



MINANGKABAU DI PERSIMPANGAN: ANALISIS WACANA KRITIS TERHADAP FILM *SURGA DI TELAPAK KAKI IBU*

Herry Nur Hidayat

Fakultas Ilmu Budaya Universitas Andalas, Padang

herrynh@hum.unand.ac.id

Abstrak: Artikel ini membahas film berjudul *Surga di Telapak Kaki Ibu* (2016, Sony Gaokasak). Secara umum, film ini bercerita tentang perubahan perilaku sosial di Minangkabau. Perubahan tersebut diduga terjadi oleh karena pertentangan dunia tradisi dengan modernisasi. Dalam penelitian ini, film *Surga di Telapak Kaki Ibu* dipandang sebagai perilaku berbahasa. Teknik analisis mendasarkan pada tangkapan layar terhadap adegan film (*shot*) yang dibagi dalam kategori adegan (*scene*) yang berurutan (*sequence*) yang membangun cerita (*story*). Di samping itu, kajian juga mempertimbangkan aspek naratif dalam kerangka *mise en scene* yang meliputi tokoh dan penokohan, latar dan pelataran, dan fokusasi (*point of view*). Hasil penelitian ini menunjukkan bahwa tokoh-tokoh dalam film ini merepresentasikan perubahan perilaku sosial di Minangkabau. Terdapat perubahan persepsi atas sistem kekerabatan matrilineal yang dianggap rumit dan kompleks. Di samping itu, perubahan persepsi tersebut akhirnya membawa pada perubahan persepsi atas sistem perkawinan, sistem pewarisan harta, dan kedudukan perempuan di Minangkabau.

Kata kunci: Minangkabau, sosial, wacana kritis, film

Abstract: This article discusses the film *Surga di Telapak Kaki Ibu* (2016, Sony Gaokasak). In general, this film tells the story of changes in social behavior in Minangkabau. This change is thought to have occurred because of the conflict between the traditional world and modernization. In this research, the film *Surga di Telapak Kaki Ibu* is seen as language behavior. The analysis technique is based on screen captures of film scenes (shots) divided into categories of sequential scenes (sequences) that build a story. The study also considers narrative aspects within the framework of *mise en scene*, including characters and characterization, setting and setting, and focalization (point of view). The results of this research indicate that the characters in this film represent changes in social behavior in Minangkabau. There is a change in perception of the matrilineal kinship system, which is complicated and complex to the nuclear family system. Apart from that, this change in perception ultimately led to a shift in perception of the marriage system, property inheritance system, and the position of women in Minangkabau.

Keywords: *Minangkabau, social changes, critical discourse analysis, film*

Pendahuluan

Artikel ini membahas film Indonesia bermuatan Minangkabau yang berjudul *Surga di Telapak Kaki Ibu* yang disutradarai

oleh Sony Gaokasak dan rilis pada tahun 2016. Secara singkat dapat disampaikan bahwa film ini mengangkat isu gejala perubahan perilaku dan persepsi atas

kehidupan tradisi di Minangkabau. Dalam cerita film ini, dikisahkan tokoh Denai merantau ke Jakarta untuk menuntut ilmu. Oleh karena lama tidak pulang ke kampungnya, ibu Denai, Bundo menyusul ke Jakarta untuk melihat keadaan anak perempuannya. Rupanya, Denai telah berubah menjadi “gadis ibukota”. Perilakunya telah jauh dari ajaran dan didikan Bundo, ibunya. Denai telah terpengaruh pergaulan lingkungan tempat tinggalnya di perantauan. Bahkan Denai hamil sebelum menikah. Merasa iba dengan ibunya, Denai pulang ke kampung halamannya. Amri, kawan sepermainan Denai yang ternyata mencintai Denai berniat menyunting Denai. Akan tetapi, karena merasa tidak pantas, Denai menolak dan pergi kembali meninggalkan kampungnya. Di akhir cerita dikisahkan Denai meninggal karena penyakit yang dideritanya.

Melalui tokoh-tokohnya, film ini menampilkan wacana pertentangan budaya tradisi dan modern dalam kehidupan budaya Minangkabau. Denai sebagai tokoh utama membangun wacana perilaku merantau. Perilaku merantau inilah yang kemudian membangun wacana peran dan kedudukan perempuan di Minangkabau. Sebagai perempuan, tokoh Denai dituntut untuk tetap berpegang teguh pada tradisi Minangkabau. Di sisi lain, tokoh Bundo dan Ramli ditampilkan sebagai tokoh dengan persepsi berbeda terhadap tradisi Minangkabau, dalam hal ini hubungan mamak dengan *kamanakan* dan tentang harta kekayaan.

