

LAPORAN PENELITIAN



KOMUNIKASI BUDAYA MELALUI MEDIA AUDIO-VISUAL (STUDI ATAS FILM *CHILDREN OF HEAVEN, THE COLOR OF PARADISE,* DAN *BARAN KARYA MAJID MAJIDI*)

Ketua Peneliti

Dr. A. Rani Usman, M.Si
NIDN: 1311263170
ID Peneliti:013112631704000

Anggota:

1. Ahmad Fauzan, M.Ag
2. Bustami, S. Sos.I
3. Nazarullah, S.Sos.I
4. Hayatullah Zuboidi, S.Sos.I

Kategori Penelitian	Penelitian Pengembangan Program Studi
Bidang Ilmu Kajian	Dakwah dan Komunikasi
Sumber Dana	DIPA UIN Ar-Raniry Tahun 2019

**PUSAT PENELITIAN DAN PENERBITAN
LEMBAGA PENELITIAN DAN PENGABDIAN KEPADA MASYARAKAT
UNIVERSITAS ISLAM NEGERI AR-RANIRY BANDA ACEH
OKTOBER 2019**

LAPORAN PENELITIAN



KOMUNIKASI BUDAYA MELALUI MEDIA AUDIO-VISUAL (STUDI ATAS FILM *CHILDREN OF HEAVEN, THE COLOR OF PARADISE,* DAN *BARAN KARYA MAJID MAJIDI*)

Ketua Peneliti

Dr. A. Rani Usman, M.Si
NIDN: 1311263170
ID Peneliti:013112631704000

Anggota:

1. Ahmad Fauzan, M.Ag
2. Bustami, S. Sos.I
3. Nazarullah, S.Sos.I
4. Hayatullah Zuboidi, S.Sos.I

Kategori Penelitian	Penelitian Pengembangan Program Studi
Bidang Ilmu Kajian	Dakwah dan Komunikasi
Sumber Dana	DIPA UIN Ar-Raniry Tahun 2019

PUSAT PENELITIAN DAN PENERBITAN
LEMBAGA PENELITIAN DAN PENGABDIAN KEPADA MASYARAKAT
UNIVERSITAS ISLAM NEGERI AR-RANIRY BANDA ACEH
OKTOBER 2019

**LEMBARAN IDENTITAS DAN PENGESAHAN LAPORAN PENELITIAN
PUSAT PENELITIAN DAN PENERBITAN LP2M UIN AR-RANIRY
TAHUN 2019**

1. a. Judul Penelitian : Komunikasi Budaya Melalui Media Audio-Visual (Studi Atas Film *Children of Heaven, the Color of Paradise*, dan *Baran* Karya Majid Majidi)

- b. Kategori Penelitian : Penelitian Pengembangan Program Studi
- c. No. Registrasi : -
- d. Bidang Ilmu yang diteliti : Dakwah dan Komunikasi

2. Peneliti/Ketua Peneliti
 - a. Nama Lengkap : Dr. A. Rani Usman, M.Si
 - b. Jenis Kelamin : Laki-Laki
 - c. NIP^(Kosongkan bagi Non PNS) : 196312311993031035
 - d. NIDN : 1311263170
 - e. NIPN (ID Peneliti) : 013112631704000
 - f. Pangkat/Gol. : Pembina Utama / IV/c
 - g. Jabatan Fungsional : Lektor Kepala
 - h. Fakultas/Prodi : Pascasarjana / KPI

 - i. Anggota Peneliti 1
Nama Lengkap : Ahmad Fauzan, M.Ag
Jenis Kelamin : Laki-Laki
Fakultas/Prodi : Pascasarjan / IAI

 - j. Anggota Peneliti 2
Nama Lengkap : Nazarullah, S.Sos.I
Jenis Kelamin : Laki-laki
Fakultas/Prodi : Pascasarjana / KPI

 - k. Anggota Peneliti 3
Nama Lengkap : Bustami, S. Sos.I
Jenis Kelamin : Laki-laki
Fakultas/Prodi : Pascasarjana / KPI

 - l. Anggota Peneliti : Hayatullah Zuboidi, S.Sos.I
Nama Lengkap : Perempuan
Jenis Kelamin : Pascasarjana / KPI
Fakultas / Prodi

3. Lokasi Penelitian : Banda Aceh
4. Jangka Waktu Penelitian : 6 (enam) Bulan
5. Th Pelaksanaan Penelitian : 2019

6. Jumlah Biaya Penelitian : Rp. 21.000.000
7. Sumber Dana : DIPA UIN Ar-Raniry B. Aceh Tahun 2019
8. *Output* dan *Outcome* Penelitian : a. Laporan Penelitian; b. Publikasi Ilmiah; c. HKI

Mengetahui,
Kepala Pusat Penelitian dan Penerbitan
LP2M UIN Ar-Raniry Banda Aceh,

Banda Aceh, 30 Oktober 2018
Peneliti,

Dr. Muhammad Maulana, M. Ag.
NIP. 197204261997031002

Dr. A. Rani Usman, M.Si
NIDN. 1311263170

Menyetujui:
Rektor UIN Ar-Raniry Banda Aceh,

Prof. Dr. H. Warul Walidin AK., MA.
NIP. 195811121985031007

PERNYATAAN

Saya yang bertanda tangan di bawah Ini:

Nama : **Dr. A. Rani Usman, M.Si**
NIDN : 1311263170
Jenis Kelamin : Laki-laki
Tempat/ Tgl. Lahir : Ulee Ateung / 31 Desember 1963
Alamat : Tungkop Aceh Besar
Fakultas/Prodi : Pascasarjana / KPI

Dengan ini menyatakan dengan sesungguhnya bahwa penelitian yang berjudul: "**Komunikasi Budaya Melalui Media Audio-Visual (Studi Atas Film *Children of Heaven, the Color of Paradise, dan Baran Karya Majid Majidi*)**" adalah benar-benar Karya asli saya yang dihasilkan melalui kegiatan yang memenuhi kaidah dan metode ilmiah secara sistematis sesuai otonomi keilmuan dan budaya akademik serta diperoleh dari pelaksanaan penelitian yang dibiayai sepenuhnya dari DIPA UIN Ar-Raniry Banda Aceh Tahun Anggaran 2019. Apabila terdapat kesalahan dan kekeliruan di dalamnya, sepenuhnya menjadi tanggung jawab saya.

Demikian surat pernyataan ini saya buat dengan sesungguhnya.

Banda Aceh, 30 Oktober 2019
Saya yang membuat pernyataan,
Ketua Peneliti,

Dr. A. Rani Usman, M.Si
NIDN. 1311263170

DAFTAR ISI

HALAMAN SAMPUL	
HALAMAN PENGESAHAN	
HALAMAN PERNYATAAN	
ABSTRAK.....	iv
KATA PENGANTAR.....	v
DAFTAR ISI.....	
DAFTAR TABEL.....	
DAFTAR GAMBAR.....	
DAFTAR LAMPIRAN.....	
BAB I PENDAHULUAN.....	1
A. Latar Belakang Masalah.....	1
B. Rumusan Masalah.....	5
C. Tujuan Penelitian.....	5
D. Manfaat Penelitian.....	6
1. Manfaat Teoritis.....	6
2. Manfaat Praktis.....	7
BAB II LANDASAN TEORI.....	8
A. Perspektif Interaksionisme-simbolik.....	8
B. Perspektif Semiotika dalam Komunikasi.....	10
BAB III METODE PENELITIAN.....	19
A. Kategori dan Jenis Penelitian.....	19
B. Sumber Data Penelitian.....	20
C. Teknik Pengumpulan Data.....	20
D. Teknik Analisis Data.....	21
BAB IV HASIL PENELITIAN DAN PEMBAHASAN.....	22
A. Hasil Penelitian.....	22
1. Perkembangan film di Iran.....	22
a. Film di Iran prarevolusi.....	22
b. Film Iran pascarevolusi.....	28
c. Riwayat hidup dan karya Majid Majidi.....	31
2. Komunikasi Budaya dalam Tiga Film Iran karya Majid Majidi.....	34
a. Children of Heaven.....	34
b. The Color of Paradise.....	47

c. Baran.....	56
B. Pembahasan.....	70
BAB V PENUTUP.....	74
A. Kesimpulan.....	74
B. Saran-saran.....	75
DAFTAR PUSTAKA.....	76

DAFTAR GAMBAR

Gambar 1	14
Gambar 2	16
Gambar 3	16
Gambar 4	18
Gambar 5	36
Gambar 6	37
Gambar 7	38
Gambar 8	39
Gambar 9	40
Gambar 10	41
Gambar 11	42
Gambar 12	43
Gambar13	44
Gambar 14	46
Gambar 15	47
Gambar 16	48
Gambar 17	49
Gambar 18	50
Gambar 19	52
Gambar 20	54
Gambar 21	55
Gambar 22	56
Gambar 23	58
Gambar 24	59
Gambar 25	61
Gambar 26	63

Gambar 27	64
Gambar 28	65
Gambar 29	66
Gambar 30	69
Gambar 31	70

BAB I PENDAHULUAN

A. Latar Belakang Masalah

Film adalah media paling kuat untuk menciptakan perubahan sosial dan budaya dalam masyarakat. Karakter media dengan unsur pandang-dengar (audio-visual) ini akan memberikan gambaran yang jelas dan luas tentang banyak aspek kebudayaan dari belahan dunia manapun. Film juga mampu menghadirkan realitas, ide-ide, pemikiran para tokoh, dan tanda-tanda budaya (*cultural sign*) dari cerita atau kisah dipadatkan dalam sekian durasi menit di sana.

Dalam proses transformasi budaya, film merupakan sarana komunikasi massa yang efektif. Film berposisi sebagai komunikator untuk membawa pesan-pesan suara dan visual yang telah diciptakan oleh para pembuat film seperti sutradara, kamerawan, penata suara, produser dan penulis skenario. Bahasa visual yang diproduksi secara sinematik selalu padat oleh tanda/kode kebudayaan pembuatnya yang akan berhadapan dengan para penonton film tersebut sebagai komunikas. Para pemirsa yang memberi respon pada materi kebudayaan dalam film sehingga dialog-interkultural pun terjadi dalam ruang tontonan.

Sejalan dengan pernyataan diatas, Aart Van Zoest menguraikan dengan terang bahwa:

Film dibangun dengan tanda-tanda sepenuhnya. Tanda-tanda itu termasuk berbagai sistem tanda yang bekerjasama dengan baik dalam rangka mencapai efek yang diharapkan. Yang paling penting adalah gambar dan suara; kata yang diucapkan dan musik film. Dalam hal ini, sistem semiotika paling penting adalah yang proses kerjanya timbul dari silih bergantinya

*gambar-gambar. Jadi jelas adanya, bahwa bersamaan dengan tanda-tanda pada arsitektur, terutama indeksikal, pada film, terutama digunakan tanda-tanda ikonis yakni tanda-tanda yang menggambarkan sesuatu”.*¹

Silih bergantinya gambar yang disampaikan dalam sebuah film menjadi ciri khas yang strategis dari medium ini dibanding, misalkan dengan karya sastra dalam membawa pesan-pesan tersamar dibalik tanda atau kode kebudayaan tertentu. Potongan-potongan adegan dalam film yang disusun, ditambah dengan unsur musikal, secara langsung akan membangun proses pemaknaan pemirsa, tanpa perantara waktu lama. Dalam karya sastra yang tercetak dalam buku, realitas cerita atau gagasan yang diletakkan di sana akan diselingin oleh proses abstraksi pembaca untuk menemukan pesan moral yang disampaikan pengarang. Komunikasi personal pembaca berbeda sekali dengan komunikasi massa penonton film, dimana respon masyarakat dalam ruang transformasi budaya akan berbeda.

Dalam buku *The Art of Watching Film*, Joseph M. Boggs menjelaskan bahwa berkat unsur gambar bergerak (*moving-picture*) inilah, film dapat melangkahi keterbatasan media lain semacam patung, lukisan, dan fotografi yang cenderung statis. Film berkomunikasi secara serentak dengan visual, suara dan gerakan. Film juga melebihi drama panggung/teater karena kemampuannya untuk mengambil sudut pandang (*angle*) yang bermacam-macam. Film mampu menyajikan suatu arus yang mengalir tanpa jeda,

¹ Aart Van Zoest, 1993, *Semiotika: Tentang Tanda Cara Kerjanya, dan Apa Yang Kita Lakukan Dengannya* (diterjemahkan oleh Ani Soekawati), Jakarta, Yayasan Sumber Agung hal. 15

mengaburkan dan memadatkan waktu dan ruang sambil tetap mempertahankan kejernihan dan kejelasan.²

Kelebihan teknologi film sebagai medium penting saat ini dipakai sebagai alat komunikasi budaya yang kompleks. Teori-teori komunikasi budaya yang berkembang telah mencoba mendedahkan metode-metode kritis untuk mengurai proses komunikasi antarbudaya yang efektif. Dalam buku *Intercultural Communication: A Reader* dinyatakan bahwa komunikasi antarbudaya (*intercultural communication*) terjadi apabila sebuah pesan yang dihasilkan oleh anggota dari kebudayaan tertentu untuk konsumsi anggota dari budaya yang lain (Samovar & Porter, 1994, p.19). Guo-Ming Chen dan William J. Sartosa mengatakan bahwa komunikasi antarbudaya adalah proses negosiasi atau pertukaran sistem simbolik yang membimbing perilaku manusia dan membatasi mereka dalam menjalankan fungsinya sebagai kelompok.

Selanjutnya komunikasi antarbudaya itu dilakukan 1) dengan negosiasi untuk melibatkan manusia di dalam pertemuan antarbudaya yang membahas satu tema (melalui simbol) yang sedang dipertentangkan. Simbol tidak sendirinya mempunyai makna tetapi dia dapat berarti ke dalam satu konteks dan makna-makna itu dinegosiasikan atau diperjuangkan;-2) melalui pertukaran sistem simbol yang tergantung dari persetujuan antar subjek yang terlibat dalam komunikasi, sebuah keputusan dibuat untuk berpartisipasi dalam proses pemberian makna yang sama;-3) sebagai pembimbing perilaku budaya yang tidak terprogram namun bermanfaat karena

² Joseph M. Boggs, *The Art of Watching Film*, 2011, USA: McGraw-Hill Education, terj Asrul Sani, hal. 11

mempunyai pengaruh terhadap perilaku kita. 4) menunjukkan fungsi sebuah kelompok sehingga kita dapat membedakan diri dari kelompok lain dan mengidentifikasinya dengan pelbagai cara.

