

(NEW WAVE OF ISLAMIC FEMINISM IN THE RELIGIOUS FILM *KETIKA CINTA BERTASBIH 2*)

Lukman Hakim, S.Ag., M.Si., MA

Lecturer at State Institute of Islamic Studies (IAIN)

Sunan Ampel Surabaya

ABSTRACT

This paper offers a semiotic and formal film analysis to deal with growing phenomenon of Islamic feminism within the Indonesian religious moving picture *Ketika Cinta Bertasbih 2* (*KCB*). The study shows that the depiction of women's lives in this film has a different way to the classical western film narrative structure as well as Indonesian religious (Islamic) moving pictures which commonly describe a woman's piety according to her pursuit of a man or husband. The Film *KCB 2* does not explore women bodies as an object of masculine desire in order to evoke pleasure in the phallogocentric society as found in the classical Western movies, and also does not advocate stereotypical portrayal of women as passive, inexpressive and dependent women which generally depicted in Indonesian religious (Islamic) films. The narrative structure of film *KCB 2* centers on Anna, the daughter of Kyai Lutfi, a head of leading boarding school *Darul Quran'* in Surakarta, Central Java. She not only described as intelligent and educated girl – graduated from Al-Azhar University - but also appears as a graceful woman, independent and assertive. She is also described as a woman who is open to discuss about sexuality, which generally *Muslim or Muslimah* may still consider it as taboo. There are at least three scenes that represent it, ie, when Anna laments to her mother regarding her sexual problems with her husband, Furqan. Next is when she reveals it openly to Furqan, and the last is when Anna looks a little bit expressive and "aggressive" in a sexual relationship with her new husband, Azzam, in their honeymoon.

In general, the feminist movement in the film *KCB 2* can be seen from the pattern of the portrayal of Muslim women which are dominantly in the public setting, well-educated and emancipated. Moreover this film explores the issue of Muslim female sexuality openly. In short, the depiction of women's live in the film *KCB 2* can be considered as the representation of post-traditional Islam feminist, which seeks to deconstruct the ideology of the Javanese Muslim women through re-interpret Islamic teachings in line with contemporary social realities and traditions.

1. Pendahuluan

Tahun 2000an boleh dikata sebagai titik balik perubahan dunia perfilman religi di Indonesia; transformasi dari film religi bersetting masyarakat pedesaan menjadi berlatarbelakang urban⁵⁰⁷; peralihan dari orientasi alam-magis menuju dunia rasionalitas-spiritual⁵⁰⁸; perubahan dari tontonan dalam kuasa patriarki (*male gaze*) menuju tontonan yang berorientasi pada kesetaraan gender.

Diawali dengan film *Ayat-ayat Cinta* (2008), kemudian disusul oleh film *Perempuan Berkalung Sorban* (2008), *Tiga Cinta Tiga Do'a* (2008), *Doa Yang Mengancam* (2008) *Ketika Cinta Bertasbih* (2009), *Dalam Mighrab Cinta* (2010), dan *Film Tanda Tanya* (2011). Dalam beberapa film belakangan, para *muslimah* tidak lagi selalu dihadirkan sebagai sosok yang tersubordinasi dalam relasinya dengan laki-laki, namun mereka seringkali hadir sebagai *inspiring people*, sosok yang terdidik, dan mempunyai relasi setara dengan lawan jenisnya, baik di ruang domestik maupun publik.

Berbeda dengan film religi pada periode sebelumnya dimana posisi perempuan kerap diposisikan secara subordinat dengan laki-laki dengan justifikasi dan penjelasan yang merujuk pada dunia gaib. Penelitian Muzayin Nazaruddin (2007) pada sinetron religi di beberapa televisi swasta di Indonesia menyimpulkan bahwa perempuan dianggap sumber dosa, kejahatan dan masalah sosial. Demikian pula, Noviani dalam menganalisis beberapa melodrama keagamaan seperti *Rahasia Ilahi*, *Kuasa Ilahi* dan *Pintu Hidayah* menunjukkan bahwa program TV tersebut cenderung memperkuat proses dominasi laki-laki terhadap perempuan (2007). Ini jelas tergambar dari perwatakan dalam film yang mendefinisikan kesalehan seorang wanita tergantung pada bagaimana mereka memperlakukan suaminya dengan sangat ramah, meskipun mereka adalah diperlakukan dengan kasar dan mendapatkan kekerasan dalam rumah tangga (KDRT) dari suaminya.

Di dunia Barat, film-film yang menyampaikan gagasan-gagasan kaum feminis seperti itu mulai marak pada tahun 1980-an, dimana cukup berbeda dengan tahun 1960-an yang menampilkan perempuan sebagai obyek seksualitas laki-laki. Menurut Mulvey (1974), pada sinema Hollywood klasik, eksplorasi tubuh perempuan sebagai obyek dari keinginan maskulin dalam rangka untuk membangkitkan kesenangan dalam masyarakat *phallogocentric*. Obyek dan citra tubuh perempuan yang dihadirkan melalui film menjadi sumber untuk membangkitkan hasrat seksual melalui fantasi. Melalui fantasi penonton dianggap mampu memberi arti untuk objek serta untuk membangkitkan keinginan

⁵⁰⁷ Studi Ali Amin (2007) tentang *Agama dalam Film Horor Indonesia 2000-2006* menunjukkan hasil yang berbeda. Menurutnya, bahwa film-film Indonesia sejak tahun 2000 sudah mengarah pada budaya urban, yang berorientasi pada masyarakat yang lebih rasional dalam memahami agama jika dibandingkan dengan film horor yang muncul tahun 1980an.

⁵⁰⁸ Tulisan Lukman Hakim tentang *Spiritualisasi Modernitas dan Film Religi* (2011) menyatakan bahwa kebutuhan masyarakat modern akan spiritualitas merupakan rasional atas maraknya genre film religi kontemporer yang beranjak dari rasionalitas-kritis.

seksual. Mulvey menegaskan bahwa dalam sistem patriarki ada konsep yang berbeda tentang cara pandang/menonton gender; cara laki-laki menonton bersifat aktif, sedangkan perempuan pasif.

Namun pada tiga dekade belakangan, gelombang ketiga dari gerakan feminisme menampilkan wajah yang berbeda. Marshment (1997:143) menyatakan bahwa akibat gerakan feminisme, akhirnya televisi dan film bioskop cenderung mengangkat isu-isu ketidakadilan gender secara serius. Beberapa film seperti *The Stepford Wives* yang diproduksi pada 1974 dan edisi *remake* pada 2004 mengambil tema utama gerakan feminisme dan secara tegas menkritik dominasi sistem patriarki yang mengakar di masyarakat sangat kuat pada waktu itu. Dengan kata lain, bahwa sebuah film merupakan representasi realitas social di zaman film tersebut sekaligus sebagai upaya untuk melawan dominasi patriarki.

Gerakan feminis yang ditawarkan dalam film *Stepford Wives* (1974) bisa diidentifikasi dari ikonografi film, seperti lokasi pengambilan gambar yang dilakukan di kawasan pinggiran kota (*suburban*). Pada konteks tahun 1950'an, di dunia Barat, lokasi pinggiran atau pedesaan diasosiasikan dengan wilayah perempuan. Pada tahun 1950an dan 1960an, perempuan yang tinggal di desa dan tidak mempunyai identitas social diilustrasikan sebagai lelucon, ibu rumah tangga yang ideal. Pada 1970an, citra perempuan yang tinggal di desa sebagai ibu rumah tangga telah dikritisi oleh banyak kalangan, yang merefleksikan gerakan hak-hak perempuan.

Jika diamati dengan jeli, dalam film *The Stepford Wives* (1974) agenda gerakan feminis untuk mendekonstruksi ideologi patriarki cukup jelas. Selain setting lokasi, juga dapat dilihat perjuangan pemeran utama wanita, Joanna, saat melakukan perlawanan terhadap rencana para lelaki di kawasan Stepford untuk mengganti para perempuan dengan replikasi robot perempuan. Dominasi dunia laki-laki disampaikan cukup jelas melalui kesepakatan suami-suami di kawasan tersebut yang mengubah para isteri mereka menjadi robot-cantik cantik, menyenangkan dan dapat dikendalikan setiap saat.

Selain itu, kondisi kuasa sistem patriarki pada konteks 1970an juga dieksplorasi melalui peran Walter, suami Joanna yang membuat keputusan tentang problem-problem keluarga. Kosep ini tampak dalam adegan saat Joanna beradu mulut dengan suaminya terkait dengan keputusan untuk pindah ke Stepford, serta keikutsertaan Walter dalam asosiasi para bapak di kawasan perumahan tersebut. Joanna mengatakan;

“You pretend we decide things together but it’s always you, what you want. You asked me if I wanted to move out here and I found you have already been looking at a house. You’re asking me about the lousy mens’ association and it’s quite obvious you’ve already joined”.