Telah diketahui bahwa budaya Minangkabau telah lama menjadi salah satu sumber penciptaan film. Tampaknya, folklor (mitos, legenda, cerita rakyat) dan karya sastra masih mendominasi sumber penciptaan film bermuatan Minangkabau. Beberapa judul novel karya sastrawan asal Minangkabau (Sumatera Barat) juga diangkat menjadi film layar lebar, di antaranya *Melati Van Agam*, *Siti Nurbaya*,

Salah Asuhan, *Tenggelamnya Kapal van der Wijck*, dan *Di Bawah Lindungan Ka'bah*.

Film sebagai karya seni adalah sebuah representasi. Sudut pandang yang berbeda akan menghasilkan karya yang berbeda pula. Sebuah representasi tidak akan mampu menghadirkan sesuatu secara utuh dari semua sudut pandang sesuai harapan khalayak penikmat. Hall (2003: 17) menegaskan bahwa dalam representasi, hubungan antara konsep dan bahasa yang memungkinkan kita untuk merujuk ke dunia objek, orang, atau peristiwa 'nyata', atau memang ke dunia imajiner objek, orang, dan peristiwa fiksi.

Di dalam representasi terkandung pula kemungkinan hubungan analogi, imitasi (*imitation*), penandaan (*signification*), dan simbol. Oleh karenanya, proses representasi tidak bisa dilepaskan dari semiotika. Argumen yang mendasari pendekatan semiotik adalah karena semua objek budaya menyampaikan makna dan semua praktik budaya bergantung pada makna. Jadi, representasi juga bekerja seperti layaknya bahasa (Hall, 2003: 36).

Penelitian ini menggunakan kerangka teori wacana kritis multimodal (*critical discourse analysis multimodal/CDAM*) dengan pertimbangan film sebagai karya seni yang kompleks (audio visual). Secara umum, analisis wacana kritis dipahami sebagai model analisis wacana yang terutama mengkaji dominasi kekuatan sosial, ketidaksetaraan yang sengaja dipertahankan dan direproduksi melalui teks dalam konteks sosial dan politik (Dijk, 1993: 249, 2001a: 353, 2001b: 96; Ledin & Machin, 2018: 14; Wodak, 2001: 2). Beberapa aspek yang perlu diperhatikan dalam analisis wacana kritis yaitu wacana adalah komponen sosial, merupakan sistem pilihan, bersifat ideologis, teks dalam wacana bersifat multifungsi dan intertekstual (C. Barker & Galasinki, 2001: 63; Dijk, n.d.: 136; Wodak, 2001: 3).

Layaknya struktur kebahasaan, struktur visual juga mengarah pada interpretasi, representasi, dan format interaksi sosial. Oleh karenanya, ekspresi verbal dan visual akan menghasilkan makna yang berbeda (Kress & Leeuwen, 2006: 2). Makna yang diekspresikan penutur, penulis, atau kreator bersifat sosial meskipun pada akhirnya menimbulkan efek individual. Hal inilah yang menyebabkan teks multimodal (visual, verbal, dan tulisan) akan menghasilkan pemaknaan yang berbeda (Kress & Leeuwen, 2006: 20).

Satu hal yang penting dicatat adalah bahwa gambar dapat mengungkapkan "sesuatu" yang tidak dapat diungkapkan tulisan dan analisis wacana kritis multimodal bekerja untuk mengungkapkan bagaimana cara kerjanya. Tulisan dan gambar dianggap tersusun atas pilihan-pilihan komunikatif demi tujuan tertentu. Analisis wacana kritis multimodal berusaha untuk "mendenaturalisasi" representasi yang muncul dalam tindak komunikasi ini. Baik tulisan maupun gambar yang tampak normal kemungkinan mengandung unsur ideologis yang membentuk representasi sebuah peristiwa atau kelompok tertentu (Machin & Mayr, 2012: 9-10).

Sebelum melakukan analisis wacana kritis multimodal, tahap penelitian sebelumnya adalah analisis unsur-unsur naratif film. Perlu dicatat bahwa pengertian naratif sebuah film berbeda dengan naratif karya sastra. Dalam kajian media, film mengandung wacana tertentu yang disampaikan kepada penonton. Oleh karenanya, wacana naratif bukan sekadar aspek sarana penceritaan. Menurut Gunning (2009: 391), terdapat tiga pengertian naratif. Pertama, naratif merujuk pada bahasa aktual yang menyampaikan cerita. Kedua, naratif merujuk pada konten yang dikomunikasikan oleh wacana, yaitu "sebuah atau rangkaian peristiwa, nyata atau fiktif, yang merupakan subjek dari wacana ini" dan yang dapat

dipelajari "tanpa memperhatikan medium, linguistik atau lainnya" di mana mereka diekspresikan. Ketiga, naratif merujuk pada peristiwa "seseorang menceritakan sesuatu" atau "aksi bercerita itu sendiri". Secara umum, naratif merupakan perangkat ekspresi, sesuatu yang disampaikan, dan bagaimana mengekspresikannya.

