

REPRESENTASI PEREMPUAN DALAM FILM AYAT-AYAT CINTA

Rosnandar Romli¹, Mella M. Roosdinar², Aat Ruchiat Nugraha¹

¹Fakultas Ilmu Komunikasi, Universitas Padjadjaran

²Panin Sekuritas Cabang Bandung

Email: aatruchiat.nugraha@gmail.com

Abstrak

Film sebagai bagian dari komunikasi massa memiliki pengaruh yang cukup besar terhadap pembentukan opini yang terjadi di masyarakat. Salah satu film *best seller* tahun 2008 adalah film *Ayat-Ayat Cinta*. Penelitian ini dilakukan dengan asumsi mengenai adanya pertarungan ideologi yang berlangsung dalam sebuah wacana media dan representasi perempuan dalam suatu film. Tujuan penelitian ini adalah untuk mengetahui representasi perempuan dalam film *Ayat-ayat Cinta* melalui peristiwa dalam cerita film yang dikomodifikasi oleh cineas dan khalayak (penonton). Jenis metode penelitian yang digunakan adalah penelitian deskriptif kualitatif analisis isi media dengan metode analisis wacana kritis menurut Sara Mills. Penelitian dilakukan dengan cara membedah teks dalam film dengan melihat posisi subjek-objek dan posisi pencipta-pembaca dalam empat *scene* klimaks untuk melihat bagaimana perempuan direpresentasikan di dalamnya. Hasil penelitian menunjukkan bahwa film masih menggunakan kacamata gender laki-laki pada saat memandang peristiwa, perempuan masih lebih banyak direpresentasikan sebagai objek daripada subjek, perempuan masih ditampilkan dari sudut pandang pihak lain (kebanyakan laki-laki), film menggiring penonton untuk mengidentifikasi diri dengan tokoh laki-laki dan film ini masih mengafirmasi ideologi patriarki.

Kata Kunci: Analisis Wacana Kritis, Film, Feminisme, Media Massa, Representasi

Abstract

*Film as part of mass communication has a considerable influence on the formation of opinions that occur in society. One of the best-selling films in 2008 was the film *Ayat-Ayat Cinta*. This research was carried out with assumptions about the existence of ideological battles that took place in a media discourse and representation of women in a film. The purpose of this research was to find out the representation of women in the film *Ayat-Ayat Cinta* through events in film stories that were commodified by cinematographers and audiences. The type of research method used is qualitative descriptive research analyzing media content with critical discourse analysis methods by Sara Mills. The research was conducted by dissecting the text in the film, looking at the subject-object position and the producer-reader position in four climax scenes, to see how women are represented in the scenes. The results showed that the film still uses male perspectives in viewing the events; women are still represented more as objects than subjects; women are still viewed from the perspective of other parties (mostly men); the film leads the audience to identify themselves with male figures; and this film still affirms the patriarchal ideology.*

Keywords: Critical Discourse Analysis, Feminism, Film, Mass Media, Representation

Pendahuluan

Film fiksi Indonesia berjudul *Ayat-ayat Cinta*, karya sutradara Hanung Bramantyo, merupakan fenomena tersendiri dalam sejarah perfilman Indonesia. Film *Ayat-ayat Cinta*, hingga tulisan ini dimulai, masih merupakan pemegang rekor penjualan terbaik dalam sejarah perfilman Indonesia. Penjualan tiket bioskop *Ayat-ayat Cinta* di Indonesia menembus hingga ke angka yang spektakuler, yakni 2 juta penonton dalam pekan pertama.

Film sebagai media massa menjadi sangat penting dalam era kebangkitan perfilman Indonesia. Melalui film *Ayat-ayat Cinta* ini telah disampaikan mengenai pesan-pesan perdamaian, cinta kasih, arti sebuah persahabatan yang menjunjung tinggi nilai-nilai humanis dan nilai religiusitas. Hal ini senada dengan apa yang dinyatakan oleh Kristianingrum (2013) bahwa film menjadi sarana yang efektif menyampaikan pesan yang dikemas dalam bentuk hiburan yang dikonstruksi sedemikian rupa kepada publik sebagai bagian dari media massa. Media adalah agen sosialisasi yang sangat ampuh, mampu menentukan hal dan cara seseorang memahami tentang diri dan dunianya, maka amatlah penting bagi studi komunikasi untuk mempelajari media massa secara kritis. Asumsi bahwa keberadaan media adalah tidak bisa dianggap netral, dan seyogyanya memahami wacana-wacana yang ada pada media secara kritis, adalah dasar bagi sebuah analisis kritis.

Dalam analisis kritis, wacana tidak dipahami sebagai studi bahasa seperti dalam linguistik tradisional, namun juga dihubungkan dengan konteks, dalam pengertian bahasa dipakai untuk tujuan dan praktik tertentu, termasuk di dalamnya praktik kekuasaan (Lado, 2014). Ragam perspektif yang ada dalam ranah analisis kritis, salah satunya, adalah perspektif kritis feminisme. Secara garis besar, feminisme adalah proyek politis yang menyelidiki sistem yang memunculkan berbagai cara perempuan dan laki-laki diberdayakan ataupun dilemahkan. Teori feminis berusaha menganalisis berbagai kondisi yang membentuk kehidupan kaum perempuan dan menyelidiki beragam pemahaman kultural mengenai apa artinya menjadi perempuan (Jackson & Jones, 2009). Sehingga feminisme memandang bahwa penindasan dan diskriminasi seks tidak hanya dilakukan pada bidang ekonomi dan politik, melainkan juga dalam segala bentuk cara berpikir, representasi, serta pertukaran simbol dalam kebudayaan (Jones, 2003), termasuk melalui media film.

Perkembangan film menjadi media propaganda maupun media komunikasi penyampaian ide gagasan belakangan ini di Indonesia menjadi kian populer. Keberadaan media film kini menjadi sangat sensasional dalam rangka memperteguh pengetahuan masyarakat mengenai wacana yang dihembuskan dalam balutan cerita yang menyentuh nilai-nilai emosional dan moral. Adapun berdasarkan hasil penelitian dari Hartati dan Wulan (2016) menyatakan bahwa suatu karya tulis berupa novel selalu terdapat nilai-nilai moral yang berhubungan dengan keagamaan dan kemasyarakatan. Kekuatan memengaruhi dimensi emosional atau moral inilah yang dapat dimanfaatkan oleh pihak penyelenggara jasa industri perfilman untuk mendapatkan keuntungan yang semaksimal mungkin yang dihasilkan dari sebuah tayangan film di bioskop maupun televisi.

Film yang tayang di bioskop akan menjadi konsumsi masyarakat yang luas karena sudah ditayangkan di media televisi swasta nasional. Penayangan film yang mengandung nilai-nilai emosional tertentu ditayangkan pada moment-moment tertentu yang terkait dengan ritual keagamaan maupun hari libur nasional lainnya. Hal ini diperkuat dari hasil penelitian Yunus (2013) yang menyimpulkan bahwa perkembangan film tanpa disadari dapat mempengaruhi masyarakat Indonesia dalam berperilaku. Dan film *Ayat-Ayat Cinta* yang sudah tayang di bioskop dan di televisi nasional telah memainkan posisi pentingnya sebuah isu gender dan keagamaan dapat dijadikan alur cerita film yang dikemas dalam bentuk suatu hiburan yang disukai sebagian besar masyarakat Indonesia. Padahal, dalam tayangan film *Ayat-Ayat Cinta* tersebut menyampaikan sebuah realitas sosial yang sesungguhnya sulit diterima oleh masyarakat Indonesia, yakni mengenai kehidupan rumah tangga yang berpoligami. Isu poligami dan eksploitasi perempuan dalam cerita tersebut mengambil latar belakang kehidupan sosial budaya di Timur Tengah yang dialami oleh warga negara Indonesia yang tinggal di Timur Tengah untuk belajar. Melalui latar belakang sosial budaya Timur Tengah yang dijadikan acuan pengambilan tema cerita *Ayat-Ayat Cinta* semakin menguatkan isu feminisme dalam alur cerita film tersebut. Hal ini dipertegas dari hasil penelitian Apriani (2012) yang menyatakan bahwa perempuan yang dipoligami direpresentasikan sebagai perempuan yang berani namun tidak merasa bahagia dengan memiliki ideologi kepentingan pasar dan menyampaikan pesan tentang arti cinta.

