekam suatu peristiwa di depan kamera. Sedangkan, penulis dalam penelitian ini akan memasukkan unsur audio atau suara sebagai salah satu tanda, bersamaan dengan unsur visual yang muncul untuk dianalisis guna menyingkap motif dan alasan dibaliknya, kemudian memaparkan hubungan relasi tanda asosiatif di dalam film dengan makna tulisan “*memoir*” yang terdapat di teks pembuka film, sekaligus menyingkap bagaimana kognisi Kirsten Johnson selaku sutradara dan konteks sosial kultural sebagai faktor-faktor film *Cameraperson* diciptakan.

Oleh karena itu, penulis melakukan penelitian dalam bentuk skripsi berjudul:

Konstruksi *Memoir* dalam Film Dokumenter *Cameraperson*

(Analisis Wacana Kritis Norman Fairclough)

B. Rumusan Masalah

1. Bagaimana *memoir* dikonstruksi dalam film dokumenter *Cameraperson*?
2. Apa faktor-faktor yang mendorong Kirsten Johnson membuat film *Cameraperson*?

C. Tujuan dan Kegunaan Penelitian

1. Tujuan Penelitian

- a. Untuk mengetahui *memoir* dikonstruksi sebagai unsur intrinsik dan unsur ekstrinsik dalam film dokumenter *Cameraperson*.
- b. Untuk mengetahui faktor-faktor yang mendorong Kirsten Johnson dalam membuat film *Cameraperson*.

2. Kegunaan Penelitian

a. Kegunaan Teoritis

Hasil penelitian ini, diharapkan dapat memberikan kontribusi dalam rangka pengembangan ilmu komunikasi. Khususnya di bidang kajian analisis wacana kritis tentang film. Selain itu, penelitian ini juga diharapkan dapat menjadi bantuan rujukan bagi teman-teman yang berusaha untuk mengkaji terkait penelitian ini lebih lanjut.

b. Kegunaan Praktis

Penelitian ini diharapkan mampu menjadi rujukan dalam hal membaca film dengan analisis wacana kritis. Selain itu, penelitian ini untuk memenuhi salah satu syarat dalam memperoleh gelar sarjana pada Departemen Ilmu Komunikasi Fakultas Ilmu Sosial dan Ilmu Politik Universitas Hasanuddin.

D. Kerangka Konseptual

Film pada dasarnya merupakan representasi dari realitas dunia nyata. Representasi itu sendiri merupakan kajian yang khas dalam *cultural studies*, terutama ketika film dipandang sebagai salah satu media komunikasi massa yang efektif dalam melembagakan pesan-pesan kepada penonton, bahkan bertindak responsif terhadap permasalahan sosial di masyarakat. Sehingga, film sangat erat kaitannya dengan keberlangsungan tatanan sosial dan perkembangan peradaban manusia.

Graemer Turner (dalam Irawanto, 1999) juga sepakat dengan anggapan bahwa film adalah representasi realitas, sekaligus menolak perspektif yang menganggap film sebagai refleksi masyarakat. Jika dimaknai film sebagai refleksi dari realitas, film hanya terbatas pada konsep ‘memindah’ realitas tanpa mengubah sedikitpun realitas tersebut, sedangkan jika film dimaknai sebagai representasi realitas, artinya film memiliki kemampuan ‘membentuk’ ataupun ‘menghadirkan kembali’ realitas dengan konsep kode dan konvensi yang tersedia, bahkan merujuk pada ideologi sebuah kebudayaan.

Konsep ‘menghadirkan kembali’ tersebut sebelumnya telah digagas oleh M. Bakhtin dengan istilah ‘dialogisme’, yang mengatakan bahwa suatu medium atau saluran yang kita temui hari ini adalah hasil dari proses dialektika antara entitas yang satu dengan entitas yang lain, sehingga dua entitas tersebut saling mempengaruhi dan saling melengkapi. Konsep yang sama namun dengan istilah yang berbeda, datang dari ahli semiotika bernama Julia Kristeva dengan ‘intertekstualitas’. Menurut Kristeva, prinsip paling mendasar dari intertekstualitas

ialah bahwa suatu teks, hakikatnya selalu merujuk pada teks-teks yang lain, dengan demikian, teks-teks tersebut saling berhubungan dan menciptakan gerakan ‘tanpa batas’, sejajar dengan proses semiosis yang tidak berujung pangkal.

Sekaitan dengan konsep dialogisme dan intertekstualitas tersebut, Metz dengan keahlian semiotika filmnya memberikan pandangan bahwasanya film memiliki kemampuan dan kekuatan untuk menciptakan realitasnya sendiri. Film dengan unit terkecilnya yang disebut *shot* selalu dibuat dengan mengutamakan motif dan alasan mengapa *shot* tersebut eksis, kemudian disusun sedemikian rupa membentuk *scene* dan selanjutnya menjadi *sequence*. Jika film adalah representasi realitas, berarti film harus dinilai memiliki sistem dan cara bertuturnya sendiri. Dengan demikian menurut Metz (1974), modus utama dalam film adalah hubungan asosiatif yang berdasarkan tanda, kode, dan aturan yang kemudian dikenal dengan rantai sementara atau otonom, rantai yang dimaksud adalah relasi *shot*, *scene*, *sequence* dengan sebutan *Syntagmas*.

Film perlu dipahami sebagai sistem bahasa, diluar dari konsep bahasa dalam tradisi linguistik. Namun demikian, film sebagai medium juga perlu didudukkan secara sejajar dengan teks pada umumnya. Hal tersebut dikarenakan pemahaman film sebagai representasi realitas, yaitu hasil dari olah pikir dan tindakan oleh seseorang. Sebuah teks, awalnya dipahami sebagai wacana (berarti lisan) yang difiksasikan ke dalam bentuk tulisan, seperti yang diungkapkan Ricoeur (dalam Kleden-Probonegoro, 1998). Bagi Budiman (1999), pihak penerima yang menerima tanda-tanda tersebut sebagai teks, segera mencoba menafsirkannya berdasarkan kode-kode yang telah tersedia, sebab dalam upaya mendekati tuturan

kesastraan (*literary utterance*), teks harus diperlakukan sebagai sesuatu yang sangat terbuka bagi interpretasi, meskipun tetap dikaitkan dengan norma-norma generik tertentu.

Dalam perspektif yang lebih luas, teks adalah dunia semesta ini, bukan hanya yang tertulis atau yang terucap, namun juga adat istiadat, kebudayaan, drama, atau karya lainnya. Sehingga menurut Aart van Zoest (1991), sebuah teks tidak pernah terlepas dari ideologi yang berkemampuan untuk memanipulasi penerimanya kepada ideologi yang telah disematkan. Ideologi disini adalah konsep sentral seiring berkembangnya teori-teori sosial, terutama perkembangan teori komunikasi dan budaya kritis, sebab pada praktiknya, ideologi menjelma menjadi tolak ukur dalam mengenali identitas, kelas, dan konteks suatu masyarakat di suatu lokasi dan zaman tertentu. Menurut Eriyanto (2001), manakala kita melihat teks, percakapan, dan bentuk komunikasi lainnya, hakikatnya, kita sedang diperhadapkan dengan bentuk-bentuk praktik ideologi ataupun pencerminan dari ideologi tertentu.

Untuk menyingkap ideologi dalam suatu teks, diperlukan sebuah metode berpikir dan tata cara sistematis, salah satunya melalui analisis wacana atau diskursus.

“Social structures not only determines social practice, they are also a product of social practice. And more particularly, social structure not only determine discourse, they are also a product of discourse” (Fairclough, 2001: 31).

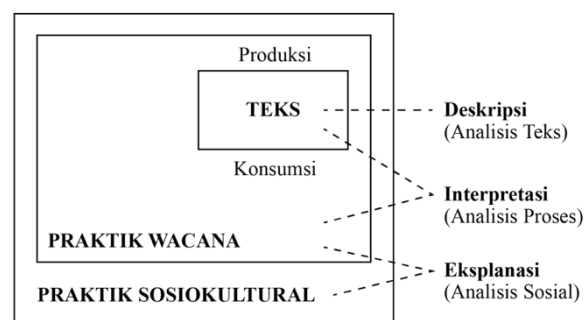
Diterjemahkan dalam bahasa Indonesia:

“Struktur sosial tidak hanya ditentukan oleh praktik sosial, struktur tersebut juga merupakan produk dari praktik sosial. Dan lebih khusus, struktur sosial tidak hanya ditentukan oleh diskursus, namun juga sebagai produk dari diskursus”

Menurut Fairclough (1995: 66-67), diskursus dapat didefinisikan dengan tiga cara yang berbeda. *Pertama*, dalam pengertian yang paling abstrak, diskursus dimaknai sebagai penggunaan bahasa sebagai praktik sosial. *Kedua*, diskursus diartikan sebagai sejenis bahasa yang digunakan dalam bidang tertentu, seperti diskursus politik, diskursus saintifik, dan lain-lain. *Ketiga*, dalam pengertian yang paling kongkrit, diskursus digunakan untuk menunjuk cara berbicara yang memberikan makna terhadap pengalaman-pengalaman dari perspektif tertentu, misalnya diskursus feminis, diskursus marxis, diskursus neoliberal, dan sebagainya. Sehingga, dapat dipastikan bahwa karakter diskursus adalah *constitutive* dan *constituted*, yaitu sebuah praktik sosial yang mengonstruksikan dunia sosial, identitas sosial dan relasi sosial. Disamping itu, eksistensi diskursus juga secara dialektik, berhubungan dan dibentuk oleh struktur-struktur sosial yang lain.

Berdasarkan pemahaman tersebut, penulis menggunakan model analisis Norman Fairclough guna menyelidiki film (teks) secara utuh sekaligus yang berhubungan dengan kognisi pembuat dan konteks sosialnya.

Gambar 1.2. Model Tiga Dimensi *Critical Discourse Analysis* Fairclough



(Sumber: Fairclough, 1995:98)

Dalam dimensi pertama, teks (*text*) sebagai domain pertama yang berupa ucapan, tulisan, citra visual, atau kombinasi dari ketiganya. Domain pertama ini harus dianalisis melalui pendekatan linguistik yang mencakup bentuk formal seperti kosa kata, tata bahasa, dan struktur tekstual. Masing-masing bentuk formal tersebut harus dianalisis lebih lanjut dengan menarik nilai-nilai yang ada didalamnya, yaitu nilai-nilai eksperimental, relasional, ekspresif, dan konektif. Teks tersebut harus dianalisis melalui satu atau lebih metode analisis teks, baik itu yang bersifat paradigmatis maupun sintagmatis.

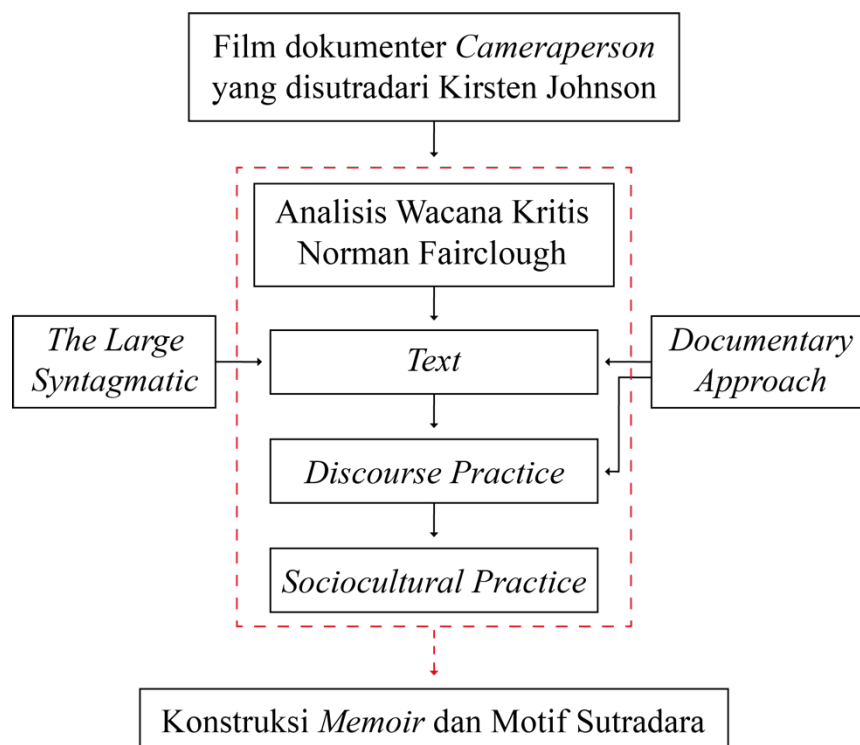
Pada dimensi kedua, praktik wacana/praktik diskursif (*discourse practice*), mencakup proses produksi dan konsumsi teks yang ingin melihat kekuatan pernyataan dalam arti sejauh mana motif yang mendorong tindakan atau kekuatan afirmatifnya. Proses produksi teks lebih mengarah pada si pembuat teks. Proses ini melekat dengan pengalaman, pengetahuan, kebiasaan, lingkungan sosial, kondisi, keadaan, konteks, dan sebagainya, yang dekat pada diri atau dalam si pembuat teks. Sementara itu, untuk konsumsi teks bergantung pada pengalaman, pengetahuan, konteks sosial dari penerimanya.

Sedangkan pada dimensi yang ketiga, praktik sosiokultural (*sociocultural practice*) merupakan dimensi yang berhubungan dengan konteks yang berada di luar teks, seperti konteks sosial, situasional dan institusional. Analisis ini berdasar pada asumsi bahwa konteks sosial yang berada di luar teks dapat mempengaruhi wacana yang muncul dalam teks. Sehingga, teks dianggap tidak akan pernah bebas norma dan ideologi, namun tentu sangat ditentukan oleh faktor yang berada di luar dari teks tersebut. Dimensi ini tidak berhubungan secara langsung oleh teks,

namun ia juga menentukan hasil akhir bagaimana teks tersebut diproduksi dan dipahami. Sehingga, menurut Fairclough, hubungan antara teks dan praktik sosiokultural harus dijumpai oleh praktik diskursus.

Dari penjabaran kerangka pemikiran peneliti di atas, berikut adalah alur kerangka konseptual peneliti sebagai upaya menganalisis objek penelitian dan memamparkannya sebagai jawaban dari rumusan masalah yang telah dituliskan sebelumnya.

Gambar 1.3. Kerangka Konseptual Penelitian



(Sumber: Ulasan Peneliti)

E. Definisi Konseptual

1. Konstruksi adalah konsep menghadirkan kembali sebuah ide yang sifatnya abstrak ke dalam bentuk yang dapat diceraap oleh indera, yaitu citra visual, tulisan dan auditif. Sehingga, konstruksi dalam penelitian ini merujuk pada cuplikan gambar di dalam film *Cameraperson*.

2. *Memoir*

Memoir yang dimaksud dalam penelitian ini sejajar dengan definisi “memoar” dalam KBBI, yaitu; (1) kenang-kenangan sejarah atau catatan peristiwa masa lampau menyerupai autobiografi yang ditulis dengan menekankan pendapat, kesan, dan tanggapan pencerita atas peristiwa yang dialami dan tentang tokoh yang berhubungan; (2) catatan atau rekaman tentang pengalaman hidup seseorang. Sehingga, ‘memoir’ dalam penelitian ini adalah kumpulan ingatan-ingatan masa lalu atau kenangan oleh Kirsten Johnson yang dikonstruksi menjadi rekaman-rekaman gambar dalam film dokumenter *Cameraperson*.

3. Film Dokumenter

Film dokumenter adalah representasi realitas yang didalamnya memuat isu-isu sosial ataupun peristiwa yang menarik dan historis, dengan bertumpu pada data-data yang faktual. Kemudian, dinarasikan dengan mengedepankan sudut pandang pembuatnya sebagai keberpihakan pada permasalahan atau topik yang diangkat.

4. Film *Cameraperson*

Film *Cameraperson* sebagai objek penelitian merupakan film yang disutradari oleh Kirsten Johnson, di mana film tersebut memuat kumpulan gambar yang direkam oleh Kirsten Johnson selama 25 tahun berprofesi sebagai sinematografer film dokumenter.

5. Analisis Wacana Kritis Norman Fairclough

Analisis Wacana Kritis (*Critical Discourse Analysis*) Norman Fairclough adalah model analisis yang digunakan untuk menyingkap film *Cameraperson* secara kritis, dengan menganalisis tiga domain, yaitu Tekstual, Praktik Diskursif, dan Praktik Sosiokultural untuk mengetahui konstruksi teks yang dipengaruhi oleh kognisi pembuat dan konteks sosial dalam film *Cameraperson*.

6. *The Large Syntagmatic*

The Large Syntagmatic adalah model analisis taksonomi yang digagas oleh Christian Metz sebagai pendekatan semiotik untuk membedah film secara linguistis. Model analisis tersebut digunakan untuk menyingkap tatanan sintagmatik yang dirangkai secara asosiatif dalam setiap *scene* film *Cameraperson*.

7. *Documentary Approach*

Documentary Approach adalah kategorisasi pendekatan film dokumenter yang digagas oleh Bill Nichols sebagai gaya penyutradaraan, indikator hubungan, dan konstruksi yang dibangun oleh Kirsten Johnson sebagai sutradara di setiap *scene* film *Cameraperson*.