Perjuangan protagonis perempuan untuk melawan nasib para istri Stepford lain adalah suatu tindakan berani, akhirnya kekalahan dan metamorphosis virtual adalah

cukup mengejutkan. Ini jelas mencerminkan kondisi dalam konteks tahun 1970-an bahwa sangat sulit untuk mengubah sistem patriarki pada waktu itu. Adapun gagasan di balik penggambaran ‘virtual women’ alias robot perempuan dalam *Stepfordwives*, menurut Jon Stratton (dikutip dalam Sullivan 2008) dapat diasosisikan dengan perilaku fetisisme lelaki. Pasalnya, pengubahan isteri-isteri Stepford menjadi wanita virtual oleh para suami tersebut dilakukan untuk menyediakan mereka wanita maya yang pasif, penurut, jinak, dan lebih menggairahkan seksualitas dibanding istri mereka. Dalam kaitan ini Sullivan (2008) menyatakan:

Essentially, the fate of the virtual women in *The Stepford Wives*, whose femininity is fashioned with an eye to satisfying their male makers, is indicative of a late 1970s feminist conception of femininity itself as a pleasingly seductive, and apparently compliant, surface that belies a large portion of muted anger and resistance

Film *Stepford Wives* versi *remake* (2004) sebenarnya juga melontarkan gagasan yang sama soal perlawanan terhadap sistem patriarki. Bedanya adalah pada struktur narasi, dan setting. Film edisi 2004 ini menceritakan kehidupan perempuan di era modern dimana mereka telah memiliki akses pada ruang publik. Kaum hawa di film ini digambarkan sebagai sosok yang pintar, energik, mandiri dan ambisius. Pada adegan pembuka, tampak Joanna –sebagai pemeran utama—sebagai pemandu program spektakuler di TV, ‘*I Can Do Better*’. Dia tampil sebagai sosok perempuan mandiri yang menentukan hidup mereka dan pasangannya sendiri. Sebagai *protagonist*, Joanna, selalu tampil dengan gaun formal seperti celana, blus, sepatu hak tinggi, rambut pendek, dan pakaian warna gelap yang menjadi simbol wanita karir yang aktif dan *smart*. Kegiatan mereka hadir dalam seting perkantoran, tempat pesta, aula, dan sebagainya. Pada edisi ini lelaki sudah menjadi bagian dari gerakan feminisme. Walter dan Joanna digambarkan berjuang bersama-sama melawan pembuatan virtual women di kawasan Stepford.

Dalam film-film *science fiction* (fiksi ilmu) Hollywood, perempuan malah dihadirkan sebagai *powerful women* dan berperan *protagonists*, seperti pada film *Terminator* dan *Alien*. Dalam film *Alien* misalnya, perempuan direpresentasikan sangat kuat dan dominan dalam narasi film dibandingkan dengan film Hollywood klasik. Karakterisasi perempuan, khususnya Ripley, dalam film ini hadir sebagai wanita dingin, pemberani, independen dan cerdas. Bahkan dalam sebuah adegan dia digambarkan menjadi satu-satunya prajurit yang akhirnya mampu menghancurkan aliens dan menyelamatkan tentara lain yang masih hidup.

Dalam suatu misi penghancuran Alien, Ripley dan dua perempuan lain yang bergabung dengan misi tersebut tampak dalam relasi sejajar dengan pemeran-peran laki-laki lainnya. Mereka selalu tampil dengan pakaian kasual, seperti celana, *t-shirt*, jaket, sepatu bot dan rambut cepak, yang selama ini distigmatisasikan sebagai simbol lelaki. Bahkan hampir 80% dari adegan film *Alien* perempuan berada pada setting ruang public

seperti kantor, tempat *gym*, luar angkasa, laboratorium ilmiah, medan perang dan sebagainya. Dalam suatu adegan, karakter dua perempuan digambarkan sangat macho; seragam polisi dan dilengkapi dengan peralatan perang seperti boom, pistol dan granit. Bahkan kamera meng*close-up* otot mereka saat melakukan latihan.

Namun demikian, di balik sosok kuatnya, perempuan tetap dihadirkan dengan jiwa kelembutannya sebagai seorang ibu. Mislanya dalam suatu adegan digambarkan seorang Ripley yang menjaga Rebecca (anak perempuan) dengan cinta. Dia bertindak seperti seorang ibu yang merawat anaknya dan mengetahui banyak psikologi anak. Hal ini dapat dilihat ketika Ripley mampu membujuk Rebecca untuk berbicara dengan memberikan cokelat panasnya dan juga saat ia meletakkan Rebecca, berbicara dengan bonekanya dan meyakinkan dia sehingga menjadi tenang.

Artikel ini, secara spesifik akan membahas lebih jauh bagaimana representasi perempuan dalam film religi *Ketika Cinta Bertasbih (KCB) 2*.

2. Metode Penelitian

Studi ini menggunakan dua pendekatan, yakni analisis genre film dan semiotik. Analisis genre digunakan untuk melihat keberadaan film KCB 2 sebagai genre film religi. Sedangkan analisis semiotik digunakan untuk membaca sistem simbol yang beroperasi dalam film dalam upaya memahami dan mengungkap makna yang tersembunyi di balik teks, yakni representasi perempuan dalam film KCB 2. Hal ini sejalan dengan apa yang diungkapkan Sardar dan Van Loon (2000; 14) bahwa ada dua pendekatan yang galib digunakan untuk menganalisis representasi dalam *cultural studies*, yakni semiotik dan analisis wacana.

Namun sebelum mendiskusikan prinsip-prinsip semiotik, penting kiranya dipaparkan konsep representasi dalam studi film atau sinetron. Menurut Hall (2003:1) representasi adalah bahasa yang digunakan untuk mengartikulasikan makna perihal dunia dan merupakan bagian penting dari sebuah proses dimana melaluinya makna diproduksi dan disampaikan kepada masyarakat dan budaya. Richard Dire (dikutip dari Lacey 1998: 131) menerangkan beberapa isu yang terkait dengan konsep representasi: apa yang menjadi pertimbangan media dalam merepresentasikan kelompok sosial? Siapa dan bagaimana realitas itu dihadirkan?

Sejalan dengan itu, berarti ada relasi antara representasi, kekuasaan dan ideologi. Strinati (1996:24) mengungkapkan bahwa kepentingan kelompok tertentu sering menentukan apa yang direpresentasikan. Metode semiotik sebagai metode untuk memahami representasi ditujukan untuk membongkar makna tersembunyi di balik teks dan merupakan bagian penting dari sebuah proses dimana melaluinya makna diproduksi dan dikomunikasikan kepada sekelompok masyarakat dalam sebuah budaya (Hall 2003:1). Sistem makna dapat dipahami bukan hanya melalui bahasa verbal, namun juga melalui bahasa non verbal seperti gerakan, tradisi, arsitektur, dan sebagainya. Metode

ini menggunakan istilah tanda (*signs*) untuk menjelaskan bagaimana makna diproduksi secara sosial (Branston & Stafford 2003:11). Seturut dengan membaca dan menafsirkan tanda (*sign*), maka pendekatan semiotik cukup relevan digunakan, sebab semiotik hakekatnya adalah ilmu tanda.

Prinsip-prinsip teoritis dari semiotika mesti berhubungan dengan karya Ferdinand De Saussure, Charles Sanders Peirce, dan Roland Barthes. Menurut Saussure (1966: 67), tanda adalah kombinasi dari penanda & petanda. Yang dimaksud dengan penanda adalah suara dan gambar, sedangkan petanda merupakan konsep dari suara dan gambar itu yang ada dalam alam pikiran. Hubungan antara penanda dan petanda didasarkan pada kode yang terbagi dan konvensi yang bergantung pada pengetahuan budaya.

Teori Saussure (dikutip dari O'Shaughnessy & Stadler 2005:82) menganggap bahwa tanda tidak memiliki makna apapun dalam dirinya, tetapi makna yang dikandungnya tergantung fakta bahwa mereka merupakan bagian dari sistem yang berbeda-beda. Ini karena bagaimana bahasa bekerja dan konsep-konsep selalu didefinisikan secara berbeda-beda. Lebih lanjut, Berger (2000: 44) menyatakan bahwa oposisi biner merupakan cara fundamental yang melaluinya pikiran manusia memproduksi makna. Pada setiap teks, pikiran manusia mencari oposisi-oposisi yang memungkinkannya untuk memahami sesuatu.

Selanjutnya, pendekatan semiotik Saussure bersandar pada sintagmatik (tentang positioning) dan paradigmatic (tentang substitusi) dalam menginterpretasikan teks. Maksudnya adalah bahwa yang pertama harus melihat urutan peristiwa yang memberi makna, dengan cara yang sama urutan kata-kata yang digunakan dalam kalimat memberikan makna. Istilah sintagmatik berarti rantai. Analisis paradigmatic menfokuskan bagaimana oposisi-oposisi yang tersembunyi di dalam memunculkan makna (Berger 2000: 48).

Sedangkan, pengertian semiotik post-Saussure menganggap bahwa makna bukan dihasilkan dari konteks sistem bahasa secara dominan, namun mereka lebih diciptakan oleh tekanan kekuasaan dalam masyarakat. Misalnya, Barthes yang menfokuskan pada fungsi ideologi dari tanda. Paham semiotikanya berupaya mengungkap ideologi yang tersembunyi di balik konteks. Baginya, tanda membawa pesan palsu dan memperkuat kekuasaan. Barthes mengungkapkan bahwa tanda yang ada dalam batasan-batasan budaya bukanlah salah, namun ia terjebak dalam jaringan reproduksi ideologis (Smith 1996:176). Menurutnya, setiap tanda ideologis adalah hasil dari dua sistem tanda yang saling berhubungan. Sistem pertama adalah sangat deskriptif dan merupakan gambar penanda dan petanda yang menggabungkan konsep untuk menghasilkan tanda denotatif.