Prinsip komunikasi budaya, salah satunya adalah mengurangi ketidak-pastian dari perbedaan budaya. Komunikasi verbal dan non-verbal kemudian menjadi jembatan untuk mempersempit kondisi ambiguitas tersebut dengan menguraikan, menafsir, dan memprediksi perilaku aktor dalam kebudayaan lain sehingga interaksi semakin bermakna. Dalam komunikasi antarbudaya kita berusaha memaksimalkan hasil interaksi. Konsekuensi yang dibahas oleh Sunnafrank (1989) mengisyaratkan implikasi yang penting bagi komunikasi antarbudaya. Sebagai contoh, orang akan berinteraksi dengan orang lain yang mereka perkirakan akan memberikan hasil positif. Karena komunikasi antarbudaya itu sulit, kita mungkin menghindarinya. Dan bila kita mendapatkan hasil yang positif, kita terus melibatkan diri dan meningkatkan mutu komunikasi, sedangkan jika kita memperoleh hasil negatif, kita mulai menarik diri dan mengurangi komunikasi.³

Penelitian ini akan membahas konten komunikasi budaya dari tiga film terkenal dari sutradara kenamaan kelahiran Iran, Majid Majidi, yang berjudul *Children of Heaven* (1997), *Color of Paradise* (1999) dan *Baran* (2001). Dengan latar sosio-kultural dan peradaban Persia, Majid Majidi mempresentasikan tanda-tanda kebudayaan dimana ia lahir dan tumbuh sebagai bagian dari komunikasi budaya untuk kalangan kebudayaan yang berbeda. Bahasa gambar dan suara yang

³ Joseph A. Devito. *Komunikasi Antarmanusia*. Kuliah Dasar. Jakarta. Professional Books, hal. 479-488

dimunculkan pada kedua film diatas mewakili sebuah tatanan kultur Islam yang memiliki distingsi dengan kebudayaan Islam di wilayah lain. Tak heran jika komunikasi verbal dan non-verbal yang diproduksi menurut sudut-pandang kamera yang diarahkan sutradara menghasilkan sebuah citra khas Iran.

Iran sebagai pewaris sah peradaban tua Persia sejauh ini dianggap sebagai negara tertutup akibat representasi media massa dari dunia "Barat". Film dan produksi media *mainstream* yang disebarkan ke seluruh dunia selalu menutup dan menegasikan segala informasi komunikasi budaya dengan Iran. Pasca Revolusi Islam pada 1979, Iran lebih disimbolkan sebagai negara Islam yang mengancam eksistensi negara-negara adikuasa dalam menguasai sumber-sumber ekonomi dunia. Realitas tersebut diperparah oleh konflik Sunni-Syiah yang melembaga dalam sejarah politik Isla, dan direproduksi oleh media-media, termasuk film yang beredar bahkan hingga ke negara-negara mayoritas muslim-sunni, seperti Indonesia.

Tiga film Iran yang mendapat prestasi puncak di beberapa festival film internasional memperlihatkan sisi lain kebudayaan sehari-hari Iran yang sangat jauh dari realitas representasi media massa atau film "barat" di atas. Problem komunikasi budaya yang kompleks dapat diatasi dengan komunikasi sinematik. Dunia film akhirnya menjadi ruang dialog kebudayaan yang intensif dan sistematis untuk terbangunnya kesepahaman antarbudaya dunia.

B. Rumusan Masalah

Berdasarkan uraian latar belakang masalah di atas, maka peneliti merumuskan permasalahan penelitian sebagai berikut;

1. Bagaimana komunikasi budaya Iran-Persia direproduksi melalui media audio-visual (film) ?
2. Bagaimana simbol-simbol dan kode budaya Iran-Persia direkonstruksi dalam media audio-visual (film) ?

C. Tujuan Penelitian

Berdasarkan rumusan masalah di atas, maka penelitian ini bertujuan sebagai berikut;

1. Mengetahui pola komunikasi budaya Iran melalui media sinematik.
2. Memahami simbol kebudayaan Iran yang mempengaruhi praktik komunikasi lintas budaya.
3. Meningkatkan ketrampilan verbal dan nonverbal dalam komunikasi antarbudaya

D. Manfaat Penelitian

1. Manfaat Teoritis

- a. Penelitian yang berfokus pada aspek sinematika atau filmologi yang diproduksi oleh suatu komunitas yang secara teoritis untuk menemukan model komunikasi sebuah kebudayaan. Kajian model ini masih sangat terbatas di Indonesia, apalagi di Aceh dimana perkembangan film masih sangat awal. Aspek bahasa visual lebih langsung dan padat dalam menguraikan kompleksitas sebuah budaya dibanding bahasa formal dalam buku-buku teks yang memerlukan abstraksi-imaji

para pembaca buku. Penelitian ini akan berguna sebagai awal pembuka akademik ke bidang ini.

- b. Penelitian ini akan menambah khazanah pengkajian dan referensi komunikasi budaya melalui media audio-visual dimana bahasa visual dalam film menjadi alat komunikasi verbal sekaligus non-verbal yang tampil dalam simbolisme kultural secara mendetail. Hal ini akan memperkaya kemungkinan baru dalam komunikasi antarbudaya, lintas negara.

2. Manfaat Praktis

- a. Gambar-gambar yang ditata dalam komposisi filmis oleh para pembuat film akan merekonstruksi sebuah “dunia baru” dimana pemahaman akan sebuah kebudayaan menjadi penting untuk kesepahaman dan perdamaian dunia yang lebih baik.
- b. Penelitian ini dapat menjadi rujukan bagi siapapun yang ingin mendalami segala hal yang berkaitan dengan kebudayaan Iran yang selama ini banyak dicitrakan negatif oleh dunia “Barat” dan kalangan Islam yang berbeda pandangan dengan mereka. Film menawarkan potensi simbolik, pada tataran nilai dan fungsi sosial, dapat membangun relasi mutualisme dalam segala aspek sosial, ekonomi dan ilmu pengetahuan.

BAB II LANDASAN TEORI

A. Perspektif Interaksionisme-simbolik

Memahami budaya sebuah etnik atau bangsa identik dengan memahami cara mereka berkomunikasi dengan dunia luar. Perkembangan ilmu komunikasi kemudian selaras dengan kebutuhan dialog antar komunitas yang kian intensif sehingga lahirlah istilah komunikasi antarbudaya. Disiplin ilmu tersebut lahir bersama dengan disiplin ilmu komunikasi lain yang terkesan sama tetapi berbeda objek kajian seperti komunikasi antar-ras yang berkait erat dengan komunikasi etnis-rasial, atau komunikasi antar bangsa yang lebih bertumpu kajian pada komunikasi politik, bisnis, dan negosiasi. Sedangkan komunikasi antarbudaya adalah komunikasi yang berlangsung antara seseorang/kelompok yang berbeda budaya.

Komunikasi antarbudaya (*intercultural communication*) diperkenalkan pertama sekali oleh Edwar T. Hall (1959) dalam buku klasiknya *The Silent Language*. Perkembangan pesat kajian ini terjadi pada tahun 1980-an setelah ditemukan fokus dan objek materi kajian spesifik, teori dan konsep dan metodologi serta proses organisasi yang berkait dengan komunikasi antarbangsa. Pendekatan komunikasi antarbudaya ini kemudian berhubungan dengan teori interaksionisme-simbolik karena interaksi sesama manusia yang memakai simbol-simbol.⁴ Suatu kelompok budaya selalu menggunakan simbol-simbol kultural yang menjadi kode-kode budaya mereka dalam melakukan komunikasi serta melihat

⁴Alo Liliweri, 2003, *Dasar-Dasar Komunikasi Antarbudaya*. (Yogyakarta: Pustaka Pelajar, hal. 23

pengaruh akibat tafsir-tafsir yang muncul dari para pihak yang terlibat dalam proses komunikasi dan interaksi sosial tersebut. Penganut aliran interaksionisme-simbolis percaya bahwa perilaku manusia pada dasarnya adalah produk dari interpretasi mereka pada dunia sekitar. Mereka menolak bahwa perilaku itu dipelajari dan ditentukan seperti teori psikologi aliran Behaviorisme atau Strukturalisme.

Kemampuan manusia merespon simbol-simbol dalam interaksi sosial membawa penjelasan interaksionisme-simbolis kepada konsep-diri (*self-concept*) dimana seseorang dapat melakukan sesuatu kepada dirinya sendiri sebagaimana ia lakukan pada orang lain. Dia dapat memuji dirinya, menyalah diri, menghakimi diri dan menjadikan dirinya sebagai objek tindakannya sendiri melalui "definisi kolektif" yang dibuat bersama orang lain. Dalam konteks ini, makna sosial dibentuk dalam proses interaksi yang tidak netral tetapi menjadi substansi dari organisasi sosial. Bagi penganjur aliran interaksionisme-simbolik, masyarakat adalah proses interaksi simbolik yang terus-menerus mencegah problem struktural dan ideal dengan mencari jalan moderasi ditengah beragam pandangan.⁵

Konsep interaksionime-simbolis kemudian dibawa ke ranah teknologi media massa sebagai bagian dari komunikasi audio-visual untuk mempertegas sebuah kebudayaan tertentu yang unik. Atau secara filosofis, dunia dalam kehidupan manusia adalah dunia yang ditafsirkan -segala sesuatu menjadi makna; karena itulah manusia berbahasa. Dalam bahasa manusia menemukan dunianya, dunia

⁵ Alo Liliweri, 2003, hal. 25

dalam bahasa itulah manusia berkomunikasi; sebuah proses pertukaran makna. Proses komunikasi yang kompleks namun disanalah kehidupan manusia bernilai. Tanpa makna yang disadari, manusia tidak akan mampu menghayati keberadaannya⁶

Sebagai gambar yang bergerak, film merupakan reproduksi dari kenyataan apa adanya. Ketika film ditemukan, orang berbondong memasuki ruang gelap hanya untuk melihat bagaimana realitas itu ditampilkan kembali sama persis jika melihat dengan mata sendiri. Namun “gambar apa adanya” tidak pernah tuntas karena meski sudah bergerak, gambar yang masuk ke dalam bingkai (frame) kamera adalah sebuah pilihan. Gambar-gambar bergerak yang dilihat oleh seseorang bukanlah kenyataan apa adanya lagi – itulah pandangan subyektif atas apa yang diandaikan sebagai kenyataan obyektif.⁷ Dengan demikian sebuah film atau karya audiovisual mewakili pikiran, problem sosial dan visi kebudayaan yang dihadirkan-kembali (representasi) sekaligus dibentuk-kembali (reproduksi) darimana para sutradara pembuat film tersebut tumbuh.

B. Perspektif Semiotika dalam Komunikasi

Pendekatan lain yang dapat dipakai untuk memperkuat proses komunikasi antar budaya adalah semiotika (ilmu tentang tanda) yang melihat komunikasi sebagai pembangkit makna. Pendekatan semiotika adalah salah satu dari tujuh pendekatan yang biasa digunakan untuk memahami dan menjelaskan

⁶ Seno Gumira Adjidarma, 2002, *Membaca Film Garin*, Yogyakarta: Pustaka Pelajar, hal. 61

⁷ Seno Gumira Adjidarma, 2002, hal 44

komunikasi. Dalam proses semiotika, komunikasi dilacak sebagai produksi dan pertukaran makna melalui tanda-tanda. Secara sistematis tradisi semiotika bertujuan untuk memahami bagaimana cara kerja sebuah kata (Griffin, 2003: 27). Tradisi Semiotika menjembatani studi tentang bahasa, lambang lambang non-verbal, serta gambar-gambar dengan penekanan bergeser pula menuju cara tanda itu menghasilkan arti dan cara aplikasinya untuk mengurangi kesalahpahaman.

Dalam buku *Course in General Linguistic*, pakar bahasa dari Swiss, Ferdinand de Saussure menjabarkan bahwa;

*bahasa adalah suatu sistem tanda yang mengekspresikan ide-ide dan oleh karena itu dapat dibandingkan dengan sistem tulisan, huruf-huruf untuk orang bisu-tuli, simbol-simbol keagamaan, atura sopan-santun, tanda-tanda kemiliteran dan sebagainya. Namun itu semua adalah hal penting dari keseluruhan sistem itu. Suatu ilmu yang mempelajari tanda-tanda kehidupan dalam masyarakat bersifat dapat dipahami. Hal itu bagian dari psikologi sosial atau berkaitan dengan psikologi umum. Saya akan menyebutnya sebagai semiologi (dari bahasa Latin ; semion; tanda). Semiologi akan menjelaskan unsur-unsur yang menyusun suatu tanda dan bagaimana hukum-hukum itu mengaturnya.*⁸

Semiotika bertolak dari tanda-tanda dan simbol-simbol sebagai fokus utama kajian. Dan komunikasi merupakan satu usaha untuk memproduksi tanda-tanda untuk pembangkit makna. Konsep dasar semiotika selalu bertumpu pada keyakinan bahwa sebuah tanda menandakan sesuatu yang lain dari itu. Tanda kemudian menjadi simbol atau rambu. Ide dasar ini menghubungkan

⁸ Arthur Asa Berger, 2005, *Tanda-Tanda dalam Kebudayaan Keontemporer*, Yogyakarta, Tiara Wacana, hal. 3-4

serangkaian teori yang berhubungan dengan simbol, bahasa, wacana dan perilaku non-verbal.

Ada dua elemen penting yang menciptakan sebuah tanda dalam pendekatan semiologi atau semiotika, yaitu; penanda dan petanda. Yang pertama sering disebut sebagai aspek citra tentang bunyi atau rambu, semacam representasi visual yang terlihat. Sedangkan yang kedua adalah konsep dimana citra-bunyi atau rambu-rambu visual tadi disandarkan. Tabel berikut ini memerikan kesatuan *tanda*, *penanda* dan *petanda*.

TANDA	
Penanda	Petanda
Citra-bunyi	Konsep

Tabel 1

Secara umum studi tentang tanda dikaitkan dengan semiotika. Komunikasi dipandang sebagai sebuah sarana utama kata-kata yang bersifat pribadi atau kelompok budaya. Tanda-tanda atau simbol-simbol yang ada mendatangkan sesuatu untuk diinteprestasikan oleh kelompok budaya lain dalam proses komunikasi budaya. Beberapa bentuk dari tanda-tanda yang membuka ruang kajian semiologi selain tanda pada reklame, material-artefak, juga penggunaan warna, suara atau musik. Eksplorasi bunyi yang khas direkatkan dengan gambar-visual baik foto maupun film merupakan “bahasa komunikasi” yang patut dibedah sebagai usaha menjembatani perbedaan kultur antar masyarakat.

Pendekatan semiotika ini dipandang perlu dalam penelitian untuk mengurai dan manafsir tanda-tanda budaya yang disampaikan dalam potongan gambar-gambar film yang disusun berdasarkan arahan strudatara dan model rekan-gambar. Komposisi tata gambar, bentuk *camera-moving*, penyuntingan gambar, tatasuara, warna, cahaya dan latar suasana menjadi objek strategis menemukan kekayaan simbol budaya sebuah bangsa dan pandangan hidup mereka. Sebab dengan pendekatan semiotika kita akan dapat “membaca” film secara utuh dan kritis sehingga interaksi-simbolis antarbudaya akan bermakna.

Pendekatan semiotika dalam komunikasi media film atau audio-visual akan lebih tajam dan jernih dengan bantuan pola-pola pengambilan gambar (*shooting*) yang lumrah digunakan untuk menciptakan efek-efek dramatis dalam sebuah adegan (*scene*). Hal inilah yang membuat media komunikasi visual menjadi lebih unggul dibanding media lain yang memakai teks-teks hurup untuk membangun sebuah dunia atau menyampaikan informasi semisal sastra atau jurnalistik.