F. Metodologi Penelitian

1. Paradigma Penelitian

Untuk melakukan penelitian ini, penulis menggunakan paradigma konstruktivis. Seperti yang dijelaskan Morrisan (2009), paradigma konstruktivis menyatakan bahwa individu (peneliti) melakukan interpretasi dan bertindak menurut berbagai kategori konseptual yang ada dalam pikirannya, artinya peneliti dapat bertindak sebagai *key instrument*. Sehingga, peneliti berhak memetakan pola dan cara-cara dalam melakukan penelitian dengan menggunakan pendekatan teori serta sumber-sumber data yang dianggap relevan guna mendapatkan hasil yang dapat dipercaya dan dianggap autentik. Paradigma konstruktivis berasumsi bahwa setiap manusia memiliki *construct* (bangunan “kebenaran”) dan *construe* (cara memahami “kebenaran”) yang berbeda-beda. Dikatakan sebagai manifestasi dari “*research about people*”, maka paradigma tersebut menjadi daya tarik yang besar bagi suatu penelitian apabila dapat mengenali *construct* dan *construe* (Nikmah, 2014: para.10).

Karena dasar filosofis itulah, maka dalam paradigma konstruktivisme, hubungan antara pengamat dan objek yang diteliti merupakan suatu kesatuan, bersifat subjektif, dan merupakan hasil perpaduan interaksi di antara keduanya.

2. Tipe Penelitian

Penelitian ini menggunakan metode kualitatif yang menggunakan analisis wacana (*discourse analysis*). Metode analisis wacana pada dasarnya bersifat kualitatif-interpretatif, yaitu sebuah metode yang memfokuskan peneliti sebagai subjek pada teks sebagai objek kajiannya.

3. Objek dan Waktu Penelitian

a. Objek Penelitian

- Tekstual

Acuan utama teks adalah film dokumenter berjudul “*Cameraperson*” yang disutradarai oleh Kirston Johnson, dengan durasi 102 menit dan telah dirilis pada 26 Januari 2016. Peneliti mendapatkan film tersebut dengan format Blue-ray melalui situs resmi Janus Film (janusfilm.com) selaku distributor film, dengan biaya \$31.96 atau berkisar Rp. 460.000,-.

- Praktik Diskursif dan Praktik Sosiokultural

- Wawancara langsung dengan sutradara film, Kirsten Johnson.
- Pengamatan konten terkait film *Cameraperson*, baik artikel berisi ulasan atau resensi film *Cameraperson*, video forum *screening* dan *interview* oleh media tertentu dengan Kirsten Johnson.

b. Waktu Penelitian

Penelitian ini berlangsung mulai dari bulan Juli – November 2020.

4. Teknik Pengumpulan Data

Teknik pengumpulan data yang dilakukan dalam penelitian ini, dilakukan penulis berdasarkan kebutuhan analisis dan pengkajian. Pengumpulan data yang akan dilakukan adalah:

- a. Dokumentasi dalam film *Cameraperson* dan wawancara dengan sutradara film yaitu Kirsten Johnson, serta data lain yang berhubungan untuk mendukung penelitian ini, termasuk observasi konten-konten terkait dengan film tersebut.

- b. Penelitian pustaka dengan mempelajari dan mengkaji literatur yang berhubungan dengan permasalahan yang diteliti, guna mendukung dan memperkuat asumsi sebagai landasan teori permasalahan yang dibahas.

5. Analisis Data

Penelitian ini kemudian dilanjutkan dengan analisis data yaitu proses mencari dan menyusun secara sistematis data yang diperoleh dari hasil wawancara dan dokumentasi, dengan cara mengorganisasikan data ke dalam kategori, menjabarkan ke dalam unit-unit, melakukan sintesa, menyusun ke dalam pola, memilih mana yang penting yang akan dipelajari, dan membuat kesimpulan sehingga mudah dipahami oleh diri sendiri maupun orang lain.

a. Teknik Analisis Data

Teknik analisis data yang digunakan oleh penelitian ini adalah *CDA* Norman Fairclough. Berdasarkan kerangka model Fairclough, penelitian ini akan melakukan analisis teks beserta konteksnya, sebab untuk menemukan ‘realitas’ dibalik teks diperlukan penelusuran konteks produksi teks, konsumsi teks, dan aspek sosioal budaya yang mempengaruhi pembuatan teks (Eriyanto, 2001: 289). Untuk melihat adanya hubungan teks dan konteksnya, Fairclough membagi analisis wacana ke dalam tiga dimensi; teks (*text*) pada level mikro; praktik wacana/diskursif (*discourse practice*) pada level meso; dan praktik sosiokultural (*socialcultural practice*) pada level makro.

b. Tahapan Analisis Data

Merujuk multi-dimensi analisis Fairclough, peneliti akan melakukan tiga tahapan untuk menganalisis data dan mendeskripsikan bagaimana cara-cara peneliti dapat menghasilkan data tersebut:

- Deskripsi (Analisis Teks), pada level mikro ini, peneliti akan menggunakan model analisis taksonomi *The Large Syntagmatic* oleh Christian Metz dan *Documentary Approach* oleh Bill Nichols sebagai metode analisis film tersebut dikonstruksi dalam setiap *scene*. Hasilnya akan menunjukkan bagaimana intertekstualitas dan interdiskursivitas di dalam teks untuk dijadikan sebagai pertimbangan dalam menganalisis di tahapan selanjutnya, yaitu bagian Produksi Teks pada Dimensi Praktik Diskursif (*Discourse Practice*).
- Interpretasi (Analisis Proses), pada level meso ini, peneliti akan menganalisis kedua bagian yang berada di elemen Praktik Diskursif (*Discourse Practice*) yaitu Produksi Teks dan Konsumsi Teks. Intertekstualitas dan Interdiskursivitas yang menjadi acuan Produksi Teks kemudian akan dianalisis kembali dengan *Documentary Approach* (Bill Nichols) agar menjadi landasan ilmiah untuk memasuki analisis Konsumsi Teks sebagai arena teks dikonsumsi dan diinterpretasi oleh penonton. Pada tahapan tersebut, peneliti memerlukan observasi mendalam terkait faktor-faktor yang melatar belakangi pembuatan film dan bagaimana film kemudian diterima oleh khalayak. Sehingga, peneliti memerlukan wawancara langsung dengan Kirsten Johnson selaku sutradara film *Cameraperson*, dan juga observasi konten (*online*) yang terkait.

- Eksplanasi (Analisis Sosial), pada level makro ini, peneliti akan menganalisis secara kritis hubungan teks dan pembuatnya, hingga konteks sosial dan kultural teks tersebut dibuat. Fairclough menekankan dua hal yang harus dianalisis pada tahap eksplanasi, yaitu determinan dan efek. Tahapan ini akan membantu peneliti melihat faktor-faktor yang mendorong Kirsten Johnson selaku sutradara berupa motivasi dan visi di balik film *Cameraperson*, sekaligus konteks sosial yang mempengaruhi kognisi serta konstruksi realitas.

BAB II

TINJAUAN PUSTAKA

Manakala seorang manusia berkomunikasi dengan manusia lainnya, disitulah eksistensinya sebagai manusia terjewantahkan, manusia sebagai makhluk sosial tidak dapat hidup dan menghidupinya dirinya sendiri. Peradaban manusia yang telah berlangsung selama ribuan tahun tak pernah lepas dari komunikasi. Ketika kita mengamini adanya “dunia sini” dan “dunia sana”, komunikasi tidak akan pernah berhenti dilakukan, bahkan sesaat seorang manusia tutup usia dan kembali ke penciptanya, ia seketika melakukan komunikasi kepada “sang penanya” di alam barunya, atau bahkan ketika seluruh amal ibadahnya dihitung dan ditimbang, kita tetap melakukan komunikasi kepada-Nya.

Studi komunikasi senantiasa melibatkan manusia (*human communication*), baik sebagai komunikator maupun komunikan, berperan untuk melihat bagaimana pertukaran pesan yang tidak hanya dimanifestasikan dalam bentuk bunyi, tulisan ataupun gerak, namun seperti yang dikatakan Fiske (2012), bahwa komunikasi memiliki variasi definisi dan cakupan penelitian yang tidak terhingga, seperti praktik kewicaraan, televisi, penyebaran informasi, gaya rambut, kritik sastra, dan masih banyak lagi.

Bagi penulis, hal-hal yang dipaparkan dalam bab ini akan mendukung landasan pemikiran penulis agar kiranya pembaca nantinya dapat memahami dari perspektif mana dan bagaimana penulis melakukan penelitian ini. Oleh karena itu, bab ini sangat penting dalam rangkaian proses penelitian yang dilakukan.

A. Paradigma Konstruktivis dan Tradisi Kritis dalam Ilmu Komunikasi

Paradigma konstruktivisme muncul sebagai kritik atas paradigma positivisme yang menempatkan pentingnya pengamatan dan objektivitas dalam menemukan suatu realitas atas ilmu pengetahuan. Konstruktivisme secara tegas menyatakan bahwa positivisme dan post-positivisme keliru dalam mengungkap realitas dunia dan harus digantikan oleh paham yang bersifat konstruktif.

Secara ontologis, paradigma ini menyatakan, bahwa realitas itu ada dalam beragam bentuk konstruksi mental yang didasarkan pada pengalaman sosial, bersifat lokal, dan spesifik, serta tergantung pada pihak yang melakukannya (Salim, 2006). Oleh sebab itu, realitas yang diamati peneliti tidak dapat digeneralisir kepada semua orang sebagaimana yang dilakukan oleh aliran positivisme atau post-positivisme. Karena dasar filosofis itulah, maka dalam paradigma konstruktivisme, hubungan antara pengamat dan objek yang diteliti merupakan suatu kesatuan, bersifat subjektif dan merupakan hasil perpaduan interaksi di antara keduanya.

Selain paradigma konstruktivisme, terdapat pula tradisi kritis (teori kritis) dalam ilmu sosial. Aliran ini sebenarnya tidak dapat dikatakan suatu paradigma, akan tetapi lebih tepatnya disebut sebagai *ideologically oriented inquiry* yaitu suatu wacana atas realitas dengan muatan orientasi ideologi tertentu. Biasanya ideologi yang digunakan antara lain; Neo-Marxisme, Materialisme, Feminisme, Freireisme, *Participatory Inquiry* atau paham-paham lain yang setara (Salim, 2006: 71).

Masuknya tradisi kritis dalam studi komunikasi, menjanjikan komunikasi bisa menjadi tantangan reflektif terhadap wacana tak adil (*unjust discourse*) yang berkembang dalam tindak komunikasi masyarakat (Griffin dalam Hardt, 2007:

xviii). Hardt (2007: xxi) mengemukakan bahwa teori sosial kritis tentang industri budaya dan kritik budaya massa yang diperkenalkan para pemikir mazhab Frankfurt dipandang sebagai teori pertama yang secara sistematis menganalisis dan mengkritik budaya yang dimediasi secara massa dan komunikasi massa di dalam teori sosial kritis.

Beberapa penerapan teori kritis ternyata memberikan pengaruh bagi pendekatan kritis dalam studi komunikasi. Penerapan-penerapan tersebut antara lain; analisis Theodore Adorno atas musik pop, studi Leo Lowenthal atas majalah populer dan sastra populer, studi Herzog atas opera sabun radio, serta perspektif dan kritik budaya massa yang dikembangkan dalam studi Horkheimer dan Adorno. Dalam perkembangannya, penerapan berbagai pendekatan teori kritis ini menjadi sangat terkemuka dalam teori komunikasi dan khususnya dalam penelitian media.

Konstruksi Sosial

“We are humans who are constructed through our inherent immersion in a shared experiential world with other people.” (Andy Lock-Tom Strong, 2010: 5)

Kutipan di atas dapat dijadikan gambaran untuk lebih mengenal tentang konstruksi sosial. Manusia dibangun oleh suatu realitas berdasarkan pengalamannya dan pengalaman orang lain. Hidayat (dalam Bungin, 2007: 187) mengemukakan dalam paradigma konstruktivis, bahwa realitas merupakan konstruksi sosial yang diciptakan oleh individu. Istilah konstruksi sosial atas realitas (*social construction of reality*) diperkenalkan oleh ahli sosiologi, Peter L. Berger dan Thomas Luckman. Dalam tulisan-tulisannya, mereka menggambarkan proses sosial melalui tindakan dan interaksinya oleh setiap individu secara

subjektif, dengan demikian proses dialektika tersebut menghasilkan individu yang menciptakan masyarakat dan masyarakat yang menciptakan individu.

“Ini bukan suatu proses yang mekanistik dan sepihak. Ia melibatkan suatu dialektika antara identifikasi oleh orang lain dan identifikasi oleh diri sendiri, antara identitas yang diberikan secara objektif dan identitas yang diberikan secara subjektif.” (Berger & Luckman, 1990: 189)

Proses dialektika ini terjadi melalui tiga momen, yaitu eksternalisasi, obyektivasi dan internalisasi. Proses *eksternalisasi* yaitu penyesuaian diri dengan dunia sosiokultural sebagai produk manusia. *Obyektivasi* yaitu interaksi sosial dalam dunia intersubjektif yang dilembagakan atau mengalami proses institusionalis. *Internalisasi* adalah individu mengidentifikasi diri dengan lembaga-lembaga sosial atau organisasi sosial tempat individu menjadi anggotanya. Ketiga momen dialektika tersebut memunculkan suatu konstruksi kenyataan sosial yang merupakan hasil ciptaan manusia (buatan intersubjektif).

Tradisi Kritis

Tradisi kritis awalnya didasarkan pada teori Marxisan yang umumnya berkaitan dengan ketidaksetaraan kelas. Namun, bukan berarti tradisi kritis tidak dapat digunakan pada isu-isu lain, contohnya penafsiran kultural Marxis yang berkaitan dengan “politik tekstualitas” (*politics textuality*), terkhusus yang dianggap relevan terhadap media. Pendekatan yang dikenal dengan menggunakan pendekatan Marxis (*Marxis approach*), diantaranya, *pertama*, pendekatan politik-ekonomi. Gagasan Marx memberi pengaruh besar untuk menganalisis media modern yang memiliki kepentingan ekonomi politik, sebab Marx mengenal pers sebelum pers berfungsi sepenuhnya sebagai media massa seperti sekarang ini. Pendekatan ini memusatkan perhatian kepada struktur ekonomi daripada isi ideologis media.

Media merupakan alat produksi yang disesuaikan dengan ideologi pemilik media beserta faktor produksi dan hubungan produksinya. Media tersebut dipengaruhi oleh kuasa kaum kapitalis dan digunakan demi memenuhi kepentingan kelas kaumnya. McQuail (1989) menjelaskan bahwa para kapitalis tersebut bekerja secara ideologis dengan menyebarkan ide-ide dan cara pandang kelas penguasa. Media tidak akan mengambil muatan yang mengandung ide-ide yang dianggap berkemungkinan untuk menciptakan perubahan atau terciptanya kesadaran kelas pekerjaan dan kepentingannya. Melalui pendekatan inilah lahir *teori media politik-ekonomi* yang mengemukakan ketergantungan ideologi pada kekuatan ekonomi serta analisisnya mengacu kepada struktur kepemilikan dan mekanisme kerja pasar media.

Pemikiran politik-ekonomi ini juga didukung dengan pendapat Fiske (2012: xv) yang mengemukakan media (khususnya televisi) tidak menyebabkan efek-efek spesifik terhadap individu, namun televisi secara ideologis bekerja untuk mempromosikan dan memilih makna-makna tertentu dibanding makna-makna lain dan melayani kepentingan-kepentingan tertentu dibandingkan kepentingan-kepentingan yang lain. Oleh sebab itu, berdasarkan pendekatan politik-ekonomi terdapat proses pemilahan ide-ide apa saja yang akan disebarkan kepada khalayak.

Pendekatan yang *kedua* adalah pendekatan hermeneutika. Hermeneutika menurut Ricoeur (Rafiek, 2012: 3) adalah teori tentang bekerjanya pemahaman dalam menafsirkan teks. Secara ontologis, pemahaman tidak lagi dipandang sebagai sekadar cara mengetahui, akan tetapi berubah menjadi cara meng-“ada” (*way of being*) dan cara berhubungan dengan “segala yang ada” (*the beings*) dan

dengan “ke-mengada-an” (*the being*). Dengan kata lain, hermeneutika dapat digunakan untuk mengurai isi dan makna dari teks yang tampak untuk mengetahui isi dan makna yang tersembunyi atau yang berusaha disembunyikan dari teks tersebut.

Hermeneutika versi Ricoeur (Rafiek, 2012: 4) membagi dua simbol yaitu simbol *univocal* dan *equivocal*. Simbol *univocal* adalah tanda dengan satu makna yang ditandai, seperti simbol-simbol dalam logika simbol. Sedangkan yang dimaksud dengan simbol *equivocal* adalah simbol yang memiliki multimakna. Simbol *equivocal* inilah yang menurut Ricoeur menjadi fokus dari hermeneutika. Sama seperti Fiske yang menekankan pada signifikansi (pemaknaan) dalam mazhab semiotika, Ricoeur dalam hermeneutika juga menekankan kesatuan semantik yang memiliki makna permukaan, seperti dalam mitos yang ternyata memiliki signifikansi yang lebih dalam. Hermeneutika adalah sistem saat signifikansi mendalam diketahui dibawah kandungan yang tampak (Rafiek, 2012: 4).

Selain membedakan dua simbol dalam hermeneutika, Ricoeur juga menekankan pentingnya interpretasi. Interpretasi merupakan usaha untuk membongkar makna-makna yang masih terselubung. Interpretasi itu digunakan untuk memberikan kekuatan bagi penafsir dalam perjuangannya melawan distansi kultural, sehingga dalam proses penafsiran tersebut, terdapat jarak agar penafsir dapat membuat interpretasi dengan baik. Namun, pada praktiknya, hermeneutika dinilai hanya dapat diaplikasikan pada teks atau kata-kata tertulis saja.