Citraan visual adalah salah satu aspek naratif paling mudah dikenali dalam film. Hal ini sehubungan dengan tugas utama pembuat film untuk mencipta dunia visual yang merupakan bagian penting bagi penonton untuk dapat memahami narasi dan motivasi di dalamnya (Brown, 2012: 12). Aspek-aspek tersebut termasuk dalam *mise-en-scene* yang mengacu pada elemen visual (Lewis, 2014: 55). Melalui tampilan visual, unsur *mise-en-scene* ini berperan penting dalam menyampaikan cerita dan pemaknaannya (Sreekumar & Vidyapeetham, 2015: 27). Empat aspek *mise-en-scene* adalah desain latar (*setting*), kostum, pencahayaan, dan pergerakan tokoh (Lathrop & Sutton, 2013: 1-7). Pergerakan tokoh yang dimaksud adalah tampilan perpindahan atau posisi aktor dalam sebuah ruang kamera (*frame*) atau lebih dikenal dengan *blocking* (Lewis, 2014: 69). Dalam hal ini, *blocking* melibatkan juga akting aktor dengan kamera. *Blocking* dapat berupa posisi statis atau pergerakan yang juga melibatkan ekspresi dan gestur aktor. Dalam hal ini, aktor bukan hanya dipandang sebagai desain visual dalam film melainkan sebagai elemen penting yang turut membangun pesan naratif dalam film (Lathrop & Sutton, 2013: 4).

Artikel ini menguraikan bangunan wacana etnik Minangkabau yang ada dalam film *Surga di Telapak Kaki Ibu*. Dibangunnya wacana melalui unsur-unsur naratif film bukan tidak mungkin representasi wacana etnik Minangkabau yang bersifat faktual. Tampilan visual keminangkabauan ditengarai tidak semata-mata membangun latar cerita. Oleh karena film adalah produk

seni yang kompleks, maka penelitian ini menggunakan kerangka teori wacana kritis multimodal.

Penelitian Sebelumnya

Hingga artikel ini disusun, penulis belum menemukan penelitian terhadap objek material yang sama yaitu film *Surga Di Bawah Telapak Kaki Ibu* (2016, Sony Gaokasak) ini. Namun demikian, penulis menemukan beberapa penelitian dengan objek material film bermuatan keminangkabauan.

Film *Tenggelamnya Kapal van der Wijck* menjadi sumber data penelitian Muhammad Akmal (Akmal, 2022). Akmal menggunakan analisis semiotika model Roland Barthes dengan dua tahap pemaknaan yaitu denotasi-konotasi dan mitos. Hasil penelitian ini ditemukan bentuk-bentuk representasi nilai-nilai kebudayaan Minangkabau. Hal ini ditunjukkan baik melalui tokoh, latar, maupun properti latar.

Melihat representasi tokoh perempuan dalam film religi di Indonesia pada era lama dan era modern, Saputranur (2019) membandingkan film *Titian Serambut Dibelah Tujuh* dengan film *Ayat-Ayat Cinta 2*. Menggunakan kerangka teori semiotika Roland Barthes, hasil penelitian ini menunjukkan bahwa dalam film *Titian Serambut Dibelah Tujuh* dan film *Ayat-Ayat Cinta 2* ditampilkan gambaran tokoh perempuan di masing-masing masanya. Terdapat representasi pada tokoh perempuan seperti kesempatan menuntut ilmu, menyampaikan aspirasi, memilih pasangan hidup, status pekerjaan, perlindungan hukum, etika berpakaian, dan etika kepada orang tua.

Menggunakan kerangka teori semiotika Roland Barthes, Trisnawati & Yesicha (2018) mengkaji film *Tenggelamnya Kapal van der Wijck*. Melalui analisis *scene* yang dihubungkan dengan pengertian konotasi, denotasi, dan mitos Barthes, peneliti menyimpulkan film ini

merepresentasikan kekakuan budaya matrilineal Minangkabau. Menurut peneliti, dalam film ini yang dianggap orang Minangkabau adalah keturunan perempuan Minangkabau dan mamak (paman) memiliki kedudukan dan peran melebihi ayah.

Teori semiotika Barthes juga digunakan Fitri (2018) untuk menemukan kandungan karakteristik agama Islam dalam film *Surau dan Silek*. Di samping itu, surau dalam film ini merupakan representasi budaya pendidikan tradisional Minangkabau yang sudah jarang ditemukan dalam kehidupan sehari-hari. Peneliti menganggap film ini memiliki harapan mengubah pandangan terhadap *silek* dan surau di Minangkabau. Sementara itu, film *Surau dan Silek* menurut Arief (2018) adalah sebuah film fiksi yang menghadirkan semangat kehidupan surau sebagai sebuah institusi keagamaan, dan *silek* (silat) sebagai sebuah institusi budaya di Minangkabau. Film ini menghadirkan perbedaan pandangan terhadap surau dan *silek* dari dua generasi Minangkabau.

