

Arus Baru Feminisme Islam Indonesia dalam Film Religi

Lukman Hakim

Abstract: This paper deals with Islamic feminism within the Indonesian religious moving picture *Ketika Cinta Bertasbih 2* (KCB). Using semiotic approach, the study shows that the depiction of women' lives in this film has a different way to the classical western film narrative structures which tend to explore women bodies as an object of masculine desire, as well as Indonesian religious (Islamic) films which commonly depict stereotypical portrayal of women as passive, inexpressive and dependent. Furthermore, this film can be considered as the representation of post-traditional Islam feminist, which seeks to deconstruct the ideology of the Javanese women through re-interpreting Islamic teachings in line with contemporary social realities and traditions.

Keywords: religious film, woman representation, Islamic post-traditionalism, semiotics

Abstrak: Artikel ini membahas feminisme Islam dalam film religi *Ketika Cinta Bertasbih 2*. Dengan menggunakan pendekatan semiotik, studi ini menyatakan bahwa representasi perempuan dalam film *KCB 2* berbeda dengan film Barat klasik, yang cenderung mengeksplorasi tubuh perempuan sebagai obyek hasrat maskulin, dan juga berbeda dengan film bergenre agama di Indonesia pada umumnya, yang menggambarkan perempuan sebagai makhluk yang bersifat pasif. Selain itu, film ini dapat dianggap sebagai representasi kaum feminis Islam pot-tradisional, yang berusaha untuk mendekonstruksi ideologi perempuan Jawa melalui me-nafsirkan ulang ajaran Islam sesuai dengan realitas sosial kontemporer dan tradisi.

Kata Kunci: film religi, representasi perempuan, post-tradisionalisme Islam, semiotik

Lukman Hakim (lhakim@uinsby.ac.id) adalah Dosen Jurusan Komunikasi, UIN Sunan Ampel Surabaya

Pendahuluan

Tahun 2000-an akhir, boleh dikata sebagai titik balik perubahan perfilman bergenre religi di Indonesia. Film religi Indonesia yang dulunya selalu bersetting masyarakat pedesaan, sejak kurun waktu itu, beralih pada seting masyarakat urban¹; yang sebelumnya didominasi oleh orientasi alam-magis mulai bergeser pada rasionalitas-spiritual; dan yang dulunya merupakan model tontonan dalam kuasa patriarki (*male-gaze*) berubah menuju tontonan yang berorientasi pada kesetaraan gender.

Dalam beberapa film religi belakangan, para muslimah tidak lagi selalu dihadirkan sebagai sosok yang ter subordinasi 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. Diawali dengan film *Ayat-ayat Cinta* (2008), kemudian disusul oleh film *Perempuan Berkalung Sorban* (2008), *Tiga Cinta Tiga Doa* (2008), *Doa yang Mengancam* (2008) *Ketika Cinta Bertasbih* (2009), *Dalam Mighrab Cinta* (2010), *Film Tanda Tanya* (2011), *Cinta Suci Zabrana* (2012), dan sebagainya.

Berbeda dengan film religi pada periode sebelumnya, dimana perempuan kerap diposisikan secara subordinat dengan justifikasi dan penjelasan yang merujuk pada dunia sakral. Hasil penelitian Muzayin Nazaruddin (2007) terhadap sinetron religi di beberapa televisi swasta Indonesia menunjukkan realitas demikian. Penelitian tersebut menyimpulkan bahwa perempuan dianggap sebagai sumber dosa, sumber kejahatan dan masalah sosial. Demikian pula dengan Noviani yang menganalisis beberapa melodrama keagamaan, seperti *Rahasia Ilahi*, *Kuasa Ilahi* dan *Pintu Hidayah*. Hasil penelitiannya menunjukkan bahwa program sinetron religi tersebut cenderung memperkuat proses dominasi laki-laki terhadap perempuan (2007). Ini jelas tergambar dari

¹ Studi Ali Amin (2007:15) tentang *Agama dalam Film Horor Indonesia 2000-2006* menunjukkan 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.

perwatakan dalam film yang mendefinisikan bahwa kesalehan seorang wanita atau isteri hanya diukur dari tingkat kepasrahan pada suami, meskipun mereka diperlakukan dengan kasar dalam kehidupan rumah tangganya (KDRT).