B. Analisis Wacana Kritis (*Critical Discourse Analysis*)

Sebelum meninjau lebih jauh, penulis akan menguraikan arti kata “wacana” dan “diskursus”, sebab di Indonesia, kata *discourse* (diskursus) diterjemahkan sebagai wacana, dan masih menjadi perdebatan tentang definisi harfiah antara kedua kata tersebut. Arti kata “wacana” sangat banyak digunakan serta memiliki makna yang luas, tergantung lingkup dan konteks disiplin ilmu yang menggunakannya. Namun, pada dasarnya, istilah “wacana” berasal dari bahasa Sansekerta yaitu *wac/wak/vak*, yang artinya “berkata”, “berucap” (Douglas dalam Mulyana, 2005:3). Bila dilihat dari jenisnya, kata *wac* dalam lingkup morfologi bahasa Sansekerta, termasuk kata kerja golongan III *parasmaepada* (m) yang bersifat aktif, yaitu “melakukan tindakan ujar”. Seiring perkembangannya, kata tersebut kemudian mengalami perubahan menjadi kata “wacana”. Bentuk *ana* yang ada di belakang kata tersebut merupakan sufiks (akhiran) yang bermakna membendakan (nominalisasi) kata tersebut. Oleh sebab itu, kata wacana dapat diartikan sebagai “perkataan” atau “tuturan”.

Diskursus adalah serapan dari bahasa Inggris untuk istilah wacana yaitu “*discourse*” (Dede Oetomo dalam Mulyana, 2005: 4). Kata *discourse* sendiri berasal dari bahasa latin yaitu “*discursus*” yang berarti “lari ke sana kemari”, “lari bolak-balik”. Kata ini diturunkan dari “*dis*” (dari/ dalam arah yang berbeda) dan *currere* (lari). Berdasarkan turunan kata tersebut, maka diskursus berarti “lari dari arah yang berbeda”. Webster (dalam Mulyana, 2005: 4) memperluas makna diskursus sebagai komunikasi kata-kata, ekspresi gagasan-gagasan, risalah tulis, ceramah, dan sebagainya. Berdasarkan penjelasan tersebut, *discourse* diisyaratkan

sangat erat kaitannya dengan kata, kalimat, atau ungkapan komunikatif, baik secara lisan maupun tulisan.

Pendapat lain mengenai diskursus datang dari Judith Baxter, ia mengemukakan bahwa:

'discourse' is frequently left undefined and therefore carries a kind of multi-acculturality – varying in meaning according to user and context. Thus, discourse are forms of knowledge or powerful sets of assumptions, expectations and explanation, governing mainstream social and cultural practices (Baxter, 2003: 7).

Melalui pernyataan Baxter diatas, kita dapat menyimpulkan bahwa diskursus tidak hanya menyangkut persoalan linguistik semata, namun juga menyangkut agenda dari kepentingan dalam struktur sosial. Dalam perkembangannya, wacana tersebut menjadi salah satu hal yang menarik untuk diteliti, sehingga muncul lah dengan apa yang disebut analisis wacana. Bagi Eriyanto (2009), pemaknaan analisis wacana juga memiliki banyak arti yang luas, karena disesuaikan pula dengan ruang lingkup dan disiplin ilmu yang menggunakannya. Namun, benang merah dari berbagai definisi itu selalu bersinggungan dengan studi mengenai bahasa/ pemakaian bahasa.

Eriyanto dalam bukunya yang berjudul *"Analisis Wacana"* memaparkan 3 pandangan yang digunakan dalam melihat bahasa. *Pertama*, pandangan *positivisme-empiris* yang melihat bahasa sebagai jembatan antara manusia dengan objek diluar dirinya. Pengalaman manusia dapat diekspresikan ke dalam bahasa tanpa ada kendala menyangkut linguistik. Salah satu ciri dari pandangan ini adalah pemisahan antara pemikiran dan realitas, artinya, orang lain yang membaca teks tersebut tidak perlu memikirkan makna atau nilai apa saja yang mendasari teks

tersebut, sebab yang diperhatikan hanyalah kebenaran berdasarkan struktur kaidah sintaksis atau semantik. *Kedua*, munculnya pandangan *konstruktivisme* yang melihat bahasa digunakan sebagai alat untuk membentuk realitas. Ada peran dari pemberi pesan untuk memilah bahasa yang akan digunakan dalam membentuk sebuah wacana. Dengan kata lain, analisis wacana menurut pandangan konstruktivisme digunakan sebagai analisis yang dapat membongkar maksud-maksud dan makna-makna tertentu. *Ketiga*, pandangan *kritis* yang melihat kekurangan dari pandangan konstruksionis. Pandangan kritis menitikberatkan perhatian kepada produksi dan reproduksi makna yang terjadi secara historis dan institusional. Pandangan ini melihat ada kerja kuasa di dalam wacana yang dibentuk. Kontelasi kekuatan inilah yang luput dari pandangan positivisme-empiris dan konstruktivisme. Menurut pandangan kritis, bahasa adalah medium netral yang terletak dari luar sisi si pembicara. Bahasa dipahami sebagai representasi yang berperan dalam membentuk subjek tertentu, tema-tema wacana tertentu, maupun strategi-strategi di dalamnya.

Dalam analisis wacana kritis (*critical discourse analysis*), bahasa tidak dipandang hanya sebatas pada struktur dan kaidah kebahasaan, akan tetapi melihat hubungannya terhadap konteks. Konteks yang dimaksudkan yaitu bahasa yang dipakai untuk tujuan dan praktik tertentu, termasuk di dalamnya praktik kekuasaan. Wacana juga diartikulasikan ke dalam praktik sosial, manakala terjadi hubungan dialektis di antara peristiwa hubungan diskursif tertentu dengan situasi; institusi dan struktur sosial; produksi wacana memiliki efek ideologis sebagai gambaran hubungan kekuasaan yang tidak imbang, diantaranya kelas-kelas sosial, laki-laki

dan perempuan, kelompok minoritas dan mayoritas, dan lain-lain. Sehingga, analisis wacana kritis bertugas menyelidiki kontestasi bahasa dalam kelompok sosial yang saling bertarung dan berupaya mengajukan versinya masing-masing.

Analisis wacana kritis melihat bahasa sebagai faktor penting, yakni bagaimana bahasa digunakan untuk melihat ketimpangan kekuasaan dalam masyarakat. Berikut ini disajikan karakteristik penting dari analisis wacana kritis yang disarikannya oleh Eriyanto dari tulisan Van Dijk, Fairclough, dan Wodak:

1. Tindakan

Prinsip pertama, wacana dipahami sebagai sebuah tindakan, utamanya pada bentuk interaksi. Wacana dipandang sebagai sesuatu yang bertujuan, baik itu yang mempengaruhi, mendebat, membujuk, menyanggah, bereaksi, dan sebagainya. Pada dasarnya, seseorang berbicara atau menulis mempunyai maksud tertentu, baik besar maupun kecil. Selain itu, wacana juga dipahami sebagai sesuatu yang diekspresikan secara sadar, terkontrol, bukan sesuatu yang di luar kendali atau diekspresikan di luar kesadaran.

2. Konteks

Analisis wacana kritis mempertimbangkan konteks wacana, seperti latar, situasi, peristiwa, dan kondisi. Wacana dalam hal ini diproduksi, dimengerti, dan dianalisis pada suatu konteks tertentu. Pada praktik komunikasi, wacana bertugas menyingkap; siapa yang mengomunikasikan dengan siapa dan mengapa; dalam jenis khalayak dan situasi apa; melalui medium apa; bagaimana perbedaan tipe dari perkembangan komunikasi; dan hubungan untuk setiap masing-masing individu. Meskipun demikian, tidak semua

konteks dimasukkan dalam analisis, hanya yang relevan dan berpengaruh atas produksi dan penafsiran teks yang dimasukkan ke dalam analisis.

3. Histori

Menempatkan wacana dalam konteks sosial tertentu berarti wacana diproduksi dalam konteks tertentu dan tidak dapat dimengerti tanpa menyertakan konteks yang menyertainya. Misalnya, konteks historis dimana teks tersebut dibuat; situasi sosial, situasi politik, suasana pada saat tersebut.

4. Kekuasaan

Di dalam analisis wacana kritis juga dipertimbangkan elemen kekuasaan di dalamnya. Setiap wacana yang muncul, dalam bentuk teks, percakapan atau apa pun, tidak dipandang sebagai sesuatu yang alamiah, wajar, dan netral tetapi merupakan bentuk pertarungan kekuasaan. Konsep kekuasaan adalah salah satu kunci hubungan antara wacana dan masyarakat.

5. Ideologi

Ideologi memiliki dua pengertian yang bertolak belakang. Secara positif, ideologi diasumsikan sebagai suatu pandangan dunia yang menyatakan nilai kelompok sosial tertentu untuk membela dan memajukan kepentingan-kepentingan mereka. Adapun secara negatif, ideologi dilihat sebagai suatu kesadaran palsu, yaitu suatu kebutuhan untuk melakukan 'penipuan' dengan cara memutarbalikkan pemahaman orang mengenai realitas sosial. Sebuah teks tidak pernah lepas dari ideologi dan memiliki kemampuan untuk memanipulasi pembaca ke arah suatu ideologi.

C. *Critical Discourse Analysis* (CDA) Norman Fairclough

Menurut Norman Fairclough (1993), *Critical Discourse Analysis* (CDA) adalah metode analisis yang modus utamanya untuk mengeksplorasi secara sistematis hubungan antara kausalitas dan determinasi di antara praktek-praktek diskursif, kejadian-kejadian dan teks di dalam struktur sosial yang lebih luas, serta relasi dan proses dari struktur budaya, dengan tujuan menginvestigasi bagaimana praktik, kejadian, dan teks tersebut berkembang, sebagai hasil dari pembentukan relasi kekuatan dan bertahan dari kekuasaan; serta untuk mengeksplorasi bagaimana opasitas hubungan antara wacana dan masyarakat sendiri sebagai upaya mengamankan kekuasaan dan hegemoni.

Norman Fairclough mengemukakan analisis wacananya ke dalam tiga dimensi, yaitu *text*, *discourse practice*, dan *sosial practice*. *Text* berhubungan dengan linguistik, misalnya dengan melihat kosakata, semantik, dan tata kalimat, juga koherensi dan kohesivitas, serta bagaimana antar satuan tersebut membentuk suatu pengetahuan. *Discourse practice* merupakan dimensi yang berhubungan dengan proses produksi dan konsumsi teks; misalnya, pola kerja, bagan kerja, dan rutinitas saat menghasilkan teks. *Sosial practice*, dimensi yang berhubungan dengan konteks di luar teks; misalnya konteks situasi atau konteks dari media dalam hubungannya dengan masyarakat atau budaya politik tertentu.

Pendekatan Fairclough dalam menganalisa teks berusaha menyatukan tiga tradisi yaitu; *pertama*, analisis tekstual yang terpercini di bidang linguistik; *kedua*, analisis makro-sosiologis praktik sosial (termasuk teori Fairclough, yang tidak menyediakan metodologi untuk teks-teks khusus); *ketiga*, tradisi interpretatif dan

mikro-sosiologis dalam sosiologi (termasuk etnometodologi dan Analisa percakapan), dimana kehidupan sehari-hari diperlakukan sebagai produk tindakan seseorang. Tindakan tersebut mengikuti sederet prosedur dan “kaidah akal sehat.”

Model analisis Norman Fairclough yang dikenal dengan multi dimensi ini dapat dijelaskan sebagai berikut:

1. Dimensi Tekstual (*Text*)

Fairclough melihat *text* dalam berbagai tingkatan. Sebuah teks tidak hanya menampilkan bagaimana sebuah objek digambarkan, namun juga sekaligus bagaimana hubungan antar objek didefinisikan. Setiap teks pada dasarnya, menurut Fairclough, dapat diuraikan dan dianalisis pada ketiga unsur berikut:

Tabel 2.1. Elemen Dasar Teks

Unsur	Yang ingin dilihat
Representasi	Bagaimana peristiwa, orang, kelompok, situasi, keadaan atau apapun ditampilkan dan digambarkan dalam teks.
Relasi	Bagaimana hubungan antara produsen teks dan konsumen teks ditampilkan dalam teks.
Identitas	Bagaimana identitas produsen teks dan identitas konsumen teks ditampilkan dan digambarkan dalam teks.

Teks (*text*) digunakan sebagai bentuk representasi sesuatu yang mengandung ideologi tertentu. Untuk menemukan suatu realitas di dalam teks, bagi Fairclough, setidaknya-tidaknya diperlukan analisis secara linguistik, yaitu analisis kosa kata dan semantik, tata bahasa dan kalimat, serta unit-unit lebih kecil, atau bahkan meliputi sistem suara (fonologi). perihal bagaimana penulis atau pembuat teks mengonstruksi hubungannya dengan pembaca, baik secara formal

atau informal, dan secara tertutup maupun terbuka. Selain itu, untuk mengetahui bagaimana suatu identitas ingin ditampilkan.

Ada beberapa bentuk atau sifat teks yang dapat dianalisis dalam membongkar makna melalui dimensi tekstual, diantaranya:

a. Kohesi dan Koherensi

Analisis ini ditujukan untuk menunjukkan cara klausa dibentuk hingga menjadi kalimat, dan cara kalimat dibentuk hingga membentuk satuan yang lebih besar. Jalinan dalam analisis ini dapat dilihat melalui penggunaan leksikal, pengulangan kata (repetisi), sinonim, antonim, kata ganti, kata hubung, dan lain-lain.

b. Tata Bahasa

Analisis tata bahasa merupakan bagian yang sangat penting karena menakanankan sudut klausa yang terdapat dalam wacana. Klausa ini dianalisis dari sudut ketransitifan, tema, dan modalitasnya. Ketransitifan dianalisis untuk mengetahui penggunaan verba yang mengonstruksi klausa apakah klausa aktif atau klausa pasif, dan bagaimana signifikasinya jika menggunakan nominalisasi. Penggunaan klausa aktif, pasif, atau nominalisasi ini berdampak pada pelaku, penegasan sebab, atau alasan-alasan pertanggungjawaban.

c. Tema

Tema merupakan analisis yang bertujuan untuk melihat struktur tematik suatu teks. Dalam analisis ini, perlu ditinjau tema apa yang secara dominan dimunculkan serta latar belakang kemunculannya. Sedangkan, modalitas

digunakan untuk menunjukkan pengetahuan atau level kuasa suatu ujaran. Fairclough melihat modalitas sebagai pembentuk hubungan sosial yang mampu menafsirkan sikap dan kuasa. Contoh: penggunaan modalitas pada wacana kepemimpinan pada umumnya akan didapati mayoritas modalitas yang memiliki makna perintah dan permintaan seperti modalitas “mesti”, “harus”, “perlu”, “hendaklah”, dan lain-lain.

d. Diksi

Analisis yang dilakukan terhadap kata-kata kunci yang dipilih dan digunakan dalam teks, sekaligus metafora yang digunakan teks tersebut. Pilihan kosa kata yang dipakai berhubungan dengan bagaimana peristiwa, seseorang, kelompok, atau kegiatan tertentu dalam satu *set* tertentu. Kosa kata ini akan sangat menentukan karena berhubungan dengan pertanyaan bagaimana realitas ditandakan dalam bahasa dan bagaimana bahasa pada akhirnya mengonstruksi realitas tertentu. Misalnya pemilihan penggunaan kata untuk miskin digantikan dengan “tidak mampu”, “kurang mampu”, “marjinal”, “terpinggirkan”, “tertindas”, dan lain-lain.

e. Intertekstualitas (*Intertextuality*)

Salah satu gagasan penting dari Fairclough adalah intertekstualitas yang ia kembangkan dari pemikiran Julia Kristeva dan Michael Bakhtin. Intertekstualitas adalah istilah yang digunakan untuk menjelaskan teks dan ungkapan yang dibentuk oleh teks yang telah ada sebelumnya, dan dibangun untuk saling menanggapi, serta salah satu bagian dari teks tersebut mengantisipasi lainnya. Bakhtin mengungkapkan, bahwa sebenarnya, semua

pernyataan atau ungkapan didasarkan oleh ungkapan lain, baik implisit atau eksplisit. Semua pernyataan, dalam hal ini berarti teks didasarkan dan mendasari teks lain.

Menurut Bakhtin, wacana bersifat dialogis. Artinya, seorang penulis pada dasarnya tidak berbicara pada dirinya sendiri dan menyuarakan dirinya sendiri ketika ia memproduksi teks, tetapi ia juga berhadapan dengan suara-suara lain.

Intertekstualitas secara umum dibagi dalam dua bagian besar, yaitu:

1. *Manifest Intertextuality*

Bentuk intertekstualitas yang menunjukkan teks lain atau suara yang lain itu muncul secara eksplisit dalam teks, yang muncul, misalnya kutipan. Sebuah teks bisa jadi menggabungkan teks yang lain tanpa secara langsung untuk mengutip teks yang lain, hanya menjadi dasar konvensi dalam proses produksi teks. Ada beberapa jenis kategori ini, diantaranya; *Representasi Wacana*, menunjukkan istilah peristiwa dilaporkan; *Pengandaian*, proposisi yang diterima oleh pembuat teks yang siap ditempatkan sebagai sesuatu yang dipandang benar dan ditempatkan dalam organisasi teks secara keseluruhan; *Negasi*, untuk tujuan polemik; *Ironi*, untuk menggambarkan bahwa apa yang dikatakan sebetulnya bukan apa yang ingin diungkapkan, hanya untuk menyindir atau untuk tujuan humor dan lain sebagainya; dan *Metadiscourse*, pembuat teks memberikan tingkat yang berbeda ke dalam teks yang dia miliki dan membuat jarak

dirinya dengan tingkat teks yang lain, untuk membatasi objek pembicaraan dengan ungkapan (misalnya, “termasuk” atau “tertentu”).