Menggunakan pendekatan multikulturalisme, Thalib (2017) menyebut film *Tenggelamnya Kapal van der Wijck* adalah film percintaan yang dibumbui isu-isu multikultur. Di samping itu, Thalib menemukan bahwa identitas suku dan kelas sosial yang menjadi isu-isu multikulturalisme adalah pemicu timbulnya konflik dalam film. Di samping itu, film ini menunjukkan ikatan primordial dan etnosentrisme merupakan penghambat multikulturalisme dalam konteks Indonesia yang dikomunikasikan dalam film ini.

Film *Di Bawah Lindungan Ka'bah* oleh Aisyah, dkk. (2017) dianggap mengandung ketidaksesuaian budaya Minangkabau dengan realitasnya. Menggunakan analisis *mise-en-scene*, peneliti memfokuskan analisis pada munculnya tampilan visual rumah gadang, baju *kuruang basiba*, dan surau. Tampilan

visual yang muncul dalam film menurut peneliti bukanlah budaya Minangkabau yang sesungguhnya.

Uraian penelitian terdahulu terhadap film-film Indonesia bermuatan keminangkabauan di atas tampak masih bersifat tekstual. Penelitian tersebut hanya berhenti pada aspek muatan semata. Aspek kontekstual sosiobudaya di dalamnya masih belum dihubungkan dengan hasil penelitian tekstual tersebut. Oleh karenanya, penelitian ini diharapkan menjadi salah satu bentuk penelitian yang dapat menjembatani aspek kontekstual (wacana) sebuah karya.

Landasan Teori

Penelitian ini menggunakan kerangka teori wacana kritis multimodal (*critical discourse analysis multimodal/CDAM*) dengan pertimbangan film sebagai karya seni yang kompleks (audio visual). Secara umum, analisis wacana kritis dipahami sebagai model analisis wacana yang terutama mengkaji dominasi kekuatan sosial, ketidaksetaraan yang sengaja dipertahankan dan direproduksi melalui teks dalam konteks sosial dan politik (Dijk, 1993: 249, 2001a: 353, 2001b: 96; Ledin & Machin, 2018: 14; Wodak, 2001: 2). Beberapa aspek yang perlu diperhatikan dalam analisis wacana kritis yaitu wacana adalah komponen sosial, merupakan sistem pilihan, bersifat ideologis, teks dalam wacana bersifat multifungsi dan intertekstual (C. Barker & Galasinski, 2001: 63; Dijk, n.d.: 136; Wodak, 2001: 3).

Layaknya struktur kebahasaan, struktur visual juga mengarah pada interpretasi, representasi, dan format interaksi sosial. Oleh karenanya, ekspresi verbal dan visual akan menghasilkan makna yang berbeda (Kress & Leeuwen, 2006: 2). Makna yang diekspresikan penutur, penulis, atau kreator bersifat sosial meskipun pada akhirnya menimbulkan efek individual. Hal

inilah yang menyebabkan teks multimodal (visual, verbal, dan tulisan) akan menghasilkan pemaknaan yang berbeda (Kress & Leeuwen, 2006: 20).

Satu hal yang penting dicatat adalah bahwa gambar dapat mengungkapkan “sesuatu” yang tidak dapat diungkapkan tulisan dan analisis wacana kritis multimodal bekerja untuk mengungkapkan bagaimana cara kerjanya. Tulisan dan gambar dianggap tersusun atas pilihan-pilihan komunikatif demi tujuan tertentu. Analisis wacana kritis multimodal berusaha untuk “mendenaturalisasi” representasi yang muncul dalam tindak komunikasi ini. Baik tulisan maupun gambar yang tampak normal kemungkinan mengandung unsur ideologis yang membentuk representasi sebuah peristiwa atau kelompok tertentu (Machin & Mayr, 2012: 9-10).

Sebelum melakukan analisis wacana kritis multimodal, tahap penelitian sebelumnya adalah analisis unsur-unsur naratif film. Perlu dicatat bahwa pengertian naratif sebuah film berbeda dengan naratif karya sastra. Dalam kajian media, film mengandung wacana tertentu yang disampaikan kepada penonton. Oleh karenanya, wacana naratif bukan sekadar aspek sarana penceritaan. Menurut Gunning (2009: 391), terdapat tiga pengertian naratif. Pertama, naratif merujuk pada bahasa aktual yang menyampaikan cerita. Kedua, naratif merujuk pada konten yang dikomunikasikan oleh wacana, yaitu “sebuah atau rangkaian peristiwa, nyata atau fiktif, yang merupakan subjek dari wacana ini” dan yang dapat dipelajari “tanpa memperhatikan medium, linguistik atau lainnya” di mana mereka diekspresikan. Ketiga, naratif merujuk pada peristiwa “seseorang menceritakan sesuatu” atau “aksi bercerita itu sendiri”. Secara umum, naratif merupakan perangkat ekspresi, sesuatu yang disampaikan, dan bagaimana mengekspresikannya.