Tanda kedua adalah konotasi, yakni sebagai sistem semiotika tatanan kedua menjadi kunci untuk mentransformasikan sebuah tanda netral ke dalam alat ideologis.

Tanda sistem pertama menjadi penanda bagi sistem penanda kedua (Griffin, 2006: 358-363). O'Shaughnessy & Stadler (2005:83-84) menjelaskan bahwa konotasi bekerja pada dua level, yakni konotasi individu dan konotasi budaya. Konotasi individu berasal dari pengalaman-pengalaman pribadi individu yang membentuk cara mereka melihat dan merespon dunia. Level konotasi kedua menganggap bahwa obyek yang berbeda membawa pada sosiasi yang berbeda pula, dimana hal itu dibentuk secara kolektif oleh masyarakat dalam sebuah budaya. Sejalan dengan ini, maka Kazemi berpendapat (dikutip dari Niya :3) bahwa:

the implications that appear when we face any signs whether lingual, visual, or even behavioral and motional, are somehow decoding a code which is embedded within a sign while producing that sign as a context; a context to its creation and decoding, several factors such as social, economic, ideological, and technical considerations contribute .

Sementara itu, semiotika Pierce menggunakan trikotomi dalam mengungkap makna: *icon*, *index*, dan *symbol*. Pierce meyakini bahwa ada tiga jenis tanda yang berbeda berdasarkan pada hubungan antara tanda dan obyeknya: *icon*, *index*, *symbol*. Ikon menandai dengan penyerupaan, indeks menandai dengan sebab-akibat, simbol menandai berdasarkan konvensi (Berger, 2000: 39; O'Shaughnessy & Stadler 2005:84).

Lebih lanjut, John Fiske (2003:5) menyatakan bahwa dalam mengungkap arti yang tersembunyi dalam film atau program televisi melibatkan analisis pada tiga level kode: level realitas, level representasi dan level ideologi. Level realitas menfokuskan pada kode sosial (*social codes*) seperti kostum, tampilan, make-up, lingkungan, perilaku, ucapan kata-kata, gerakan, ekspresi, dan sebagainya. Level representasi adalah memahami kode tehnik (*technical codes*), seperti gerakan kamera dan angelnnya, *lighting*, editing, musik. Sedangkan level ideologi meliputi koherensi dan akseptabilitas sosial seperti individualisme, patriarki, agama, ras, kelas, kapitalisme, dll. Untuk menemukan makna dalam kode ideologis film, peneliti harus mengamati level-level kode secara konstan dari atas ke bawah sebab pemahaman akan muncul ketika kode-kode menggabungkan diri ke dalam kesatuan yang koheren dan tampak natural (John Fiske 2003:6).

Studi ini akan banyak menggunakan semiotika beberapa ahli di atas secara lentur dan analisis genre dalam membahas fokus permasalahan.

3. KCB 2: Sebuah Genre Film Religi

Genre berasal dari bahasa Prancis yang berarti tipe atau jenis, yang biasa digunakan sebagai klasifikasi biologi dari tumbuhan dan hewan (Branston & Stafford 2003:59). Lebih lanjut, pengertian ini digunakan dalam menklasifikasi jenis film atau program TV. Sebuah program dikategorikan dalam genre tertentu jika mempunyai

seperangkat karakteristik seperti tipikal cerita dan bentuk visual yang mirip dengan film lainnya. Dengan kode dan konvensi ini sebuah film akan dikenali orang; apa sebuah film termasuk genre horor, komedi, musik, drama, dan sebagainya (O'Shaugnessy dan Stadler 2005:113).

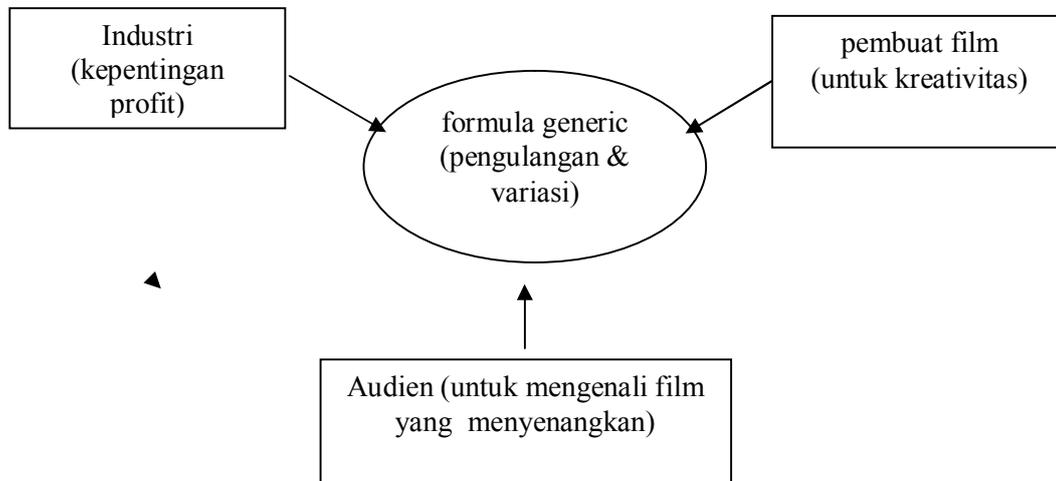
Munculnya sebuah genre film tidak ditemukan atau dibuat oleh analisis film, namun hasil dari kebutuhan material dan komersial pembuatan film itu sendiri, dimana cerita yang populer akan diperbanyak dan diulangi sejauh memuaskan permintaan penonton serta menghasilkan keuntungan bagi studio. Menurut Thomas Schatz (1981:16), secara substansial pembentukan genre film dapat dibedakan ke dalam dua hal. *Pertama*, genre mengindikasikan secara khusus bentuk cerita sebuah film (*a "privileged" cinematic story form*) yang jumlahnya sangat terbatas, hanya beberapa cerita film yang telah disempurnakan ke dalam formula-formula ini lantaran kualitas sosial yang unik dan estetika.

Kedua, genre sebagai produk interaksi penonton dan studio. Sebuah genre film secara bertahap memberikan kesan yang mendalam pada budaya sehingga menjadi akrab dan sistem yang bermakna, kemudian bisa diberi nama seperti itu. Pemirsa, pembuat film, dan kritikus mengetahui apa maksud sebuah film disebut film Barat atau film musikal, dan pengertian ini didasarkan atas dasar interaksi dengan media itu sendiri –bukan atas kesewenangan nalar atau organisasi sejarah. Dengan demikian bukan dibuat hanya oleh *film-makers* saja, namun juga komentator, reviewer, dan konsumen film itu sendiri.

Meski munculnya genre film dianggap beranjak dari kebutuhan komersial, tetapi keberadaan genre ini akan bermanfaat bagi semua pihak yang berinteraksi dengan dunia film. Diantaranya produser yang membuat dan menjual produknya dengan mengidentifikasinya sebagai jenis film yang sukses, layak pasar, dan bentuk generik. Juga bermanfaat bagi pembuat film (*film-makers*) karena dapat berkomunikasi dengan mudah dan cepat melalui formula ini dan bekerja secara kreatif di dalam bentuk ini. Sedangkan audien akan merasa terbantu dengan genre karena sebagai dasar memilih film serta sebagai kunci untuk memahaminya (O'Shaugnessy dan Stadler 2005:113). Darisini sejumlah pemerhati film membagi genre utama film menjadi 11 macam, yakni *action films, adventure, comedies, crime, dramas, epics, horror, musical/dance, science fiction, war dan western films* (online 2010: Pp2-11).

Penggunaan genre film yang digambarkan oleh
Michael O'Shaughnessy dan Jane Stadler:

Gambar 1



Dalam konteks film agama, kesepakatan mengenai istilah genre film ini masih sulit ditemui. Para praktisi dan analis film memberikan istilah yang berbeda-beda sesuai dengan indikator yang diberikan. Pamela Grace dalam bukunya *The Religious Film* (2009:13-14) menyebut film religi sebagai genre hagiopik (hagiopic), yakni film-film yang menceritakan tentang kehidupan, atau bagian dari kehidupan seorang yang diakui sebagai pahlawan agama (orang suci), makhluk surgawi berbicara kepada manusia, dan peristiwa-peristiwa yang dikendalikan oleh Tuhan, yang tinggal di suatu tempat melampaui awan. Dalam tulisannya, dia mengidentifikasi beberapa film yang masuk dalam genre hagiopik ini, seperti *King of the Kings* (1961), *Jesus Christ Superstar* (1973), *The Passion of Joan of Arc* (1928), *The Messenger: The Story of Joan of Arc* (1999), *The Last Temptation of Christ* (1988), dan *The Passion of the Christ* (2004).