Film *Ayat-ayat Cinta*, di luar kelarisannya, mengangkat topik yang merupakan isu sensitif, yakni relasi sosial antara perempuan dan laki-laki dan isu patriarki dengan bumbu konflik poligami, salah satu konsep yang banyak menjadi bahan kritik feminisme. Hal ini diperkuat oleh pernyataan mengenai ideologi patriarki yang merupakan suatu pemahaman yang mengatasnamakan kaum pria lebih dominan dalam ranah domestik maupun publik (Adnani, Udasmoro, & Noviani, 2016). Mengingat bahwa film *Ayat-ayat Cinta* adalah film komersial yang mengharuskan penonton datang ke bioskop dan membayar sejumlah uang untuk bisa menonton, dengan statusnya sebagai film *bestseller*, penulis menganggap bahwa film tersebut digemari, dan isinya pun diamini oleh sejumlah besar khalayak penonton bioskop Indonesia.

Dengan kemasan pesan dalam bentuk hiburan film, menjadikan dasar peneliti untuk menelaah lebih jauh mengenai bagaimana isi media film berjudul *Ayat-ayat Cinta* dalam menggambarkan persoalan-persoalan sosial berkaitan dengan relasi sosial antara perempuan dan laki-laki yang terangkai dalam suatu alur cerita film.

Metode Penelitian

Pendekatan dalam penelitian ini menggunakan penelitian kualitatif deskriptif dengan jenis analisis wacana kritis. Peneliti kualitatif akan berusaha memahami pola perilaku manusia dalam berbagai situasi dan kondisi (Yogi, Nugraha, & Setianti, 2016). Selanjutnya, menurut (Badara, 2014) analisis wacana yang bersifat kritis adalah suatu pengkajian secara mendalam yang berusaha mengungkapkan kegiatan, pandangan, dan identitas berdasarkan bahasa yang digunakan dalam wacana. Maka dari itu, untuk masalah adegan dalam film *Ayat-Ayat Cinta*, peneliti menggunakan analisis wacana kritis model Sara Mills.

Model analisis Mills digunakan dengan, pertama, menekankan pengamatan pada bagaimana posisi dari berbagai aktor dan peristiwa ditempatkan dalam teks. Apakah seorang aktor atau tokoh ditempatkan sebagai subjek, ataukah sebagai objek dalam sebuah teks penceritaan. Hal tersebut dilakukan untuk menyingkap bagaimana ideologi dan kepercayaan dominan bekerja didalam teks. Kedua, analisis Mills juga melihat bagaimana posisi khalayak (pembaca/penonton/pendengar) ditempatkan oleh teks. Asumsinya adalah bahwa ketika memproduksi sebuah teks yang ditujukan untuk berkomunikasi, maka secara langsung maupun tak langsung, sang produsen teks

memperhitungkan keberadaan khalayak, sehingga keberadaan khalayak imajiner itu akan hadir dalam teks (Eriyanto, 2012).

Hasil dan Pembahasan

Kajian representasi perempuan dalam film *Ayat-ayat Cinta* ini dilakukan dengan menuliskan transkrip dari *scene-scene* klimaks, kemudian melihat posisi subjek-objek serta posisi pembuat film-penonton dengan membaca aspek film, penggunaan mediasi serta kode budaya yang digunakan oleh teks.

Klimaks I: Fahri Memilih Jodoh

Pada *sequence* klimaks pertama, dari hari ta'aruf hingga Maria patah hati, adalah titik puncak dari konflik yang dialami Fahri selaku tokoh utama, dalam mencari jodoh. *Sequence* ini terdiri dari 8 *scene*, dengan posisi subjek-objek pencerita sebagai berikut:

Tabel 1. Posisi Subjek-Objek dalam *Sequence* Klimaks I

Scn No.	Peristiwa	Posisi Subjek-Objek	
		Subjek Pencerita	Objek Penceritaan
32	Hari Ta'aruf Peristiwa pertemuan Fahri dan Aisha untuk berta'aruf.	FCD, Fahri	<ul style="list-style-type: none"> • Percakapan Fahri yang merasa minder. • Fahri tertegun melihat figur Aisha. • Fahri terkesima saat Aisha membuka cadar.
33	Pengabaran Peristiwa Fahri mengabarkan pada sahabatnya, Saiful bahwa ia telah menemukan jodohnya.	FCD	<ul style="list-style-type: none"> • Fahri tergopoh-gopoh mengabarkan pada Saiful bahwa ia telah menemukan jodohnya.
34	Fahri Gagal Berkabar pada Maria Peristiwa Fahri berusaha memberi kabar pada Maria, namun gagal karena Maria dan Ibunya sedang pergi keluar kota.	FCD	<ul style="list-style-type: none"> • Fahri menggedor-gedor pintu flat Maria, kemudian diberitahu orang lewat bahwa Maria tidak ditempat.
35	Persiapan Pernikahan Peristiwa persiapan hari pernikahan: Ibu Fahri bertelepon dengan Fahri, mengabarkan tidak bisa hadir, dan memberi	FCD	<ul style="list-style-type: none"> • Percakapan Fahri dan ibunya. • Maria melamun. • Aisha didandani. • Meja perjamuan dan mimbar ijab qabul ditata oleh orang-orang pelayan/keluarga di rumah Aisha.

Scn No.	Peristiwa	Posisi Subjek-Objek	
		Subjek Pencerita	Objek Penceritaan
	restunya; Aisha berdandan dan keluarganya menyiapkan perjamuan.		
36	Aisha Menikah, Maria Gundah, Nurul Patah Hati Peristiwa hari pernikahan Aisha-Fahri, di tempat lain Maria gundah karena gagal mengontak Fahri, di tempat lain Nurul patah hati sendirian di kamarnya.	FCD, Fahri	<ul style="list-style-type: none"> • Fahri mengucap ijab qabul. • Kemegahan prosesi pernikahan. • Nurul patah hati. • Fahri menatap Aisha. • Aisha dalam tatapan Fahri. • Fahri menatap Saiful. • Saiful dalam tatapan Fahri. • Panggung ijab qabul dalam tatapan Saiful. • Maria gundah di Hurgada.
37	Aisha Kaya Raya Peristiwa Fahri terkesima dengan kekayaan Aisha.	FCD, Fahri	<ul style="list-style-type: none"> • Fahri tertegun diberi buku bank oleh Aisha. • Fahri terpana melihat kemegahan rumah Aisha.
38	Malam Pengantin Peristiwa Fahri dan Aisha pertama kali berduaan di kamar pengantin.	FCD	<ul style="list-style-type: none"> • Fahri gugup membuka cadar Aisha. • Maria berusaha menelepon Fahri. • Aisha dengan cadar terbuka. • Fahri dan Aisha berciuman dan berbaring bersama. • Maria melamun sendiri.
39	Maria Patah Hati Peristiwa Maria (akhirnya) mendapat berita pernikahan Fahri dengan Aisha, dan kemudian patah hati kamar pengantin.	FCD, Ny. Girgis	<ul style="list-style-type: none"> • Maria pulang, berpapasan dengan Saiful dan menanyakan Fahri. • Maria meringkuk di dinding kamar, menangis memeluk salib.