Citraan visual adalah salah satu aspek naratif paling mudah dikenali dalam film. Hal ini sehubungan dengan tugas utama pembuat film untuk mencipta dunia visual yang merupakan bagian penting bagi penonton untuk dapat memahami narasi dan motivasi di dalamnya (Brown, 2012: 12). Aspek-aspek tersebut termasuk dalam *mise-en-scene* yang mengacu pada elemen visual (Lewis, 2014: 55). Melalui tampilan visual, unsur *mise-en-scene* ini berperan penting dalam menyampaikan cerita dan pemaknaannya (Sreekumar & Vidyapeetham, 2015: 27). Empat aspek *mise-en-scene* adalah desain latar (*setting*), kostum, pencahayaan, dan pergerakan tokoh (Lathrop & Sutton, 2013: 1-7). Pergerakan tokoh yang dimaksud adalah tampilan perpindahan atau posisi aktor dalam sebuah ruang kamera (*frame*) atau lebih dikenal dengan *blocking* (Lewis, 2014: 69). Dalam hal ini, *blocking* melibatkan juga akting aktor dengan kamera. *Blocking* dapat berupa posisi statis atau pergerakan yang juga melibatkan ekspresi dan gestur aktor. Dalam hal ini, aktor bukan hanya dipandang sebagai desain visual dalam film melainkan sebagai elemen penting yang turut membangun pesan naratif dalam film (Lathrop & Sutton, 2013: 4).

Metode dan Data

Penelitian ini menggunakan metode penelitian kualitatif. Metode penelitian kualitatif ini sering diartikan sebagai metode yang interpretatif untuk menjawab pertanyaan penelitian yang bersifat simpulan terbuka (*open-ended question*). Penelitian kualitatif merupakan pendekatan untuk mengeksplorasi dan memahami makna individu dan kelompok yang berkaitan dengan masalah sosial atau kemanusiaan. Prosesnya melibatkan pertanyaan-pertanyaan yang muncul dalam prosedurnya dan analisis data dilakukan secara induktif membangun temuan dari hal khusus ke tema umum.

Adapun laporan akhirnya memiliki struktur yang fleksibel dalam arti bangunan temuan yang bersifat individual dan terbuka (Creswell, 2014: 2). Peneliti fokus pada mengamati, menggambarkan, menginterpretasi, dan menganalisis bagaimana manusia berpikir dan berlaku tentang diri dan lingkungannya (Bazeley, 2013: 1).

Oleh karena sumber data berupa film, penelitian ini menggunakan pendekatan multimodal semiotika sosial dalam kerangka analisis wacana kritis. Dalam bukunya *Reading Images*, Kress & Leuween (2006: 2-9) menyatakan bahwa layaknya bahasa struktur visual adalah wujud interpretasi pengalaman dan format interaksi sosial. Makna dan pemaknaan adalah wujud perilaku budaya, bukan sekadar model semiotika. Dalam prosesnya, ekspresi verbal akan menghasilkan pemaknaan yang berbeda dengan ekspresi visual. Bahasa visual tidak akan bisa dipahami secara transparan dan universal. Dalam hal ini, tanda (visual) dipandang tidak bersifat manasuka (arbitrer), “motivasi” dibangun dalam relasi antara pembuat tanda dengan konteks tanda diproduksi, dan tidak terlepas dari produksi analogi dan klasifikasi.


Adapun sumber data penelitian ini adalah film berjudul *Surga di Telapak Kaki Ibu* yang disutradarai oleh Sony Gaokasak, diproduksi oleh K-Pro Film, dan rilis pada tahun 2016. Tim peneliti memperoleh film ini melalui sutradara yaitu Sony Gaokasak. Material berbentuk fail dengan format *.mp4* dengan durasi 01:33:16 (satu jam tiga puluh tiga menit enam belas detik). Adapun data primer penelitian ini adalah tampilan visual film, lakuan (*action*), dan dialog. Material penelitian diamati secara berulang untuk memperoleh data primer.

Data berupa dialog dan lakuan tokoh ditranskripsi menjadi teks tertulis, sedangkan data visual menggunakan tangkapan layar (*screenshot*) sumber data. Tangkapan layar

tersebut menjadi unit dasar analisis narasi film yang bergerak secara berkelanjutan. Penentuan citraan visual sebagai data ini dilakukan melalui proses mengurai film menjadi rangkaian adegan (*sequence*), adegan (*scene*), dan potongan gambar adegan (*shot*).

Dalam hal ini, tangkapan layar sebagai wujud transkripsi tidak dilakukan secara keseluruhan melainkan dipilah dan dipilih yang mengandung unsur-unsur naratif yang menjadi fokus kajian. Data primer yang diperoleh kemudian dikelompokkan berdasarkan sumber data (judul film) dan muatan keminangkabauan untuk mempermudah analisis. Adapun data sekunder penelitian ini diperoleh melalui kepustakaan yang berhubungan dengan penelitian ini baik dalam bentuk buku, artikel, maupun berita media massa (cetak maupun daring). Data sekunder tersebut digunakan sebagai pembanding dan penguat analisis sebagai bentuk validitas data dan hasil analisis.