2. *Interdiscursivity*

Bentuk ini dijalankan pada berbagai level seperti pada tingkat *societal*, institusional, personal, dan lain sebagainya. Menurut Fairclough, ada beberapa elemen dari interdiskursif ini, yaitu; *Genre*, tidak hanya menampilkan tipe teks tertentu, tetapi juga proses produksi, distribusi dan konsumsi dari teks; *Tipe Aktivitas*, bagaimana tindakan dan subjek dikomposisikan dalam suatu organisasi tipe aktivitas tertentu; *Gaya*, menentukan bagaimana partisipan dalam suatu interaksi, termasuk kata-kata dan istilah yang dipakai dalam interaksi; dan *Wacana*, didefinisikan sebagai isi, ide, tema, topik, dan sebagainya, untuk menunjukkan pada apa yang disampaikan oleh teks tersebut.

2. Dimensi Praktik Diskursif (*Discourse Practice*)

Dalam analisis dimensi ini, bagi Fairclough, penafsiran dilakukan terhadap pemrosesan wacana yang meliputi aspek penghasilan, penyebaran, dan penggunaan teks. Beberapa dari aspek-aspek itu memiliki karakter yang lebih institutif, sedangkan yang lain berupa proses-proses penggunaan dan penyebaran wacana. Berkenaan dengan objek penelitian (film), proses-proses institusional yang merujuk pada prosedur *directing* dan *editing* memberikan dampak pada produksi film. Praktik wacana meliputi cara-cara pembuat film (*filmmaker*) memproduksi teks, berkaitan dengan *filmmaker* itu sendiri selaku pribadi; sifat jaringan kerja tim produksi; pola kerja sebagai sebuah institusi; dan sampai pada

proses pasca produksi yaitu distribusi film tersebut. Dengan demikian, ketiga tahapan tersebut harus dilakukan dalam menganalisis dimensi kewacanaan.

a. Produksi Teks

Pada tahap ini, dianalisis pihak-pihak yang terlibat dalam proses produksi teks itu sendiri (siapa yang memproduksi teks). Analisis dilakukan terhadap pihak pada level terkecil hingga bahkan dapat juga pada level kelembagaan pemilik modal. Contoh pada kasus wacana film, perlu dilakukan analisis yang mendalam mengenai organisasi film itu sendiri, seperti latar belakang *filmmaker*. Hal ini mengingat, kerja kolektif tim produksi film memiliki kompleksitas tupoksi (tugas pokok dan fungsi), sehingga film yang dilahirkan tidak terjadi secara alamiah dan netral, melainkan hasil dari negosiasi dan seleksi dalam tataran pra hingga pasca produksi.

b. Konsumsi Teks

Dianalisis pihak-pihak yang menjadi sasaran penerima/ pengonsumsi teks. Contoh, pada film, diperlukan analisis yang mendalam terkait siapa saja segmentasinya sebagai penonton, sebab film dengan *genre* tertentu telah memiliki orientasi dan “pangsa pasar”-nya masing-masing.

3. Dimensi Praktik Sosiokultural (*Sociocultural Practice*)

Dimensi ketiga analisis tingkat makro yang didasarkan pada pendapat bahwa konteks sosial yang ada di luar media sesungguhnya memengaruhi bagaimana wacana yang ada ada di dalam media. Tim produksi film bukanlah suatu ruang yang bebas nilai, tetapi juga sangat ditentukan oleh faktor-faktor di luar media itu sendiri. Praktik sosial-budaya menganalisis tiga hal yaitu ekonomi, politik

(khususnya berkaitan dengan isu-isu kekuasaan dan ideologi) dan budaya (khususnya berkaitan dengan nilai dan identitas) yang juga mempengaruhi institusi media, dan wacananya.

Pembahasan praktik sosial budaya meliputi tiga tingkatan, yaitu;

a. Situasional

Situasional merupakan konteks sosial, bagaimana teks itu diproduksi, umumnya lahir pada sebuah kondisi (lebih mengacu pada waktu) atau suasana khas dan unik. Jika wacana dipahami sebagai suatu tindakan, maka tindakan itu adalah upaya untuk merespon situasi atau konteks sosial tertentu.

b. Institusional

Institusional melihat bagaimana pengaruh institusi/ organisasi dalam praktik produksi wacana. Institusi ini bisa berasal dalam diri media sendiri, bisa juga kekuatan-kekuatan eksternal di luar media yang menentukan proses produksi berita. Ada institusi ekonomi media yang terdiri dari iklan, *rating*, persaingan, dan intervensi. Disamping itu, ada pula institusi politik yang terdiri dari institusi yang mempengaruhi kehidupan dan kebijakan yang dilakukan oleh media dan institusi politik, dalam arti, bagaimana media digunakan oleh kekuatan-kekuatan politik yang ada dalam masyarakat.

c. Sosial

Aspek sosial melihat lebih pada aspek mikro seperti sistem ekonomi, sistem politik, atau sistem budaya masyarakat keseluruhan. Dengan demikian, melalui analisis wacana model ini, kita dapat mengetahui inti sebuah teks dengan membongkar teks tersebut sampai ke hal-hal yang

mendalam. Sebab, sebuah teks mengandung ideologi tertentu yang dititipkan pembuatnya agar masyarakat dapat mengikuti alur keinginan pembuat teks tersebut.

Proses pengumpulan data yang multivel dalam analisis wacana kritis Fairclough ini secara sederhana diperlihatkan dalam tabel di bawah ini:

Tabel 2.2 Level Unit Analisis CDA Norman Fairclough

Level Masalah	Level Analisis	Teknik Pengumpulan Data
Teks	Makro	Satu/ lebih metode Analisis Naskah (Sintagmatis atau Paradigmatis)
Praktik Diskursif	Meso	Pengamatan partisipatif pada Produksi Teks atau <i>Depth Interview</i> dengan pembuat teks, atau “ <i>secondary data</i> ” tentang pembuatan teks.
Praktik Sosiokultural	Mikro	a. <i>Depth Interview</i> dengan pembuat naskah dan ahli yang paham dengan tema penelitian. b. <i>Secondary Data</i> yang relevan dengan tema penelitian c. Penelusuran literatur yang relevan dengan tema penelitian.

Tabel di atas menunjukkan bahwa untuk dapat memahami wacana, kita perlu mengumpulkan data pada level mikro, meso dan makro. Untuk melakukannya, terdapat tiga tahapan analisis yang digunakan, yaitu:

- a. Deskripsi, yakni penguraian isi dan analisis secara deskriptif atas teks. Di sini, teks dijelaskan tanpa dihubungkan dengan aspek lain.
- b. Interpretasi, yakni menafsirkan teks dihubungkan dengan praktik diskursif yang dilakukan. Di sini, teks tidak dianalisis secara deskriptif, tetapi

ditafsirkan dengan menghubungkannya dengan bagaimana proses produksi dari teks tersebut.

- c. Eksplanasi, bertujuan untuk mencari penjelasan atas hasil penafsiran kita pada tahap kedua (konsumsi teks). Penjelasan itu dapat diperoleh dengan mencoba menghubungkan produksi teks tersebut dengan praktik sosiokultural teks tersebut.

D. Konsep Film

Secara Umum

Secara historis, pendefinisian film awalnya ditafsirkan bermacam-macam, utamanya merujuk pada perkembangan teknologi. Contohnya, film yang disebut sebagai pita seluloid hanya digunakan di dunia fotografi untuk menangkap gambar, kemudian bergeser ke istilah *movie*, sebagai kepanjangan dari *moving pictures*, ketika seorang fotografer mampu menangkap gambar kuda di salah satu pacuan kuda dengan teknik *stop motion*, selanjutnya ketika Lumiere Bersaudara dengan menggunakan alat mekanis yang dibuatnya bernama *Cinetograph* merekam berbagai gambar hidup kemudian dipertontonkan di sebuah layar, dan disebut-sebut awal kemunculan sinema (*cinema*), yang dalam definisi bahasa Inggris disebut bioskop. Sehingga, penggunaan istilah yang merujuk film akhirnya digunakan tergantung pada wilayah atau negara mana. Di Indonesia sendiri, istilah film lebih umum digunakan dibandingkan dengan istilah yang lain. Sedangkan, istilah “film” (sinema) berasal dari bahasa Latin, *Cinematographic*. Artinya, *Cinema* + *tho* = *phytos* (cahaya) + *graphic/ graph* (tulisan/ gambar/ citra), jadi secara harfiah, film

adalah melukis gerak dengan cahaya, agar bisa melakukannya, harus menggunakan alat khusus yang umumnya disebut kamera.

Pada saat ini, film telah menjadi media berutur manusia, sebuah alat komunikasi dalam menyampaikan pesan. Jika sebelumnya, bercerita atau berkisah dilakukan dengan lisan, lalu tulisan, kemudian muncul lah foto yang sebagai visualisasi sebuah cerita dan pada akhirnya kelahiran film dengan kekuatan gambar bergerak mampu menceritakan tentang kehidupan, dan kemudian disempurnakan dengan elemen suara didalamnya. Disinilah kita menyebut film sebagai representasi dunia nyata. Dibandingkan dengan media lain, film memiliki kemampuan untuk meniru kenyataan sedekat mungkin dengan realitas sehari-hari. Sehingga, tidak mengherankan jika kemampuan dan kekuatan film mengindikasikan karakter yang signifikan sebagai pembeda dari media massa lainnya. Disamping itu, film pun selalu bertalian dengan seperangkat nilai atau gagasan vital, visi dan misi yang disampaikan dalam bentuk pesan (*message*) baik secara langsung maupun tersirat (Arifin, 2000:157).

Film juga berfungsi sebagai arsip sosial yang menangkap jiwa zaman (*zeitgeist*) masyarakat pada waktu dan situasi tertentu, menunjukkan kehidupan masyarakat seperti kehidupan sosial suatu masyarakat, impian suatu masyarakat, dan lain-lain (Imanjaya, 2006:20). Dalam memahami film sebagai sebuah produk, film dapat dibagi atas dua unsur pembentuk yakni, unsur naratif dan unsur sinematik. Unsur naratif berhubungan dengan aspek cerita atau tema film, yang meliputi tokoh, masalah, konflik, lokasi, waktu, yang berkaitan dengan sebuah aturan yaitu hukum kausalitas (logika sebab-akibat). Sedangkan, unsur sinematik merupakan aspek-

aspek teknis dalam produksi sebuah film, terdiri dari; *mise en scén *, yaitu latar atau *setting*, tata cahaya, kostum dan *make up*; sinematografi; *editing*; dan suara.

a. Film sebagai Media Komunikasi Massa

Film sebagai media massa adalah alat komunikasi yang bisa menyebarkan pesan secara bersamaan dan cepat kepada *audience* yang luas dan heterogen. Kelebihan media massa dibanding dengan jenis komunikasi lain adalah ia mampu mengatasi hambatan ruang dan waktu, bahkan media massa mampu menyebarkan pesan hampir seketika pada waktu yang tak terbatas. Film sebagai salah satu bentuk pengekspresian yang unik dan kreatif, juga menjalankan fungsi dari media massa seperti menginformasikan, mendidik, menghibur dan sebagai alat penyebaran ideologi. Film dengan kekuatan audio visualnya dapat memberikan pengaruh di kehidupan masyarakat, bahkan lebih jauh lagi, film dianggap sebagai katalisator perubahan sosial. Tidak mengherankan jika pada film-film tertentu berakibat meninggalkan jejak-jejak ingatan kepada penontonnya atau bahkan mampu menggerakkan masyarakat sebagai hasil dari penerimaan pesan-pesan yang disematkan.

Produksi massa dan sistem distribusi pesan mengubah perspektif ‘terpilih’ ke dalam perspektif luas publik dan membawanya ke dalam eksistensi. Realitas yang direpresentasikan film dapat menandingi media lain dengan penggunaan bahasanya yang universal, sehingga mampu mendobrak batasan sosial dan budaya apa saja. Maka dari itu, film dianggap terbukti sebagai bagian dari media massa yang paling efektif dengan kemampuan mengkombinasikan visual, gerakan, suara dan musik menjadi satu kesatuan.

Hal tersebut menyebabkan film dapat berkomunikasi secara efektif dan menciptakan pengaruh yang tidak dapat diciptakan media lain, karena karakteristik yang unik inilah publik dari berbagai macam level tertarik untuk menonton film.

“film sebagai alat komunikasi massa yang kedua muncul di dunia, mempunyai masa pertumbuhannya pada akhir abad ke-19, dengan perkataan lain, pada waktu unsur-unsur yang merintang perkembangan surat kabar sudah dibikin lenyap. Ini berarti bahwa dari permulaan sejarahnya, film dengan lebih mudah dapat menjadi alat komunikasi yang sejati, karena ia tidak mengalami unsur-unsur teknik, politik, ekonomi, sosial dan demografi yang merintang kemajuan surat kabar pada masa pertumbuhannya dalam abad ke-18 dan permulaan abad ke-19” (Oey Hong Lee, 1965: 40).

Dalam banyak penelitian tentang dampak film sebagai media komunikasi massa dan hubungannya kepada masyarakat, secara dominan menunjukkan hasilnya secara linier. Artinya, film selalu mempengaruhi dan membentuk masyarakat berdasarkan muatan pesan (*message*) di dalamnya, tanpa pernah berlaku sebaliknya. Kritik yang muncul terhadap perspektif tersebut didasarkan atas argumen bahwa film adalah potret dari masyarakat di mana film itu dibuat. Film selalu merekam realitas yang tumbuh dan berkembang dalam masyarakat, dan kemudian diproyeksikan sebagai materi konsumsi oleh penontonnya.

b. Film sebagai Seni Audio Visual

Disamping film sebagai media komunikasi massa yang berfungsi menyampaikan pesan paling mumpuni di abad ke-20, film dengan muatan nilai estetikanya juga diakui sebagai bagian dari kesenian, bahkan sebuah karya yang dibuat melalui proses cipta kriya paling kompleks. Menurut

Joseph M. Boggs dalam bukunya *The Art of Watching Film* (1992), kedudukan film sama dengan seperti media artistik lainnya, karena ia memiliki sifat-sifat dasar dari bentuk kesenian pula. Seperti halnya seni lukis dan seni pahat, film juga menggunakan garis, susunan, warna, bentuk, volume dan massa, sehingga dinilai sama baiknya dalam saling pengaruh-mempengaruhi secara subtil antara cahaya dan bayang-bayang. Seperti drama, film melakukan komunikasi verbal melalui dialog. Seperti musik, film menggunakan irama yang kompleks. Seperti puisi, film berkomunikasi melalui citra, metafora, dan lambang-lambang. Seperti pantomim, film memusatkan diri pada gambar bergerak. Seperti tari, gambar bergerak itu memiliki sifat-sifat ritmis tertentu. Seperti novel, film memiliki kemampuan untuk memainkan waktu dan ruang, mengembangkan dan mempersingkatnya, menggerak majukan atau memundurkannya secara bebas dalam batas-batas wilayah yang cukup lapang dari kedua dimensi itu.

Dalam pemahaman Rudolf Arnheim (1957), esensi film sebagai seni dapat dipahami dengan tiga modalitas utama, yaitu kata yang diucapkan (*the spoken word*), gambar bergerak (*the image in motion*), dan musik (*the musical sound*). Aturan-aturan tentang modalitas tersebut dalam sebuah karya seni *hybrid*, artinya karya seni yang terdiri dari berbagai medium, namun tetap dapat bekerja dalam kesatuan. Misalnya, teater dan tari yang melibatkan dinamisitas gerak. Namun, yang membedakan film dengan dua bentuk seni tersebut adalah pada dua level koherensi yaitu antara gambar dan suara. Level pertama, yakni paralelisme, hanya merupakan sinkorinsasi aksi (gerak) yang

ada di dalam gambar dengan suara sebagai konsekuensi logisnya, artinya pada level ini gambar dan suara merupakan dua entitas yang sebetulnya terpisah. Terkadang, ada momen di mana suara mendistorsi gambar, dan begitu juga sebaliknya. Sedangkan pada level yang lebih dalam, yakni kombinasi sempurna (*perfect fusion*) antara gambar dan suara, keduanya saling melengkapi satu sama lain. Misalnya ketika ketiadaan suara di dalam film horror justru meningkatkan intensitas pengalaman sinematik. Pada momen semacam itu, suara adalah elemen yang tidak terpisahkan dari gambar yang sedang disajikan, sama seperti ruang kosong yang menjadi latar belakang sebuah lukisan.

Menurut Gombrich (1950), sebuah karya buatan manusia bisa dikatakan sebagai karya seni jika melakukan representasi, yang dapat disebut dengan representasi seni. Apabila dalam membuat sebuah karya tidak memuat representasi seni, maka kegiatan tersebut bisa dikatakan sebagai 'meniru' realitas semata. Maka dari itu, representasi seni melakukan hal yang lebih dari tindakan meniru realitas, karena representasi seni dapat merepresentasikan sesuatu dalam bentuk yang sama sekali berbeda dengan apa yang dimaksudkan. Jadi, representasi bukan sekadar menghadirkan sesuatu, akan tetapi menghadirkan interpretasi subjektif ke dalam sebuah karya.