Pada *scene* 32, peristiwa yang ditampilkan adalah Fahri dan Aisha berta'aruf. Peristiwa ditampilkan oleh *Filmic Composition Device* (FCD) yang bertindak sebagai subjek pencerita. FCD adalah agen pencerita yang bertanggung jawab pada keseluruhan struktur dan susunan informasi yang menyusun cerita pada sebuah film. FCD ini yang memilih, merancang, mengedit dan mengomposisikan informasi untuk mengisahkan cerita film. Pada *scene* ini, FCD memediasi penonton untuk memosisikan diri sebagai Fahri. Ada beberapa hal yang menarik pada *scene* ini berkaitan dengan representasi perempuan. Pertama, pada saat Fahri mengemukakan perasaan mindernya, dan

percakapan berkisar tentang esensi pernikahan sebagai ibadah, dan pentingnya akhlak, pada *scene* ini FCD secara kikuk menampilkan tokoh Ny. Utsman, yang hanya berfungsi sebagai objek yang melengkapi dan mengafirmasi percakapan antar subjek lelaki yang bicara. Kedua, pada saat adegan ketika Aisha membuka cadar, FCD memosisikan penonton sebagai “laki-laki non muhrim” bagi Aisha, dengan tidak mengizinkan penonton untuk melihat wajah Aisha. Teknik dalam film ini membangun dramatik *suspense* sengaja meminjam konsep “aurat” dari salah satu aliran agama Islam, yang menganggap wajah seorang perempuan hanya boleh dilihat laki-laki yang menjadi muhrimnya. Ketiga, secara “santun” pula, Aisha selaku pemilik wajah, dalam *scene* ini diperlakukan sebagai objek yang eksistensinya ditentukan oleh FCD.

Meskipun tidak melakukan eksploitasi, *scene* ini melakukan praktik eksklusif dan marginalisasi terhadap Aisha, mengucilkannya dari wacana, dan menempatkannya sebagai pihak nomor dua. FCD mengisahkan jawaban Fahri atas pertanyaan Syech Utsman dengan *scene* no. 33, yang memperlihatkan Fahri tergopoh-gopoh memberitakan pada sahabatnya Saiful, bahwa ia telah menemukan jodoh. Pada *scene* ini FCD memediasi perasaan dalam diri Fahri kepada penonton dengan *shot-shot* yang berasosiasi dengan “ketinggian” sebagai perwakilan perasaan “melambung tinggi” atau “*feeling high*” untuk menggambarkan kegembiraan dalam diri Fahri. Adanya praktik eksklusif dan marginalisasi menandakan bahwa film ini memosisikan perempuan masih berada di ranah domestik yang selalu melakukan pekerjaan rutinitas rumah tangga yaitu peran kedua setelah laki-laki (Adnani et al., 2016).

Pada *scene* no. 34, FCD merangkai dua peristiwa dalam satu *scene*, yakni gagalnya Fahri mengabari Maria, dan Maria merasa gundah di tempat lain. Tampak bahwa FCD berusaha menggiring penonton untuk memberi perhatian pada tokoh Maria. Selanjutnya, peristiwa utama pada *scene* no. 35 ini adalah persiapan pernikahan Fahri-Aisha. Penceritaan disampaikan oleh subjek FCD, yang kembali memusatkan penceritaan pada tokoh Fahri. Suara lembut ibu Fahri yang sudah muncul *off-screen* sejak *scene* sebelumnya, membuat satu *expository statement* dari *scene* ini, yaitu pemberian restu ibu kepada Fahri via telepon. Namun, FCD selaku subjek pencerita, menggabungkan laporan peristiwa pemberian restu tersebut jadi satu dengan laporan peristiwa persiapan pernikahan yang dilakukan di rumah Aisha ke dalam satu *scene*.

Pada *insert* tersebut, secara visual digambarkan *extreme close-up* (ECU) wajah dan *close up* (CU) tangan Aisha yang sedang dihias, dieksploitasi oleh FCD sebagai objek penceritaan. Subjek peristiwa, Aisha, tidak mendapat sedikitpun kesempatan untuk mendefinisikan dirinya sendiri, baik secara verbal ataupun visual. Adegan-adegan ini terasa hanya berfungsi sebagai objek yang melengkapi dialog percakapan antara Fahri dengan ibunya. Ada dua hal yang perlu digarisbawahi dalam *scene* no. 35 ini. Pertama, adalah stereotip gender yang ditampilkan oleh *scene*. Secara audio, pada awal *scene* ini penonton diajak oleh FCD untuk masuk pada ruang sosial-spiritual Fahri, berupa dialog dengan ibunya via telepon. Dengan memperdengarkan suara lembut ibu Fahri sebelum *scene* no. 34 yang kosong dialog, FCD mencuri *start* merebut perhatian penonton untuk menyimak pernyataan sang ibu sebagai intro *scene* 35 ini, yaitu “Asalkan perempuan itu shaleh” yang muncul pada *shot* akhir *scene* no. 35 dengan memperlihatkan Maria duduk diam dengan rambut merah terurai dan pakaian non-muslimnya. Lalu muncul gambar CU ibunda Fahri dengan jilbab formal. Ini merupakan negasi buat tokoh Maria yang Kristen, dan tidak mungkin “salihah” seperti yang dimaksud dalam konsep ibunda Fahri. Dengan munculnya tokoh ibu sebagai perempuan yang diacu oleh Fahri, persepsi penonton dibentuk sedemikian rupa untuk memahami pilihan Fahri.

Kedua, adalah pembungkaman tokoh Aisha. Pada adegan selanjutnya, ibunda Fahri melanjutkan dialog restu, visualisasi menampilkan Aisha yang sedang dihias dan persiapan pesta pernikahan yang berlangsung di rumah Aisha. Tanpa penjelasan verbal, gambar-gambar ini menampilkan Aisha dalam posisi pasif dan diam (dihias, dipestakan). Adegan-adegan ini menempatkan penonton untuk menyimak pikiran ibu Fahri, sambil menikmati keindahan mata dan jari tangan Aisha, dan kemewahan persiapan pernikahan yang berlangsung di rumah Aisha. Ini adalah penggambaran yang bias gender, karena pada hakikatnya, peristiwa pernikahan adalah peristiwa yang melibatkan komitmen seumur hidup antara pihak perempuan dan laki-laki. Namun pada *scene* ini, Fahri ditampilkan melakukan persiapan spiritual dengan meminta restu dan ibunda, sedangkan pihak Aisha diperlihatkan hanya melakukan persiapan fisik seperti berdandan dan menyiapkan makanan, sebagai penjabar dari persiapan pernikahan yang dilakukan Fahri. Cara bercerita yang dilakukan oleh FCD atas peristiwa persiapan

pernikahan ini, memperkuat pandangan klise bahwa perempuan hanyalah objek pelengkap bagi kehidupan laki-laki.