Sedangkan Rachel Dwyer dalam bukunya *Filming The Gods* (2006) mendefinisikan genre film religi berdasarkan pada dua model, yakni film mitologis dan film ketakwaan (*devotional films*). Katagori ini didasarkan pada pengamatannya pada film-film religi di India. Film mitologis merupakan pelopor bagi film India secara keseluruhan, merupakan film yang menggambarkan kehidupan para dewa dan pahlawan-pahlawan dari khazanah besar dari mitologi Hindu yang ditemukan pada epik Sansekerta seperti Mahabarata dan Ramayana (2006, hal. 16). Sedangkan film-film ketakwaan dalam film religius di India dibedakan dengan film-film mitologis karena film-film ini menggambarkan kehidupan orang-orang suci yang mendarmabaktikan kehidupan mereka untuk agama. Model film ini sejalan dengan genre hagiopik.– kisah keseharian dari tokoh-tokoh orang suci.

Sejalan dengan itu, Melanie J Wright dalam bukunya *Religion and Film* (2007: 2-6) juga telah mengkonseptualisasikan genre film religi --meski tidak menyatakan secara eksplisit terma genre film religi-- dengan cara mengidentifikasi keberadaan unsur-unsur agama yang masuk dalam film, seperti gagasan-gagasan agama atau pesan moral yang bersumber dari kitab suci, ritual atau aktivitas keagamaan, serta komunitas agama. Bahkan Wright melihat beberapa film malah menyandarkan sepenuhnya pada agama dalam mengembangkan narasi, karakter serta menampilkan secara implisit ideologi dan tema-tema agama, seperti *life style*, keramahtamahan, pengorbanan dan sebagainya.

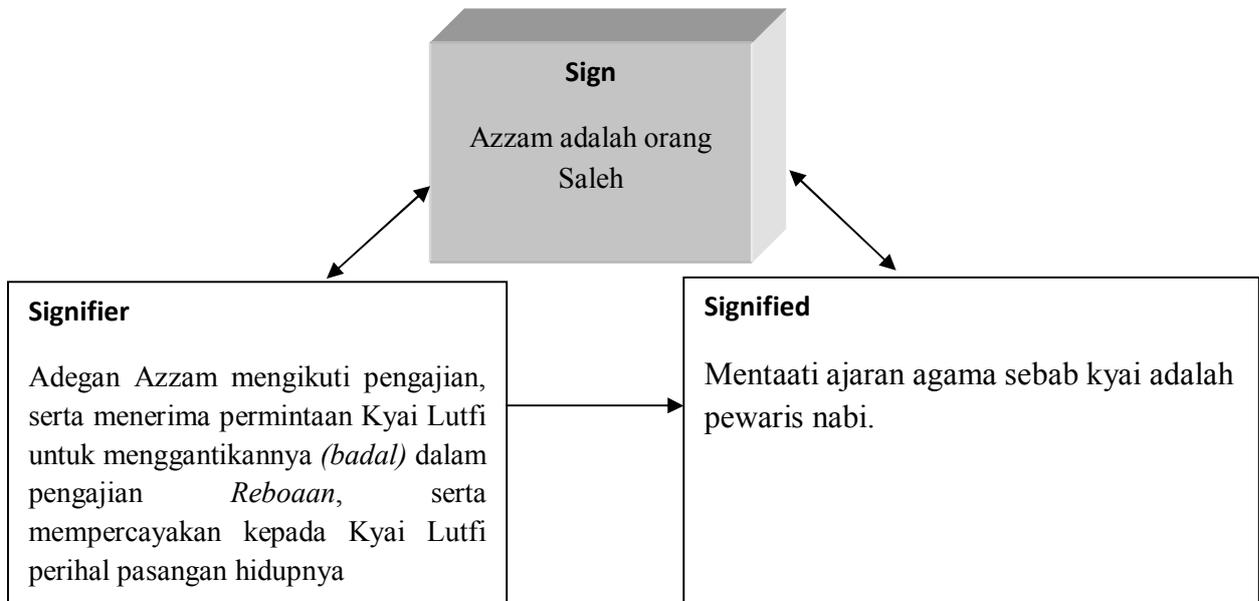
Contohnya, film *Raja Harishchandra* (1913) yang ceritanya diangkat dari epik agama Hindu (the *Mahabharata*) dan dihubungkan dengan candi, ritual dan nilai-nilai agama. Beberapa contoh lainnya adalah *The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe* (2005), *What Dreams May Come* (1998), *The Passion of Christ* (2004), dan *The DaVinci Code* (2006). Film-film tersebut mengangkat tema-tema agama, serta mengembangkan narasi, ikonografi dan karakter berdasarkan agama. Film *What Dreams May Come* (1998) menggambarkan surga berdasarkan cerita Bibel agama Kristen serta menggambarkan *reward* dan *punishment* dari perspektif agama. The film *The Passion of Christ* (2004), yang disutradarai oleh Mel Gibson, menceritakan 12 jam akhir kehidupan Jesus, secara mengembangkan narasi, karakter, ikonografi dan tema berbasis agama Katolik (Wright 2007).

Dari paparan di atas, maka dapat dipahami bahwa untuk mengidentifikasi genre film KCB 2, maka perlu kirianya mengamati karakter, ikonografi, tema, dan gagasan yang ada dalam film tersebut. Dalam konteks film KCB 2, peran Abdullah Choirul Azzam disini sangat penting untuk diperhatikan. Dalam film ini, karakter Azzam digambarkan sebagai seseorang yang *alim* dalam hal agama, ulet bekerja, mencintai dan taat kepada orang tuanya, penyabar, tunduk kepada kyai, dan taat pada norma-norma agama.

Pada awal cerita film tersebut, ditunjukkan Azzam keluar dari masjid setelah menunaikan salat berjamaah, lantas meluncur pulang ke rumahnya di kampung. Beberapa kali dia *dishooting* saat salat, mengisi ceramah dan mengunjungi kyai. Sekali ketemu Kyai Lutfi, dia kemudian menghadiri pengajian kitab *Reboaan* di Pesantren Darul Qur'an sekaligus pengajian kitab *al-hikam* disana. Bahkan ketaatan Azzam kepada Kyai begitu dasyat digambarkan dalam film dan sinetron KCB. Ini dapat dilihat dari adegan ketika Azzam diminta Kyai Lutfi menggantikannya untuk mengisi pengajian *Reboan* secara mendadak, dan saat memasrahkan cincin pernikahannya kepada Kyai Lutfi untuk mencari pasangan hidupnya. Pula dalam edisi sinetron spesial Ramadhan, ketundukan Azzam kepada Kyai begitu kental saat dia menuruti permintaan kyai untuk berpoligami lantaran istrinya, Anna diduga mandul. Dari sini, tampak bahwa Azzam adalah orang yang saleh.

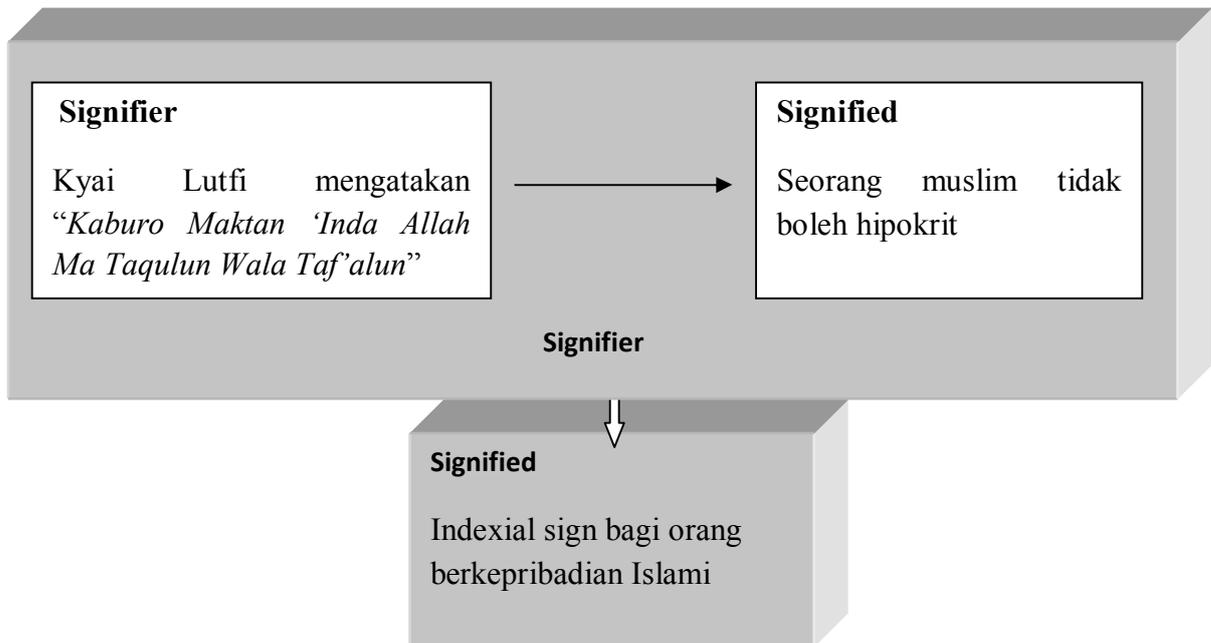
Gambar 3

Tanda Indeksial dari Kesalehan



Hampir semua karakter yang ada dalam film KCB ini menghadirkan nilai-nilai Islam. Mereka menggunakan norma-norma Islam sebagai pola bagi (*patterns for behaviour*) tindakan sosial mereka. Dengan kata lain, mereka menjustifikasi tindakan-tindakan mereka dengan argumentasi *teologis-normatif*, al-Qur'an dan Hadist. Salah satu contohnya adalah, ketika Kyai Lutfi menolak permintaan Ibu Azzam, untuk memberikan ceramah saat tasyakuran pernikahan Azzam dengan Vivi, --yang akhirnya mereka tidak menjadi menikah karena Azzam kecelakaan. Saat ditanya Anna, maka Kyai Lutfi menyitir ayat al-Qur'an "*Kaburo Maktan 'Inda Allah Ma Taqulun Wala Taf'alun*" (*Kaburo maktan* bagi siapa yang berkata, namun tidak mengerjakannya).