Sehubungan dengan pandangan tersebut, Rudolf Arnheim dalam bukunya *Film as Art* (1957) mengatakan, bahwa film menjadi sebuah karya seni ketika tujuan dari film tersebut tidak sekadar menangkap gambar yang ada, tetapi lebih dari itu, yaitu menghadirkan representasi objek lewat cara khusus yang

hanya bisa dilakukan oleh film. Disamping itu, film dapat meninggalkan *mechanical process* dengan tujuan menghadirkan representasi sebuah objek, kemampuan tersebut dapat melalui teknik *montage*. Sebuah film dapat mengarahkan penontonnya pada gambar-gambar yang dikehendaki oleh *filmmaker* sebagai upaya untuk menghadirkan representasi objek. Hal semacam ini tidak bisa dikatakan sebagai sekadar menangkap gambar realitas, karena pada dasarnya penonton tidak pernah melihat realitas dalam bagian-bagian yang terpisah seperti yang disajikan dalam teknik *montage*. Penonton sebagai masyarakat di kehidupan nyatanya selalu melihat realitas secara utuh seperti yang dilakukan dalam teknik *long shot*. Teknik *montage* memungkinkan sutradara mengarahkan perhatian penonton pada gambar-gambar yang dikehendakinya. Deskripsi tersebut merupakan hal yang esensial dalam film.

c. Film dalam Perspektif Psikoanalisis

Film sebagai sebuah medium sejatinya selalu berkaitan dengan subjek sosial, sehingga filmpun tidak luput dari objek pembahasan psikoanalisis yang pusat penyelidikannya berada pada ranah kejiwaan seseorang—dalam konteks film, berarti penonton (*audience*) dan pembuat (*filmmaker*). Ali (2010: 72) mengatakan bahwa saat kita menonton film, ada peringatan bahwa apa yang kita nonton hanyalah cerita fiksi, namun seringkali ilusi ruang otonom dari fiksi naratif penonton dirusak oleh aktor yang menyapa penonton secara langsung. Sedangkan pada *genre* lainnya, seperti film non-fiksi atau dokumenter, penonton pada dasarnya memahami bahwa yang disajikan di

dalam film dokumenter bukanlah merupakan rekayasa imajinatif seperti film fiksi pada umumnya, sehingga penonton akan memiliki semacam peringatan untuk menonton film dokumenter sebagai sebuah informasi yang sedang dan/atau telah terjadi secara faktual.

Setiap manusia memiliki hasrat dalam hidupnya, namun hasrat itu dianggap tidak pernah terpuaskan, sehingga bagi Žižek (dalam Fiennes, 2006) mengatakan bahwa film mengajari manusia untuk berhasrat. Hasrat tidak muncul begitu saja, tetapi hasrat tersebut adalah hasil dari prosesnya. Artinya, realita yang dialami manusia sehari-hari dibentuk oleh hasrat, sehingga hasrat memungkinkan muncul dari sebuah pengalaman menonton film.

Pada hakikatnya, manusia tidak dilahirkan dalam suatu realitas, akan tetapi manusia dibentuk oleh interaksi dengan manusia lainnya serta dipengaruhi oleh bahasa, yang dimana, jika bahasa tersebut diabaikan, maka realitas tersebut akan mengalami disintegrasi. Meminjam pemahaman Jacques Lacan, seorang ahli psikoanalisis yang gagasannya dipengaruhi besar oleh Saussure dan Freud. Sebenarnya secara tidak langsung, ketika kita sedang menonton film, kita akan mengalami proses bercermin atau memasuki fase imajiner (*The Imaginary*). Lacan dikenal dengan triadik psikoanalisisnya, yaitu:

Tabel 2.3. Triadik Psikoanalisis Jacques Lacan

<i>The Real</i>	<i>The Imaginary</i>	<i>The Symbolic</i>
Fase Pra-Odipal <i>(pre-oedipal)</i>	Fase Cermin <i>(mirror stage)</i>	Fase Odipal <i>(oedipal)</i>

Dalam perspektif psikoanalisis, film dapat dipahami sebagai entitas yang diperhadapkan pada dua komponen hidup, yaitu pembuat (*filmmaker*) dan penonton (*audience*). *Filmmaker* melihat realitas dunia nyata sebagai *The Symbolic* pada tatanan *The Imaginary*, sebab mereka sedang bercermin pada dunia nyata, kemudian menginterpretasinya menjadi tanda-tanda didalam film agar memiliki makna sesuai motif dan tujuannya, film disini karena telah memiliki 'dunia'-nya sendiri dianggap menjadi *The Symbolic*. Kemudian, *audience* menginterpretasikan tanda-tanda pada *The Symbolic* (yang telah diproduksi oleh *filmmaker*), untuk dimaknai sebagaimana mereka bercermin (*Mirror Stage*) pada dunia yang dihidupinya (dunia nyata). Jadi, *filmmaker* dan *audience* berhadapan pada *The Imaginary* terlebih dulu pada fase *Mirror Stage* sebelum sama-sama memproduksi simbol-simbol sebagai *The Symbolic*.

Disinilah seseorang akan membentuk fantasi dirinya dalam realitas sesungguhnya berdasarkan tokoh yang dinontonnya, seperti halnya menemukan persamaan antara peristiwa yang dialaminya di dunia nyata dengan sang aktor alami di dalam film. Disamping itu, seseorang memiliki dorongan untuk berhasrat dalam realitasnya sesuai dengan apa yang ditampilkan di dalam film, meskipun pada akhirnya yang dapat dipahami bahwa fenomena tersebut membawa seseorang mengalami distorsi.

Menurut Fiennes (2006), film tidak hanya tentang bagaimana menyamakan rasa percaya orang-orang seperti mereka percaya pada agama. Namun, lebih pada bagaimana membuat orang-orang tetap percaya pada

kekuatan film itu sendiri. Kepercayaan ini menjadi paradoks dengan apa yang ditampilkan pada film. Penonton dengan sadar memahami bahwa apa yang ada di film adalah rekayasa semata, tetapi penonton tetap saja seringkali larut dalam emosi yang mempengaruhinya. Rasa percaya yang ‘aneh’ ini menjadi nilai bagi karakter yang sangat menarik, baik di dalam film, teater maupun pertunjukkan lainnya, seperti prolog.

Dunia ini merupakan wilayah film yang sangat luas. Žižek (dalam Fiennes, 2006) juga menambahkan bahwa untuk memahami dunia saat ini, kita membutuhkan film. Hanya melalui film kita bisa mengetahui keadaan-keadaan yang kritis atau keadaan sesungguhnya yang tidak kita dapatkan di dalam realitas sesungguhnya. Film-film yang biasa kita lihat merupakan penggambaran ulang (rekonstruksi) realitas sesungguhnya yang ada di sekitar kita. Film menjadi media yang sangat efektif untuk menyampaikan pendapat ataupun pesan berdasarkan realitas sesungguhnya. Sehingga, saat kita menonton film, berarti kita sedang melihat realitas yang sebenarnya terjadi di kehidupan nyata.

Secara Khusus

Film sebagai stuktur penceritaan perlu dipahami sebagai unit yang terdiri dari unsur-unsur pembentuknya. Bagi Bordwell dan Thomson (2008), film pada dasarnya dibentuk oleh dua unsur, yaitu unsur sinematik dan unsur naratif, yang dapat dijelaskan sebagai berikut:

a. Unsur Sinematik

Unsur sinematik memiliki berbagai turunan yang telah disepakati secara umum dalam dunia perfilman, sebagai berikut:

- *Mise en scene*

Secara harfiah, *mise en scene* berasal dari bahasa Perancis yang artinya “*putting in the scene*”. *Mise en scène* berhubungan dengan seluruh elemen yang ditempatkan di depan kamera, diantaranya meliputi: *setting* atau latar, *make up* dan *wardrobe*, pencahayaan, serta pemain atau tokoh dan pergerakannya.

- Sinematografi

Unsur ini mencakup tidak hanya tentang apa yang difilmkan, tetapi juga tentang bagaimana proses seorang sineas membuat film, disamping itu, sinematografi juga akan memungkinkan dimuatnya nilai-nilai estetika di dalam film. Setidaknya terdapat tiga aspek penting dalam sinematografi, yaitu kamera, *framing* dan durasi. Kamera berhubungan langsung dengan lensa, dimana lensa diumpakan seperti sejauh, sedekat, seluas, dan sesempit apa perspektif atau sudut pandang atau mata manusia. *Framing* adalah pembingkai objek dalam kamera, yang juga berhubungan langsung dengan jarak dan bidang luas lensa. Durasi adalah batasan perekaman gambar, yang pada praktiknya memungkinkan untuk dipercepat ataupun diperlambat dengan teknik tertentu di tahap pascaproduksi.

- *Editing*

Editing adalah proses pemilihan serta penyambungan shot-shot yang telah direkam kemudian melalui teknik-teknik tertentu untuk memberdayakan fungsi kontinuitas gambar, aspek ritmik, aspek spasial, aspek temporal dan aspek *stylistic*. *Editing* berhubungan langsung dengan bagaimana nantinya penonton dapat mendapatkan pengalaman dari penyajian audio visual dari sebuah film.

- Suara

Suara (Audio) adalah unsur sinematik yang berkaitan dengan dialog, musik dan efek suara. Di awal kemunculan film bersuara, musik memiliki peran yang sangat penting karena di masa itu, film belum dilengkapi dialog tetapi sepanjang film diisi dengan musik.

b. Unsur Naratif

Unsur naratif adalah elemen yang meliputi rangkaian peristiwa yang memiliki hubungan sebab-akibat (kausalitas) (Pratista, 2008: 33), dijelaskan sebagai berikut:

- Alur dan cerita, alur adalah rangkaian peristiwa yang memiliki sebab-akibat dan disajikan dalam bentuk audio maupun visual. Sedangkan, cerita adalah rangkaian peristiwa, baik yang disajikan dalam film maupun tidak. Hal ini dikarenakan di beberapa film berlatarbelakang suatu peristiwa tidak dimunculkan secara detail karena yang menjadi fokus dari film tersebut, bukanlah latar belakang suatu peristiwa atau tokoh tersebut, tetapi konflik yang muncul (Pratista, 2008: 34).

- Hubungan kausalitas dimunculkan oleh karakter yang memainkan perannya. Ketika seorang aktor memainkan sebuah peran, maka akan ada reaksi yang muncul sebagai akibat dari peran tersebut. Namun, tidak semua hubungan sebab-akibat dipicu oleh seorang aktor. Di beberapa film, ada sebab yang muncul dari peristiwa alam, seperti bencana alam (Bordwell & Thompson, 2008: 77-78).
- Lokasi menentukan di mana sebuah adegan atau peristiwa dalam film terjadi. Lokasi yang digunakan bisa menggunakan lokasi yang sesungguhnya atau menggunakan set studio yang dibangun mirip dengan lokasi sesungguhnya (Pratista, 2008: 35).
- Waktu, sebuah cerita tidak akan terjadi tanpa adanya unsur waktu. Aspek-aspek waktu yang berhubungan dengan unsur naratif antara lain yaitu, urutan waktu, durasi waktu dan frekuensi waktu. Urutan waktu berkaitan dengan bagaimana sebuah cerita disampaikan dengan pola waktu tertentu, baik secara linier maupun non-linier. Durasi waktu sama dengan durasi film, yaitu lama sebuah film akan disajikan. Film memiliki durasi mulai dari beberapa menit seperti pada film pendek hingga beberapa jam untuk film panjang (Pratista, 2008: 36-38 dan Bordwell & Thompson, 2008: 80-82).

E. Film Dokumenter

Upaya mendefinisikan film dokumenter pertama kali dilakukan oleh John Grierson saat mengulas film karya Robert Flaherty berjudul *Nanook of the North* (1926). Grierson mengungkapkan, bahwa apa yang dilakukan Flaherty selaku

sutradara adalah “*a creative treatment of actuality*” (sebuah perlakuan kreatif yang aktual). Definisi tersebut kemudian berkembang sejalan dengan lahirnya berbagai karakter dari film-film dokumenter lainnya. Misalnya, Steve Blandford, Barry Keith dan Jim Hillier berpendapat bahwa film dokumenter adalah pembuatan film yang subyeknya adalah masyarakat, peristiwa atau situasi yang benar-benar terjadi di dunia realita dan di luar dunia sinema.

Bill Nichols, sebagai seorang pengamat dan pengajar film dokumenter menuliskan di bukunya berjudul *Representing Reality* (1991), bahwasanya film dokumenter adalah bentuk upaya menceritakan kembali sebuah kejadian atau realitas dengan menggunakan fakta dan data. Selain itu, Edmund F. Penney dalam *Facts on File Film and Broadcast Terms* (1990) menganggap bahwa film dokumenter merupakan suatu jenis film yang melakukan interpretasi terhadap subyek dan latar belakang yang nyata. Sedangkan, David Bordwell & Kirstin Thompson mengatakan bahwa inti dari film dokumenter adalah untuk menyajikan informasi yang faktual tentang dunia di luar film itu sendiri, bedanya dengan film fiksi adalah dalam proses pembuatannya, tidak ada rekayasa, baik dari tokohnya maupun ruang dan waktu peristiwa tersebut terjadi.

Tanzil menunjukkan persamaan dan perbedaan diantara tiga format film, yaitu film dokumenter, film fiksi dan film berita, sebagai berikut:

Tabel 2.4 Perbedaan Format Film

Fiksi	Dokumenter	Berita
Tidak selalu menggunakan fakta dan data dalam mengungkapkan kejadian	Mengungkapkan kejadian dengan menggunakan fakta dan data	Mengungkapkan kejadian dengan menggunakan fakta dan data
Boleh ada unsur khayalan pembuat film	Setia pada fakta dan data	Setia pada fakta dan data
Subjektif, tergantung cara pandang pembuat film	Subjektif, tergantung cara pandang pembuat film; ada keberpihakan	Objektif; mematuhi etika penyampaian berita secara berimbang (<i>cover both side</i>)
Ada pesan yang ingin disampaikan pembuat film	Ada pesan yang ingin disampaikan pembuat film	Bisa sekadar melaporkan apa yang terjadi
Alur cerita merupakan elemen utama	Memerlukan alur cerita sebagai media menyampaikan pesan	Tidak memerlukan alur cerita ataupun elemen dramatik lainnya

(Sumber: Tanzil, dkk, 2010:20)

Perihal Film Dokumenter

Untuk memahami hal ihwal film dokumenter, kiranya terdapat beberapa garis besar yang mengindikasikan batasan film dokumenter jika dibandingkan dengan *genre* film lain, diantaranya adalah:

- a. Menyampaikan Kebenaran

Pada prinsipnya, film dokumenter setia pada fakta, sehingga film dokumenter berperan menyampaikan kebenaran dan menampilkan kebenaran tersebut dalam kehidupan manusia, sehingga pembuat film dokumenter dituntut untuk menggali lebih dalam dan menyeluruh setiap hal yang terkait dengan persoalan tersebut (Tanzil, 2010).

b. Konstruksi Subjektif

Dalam film dokumenter, sudut pandang (*point of view*) yang dianggap sebagai subjektivitas merupakan elemen yang tak mungkin dihindari. Sederhananya, pembuatan film dokumenter adalah kegiatan yang meliputi serangkaian pilihan signifikan mengenai apa yang akan direkam, bagaimana cara merekamnya, apa yang harus digunakan, dan akan ditampilkan di depan penonton, bukan hanya kejadian itu semata. Pembuat film akan menampilkan keberpihakannya sebagai pendapat dan sudut pandang atau bahkan dapat dikenali sebagai keberpihakannya. Sehingga diperlukan konstruksi dengan dinamika dan penekanan sesuai dengan logika pembuatnya (Taylor, 1997: 8).

c. Konflik Kepentingan (*Conflict of Interest*)

Ketika menonton film dokumenter dengan kemungkinan biasanya sudut pandang sutradara, maka salah satu kesadaran yang perlu diangkat adalah sumber pendanaan pembuatan film tersebut. Tak bedanya dengan film ber-*genre* fiksi, film dokumenter tentunya memerlukan pendanaan dalam tahap produksi. Sehingga, pada kasus tertentu, film dokumenter juga melalui proses *making as demand*, artinya dibuat sesuai pesanan oleh pendananya.

d. Etika dan Akuntabilitas

Konflik kepentingan dan adanya kredibilitas yang dipertanyakan menjadi bukan satu-satunya standar yang dipertimbangkan dalam film dokumenter. Unsur lain yang dipertimbangkan oleh *documentary filmmaker* adalah digunakannya subjek hidup dan merekamnya dengan akurasi tinggi. Pada praktik tersebutlah, film dokumenter dianggap erat kaitannya dengan kerja-kerja jurnalistik, sebab di dalam kajian jurnalistik terdapat beberapa hal sebagai etika yang harus dipatuhi. Namun, film dokumenter sebagai produk, tentu harus mempertimbangkan alur cerita dan elemen dramatik yang melibatkan karakter-karakter faktual, oleh karena diperlukan perlakuan yang kreatif untuk bisa mendapatkan informasi dan data terpercaya, semisal dari narasumber yang dianggap perlu dilindungi identitasnya sebagai kepentingan keamanan.

Pendekatan Film Dokumenter (*Documentary Approach*)

Ketika pembahasan mengenai pendekatan film dokumenter, hal yang perlu dipahami bahwasanya pendekatan tersebut adalah wujud yang terlihat secara kasat mata serta dapat dirasakan dampaknya oleh penonton, sehingga lebih dekat dengan elemen-elemen yang tervisualkan dan dapat didengarkan, seperti *mise en scène*, sinematografi, *editing*, pencahayaan, *setting* (lokasi dan ruang), dan lain-lain. Sehingga, pada beberapa tokoh film dokumenter, menilai pendekatan tersebut menjadi tipe-tipe atau gaya dalam film dokumenter.