Delegitimasi, marginalisasi dan pengeksklusian Aisha masih belum berhenti di *scene* no. 35 saja. Pada *scene* no. 36, yakni pada peristiwa di hari pernikahan, tokoh Aisha kembali dieksklusikan dan didelegitimasi. Sepanjang *shot* mengalir, selain musik yang melatari seluruh *scene*, secara auditif film memperdengarkan dialog ijab-qabul antara penghulu dan Fahri. Lensa kamera memperlihatkan Aisha sebagai fokus utama, lalu gerakan kamera berpindah pada jabatan tangan Fahri. Bila gambar ini dimaknai lebih lanjut, Aisha seolah ditampilkan sebagai objek transaksi sosial yang sedang dilakukan oleh Fahri dengan penghulu. Artinya kondisi transaksional ini merupakan representasi dari keberadaan nilai-nilai patriarkis yang masuk dan memengaruhi masyarakat tanpa tekanan, bahkan dalam beberapa hal proses tersebut merupakan proses yang dianggap natural, atau alamiah (Santoso, 2012). Bandingkan dengan kombinasi *shot* Maria yang melihat pintu flat Fahri di *scene* no. 31, yang memang ditempatkan sebagai subjek dilihat. Sedangkan Fahri beberapa kali mendapatkan *privilege* dari FCD untuk memperlihatkan sudut pandang subjektifnya kepada para penonton, misalnya pada saat memandang Saiful, yang dicangkokkan oleh FCD melalui perubahan fokus lensa yang dipertajam dan disambung dengan gambar Saiful yang membalas senyum pada kamera yang diposisikan sebagai mata Fahri.

Dapat dikatakan bahwa pada *scene* ini, FCD selain memperlakukan Fahri sebagai pusat cerita dan bertindak selaku subjek pencerita. Sedangkan Aisha dan Saiful, sama-sama dihadirkan sebagai objek yang melengkapi cerita mengenai Fahri, sang tokoh utama. Persoalan lainnya Aisha, yang dalam *scene* ini sesungguhnya adalah tokoh kunci yang turut menggerakkan cerita, pada *scene* ini suaranya dibungkam, pandangannya diabaikan, dan hanya diposisikan sebagai objek pelengkap oleh FCD selaku subjek pencerita, seperti *scene* sebelumnya yaitu sejak peristiwa ta'aruf di *scene* no. 32.

Posisi Aisha-Fahri ini juga masih dipertahankan pada *scene* no. 37, pada peristiwa sesudah ijab qabul, resepsi dilaksanakan, dan Aisha mengajak Fahri untuk mengelilingi rumah yang dijadikan tempat resepsi mereka. Mediasi yang dilakukan oleh film menggiring penonton untuk berada di pihak Fahri yang merasa minder dan tertekan

oleh dominasi kekayaan Aisha. Ini terlihat pada *shot* pandangan Fahri memandang sekeliling, yang dicangkokkan oleh FCD ke dalam penceritaan.

Objektivikasi Aisha oleh FCD tidak berhenti, melainkan masih berlangsung pada *scene* no. 38, saat Fahri dan Aisha berdua di malam pengantin mereka. Meskipun porsi penggambaran visual relatif merata untuk kedua tokoh, namun pada *scene* ini FCD menuntaskan penggunaan ideologi maskulin yang diambil dari konsep “aurat” dan agama Islam, pada saat Fahri akhirnya membuka cadar Aisha yang dimana Fahri telah resmi menjadi suami Aisha, penonton tiba-tiba diizinkan untuk turut bersama Fahri melihat wajah Aisha tanpa cadar di malam pertama mereka.

Penyampaian peristiwa di malam pengantin Fahri-Aisha, FCD, selaku subjek pencerita pada *scene* ini terindikasikan menggunakan kerangka pikir dan cara pandang yang maskulin. Di situ FCD sibuk memperantarai perasaan penonton kepada tokoh Fahri, sementara Aisha ditempatkan hanya sebagai objek, *liyan, the other*. Tokoh Aisha dikuasai, dikesampingkan, dikucilkan dan tidak diajak untuk berpartisipasi, saat FCD menggoda penonton untuk ikut-ikutan menikmati indahny suasana malam pengantin, yang sebenarnya adalah milik Aisha bersama Fahri. Sementara itu, tokoh Maria yang merupakan “rival cinta” kuat bagi tokoh Aisha, walaupun mendapat porsi penceritaan yang lebih sedikit pada *sequence* klimaks ini, lebih diakomodasi oleh FCD untuk menjadi fokus penceritaan dibandingkan tokoh Aisha, sebagai ironi.

Berdasarkan *scene* 32-39 yang menunjukkan alur cerita tokoh utama di saat masa ta’aruf sampai melaksanakan pernikahan tergambarkan posisi tokoh utama beserta lawan mainnya menunjukkan perilaku kehidupan sosial masyarakat yang berlandaskan pada nilai-nilai agama, dimana pernikahan merupakan sebuah aktivitas ibadah yang bukan sekedar syarat untuk melegalkan hawa nafsu saja tetapi demi menjamin identitas keturunan yang dapat dipercayai. Secara konsep analisis wacana bisa dilihat bahwa posisi subjek-objek dalam masa ta’aruf sampai jenjang pernikahan menunjukkan pada bagaimana seorang wanita dengan latar belakang kehidupan sosial Timur Tengah telah “rela” memposisikan kedudukan wanita untuk bisa menjadi istri yang kehidupannya ditentukan oleh sang suami. Sehingga masyarakat secara halus diajak untuk dapat menerima sebuah realitas kehidupan posisi/kedudukan wanita yang dapat menjadi pelengkap kehidupan bagi kaum laki-laki secara dominan dalam konteks pernikahan sebagai bentuk bagian dari pengabdian.

Menurut (Eriyanto, 2012) analisis wacana dengan memakai model analisis Sara Mills dapat menunjukkan bagaimana seorang wanita digambarkan dalam teks (peristiwa alur cerita film) dimana posisi wanita dalam film *Ayat-Ayat Cinta* sebagai bentuk pensubjekkan seseorang terhadap kedudukan wanita dalam ikatan pernikahan dengan seorang laki-laki yang sangat leluasa untuk memilih karakter seorang calon perempuan yang akan dijadikan istrinya berdasarkan nilai-nilai keagamaan. Hal ini tentunya menjadi sebuah ideologi dan keyakinan bagi umat Islam untuk mendapatkan kriteria istri yang salihah. Namun, dalam film ini bukan berarti mengajarkan bahwa kedudukan wanita itu menjadi subordinat dalam ikatan pernikahan melainkan sebuah realitas yang diwacanakan dalam kehidupan sosial bagi umat Islam. Dengan demikian, wacana bisa diartikan sebagai rangkaian linguistik yang memuat konstruksi realitas dengan sistem tanda, guna memerankan kegiatan, pandangan, dan identitas, sebagai cerminan kepentingan ideologi, politik, ekonomi, dan sebagainya (Halim, 2013).

Klimaks II: Upaya Membangunkan Maria

Klimaks kedua ini adalah puncak dari konflik usaha Aisha membebaskan Fahri dari tuduhan palsu. Kunci kebebasan Fahri yang terletak pada kesaksian Maria, mendorong Aisha untuk berusaha keras membangunkan Maria dari koma. *Sequence* klimaks kedua ini terdiri dari tiga *scene*, dengan posisi subjek-objek sebagai berikut:

Tabel 2. Posisi Subjek-Objek dalam *Sequence* Klimaks II

Scn No.	Peristiwa	Posisi Subjek-Objek	
		Subjek Pencerita	Objek Penceritaan
63	Usaha Membangunkan Maria Peristiwa Aisha dan Fahri berusaha membangunkan Maria yang koma agar bisa bersaksi, sekalipun harganya adalah mereka harus melakukan poligami.	FCD	<ul style="list-style-type: none"> • Fahri membujuk dengan kata-kata agar Maria bangun, namun tidak berhasil. • Aisha meminta Fahri menyatakan bahwa akan menikahi Maria, Fahri menggeleng. • Aisha menarik Fahri keluar kamar rawat. • Ny. Girgis menoleh. • Aisha mendesak dan berargumen agar Fahri menikahi Maria. • Fahri berubah pikiran. • Aisha melepas cincin kawin, menyerahkan cincin pada Fahri.