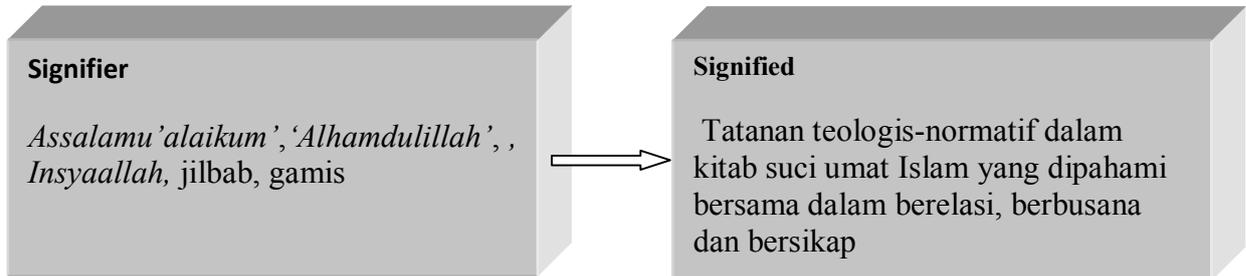
Gambar 4
Tanda indeksial dari kepribadaian Muslim



Beralih ke ikonografi, film dan sinetron KCB menggunakan musik, obyek dan tempat-tempat yang merujuk pada tradisi Islam. Lecay (2000:138) mencatat bahwa *iconography refers to sight and sound*. Menghadirkan banyak obyek dan simbol-simbol Islam, seperti masjid, pesantren, kitab suci al-Qur’an, kitab-kitab *Kuning*, para santri, pakaian para aktor dan aktris yang menggunakan gamis dan jilbab. Selain itu lirik-*soundtrack* KCB juga sangat religius. Pula shalawat badar juga terdengar dalam film KCB 2 ini saat pernikahan Anna dan Furqan. Pada event pernikahan itu, mempelai perempuan dan keluarga juga menggunakan busana muslim suku Bugis Makasar ‘Bodobodo’.

Kopyah, sarung, dan surban selalu melekat dalam tubuh Kyai Lutfi sebagai simbol dari pakaian seorang muslim dan seorang *ulama*. Bukan hanya itu beberapa ikonografi yang sangat tampak adalah bahwa seluruh pemain film dan sinetron KCB selalu mengucapkan salam ketika bertemu, bertamu, dan berpisah. Mengucapkan *Insyallah* jika berjanji, dan membaca hamdalah saat bersyukur atas sebuah kejadian positif. (Lihat Skema 6).

Gambar 6
Tanda simbolik film religi

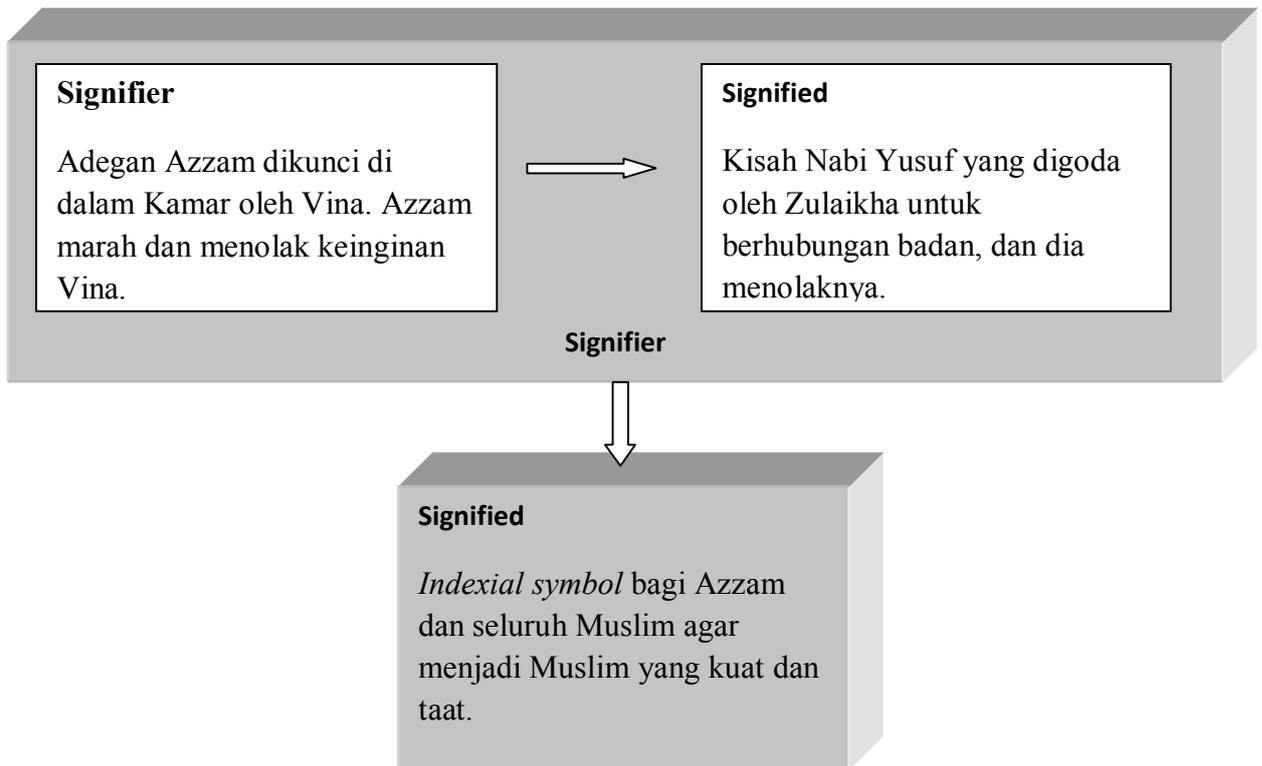


Tema-tema Islam sangat tampak dalam film *Ketika Cinta Bertasbih*, diantaranya adalah sikap sabar, tabah, dan pasrah atas takdir Allah. Hal ini digambarkan dalam beberapa adegan, seperti Azzam dan adik-adiknya harus bersabar dan tawakkal saat 'bue'-nya meninggal dunia akibat kecelakaan. Selain itu tema konsistensi dalam bersikap, dan keramah-tamahan terhadap tamu. Berbagai macam adegan menunjukkan tentang tema ini, seperti ketika adik dan ibu Azzam menjamu Eliana dan supirnya saat datang ke rumah mereka. Pula saat Azzam dan keluarganya bertamu ke rumah Kyai, Vivi, dan Pak Jazuli.

Ada juga tema-tema Islam digambarkan dengan mengambil pola *similarity*, seperti yang tampak di salah satu adegan di sinetron KCB episode ke 6, dimana Vina (santriwati, pecandu narkoba) menginginkan Azzam berhubungan dengannya, dan mengunci kamar saat keduanya di kamar. Ustadz Azzam menolak dan marah-marah, akhirnya Vina membuka pintu. Adegan ini mirip dengan kisah Yusuf dan Zulaikha yang dijelaskan dalam al-Qur'an. (Lihat tabel 4).

Namun demikian, struktur plot di dalam film dan sinetron KCB lebih mengarah pada cerita cinta yang menjadi bagian dari karakteristik *romance film*. Setidaknya tampak dari alur cerita yang menggambarkan petualangan Azzam mencari jodoh lebih dominan dalam film KCB 2 ini. Lebih dari tiga wanita yang sudah dia datangi untuk *ta'aruf*, dan mempersuntingnya, namun semua kandas. Dan akhirnya, Azzam menikah dengan Anna setelah Furqan menceraikannya karena *suspected* terkena HIV/AIDS. Malahan di akhir cerita, peran Kyai Lutfi juga menjadi peranta bagi cinta Azzam dan Anna. Apalagi KCB dalam versi sinetron, masalah perjodohan menjadi topik penting di dalamnya, antara Anna, Azzam, Ustadzah Qanita, Aprelia, Eliana, Husna dan Ustadz Ilyas.

Gambar 7
Tanda bagi Muslim yang kuat



4. Gelombang Baru Feminisme Islam dalam *Film KCB 2*

Secara umum, dalam film ini perempuan muslim (akum muslimah) telah direpresentasikan sebagai bagian dari gerakan feminis; mereka digambarkan sebagai perempuan yang pandai, kreatif, aktif –mungkin sedikit agak agresif-, dan mandiri.