Joseph M. Boggs menjelaskan bahwa berkat unsur gerak inilah, film dapat melangkahi keterbatasan media lain semacam patung, lukisan, dan fotografi yang cenderung statis. Film juga melebihi drama panggung atau teater karena kemampuannya untuk mengambil sudut pandang (*angle*) yang bermacam-macam. Film mampu menyajikan suatu arus yang mengalir tanpa jeda mengaburkan dan memadatkan waktu dan ruang sambil tetap mempertahankan kejernihan dan kejelasan. Juga berbeda dengan novel dan sajak, film tidak berkomunikasi dengan kata atau kalimat

dan istilah yang abstrak yang dicetak di atas kertas sehingga mesti ditafsirkan kembali oleh khayalan kita, tapi langsung melalui gambar yang nyata.⁹



Gambar 1.

Petikan wajah (*close-up*) dari film *Colour of Paradise* yang jika dituliskan akan memerlukan sekian kata untuk menjelaskan keindahan warna dan senyuman.

Bahasa visual dalam sebuah film muncul dari sudut pengambilan gambar sebagai kode visual yang dapat diolah oleh sutradara saat pengambilan gambar dan penyuntingan. Kode umum sebagai “kumpulan cara kamera mengambil gambar” selalu dipakai dalam proses produksi film yang meliputi; *bird eyes view* (sudut paling tinggi, biasa dibikin dengan memakai drone), *high angle* (pengambilan gambar lebih tinggi dari obyek), *low angle* (kamera berada lebih rendah dari obyek) dan *eyes level* (kamera berada sejajar dengan pandangan mata obyek).

⁹ Joseph.M. Boggs 1992, *The Art of Watching Film*, terj. Asrul Sani Jakarta, Yayasan Citra, hal. 5

Kode umum dan khusus dalam film dikonstruksi dengan gerakan kamera seperti; *follow* (gerak kamera mengikuti gerak objek), *panning* (gerak kamera ke kiri dan kanan), *zoom in/zoom out* (kamera semakin mendekati/menjauhi objek). *Titling* (gerakan kamera ke atas/bawah). Sementara kode-kode khusus hanya terdapat pada film tertentu sebagai ciri khas suatu genre, suatu kurun, suatu aliran, suatu bangsa. Selain itu, film juga memuat kode yang sering digunakan dalam fotografi seperti *long shot*, *medium shot*, *close up*, *big shot*, *extreme close up*, *full shot*, *knee shot* serta kode analogi visual.¹⁰

Model pengambilan gambar, komposisi dalam bingkai, kostum, sudut pandang kamera, pencahayaan, warna, latar belakang, pada dasarnya memang terbentuk dari proses fotografis. Setelah proses sinematografis disosialisasikan ke khalayak awam para 1885 di Perancis sehingga menciptakan “kejutan kebudayaan” dengan hadirnya “gambar hidup”, *motion pictures*, barulah kode-kode moving camera dipakai untuk bercerita dengan jalinan gambar-gambar. Bukan kebetulah jika penata gambar dalam sebuah produksi film disebut *Director of Photography (DoP)*. Kualitas sinematografi dan seluruh makna yang hendak disampaikan secara teknis selalu bergantung pada keberhasilan kerja seorang DoP.

¹⁰ Tanete Pong Masak, 2002, *Semiotika Film, Kritik atas Teori Semiotika Sinematografi Christian Mertz* (Bab 19 dalam buku Kumpulan Makalah Seminar Semiotika), Depok: PPKB LPUI, hal. 290-291, lihat juga Wildan Hanif, 2003, *Analisis Semiotika Film Iran Karya Majid Majidi: “Children of Heaven”, “Color of Paradise”, dan “Baran”*, Jurusan Seni Rupa Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Bandung, hal 93



Gambar 2

Pola pengambilan gambar *high angle* untuk memberi kesan kekerdilan interaksi-simbolik obyek di tengah alam dalam film *Color of Paradise*.



Gambar 3

Pengambilan gambar *long shot* berguna untuk memberikan identifikasi lingkungan dengan latar belakang yang luas dan mendukung cerita sebuah sekolah desa pelosok yang jauh dalam film *Color of Paradise*.

Terakhir dalam konteks semiotika visual dalam kerangka komunikasi antar budaya perlu juga diketengahkan tentang karakteristik tanda dalam film, menurut Metz, berbeda dari permasalahan “tanda” dalam linguistik di mana hubungan bersifat arbitrer atau semena antara tanda dan benda yang dirujuk. Jika disebut nama “bintang” boleh bermaksud apa saja; bintang di langit, lencana, dan sebagainya. Penanda (*signifier*) dalam film selalu memiliki hubungan “motivasi” atau “alasan” dengan petanda (*signified*) yang tampak jelas melalui hubungan penanda dengan suasana alam yang dirujuk.¹¹

Hubungan motivasi itu berada baik pada tingkat denotatif maupun konotatif. Hubungan denotatif yang beralasan itu disebut analogi, karena memiliki persamaan perseptif/auditif antara penanda/petanda dan referensi. Perlu diketahui bahwa analogi ini hanyalah salah satu bentuk dari motivasi, termasuk konotasi sinematografis. Konotasi sinematografis bersifat simbolis: petanda memotivasi penanda, bahkan melampauinya.¹² Dan komunikasi budaya akan berada dalam situasi kreatif yang terus beradaptasi seperti terlihat dalam film *Baran* (hujan) yang sangat puitis berkisah tentang cinta kasih tak sampai dua sejoli berbeda budaya. Film

¹¹ Alex Sobur, 2003, *Semiotika Komunikasi*, Bandung, Rosda Karya, hal. 131

¹² Tanete Pong Masak, 2002, *Semiotika Film, Kritik atas Teori Semiotika Sinematografi Christian Mertz*, hal. 283

ditutup dengan hujan turun disisi tapak sepatu perempuan yang kembali ke Afganistan. (Gambar 4)



Gambar 4

BAB III METODE PENELITIAN

A. Kategori dan Jenis Penelitian

Penelitian ini adalah penelitian kualitatif dengan metode deskriptif analisis. Metode ini akan mendeskripsi-analisis anasir komunikasi budaya yang diintroduksi oleh pesan-pesan dalam film-film Iran. Metode ini bersifat kualitatif yang bermaksud temuan-temuan data di sana tidak diperoleh melalui kajian statistik atau hitungan matematis lain, namun berupaya menafsirkan makna dan perilaku yang ditampilkan manusia dalam situasi tertentu menurut perspektif teori yang dipakai.

Penulisan dengan menggunakan pendekatan kualitatif berbeda dengan metode penelitian kuantitatif yang mengandalkan bukti data yang didasarkan pada logika matematis atau penghitungan angka -angka, atau lebih dikenal dengan data-data statistik yang berprinsip pada objektivitas. Sedangkan penelitian kualitatif menggunakan narasi-narasi yang diungkapkan berdasarkan data-data yang subjektif baik berdasarkan dokumen-bokumen yang tersedia, hasil pengamatan fenomena di lapangan maupun hasil wawancara.¹³

Pola penelitian deskriptif analitis juga akan dipakai untuk mengurai secara terperinci segala fenomena yang berlaku untuk menemukan kedekatan dengan kebenaran. Penulisan deskriptif-analitis secara umum dapat digunakan untuk meneliti sekelompok manusia, kondisi, pemikiran, atau peristiwa. Tujuannya adalah membuat gambaran secara sistematis, aktual dan di analisis

¹³ Deddy Mulyana, 2007, *Metode Penelitian Komunikasi*, Bandung Remaja Rosadakarya. Hal 5

dengan menggunakan pisau analisis secara tepat mengenai fakta, data, sifat yang ditemukan di lapangan.¹⁴

B. Sumber Data Penelitian

1. Sumber data-data primer.

Untuk proses penelitian ini akan berasal dari tiga film Iran yaitu *Children of Heaven*, *Colour of Paradise* dan *Baran* yang merupakan karya-karya sinema paling unggul dari sutradara ternama Irna, Majid Majidi. *Frame-frame* gambar ketiga film itu akan dibedah secara langsung dengan melihat struktur cerita yang disusun oleh pembuat. Beberapa film lain oleh sutradara yang sama akan juga menjadi pembanding utama dalam rangkaian mencari kemungkinan baru dalam komunikasi.

2. Sumber data sekunder.

Penelitian akan bertumpu pada buku, tulisan ilmiah dalam jurnal, laman-laman daring (*website*) yang pernah mengulas film-film tersebut dan yang terkait dengan kajian-kajian komunikasi sinematik.

C. Teknik Pengumpulan Data

Teknik pengumpulan data dalam penelitian ini dilakukan melalui dua bentuk teknis yang sering dipakai untuk jenis penelitian kualitatif.

1. Studi Kepustakaan

¹⁴ Zainal Arifin, 2012, *Penelitian Pendidikan (Metode dan Paradigma Baru)*, Bandung, Remaja Rosdakarya, Hal. 46.

Peneliti akan mengumpulkan sejumlah dokumen tertulis, baik dalam bentuk buku, film dan catatan ilmiah lainnya yang mendukung eksplorasi akademik dalam konteks komunikasi budaya dalam sinema.

2. Studi lapangan akan digunakan secermat mungkin dan efisien dalam bentuk wawancara beberapa pengamat dan pelaku film. Pemilihan tokoh akan dilakukan dengan seleksi berdasarkan kriteria untuk menjawab persoalan-persoalan yang ada dalam penelitian.

D. Teknik Analisis Data

Data-data yang telah terkumpul akan diolah secara kualitatif dengan pendekatan content-analysys dimana semua kontruksi cerita yang diproduksi secara sinematik akan dikaji mendalam sesuai dengan teori komunikasi antarbudaya. Pesan-pesan dalam gambar-gambar film yang penuh kode-kode budaya dan simbolisme sosial kemudian dibedah dengan pendekatan semiotika. Pemecahan metafora-metafora filmis tentang kebudayaan Iran akan sangat menentukan proses penggalian makna yang disampaikan.

Hasil dari analisis tersebut akan disajikan secara komprehensif untuk menarik sebuah kesimpulan. Lebih jauh, kegiatan analisis data ini meliputi lima tahap; pertama, menetapkan fokus penelitian; kedua menyusun temuan-temuan sementara berdasarkan data yang ada; ketiga, membuat rencana pengumpulan berikutnya; keempat, mengembangkan pertanyaan-pertanyaan analisis untuk penelitian lanjutan; dan kelima penetapan sasaran pengumpulan data berikutnya.

BAB IV

HASIL PENELITIAN DAN PEMBAHASAN

A. Hasil Penelitian

1. Perkembangan film di Iran

a. Film di Iran prarevolusi

Teknologi sinematografi yang menjadi landasan kerja produksi sebuah film pertama sekali muncul di kawasan Iran-Persia dibawa oleh kolonialisme Eropa dan Asia. Selama tahun 1826-1828 Kerajaan Rusia berperang dan berhasil mengalahkan kerajaan Iran sehingga Rusia bukan saja mendapatkan konsesi politik yang besar, namun sekaligus memperoleh konsesi ekonomi dan jatah wilayah. Bahkan ditambah lagi konsesi pertambangan batubara serta akses dua pelabuhan laut besar di Laut Kaspia pada 1846.¹⁵

Sementara itu Kerajaan Inggris ingin memperluas wilayah monopoli perdagangan yang dioperasikan oleh perusahaan-perusahaan niaga yang berada dibawah perlindungannya. Perjanjian Paris pada 1857 mengakhiri konflik panjang Inggris dan Iran sehingga Inggris mendapat konsesi besar di kawasan Iran. Dan sejak 1870 perekonomian Iran secara total dikuasai oleh perusahaan-perusahaan asing. Kerajaan Rusia memegang konsesi pengolahan minyak, perikanan, jalan kereta api dan jalan raya, membikin bank-bank dan membangun korps militer Iran, sedangkan Inggris memegang konsesi membuat telegraf, membangun Imperial Bank of Persia, tol laut, kehutanan dan pertambangan dan irigasi. Segala aktifitas kolonial di Iran direkam dengan teknologi kamera walaupun baru sebatas fotografi berwarna hitam-putih.

¹⁵ Nasir Tamara, 2017. *Revolusi Iran*, Jakarta, jakarta, KPG. Hal. 19-20

Baru pada 8 Juni 1900, dalam perjalanan perdana raja Dinasti Qajar Muzaffaruddin Shah ke Eropa, ia menyaksikan beberapa adegan film di Contrexeville Prancis. Film yang diputar memakai *cinematographe*, sebuah kamera film pertama yang baru ditemukan 5 tahun lalu oleh Lumiere Bersaudara. Raja memerintahkan fotografer kerajaan, Mirza Ebrahim Akka-basi, untuk membeli sebuah kamera dan beberapa sepotong gambar yang direkam dalam sebuah festival bunga di Belgia menjadi tonggak pertama sinema Iran-Persia. Sekembali ke Taheran, Akka-basi diperintahkan untuk memfilmkan singa-singa di kebun binatang negara.¹⁶

Setelah revolusi Oktober 1917, pemerintahan revolusioner Rusia dibawah komando Lenin mengambil kekuasaan politik dan membubarkan kerajaan Rusia yang menandakan berakhirnya sistem monarki. Perubahan situasi sosial-politik itu menjadikan Inggris sebagai penguasa tunggal segala konsesi di Iran dan akhirnya berhasil menjadikan Iran sebagai negara protektorat Inggris dimana birokrasi, militer dan keuangan langsung dikendalikan pemerintah Kerajaan Inggris.

Perkembangan teknologi film sebagai lanjutan dari penemuan fotografi juga merambah kawasan jajahan Eropa di Asia yang membuat pemuka kerajaan Iran tertarik untuk memesan perangkat kamera film ke pihak kolonial. Kepentingan pertama tentu untuk merekam keindahan negeri-negeri Eropa yang akan dipertontonkan kepada kalangan terbatas di lingkungan kerajaan dan bukan untuk hiburan massal rakyat Iran. Selain itu, film impor

¹⁶ Farrok Ghafary, <http://www.iranicaonline.org/articles/cinema-i>, diakses 13 Oktober 2019

dari Rusia dan Prancis hanya dipertunjukkan sekadar dalam acara-acara internal semisal upacara perkawinan kerajaan, khitanan dan seremonial lainnya.¹⁷

Pamakzulan Raja Abdullah oleh Majlis sebagai penguasa terakhir Dinasti Qajar dan mengangkat bekas perdana menterinya, Kolonel Syah Reza sebagai raja baru pada 25 April 1925 membuka dinamika baru dalam perkembangan film di Iran. Syah Reza yang kemudian membangun Dinasti Pahlavi ini sangat berminat tinggi pada pertumbuhan pesat teknologi dan revolusi industrial di Eropa sebagai citra utama dari kemajuan dunia modern. Ia sangat terpengaruh dengan revolusi Kemal Attaturk dengan semangat "Turki Muda" dalam membangun masyarakat baru yang modern pasca keruntuhan Dinasti Usmaniyah di sana. Ia juga mulai melarang cadar bagi perempuan yang bekerja di ruang publik dan mereformasi birokrasi dengan mengisi para pejabat dengan sekutu-sekutu loyal dan sekuler serta menepikan kalangan agamawan.