Di dunia Barat, film-film yang menyampaikan gagasan kaum feminis mulai marak pada tahun 1980-an, yang cukup berbeda dengan realitas perfilman tahun 1960-an, dimana cenderung menampilkan perempuan sebagai obyek seksualitas laki-laki. Mulvey (1974) menyatakan bahwa eksplorasi tubuh perempuan yang ada pada sinema Hollywood klasik merupakan obyek dari keinginan maskulin dalam rangka untuk membangkitkan kesenangan dalam masyarakat *phallogentric*. 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 seksual. Secara teoritis, Mulvey menegaskan bahwa dalam sistem masyarakat patriarki cara laki-laki menonton bersifat aktif, sedangkan perempuan pasif.

Namun pada tiga dekade belakangan, juga dikenal sebagai gelombang ketiga dari gerakan feminisme, film-film Barat menampilkan wajah yang berbeda. Marshment (1997: 143) menyatakan bahwa akibat gerakan feminisme, televisi dan film bioskop akhirnya cenderung mengangkat isu-isu ketidakadilan gender secara serius. Beberapa film seperti *The Stepford Wives* yang diproduksi pada 1974, dan kemudian *diremake* pada 2004. Film ini secara tegas melakukan kritik atas dominasi sistem patriarki yang mengakar di masyarakat Barat saat itu.

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

telah dikritisi oleh banyak kalangan, yang merefleksikan gerakan hak-hak perempuan.

Selain seting lokasi, gerakan feminisme dalam film tersebut juga dapat dilihat dari karakter pemeran utama wanita, Joanna, yang gigih melakukan perlawanan terhadap rencana para bapak di kawasan perumahan Stepford yang mengganti isteri mereka dengan replikasi robot. Dominasi dunia laki-laki disampaikan cukup jelas melalui kesepakatan suami-suami di kawasan tersebut yang mengubah isteri mereka menjadi robot-robot cantik, menyenangkan dan dapat dikendalikan setiap saat.

Selain itu, kondisi kuasa sistem patriarki pada konteks 1970-an juga dieksplorasi melalui peran Walter, suami Joanna, yang membuat keputusan tentang problem-problem keluarga. Hal ini tampak saat Joanna beradu mulut dengan Walter terkait dengan keputusan mereka untuk pindah ke Stepford, serta keikutsertaan Walter dalam asosiasi bapak-bapak di kawasan perumahan tersebut. Dalam sebuah adegan 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 adalah suatu tindakan berani, akhirnya kekalahan dan metamorfosis 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 film *Stepford Wives*, menurut Jon Stratton (dikutip dalam Sullivan 2008) dapat diasosiasikan dengan perilaku fetisisme lelaki. Pasalnya, pengu-bahan 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 isteri 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”.

Demikian pula dalam beberapa film bergenre *science fiction* (fiksi ilmu) Hollywood. Dalam genre ini, perempuan malah kerap dihadirkan sebagai *powerful women* dan berperan protagonists, seperti dalam film *Terminator & Alien*. Film *Alien* misalnya, perempuan direpresentasikan sangat kuat 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 *alien* 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 seting ruang publik seperti kantor, tempat senam, luar angkasa, laboratorium ilmiah, medan perang dan sebagainya. Dalam suatu adegan, karakter dua perempuan digambarkan dengan sangat macho; seragam polisi dan dilengkapi dengan peralatan perang seperti bom, pistol dan granat. Bahkan kamera meng*eclose-up* otot mereka saat melakukan latihan.

Namun demikian, di balik sosok kuatnya, perempuan tetap dihadirkan dengan jiwa kelembutannya sebagai seorang ibu. Misalnya 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, yang diam membisu, agar mau berbicara dengan memberikan coklat panasnya.

Pula saat ia meletakkan Rebecca, berbicara dengan bonekanya, dan meyakinkannya sehingga dia merasa tenang.

Tulisan ini tidak bermaksud membandingkan film-film feminis yang ada di Barat dengan Indonesia, namun lebih diarahkan untuk mengulas lebih jauh bagaimana representasi perempuan dalam film religi *Ketika Cinta Bertasbih 2* dan gagasan feminisme yang ada dalam film tersebut.

Metodologi

Studi ini menggunakan pendekatan semiotik untuk membongkar sistem makna yang tersembunyi di balik teks (bahasa) verbal maupun non-verbal yang tersebar dalam film *KCB 2*². Prinsip-prinsip teoritis dari semiotika mesti berhubungan dengan karya Ferdinand De Saussure, Charles Sanders Peirce, dan Roland Barthes, dan John Fiske. Studi ini akan banyak menggunakan semiotika beberapa ahli di atas secara lentur dalam memahami representasi perempuan dan gagasan feminisme dalam film *KCB 2*.