Perlu juga disampaikan bahwa dalam

Tangkapan		Transkripsi Dialog
waktu	visual	
23:30		Mika: Seharusnya, tu, Lo bilang ke nyokap Lo. Kalau Lo ini udah cuti kuliah. Dan sekarang Lo udah mulai kerja karena biaya dari nyokap Lo itu kurang buat biaya di Jakarta.

Tabel 1. Denai telah cuti kuliah.

penelitian ini peneliti berposisi sebagai penonton peneliti. Menurut Kress & Leuween (2006: 48, 114), komunikasi visual melibatkan dua jenis partisipan yaitu partisipan yang diwakili (*represented*) dan partisipan interaktif. Penelitian ini menggunakan pengertian yang kedua, yaitu partisipan interaktif. Partisipan ini memiliki tiga kemungkinan hubungan yaitu (1)

hubungan antara partisipan yang diwakili; (2) hubungan antara partisipan interaktif dan partisipan yang diwakili (sikap partisipan interaktif terhadap partisipan yang diwakili); dan (3) hubungan antar partisipan interaktif (hal-hal yang dilakukan partisipan interaktif kepada atau untuk satu sama lain melalui gambar) (Kress & Leuween, 2006: 114).

Hasil dan Pembahasan


Telah disampaikan pada bagian sebelumnya bahwa film *Surga di Telapak Kaki Ibu* ini menampilkan Denai sebagai tokoh utama. Alasan penyebutannya sebagai tokoh utama adalah karena intensitas cerita yang dibangun oleh tokoh ini. Demikian pula wacana dalam film ini juga sebagian besar dibangun oleh tokoh Denai ini. Namun, sebelum membahas kandungan wacana dalam film ini, perlu disampaikan kisah dan pengisahan film ini.

Denai adalah seorang gadis asal Minangkabau anak Bundo (Halimah) yang merantau ke Jakarta untuk menuntut ilmu.

Jika

dihubungkan dengan motif merantau orang Minangkabau (Naim, 2013: 228-267), tokoh Denai memenuhi salah satu motif merantau yaitu pendidikan.

Pada awal pengisahan, Denai diceritakan pergi ke Jakarta untuk kuliah. Namun, saat Bundo menyusulnya ke Jakarta, diketahui bahwa Denai tidak hanya kuliah. Denai bekerja sebagai *sales promotion girl*

Tangkapan		Transkripsi Dialog	tetap
waktu	visual		
12:57		<p>Bundo : Siapa namanya?</p> <p>Tara : Tara</p> <p>Bundo : Saya ibunya Denai. Makan makanan instan? Anak gadis itu bagusny makan makanan yang segar.</p> <p>Tara : Habis gimana, Tante. Praktis, sih. Nggak ribet.</p>	

Tabel 2. Bundo menasihati Tara.

sebuah merk minuman. Saat itu, Bundo mengira Denai tetap kuliah sambil bekerja. Namun, sebenarnya Denai sudah idak kuliah saat Bundo menjenguknya di Jakarta.

Kemandirian yang diinginkan Denai di perantauan tampaknya tidak sejalan dengan karakter Bundo yang tetap memedulikan perilaku Denai sebagai anak perempuannya. Bundo mengharapkan Denai

berperilaku selayaknya yang telah diajarkannya. Bahkan, Bundo menasihati Tara, kawan kos Denai.

Pada akhirnya, melalui Tara juga Bundo mulai curiga dengan perilaku Denai. Saat bertanya tentang tamu laki-laki dari kamarnya, Tara berbalik menyampaikan perilaku Denai. Menurut Tara, perilaku Denai tidak jauh lebih baik darinya.

Tangkapan		Transkripsi Dialog
waktu	visual	
17:26		<p>Tara : Eh, Tante. Denger, ya. Kalau Tante mau ngotbahin saya, mau beranggapan kalau saya juga bukan wanita yang baik, nggak papa, silakan. Tapi tolong ngaca! Coba lihat, deh, anaknya. Jauh lebih baik, nggak ya, dari saya.</p>

Tabel 3. Tara menceritakan perilaku Denai di kos.

Perkataan Tara benar terbukti. Bundo marah setelah mengetahui sendiri Denai menerima tamu laki-laki yang disebut sebagai pacarnya ke dalam kamar. Di sisi

lain, Denai merasa perilaku tersebut sebagai hal yang biasa dan meminta Bundo untuk tidak mempermasalahkannya. Peristiwa ini

Tangkapan		Transkripsi Dialog
waktu	visual	
20:38		Denai : Ini hidup Denai, Bundo. Denai yang jalanin, bukan Bundo. Denai mohon Bundo nggak usah ikut campur.

Tabel 4. Bundo dan Denai bertengkar.

membuat Bundo sakit hati dan kembali pulang ke kampung.