Meskipun demikian, Syah Reza belum mengerti benar fungsi film sebagai alat promosi kebudayaan dan propaganda politik sehingga ia tidak menaruh minat pada pembangunan industri film. Peran awal pemerintah Syah dalam dunia film di Iran hanya ketika ia memberi honor sebanyak 500 toman kepada Khan Baba Khan Mo'tazedi yang sudah merekam dokumentasi upacara penobatannya sebagai raja.¹⁸ era film bisu Iran dimulai saat itu ketika Mo'tazedi banyak merekam kisi-kisi kehidupan masyarakat dan memadukan

¹⁷ Hamid Reza Sadr, 2006, *Iranian Cinema: A political History*, London, IB Tauris, hal. 14

¹⁸ Hamid Reza Sadr, 2006, hal 16

dengan musik atau orkestra disaat pemutaran film. Demikian juga dengan narator yang berbahasa Persia.¹⁹

Pada tahun 1930 sebuah sekolah film pertama (*Film Actor;s School*) dibuka untuk para pemuda-pemudi oleh Profesor Ovanes Ohanian , seorang Armenia yang pernah bekerja pada industri film di Rusia serta alumnus dari *Moscow School of Cinematic Arts*. Ia mengajak muridnya dan kamerawan, Mo'Tazedi untuk memproduksi film fiksi panjang pertama dengan genre komedi slapstick bertajuk *Abi o Rabbi*. Selepas mencapai sukses, sebuah film bersuara pertama Iran dengan teknologi film India dan para aktor Iran bertajuk *Dokhtar-e Lor* (*The Lor's Girl*) diproduksi bersama sutradara Abdolhossein Sepanta dan sutradara India, Ardasir Irani. Atas permintaan Menteri Pendidikan Iran, Sepanta kembali membuat film biografi penyair Persia, Ferdowsi dan sastrawan negara Mahmud al Gazna.

Pada kisaran tahun 1930an hingga 1950an produksi film-film Iran yang belum begitu banyak mewarnai khazanah industri di Asia tersebut masih dibantu secara teknis sinematografis oleh kalangan perfilman dan dunia hiburan yang sudah berkembang di India. Tak bisa dielak, cerita-cerita film yang hadir pada masa itu lebih terpengaruh dengan kisah-kisah yang sangat kuat terkandung dalam sinema India seperti romantisme, keluarga, dan moralitas religi. ²⁰ Distributor film-film Amerika pun masih belum ekspansif dan berhati-hati dalam bersaing sehingga mereka lebih aman mendukung produk film lokal. Untuk mendorong pertumbuhan industri film, dua industriawan setempat yaitu Esmail Koushan and Farrokh

¹⁹ Farrok Ghafary, <http://www.iranicaonline.org/articles/cinema-i>, diakses 13 Oktober 2019

²⁰ Hamid Reza Sadr, hal. 96

Ghaffari mendirikan *National Iranian Film Society* pada 1949 dalam lingkungan *Iran Bastan Museum* dan mengelola acara pemutaran film mingguan.²¹

Pergantian pucuk pimpinan Dinasti Pahlavi kepada anaknya Mohammad Reza Pahlavi pada 1941 semakin mempersempit ruang gerak pertumbuhan film karena orientasi modernisme semakin massif dan tanpa batas. Film-film Iran diarahkan penguasa untuk berkiblat ke nilai-nilai Barat dengan cerita-cerita glamour dan kebebasan. Film-film Barat impor mulai meramaikan bioskop-bioskop Iran.²² Perlawanan yang muncul dari sineas dengan membuat kisah-kisah rakyat jelata seperti film Farrokh Ghaffari²³ *Jonoob-e Shahr (The South of the City)* langsung menerima ganjaran; dilarang putar oleh pemerintah Shah. Pada era itu pemerintahan Iran mulai menarik koloni baru dalam kawasan yang sejauh ini masih dikuasai Inggris dan Uni Soviet. Amerika Serikat perlahan mengikis pengaruh dan dominasi ekonomi dua kekuatan kolonial klasik di Iran,²⁴ sebagai konsesi pemenang dalam Perang Dunia II setelah sebelumnya Iran sangat condong mendukung aksi invansi Jerman.

²¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Cinema_of_Iran, diakses pada 25 September 2019

²² Pada 1941, 250 film diputar di Iran, 60 persen dari Amerika, 20 persen dari Jerman, 5 persen dari Perancis, dan 5 persen dari Uni Soviet. Pada musim panas 1950 terdapat 80 bioskop di Iran.

²³ Farrokh Ghaffari pembuat film kritis dan kolumnis koran kiri. Pada 1958 Ghaffari menjadi asisten Henri Langlois di The Cinémathèque Française dan menjadi sekretaris eksekutif pada International Federation of Film Archives di Paris dari 1951 sampai 1956. Film *Janūb-e Šahr* berkisah tentang kehidupan baik dan buruk di Teheran dengan corak neorealisme namun kemudian digunting sensor dan film itu dilarang.

²⁴ Nasir Tamara, 2017, hal. 26-27

Oleh sebab konsisi ekonomi dunia yang hancur akibat perang dunia, industri film Iran tidak memproduksi satu film pun sejak 1937 hingga 1947, namun film impor tetap masuk dan diputar di bioskop-bioskop. Pada tahun 1947 Esmail Koushan dengan bantuan beberapa kolega mendirikan perusahaan film pertama di Taheran bernama Mitra Films yang melecutkan semangat produksi film lokal.

Para sineas dan pekerja film di Iran semakin ramai yang menuntut ilmu dan belajar segala ihwal berkaitan dengan teknis film dan pola bercerita dalam film ke Eropa. Babak baru generasi seniman film Iran terjadi pada era 1960an. Para sineas Iran yang baru kembali kemudian mendirikan *Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults* pada tahun 1965 untuk mempromosi sastra dan seni kepada kaum muda. Dari sana kemudian melahirkan gelombang baru para kreator Iran (*Iranian New Wave*) seperti para sutradara terbaik Iran Abbas Kiarostami, Amir Naderi, Ali Akbar Sadeghi.

Tahun-tahun ini dianggap sebagai periode penting dalam sejarah sinema Iran setelah dirilis sebuah film dengan genre fabel bertajuk *Gav* (The Cow) karya sutradara Darius Mahruji pada 1969. Film yang berdasarkan pada cerita pendek Gulam-Hussein tersebut berkisah tentang perkawanan sejati antara manusia dan binatang, seorang petani dengan kerbaunya. Disamping itu para peminat drama dan pekerja teater lepasan lembaga seni yang sudah dirintis sejak 1960an sudah mulai berkiprah di lapangan sinema dengan antusiasme tinggi. Stabilitas sosial dan politik serta keamanan yang kuat menumbuhkan kepercayaan rezim Syah untuk membuka kembali peluang bagi lahirnya film-film bernada kritik sosial. Lebih

dari 25 film komersial diproduksi dalam setahun dan hampir 65 judul lebih dalam satu dekade itu.²⁵

Periode puncak seni sinema Iran dalam jumlah produksi dan pengolahan tema selama 1970an merupakan penanda besar tentang sebuah industri film yang sedang berlansung. Jumlah biokop yang terus bertambah dan penonton yang selalu memadat menunjukkan penerimaan sosial atas tema-tema dan gaya garapan yang kadang bercampur film India dengan diselingi nyanyian dan tarian. Aliran “New Iranian Cinema” lahir dalam periode ini yang mencoba meramu gaya bertutur sinematik melalui sebuah pendekatan baru dan struktur bercerita yang berbeda, namun dengan tema-tema, cerita dan klise yang sama dengan masa sebelumnya. Penting dicatat bahwa kebanyakan dari film mereka tidak hanya memberikan pandangan-pandangan umum yang sudah mapan dalam film-film berorientasi pasar, namun juga membagikan pertanyaan dan pernyataan khas dalam sudut pandang dan makna.²⁶ Sutradara legendaris Iran Abbas Kiarostami sempat mengarahkan salah satu filmnya berjudul *Gozaresh (The Report)* pada 1978 dan diputar sebelum revolusi bergulir.

b. Film Iran Pascarevolusi

Pada Februari 1979 terjadi revolusi di Iran setelah sebelumnya dikondisikan oleh pergolakan harga-harga di pasar, ketimpangan

²⁵ Sejak 1950 hingga pertengahan 1960 industri film Iran tumbuh kencang. Banyak studio film berdiri dan 324 films diproduksi selama periode 1950 sampai 1965. Pada 1965 terdapat 72 buah bioskop di Teheran dan 192 Provinsi lain. Lebih jauh lihat; https://en.wikipedia.org/wiki/Cinema_of_Iran

²⁶ *History of Iranian Cinema, Tavoos Quarterly, Nos.5&6, Autumn2000-Winter 2001* dalam <http://www.tavoosonline.com/Articles/ArticleDetailEn.aspx?src=70&Page=1> diakses pada 1 Oktober 2019

sosial yang semakin berat, penangkapan sewenang-wenang oleh polisi rahasia SAVAK, ditambah dengan gaya hidup kaum bangsawan di sekitar Shah Reza Pahlavi. Kebijakan-kebijakan diktorial penuh kekerasan yang dikeluarkan oleh pemerintah dan ketergantungan sosial politik dan budaya pada orientasi Barat-Amerika justru memperkuat semangat perlawanan rakyat lewat demonstrasi berdarah dengan ratusan korban jiwa.²⁷ Aliansi para ulama dan rakyat yang selama ini disisihkan dari pergaulan politik menjadi kekuatan utama revolusioner sampai akhirnya Shah, penguasa terakhir Dinasti Pahlavi di Iran harus keluar dari Iran hingga meniggal di negeri pengasingan.

Imam Khomeini sebagai pemimpin revolusi yang telah bertahun diasingkan pemerintah Shah ke Prancis pulang kembali dan membuka periode baru dalam sejarah Iran, juga sejarah film di Iran. Ia meletakkan dasar-dasar sistem politik baru yang sesuai dengan kondisi lokal dengan memadukan demokrasi dengan teokrasi serta mengubah bentuk negara dari monarki-konstitusional menjadi Republik Islam dibawah pimpinan tertinggi yang disebut Imamah, sepadan dengan tradisi Syiah. Regulasi-regulasi sekuler yang ditetapkan pemerintahan Shah diganti dengan yang baru disesuaikan kembali dengan aturan Islam, termasuk peraturan-peraturan di bidang film.

Revolusi hampir saja melumpuhkan tradisi kreatif bangsa Persia sejak awal abad 20 ketika kamera baru tiba di tanah Iran. Budaya menonton bioskop dan seluruh film-film yang telah diproduksi dianggap pencerminan ideologi budaya Barat sekuler

²⁷ Nasir, 2007, hal. 160-165

yang dimpor dari Amerika dan harus dilenyapkan dibawah tatanan baru politik Islam. ²⁸Regulasi film yang diberikan pemerintah Shah mewakili gaya hidup kaum elit bangsawan yang rakus, boros dan komersial. Hiingg dua tahun pertama revolusi Islam, para Mullah memerintahkan untuk membakar sekian ratus bioskop yang tersebar di seluruh Iran karena dicemaskan akan menghilangkan popularitas mesjid-mesjid, menghentikan impor film-film asing dan memantau produksi film lokal yang berbahaya.

Sejatinya Ayatullah Khomeini mendukung perkembangan film dengan catatan tidak diselewengkan untuk kepentingan duniawi semata, mempromosikan immoralitas dan tidak mengajak orang menjalankan syariat Islam. Menurutnya, film adalah penemuan dunia modern yang mestinya dipakai untuk mendidik, dan bukan merusak generasi muda Iran. Dan setelah menonton film Dariush Mehrjui berjudul *Gav (The Cow, 1969)* di saluran televisi, para petinggi revolusi berujar ; *We are not against cinema', we are against what is ungodly. "Gav" is an instructive film.* Walaupun pandangan mereka melunak terhadap film, bukan berarti produksi film-film lokal dapat bebas tanpa hambatan. Badan sensor film didirikan dan pada tahun 1982, Menteri kebudayaan dan Pedoman mengajukan rancangan undang-undang yang disepakati oleh kabinet tentang pengontrolan dan penataan kembali industri film nasional.

Undang-undang baru tersebut menitikberatkan pada proses pelibatan pemerintahan revolusioner dalam setiap tahap produksi film; tinjauan sinopsis cerita oleh kementerian, pemberian izin

²⁸ Hamid Reza Sadr, hal.131

produksi, dan izin putar. Aturan ketat ini telah menjerat beberapa film dari para sutradara penting generasi *New Iranian Cinema* seperti Mohsen Makhmalbaf dengan dua filmnya *Shabha-ye Zayandehrud* (*Zayandehrud's Night*, 1991) dan *Nowbat-e Asheqi* (*A Time to Love*, 1991) yang ditarik dari peredaran dan Bahra Baiza dengan film *Marg-e Yazdger* (*Death of Yazdger*, 1980) dan *Cherikeh-ye Tara* (*the Ballad of Tara*, 1981) yang dilarang putar.

Pembatasan ekspresi sinematik ini membuat para kreator film bersiasat dengan mengubah gaya penceritaan dan penonjolan unsur-unsur Islam dan warna lokal yang ketal. Pemerintah revolusioner pun kemudian menggunakan film untuk kepentingan propaganda keagungan dan kemenangan manakala pecah perang Iran-Irak pada 22 September 1980. Setelah perang selesai dimulailah masa-masa puncak film Iran di dunia internasional yang meemunculkan nama-nama dari generasi pertama, kedua dan ketiga apa yang disebut *Iranian New Wave* seperti Abbas Kiarostami, Jafar Panahi, Majid Majidi, Bahram Beizai, Darius Mehrjui, Mohsen Makhmalbaf, Khosrow Sinai, Sohrab Shahid-Saless, Parviz Kimiavi, Samira Makhmalbaf, Amir Naderi, and Abolfazl Jalili.

c. Riwayat hidup dan karya Majid Majidi

Majid Majidi dilahirkan pada 17 April 1959 di Teheran, Iran dalam keluarga kelas menengah. Pada usis 14 tahun mulai berakting dalam kelompok teater amatir. Setelah tamat sekolah menengah, ia belajar seni di Institut Seni Drama di Teheran. Setelah Revolusi Islam pada 1979, ia tertarik pada dunia sinema yang membawanya ke dunia akting dalam berbagai film, terutama *Boikot* karya Mohsen

Makhmalbaf (1986). Kemudian ia mulai menulis dan menyutradarai film pendek. Film layar lebar dan debut penyutradaraan film ditandai oleh *Baduk* (1992) yang diputar di *Quinzaine of Cannes* dan memenangkan penghargaan di Festival Film Subuh Tehran.

Sejak itu, ia telah menulis sendiri dan menyutradarai banyak film terkenal yang memenangkan penghargaan di seluruh dunia, terutama *Children of Heaven* (1997), pemenang penghargaan *Best Picture* di *Montreal International Film Festival* dan dinominasikan untuk Film Berbahasa Asing Terbaik di *Academy Awards* pada 1998. Kemudian ia mengarahkan film *The Color of Paradise* (1999), yang juga memenangkan penghargaan Film Terbaik dari *Montreal International Film Festival* dan menetapkan rekor *box-office* baru untuk film Asia, dan *Baran* (2001) yang memenangkan beberapa penghargaan besar di seluruh dunia, terutama penghargaan Film Terbaik di *Montreal World Film Festival* ke-25 dan menerima nominasi untuk *European Film Academy Award*.