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

² Pendekatan semiotik dianggap cukup relevan digunakan dalam studi ini, karena semiotik merupakan perangkat analisis teks/tanda/bahasa (verbal atau non verbal), dimana melalui bahasa representasi realitas tertentu dapat dibongkar atau dipahami.

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 memben-

tuk 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*. 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).

Feminisme Islam Post-Tradisionalis dalam Film *KCB 2*. Secara umum, dalam film ini perempuan muslim (*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 –sarjana S-1 Universitas Al-Azhar Mesir--, anggun, mandiri serta disegani di masyarakat. Karakter sebagai perempuan mandiri tampak dari beberapa adegan film, seperti saat dia menyetir mobil sendiri untuk mengantar 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, yang ternyata mereka adalah rombongan 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 menggugat cerai suaminya, Furqan, karena diduga terjangkit virus HIV/AIDS –tetapi pada *ending* film, Furqan dinyatakan tidak terjangkit penyakit tersebut.

Meski pun Kyai Lutfi adalah tokoh agama ternama dan ulama kharismatik di daerahnya, namun dia tidak bisa menolak dan mencegah keputusan Anna untuk menggugat cerai suaminya 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 dianggap lebih baik, ketimbang membongkarnya karena akan mendapat justifikasi 'buruk' dari lingkungan sosial, serta dianggap tidak mampu membina rumah tangga, dan seterusnya.

Dalam film ini, sistem sosial yang hegemonik juga digambarkan secara jelas, yakni saat adegan Kyai Lutfi menolak permintaan Azzam dan Ibu Malikhah untuk memberikan sambutan/ceramah dalam rencana akad nikah Husna sekaligus tasyakuran pernikahan Azzam dan Fifi. Kepada Anna, Kyai Lutfi mengungkapkan alasan penolakannya untuk memberi ceramah pada pernikahan anak-anak Ibu Malikhah tersebut, yakni karena khawatir dianggap hipokrit; *kaburo maktan 'indaallahi ma taquluna wa la tafalun*.

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. Namun sebagai perempuan Jawa, dia tampil mendobrak karakter perempuan Jawa yang secara umum dianggap pasif³. Sedangkan sebagai *muslimah*

³ 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. Lihat Christina S. Handayani-Ardhian Novianto (2004).

dia merupakan gambaran wanita Islam yang tampil egaliter di hadapan laki-laki⁴. Dalam berargumentasi saat meminta cerai, dia mendekonstruksi ideologi perempuan Jawa, tetapi tetap melandaskan argumentasinya pada ajaran Islam yang rekonstruktif. Di hadapan Furqan, Anna berujar berikut:

“Cintamu itu sangat menyakiti aku, cintamu itu seperti jahanam bagiku. Apa ini yang sebenarnya kamu inginkan dariku, aku sebagai boneka dalam kehidupanmu, atau 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 *Ketika Cinta Bertasbih 2* 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 memposisikan perempuan (Anna) dalam posisi yang subordinat dalam kasus perceraian tersebut. Dia memposisikan 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. Dari sini

⁴ Femenisme Islam merupakan gerakan kaum muslim terkait dengan gender *mainstreaming* dengan cara mereaktualisasikan *teologis normatif* ajaran-ajaran Islam.

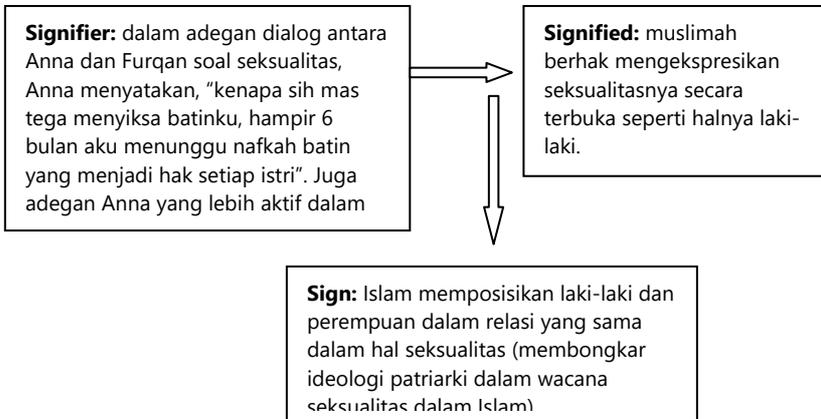
tampak bahwa tidak hanya Anna yang digambarkan sebagai perempuan tegas dan kuat, namun laki-laki disini juga digambarkan menghargai keputusan perempuan ketika dalam posisi benar. Adegan ini jelas sangat berbeda dengan karakter Maria dalam film *Ayat-ayat Cinta* yang tampak lemah di hadapan Fahri.