Bill Nichols dalam bukunya yang berjudul *Introduction to Documentary* (2001), mengklasifikasikan pendekatan film dokumenter berdasarkan karakteristik film-

film dokumenter yang pernah diproduksi oleh dokumenteris-dokumenteris sebelumnya. Klasifikasi tersebut sebagai indikasi atas persamaan dan perbedaan dalam aspek dramatis, imaji visual, imaji auditif, hingga citra atau kehadiran dokumenteris di depan kamera. Klasifikasi pendekatan film dokumenter (*documentary approach*) oleh Nichols, dapat dijelaskan sebagai berikut:

a. *Poetic*

Kehadiran pendekatan *poetic* berkaitan dengan gerakan modernis *avant-garde*, yaitu teori *montage* dari sineas-sineas Soviet dan prinsip *photogenie* dari gerakan sinema Impresionisme Perancis. Salah satu pionir pendekatan *poetic* adalah Dziga Vertov yang mengungkapkan pendekatan dari tipe tersebut adalah "*Variant of a Manifesto*" saat mengusung gagasan *kinochestvo* (kualitas dari menjadi sinematik, yang dapat diartikan sebagai seni mengorganisasi gerakan yang penting dari subjek-subjek film dalam ruangnya sebagai keseluruhan ritme artistic, di dalam keselarasan dengan unsur-unsur materialnya serta ritme internal dari tiap subjek (Michelson, O'Brien dan Vertov, 1984). Gaya *poetic* secara khusus mempengaruhi lahirnya bentuk-bentuk alternatif atas cara-cara menyampaikan informasi dan pesan agar mudah dipahami, baik itu berbentuk argumentasi atau sebuah sudut pandang, ataupun menampilkan masalah-masalah yang saling berhubungan dan membutuhkan solusi. Gaya dengan *mood* dan *tone* demikian mampu memberi kesan afektif lebih banyak dibandingkan hanya menghadirkan sebuah informasi atau cara-cara yang persuasif, sehingga elemen retorikal tidak sepenuhnya digunakan.

Pendekatan *poetic* cenderung memiliki interpretasi subjektif oleh pembuatnya pada subjek-subjek yang direkamnya, subjek-subjek yang dimaksud bukan hanya berupa orang atau manusia, tetapi juga fenomena alam sebagai metafora dari tema yang ingin disampaikan. Pada praktiknya, *poetic* bertalian erat dengan penggunaan fragmen dan pola abstrak dari bentuk, warna dan gambar yang berfungsi merepresentasikan tema-tema tertentu, sehingga dapat dilihat bagaimana imajinasi oleh pembuatnya (*filmmaker*). Pendekatan *poetic* mengabaikan kandungan penceritaan tradisional yang cenderung menggunakan karakter tunggal (*individual characters*) dan peristiwa yang harus dikembangkan. Fungsinya adalah sebagai ukuran atau rujukan dalam melihat objek lain di dalam film sebagai wujud yang terpisah, kemudian *filmmaker* memilih dan menatanya menjadi kumpulan dan pola-pola sesuai keputusan mereka. Penyajian gambar dalam dokumenter *poetic* juga menolak kesinambungan (*continuity*) gambar dan penggunaan lokasi yang terikat pada satu waktu dan tempat yang bersamaan, dan lebih mengeksplorasi asosiasi dan pola-pola yang melibatkan ritme waktu (*temporal rhythms*) dan jusktaposisi ruang (*spatial juxtapositions*).

b. *Expository*

Pendekatan *expository* lahir bersamaan dengan berkembangnya medium televisi dan sebagai reaksi ketidakpuasaan terhadap tipe yang dianggap terlalu puitik (*poetic*). Reaksi tersebut berupa tawaran dengan titik beratnya menyajikan gambar dengan disertai penjelasan secara bersamaan. Dasar pemikiran dari *expository* adalah pada penekanan isi film yang cenderung

retorik dengan tujuan menyebarkan informasi secara persuasif. Secara khusus, *expository* tidak terlepas oleh elemen *voice over* sebagai narasi yang dihadirkan sebagai sudut pandang orang ketiga, sehingga apa yang dijelaskan lebih deskriptif dan informatif. Narasi tersebut diarahkan langsung kepada penonton dengan menawarkan serangkaian fakta dan argumentasi yang ilustrasinya bisa dijumpai dari *shot-shot* yang tampil. Tujuan digunakannya narasi yaitu dapat menyampaikan informasi ‘abstrak’ atau yang tidak mungkin terwakilkan oleh suguhan gambar semata, sehingga narasi bertugas dalam memperjelas peristiwa atau adegan yang terekam kamera dan kurang dipahami oleh penontonnya.

Argumentasi yang dibangun dalam *expository* umumnya bersifat didaktis, cenderung memaparkan informasi secara langsung kepada penonton, bahkan sering mempertanyakan baik-buruk sebuah fenomena berdasarkan pijakan moral tertentu, dan mengarahkan penonton pada satu kesimpulan secara langsung. Tipe *expository* ini banyak digunakan pada tayangan televisi, karena menghadirkan sebuah sudut pandang yang jelas dan menutup kemungkinan adanya perbedaan penafsiran. Sehingga, *expository* banyak dikritik karena cenderung menjelaskan makna gambar yang ditampilkan, *filmmaker* seperti tidak yakin bila gambar tersebut mampu menyampaikan pesan, dan tentu saja kehadiran *voice over* cenderung membatasi bagaimana gambar harus dimaknai (Tanzil, 2010: 8). Namun sesungguhnya, pada beberapa film, penggunaan *voice over* maupun teks tertulis juga bertugas

sebagai legitimator data atau informasi yang disuguhkan, sekaligus menjembatani (*bridging*) perpindahan lokasi atau topik-topik tertentu.

c. *Observational (Direct Cinema)*

Tipe *observational* dekat dengan gerakan Neo-realisme dari sineas-sineas Italia pada pasca Perang Dunia II, dimana pada praktiknya menggunakan latar tempat yang aktual dan aktor yang berperan bukanlah aktor yang berpengalaman (*taken for granted*). Gaya ini menolak intervensi terhadap subjek atau peristiwa yang ada, sebagai upaya untuk bersikap secara netral tanpa memberikan penilaian secara langsung terhadap subjek atau peristiwa yang sedang berlangsung—hanya sebagai ‘saksi’. Pokok utamanya adalah pendekatan observasi, sebagaimana praktik observasi mengutamakan keakuratan sebuah data dibanding justifikasi peneliti, sehingga praktiknya cenderung merekam segala sesuatu secara langsung. Gaya ini menolak penggunaan *voice over* oleh narator atau komentator seperti halnya dokumenter beraliran *expository*. Pendekatan *observational* utamanya merekam kejadian secara spontan dan natural, sehingga menekankan kegiatan *shooting* yang informal, tanpa tata lampu khusus atau hal-hal lain yang telah dirancang sebelumnya. Kekuatannya justru pada kesabaran pembuat film untuk menunggu kejadian-kejadian signifikan yang berlangsung di hadapan kamera (Lucien, 1997: 22).

Para penekun *direct cinema* umumnya berasal dari atau belajar dari para etnolog dalam upaya hidup bersama (*living within*) para subjeknya, oleh karenanya dibutuhkan waktu yang cukup panjang dan intens dalam hal

pendekatan untuk diterima sebagai bagian dari kehidupan subjeknya. Hasilnya adalah menghadirkan kesan intim antara subjek dan penonton, yang ditandai dengan spontanitas subjek dalam menyampaikan persoalan yang mereka hadapi, tidak saja melalui ucapan, namun juga melalui tindakan, kegiatan, serta percakapan yang dilakukan dengan subjek lain secara aktual, sehingga penonton diperhadapkan pada realitas yang sesungguhnya (Tanzil, 2010:10).

d. *Participatory*

Pendekatan *participatory* erat kaitannya dengan pendekatan *observational* dalam hal hidup bersesama atau melakukan praktik kerja lapangan seperti antropolog dan etnolog dan kemudian menuliskan segala sesuatu yang telah dipelajari. Perbedaan mendasar dari kedua pendekatan tersebut adalah, jika *observational* tidak memungkinkan *filmmaker* disadari kehadirannya oleh penonton karena tidak menghadirkan citra visual dan citra bunyi oleh pembuatnya, sedangkan *participatory* bertindak interaktif terhadap subjek dan sering melibatkan diri dalam sebuah peristiwa atau kegiatan keseharian, sehingga *filmmaker* mendapatkan pengalaman subyektif hasil dari keterlibatannya secara aktif. Fokus utamanya adalah mengkonstruksi hubungan partisipatif kepada subjeknya.

Jika dokumenter *observational* menekankan persuasi untuk memberi gambaran pada penontonnya tentang apa rasanya berada di dalam situasi tertentu, tetapi tidak mempedulikan seperti apa rasanya bagi pembuat film yang juga berada di adegan tersebut, *participatory* justru ingin memberi kesan

kepada penontonnya seperti apa pembuat film berada di dalam adegan yang terekam. Pendekatan ini pada akhirnya memberikan gambaran peristiwa dengan diwakili oleh seseorang yaitu *filmmaker* yang secara aktif terlibat di dalamnya. Pokok utamanya adalah mengabaikan sikap diam-diam mengamati (*observational*), kemudian mengkonfigurasi ulang secara puitis (*poetic*), atau secara argumentatif memodifikasi ‘dunia’ dalam film (*expository*).

Aspek utama dari dokumenter *participatory* adalah wawancara, terutama dengan subjek-subjeknya sehingga bisa didapatkan komentar-komentar dan respon langsung dari narasumbernya. Dengan demikian, subjek dalam film tersebut berwenang menyampaikan pendapat dan pandangan mereka terhadap permasalahan yang diangkat. Tetapi, ketika di tahap *post-production (editing)*, pendapat-pendapat dari wawancara tersebut akan disusun ulang dan melibatkan pemotongan-pemotongan ucapan, sehingga dapat menjadi argumentasi atas permasalahan yang ingin disampaikan oleh pembuat filmnya. Sehingga, banyak dari kalangan pengamat yang mengkritisi karena dianggap banyak manipulasi dan intervensi terhadap peristiwa dan subjek yang direkam.

e. *Reflexive*

Jika *participatory* menggambarkan hubungan antara *filmmaker* dengan subjeknya, *reflexive* lebih kepada hubungan *filmmaker* dengan penontonnya melalui medium penyampaian pesan yaitu film. *Reflexive* dianggap sebagai gaya yang cenderung melibatkan afeksi penonton—sisi emosional. Gaya

yang terkesan subjektif dan politis ini berupaya menyajikan realitas atas referen pada realitas nyata, yang pastinya sesuai dengan perspektif seorang *filmmaker*. Sehingga, segmentasi penontonnya sangat dibatasi oleh batas-batas asumsi dasar atau persepsi personal penontonnya. Sederhananya, hanya yang pernah merasakan, membaca, mendengarkan ataupun paham pada permasalahan yang sama atau mendekati kesamaan akan merasakan aspek emosional yang sama.

Sebab karakter gaya *reflexive* sangat dekat dengan *participatory*, tindakan dan sikap yang mengintervensi tentunya juga hadir, tetapi diwujudkan dengan pendekatan yang subtil, artinya tidak begitu saja memberikan penilaian, dalam poin ini Bill Nichols menuliskan “*speaking nearby*” bukan “*speaking about*”. Pendekatan semacam inilah yang justru menyadarkan penonton bahwa kehadiran *filmmaker* dalam adegan yang sedang berlangsung tidak dapat dihindari oleh perhatian penonton. Kekuatan *reflexive* adalah *film truth* (*kino pravda*) yang menceritakan bagaimana tentang bagaimana proses perekaman kehidupan keseharian sebagaimana adanya, dan *film eye* (*kino glaz*) yaitu prosedur bagaimana film dikonstruksi dengan menggunakan kemampuan teknis film, yang biasanya berlangsung di meja *editing*.

f. *Performative*

Tipe film dokumenter ini berciri paradoksal, di mana pada satu sisi, tipe ini justru mengalihkan perhatian penonton dari ‘dunia’ yang tercipta dalam film. Sedangkan, sisi yang lain justru menarik perhatian penonton pada aspek ekspresi dari film itu sendiri. Tujuannya untuk merepresentasikan ‘dunia’

dalam film secara tidak langsung, serta menciptakan suasana (*mood*) dan nuansa ‘tradisi’ dalam film yang cukup kental yaitu tradisi penciptaan subjek atau peristiwa dalam film fiksi. Aspek penciptaan tersebut bertujuan untuk menggambarkan subjek atau peristiwanya secara lebih subjektif, lebih ekspresif, lebih stylistik, lebih mendalam seta lebih kuat menampilkan penggambarannya. Subjek dan peristiwa tersebut dibuat secara baik dan terasa lebih hidup sehingga penonton dapat merasakan pengalaman dari peristiwa yang dibuat itu. Subjek dan peristiwa dibuat jauh lebih lengkap supaya penonton dapat merasakan perubahan dan variasinya.

Pendekatan *performative* memungkinkan pemberian ruang yang lebih luas terhadap kebebasan berkreasi dalam bentuk abstraksi visual, naratif, dan sebagainya. Biasanya, *performative* dianggap berlawanan dengan *observational* karena *performative* menghadapi masalah estetika dengan personal penerimaan penonton terhadap kebenaran yang disajikan.

Jenis (*Genre*) Film Dokumenter

Genre berarti jenis atau ragam—merupakan istilah yang berasal dari bahasa Perancis. Kategori demikian diperlukan dalam bidang seni-budaya seperti musik, film, sastra dan lain-lain. Sebab, dalam kenyataannya, bahwa setiap *genre* berfluktuasi dalam popularitasnya dan akan selalu terikat erat pada faktor-faktor budaya, sehingga yang paling utama yang harus dipahami bahwasanya *genre* akan berkembang sesuai dengan intelektualitas dan dinamika masyarakat itu sendiri. Demikian pula dalam film dokumenter, Gerzon R. Ayawila dalam bukunya yang

berjudul *Dokumenter: Dari Ide Sampai Produksi* (2008), membagi film dokumenter ke dalam dua belas jenis, yaitu:

a. Laporan Perjalanan

Jenis ini awalnya adalah dokumentasi antropologi dari para ahli etnolog atau etnografi. Namun, dalam perkembangannya bisa membahas banyak hal, dari yang paling penting hingga yang ‘remeh temeh’, sesuai dengan pesan dan gaya yang dipakai. Istilah lain yang sering digunakan untuk jenis film dokumenter ini adalah *travelogue*, *travel film*, *travel documentary* dan *adventures film*.

b. Sejarah

Dalam film dokumenter, jenis dokumenter dengan topik sejarah menjadi salah satu yang sangat kental aspek *referential meaning*-nya, sebuah makna yang sangat bergantung pada referensi peristiwanya, sebab keakuratan data sangat dijaga dan hampir tidak boleh ada yang salah, baik pemaparan data maupun hasil tafsirannya. Jenis ini banyak diproduksi sebab sesuai dengan kebutuhan masyarakat akan pengetahuan dari masa lalu.

c. Potret atau Biografi

Jenis ini berkaitan dengan sosok seseorang yang dianggap sebagai seseorang yang dikenal luas di dunia ataupun masyarakat tertentu, bahkan seseorang yang ‘biasa saja’ namun memiliki kehebatan, keunikan maupun aspek menarik lainnya. Biasanya, potret dikaitkan dengan tindakan mengupas aspek *human interest* dari seseorang dengan menceritakan peristiwa-peristiwa yang dianggap penting dan krusial. Isinya bisa berupa sanjungan,

simpati, kritik dan pemikiran sang tokoh. Sedangkan biografi dikaitkan dengan tindakan yang cenderung mengupas secara kronologis dari yang secara garis penceritaan bisa dari awal tokoh dilahirkan hingga saat tertentu, baik itu masa sekarang, setelah meninggal atau saat kesuksesan sang tokoh.

d. Nostalgia

Film dokumenter dengan jenis ini sebenarnya dekat dengan jenis sejarah, namun biasanya banyak yang menengokkan kilas balik atau napak tilas dari kejadian-kejadian tertentu dari seseorang. Jenis ini pada umumnya mengangkat tema atau peristiwa pada suatu waktu yang signifikan, tujuannya untuk menyegarkan kembali ingatan tentang peristiwa pada masa itu.

e. Rekonstruksi

Dokumenter jenis ini mencoba memberi gambaran ulang terhadap peristiwa yang terjadi secara utuh, umumnya jenis ini memiliki kesulitan dalam merepresentasikan suatu permasalahan yang berkaitan dengan subjek sosial kepada penonton, sehingga harus dibantu dengan merekonstruksi peristiwa tersebut. Pada praktiknya, rekonstruksi tersebut tidak membutuhkan *mise en scène* yang persis dengan kejadiannya, hanya berfokus pada adegan atau aktivitas oleh subjek aslinya, sehingga sangat berbeda dari konsep doku-drama, yang memang membutuhkan tingkat keotentikan yang tinggi.

f. Investigasi

Jenis film dokumenter ini memang perpanjangan dari praktik investigasi jurnalistik. Peristiwa yang diangkat merupakan peristiwa yang ingin

diketahui secara mendalam. Tujuan utamanya adalah menyingkap tabir dibalik sebuah peristiwa yang belum diketahui banyak orang, sehingga diperlukan praktik-praktik pencarian data dan informasi yang banyak melibatkan banyak karakter agar dapat dipercaya kebenarannya oleh penonton, atau bahkan beberapa karakter utama yang pernah dan sedang terlibat langsung dalam peristiwa yang belum diketahui banyak orang.

g. Perbandingan dan Kontradiksi

Jenis dokumenter ini menonjolkan sebuah perbandingan, bisa jadi dari seseorang ataupun isu-isu sosial. Topik yang diangkat biasanya permasalahan yang secara jelas memperlihatkan kesenjangan, perbedaan, kelas sosial, ataupun mengikuti aktor sosial selama beberapa tahun untuk memperlihatkan transformasi perjalanan hidupnya.

h. Ilmu Pengetahuan

Film dokumenter dengan *genre* demikian berisikan pengetahuan-pengetahuan yang secara umum telah diketahui oleh masyarakat ataupun belum diketahui secara luas. Jenis ini bisa dibagi ke dalam dua *sub-genre*, yaitu:

- Sains, jenis film dokumenter ini biasanya ditujukan untuk publik umum yang menjelaskan tentang suatu ilmu pengetahuan tertentu, misalnya dunia binatang, dunia teknologi, dunia kebudayaan, dunia tata kota, dunia lingkungan, dunia kuliner, dan lain sebagainya.
- Intruksional, jenis film dokumenter ini dirancang khusus untuk mengajari pemirsanya bagaimana melakukan hal-hal tertentu, misalnya bagaimana

cara bermain gitar akustik atau gitar blues pada tingkat awal, memasang instalasi listrik, penanaman bunga yang dijamin tumbuh, menari perut untuk menurunkan berat bada, bermain *rafting* untuk mengarungi arus jeram, dan lain sebagainya.

i. Buku Harian (*Diary*)

Seperti halnya sebuah buku harian, maka film dengan *genre* demikian mengacu pada catatan perjalanan kehidupan seseorang yang diceritakan kepada orang lain. Istilah lain yang sering digunakan adalah film dokumenter autobiografi. Tentu saja sudut pandang dari tema-temanya menjadi sangat subjektif, sebab bertalian erat dengan apa yang dirasakan oleh subjek pada lingkungan tempat tinggal ataupun peristiwa-peristiwa yang pernah dialami. Struktur ceritanya cenderung linear serta kronologis, narasi menjadi unsur suara lebih banyak digunakan serta seringkali mencantumkan ruang dan waktu kejadian secara jelas. Pada beberapa film, jenis *diary* ini oleh pembuatnya digabungkan dengan jenis lain, seperti laporan perjalanan (*travel-doc*) ataupun nostalgia.

j. Musik

Jenis film dokumenter ini merujuk pada elemen spesifik yaitu musik, baik itu yang menampilkan dokumentasi konser music ataupun perjalanan tur keliling sebuah musisi yang bertujuan untuk mempromosikan albumnya. Pada praktiknya, jenis ini kerap dikombinasikan dengan *genre* lainnya, seperti biografi, sejarah, *diary*, dan lain sebagainya.

k. *Association Picture Story*

Jenis film dokumenter ini dipengaruhi oleh film-film eksperimental, yang mengandalkan gambar-gambar yang tidak berhubungan, namun ketika disatukan, menghasilkan makna yang dapat diterima penonton sebagai hal-hal tematik melalui asosiasi yang dikonstruksi. Pada beberapa film, bahkan tidak menampilkan satupun karakter manusia, tetapi menampilkan fenomena-fenomena alam, tujuannya tidak lain sebagai metafora dalam memahami sebuah pesan yang ingin disampaikan.