Pada tahun 2001, selama perang anti-Taliban di Afghanistan, ia menghasilkan *Barefoot to Herat* (2003), sebuah film dokumenter emosional tentang kamp-kamp pengungsi Afghanistan yang memenangkan Penghargaan Fipresci di *Thessaloniki International Film Festival*. Ia juga telah menerima Penghargaan *Douglas Sirk* pada 2001 dan Penghargaan *Amici Vittorio de Sica* pada 2003. Tahun 2005 ia mengarahkan *The Willow Tree* yang berkisah tentang seorang lelaki buta yang jatuh cinta pada orang lain selain istrinya ketika ia pulih kembali dan dapat melihat lagi. Film ini memenangkan empat penghargaan di Festival Film Subuh 2005 di Teheran. Dia adalah

salah satu sutradara paling berpengaruh di Iran dan film-filmnya memiliki kesan sederhana dan puitis bagi mereka.²⁹

Pada 2008 filmnya berjudul *The Song of Sparrows* mendapatkan penghargaan sebagai film pembuka pada *Festival Film Internasional Visakhapatnam* di India. Selain pengakuan internasional dari para pekerja film, Majid Majidi juga mendapatkan pengakuan dari pemerintahan di dalam dan luar negeri. Salah satunya dari pemerintah Cina dengan mengajaknya dalam produksi film dokumenter pendek untuk memperkenalkan Kota Beijing dalam rangka Olimpiade Musim Panas 2008. Pada Festival Film Denmark, Majidi melakukan protes dengan menarik filmnya dari festival tersebut sebagai protes atas kartun penghinaan Nabi Muhammad yang dilakukan oleh seorang warga Denmark.³⁰ Berikut daftar lengkap film-film Majid Majidi :

1. *Explosion* (Enfejar) (1981) - Film dokumenter pendek.
2. *Hoodaj* (1984) - film pendek
3. *Examination Day* (Rooz-e Emtehan) (1988) - film pendek
4. *A Day with POWs* (Yek Rooz Ba Asiran) (1989) - Film dokumenter
5. *Baduk* (1992) - film panjang perdana
6. *The Last Village* (Akhareen Abadi) (1993) - film pendek
7. *Father* (Pedar) (1996) - film panjang
8. *God Will Come* (Khoda Miayad) (1996) - film pendek
9. *Children of Heaven* (Bacheha-ye Aseman) (1997) - film panjang

²⁹ <https://www.imdb.com/name/nm0006498/bio> diakses 23 september 2019

³⁰ https://id.wikipedia.org/wiki/Majid_Majidi, diakses pada 23 September 2019

10. *The Color of Paradise* (Rang-e Khoda) (1999) - film panjang
11. *Baran* (Rain) (2001) - film panjang
12. *Barefoot to Herat* (Pa berahneh ta Herat) (2002) - film dokumenter
13. *Olympics in the Camp* (Olympik Tu Urdugah) (2003) - film dokumenter
14. *The Willow Tree* (Beed-e Majnoon) (2005)
15. *Peace, Love, and Friendship* (2007) - film dokumenter pendek
16. *Rezae Rezvan* (2007) - film dokumenter
17. *Najva ashorai* (2008) - film dokumenter
18. *The Song of Sparrows* (Avaze Gonjeshk-ha) (2008)- film panjang
19. *Kashmir Afloat*
20. *Beyond the Clouds* (2017) -film panjang

2. Komunikasi Budaya dalam Tiga Film Iran karya Majid Majidi

a. Children of Heaven

Setelah bergulat cukup lama, hampir 20 tahun, dalam memproduksi film-film pendek dan dokumenter, akhirnya film panjang kedua Majid Majidi bertajuk *Children of Heaven* atau dalam bahasa Persia disebut *Bacheha-ye Aseman* mendapat penghargaan paling bergensi di duni sebagai nominasi film berbahasa asing terbaik di Amerika. Kemudian daripada itu, pengakuan insan film dunia di sana seolah memberi pesan pada pemerintahan Amerika bahwa keindahan bahasa dan simbolisme sebuah film lebih agung dan mulia daripada tekanan politik luar negeri kepada Iran sejak revolusi Islam Khoemainsi.

Film ini berkisah tentang anak-anak di kalangan kaum miskin kota di Iran. Ali, anak seorang pembuat teh pada acara-acara besar Islam kehilangan sepatu milik Zahra, adik perempuannya yang baru saja diambil dari tukang sepatu. Ketika itu sejenak ia berhenti untuk

membeli buah, sayuran dan beberapa helai kebab untuk makanan di rumah, ia meninggalkan tas berisi sepatu di luar. Seorang tukang loak memungut keliru melemparkannya ke gerobaknya dan pergi. Ali putus asa. Dia pulang dan mendapati ibunya bertengkar dengan pemilik rumah sewa karena sudah tiga bulan menunggak.

Penekanan pada sudut pengambilan *high angle* (**Gambar 5**) untuk menerangkan ruang interaksi masyarakat kelas menengah ke bawah yang terkesan “kerdil” bercampur dengan goni-goni terigu dan dapur pembakar kebab sebagai penanda kuliner pokok masyarakat. Dominasi warna putih pakaian obyek menonjolkan sisi kesederhanaan walaupun bukan kesucian yang mendalam sehingga terasa irama kehidupan sehari-hari tanpa beban. Bentuk gambar yang dipakai adalah *full shot* yang memasukkan semua unsur dan obyek penting ke dalam bingkai kamera. Jelas tujuan sutradara adalah untuk memperlihatkan proses pembuatan roti khas Iran; dari tepung diadon menjadi bulatan-bulatan besar untuk kemudian ditarik memanjang beralaskan semacam bantal dan dibakar dalam tungku panas di bawah lantai. Ali menjadi lebih fokus sebagai pembeli karena perbedaan warna baju yang dipakai, disamping gerak-geriknya yang tengah membungkus kebab.



Gambar 5

Setelah Ali menceritakan kejadian kehilangan itu, Zahra menangis dan bertanya bagaimana dia bisa pergi ke sekolah tanpa sepatu. Ali kembali ke toko dan berkeliaran di jalan mencari sepatu. Ketika dia kembali lagi ke rumah, dia menemukan ayahnya marah padanya karena tidak membantu ibunya. Ayahnya memberitahu bahwa dia bukan anak kecil lagi; usia sembilan tahun dia sudah harus membantu orang tuanya, bukan hanya untuk bermain. Ibu mereka hamil tua dan ayah tak suka rencana operasi caesar. Sementara itu kedua anaknya berpura-pura belajar padahal saling bertukar pesan lewat tulisan di buku tentang apa yang harus dilakukan besok: Ali memohon Zahra untuk tidak memberitahu ayah karena ayah tentu tak punya uang untuk membeli sepatu baru.

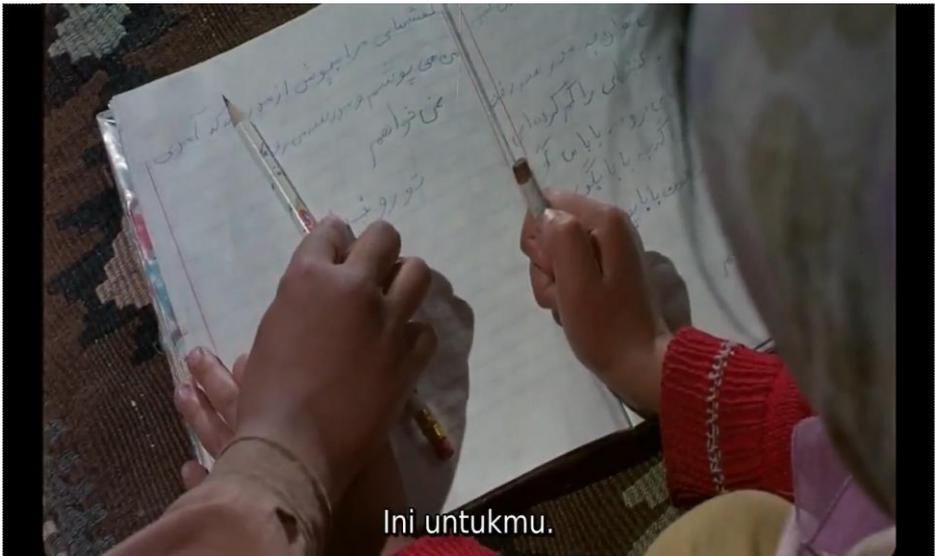


Gambar 6

Interior sangat penting dalam sebuah film. Latar sebuah adegan secara sinematografis bukan sekadar dekorasi semata tanpa makna dan hubungan emosional dengan cerita dan karakter di dalamnya. Rumah Ali (**Gambar 6**) menegaskan sebuah budaya dalam rumah warga Iran dimana permadani menjadi hiasan dinding bahkan penutup lantai. Komposisi ruangan dalam bentuk gambar *full shot* yang padat, perabotan kusam, televisi model tua dan teko khas Persia, ditambah kasur yang disandarkan di di dinding adalah petanda lingkungan sempit perumahan sewaan. Ia juga menjadi bayangan sebuah negara yang lamban atau mungkin menolak merespon perkembangan zaman modern yang terjadi di luar sana.

Pemilihan warna-warna gelap, tidak mencolok juga sebagai lapisan makna kebahagiaan meskipun sedikit murung. Pun solidaritas sebagai nilai kebudayaan utama setiap komunitas sosial tak luput direpresentasikan dalam *close-up* sepasang tangan manakala Ali berbagi pensilnya karena pensil Zahra patah. (**Gambar 7**) Ali

bermaksud agar komunikasi serta negoisasi di atas kertas dan tulisan tentang kasus sepatu hilang bisa berlangsung sampai tuntas, sekaligus menenangkan hati Zahra yang diterpa kemurungan.



Gambar 7

Ali mempunyai ide: karena mereka berdua sekolah pada jam yang berbeda, Zahra dapat memakai sepatu ketsnya di pagi hari dan kemudian Ali dapat memakai sepatu yang sama untuk pergi ke sekolah pada sore hari. Setiap pulang sekola gadis itu berlari kencang, meskipun Ali selalu telat sampai ke kelasnya. Begitu seterusnya. Kenyataan tersebut membuat konsentrasi belajar Zahra bertambah tegang karena harus menyelesaikan semua tugas dan ujian sebelum waktu pulang. (Gambar 8) pola pengambilan gambar *three shot* biasa dipakai sebagai pembanding antar karakter dalam sebuah adegan. Model kostum para siswa sekolah menengah dibiarkan apa adanya sebagai usaha memberi petunjuk bahwa tidak

ada beban hukum pada mereka kecuali jika mereka sudah dewasa sebagaimana pakaian para guru yang memang sudah diwajibkan untuk lebih memperhatikan sisi hukum Islam. Komposisi guru-murid dalam pola gambar *group shot* dengan warna kostum berbeda walaupun sama gelap menampakkan penghormatan tinggi pada dedikasi guru. (Gambar 9)



Gambar 8



Gambar 9

Esoknya sepulang sekolah Zahra berlari secepat dia bisa, tapi dia justru menjatuhkan sepatu ke selokan dan terseret arus sampai jauh. Beruntung seorang pria membantunya tapi sudah sangat terlambat hingga Ali sangat terlambat juga ke sekolah. Bahkan, kali ini kepala sekolah menghentikannya dan mencoba mencari tahu apa yang sedang terjadi. Namun di kelas, Ali selalu mendapat nilai sangat baik sehingga guru memberinya hadiah: pena yang bagus. Ali memberikan pena kepada Zahra, untuk kembali mengambil hatinya setelah ia menghilangkan sepatunya.

Dalam perjalanan ke sekolah Zahra menatap jendela toko sepatu. Di halaman sekolah dia menatap sepatu gadis-gadis lain. Seorang gadis memakai sepatu merah muda seperti miliknya yang hilang. Prosesi upacara bendera di halaman sekolah dengan pola pengambilan gambar *long shot* dari jauh atas atap dengan menempatkan bendera di sudut kiri bingkai gambar sangat kuat

mengabarkan spirit nasionalisme-religius bangsa Iran yang dipupuk sejak dini (**Gambar 10**). Terutama kepada generasi muda perempuan mereka sebagai inti keluarga yang akan mendidik generasi lanjutan kelak. Model penggambaran dalam komposisi fotografis seperti ini lazim dipakai dan segera mudah dipahami.



Gambar 10

Zahra mengikuti gadis yang memakai sepatu itu sepulang sekolah diantara gang-gang sempit kota yang kumuh. Sayangnya, dia terlambat pulang hingga kakaknya Ali terlambat lagi ke sekolah. Kali ini kepala sekolah ingin mengirimnya pulang, tetapi guru kebetulan ada di dekatnya dan menjamin untuk anak itu. Ali mengangkat tangan dengan telunjuk ke atas sebagai simbol permohonan maaf pada guru atau orang tua. (**Gambar 11**)

Sepulang sekolah kemudian Zahra membawa Ali ke rumah di mana sepatu merah mudanya berada. Mereka melihat ayah anak itu buta dan tidak tega untuk meminta sepatu itu.



Gambar 11

Selama akhir pekan ayah Ali memiliki ide untuk mencari kerja baru: tukang kebun. Dia membawa Ali sambil mengendarai sepeda ke lingkungan komplek perumahan elit. Perjalanan jauh dengan mengayuh sepeda berdua adalah perkara yang berat. Betapa tangguh Ayah menantang kota besar dengan segala keruwetan yang kompleks sepadan dengan silang jalan layang di ibukota. Komposisi pengambilan gambar *extrem-long shot* akan memudahkan penyampaian tersebut yang bahwa; tak menyerah hingga tercapai cita-cita apatah lagi ditambah dengan suara dengus nafas terengah-engah. (**Gambar 12**)

Adapun pesan diplomasi budaya sangat kentara dan seolah menjadi harapan yang tinggi akan keterbukaan pada produk-produk luar yang masuk. Hal itu terjadi pada pengambilan gambar *high angle* papan-papan reklame di sepanjang jalan yang dilewati oleh Ali dan ayahnya. (Gambar 13)



Gambar 12

Sinema Iran yang berkiblat kepada neo-realisme yang pernah bangkit di Italia lebih naturalis dalam setiap tutur visualnya. Film Iran merekonstruksi setiap unsur realis dalam kehidupan masyarakatnya kemudian mengemasnya dalam wacana-wacana berbagai kelas sosial. Film Iran tidak memaksakan unsur kebudayaan mereka dalam setiap karya-karyanya, sebagaimana yang terjadi pada sinema India di Delhi atau Mumbai. Setiap unsur kebudayaan Iran

mengalir membentuk pola dalam setiap scene film dan terus berinteraksi dengan penonton.³¹



Gambar 13

Mereka membunyikan setiap bel pada setiap rumah dan berusaha menemukan keluarga yang membutuhkan tukang kebun. Akhirnya seorang gadis kecil yang membutuhkan teman membantu mereka mendapatkan pekerjaan dari kakeknya, dan sebagai gantinya Ali harus bermain dengannya sementara ayahnya bekerja di sekitar rumah. Sang ayah terkejut dengan jumlah uang yang dibayarkan keluarga kepadanya padahal dia tidak meminta. Pria itu sudah bermimpi membeli segala macam hal yang belum pernah mereka miliki tetapi kenyataan lain terjadi. Dalam perjalanan pulang rem sepeda putus dan mereka menabrak pohon. Sementara di rumah ibu yang sakit dilecehkan lagi oleh pemiliknya.