Alur narasi film KCB 2 ini berpusat pada kisah asmara Azzam dan Anna. Karakter Anna cukup sentral dalam film ini. Dia adalah anak Kyai Lutfi, Pengasuh Pesantren terkemuka 'Darul Qur'an' di Surakarta, Jawa Tengah, yang digambarkan sebagai gadis cerdas, terdidik --lulusan S-1 Universitas Al-Azhar Mesir--, dan anggun, mandiri serta disegani di masyarakat. Karakter sebagai perempuan mandiri tampak dari beberapa adegan film, seperti saat dia menyetir mobil sendiri untuk mengantarkan undangan pernikahannya ke rumah Azzam. Di satu adegan di malam hari, dia juga membawa mobil sendiri, dan diikuti oleh truk Azzam dan Kang Paimo yang belum diketahuinya. Dia berhenti, turun, dan langsung menghampiri mereka menanyakan keperluan mereka dengan tegas, Meskipun ternyata mereka adalah rombongan Azzam yang mengirim ekspedisi buku dari Mesir.

Sikap tegas dalam mengambil keputusan juga menjadi bagian dari kepribadian Anna. Meskipun dibesarkan dan hidup di dalam pesantren, namun dia tidak selamanya tergantung pada ayah dan ibunya –yang notabene adalah pengasuh pesantren ternama di Kertosuro. Dalam suatu adegan Anna tampil sebagai wanita yang tegas dan berani dalam bersikap untuk memutuskan bercerai dengan suaminya, Furqan, karena diduga terjangkit virus HIV/AIDS. Walaupun Kyai Lutfi adalah tokoh agama ternama dan ulama kharismatik di daerahnya, tetapi dia tidak bisa menolak dan mencegah keputusan Anna tersebut.

Dalam tradisi pesantren dan masyarakat desa yang patriarki, keputusan bercerai merupakan aib besar bagi keluarga. Seorang anak, khususnya perempuan, galibnya berpikir seribu kali untuk meminta cerai kepada suami. Perempuan dalam tradisi pesantren kerap berada dalam posisi yang lemah dan pasrah pada sistem sosial yang hegemonik. Demi nama baik keluarga atau lantaran ketergantungan ekonomi terhadap suami, maka perempuan pada umumnya tidak kuasa untuk bercerai dengan suaminya. Bertahan dan menutup rapat-rapat apa yang dialami istri dalam keluarga terasa lebih baik, ketimbang membongkarnya karena akan mendapat justifikasi ‘buruk’ dari lingkungan sosial; dianggap ‘gagal membina rumah tangga’ dan sebagainya.

Sistem sosial yang hegemonik ini digambarkan dalam adegan Kyai Lutfi saat menolak permintaan Azzam dan Ibu Malikhah untuk memberikan sambutan/ceramah dalam rencana akad pernikahan Husna sekaligus tasyakuran pernikahan Azzam dan Fifi. Kepada Anna, Kyai Lutfi memberikan alasan penolakannya untuk memberi ceramah pernikahan tersebut karena khawatir dianggap hipokrit; *kaburo maktan ‘indaallahi ma taquluna wa la taf’alun*.

Tidak demikian yang terjadi pada diri Anna. Dalam film KCB dia digambarkan bukan sebagai sosok perempuan yang lemah, yang memendam gejolak batin yang dialaminya tanpa ekspresi. Sebagai perempuan Jawa, dia tampil mendobrak karakter perempuan Jawa yang pasif⁵⁰⁹, dan sebagai *muslimah* dia merupakan feminis Islam yang mampu menghadirkan gambaran wanita Islam yang egaliter di hadapan laki-laki⁵¹⁰. Dalam berargumentasi saat meminta cerai, dia mendekonstruksi ideologi perempuan Jawa, meskipun tetap tetap merujuk pada ajaran Islam yang rekonstruktif. Di hadapan Furqan Anna berujar berikut:

Cintamu itu sangat menyakiti aku, cintamu itu seperti *jahannam* bagiku. Apa ini yang sebenarnya kamu inginkan dariku, aku sebagai boneka dalam kehidupanmu, atau

509 Karakteristik wanita Jawa sangat identik dengan kultur Jawa, seperti bertutur kata halus, tenang, diam/kalem, tidak suka konflik, mementingkan harmoni, menjunjung tinggi nilai keluarga, mampu mengerti dan memahami orang lain, sopan, pengendalian diri tinggi/terkontrol, daya tahan untuk menderita tinggi, memegang peranan secara ekonomi, setia/loyalitas tinggi. Christina S. Handayani-Ardhian Novianto, *Kuasa Wanita Jawa*, Yogyakarta, LkiS, 2004.

510 Femenisme Islam merupakan gerakan baru kaum muslim terkait dengan gender *mainstreaming* dengan cara mereaktualisasikan *teologis normatif* ajaran-ajaran Islam.

sebagai aroma kamar yang bisa kamu nikmati harumnya, atau sebagai simbol keangkuhanmu sebagai anak konglomerat yang berhak membeli apa saja. Kamu sarjana agama, kamu tahu syariat, kamu tahu kitab Allah, kamu tuntunan Rasulullah, pernikahan yang bisa menyakiti pasangan itu haram hukumnya.

Demikian pula saat Anna berargumentasi di hadapan Abahnya soal keputusan cerai dengan Furqan:

‘Justru jalan ini ditempuh untuk mencari ridha Allah, akan terjadi *kedzaliman* jika pernikahan ini tetap dipertahankan...’

Sejalan dengan itu, lelaki yang ada dalam film KCB juga digambarkan sangat menghormati keputusan perempuan. Furqan juga tidak melakukan hubungan dengan Anna karena tidak mau membuat Anna menderita secara fisik karena tertular penyakit HIV/AIDS, dan menerima keputusan Anna yang meminta cerai. Bahkan Kyai Lutfi tidak memosisikan perempuan, yakni Anna, dalam posisi yang subordinat dalam kasus perceraian tersebut. Dia memosisikan Anna dan Lutfi sama-sama terlibat dalam terjadinya keputusan tersebut:

“....kalian kan sarjana, paham agama, tahu syariat. Bagaimana mungkin mengambil jalan yang paling dibenci oleh Allah..”

Bahkan ketika dia bertanya apa Anna yang meminta cerai, dan mendapatkan jawaban ‘ya’, maka Kyai Lutfi pun diam. Darisini tampak bahwa tidak hanya Anna yang digambarkan sebagai perempuan tegas dan kuat, namun laki-laki disini juga digambarkan menghargai keputusan perempuan ketika dianggap benar. Adegan ini jelas sangat berbeda dengan karakter Maria dalam film *Ayat-ayat Cinta* yang tampak lemah di hadapan Fahri.

Wacana seksualitas yang didiskusikan secara terbuka juga menjadi fitur tersendiri dalam film KCB 2 dibanding dengan fim-film religi lainnya. Anna digambarkan sebagai pribadi perempuan yang terbuka dalam mendiskusikan soal seksualitas, yang bagi sebagian kalangan muslim mungkin masih dianggap tabu. Setidaknya ada tiga adegan yang merepresentasikan keterbukaan Anna dalam hal seksualitas, yakni saat dia berkeluh kesah kepada ibunya menyangkut nafkah batin yang belum diterima dari Furqan, suaminya. Selanjutnya adalah ketika dia mengungkapkan secara *blak-blakan* kepada Furqan perihal tersebut, dan yang terakhir adalah saat di malam pertama pernikahan Anna dan Azzam.

Meskipun dengan ungkapan eufemistik, namun Puteri Kyai Lutfi itu masih tampak lebih aktif –untuk menghindari kata agresif— dibanding pasangannya dalam memulai hubungan intim. Dengan bahasa kiasan dan sedikit bercanda, Anna mampu mencairkan kebekuan komunikasi-seksual diantara mereka. “*Anta Induniesi,*” tanya Anna kepada Azzam membuka pembicaraan. “*ayyuha ana min Kertosuro,*” jawab Azzam sambil tersenyum. “Namanya siapa,” tanyanya lagi “Abdulloh,” jawab Azzam.