1. Dokudrama

Film dokumenter ini merupakan hasil dari penafsiran ulang oleh pembuatnya terhadap kejadian nyata, bahkan selain peristiwanya, hampir seluruh aspek filmnya, seperti tokoh, ruang dan waktu yang cenderung direkonstruksi. Pada praktiknya, ruang (tempat) akan dicari yang mirip dengan tempat aslinya, atau bahkan membangun kembali tempat tersebut sebagai keperluan film tersebut. Begitu pula dengan tokoh, pastinya akan dimainkan oleh aktor yang sebisa mungkin dibuat mirip dengan tokoh aslinya.

F. Konsep Semiotika

Secara etimologis, istilah semiotika (*semiotics*) berasal dari bahasa Yunani yaitu *semeion* yang berarti tanda atau *sign*. Tanda itu sendiri didefinisikan sebagai sesuatu yang atas dasar konvensi sosial yang telah terbangun sebelumnya, dapat dianggap mewakili sesuatu yang lain (Eco dalam Sobur, 2012: 95). Tanda tersebut menyampaikan suatu informasi sehingga bersifat komunikatif, mampu

menggantikan suatu yang lain (*stand for something else*) yang dapat dipikirkan atau dibayangkan.

Pada dasarnya, Semiotika adalah ilmu yang mempelajari tentang tanda dalam kehidupan manusia, yang berarti, semua yang hadir di sekitar kita dilihat dari segi tanda, yakni sesuatu yang harus diberi makna. Merujuk pada Ferdinand de Saussure (1916), melihat tanda sebagai pertemuan antara bentuk (yang tercipta dalam kognisi seseorang) dan makna (atau isi, yakni yang dipahami oleh manusia pemakai tanda).

Semiotika sebagai ilmu atau metode analisis untuk mengkaji tanda, dimana tanda tersebut adalah perangkat yang kita pakai dalam upaya mencari jalan di dunia ini, di tengah-tengah manusia dan bersama-sama manusia. Sebagaimana hakikat manusia sebagai entitas ke-menjadi-an, sehingga untuk mencapai titik kulminasinya sebagai manusia perlu mengenali kekurangannya melalui tanda-tanda yang dapat ia kenali sendiri. Semiotika, pada dasarnya hendak mempelajari bagaimana kemanusiaan (*humanity*) memaknai hal-hal (*things*). Memaknai (*to signify*) dalam hal ini tidak dapat dicampuradukkan dengan mengkomunikasikan (*to communicate*). Memaknai berarti bahwa objek-objek tidak hanya membawa informasi, dalam hal mana objek-objek itu hendak berkomunikasi, tetapi juga mengkonstitusi sistem terstruktur dari tanda (Kurniawan, 2001: 53).

Perkembangan Semiotika

Menurut Preminger (Sobur, 2012: 96), meskipun refleksi tentang tanda mempunyai sejarah filsafat yang patut dihargai, namun semiotika dalam arti modern berangkat dari seorang ahli bahasa kewarnegaraan Swiss, yaitu Ferdinand de Saussure (1857-1913). Orang yang sejaman dengannya adalah seorang filsuf

Amerika, Charles Sander Peirce (1839-1914) yang juga mengembangkan ilmu tentang tanda.

Saussure sendiri adalah Guru Besar Ilmu Bahasa di Universitas Sorbonne, Perancis (1881-1891) dan Universitas Jenewa, Swiss (1891-1912), yang untuk pertama kalinya memberikan landasan pada *linguistic* sebagai ilmu yang mandiri. Ia juga menyebutkan perlunya ada ilmu yang mempelajari tentang “kehidupan tanda” yang disebutnya *Semiology*. Menurut Saussure, semiologi adalah ilmu yang mengkaji tanda-tanda dalam masyarakat. Saussure membagi tanda menjadi dua bagian yang tidak terpisahkan, yaitu penanda (*signifier*) dan petanda (*signified*), yang kemudian juga disebut sebagai Strukturalis dan bersifat dikotomis.

Adapun, Charles Sander Peirce, yang umumnya disebut semiotika aliran pragmatis, melihat tanda sebagai “sesuatu yang mewakili sesuatu”. Jadi, yang dilihat Peirce, tanda bukanlah suatu struktur, melainkan suatu proses kognitif yang berasal dari apa yang ditangkap panca indera. Bagi Peirce, semiotika pada dasarnya berangkat dari tiga elemen utama, yang disebut dengan teori segitiga makna (*triangle meaning*). (1) Tanda adalah sesuatu yang berbentuk fisik yang dapat ditangkap oleh panca indera manusia dan merupakan sesuatu yang merujuk (merepresentasikan) hal lain di luar tanda itu sendiri. Acuan tanda ini disebut objek; (2) Acuan tanda (objek) adalah konteks sosial yang menjadi referensi dari tanda atau sesuatu yang dirujuk tanda; (3) Pengguna tanda (*interpretant*) adalah konsep pemikiran dari orang yang menggunakan tanda dan menurunkannya ke suatu makna tertentu atau makna yang ada dalam benak seseorang tentang objek yang dirujuk sebuah tanda.

Teori tanda Pierce mengaitkan tiga elemen, yakni representamen, objek dan interpretan. Sehingga semiotikanya disebut bersifat trikotomis (Hoed, 2011: 4). Sedangkan, Roland Barthes (1915-1980) yang berasal dari Perancis meneruskan ide-ide besar terkait semiotika dari Saussure dengan mengajarkan sosiologi tanda, simbol dan representasi kolektif di Kota Perancis. Pernyataan Barthes yang paling dikenal adalah “*La Mort de l’auteur*” atau *the death of author* atau “matinya si penulis”, yang dengan itu ia menggarisbawahi bahwa tidak ada otoritas interpretasi, dan interpretasi dapat terus berjalan (Iswidayati, 200: 1-2).

Semiotika sebagai Pendekatan Analisis Teks Paradigmatik

Kajian semiotika memfokuskan tiga wilayah, yaitu; *pertama*, tanda itu sendiri. Wilayah ini meliputi kajian mengenai berbagai jenis tanda yang berbeda, cara-cara berbeda dari tanda-tanda didalam menghasilkan makna, dan cara tanda-tanda tersebut berhubungan orang yang menggunakannya. Tanda adalah konstruksi manusia dan hanya bisa dipahami di dalam kerangka penggunaan/ konteks orang-orang yang menempatkan tanda-tanda tersebut; *kedua*, kode-kode atau sistem dimana tanda-tanda diorganisasi. Kajian ini melingkupi bagaimana beragam kode telah dikembangkan untuk memenuhi kebutuhan masyarakat atau budaya, ataupun untuk mengeksploitasi saluran-saluran komunikasi yang tersedia bagi pengiriman kode-kode tersebut; dan *ketiga*, budaya, tempat dimana kode-kode dan tanda-tanda beroperasi. Hal ini pada gilirannya bergantung pada penggunaan dari kode-kode atau tanda-tanda untuk eksistensi dan bentuknya sendiri (Fiske, 2010).

Charles Morris (1946) dalam Morissan dan Wardhany (2009) membagi semiotika dalam tiga wilayah, yaitu:

a. Semantik

Semantik membahas bagaimana tanda berhubungan dengan referennya, atau apa yang diwakili suatu tanda. Semiotika menggunakan dua dunia, yaitu 'dunia benda' (*world of things*) dan 'dunia tanda' (*world of signs*) dan menjelaskan hubungan keduanya. Jika kita bertanya, tanda itu mewakili apa? Maka kita berada di dunia semantik. Buku kamus, misalnya, merupakan referensi semantik. Kamus mengatakan kepada kita apa arti suatu kata atau apa yang diwakili atau direpresentasi oleh suatu kata. Prinsip dasar dalam semiotika adalah bahwa representasi selalu diperantarai atau dimediasi oleh kesadaran interpretasi seorang individu, dan setiap interpretasi atau makna dari suatu tanda akan berubah dari satu situasi ke situasi lainnya.

b. Sintaktik

Sintaktik adalah studi mengenai hubungan di antara tanda. Dalam hal ini, tanda tidak pernah sendirian mewakili dirinya, tanda adalah selalu menjadi bagian dari sistem tanda yang lebih besar atau kelompok tanda yang diorganisir melalui cara tertentu. Sistem tanda seperti ini disebut kode. Kode dikelola dalam berbagai aturan. Dengan demikian, tanda yang berbeda mengacu atau menunjukkan benda berbeda dan tanda digunakan bersama-sama melalui cara-cara yang diperbolehkan.

Menurut pandangan semiotika, tanda selalu dipahami dalam hubungannya dengan tanda lainnya. Buku kamus tidak lebih dari katalog atau daftar kata-kata yang menunjukkan hubungan antara satu kata dengan kata lainnya (satu kata dijelaskan dengan kata-kata lain). Dengan demikian, secara umum, kita

dapat memahami bahwa sintaktik sebagai aturan yang digunakan manusia untuk menggabungkan atau mengkombinasikan berbagai tanda ke dalam suatu sistem makna yang kompleks. Aturan yang terdapat pada sintaktik memungkinkan manusia menggunakan berbagai kombinasi tanda yang sangat banyak untuk mengungkapkan arti atau makna.

c. Pragmatik

Pragmatik yaitu bidang yang mempelajari bagaimana tanda menghasilkan perbedaan dalam kehidupan manusia atau dengan kata lain, pragmatic adalah studi yang mempelajari penggunaan tanda serta efek yang dihasilkan tanda. Pragmatik memiliki peran sangat penting dalam teori komunikasi karena tanda dan sistem tanda dipandang sebagai alat yang digunakan orang untuk berkomunikasi. Aspek pragmatik dari tanda memiliki peran penting dalam komunikasi, khususnya untuk mempelajari mengapa terjadi pemahaman (*understanding*) atau kesalahpahaman (*misunderstanding*) dalam berkomunikasi.

Struktur dan Relasi Tanda

Berdasarkan pandangan semiotika signifikansi, bila seluruh praktik sosial dapat dianggap sebagai fenomena bahasa, maka ia dapat pula dipandang sebagai ‘tanda’. Hal ini dimungkinkan oleh karena luasnya pengertian ‘tanda’ itu sendiri. Saussure menjelaskan ‘tanda’ sebagai kesatuan yang tak dapat dipisahkan dari dua bidang, seperti halnya selembar kertas, yaitu; bidang penanda (*signifier*) untuk menjelaskan ‘bentuk’ atau ‘ekspresi’; dan bidang petanda (*signified*) untuk menjelaskan ‘konsep’ atau ‘makna’.


Gambar 2.1 Dikotomis Semiotika Ferdinand de Saussure

Signifier	Signified
Sign	

Berkaitan dengan model *dyadic* di atas (tanda/penanda/petanda), Saussure menekankan perlunya semacam konvensi sosial (*social convention*) di kalangan komunitas bahasa, yang mengatur makna sebuah tanda. Satu kata mempunyai makna tertentu yang disebabkan adanya kesepakatan sosial di antara komunitas pengguna bahasa (Culler, 1976: 19).

Selanjutnya menurut Saussure, bahasa dibentuk semata-mata oleh prinsip ‘perbedaan’ (*difference*). Perbedaan hanya dimungkinkan lewat beroperasinya dua aksis bahasa yang disebutnya dengan aksis *paradigms* dan aksis *syntagms*. *Paradigms* adalah suatu perangkat tanda (kamus, perbendaharaan kata) yang melaluinya pilihan-pilihan dibuat, dan hanya satu unit dari pilihan tersebut yang dapat dipilih. *Syntagms* adalah kombinasi tanda dengan tanda lainnya dari perangkat yang ada berdasarkan aturan tertentu, sehingga menghasilkan ungkapan bermakna (Saussure, 1976: 190-192).

Gambar 2.2 Aksis Tanda


Paradigms
Paradigms : unit bahasa kamus (<i>vocabulary</i>) pilihan vertikal Syntagms : rantai (<i>chain</i>) [A] + [B] + [C] + [D] + [n] mengikuti waktu (<i>timeliness</i>) rantai horizontal

Aksis bahasa ini sangat penting dalam berbagai sistem signifikansi dalam penerapannya di masyarakat, diantaranya sistem *fashion*, sistem makanan, sistem arsitektur, sistem iklan, dan lain sebagainya. Sebagai contoh, perhatikan tabel berikut:

Gambar 2.3 Relasi Sintagmatik dan Paradigmatik

Syntagms	→	[kemeja] + [dasi] + [jas] + [celana]
↑		
Paradigms		[jaket] [jas hujan] [safari] [rompi] [batik]

Dalam semiotika signifikansi, terdapat tingkatan tanda (*staggered system*), yang memungkinkan untuk dihasilkannya makna yang juga berlapis-lapis. Barthes menjelaskan setidaknya terdapat dua tingkat dalam pertandaan, yaitu denotasi (*denotation*) dan konotasi (*connotation*).

Denotasi adalah tingkat pertandaan yang menjelaskan hubungan antara penanda dan petanda, atau antara tanda dan rujukannya pada realitas, yang menghasilkan makna yang eksplisit, langsung dan pasti. Denotasi adalah tingkatan pertandaan yang paling konvensional di dalam masyarakat, yaitu elemen-elemen tanda yang maknanya cenderung disepakati secara sosial. Sedangkan, konotasi adalah tingkat pertandaan yang menjelaskan hubungan antara penanda dan petanda, yang didalamnya beroperasi mana yang implisit, tersembunyi dan multitafsir. Ia menciptakan makna-makna lapis kedua, yang terbentuk ketika penanda dikaitkan dengan berbagai aspek psikologis, seperti perasaan, emosi, ataupun keyakinan, yang disebut makna konotatif.

Disamping itu, Barthes juga melihat makna yang lebih dalam tingkatannya, akan tetapi lebih bersifat konvensional, yaitu makna-makna yang berkaitan dengan mitos. Mitos dalam pemahaman semiotika Barthes adalah pengodean makna dan nilai-nilai sosial (yang sebetulnya arbitrer atau konotatif) sebagai sesuatu yang dianggap alamiah.

Gambar 2.4 Peta Tanda Roland Barthes

<i>Signifier</i> (Penanda)	<i>Signified</i> (Petanda)
<i>Denotative Sign</i> (Tanda Denotasi)	
<i>Connotative Signifier</i> (Penanda Konotasi)	<i>Connotative Signified</i> (Petanda Konotasi)
<i>Connotative Sign</i> (Tanda Konotasi)	

(Sumber: Sobur, 2004: 69)

Selain kombinasi tanda, analisis semiotika juga berupaya mengungkap interaksi di antara tanda-tanda. Meskipun bentuk interaksi di antara tanda-tanda tersebut sangat terbuka luas, akan tetapi terdapat dua bentuk interaksi utama yang dikenal, yaitu metafora (*metaphor*) dan metonimi (*metonymy*). Metafora adalah sebuah model relasi antar tanda yang didalamnya sebuah tanda dari sebuah sistem digunakan untuk menjelaskan makna untuk sebuah sistem yang lainnya. Misalnya, penggunaan metafora ‘kepala batu’ untuk menjelaskan seseorang yang tidak mau diubah pikirannya. Sedangkan, metonimi adalah interaksi antar tanda yang di dalamnya sebuah tanda diasosiasikan dengan tanda lain, yang di dalamnya terdapat hubungan bagian (*part*) dari keseluruhan (*whole*). Misalnya, tanda ‘botol’ (*part*)

untuk mewakili ‘pemabuk’ (*whole*). Atau tanda ‘mahkota’ untuk mewakili konsep tentang ‘kerajaan’.