³¹ Wawancara dengan Akbar Rafsanjani, *Programer Aceh Film Festival*, pada 12 September di Banda Aceh.

Sementara itu, sepatu kets makin aus karena digunakan oleh dua anak pada saat yang bersamaan, yang berlari seperti orang gila sepanjang waktu. Ironisnya, pria buta tadi justru memutuskan untuk membeli sepatu baru untuk putrinya dan membuang sepatu tua Zahra ke tukang loak. Saat ia membeli sepatu baru tepat ketika ayah Zahra lewat di depan toko.

Suatu hari di sekolah Ali mendengar pengumuman perlombaa lari dengan hadiah ketiga sepasang sepatu kets. Karena setiap hari Ali berlari untuk sampai ke sekolah tepat waktu, pastinya ia sangat siap dan dalam kondisi sangat baik untuk berlomba. Ini kesempatan emas dan ia dapat memastikan akan juara pada guru olahraganya meskipun pada awalnya ditolak sebab tenggat waktu seleksi sudah berakhir.

Benar saja dia memenangkan perlombaan. Tetapi dia tidak ingin menang juara satu, dia hanya ingin mendapatkan juara ketiga. Dia hampir menangis ketika diberi medali emas dan piala pemenang pertama. Sepatu kets selama ini benar-benar hancur dan kakinya berdarah. Ia kabarkan pada adiknya bahwa sepatu baru tak berhasil ia dapatkan. Tapi ayahnya, di tempat lain, sudah membeli sepasang sepatu baru untuk setiap anak.

Sudut pengambilan gambar *top angle* dan *long shot* seperti “pandangan mata burung” pada akhir film setelah Ali terduduk lesu dan ditinggal sendirian oleh Zahra di tepi kolam bundar cukup mewakili sebuah kehampaan. Ada harapan yang tak sampai terwujud (mendapatkan sepatu) karena Ali sangat baik dan pintar dan tercepat dalam lomba lari. Dua kenyataan yang bertolak belakang terbalut dan terkait dalam warna biru air kolam dan baju

Ali. Ia ingin mengatakan keheningan adalah sesuatu yang religius dan mendalam saat segala usaha dan takdir kita terjadi. **(Gambar 14)**



Gambar 14

Ketika kakinya dicelupkan ke dalam air **(Gambar 15)** sebuah bahasa hendak disampaikan bahwa meskipun kaki lecet yang telah mengantarkannya menjadi juara kelas dan juara lomba lari meskipun harapan utama untuk mendapatkan sepatu baru tak tercapai, semua tidaklah sia-sia. Ikan-ikan kemudian memberi arti pada perjuangan yang tidak ambisius dengan warna gemilang yang bahagia.

Film pun Iran membuka ruang diskusi baru dengan masuknya budaya luar dan Kondisi politik yang terjadi dalam kehidupan mereka, seperti yang digambarkan dalam film *A Separation*. Film Iran secara umum sangat realis hal ini membuat film Iran, menjadi sebuah refleksi dari setiap unsur kebudayaan dan sosial

mereka. Dan ketika penonton menonton film Iran, kita tidak didikte untuk menerima gagasan gagasan itu.³²



Gambar 15

b. The Color of Paradise

Film ini dimulai dengan bercerita tentang seorang nak tuna netra bernama Muhammad, murid di sebuah sekolah untuk anak-anak cacat. Dia belajar membaca huruf Braille. Sekolah sudah berakhir dan anak-anak berdandan dan berkemas. Orang tua mereka datang untuk menjemput mereka. Semua orang kecuali ayah Muhammad. Guru itu mencoba meyakinkan Muhammad, yang merasa ditinggalkan. Sementara dia menunggu, Muhammad bermain di taman. Dia menemukan seekor burung muda yang jatuh dari sarangnya. Muhammad memanjat pohon dan mengembalikan burung itu ke dalam sarang. Jari-jarinya selalu menyentuh sesuatu,

³² Wawancara dengan Azhari, Direktur *Aceh Documentary Community*, pada 9 Oktober 2019

seperti sedang membaca pesan Braille dalam segala hal. Sang ayah telah tiba dan mengawasi anak itu tanpa bicara. Kemudian dia berjalan masuk sekolah dan memohon guru untuk menjaga anak itu, karena dia tidak punya waktu untuk merawatnya dan ibunya meninggal. Guru menjelaskan bahwa sekolah itu sekarang ditutup dan tidak ada seorang pun yang dapat membantunya menyelesaikan masalah pribadinya.



Gambar 16

Dalam perjalanan pulang Ayah membawa Muhammad ke sebuah kedai permadani karena ia ingin menjual sesuatu. Penata gambar dengan medium shot dalam komposisi *three shot* dan kostum biru Muhammad membuatnya menjadi pusat cerita dalam budaya Persia penuh warna-warni yang tak bisa disaksikannya meskipun ia sangat bahagia, ceria penuh kehangatan. Ia seperti menikmati suasana, seperti dapat “melihat” (**Gambar 16**).

Sang ayah membawa anak itu kembali ke rumah dalam perjalanan panjang melewati pedesaan. Mereka tinggal di sebuah kampung yang dikelilingi oleh perbukitan hijau. Anak itu senang bisa kembali ke rumah. Bahkan, meski dia tidak melihat, dia mulai berlari menuju rumah dan sangat senang untuk memeluk neneknya. Para saudara perempuan kecil juga senang melihatnya dan mereka membawanya ke pertanian, tempat nenek mereka bekerja. Alam kampung yang hijau dan penuh dengan kehijauan semesta dalam penataan gambar *extrem-long shot* yang menempatkan obyek tepat ditengah komposisi gambar adalah bentuk sederhana untuk menerangkan semesta pemikiran alamiah dalam cerita film. Para tokoh sedang menempuh jalan lurus untuk mencapai pemikiran itu. (Gambar 17)



Gambar 17

Wanita tua itu tergerak oleh cucunya, yang jelas sangat ia cintai. Muhammad adalah anak yang baik, yang mencintai semua

orang dan senang bisa kembali di antara orang-orang yang mencintainya. Satu-satunya yang tidak menunjukkan kasih sayang adalah ayahnya. Ketika dia bercukur, dia mendengar suara keras seekor burung dan melukai dirinya sendiri. Rencana ayah adalah menikah lagi. Dia jatuh cinta dengan seorang gadis yang kemudian ia datangi orang tuanya sambil membawa hadiah. Ia mencari seorang istri yang akan menyelesaikan masalahnya. Sang ayah bekerja sangat keras di sekitar rumah dan pertanian. Dia adalah satu-satunya pria yang berguna dalam keluarga, karena Muhammad buta.



Gambar 18

Pemandangan kampung agraris berbeda dengan kampung nelayan yang selalu diterpa angin laut dan panas. Panorama dengan mengambil garis horisontal antara ladang dan hutan di kaki gunung menjadi kontras warna yang tegas. Pengambilan gambar pola

etrem-long shot kembali membuat dimensi ruang seperti meneguhkan penyatuan dua cinta; nenek dan cucu. Kebudayaan universal yang tak tertolakkan di seluruh dunia. **(Gambar 18)**

Muhammad menikmati liburannya. Dia mendengarkan burung pelatuk dan ujung jarinya selalu menyentuh benda. Dan tentu saja dia bermain di ladang bersama saudara perempuannya. Ketika mereka pergi ke sekolah, dia menangis karena dia ingin pergi bersama mereka, dan neneknya memohon guru untuk membawanya. Guru itu menyambutnya di ruang rendah hati dan terkejut mengetahui bahwa Muhammad dapat membaca lebih baik daripada anak-anak lain. Mereka semua melihat dari balik bahu Muhammad sementara jari-jarinya memindai teks Braille.

Budaya religiusitas kembali dipertontonkan Majid Majidi dalam adegan ritmis saat Muhammad ingin berdoa diantara kegembiraan penuh warna-warna bunga-bunga yang direbus untuk pewarna kain. Komposisi gambar high angle menampilkan rasa khusyuk dan perendahan diri dan jiwa manusia di hadapan-Nya yang Maha Tinggi. Tata letak para pemain yang seimbang memenuhi kedalaman bingkai kamera menjadi pelengkap rasa khusuk manusia di dunia fana **(Gambar 19)**



Gambar 19

Terlepas dari keberhasilan Muhammad, sang ayah menjadi sangat marah ketika mengetahui Muhammad diantar ke sekolah. Dia memutuskan untuk membawanya pergi dari nenek. Jadi anak harus mengikuti ayah ke pantai, di mana ayah dipekerjakan dengan laki-laki lain. Mereka berkemah di hutan terdekat. Anak itu bermain dengan pasir dan berbicara dengan burung camar. Di malam hari sang ayah melihat Mohammad berjalan ke arah yang salah dan tidak menghentikannya. Dia membiarkannya agar ia celaka. Lagi-lagi ia mendengar suara keras. Seperti peringatan alam kepadanya. Lantas kemudian seseorang membawa anak itu kembali.

Kehidupannya yang indah dengan nenek berakhir ketika sang ayah membawanya dalam perjalanan panjang yang lain, kali ini kepada seorang tukang kayu buta yang akan melatihnya dalam profesi itu. Anak itu akhirnya bisa mengakui suasana hatinya kepada seseorang yang mengerti dia. Muhammad tahu bahwa masyarakat menghindarinya dan satu-satunya kenyamanannya adalah bahwa ia

dapat merasakan Tuhan dalam segala hal dengan ujung jarinya. Salah satu dialog Muhammad kepada tukang kayu buta menjadi puncak narasi paling sublim dan menyentuh;

“Guruku pernah berkata bahwa Tuhan menjadikan orangbuta karena Dia begitu menyayanginya. Aku bertanya padanya, bagaimana kami bisa mencintai-Nya jika kami tak bisamelihat-Nya? Guruku menjawab: Tuhan tidak bisa dilihat dengan mata. Dia ada di mana- mana: kau bisa merasakan kehadiran-Nya dengan ujung jari tanganmu. Maka setiap saat saya mengadulah pada-Nya, dan ceritakan segala rahasia hatiku dengan jemari tanganku.....”

Sekembalinya ke rumah ibu, sang ayah melihat tampang permusuhan dari ibunya. Sia-sia dia menjelaskan bahwa dia adalah pria yang kesepian, dan itu tragedi dalam hidupnya. Ia menghantar lamaran ke rumah calon mertua. Penggambaran budaya minum teh panas dalam piring sewaktu dijamu di rumah calon istrinya menunjukkan kesamaan tradisi di beberapa negara Asia. Begitu juga dengan warna-warna taplak di dinding sebagai tanda kebahagiaan yang sedikit muram. Komposisi jendela dan gordena di belakang obyek membawa kesan proses lamaran yang belum tuntas, terhalang ke jalan lepas menuju perkawinan. **(Gambar 20)**



Gambar 20

Kemudian ia mendapati ibunya yang tua itu berjalan keluar rumah di bawah hujan dan meninggalkan kampung pertanian. Pria itu mengejarnya dan meyakinkannya untuk kembali. Ibu kembali ke rumah tetapi tidak akan berbicara lagi, hanya berdoa di tempat tidur. Ketika sang ayah menawarkan untuk membawa kembali anak itu, sang ibu memberitahukan bahwa dia tidak mengkhawatirkan Muhammad, tapi cemas pada ayah. Lalu ibunya meninggal. Ini dianggap pertanda buruk dan setelah pemakaman, pertunangan dibatalkan dan pernikahan gagal.

Pria itu harus melanjutkan kehidupan sendirian. Dia pergi menjemput Muhammad, dan anak itu tidak senang melihatnya. Terdengar lagi suara keras. Keduanya melakukan perjalanan kembali ke kampung dengan kuda, di lanskap yang diselimuti kabut. Saat melintasi jembatan, jembatan itu runtuh dan kuda serta Muhammad

jatuh ke dalam air. Kecemasan ayah tampaknya terutama untuk kuda, tetapi kemudian dia menyadari bahwa anak itu dibawa oleh jeram. Pria itu melompat di jeram dan meluncur ke bawah, sia-sia mengejar putranya. Pria itu terbangun di pantai. Jenazah putranya ada di dekatnya. Sang ayah menangis saat dia memeluk mayat itu. Kita melihat bahwa ujung jari masih bergerak, seolah-olah anak sedang membaca sesuatu di udara.

Dalam film ini, Majid Majidi memakai lagi unsur air di akhir kisah. Namun ini kali bukan air yang menenangkan dan memberi kedamaian, tetapi yang menelan kesunyiaan seorang anak yang tak mendapat perhatian dari ayahnya di dunia dan dia selalu berharap untuk berjumpa dengan Tuhan. Tradisi mistik Islam atau sufisme sangat tajam didedahkan dalam film ini sehingga pembuka film ini menemukan kebenarannya: "kamu dalam dua dimensi; melihat dan tidak melihat." Air menjadi simbolisme kefanaan. **(Gambar 21)**



Gambar 21

c. Baran

Film ini bercerita tentang pekerja ilegal dari Afganistas pada sebuah proyek pembangunan di salah satu sudut kota Teheran. Seorang pemuda sedang mengantri untuk membeli kebab. Latif, pekerja dapur umum proyek pembangunan itu sedang membeli kebab. Setelah mendapatkan kebab, ia masuk ke kedai kelontong untuk membeli rokok, gula, bubuk teh dan beberapa kebutuhan dapur. Ia menyodorkan ID atau KTP untuk mengutang dan akan dibayarkan pada setiap awal bulan oleh majikannya. Pemilik kedai marah karena sudah beberapa lama utang tidak lagi dilunasi, sementara pengambilan barang setiap hari tiada pernah berhenti.

Pemosisian gambar sangat dekat atau *extreem close-up* saat proses pembakaran kebab di awal film selalu menjadi menu pembuka Majid Majidi untuk memberi tekanan tentang apa yang penting dalam setiap aktifitas kaum miskin kota. Disamping tentu sebagai petanda kebudayaan paling khas di Asia Tengah dan Barat.

(Gambar 22)



Gambar 22

Sebuah insiden terjadi ditengah aktifitas proyek pembangunan gedung bertingkat. Najaf, seorang buruh ilegal dari Afganistan terjatuh dari lantai atas saat bekerja sehingga kakinya patah. Majikan atau Mandor utama terkejut dan terburu-buru menyelamatkannya dengan mengarahkan sebagian pekerja lain untuk menggotongnya ke mobil dan membawa ke rumah sakit terdekat. Ia khawatir pihak keamanan Iran akan menangkap dan mendeportasi Najaf ke Afganistan. Tingkat pengungsi akibat perang di Afganistan memuncak dan mereka memilih Iran untuk mencari pekerjaan dan menempati pemukiman-pemukiman kumuh di pinggiran Taهران. Kebanyakan mereka bekerja menjadi buruh kasar di pembangunan atau pengangkutan batu-batu sungai.