Sementara di kampung halamannya, Bundo mendapati Amri, anak Ramli yang merupakan *mamak* Denai. Sejak kecil, Amri mencintai Denai dan berharap dapat


menikahnya. Akan tetapi, karena memiliki keterbatasan mental, Amri mengalami perlakuan tidak layak, bahkan oleh ayahnya sendiri. Amri selalu dituntut untuk berperilaku sebagai laki-laki.

Tangkapan		Transkripsi Dialog
waktu	visual	
28:50		Bundo : Kau itu laki-laki atau bukan. Laki-laki ndak lari dari tanggung jawab. Bayangkan perasaan gadis yang mau kau nikahi itu. Keluarganya pun menanggung malu.

Tabel 5. Bundo mendapati Amri bersembunyi di lumbung.

Tangkapan		Transkripsi Dialog
waktu	visual	
40:53		Bundo : Bagaimana kau, tu? Menurunkan kelapa saja ndak bisa. Bagaimana kau nanti menjalankan biduk rumah tangga?

Tabel 6. Bundo meminta Amri memetik kelapa.

Tangkapan		Transkripsi Dialog
waktu	visual	
1:01:57		Ramli : Amri, ingat! Laki-laki itu juga terlahir sebagai pemburu. Pantas saja kau tidak berani menikah sampai sekarang.

Tabel 2. Ramli mengajak Amri berburu babi.

Tangkapan		Transkripsi Dialog
waktu	visual	
1:05:22		Ramli : Ayah berusaha untuk mendapatkan kepercayaan warga nagari. Tapi kau malah menghancurkannya. Kau menangis di pinggir jalan. Laki-laki macam apa kau ini.

Tabel 7. Ramli marah kepada Amri karena kelakuannya saat berburu babi.

Tangkapan		Transkripsi Dialog
waktu	visual	
35:38		Hanifah : Denai, akhirnya pulang juga kau. Kau kurus. Kau pasti kurus karena kerjaan. Kerja apa kau sekarang? Serabutan? Kenapa indak kerja kerjaan kantor? Kuliah kau sudah selesai, kan? Denai : Alhamdulillah udah, tek.

Tabel 8. Kepulangan Denai disambut Hanifah.

Tabel 5-7 menunjukkan dialog-dialog yang ditujukan pada Amri. Sebagai anak laki-laki, Amri dituntut untuk tegas dan kuat. Namun, Amri tetap bergeming. Dia merasa perilakunya tidak menimbulkan masalah bagi orang lain. Di samping itu, cintanya pada Denai tetap bertahan meskipun ditentang ayahnya dan bahkan ditolak oleh Denai.

Saat mendengar ibunya sakit, Denai memutuskan untuk pulang ke kampungnya. Meskipun awalnya menolak, Bundo akhirnya menerima kepulangan Denai. Denai berbohong pada Bundo bahwa dirinya telah lulus kuliah kebohongan inilah yang akhirnya menjadi masalah bagi Denai dan ibunya. Kelulusan Denai diberitakan ibunya pada warga nagari. Percaya pada kebohongan Denai, Bundo bermaksud melakukan suap agar Denai diterima sebagai pegawai negeri. Saat warga nagari mengetahui kebohongan tersebut, Bundo merasa dikhianati. Akhirnya, Denai pergi meninggalkan kampung kembali menuju ke Jakarta.

Uraian data kisah dan pengisahan tersebut di atas dapat digali lebih dalam untuk menemukan bangunan wacana yang ada dalam film *Surga di Telapak Kaki Ibu* ini. Namun demikian, pemaknaan sebuah film tidak hanya berdasarkan pada aspek gambar atau narasi saja.

Narasi dalam film bersifat psikologis dan subjektif, sementara film mengandung unsur-unsur yang bukan tidak mungkin adalah sistem kode tertentu yang hendak disampaikan pembuat film (sutradara). Dalam hal ini, kode (Stam dkk., 1992: 31) adalah sebuah sistem pembeda yang berkorespondensi secara tetap dan konstan dalam sebuah rangkaian pesan. Ehrat (2005: 118) menambahkan bahwa dalam setiap tanda terkandung makna yang selalu memiliki relasi dengan objek tanda itu sendiri dan dengan interpretannya. Sebuah tanda adalah ekspresi kesatuan yang mengandung relasi mental (*firstness*) dengan “sesuatu” di luar tanda itu sendiri (*secondness*) yang

membentuk sebuah struktur mandiri (*thirdness*) dan tetap. Oleh karenanya, segala hal dalam film dapat dianggap mengandung “sesuatu” yang pemaknaannya tetap terikat pada konvensi bahasa dan budaya.

Sejak awal kisah, film ini telah menampilkan kondisi pertentangan antara dunia tradisi dan modernisasi yang dalam hal ini dialami Minangkabau. Niat Bundo untuk menjenguk Denai di Jakarta dapat dipandang sebagai awal bangunan tema pertentangan tersebut. Dalam persiapannya menuju Jakarta, Bundo telah mengungkapkan perbedaan-perbedaan kondisi antara di kampung dengan kondisi di Jakarta.