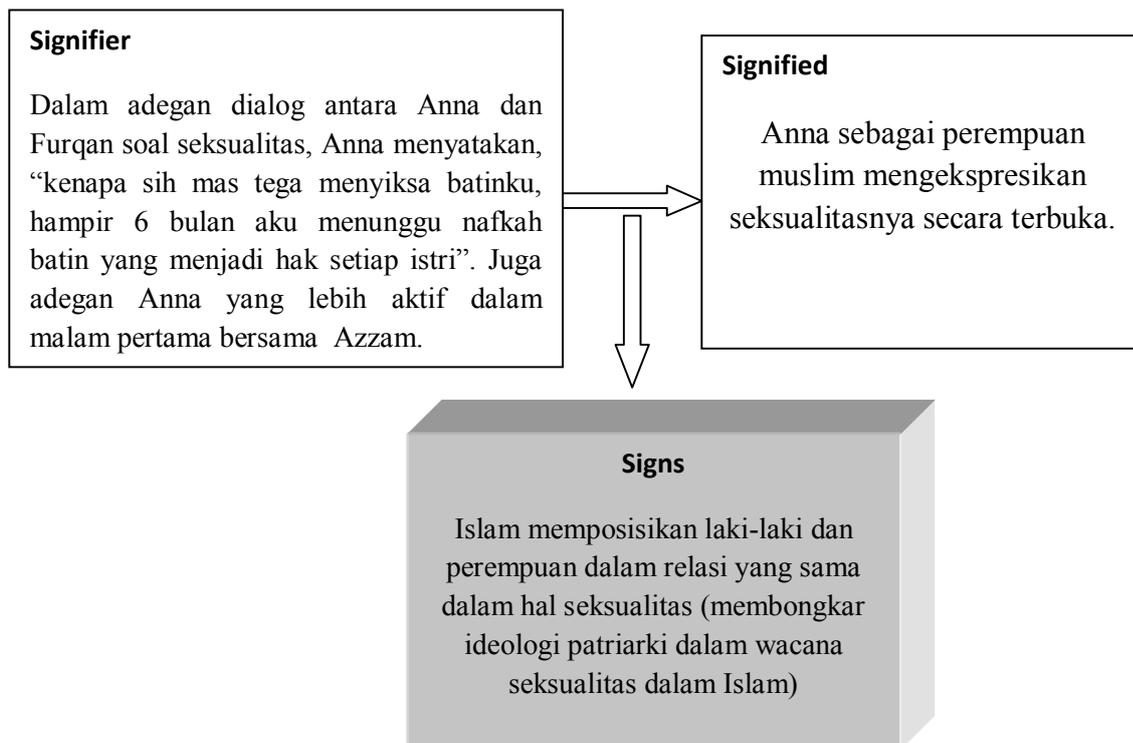
“Kalau begitu kita salat dulu yuk, setelah itu,” kata sang suami. “Setelah itu.., setelah itu,” sahut Anna tersenyum sambil melirik ke Azzam menggoda.

Bukan hanya Anna, Eliana --seorang artis dan putri dubes Indonesia di Mesir yang berteman dengan Azam semenjak di Mesir menjadi —juga digambarkan sebagai *muslimah* berkarater aktif. Dalam beberapa adegan Eliana memang tampak aktif, bahkan cenderung agresif jika berurusan dengan asmara. *Pertama*, ketika di rumah Azzam, dengan pandangan yang menggoda Eliana mengutarakan keinginan untuk menginap jika Azzam mengizinkan, pula ketika dia ditanya oleh adik Azzam tentang hubungan mereka, Eliana menjawab “kalo Azzam menggapa mereka pacaran, saya gak bisa apa-apa”.

Kedua, ketika Eliana mengantarkan kerudung Turki untuk Ibu Malika, Eliana mengatakan kalau dirinya datang karena kangen pada seseorang sambil melirik ke arah Azzam, bahkan dia secara terus terang menceritakan dia telah jatuh cinta pada lelaki penjual tempe yang kuliah di Azhar Mesir itu

Gambar 10

Penandaan ‘keterbukaan’ wacana seksualitas



Jika diamati lambat-lambat, hampir seluruh pemeran wanita dalam film ini, digambarkan sebagai sosok yang mandiri di bidang ekonomi, bergerak di wilayah publik dan berpendidikan tinggi. Misalnya, Eliana yang berkarir sebagai artis, Husna berprofesi sebagai penyiar Radio, Bu Malika sebagai single parent yang bekerja menjadi buruh pabrik batik di Solo. Karakter pemain perempuan yang ditonjolkan dalam film ini adalah perempuan yang berpendidikan tinggi. Seperti, Mila (mahasiswa), fifi (calon dokter) anak pak Jazuli (mahasiswa S2 Jepang).

Wajah Muslimah yang digambarkan sebagai sosok yang mandiri di sektor sosial dan ekonomi dalam film dan sinetron KCB 2 di atas sebenarnya lebih merepresentasikan Islam modernis dan liberalis. Dalam perspektif kedua aliran Islam tersebut, perempuan diperbolehkan untuk terlibat dalam kegiatan di ruang publik dengan atau tanpa *muhrim* (suami dan keluarga mereka) 511. Anna, dalam versi sinetron maupun film KCB, seringkali keluar menyeting mobil sendiri tanpa didampingi orang tua, Kyai Lutfi atau suaminya, Azzam. Pula Husna dan beberapa teman wanitanya juga digambarkan dalam setting serupa. Menurut feminis Islam liberal Indonesia, Mahmada⁵¹² menyatakan bahwa tidak ada dikotomi antara ruang privat dan publik dalam Islam. Baik pria maupun wanita dapat mengakses area publik seperti keterlibatan dalam kegiatan politik, sosial dan ekonomi.

Selain itu, adegan pertemuan antara laki-laki dengan perempuan tanpa beberapa pertemuan tanpa ditutupi oleh *hijab* juga termasuk mewakili sudut pandang Islam liberal⁵¹³, seperti kedatangan Azzam bersama Eliana dari Mesir satu pesawat, perjalanan mereka menuju rumah, hingga acara jamuan sarapan bersama di rumah Azzam. Pula dalam adegan pengajian --baik dalam film KCB 2 maupun KCB Spesial Ramadhan-- yang asuh oleh ustadz Azzam saat mengajian di pesantren Darul Qur'an.

Perspektif ini sangat berbeda dengan ide-ide fundamentalis Islam. Shehadeh⁵¹⁴ dalam bukunya ‘*The Idea of Women Under Fundamentalist Islam*’ yang menyatakan bahwa fundamentalisme melarang wanita sendirian dengan laki-laki bukan *muhrim*,

511 Hooker, M.B., *Indonesian Islam: Social Change through Contemporary Fatawa*, Allen & Unwin, Australia, 2003, p.134

512 Mahmada, ‘Hijabisasi perempuan dalam ruang publik’ in *Wajah Liberal Islam di Indonesia*, eds L. Assyauckanie, JIL, Jakarta, 2002, pp. 47-59.

513 Fatima Mernisi sebagai representasi feminis Islam liberal berargumentasi bahwa hijab hakekat bukanlah pemisah antara laki-laki dan perempuan, namun pemisahan (ruang) umum dari ruang pribadi, atau sungguh-sungguh sebagai pemisah ruang yang duniawai dari ruang yang suci. Tetapi syang, hal ini telah dipalingkan menjadi suatu pemisah (ruang) antara laki-laki dan wanita. Argumentasi ini didasarkan pada asbabul nuzul ayat hijab 53 Surat 33 yang diwahyukan pada tahun 5H. Ayat *hijab* ‘diturunkan’ di kamar tidur dari pasangan pengantin baru untuk melindungi privasi dan mengusir orang ketiga, yang dalam kasus ini adalah Anas Ibnu Malik, salah seorang sahabat Nabi. Anas dilarang masuk dengan (ditariknya) hijab sebagai peringatan dan symbol bagi masyarakat yang menjadi terlalu mengganggu privasi. Baca, Fatima Mernisi, ‘*Menengok Kontroversi Peran Wanita dalam Politik*,’ Bina Ilmu, Surabaya, 1997, hal.107-108.

514 Shehadeh, *The idea of women under fundamentalist Islam*, University Press of Florida, Gainesville, 2003, p.39

atau keluar dari rumah dan terlibat dalam aktifitas di ruang publik tanpa bersama laki-laki mereka. Jika hal itu dilakukan, maka dianggap sebagai menyimpang dari nilai-nilai Islam. Meskipun kelompok ini setuju bahwa perempuan harus dididik, namun mereka harus dipisahkan dari laki-laki dan harus diisolasi di balik tirai. Dalam sudut pandang mereka, peran wanita 'adalah terbatas pada keluarga dan rumah, kecuali dalam meringankan keadaan dan setelah mengamankan izin dari suami mereka. Seorang tokoh terkemuka fundamentalisme Islam, Hasan al-Banna menyatakan bahwa tempat perempuan adalah di rumah dan peran utamanya adalah sebagai ibu, istri dan penjaga rumah. Dia tidak diperbolehkan untuk bersosialisasi dengan laki-laki. Oleh karena itu, dalam hal karakterisasi perempuan dan pengaturan, posisi perempuan dalam film KCB ini cocok dengan pandangan Islam modernis dan liberal Islam, bukan Islam fundamentalis.

Area lain yang dapat dianggap bahwa KCB bukanlah representasi Islam fundamentalis adalah kostum aktor, khususnya dalam hal jilbab. Tidak ada satupun aktris dalam film ini yang menggunakan cadar atau *burqoh*. Namun demikian, penonjolan simbol agama melalui *jilbab* ini juga tidak selaras dengan pandangan Islam Liberal, sebab dalam pandangan mereka jilbab bukanlah hal wajib. Seorang feminis Islam Indonesia liberal, Mahmada⁵¹⁵ mengatakan bahwa memakai jilbab tidak wajib bagi perempuan Muslim, karena status hadist (pernyataan Nabi Muhammad) tentang kewajiban jilbab gunakan *ahad* (tidak dapat digunakan untuk referensi untuk hukum Islam), dan bahkan tradisi mengenakan jilbab di kalangan masyarakat Muslim cenderung untuk merujuk pada kewajiban budaya ketimbang kewajiban agama. Selain itu, dengan menggunakan pernyataan Al-Asymawi's, Mahmada menunjukkan bahwa jika rambut perempuan, wajah, tubuh dan suara aurat (bagian tubuh yang mungkin tidak terlihat), itu berarti bahwa perempuan tidak dapat melakukan aktivitas.