Keesokan harinya, Sultan, tetangga Najaf yang juga bekerja dalam proyek pembangunan membawa seseorang bernama Rahmat, mungkin anak Najaf seperti pengakuan Sultan kepada Mandor, untuk menggantikan Najaf bekerja di sana. Sang Mandor menerima dengan masa percobaan dua hari. Latif melihat semua itu dengan pandangan sinis dan terganggu. Dia suka menabung uang sisa belanja atau yang ditemukan di jalan dan menyimpan celengan dalam sebuah dinding batu. Uang hariannya ditahan oleh Mandor dan akan diberikan nanti setelah terkumpul banyak. Mungkin juga menjadi sebab ia mudah tersinggung dan temperamental ketika berhadapan dengan siapa pun yang tidak disukainya.

Konflik menjadi bagian dari kebudayaan kelas miskin kota akibat perbedaan pendapat atau kekerasan antar pendatang. Penempatan api dalam bingkai kamera *full shot* ditengah perkelahian di kompleks pembangunan sudah terang itu memperkuat pertalian

suasana hati para pembuat rusuh di sana. Akan lain makna jika api diposisikan dalam konteks dua sejoli yang tengah jatuh cinta. Suasana gelap bercampur penuh abu adukan semen, tempas cahaya matahari yang menembus dinding serta keriuhan para buruh yang melerai perkelahian. Gambaran maskulitas tingkat tingkat sangat sempurna. (**Gambar 23**).



Gambar 23

Setelah dua hari Rahmat yang baru bekerja di proyek tersebut, ia melakukan banyak kesalahan yang mencelakan para buruh lain. Ia menjatuhkan semen dari lantai atas dan menimpa seorang buruh di bawah. Kemudian beberapa kali tak sanggup memikul kantong pasir. Mengetahui itu semua, Mandor kecewa dan hendak memecat Rahmat. Ia kemudian menawarkannya untuk bekerja di dapur umum menggantikan Latif. Kalau itu juga tidak, ia tidak bisa, Mandor akan memecatnya. Tentu saja kenyataan ini membuat Latif berang dan marah. Ia harus kembali bekerja keras sebagaimana

buruh-buruh lain; mengaduk semes, merapikan batu batu dan menaikkan semen ke lantai atas.

Pada malam hari saat istirahat, Rahmat dan Sultan pulang ke rumah. Sementara pekerja-pekerja yang tidak pulang akan membuat acara untuk bersenang-senang dengan gembira. Biasanya mereka bernyanyi bersama. Gambaran penataan kamera *full shot* dengan cahaya lebih terang ke arah kiri menandakan sudut mana yang lebih penting diutarakan. **(Gambar 24)**. Sisi sang Mandor yang bertepuktangan terlihat lebih kuat sebagai pemimpin atau dirigen diantara karakter lain di sudut kanan gelan atau yang memunggungi kamera. Kesenian dalam arti yang paling luas merupakan usaha mencari kanalisasi dibawah tekana kerja kehidupan yang menghimpit para buruh migran. Dan kesenian mempertemukan mereka dalam kesederhaan yang hangat. Api di sini adalah semangat persatuan. yang menyala.



Gambar 24

Kemarahan Latif akibat kehilangan kerja diekspresi dengan menghancurkan semua perabot dan alat-alat masak. Ia dengki karena minuman dan makanan yang dimasak oleh Rahmat lebih lezat daripada yang dia bikin dahulu. Para pekerja memujikan dan merasa bahwa kini baru benar-benar mereka menikmati makanan yang dibuat dengan benar. Latif kemudian mencari tahu siapa sebenarnya Rahmat dengan mengendap-endap ke dapur setiap waktu. Pada suatu ketika manakala ia hendak mengambil semen yang ditumpuk di depan dapur umum, ia mendadak terpana melihat dari balik tirai pintu seseorang sedang menyisir rambut sambil bernyanyi kecil. Latif penasaran dan mendekat. Ia melihat dari balik kaca bilik seorang perempuan dengan sisir di tangan.

Proses komposisi gambar *siluet* merupakan simbolisme paling kuat untuk menutup aurat seorang perempuan dalam film. Film-film Iran tidak pernah mempertontonkan tubuh perempuan yang polos tanpa jilbab atau hijab. Sutradara kreatif akan mencari kemungkinan artistik untuk menyatakan itu secara visual. Maka jadilah komposisi paling indah dalam film ini, apatah lagi di luar jendela yang terbingkai dari semen putih bikinan Rahmat sendiri ditaruh seimbang antara kain coklat, bunga, dan sebuah pelita sebagai penanda.

Cukup sudah bahasa visual itu menjadi pertanda kelembutan, kasih sayang dan kesucian sebagai cahaya dalam mencapai dramatika cerita film. **(Gambar 25)** dalam beberapa kasus, komunikasi budaya paling efektif memakai sudut pandang *siluet* untuk menjelaskan banyak hal yang tak terlihat. Misalnya, gambaran

orang suci dan sosok korban kejahatan politis yang terancam jika diperlihatkan wajahnya.

Dalam memperhatikan setiap detil film Iran dan khusus mencari adegan kontak badan pasti tidak ditemukan antara aktor dan aktris dalam setiap film. Film Iran bisa dijadikan referensi untuk dipertontonkan kepada lini konservatif Islam di belahan dunia manapun dan khususnya di Aceh. Iran adalah salah satu negara Islam yang konservatif, dengan peraturan dan sensor film yang lumayan ketat. Tetapi karya mereka selalunya menjadi *masterpiece* dalam sinema dunia. Kedekatan budaya antara Aceh dan budaya Persia akan memberi ruang khusus dalam wacana yang dibawa film-film Iran. Islam mengikat kita sebagai penonton dengan film-film dari Iran.³³



Gambar 25

³³ Wawancara dengan Akbar Rafsanjani, Programer *Aceh Film Festival*, pada 12 September di Banda Aceh.

Latif jatuh cinta pada Rahmat seketika itu dan mengubah semua pandangan negatif tentang buruh migran yang selama ini dibencinya karena merebut lahan kerja penduduk setempat. Komunikasi batin dalam diam diantara mereka terjadi begitu saja saat Latif menjadi lebih peduli para Rahmat. Ia tak segan-segan memukul pekerja yang memaki Rahmat karena salah membeli rokok, dan dia menjadi begitu semangat dalam berpakaian. Ia pernah dimarahi Mandor karena berpakaian necis hendak menemui Rahmat tapi ketahuan dan terpaksa harus bekerja dengan pakaian baru dan elegan.

Pada saat waktu makan siang bersama, Latif memberi pandangan lembut pada Rahmat yang membagikan kebab. Makanan pokok khas Iran itu seperti menjadi “jembatan” sentuhan tangan mereka. Ini juga simbolisme yang lain untuk menyampaikan bara api cinta Latif dalam bungkus pakaian merahnya. Penonjolan wajah Latif dalam tata kamera *medium shot* yang memotong wajah Rahmat sebenarnya menegaskan kembali maskulitas film ini. **(Gambar 26)**



Gambar 26

Suatu hari sepulang dari berbelanja di kota, Rahmat berpapasan dengan pihak keamanan Iran yang baru saja memeriksa seluruh bangunan untuk mencari kalau-kalau ada buruh migran Afganistan di sana. Dalam pemeriksaan yang lalu, Mandor berhasil menyelamatkan mereka dengan menghalau untuk sembunyi dimana saja agat tidak tertangkap. Rahmat tak bisa menjawab saat ditanya dengan bahasa Farsi, dan berlari sambil membuang bungkus makanan di bahu. Pihak polisi Iran mengejar, Latif melihat dari lantai atas, dan dia membantu Rahmat dengan mengejar dan menjatuhkan para polisi itu. Latif ditangkap sebagai ganti Rahmat yang sudah lepas. Kemudian Mandor menebus dan menjemputnya ke kantor polisi sambil sepanjang jalan memarahinya.

Peristiwa tersebut membuat Rahmat berhenti bekerja di proyek pembangunan gedung itu. Sultan mengabari Mandor tentang hal itu. Latif seperti kehilangan berat. Hatinya menjadi beku dan suka menyendiri. Ia rambut Rahmat di lokasi berdiam di dapur bekas

dan menemukan penjepit rambut di lokasi Rahmat biasa memberikan remah-remah kebab kepada merpati. Sepadan dengan penggambaran musim dingin yang redup tanpa matahari, pohon yang ditutupi salju dan meranggas kehilangan daun-daun dan Latif yang pergi meghilang, menjauh dari kamera. (**Gambar 27**) Ia berusaha mencari tahu dimana Rahmat tinggal.



Gambar 27

Dalam perjalanan mencari rumah Rahmat, Latif bertemu seorang penjahit sepatu tua. Ia menyodorkan sepatunya untuk diperbaiki sambil mencari informasi dimana rumah Sultan dan Najaf. Percakapan antara mereka berlangsung tenang dan mendalam, tentang hubungan antar manusia dan Tuhan, antara manusia dengan sesama. Posisi pengambilan gambar pola *close up* yang menampilkan seluruh wajah seorang tua tertunduk dengan jernih ditambah balutan busana yang elegan memperlihatkan sisi sufisme

sosial dalam kebudayaan Iran. (Gambar 28). Bahkan jawaban-jawaban orang tua itu atas pertanyaan Latif terkadang sangat puitis seperti mengutip sajak-sajak penyair Persia teragung dari Konya; Jalaluddin Rumi.



Gambar 28

Pencarian Latif ke kawasan pendatang ilegal Afganistan akhirnya sampai di tujuan dengan kelelahan luar biasa. Dia bergabung dalam sebuah kenduri masyarakat imigran sambil mencari-cari Rahmat. Kepahitan hidup para imigran ilegal tergambar dari kompleks perumahan sederhana dan kumuh, apatah lagi saat musim dingin datang. Di sudut lain, jauh di belakang punggung Latif, sosok Rahmat terlihat sedang mengaduk susu panas dalam kuali besar dengan selendang khas berwarna hijau. Ia terkejut melihat Latif dan tergesa menjauh dari arena kenduri.

Sudut pandang kamera yang seolah mewakili pandangan mata Rahmat saat Latif sedang minum susu bersama sekelompok

orang dalam komunitas imigran membuka pemikiran pada situasi komunikasi inter-kultural, lintas budaya tanpa permusuhan. Atmosfer lingkungan yang beragam warna pakaian khas burqa dengan kostus Latif yang agak modern mencoba membersihkan semua kesalahpahaman dan kecemburuan kultural yang selama ini terjadi. Problema pencari suaka atau kerja ilegal di semua negara menjadi tidak penting saat pertemuan budaya, atas nama cinta, terjadi secara wajar dan manusiawi. **(Gambar 29)**



Gambar 29

Tatkala esok hari Latif kembali ke sana, ia mendapat informasi bahwa Rahmat bekerja di sungai di belakang kompleks sungai pemakaman. Ia berangkat ke sana dan mengintip dari balik tembok jembatan di mana banyak sekali perempuan yang bekerja menarik batu-batu di sungai. Dan ia melihat Rahmat sedang mengangkat, dan terjatuh dalam air. Kawan-kawannya membantu duduk dekat api unggun dan berhenti sebentar. iIa kembali ke kota

dan dalam perjalanan ia melihat Sultan akan berangkat dengan sebuah mobil pikap. Latif turun dari bus dan mengejar mobil itu. Sultan mengatakan bahwa ia bekerja serabutan di tempat lain yang bisa menampung pekerja migran ilegal. Dia mengatakan Najaf sudah sembuh dan berencana ingin pulang ke Afganistan tapi terkendala dana.

Latif menagih semua tabungannya kepada Mandor yang kehabisan uang karena ada beberapa sisi bangunan harus berkalitas rendah dan kata finsinyur sipil pengawas harus dihancurkan tanpa ada dana tambahan. Mandor marah, Latif menangis dengan alasan adiknya sakit di kampung dan ia harus kembali besok. Mandor menepati janji dengan memberika uang cukup banyak sehingga Latif bisa menitipkannya pada Sultan untuk diberikan kepada Najaf dan besok pagi ia mengajak Sultan untuk menemui Najaf di rumahnya. Rupanya uang itu dipakai Sultan untuk dirinya sendiri pulang lebih awal ke Afganistan dan Najaf tidak marah. Ia menitipkan surat kecil dari Sultan kepada Latif yang berisi bahwa dia bersumpah akan mengembalikan uang Latif. Tak ada guna, Latif membuang surat itu ke selokan. Ia membongkar tabungan di dalam dinding batu untuk membeli kayu penyangga yang akan dihadiahkan buat Najaf.

Keesokan hari Najaf datang ke proyek pembangunan untuk meminjam uang pada Mandor. Namun ia menolak saat diberikan sedikit uang yang tersisa dari kantong celana Mandor. Latif mendengar percakapan mereka dan berpikir untuk membantu. Latif ke pasar barang bekas untuk menjual ID atau KTP kepunyaannya sendiri ke pasar gelap. ID tentu sangat dibutuhkan oleh imigran gelap hanya dengan mengganti foto saja. Uang hasil penjualan itu dia

berikan langsung kepada Najaf tapi diatkan bahwa uang itu dari Mandor yang tak bisa datang karena sibuk di proyek. Najaf berjanji akan akan mengembalikannya setelah ia balik dari Afganistan. Latif mencegah karena itu gaji harian selama Najaf sakit yang tidak diberikan Mandor.

Setelah mengetahui Najaf akan pergi besok pagi, Latif gelisah dan ia berlari cukup jauh. Ia akan kehilangan Rahmat, perempuan pujaan hati yang sebenarnya kemudian ia tahu bernama Baran. Setibanya pada sebuah komplek pemakaman, ia terduduk di tepi kolam yang dihuni beberapa ikan berwarna merah. Ia membuka topinya dan menaruh disisi kolam dengan air berwarna biru. Pola pengambilan gambar *close up* pada topi Latif dengan durasi agak panjang bertujuan untuk menunjukkan sebuah penjepit rambut Baran yang terselip disana. Hubungan emosional yang sangat kuat dan dekat yang diwakili oleh dua benda dengan alas air yang membiru sebenarnya untuk menutupi kegagapan Latif yang hingga kini belum berani mengungkapkan isi hatinya kepada Baran. **(Gambar 30)**. Di dalam masyarakat Islam tradisoional secara umum memang tak ada “budaya terbuka” dalam relasi laki-laki dan perempuan sehingga komunikasi visual diperlukan banyak simbol-simbol yang linear dengan cerita.