Scn No.	Peristiwa	Posisi Subjek-Objek	
		Subjek Pencerita	Objek Penceritaan
			<ul style="list-style-type: none"> • Fahri terlibat mantap untuk menyetujui permintaan Aisha.
64	Pernikahan Fahri dan Maria Peristiwa persiapan dan pernikahan darurat Fahri dan Maria di rumah sakit.	FCD	<ul style="list-style-type: none"> • Para perawat berlarian mempersiapkan pernikahan. • Ny. Girgis menelepon. • Meja pasien ditata menjadi tempat perangkat pernikahan. • Maria dirias oleh Aisha. • Fahri menjabat tangan penghulu dan mengucapkan ijab qabul.
65	Maria Bangun Peristiwa Fahri membujuk Maria, hingga akhirnya Maria berhasil dibangunkan.	FCD	<ul style="list-style-type: none"> • Fahri membujuk-rayu Maria agar bangun. • Aisha keluar dari kamar pasien, menangis. • Maria membuka mata dan meminta agar Fahri tidak meninggalkannya lagi. • Ny Girgis lega dan bersyukur. • Ny Girgis keluar menghampiri Aisha, mencium tangannya dan memeluknya.

Pada *scene* no. 63, FCD bertindak sepenuhnya sebagai subjek pencerita yang mengisahkan jalannya peristiwa, tanpa mencangkokkan sedikitpun sudut pandang tokoh-tokoh dalam peristiwa. Sampai adegan ketika dokter menyatakan bahwa Maria hanya mengalami sedikit perkembangan berarti, FCD menggiring perhatian penonton untuk terpusat pada Fahri yang sedang membujuk Maria agar bangun. Kemudian, tokoh Aisha mulai bertindak, ia ditampilkan lebih menonjol. FCD memperlihatkan CU Aisha sebelum menghampiri dan berbisik kepada Fahri agar ia menikahi Maria, dan adegan selanjutnya adalah paparan dialog argumentatif Aisha-Fahri yang ditampilkan FCD secara relatif merata. Perdebatan mereka berdua adalah tentang keputusan untuk melakukan poligami, di satu sisi Aisha mendesak Fahri agar menikahi Maria, di sisi yang lain, Fahri bersikeras menolak desakan tersebut.

Prosesi penyerahan cincin dari jari Aisha ke tangan Fahri ini, dilakukan dengan iringan nyanyian shalawat nabi yang amat lantang dan syahdu dari seorang laki-laki. *Shot* disusul oleh CU Fahri yang wajahnya sumringah optimis. Adegan ini merupakan isyarat yang biasa digunakan dalam agama Islam. Di sisi lain diungkapkan Aisha saat

mendesak Fahri untuk menikahi Maria, dengan ucapan, “ada jiwa muslimah dalam diri Maria”. Ungkapan ini mewakili ekspresi kepercayaan di kalangan muslim mengenai pernikahan lintas agama. Peraturan dalam agama Islam memang membolehkan laki-laki untuk menikahi *ahlul bait*, pewaris dari agama monoteis pendahulu agama Islam, yakni Kristen dan Yahudi. Ungkapan Aisha memberikan legitimasi bagi Fahri yang sebenarnya mencintai Maria, namun tertahan karena perbedaan agama. Dengan argumentasi yang terlontar dari mulut Aisha tersebut, masalah perbedaan agama yang merundung cinta Fahri terhadap Maria, kontan selesai tuntas.

Argumentasi Aisha lainnya adalah bahwa ia dalam keadaan mengandung yang membutuhkan sosok seorang suami, sehingga Fahri harus keluar dan penjara. Untuk keluar dan penjara, Fahri harus menikahi Maria agar ia mau bangun dan bersaksi. Argumentasi yang diajukan Aisha kepada Fahri bermotif kepentingan praktis. Uniknyanya, tepat pada saat Aisha melepaskan cincin yang ada dijarinya agar Fahri bisa melamar Maria, latar belakang suara yang dimasukkan oleh *auditory-narrator* adalah shalawat nabi yang dikumandangkan dengan merdu oleh seorang laki-laki. Penempatan shalawat pada momen ini, secara ganjil memanggil *frame of reference* penonton yang memiliki pengetahuan mengenai penyebutan shalawat pada dasarnya adalah ibadah yang bukan hanya di saat pernikahan saja.

Akan lain halnya bila hanya sosok Aisha yang bicara mendesak Fahri, tanpa diberi latar belakang musik atau nyanyian shalawat. Tanpa shalawat, *scene* itu masih bisa diklaim milik Aisha yang sedang mendefinisikan dirinya, serta keinginannya sendiri. Namun karena pada saat Aisha bicara FCD ikut “nimbrung”, justru semakin kentara dugaan bahwa FCD film ini selaku subjek pencerita memiliki ideologi patriarki, yang terejawantahkan pada teknik pengucapan yang digunakannya. Representasi yang hadir pada *scene* ini bukanlah eksklusif, delegitimasi, atau ekskomunikasi terhadap perempuan, melainkan penggaungan (*echoing*) ideologi patriarki yang menguntungkan kaum laki-laki, yakni nilai *the glory of suffering* (Kasiyan, 2008) yang ditekankan untuk dimiliki oleh kaum perempuan, disampaikan oleh FCD dengan meminjam mulut tokoh berjenis kelamin perempuan, Aisha.

Pada *scene* no. 64, adalah terjadinya repetisi pola sajian cerita dari FCD. Pola yang digunakan oleh *scene* ini mengulang pola *scene* no. 35. Bila pada *scene* no. 35 menampilkan persiapan pernikahan Aisha-Fahri, pada *scene* no. 64 ini yang ditampilkan

adalah persiapan pernikahan Maria-Fahri. Pengulangan ini, berarti juga mengulang praktek eksklusi dan delegitimasi terhadap perempuan, dengan menempatkan laki-laki sebagai subjek dan menempatkan perempuan sebagai objek pelengkap terhadap tindakan-tindakan yang dilakukan oleh laki-laki. Sedangkan pada peristiwa di *scene* no. 65, inti peristiwa pada *scene* ini adalah usaha Aisha yang akhirnya berhasil, yakni bangungnya Maria. FCD selaku subjek pencerita memastikan betul agar penonton melihat hal ini. Manakala Fahri mulai membujuk Maria dengan ungkapan cinta, komponen visual memperlihatkan reaksi Aisha (CU) yang nampak sakit hatinya. Ketika akhirnya kamera mengikuti Aisha keluar, *auditory-narrator* masih betah berada bersama Fahri dan Maria di dalam kamar rawat. Sehingga, meskipun komponen visual memperlihatkan Aisha yang menangis pedih di luar, komponen audio masih memperdengarkan bujukan Fahri di dalam ruangan, sehingga Aisha di luar nampak menangis tanpa suara, dan suara tangisannya diganti oleh suara musik non-literer berupa suara orkestra dawai yang menyayat hati, diiringi rayuan Fahri pada Maria. Dengan komposisi audio-visual dan pemosisian penonton semacam ini, FCD selaku subjek pencerita, turut bersikap menduakan Aisha. Dari mediasi yang dilakukannya, FCD membuat penonton turut menyelami sikap mendua tersebut, yang sebenarnya adalah milik tokoh Fahri dalam cerita ini. Ini adalah titik puncak ketika air mata penonton diperas habis-habisan oleh FCD. Dari cara FCD menampilkan peristiwa pada *sequence* klimaks kedua ini, nampak bahwa FCD secara kentara mengedepankan tokoh Aisha yang rela melakukan pengorbanan besar demi lelaki yang dicintainya serta bayi dalam kandungannya. Dapat dikatakan bahwa *scene* ini juga merupakan bagian film yang menggaungkan nilai *the glory of suffering* yang direpresentasikan FCD melalui tokoh Aisha.