Wacana seksualitas yang didiskusikan secara terbuka juga menjadi fitur tersendiri dalam film *KCB 2* dibanding dengan film-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 “Abdulah,” 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 nginap jika Azzam mengijinkan. Pula ketika dia ditanya oleh adik Azzam tentang hubungan mereka, Eliana menjawab “kalo Azzam menganggap 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 terang terang menceritakan dia telah jatuh cinta pada lelaki penjual tempe yang kuliah di Azhar Mesir itu.



Gambar 1. 'Penandaan keterbukaan wacana seksualitas'

Jika diamati lamat-lamat, 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 perempuan yang ditonjolkan dalam film ini adalah *muslimah* 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 *KCB 2* di atas, sebenarnya lebih merepresentasikan Islam modernis dan liberal. Dalam perspektif kedua klompok Islam tersebut, perempuan diperbolehkan untuk terlibat dalam kegiatan di ruang publik dengan atau tanpa *muhrim* (Hooker 2003: 134). Anna seringkali keluar menyetir mobil sendiri tanpa didampingi orang tua, Kyai Lutfi atau suaminya, Azzam. Pula Husna dan beberapa temannya juga digambarkan dalam seting serupa.

Menurut feminis Islam liberal Indonesia, Mahmada (2002: 47-59) 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 liberal⁵, 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.

Perspektif ini sangat berbeda dengan ide-ide fundamentalis Islam. Shehadehm (2003: 39) dalam bukunya *'The Idea of Women Under Fundamentalist Islam'* yang menyatakan bahwa fundamentalisme melarang wanita sendirian dengan laki-laki bukan muhrim, 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 terdidik, 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. Seorang tokoh terkemuka fundamentalisme Islam, Hasan al-Banna menyatakan bahwa tempat perempuan adalah di

⁵ 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 dala 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 (Mernisi 1997: 107-108).

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 satu pun aktris dalam film ini yang menggunakan cadar atau *burqah*. 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, Mahmada mengatakan bahwa memakai jilbab tidak wajib bagi perempuan Muslim, karena status hadist (pernyataan Nabi Muhammad) tentang kewajiban jilbab gunakan *abad* (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 (Mahmada: online).

Pandangan berjilbab dalam film tersebut tampak lebih merepresentasikan Islam tradisional. Pandangan ini lebih mengarahkan berjilbab untuk sebuah kebaikan dan kesempurnaan seorang *muslimah*. Tokoh Islam tradisional, 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 maskulinitas kaum pria dan femininitas kaum wanita.

Memang ada aktris yang tidak berjilbab dalam film *KCB*, Eliana. Namun secara umum, adegan yang ditonjolkan adalah menyampaikan anjuran berjilbab. Dalam kasus Eliana, karakter yang ditampilkan

di akhir film adalah sosok muslimah yang berjilbab dan berjanji tidak melepaskannya lagi.

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, sosial maupun di ruang domestik, namun 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 bisa dianggap merepresentasikan pandangan kaum *feminis Islam post-traditionalis*, yang berusaha merekonstruksi ideologi 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 kesimpulan bahwa film *KCB 2* bisa dianggap sebagai representasi pandangan feminis post-tradisionalisme 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 Islam post-traditionalis* 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.

Referensi

- Abdurrahman, M. 2002, 'Korban pertama penerapan syariat adalah perempuan', dalam *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.
- 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
- Fiske, J. 1987, *Television culture*, Routledge, 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*. Diakses pada 25 April 2009 dari <http://news.okezone.com/index.php/ReadStory/2008/10/20/58/155548/representasi-islam- dalam-film-indonesia>
- 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*. Diakses pada 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. 1974, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema,' in *the Film theory and criticism: introductory readings*, Gerald Marst, Marshall Cohen, Leo Braudy, 4th ed. New York: 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.
- Shehadeh. 2003, *The idea of women under fundamentalist Islam*, University Press of Florida, Gainesville
- Warburton, E. 2007, 'No longer a choice: veiling has become a highly politicised practice in Indonesia,' *Inside Indonesia*, April-June.