Gambar 30

Symbolisme sejenis juga dimunculkan sebagai puncak dari perjalanan cerita film tersebut dalam memperkuat hubungan emosional antara Latif dan Baran. Ketika Najaf dan sopir mobil sewaan sudah bersiap-siap untuk meninggalkan Iran di pagi terakhir itu, mungkin Latif pun tidak kembali ke proyek pembangunan pada malamnya untuk menantikan perpisahan dengan Baran. Pada saat Baran keluar rumah ia membawa sekeranjang buah-buahan dan sayu-mayur, dan karena beban yang berat keranjang terjatuh memburaikan semua isinya ke tanah. Tepat saat itu Latif berlari untuk ikut serta memungut kembali sayur-sayur itu bersama Baran. Posisi kamera dengan pola pengambilan gambar *top angle* dari atas dengan hanya memotret duan tangan yang saling meraih buah dan sayuran secara bergantian menjadi semacam titian antara dua jiwa. Juga meneguhkan seni Islam yang tak boleh bersentuhan laki dan perempuan yang bukan mahram (**Gambar 31**)



Gambar 31

B. Pembahasan

Dari hasil penelitian atas tiga film karya sutradara Majid Majidi muncul beberapa hal penting yang sangat kuat menjadi simbolisme kultural masyarakat Iran dan direpresentasikan dalam jalinan gambar-gambar sinematik. Kenyataan itu berakar dari tradisi literasi dalam budaya Persia yang sudah cukup tua ditambah dengan riwayat proses perkembangan film dalam dua rezim besar; rezim monarki Pahlavi dan rezim republik Islam yang berkuasa dan memberi kebijakan tersendiri bagi dunia film. Pada era Pahlavi kecenderungan untuk meniru semua produksi kebudayaan “Barat” (Eropa dan Amerika) yang lebih modern membuka peluang bagi kalangan perfilman untuk belajar pada film-film import atau menempuh pendidikan sinema di Eropa dan Amerika. Sementara kepentingan utama pemerintahan Republik Islam sejak Imam Khomeini adalah membuat karya-karya film selaras dengan tujuan

revolusi tanpa meninggalkan khazanah kesenian dan kebudayaan Islam tradisional, terutama dengan memperkuat unsur sufisme sebagai elan-vital perlawanan atas kapitalisme serta budaya luar yang destruktif.

Aspek pertama yang muncul dalam representasi tiga film Majid Majidi di atas adalah akar tradisi sosial dan budaya Iran atau Persia yang diwakili dengan pakaian atau permadani dan makanan. Hal ini seperti mengisyaratkan situasi dalam negeri saat sekarang yang sangat menderita dengan embargo ekonomi dari negara-negara asing yang anti pada revolusi 1979. Meskipun mengambil lokasi dan cerita dari masyarakat miskin kota dengan problema yang tidak pernah selesai, namun secara umum penderitaan itu dirasakan seluruh masyarakat dan harapan-harapan akan masa depan yang tidak kekurangan sandang dan pangan diperkuat dalam narasi visual lewat film. Spirit nasionalisme menguat dalam tekanan.

Selanjutnya yang muncul teramat menancap dalam setiap jalinan kisah tiga film tersebut tak lain adalah solidaritas kemanusiaan yang tinggi dan tanpa pamrih. Film *Children of Heaven* sangat jelas mencuatkan hal itu tatkala seorang anak berusaha sampai titik keringat terakhir untuk mendapatkan kembali sepatu buat adiknya. Begitu juga dengan ayah mereka dengan semangat tinggi mencari kerja yang lebih bagus lagi untuk membeli sepatu buat anak-anaknya. Demikian pula representasi solidaritas dimunculkan dalam film *Baran* dimana seorang pemuda pekerja bangunan menghabiskan uang tabungannya hanya untuk menolong warga ilegal yang kebetulan bekerja di Iran. Landasan utama dari solidaritas yang dimunculkan oleh Majid Majidi adalah cinta yang

membuat seseorang tak mengharapkan balasan apapun. Rasa cinta seorang kakak kepada adiknya dan dalam film kedua, seorang laki kepada perempuan yang tak pernah dijamah walau sekali.

Cinta dalam konteks solidaritas tersebut menjadi pangkal dasar yang menjadi aspek terakhir yaitu mistisisme Islam atau sufisme. Dalam konsepsi kau sufi cinta pada akhirnya hanya milik-Nya dan manusia hanya mewujudkan sedikit dalam segala ruang kehidupan. Film Majid Majidi yang paling bernas merepresentasi kesufian hidup adalah *Colors of Paradise* atau warna-warna surga dan sentuhan-Nya yang agung yang hanya mampu dilihat dan dirasakan semata oleh seorang anak buta. Gambaran-gambaran yang dikonstruksikan sejak awal memang hendak mempertajam unsur spritualisme dalam semesta. Penolakan manusia terhadap yang alamiyah akan menjatuhkan manusia dalam kehilangan diri dan seluruh keluarga serta segala ihwal yang melingkupinya semisal ayah si anak buta yang akhirnya kesepian di sisi laut yang luas.

Dalam *Children of Heaven* dan *Baran*, mistisisme Islam, disamaping dalam beberapa potong dialong tokoh-tokohnya juga pada akhir film; segala hampa dan ringan. Seorang kakak yang terduduk kelelahan, tafakkur, dan adiknya yang tak lagi marah meskipun sepatu tak pernah kembali. Ia memaklumi bahwa kakaknya telah berusaha hingga kakinya luka. Sementara akhir cerita film kedua adalah perpisahan dua sejoli yang tak pernah mengungkapkan perasaan lewat kata-kata, hanya lewat perbuatan. Mereka sama-sama terjebak "kehampaan yang sufistik" manakala mereka tak pernah bersedih, melainkan hanya saling mengirim senyuman.

BAB V PENUTUP

A. Kesimpulan

1. Film sebagai sarana komunikasi audio-visual yang aktual dan paling kuat mampu melakukan proses komunikasi antar budaya sehingga membangun kesepahaman dan menghilangkan ketegangan kultural akibat kesalahan-kesalahan pola komunikasi. Pendekatan semiotika untuk mengurai simbol-simbol dalam komunikasi akan membantu memperluas makna dalam setiap aksi komunikasi budaya
2. Tiga film karya Majid Majidi; *Children of Heaven*, *Color of Paradise* dan *Baran* adalah media audio-visula mutakhir yang sangat efektif untuk menjadi sarana komunikasi budaya bagi dunia internasional untuk melihat dan mendalami semangat dan ketahanan masyarakat Iran hari ini dari segala sudut dengan nuansa yang bersinggungan .
3. Representasi kebudayaan Iran dalam ketiga film Majid Majidi sangat natural dan sederhana tanpa menggunakan *visual effect* atau rekayasa gambar sehingga realitas yang hadir dalam sinema akan terasa wajar dan unik, jauh dari rekayasa sinematografis.
4. Reproduksi kebudayaan Iran dalam ketiga film Majid Majidi dengan memakai pendekatan dan sudut pengambilan gambar yang terukur, intens dan subtil hingga akhir. Proses bercerita lewat gambar pun melengkapi suasana yang sudah terbangun dan dikonsolidasikan dengan publik penonton.

B. Saran-saran

1. Kepada para peneliti bidang komunikasi perlu kiranya dimulai dan diperbanyak kajian-kajian komunikasi yang diformulasikan dalam produk-produk audio-visual, baik berupa film, iklan, grafis dan beberapa produk media sosial.
2. Kepada para dosen dan guru atau pendidik di sekolah dan universitas sudah saatnya memperbanyak bahan ajar tentang komunikasi budaya melalui film dan media audio visual lainnya karena hanya dengan media itu, generasi hari ini mau “membaca” sebuah kebudayaan.
3. Kepada masyarakat umum untuk menjadikan film dan media audio-visual hanya sebagai hiburan semata, melainkan juga untuk keperluan belajar dan mendalami kebudayaan dengan segala kompleksitasnya pada sebuah masyarakat.

DAFTAR PUSTAKA

- Aart Van Zoest, *Semiotika: Tentang Tanda Cara Kerjanya, dan Apa Yang Kita Lakukan Dengannya* (diterjemahkan oleh Ani Soekawati), Jakarta, Yayasan Sumber Agung, 2003
- Alo Liliweri. *Dasar-Dasar Komunikasi Antarbudaya*. (Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2003
- Alex Sobur, *Semiotika Komunikasi*, (Bandung : PT Remaja Rosdakarya, 2004
- Arthur Asa Berger, *Tanda-Tanda dalam Kebudayaan Keontemporer*, Yogyakarta, Tiara Wacana, 2005
- Deddy Mulyana, *Metodologi Penelitian Kualitatif, Paradigma Baru Ilmu Komunikasi dan Ilmu Sosial Lainnya*, Bandung: Remaja Rosda Karya, 2001
- Deddy Mulyana, *Komunikasi Lintas Budaya* Bandung, Remaja Rosda Karya, 2011
- Hamid Reza Sadr, *Iranian Cinema: A political History*, London, IB Tauris, 2006
- Joseph M. Boggs, *The Art of Watching Film*, USA: McGraw-Hill Education, terj Asrul Sani, 2011
- Joseph A. Devito. *Komunikasi Antarmanusia*. Kuliah Dasar. Jakarta. Professional Books.
- Nasir Tamara, *Revolusi Iran*, Jakarta, jakarta, KPG, 2017
- Roland Barthes, *Petualangan Semiologi*. Terjemahan oleh Stephanus Aswar Herwinarko, Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2007
- Syamsul Maarif, *Representasi Patriotisme Perempuan dalam Film Cut Nyak Dien (Studi Analisis Semiotika Film)* Universitas Hasanuddin: Jurusan Ilmu Komunikasi, 2005.
- Sigit Nurwicaksono, *Konstruksi Revolusi Islam Iran dalam Film Persepolis*. Universitas Muhammadiyah, Yogyakarta, 2009.
- Seno Gumira Adjidarma, *Membaca Film Garin*, Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2002
- Tanete Pong Masak, *Semiotika Film, Kritik atas Teori Semiotika Sinematografi Christian Mertz* (Bab 19 dalam buku Kumpulan Makalah Seminar Semiotika), Depok: PPKB LPUI, 2002

Wildan Hanif, 2003, *Analisis Semiotika Film Iran Karya Majid Majidi: "Children of Heaven", "Color of Paradise", dan "Baran"*, Jurusan Seni Rupa Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Bandung, 2017

Website

FarrokGhafary, <http://www.iranicaonline.org/articles/cinema-i>,

https://en.wikipedia.org/wiki/Cinema_of_Iran

History of Iranian Cinema, *Tavoos Quarterly*, Nos.5&6, Autumn2000
Winter 2001

<https://www.imdb.com/name/nm0006498/bio>

https://id.wikipedia.org/wiki/Majid_Majidi

Wawancara

Akbar Rafsanjani, *Programer Aceh Film Festival*, pada 12 September di Banda Aceh.

Azhari, *Direktur Aceh Documentary Community*, pada 9 Oktober 2019 di Samalanga, Bireun, Aceh

Biodata Peneliti

- 1. Nama** : Dr. Abdul Rani Usman, M.Si
- 2. Tempat & Tgl. Lahir** : Ulee Ateueng, madat Aceh Timur & 31 Desember 1963
- 3. Status** : Kawin
- 4. Alamat** : Jln. Tgk. Glee Iniem, Lr. Meunasah Meuriya, No 4. Tungkob, Banda Aceh
- 5. Nomor Hp** : 0852 8154 0018
- 6. Alamat email** : arani.usman@ar-raniry.ac.id

7. Riwayat Pendidikan:

- a. MIN Madat, selesai 1976
- b. Madrasah Tsanawiyah, Simpang Ulim, tamat 1980
- c. Madrasah Aliyah, Simpang Ulim, tamat 1984
- d. Sekolah Menengah Atas, tamat 1985
- e. Fakultas Dakwah IAIN Ar-Raniry, Jurusan Komunikasi, tamat 1991
- f. Study Purna Ulama di IAIN Ar-Raniry, 1991-1992
- g. Program Pascasarjana (S2) Universitas Padjadjaran, Jurusan Komunikasi, selesai 1997
- h. Program Pascasarjana (S3) Universitas Padjadjaran, Jurusan Komunikasi Antarbudaya, selesai 2004
- i. Mempelajari Bahasa dan Budaya China di Nanjing Normal University, di Nanjing, China 2004-2005.
- j. Kursus Manajemen Akademik di McGill University, Montreal Canada pada 13 Mei-08 Juni 2008
- k. Mengikuti Program Pendidikan Reguler Angkatan LVI Lemhannasa RI, 1 Maret sd 28 September 2017

8. Karir di PNS

- a. Pengangkatan PNS di Fakultas Dakwah pada tahun 1993
- b. Tahun 1996 diangkat sebagai Dosen di Fakultas Dakwah
- c. Tahun 1998 -2000, menjadi Sekretaris jurusan Komunikasi di fakultas

- d. Tahun 2007- sekarang, menjadi Sekretaris Pusat Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Islam (P3KI) UIN Ar-Raniry
- e. Tahun 2007 diangkat sebagai Ketua Jurusan Komunikasi Penyiaran Islam di Fakultas Dakwah IAIN Ar-raniry
- f. Penggagas dan pendiri sekaligus Direktur Badan Koordinasi pendidikan Bahasa Mandarin Aceh tahun 2012
- g. Wakil Dekan Bidang Kerjasama, Fakultas Dakwah UIN Ar-Raniry Periode 2008-2012
- h. Dekan Fakultas Dakwah dan Komunikasi, UIN Ar-Raniry Periode 2012-2016
- i. Kepala Pusat Penelitian dan Pengabdian Masyarakat UIN Ar-Raniry Periode 2016

9. Karya yang Telah Dihasilkan

- a. *Kampus sebagai Institusi Pencerahan* diterbitkan oleh Fakultas Dakwah IAIN Ar-Raniry, 2001
- b. *Sejarah Peradaban Aceh*, 2003
- c. *Etnik Tionghoa dalam Pertarungan Budaya Bangsa*, 2006
- d. *Etnis Cina Perantauan di Aceh*, 2009
- e. *Sejarah Budaya Pulau Weh*, 2013
- f. *Pesan Kanada Untuk Aceh*
- g. *Public Relation Suatu Pengantar*, 2013

10. Karya Film

- a. Merunoe (sebagai produser)
- b. Tenggelamnya Negeri Batu (sebagai aktor)
- c. Kiprah dan Budaya Masyarakat Pulau Aceh

11. Pengalaman Penelitian

- a. Komunikasi Antarbudaya Cina dan Aceh, 2003
- b. Alternatif Development di wilayah Pidie bekerja sama dengan BNN Pusat
- c. Sejarah dan Budaya di Pulau Weh

12. Aktif Mengisi Seminar dan Presentasi

- a. Seminar Internasional “*Peluang dan Tantangan Dakwah pada Dunia Global*”, di Politeknik Sultan Azlansyah, Malaysia, 2013
- b. Seminar Nasional “*Sejarah Perkembangan Budaya Aceh*” di Jakarta, 2007
- c. Seminar Nasional “*Komunikasi Antar Budaya*, Grand Nanggroe Hotel, 2013
- d. Seminar Internasional antara Hubungan Etnik China Aceh di Banda Aceh 2014
- e. Seminar Nasional “*Penting dan Manfaat Film dan Musik Lokal dalam Melestarikan Budaya Aceh*”, 2015

13. Pengalaman Kerja

- a. BRR NAD dan Nias sebagai Konsultan Bidang Sosial Budaya
- b. Part time consultan IOM
- c. Bekerjasama dengan Polda NAD 2008-2009
- d. Membuka relasi dengan Universitas di beberapa negara Eropa, Afrika, Asia. Diantaranya yaitu; China, Vietnam, Korea Selatan, Thailand, Malaysia, The Japan Foundation, Amerika, Australia, Saudi Arabia, Iran, Qatar.

Banda Aceh, 28 September 2019

Dr. Abdul Rani Usman, M.Si