Klimaks III: Rencana Kepergian Aisha

Klimaks ketiga adalah puncak dari konflik kerumitan masalah dalam kehidupan poligami yang dijalani Fahri, Aisha dan Maria. Aisha yang merasa tertekan, berencana untuk menyepi sejenak dengan pergi ziarah ke Turki, namun Fahri berhasil membujuk Aisha untuk mengurungkan niatnya. *Sequence* klimaks ketiga ini terdiri atas tiga *scene*, dengan posisi subjek-objek sebagai berikut:

Tabel 3. Posisi Subjek-Objek dalam *Sequence* Klimaks III

Scn No.	Peristiwa	Posisi Subjek-Objek	
		Subjek Pencerita	Objek Penceritaan
80	Rencana Kepergian Aisha Peristiwa Aisha berencana untuk pergi sejenak dari kehidupan poligami.	FCD, Aisha	<ul style="list-style-type: none"> • Aisha mengemasi barangnya ke dalam kopor. • Aisha berpakaian lengkap keluar kamar menarik kopor, bertemu dengan Fahri dan bercakap pamit. • Maria menguping pembicaraan. • Aisha pergi meninggalkan Fahri.
81	Kontemplasi Fahri Peristiwa Fahri berkontemplasi memikirkan pelik masalah yang dihadapi.	FCD, Fahri	<ul style="list-style-type: none"> • Fahri duduk sendiri di gurun. • Fahri duduk sendiri di mesjid berkomat-kamit. • Fahri melihat lelaki berkumpul mendengarkan satu lelaki bicara (ceramah?). • Lelaki bicara dikerumuni orang, dalam tatapan Fahri. • Fahri tepekur.
82	Aisha Urung Pergi Peristiwa Fahri membujuk Aisha agar tidak pergi hingga Aisha mengurungkan niatnya dan kembali pulang.	FCD, Fahri	<ul style="list-style-type: none"> • Aisha dirangkul (bibinya?) duduk bercakap dengan pamannya tentang rencananya pergi. • Fahri menukas pembicaraan paman keponakan lalu muncul berbicara pada Aisha. • Aisha dalam tatapan Fahri berdiri mendengarkan Fahri. • Fahri terus bicara dan meneteskan air mata. • Aisha menghampiri Fahri dan mencium tangannya. • Pintu dibuka pelayan, Aisha masuk kembali pulang ke rumahnya. • Maria turun tangga, tersenyum pada Aisha, menghampiri dan berpelukan. • Fahri tersenyum.

Dalam *sequence* ini, pencangkakan sudut pandang subjektif dari tokoh Aisha dan Fahri dipergunakan secara efektif oleh FCD untuk memanipulasi persepsi dan perasaan penonton untuk membagi simpatinya pada tokoh Aisha dan Fahri yang berkonflik. Upaya inklusi tokoh Aisha terhadap wacana, terlihat dari *scene* no.80 yang dimulai oleh FCD dengan mempergunakan sudut pandang Aisha, yang memperlihatkan

keseriusan Aisha untuk pergi sejenak dari kehidupan poligami. Namun pada pertengahan *scene*, sudut pandang segera diambil alih kembali oleh FCD, yang bertindak menetralkan kembali sudut pandang penonton untuk memandangi rencana kepergian Aisha dari sudut pandang objektif, dan untuk akhirnya kembali menyerahkan sudut pandang penceritaan kepada tokoh Fahri pada *scene* no. 81, yakni peristiwa Fahri berkontemplasi dan mendapatkan pencerahan; dan *scene* no. 82, ketika Fahri mencegat dan membujuk Aisha untuk membatalkan niatnya pergi, hingga akhirnya berhasil. Bujukan Fahri ini sesungguhnya tidak menyelesaikan persoalan yang menjadi pangkal kegelisahan Aisha, melainkan hanya berupa rayuan agar tidak pergi.

Pada awalnya FCD memberikan kesempatan pada Aisha untuk mendefinisikan dirinya sendiri melalui dialognya selama beberapa saat pada *scene* no. 80 dan pada sebagian awal *scene* no. 82. Namun tepat ketika Aisha hendak mengutarakan argumentasi alasannya pergi ke Turki, (*scene* no. 82), suara *off screen* dan kemunculan Fahri kembali membungkam Aisha untuk selamanya. Dan pada bagian akhir *sequence* klimaks ini (*scene* no.83), FCD menampilkan adegan yang bisu, Aisha digandeng Fahri kembali ke rumahnya yang disambut oleh Maria dengan pelukan hangat, lalu kedua perempuan ini menangis dan tertawa bersamaan dibawah tatapan Fahri yang tersenyum bahagia karena berhasil mendamaikan istri-istrinya kembali dalam satu rumah.

Scene 80-83 ini kembali menggunakan kerangka berpikir maskulin. Ini terlihat dari penempatan hirarki benar-salah, baik-buruk yang didefinisikan oleh FCD. *Common sense* Aisha untuk mengambil jarak dengan persoalan agar bias berpikir jernih, dianggap tidak perlu, karena dipatahkan oleh konsep “ikhlas” yang diceramahkan Fahri. Ditambah secara filmis, Aisha, diperlihatkan dalam posisinya sebagai subordinat Fahri, sebagai objek bagi Fahri yang sudut pandangnya secara visual dicangkokkan oleh FCD ke dalam penceritaan. Apalagi kemudian adegan diakhiri dengan peristiwa Aisha mencium tangan Fahri, yang diambil dari *high-angle* dari arah belakang Fahri, memperlihatkan Aisha sebagai sub dari subordinat FCD.

Klimaks IV: Jemputan Kematian

Konflik keempat terjadi pada saat ketika semua konflik berangsur menemukan solusinya, yakni saat rumah tangga poligami Fahri bisa berjalan dengan damai. Tiba-tiba kandungan Aisha mengalami masalah, dan tak lama kemudian penyakit Maria

kembali kambuh, hingga keduanya harus dirawat di rumah sakit. Klimaks konflik ini terletak pada saat kematian menghampiri dan akhirnya menjemput Maria, yakni pada *scene* no. 91, yang menggambarkan Maria mengajukan permintaan terakhir; serta *scene* no. 92, yang menggambarkan detik-detik kepergian Maria. Berikut adalah posisi subjek-objek dari *sequence* ini:

Tabel 4. Posisi Subjek-Objek dalam *Sequence* Klimaks IV

Scn No.	Peristiwa	Posisi Subjek-Objek	
		Subjek Pencerita	Objek Penceritaan
91	Permintaan Terakhir Maria Peristiwa Maria minta maaf pada Fahri dan Aisha, dan minta untuk ikut shalat bersama mereka.	FCD, Aisha	<ul style="list-style-type: none"> • Fahri rnasuk menghambur menghampiri tempat tidur rawat Maria, diikuti Aisha. • Fahri panik melihat Maria terpejam, mengusap rambutnya, berseru pada Aisha untuk cepat memanggil suster. Aisha beranjak. • Tangan Maria menahan tangan Aisha. Aisha menoleh menghampiri Maria. • Maria meminta maaf pada Fahri dan Aisha, lalu minta diajari shalat dan shalat bersama.
92	Kepergian Maria Peristiwa Maria meninggal, situasi yang dialami Aisha dan Fahri yang ditinggalkan.	FCD	<ul style="list-style-type: none"> • Maria tayamum. • Fahri mengimami Aisha dan Maria shalat. • Usai shalat, Fahri terus duduk berkemat-kamit, Aisha melipat sajadah dan memeriksa Maria. • Aisha memanggil-manggil Maria, tak mendapat jawaban, ia memanggil Fahri. • Fahri beranjak buru-buru menghampiri Maria dan memanggil-manggil sambil mengguncang-guncangnya, dan berseru pada Aisha agar cepat memanggil suster. • Tubuh Maria ditutup kain oleh perawat. • Fahri dan Aisha berangkulan, perawat keluar.