G. Semiologi Sinema (Semiotika Film Christian Metz)

Christian Metz merupakan salah satu kritikus film dan pengajar semiotika dari *Ecole des Hautes Etudes ou Sciences Sociales* (EHESS) Paris, Perancis. Pendekatan Metz yang dikenal dengan “*Theorie du Film*” (Teori Film), merupakan hasil pengembangan konseptual Linguistik Struktural pada tahun 1960-an dan konsep teoritis Psikoanalisa Freudian-Lacanian tahun 1970-an. Dibandingkan dengan teori yang lebih dulu ada, seperti dari pemikiran Riccioto Canudo, Louis Delluc, Jean Epstein, Germain Dulac, Eisenstein, Koulechov dan Pudovskin, Metz dianggap lebih “cermat” dari teori atau analisa filmnya. Teori film dari Metz mengkaji wacana-wacana sejarah film, masalah ekonomi film, estetika film dan semiotika film.

Kontribusi penting Metz dalam memahami film terletak pada bagaimana dia memperkenalkan sebuah konsep *cinematis institution*. Melalui konsep tersebut, Metz mengungkapkan, bahwasanya film tidak terbatas pada aspek industri yang memproduksi sebuah film saja, melainkan juga aspek lain di luar itu, sehingga penonton dapat menjadi salah satu bagian dari film dengan cara memposisikan penonton sebagai kesatuan film yang berfungsi sebagai mesin kedua, yaitu bergerak dalam wilayah psikologis. Melalui konsep ini, Metz memaparkan setidaknya ada tiga mesin utama dalam memaknai film secara utuh sebagai bahan penelitian, yaitu *outer machine* (film sebagai industri), *inner machine* (psikologi penonton) dan *third machine* (penulis naskah film – kritikus – sejarawan – teoritikus).

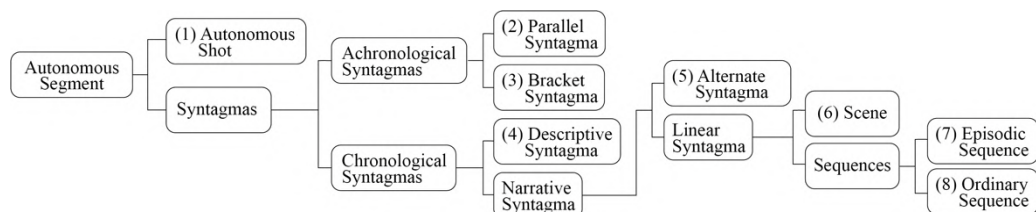
Pada artikel pertama Metz tentang semiology sinema “*Le Cinema: Language ou Langage?*”, yang juga terbit bersama dua artikel Roland Barthes (*Rhetorique de L’image* dan *Elements de la Semiologie*), dalam majalah *Communications*, No. 4, 1964, menuliskan bahwa berkat oposisi konsep *Langue* dari Strukturalis, yang didekatkan dengan bahasa manusia, seperti Bahasa Perancis, Bahasa Inggris, Bahasa Indonesia, dll. Film akhirnya dapat dikelompokkan pada *Langage*, yang dekat dengan tanda lampu lalu lintas, gejala alam, dll. Sehingga sinema dengan unit terkecilnya yaitu *shot* dapat dimaknai sendiri oleh penontonnya, meskipun begitu, susunan *shot* hingga membentuk *scene* dan *sequence*, bagi Metz, selalu diasosiasikan beralasan dan bermotif. Artinya, film tidak seperti bahasa yang bersifat arbitrer, melainkan sistem bahasa itu sendiri. Contohnya, “Kuda” yang terdiri dari empat fonem, yaitu (K) + (u) + (d) + (a), yang morfemnya adalah /kuda/, dalam sinematografi dapat diungkapkan dengan gambar kuda, baik itu dengan teknik *close up*, *medium shot*, dan lain-lain yang tidak dapat dianggap sejajar dengan morfem /kuda/.

Di dalam buku *Film Language*, Metz menganalisis sebuah film sebagai hubungan motivasi yang berada pada tingkat denotatif maupun konotatif. Hubungan denotatif yang beralasan tersebut, lazim disebut dengan analogi, karena memiliki persamaan perseptif atau auditif, *significant (signifie)* dan referen. Untuk mengenali hubungan tersebut, Metz (1974) melalui apa yang disebut sebagai Analisis Sintagmatik dengan istilah *The Large Syntagmatic*, dapat diartikan sebagai sebuah analisis yang melibatkan bagaimana masing-masing *shot*, *scene*, dan *sequence* saling terkait satu sama lain untuk menguraikan kategori sintagmatik

dalam film narasi. Merujuk pada oposisi Louis Hjelmslev “Paradigmatis” dan “Sintagmatis”, yang dalam konteks Saussure dapat dikaitkan baik dengan oposisi “hubungan *in absentia*” (hubungan asosiatif) atau “hubungan *in presential*” (hubungan sintagmatis), maupun dengan oposisi *Langue* dan *Parole*, dimensi sintagmatis dalam sinema nampak lebih penting dari dimensi paradigmatis.

Metz berpendapat bahwa modus utama analisis untuk film didasarkan pada hubungan sintagmatik, yaitu sebuah makna yang dikembangkan dan diartikulasikan melalui ekspresi rantai sementara dari sebagian otonomnya. Berdasarkan hal ini, Metz mengembangkan serangkaian yang terbagi dalam dua cabang di dalam hubungan sintagmatik, yang merujuk pada urutan plot, apakah terus menerus atau diskontinyu, dan merujuk pada waktu cerita, apakah terus menerus dan diskontinyu).

Gambar 2.5 *The Large Syntagmatic*



(Sumber: Metz, 1974: 146)

Tipe-tipe sintagmatik yang dapat diidentifikasi dalam film (metode secara induktif), tetapi akhirnya tersampaikan dalam sistem tersebut (metode deduktif) dan dari hal itu terdapat 8 tipe sintagmatis utama. Metz mengkategorikan 8 tipe utama *autonomous segment* yang disebut *sequences* (tetapi untuk selanjutnya Metz hanya akan menggunakan terminologi *sequence* untuk dua dari delapan tipe tersebut, yaitu

tipe 7 dan tipe 8. Berikut ini adalah penjelasan mengenai tipe-tipe sintagmatik (Metz, 1974: 123-131), sebagai berikut:

- a. *Autonomous Segment*: terminologi ‘otonomi’ dari istilah tersebut bukan merupakan tanda bahwa tiap segmen bisa berdiri sendiri—bersifat otonom, karena tiap segmen baru mencapai tujuan utamanya, jika dikemas sebagai suatu kesatuan. Maka, *autonomus segment* dapat dipahami sebagai kesatuan atau keseluruhan dari suatu film.
- b. *Autonomous Shot (1)*: suatu *single shot* yang menunjukkan keseluruhan segmen atau episode dalam satu plot film. Satu *shot* sama dengan satu *segment*. *Autonomous Shot* memiliki dua domain, yaitu; *sequence shot* atau *establishing shot* dan terdiri dari empat sintagmatik sub-domain yang disebut sebagai *insert* dan identifikasi menurut fungsi masing-masing.
 - *Sequence Shot*, sebuah adegan yang ditampilkan dalam satu *shot* sebagai fungsi mengelaborasi aksi utama.
 - *Non-diegetic Insert*, menunjukkan sebuah objek yang berasal diluar aksi film dengan cara menyisipkan sebuah *shot* yang sama sekali tidak berhubungan dengan unsur ruang dan waktu dalam cerita adegan.
 - *Subjective Insert*, yang tidak menampilkan karakter utama, namun menampilkan sudut pandang dari karakter tersebut, seperti kenangan, mimpi, ketakuran, atau antisipasi.
 - *Displaced Diegetic Insert*, yang merupakan sebuah *cutaway* dari satu aksi *shot* yang terjadi di tempat lain.

- *Explanatory Insert, shot* sisipan yang bertujuan untuk menjelaskan peristiwa kepada penonton.
- c. *Syntagmas* adalah sebuah unit linguistik yang terdiri dari fonem, kata, atau frase yang berada dalam hubungan berurutan satu sama lain, dalam konteks film berarti susunan *shot* yang logis dan terkait pada runutan adegan
- d. *Achronological Syntagma* adalah segmen otonom yang terdiri dari beberapa *shot*, dimana *sequence* tidak menampilkan *shot* yang berurutan.
- e. *Parallel Syntagma* (2) adalah gabungan dari beberapa *shot* dengan gambar-gambar yang kontras, memiliki jalanan dua atau lebih motif dengan maksud simbolis atau tematik. Sintagma ini tidak memiliki keterhubungan antara unsur ruang dan waktu dalam adegan.
- f. *Bracket Syntagma* (3) adalah serangkaian adegan dengan gambar-gambar dengan tema yang senada, ataupun mewakili peristiwa atau kejadian yang sedang berlangsung di dalam film. Memiliki fungsi sebagai gambaran singkat tentang inti cerita (biasanya terletak di awal cerita). Pada praktiknya, *bracket syntagma* dihadirkan berupa potongan-potongan penting sebagai pengantar keseluruhan cerita, sehingga rangkaian gambar yang tidak berurutan tersebut ditampilkan dengan tidak adanya keterkaitan antara ruang dan waktu.
- g. *Chronological Syntagma*, terdiri dari beberapa *shot* berurutan, dengan kata lain, sintagma ini ingin menunjukkan dua bidang tindakan yang terjadi pada waktu yang sama (penggunaan kata “sementara”) atau mungkin yang terjadi secara berurutan (penggunaan kalimat “jika..., maka...”).

- h. *Descriptive Syntagma* (4) adalah hubungan antara semua motif secara berurutan yang disajikan di layar sebagai satu simultan yang digunakan untuk menjelaskan suatu *setting* dari objek, bukan subjek.
- i. *Narrative Syntagma*, memiliki dua kemungkinan bentuk; memungkinkan untuk mencakup serangkaian progresif tunggal suatu peristiwa cerita atau mungkin diselingi dua atau lebih peristiwa cerita yang progresif.
- j. *Alternate Syntagma* (5), digunakan untuk menjelaskan dua kejadian atau lebih dalam satu waktu bersamaan. Berbeda dengan *parallel syntagma*, *alternate syntagma* terdiri dalam cerita yang sama dan memiliki hubungan secara langsung (secara waktu dan tempat).
- k. *Linear Syntagma* adalah sebuah rangkaian peristiwa tunggal yang menghubungkan semua tindakan yang terlihat pada gambar. Rangkaian peristiwa-peristiwa ini bersifat sementara dan dapat terjadi secara terus menerus atau terputus-putus.
- l. *Scene* (6), digunakan untuk menjelaskan kejadian spesifik di tempat dan waktu yang spesifik pula. Contoh, adegan percakapan.
- m. *Sequence* adalah peristiwa temporal yang terputus-putus, *sequence* harus dibedakan dari *scene*, dimana kontinuitas cerita dipertahankan sehingga menjadi urutan yang tepat.
- n. *Episodic Sequence* (7), digunakan untuk menyingkat waktu secara kronologis berurutan, dan simbolis.

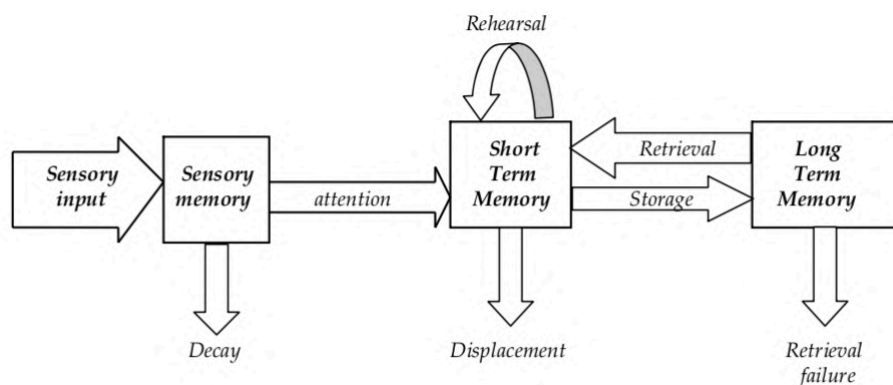
- o. *Ordinary Sequence* (8) digunakan untuk memuat aksi dari *shot* yang hanya hal-hal penting saja, seperti *episodic sequence*, namun *sequence* ini tidak digunakan secara berurutan.

H. Sistem Ingatan

Struktur ingatan dapat dibedakan menjadi tiga sistem, yaitu: sistem ingatan sensorik (*sensory memory*), sistem ingatan jangka pendek (*short term memory*), dan sistem ingatan jangka panjang (*long term memory*). Sistem ingatan tersebut dikenal sebagai model paradigmat Atkinson dan Shiffrin yang telah disempurnakan oleh Tulving dan Madigan (Solso, 1995).

Memori sensori mencatat informasi atau stimuli yang masuk melalui salah satu kombinasi dari panca indera, yaitu secara visual melalui mata, bunyi melalui telinga, bau melalui hidung, rasa melalui lidah, dan rabaan melalui kulit. Bila informasi tersebut tidak diperhatikan, akan secara langsung dilupakan, namun bila diperhatikan, maka informasi tersebut ditransfer ke sistem ingatan jangka pendek. Sistem ingatan jangka pendek menyimpan informasi dan stimuli selama berkisar 30-an detik, dan diantara bongkan informasi (*chunks*) akan disimpan dipelihara di sistem jangka pendek. Kemudian, informasi tersebut akan ditransfer lagi dengan proses pengulangan ke sistem ingatan jangka panjang untuk disimpan, atau dapat juga informasi tersebut hilang atau terlupakan karena tersubstitusi oleh tambahan bongkahan informasi baru (*displacement*) (Solso, 1995).

Gambar 2.6. Struktur Memori oleh Atkinson & Shiffrin



Menurut Kintsch (Solso, 1995), masing-masing stimulus dapat dikodekan secara auditif (akustik), visual, maupun secara semantis. Namun, pemberian kode terhadap informasi di memori jangka pendek akan sebagian besar secara auditif dan secara visual. Oleh sebab itu, dikenal beberapa jenis ingatan, antara lain: ingatan auditif dan ingatan visual (Hulse, Deese & Egeth, 1975). Kedua jenis ingatan tersebut diproses secara asimetri di dalam otak, sebelum menjadi ingatan jangka pendek.

Memori jangka pendek memiliki kapasitas yang kecil sekali, namun sangat besar peranannya dalam proses memori, yang merupakan tempat di mana kita memproses stimulus yang berasal dari lingkungan kita. Kemampuan penyimpanan informasi yang kecil tersebut sesuai dengan kapasitas pemrosesan yang terbatas. Memori jangka pendek berfungsi sebagai penyimpanan transitori yang dapat menyimpan informasi yang sangat terbatas dan mentransformasikan serta menggunakan informasi tersebut dalam menghasilkan respon atau suatu stimulus.

Penyandian informasi dalam jangka pendek dapat melalui tiga cara, yaitu: *auditory* yang terkait dengan indera pendengaran, *visual* yang terkait dengan indera penglihatan, dan *semantic* yang terkait dengan maknanya. Dari proses penyandian

tersebut, mungkin kita mampu mengingat masa lalu (*past*) dan menggunakan informasi tersebut untuk dimanfaatkan masa sekarang (*present*), mekanisme tersebut memasuki sistem memori jangka panjang yang membuat seorang manusia seolah-olah hidup di dua waktu yang berbeda secara bersamaan. Oleh karenanya, memungkinkan kita untuk memahami mengalirnya tanpa henti dari pengalaman langsung.

Secara umum, memori jangka panjang dapat digambarkan sebagai tempat penyimpanan (gudang) semua informasi yang saat ini belum perlu digunakan, namun potensial untuk dapat diperoleh kembali bila diperlukan. Menurut Bower (1975), beberapa macam informasi yang tersimpan di dalam memori jangka panjang meliputi:

- a. Model spasial dari alam di sekeliling kita, struktur simbolis yang berkaitan dengan gambaran tentang suatu rumah, kota, negara, atau planet dan informasi tentang di mana obyek-obyek penting terletak dalam peta kognitif tersebut.
- b. Pengetahuan hukum-hukum fisika, kosmologi, sifat obyek dan segala sesuatu yang terkait dengannya.
- c. Keyakinan kita terhadap orang, diri sendiri, dan tentang bagaimana berperilaku dalam situasi sosial yang bervariasi.
- d. Nilai-nilai dan tujuan sosial yang kita cari.
- e. Keterampilan motorik dalam mengemudi, bersepeda, dan sejenisnya, serta keterampilan dalam menyelesaikan masalah untuk berbagai situasi, dan rencana-rencana kita untuk mencapai sesuatu.

- f. Keterampilan perseptual dalam memahami bahasa atau menginterpretasikan lukisan atau musik.

Informasi dalam sistem memori jangka panjang tersimpan secara terorganisir dalam berbagai cara. Informasi baru yang masuk ke memori jangka panjang, tidak memerlukan pembuatan suatu jaringan baru, namun disimpan dalam organisasi yang telah ada. Kapasitas dan durasi memori jangka panjang secara umum tidak terbatas, namun terdapat beberapa hal yang dapat menyebabkan kelupaan atau ketidakberhasilan untuk memunculkan informasi yang telah tersimpan di memori jangka panjang.

Kemudian, jika informasi tersebut dalam jangka lama dan melekat secara internal, informasi tersebut menjadi memori autobiografi. Memori autobiografi (*Autobiography*) sendiri merupakan memori yang terkait dengan histori masa lalu seseorang yang khas (unik). Memori autobiografi ini dapat memberikan banyak informasi tentang kepribadian dan konsep diri seseorang. Melalui berbagai penelitian tentang memori ini, pada prinsipnya adalah mengkaji kemampuan mengingat kembali (*recall*) peristiwa-peristiwa dalam *setting* natural yang pernah dialami oleh seseorang.