Pandangan berjilbab dalam film tersebut tampak lebih merepresentasikan Islam tradisional. Pandangan ini lebih mengarahkan berjilbab untuk sebuah kebaikan dan kesempurnaan seorang Muslimah. Tokoh Islam Tradisionalis, Sayyid Hussain Nashr menulis dalam '*Islam Tradisi*' (1994 : 15) bahwa Islam tradisional menganjurkan wanita berpakaian yang sopan yang umumnya mengenakan jilbab untuk menutupi rambutnya. Hasilnya adalah sejajaran pakaian wanita dari Maroko sampai Malaysia, sebagian besar pakaian ini sangat indah dan memantulkan femininitas sesuai dengan etos Islam, yang menekankan keselarasan dengan sifat materi dan karenanya maskulinitas kaum pria dan femininitas kaum wanita.

Memang ada aktris yang tidak berjilbab dalam film KCB, Eliana dan Sinetron Spesial ramadhan, Aprelia. Namun secara umum, adegan yang ditonjolkan adalah menyampaikan anjuran berjilbab. Dalam kasus Eliana, karakter yang ditampilkannya di

⁵¹⁵ Mahmada, *Kritik atas Jilbab*, retrieved 25 May 2008 from <http://islamlib.com/id/artikel/kritik-atas-jilbab/>

akhir film adalah sosok Muslimah yang berjilbab dan berjanji tidak melepaskannya lagi. Sedangkan dalam kasus Aprelia yang tidak berjilbab, bermakna *rukhsah* (pengecualian), sebab dia dianggap masih sakit mental akibat Narkoba.

Dengan demikian, dapat dipahami bahwa film KCB 2 ini merupakan representasi dari gerakan feminisme Islam yang mencoba mendekonstruksi pandangan para muslim fundamentalis yang mensubordinasi perempuan dalam relasinya dengan laki-laki, baik di ranah pendidikan, politik, ekonomi, social maupun di ruang domestik, dengan tetap mendasarkan pada rasionalitas agama yang dikontekstualisasikan dengan realitas sosial kontemporer dan tradisi lokal. Pula film ini menawarkan rekonstruksi atas gerakan dan pemikiran feminisme Barat yang mengacu pada basis sosial dan rasionalitas murni. Ringkasnya, bahwa film KCB 2 ini merepresentasikan pandangan feminis post-traditionalisme Islam, yang berusaha merekonstruksi ideologi Muslim Jawa, Muslim-Fundamentalis, dan Feminisme Barat melalui reinterpretasi *teologis-normatif* Islam yang sejalan dengan realitas kontemporer dan lokalitas.

KESIMPULAN

Dari paparan di atas dapat ditarik beberapa kesimpulan bahwa film *KCB 2* dapat dikategorikan dalam sub-genre roman Islam (*Islamic romance film*). Pasalnya film ini menggunakan nilai-nilai Islam dalam mengembangkan narasi, tema, karakter, ikonografi. Selain itu, film ini bisa dianggap sebagai representasi pandangan feminis post-traditionalisme Islam, yang berusaha melakukan reinterpretasi terhadap *teologis-normatif* Islam yang sejalan dengan realitas kontemporer, tanpa meninggalkan unsur lokalitas atau tradisi dimana agama Islam berkembang. Ideologi kaum feminis post-traditionalisme Islam berbeda dengan pandangan Muslim Jawa, Muslim-Fundamentalis, dan Feminisme Barat yang ada selama ini. Film ini juga merepresentasikan model gerakan baru kaum feminis muslim Indonesia, yakni melakukan gerakan feminisme melalui media film.

DAFTAR PUSTAKA

- Abdurrahman, M. 2002, 'Korban pertama penerapan syariat adalah perempuan', in *Wajah Liberal Islam di Indonesia*, eds L. Assyaukanie, JIL, Jakarta, pp109-113.
- Amin, A. 2007, Agama dalam film horor Indonesia 2000-2006, *Jurnal Maarif Institute*, vol.2, No.6 November, pp.
- Branston, G and Stafford, R. 2003, *The media student's book*, Routledge, London & New York.

- Brenner, S. 1998, *The domestication of desire: women, wealth, and modernity in Java*, Princeton University Press, Princeton
- Christina S. Novianto, Handayani-Ardhian.2004, *'Kuasa Wanita Jawa'*, LkiS, Yogyakarta
- Dwyer, Rachel.2006, *Filming The Gods: Relligion and Indian Cinema*, Routledge, London & NewYork
- Fiske, J. 1987, *Television culture*, Routledge, London.
- Grace, Pamela. 2009, *The Religious Film*, A John Wiley & Sons.Ltd.,Publication, UK
- Hakim, Lukman.2011, 'Spiritualisasi Modernitas dan Film Religi' *Kompas*, 5 September, p.2
- Hall, Stuart (eds). 2003, *Representation : cultural representations and signifying practice*, Open University, London.
- Hooker, M.B. 2003, *Indonesian Islam: Social Change through Contemporary Fatawa*, Allen &Unwin, Australia.
- Ibrahim, A., Siddique, S. & Hussain, Y. (eds) 1995, *Reading on Islam in South Asia* Institute of Southeast Asian Studies, Singapore.
- Imanjaya, E. 2008 (updated 20 October 2008), *Wajah Islam dan umatnya dalam film Indonesia 2008*, retrieved 25 April 2009 from <http://news.okezone.com/index.php/ReadStory/2008/10/20/58/155548/representasi-islam-dalam-film-indonesia>
- Irwansyah, A.2009, (updated 21 January 2009), *3 Doa 3 Cinta: nonton film, nonton (Islam) Indonesia*, retrieved 23 March 2009 from http://old.rumahfilm.org/resensi/resensi_3doa3cinta_2.htm
- Lacey, N. 2000, *Narrative and Genre: Key Concepts in Media studies*, Macmillan Press. Hongkong.
- Mahmada, N.D. 2002, 'Hijabisasi perempuan dalam ruang publik' in *Wajah Liberal Islam di Indonesia*, eds L. Assyaukanie, JIL, Jakarta, pp. 47-59.
- Mahmada, N.D. 2003, *Kritik atas Jilbab*, retrieved 25 May 2008 from <http://islamlib.com/id/artikel/kritik-atas-jilbab/>
- Marshment, M. 1997, 'The picture is political: Representations of women in contemporary popular culture,' In Victoria, Robinson and Richardson, *Introducing women's studies : feminist theory and practice* , Basingstoke, MacMilan, London

- Mernisi, Fatima.1997, "Menengok Kontroversi Peran Wanita dalam Politik," Bina Ilmu, Surabaya
- Moghissi, M. 2005, *Feminisme dan Fundamentalisme Islam*, LKiS, Yogyakarta
- Momen, M. 1992, Fundamentalism and liberalism: towards an understanding of the dichotomy, *Baha'i Studies Review*, vol.2.1
- Mulvey. Laura. 1975, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema,' in the *Film theory and criticism: introductory readings*, Gerald Marst, Marshall Cohen, Leo Braudy, 4th ed. NewYork: Oxford University Press
- Nazaruddin, M. 2008, Islam representation in religious electronic cinemas in Indonesia, retrieved 29 May 2008 from www.surrey.ac.uk/politics/research/.../CP-MuzayinNazaruddin.pdf
- Newcomb, H & Hirsch, P. 1994, *Television as a cultural forum*, in Newcomb, H. (ed.), *Television: The Cultural View*, Oxford University Press, London and New York
- Niya, M.F. 2007, *Semiotic analysis of the representation of Islam in the TV documentary 'God's Warriors'*, retrieved 1 June 2009 from http://www.surrey.ac.uk/politics/conferences/archive/Islam_Conference/documents/MohammadFathiNiya.doc
- Noviani, R. 2007, Matikan TV-mu: Agama Vs Media?, *Jurnal Maarif Institute*, vol,2, No,6 November .
- O'Shaugnessy, M. & Stadler, J. 2005. *Media and Society an Introduction*, Oxford, New York.
- Sardar, Z and Loon B.V. 2000, *Cultural Studies for Beginners*, Icon Books, Cambridge.
- Sasono, E. 2008, Pertemuan baru Islam dan cinta, *Kompas*, 4 April, p.2
- Shehadeh.2003, 'The idea of women under fundamentalist Islam', University Press of Florida, Gainesville
- Tambunan, S.M.G. 2006, 'The representation of the holy virgin in the urban society teenage sexuality in two Indonesian movies: virgin and jomblo', *Asia Culture Forum*, Asian Youth Culture Camp. Retrieved 12 December 2008 from http://www.cct.go.kr/data/acf2006/aycc/aycc_1102_S.M.Gietty%20Tambunan.
- Warburton, E. 2007, No longer a choice: veiling has become a highly politicised practice in Indonesia, *Inside Indonesia*, April-June
- Wright, M.J. 2007, *Religion and film: an introduction*, ib. Tauris, London & New York.