Peristiwa inti pada *sequence* klimaks keempat ini adalah kematian Maria. Peristiwa disajikan oleh FCD sebagian besar dengan menggunakan sudut pandang objektif, dan sebagian lagi menggunakan sudut pandang subjektif dari tokoh Aisha. Sudut pandang objektif terlihat dari mulai Fahri dan Aisha muncul di pintu, hingga mereka berdua masuk ruangan untuk menghampiri Maria. Sudut pandang kamera di *shot* pertama diambil dari *eye level*, dan *shot* kedua diambil dari *top angle*. Pada momen menuju kematian ini, barulah Maria mengutarakan pendapatnya sendiri tentang praktik poligami yang dilakoninya bersama Aisha dan Fahri. Pernyataan yang diungkap Maria sebelum mati berbentuk permintaan maaf.

Permintaan maaf Maria ini cukup ganjil karena Maria meminta maaf lebih dulu kepada Fahri, baru kepada Aisha. Padahal jika dilihat situasinya, Aisha-lah yang paling sakit dan dirugikan dengan kehadiran Maria dalam pernikahannya. Sedangkan Fahri, adalah pihak yang *got nothing to loose*. Ia tidak dirugikan karena dengan menikahi Maria sebagai istri kedua, menyelamatkan nyawanya sendiri dari tiang gantungan. Selain itu, ia pun sejak lama telah menaruh hati pada Maria, namun karena terhalang oleh kendala perbedaan agama, asmara terpendam ini kemudian terbengkalai.

Ketika Maria berbicara untuk mengutarakan permintaan maaf dan pesan terakhirnya, percakapan digambarkan dengan sudut pandang objektif untuk memperlihatkan Fahri dan Aisha. Namun ketika memperlihatkan tokoh Maria, FCD mencangkok sudut pandang objektif dari arah tokoh Aisha. Karena ada adegan ini sebagian besar dialog diutarakan tokoh Maria, maka durasi *shot* terlalu lama pada *scene* ini memperlihatkan Maria yang diambil dari sudut pandang subjektif tokoh Aisha.

Dengan pencangkokkan sudut pandang subjektif dari tokoh Aisha pada sebagian besar penceritaan, penonton dimediasi untuk melihat apa yang dilihat oleh Aisha. Hal ini menggiring penonton untuk melihat kondisi Maria yang sudah lemah, dengan meminjam pandangan Aisha. Sudut pandang subjektif ini dikombinasikan pula gambar yang memperlihatkan sikap dan tindakan yang dilakukan oleh Aisha, diperlihatkan khawatir, sedih, serta sibuk untuk membuat kondisi Maria lebih baik. Kombinasi kedua sudut pandang ini menempatkan penonton untuk turut merasakan emosi dan melihat hal-hal yang dilakukan dan dirasakan oleh Aisha, gambaran seorang istri pertama yang mengasihi dan bertanggung jawab kepada madunya, alias saingan cintanya.

Dalam *scene* ini, FCD mendadak banyak menggunakan empatinya terhadap tokoh-tokoh berjenis kelamin perempuan. Perhatian penonton amat jarang diarahkan kepada Fahri. Bahkan dalam beberapa adegan, keberadaan Fahri nampak hanya sebagai pelengkap saja. Penggunaan sudut pandang visual Aisha saat Maria mengucapkan pesan terakhirnya, menggunakan kode-kode yang sudah menjadi klise yang mudah dipahami di antara kaum perempuan. Seperti gerakan tangan Aisha mengusap Maria yang sedang sakratul maut, Aisha menangis mendengarkan pesan terakhir Maria, kesemuanya membangun empati penonton kepada tokoh Aisha ketimbang Fahri.

Peristiwa pada *scene* no. 92, ini, adalah kegiatan shalat jamaah Maria, Fahri dan Aisha bertiga. Fahri dan Aisha di lantai, Maria di tempat tidurnya. Kemudian sementara shalat, roh Maria mulai meninggalkan jasadnya. Ketika Aisha dan Fahri selesai shalat, mereka menyadari bahwa Maria telah meninggal. Peristiwa sepenuhnya diperlihatkan oleh *omniscient narrator*, *narrator* serba tahu dari sudut pandang objektif, walaupun focalisasi tetap dipusatkan pada tokoh Fahri. Adegan shalat dirangkai dengan *timeline* yang diringkas, gabungan pengambilan gambar dengan berbagai *angle*, dan bahkan digabung dengan gambar-gambar yang berasal dari luar ruangan tersebut, walaupun secara kontekstual masih berkaitan. Meskipun secara visual sudut pandang kembali diambil alih sepenuhnya oleh FCD, namun focalisasi FCD masih dipusatkan pada tokoh Fahri, dengan penempatan Fahri sebagai *foreground* pada adegan yang sebenarnya adegan Aisha. Pola ini dilakukan berulang-ulang, sehingga menempatkan Fahri sebagai *anchor* dari segala kegiatan Aisha.

Pada adegan shalat berjamaah dan kematian Maria, FCD menentukan nasib yang damai bagi semua tokoh rekaannya, meskipun tidak bahagia. FCD menempatkan kedudukan tokoh-tokoh untuk kembali sejajar dengan menceritakan nasib mereka dari sudut pandang objektif dari juru cerita mahatahu (*omniscient narrator*). Tokoh Maria yang sebenarnya mengalami akhir yang tragis (*castration*, dengan kematiannya), dikisahkan FCD sebagai akhir yang bahagia.

Berdasarkan kerangka analisis Mills pada *scene* no. 32-92 yang diperkuat dengan studi kepustakaan, didapatkan hasil posisi subjek dalam sebuah teks yang disampaikan melalui gambar dalam film akan memberikan informasi yang dapat memengaruhi dari latar belakang yang ditampilkan dalam adegan film. Pada akhirnya, penonton tentu menginginkan aktor selain sebagai pelaku yang memerankan tapi

mampu menjelaskan idiologi “poligami” yang disampaikan ke masyarakat yang sesuai dengan ajaran yang diyakininya. Dalam posisi subjek, peran laki-laki (Fahri) mempunyai keleluasaan menyampaikan peristiwa pernikahan untuk membangun pemaknaan yang dapat diterima oleh semua pihak (masyarakat) yang dikonstruksi melalui adegan potongan film. Menurut Badara (2014: 8) proses konstruksi realitas dimulai ketika seorang konstruktor melakukan objektivikasi terhadap suatu kenyataan, yakni melakukan persepsi terhadap suatu objek. Dalam hal ini, dominasi laki-laki dalam penentuan pernikahan pada film *Ayat-Ayat Cinta* ini dijadikan konstruksi bahan melegitimasi konsep “poligami” agar dapat diterima dengan baik oleh masyarakat.

Untuk posisi objek penceritanya adalah Aisha dan Maria. Aisha yang digambarkan sebagai seorang perempuan yang penurut dan salihah. Sedangkan Maria sebagai seorang perempuan yang “militan” untuk mendapatkan cinta dari seorang kekasihnya yang tidak mungkin ia dapatkan karena perbedaan keyakinan yang dianutnya. Dengan melihat penggambaran cuplikan adegan antara Aisha dan Maria didefinisikan dalam kerangka Sara Mills selaku objek yang diceritakan. Menurut Mills (Jackson & Jones, 2009), gambaran seorang perempuan atau istri penurut mendapatkan perhatian dari kalangan feminis yang menggugat posisi perempuan selalu dijadikan kelas kedua, dimarjinalkan, dan menjadi objek pelengkap maupun penderita dari seorang laki-laki sebagai penguasa di era *postcolonial* yang lebih mengkaji maskulinitas. Terkait dengan kedudukan perempuan dalam adegan film *Ayat-Ayat Cinta* mempertegas bahwa karakter perempuan tersebut memang dikehendaki untuk dapat diterima oleh khalayak sebagai representasi sosok istri yang baik yaitu penurut dan salihah.

Representasi penguasaan kaum laki (dominan) terhadap kaum perempuan (minoritas) dalam film ini merupakan suatu upaya melanggengkan ideologi maskulinitas yang bisa dianggap sebagai proses hegemoni. Hegemoni sendiri menurut Halim (2013) menunjukkan sebagai bagian dari kekuatan dan dominasi kapitalis yang tidak hanya dalam bentuk materi saja tetapi sarana ekonomi yang menekankan pada bentuk ekspresi, cara penerapan, dan mekanisme untuk mempengaruhi dan membentuk alam pikiran khalayak melalui media tertentu, termasuk alur cerita film. Media komunikasi sudah menjadi fakta sosial. Apapun bentuk dan jenisnya, di era modern

sekarang ini, media komunikasi sudah menjadi bagian dari kehidupan manusia, termasuk film (Sudarman, 2014).

Posisi penulis-pembaca dalam suatu teks sangatlah penting untuk diperhitungkan dalam teks/dialog antar adegan. Di sini penonton tidak hanya dianggap sebagai pihak yang pasif dalam menerima terpaan cerita film, tetapi ikut melakukan transaksi yang ditunjukkan dengan menggunakan orang ketiga yang menceritakan tentang kehidupan yang sosial perempuan yang salihah dan penurut kepada posisi subjek. Penampilan sosok perempuan yang siap dipoligami dengan berbagai alasan yang menyertainya, harus dapat diterima secara nalar. Apabila dilihat dari kritis, fenomena ini menarik, dan perlu mendapat perhatian. Karena pada posisi itu, ada upaya pemberdayaan peran perempuan dalam sektor publik, atau malahan terindikasi eksploitasi perempuan untuk kepentingan yang “lebih luas” lagi (Sudarman, 2014). Dalam hal ini, penulis mencoba menyampaikan ide bahwa poligami itu tidak mudah dan harus menempuh persyaratan tertentu atas seizin pihak istri pertama. Melalui adegan tayangan Fahri, Aisha, dan Maria dalam film *Ayat-Ayat Cinta* sudah menunjukkan pembaca (penonton/khalayak) dengan sendirinya akan memperbincangkan bahwa untuk dapat melakukan poligami ternyata harus bisa adil dan memenuhi persyaratan secara agama maupun kondisi sosial lainnya, termasuk masalah harapan membahagiakan dari sakit, harapan membimbing agar dapat menjadi satu keyakinan beragama, dan motif-motif lainnya yang sesuai dengan nilai-nilai keagamaan.

Penutup

Setelah menelaah sebuah film Indonesia yang berjudul *Ayat-ayat Cinta*, representasi perempuan pada film Indonesia yaitu film ini adalah yang disebut *Withers* sebagai *objective film*, yang menggunakan gaya penceritaan yang seakan-akan dalam film tersebut ada narator maha tahu/juru cerita yang mengantarkan kita ke lokasi-lokasi dan peristiwa-peristiwa, tanpa membuat kita memperhatikan keberadaannya sebagai juru cerita. Penggunaan gaya penceritaan *objective film* memberi kesan bahwa penonton adalah individu yang otonom, seolah-olah hadir dan mengalami sendiri peristiwa, padahal sesungguhnya telah ‘diperangkap’ oleh bangunan struktur naratif yang disediakan FCD, untuk memandang peristiwa dari sudut pandang FCD selaku agen pencerita. Melalui FCD inilah penceritaan *sequence-sequence* klimaks film *Ayat-ayat*

Cinta disampaikan, sebagai otoritas sentral menyusun struktur cerita dengan keberpihakan subjektifnya pada ideologi gender tertentu (kaum maskulinitas). Sedangkan representasi perempuan dalam adegan film ini digambarkan sebagai seorang perempuan yang penurut, salihah, humanis, pengertian, dan visioner dengan memberikan alur cerita berupa mitos modern yaitu, ekspresi atau perwujudan dari *unconscious wishes*, keinginan-keinginan yang tidak disadari, yang sedikit banyak tidak konsisten, tidak sesuai, tidak klop dengan kenyataan sehari-hari (realitas sesungguhnya) yang diperlihatkan dalam berbagai stereotip perjalanan seorang perempuan yang diceritakan oleh *sequence* klimaks pada film *Ayat-ayat Cinta*.

Daftar Pustaka

- Adnani, K., Udasmoro, W., & Noviani, R. (2016). Resistensi perempuan terhadap tradisi-tradisi di pesantren analisis wacana kritis terhadap novel perempuan berkalung sorban. *KAWISTARA*, 6(2), 113–224.
- Apriani, M. (2012). *Representasi Perempuan Dalam “Berbagi Suami” Dan “Ayat-Ayat Cinta” (Analisis Wacana Kritis Sara Mills Tentang Representasi Perempuan Yang Menjalani Hidup Poligami Dalam Film “Berbagi Suami” Dan Film “Ayat-Ayat Cinta”)* (Tesis, Universitas Padjadjaran).
- Badara, A. (2014). *Analisis Wacana: Teori, Metode, dan Penerapannya pada Wacana Media*. Jakarta: Kencana Prenada Media.
- Eriyanto. (2012). *Analisis Wacana: Pengantar Analisis Teks Media*. Yogyakarta: LKis.
- Halim, S. (2013). *Postkomodifikasi Media: Analisis Media Televisi dengan Teori Kritis dan Cultural Studies*. Yogyakarta: Jalasutra.
- Hartati, M., & Wulan, A. P. (2016). Analisis Nilai Moral Yang Terkandung Dalam Novel Ayat-Ayat Cinta Karya Habiburrahman El Shirazy. *Jurnal Pendidikan Bahasa*, 5(1), 138–151.
- Jackson, S. & Jones, J. (2009). *Pengantar Teori-teori Feminis Kontemporer*. Yogyakarta: Jalasutra.
- Jones, A. (2003). *The Feminism and Visual Culture: A Reader*. New York: Routledge.
- Kasiyan. (2008). *Manipulasi dan Dehumanisasi Perempuan dalam Iklan*. Yogyakarta: Ombak.
- Lado, C. R. (2014). Analisis Wacana Kritis Program Mata Najwa “Balada Perda” di Metro TV. *Jurnal E-Komunikasi*, 2(2), 1–12.
- Santoso, W. M. (2012). Konstruksi remaja perempuan di sinetron. *Journal Communication Spectrum*, 2(1), 84–99.
- Sudarman, M. (2014). *Sosiologi Komunikasi*. Bandung: Mitra Wacana Media.
- Yogi, G. P., Nugraha, A. R., & Setianti, Y. (2016). Emergency Response Plan Garuda Indonesia. *Profesi Humas: Jurnal Ilmiah Ilmu Hubungan Masyarakat*, 1(1), 65–77.
- Yunus, M. (2013). Peran industri perfilman lokal dalam melindungi identitas budaya masyarakat Aceh. *Komunikasi Global*, 4(2), 65–77.