Tokoh Bundo tampaknya hendak dibangun sebagai tokoh yang sinis terhadap kondisi sosial Jakarta. Hampir seluruh bagian tokoh ini ditampilkan sebagai tokoh demikian. Dialog dan lakuan (*action*) tokoh Bundo menunjukkan ketidaksukaannya pada kota Jakarta. Hal ini tampaknya terbangun karena anaknya, Denai, pergi merantau untuk kuliah di Jakarta. Hal ini dikuatkan pada peristiwa saat Bundo melihat Denai tinggal di kos dengan keadaan kamar yang berantakan dan perilaku kawan kosnya yang tidak baik.

Suasana dan kondisi itu muncul dalam adegan dialog Bundo dengan Tara. Respons Tara terhadap nasihat Bundo menunjukkan ketidakpeduliannya dengan keberadaan Bundo. Data gambar pada Tabel 2 dan Tabel 3 menunjukkan *blocking* (posisi tokoh) Tara yang memperlihatkan sikap tidak sopan pada Bundo. Gambar pada Tabel 2 menunjukkan gestur yang acuh, sementara gambar pada Tabel 3 menunjukkan posisi Tara yang lebih tinggi dari Bundo.

Sikap ketidaksetujuan Bundo pada perilaku sosial di Jakarta juga muncul pada adegan dengan latar sebuah rumah makan. Secara tidak langsung, Bundo menegur pasangan muda-mudi yang duduk di belakangnya yang berlaku tidak patut di tempat umum. Akan tetapi, pasangan tersebut



Gambar 1. Pelanggan di rumah makan mengeluhkan Bundo yang menegur mereka (sumber: tangkapan layar *Surga di Telapak Kaki Ibu*, 11:57)

tersinggung dan meninggalkan rumah makan tersebut (Gambar 1).

Maksud Bundo mengizinkan Denai kuliah di Jakarta tidak lain untuk meningkatkan status sosial dan taraf hidup mereka. Harapan akhirnya, Bundo menginginkan Denai menjadi pegawai dan tetap bersamanya di kampung halaman. Tampak bahwa motif merantau dalam film ini masih sejalan dengan pendapat Naim (2013: 257) yang menyatakan bahwa kesadaran pentingnya pendidikan sebagian disebabkan juga oleh kenyataan bahwa sistem pendidikan yang ada tidak ditujukan untuk mampu berdiri di atas kaki sendiri, tetapi lebih ditujukan untuk mempersiapkan diri untuk menjadi pegawai. Merantau dengan alasan pendidikan ini mulai tumbuh sejak dibukanya kesempatan pendidikan oleh pemerintah Belanda pada awal abad 20-an. Pandangan bahwa pendidikan yang tinggi akan memperoleh kedudukan tinggi sebagai pegawai semakin menambah niat anak muda Minangkabau untuk melanjutkan pendidikan pada masa itu.

Bundo: Mau kan, kau jadi pegawai negeri?

...

Apa kau mau balik lagi ke Jakarta? Kau kan sudah lulus kuliah? Bundo menguliahkan kau di Jakarta supaya bisa mendapatkan pekerjaan yang lebih layak di sini. Bukan di Jakarta.

(*Surga di Telapak Kaki Ibu*, 43:49)

Bundo: Sudahlah! Bundo sudah menggadaikan sertifikat tanah. Bundo lebih baik kehilangan tanah daripada kehilangan kau. Bundo ingin kau tetap di sini.

(*Surga di Telapak Kaki Ibu*, 54:21)

Film *Surga di Telapak Kaki Ibu* ini juga tampak membangun wacana peran mamak dalam kehidupan sosial Minangkabau. Hal ini dibangun melalui tokoh Denai, Ramli, dan Amri. Melalui pengisahan, penonton dapat menerima bahwa Ramli adalah mamak Denai. Mamak adalah saudara laki-laki kandung ibu. Bagi orang Minangkabau, mamak bukan sekadar paman. Mamak di Minangkabau memiliki peran, fungsi, dan kedudukan yang vital dalam kehidupan sosial.

Pepatah Minangkabau menyebut *kamanakan barajo ka mamak, mamak barajo ka mupakaik* 'kemenakan menurut pada mamak, mamak menurut pada mufakat'. Mamak memiliki tugas utama menjaga, memelihara, dan menyejahterakan kerabatnya. Mamak juga memiliki peran ganda kepada anak dan *kamanakan, anak dipangku kamanakan dibimbiang* 'anak dipangku kemenakan dibimbing'. Mamak juga memiliki peran sangat penting dalam peristiwa perkawinan kemenakannya. Meskipun apabila seorang mamak tidak berperan dalam perjodohan, izin dan restu mamak adalah sebuah keharusan (Kato, 1978: 14)

Akan tetapi, film ini menampilkan pengisahan yang tidak sesuai dengan idealisme keminangkabauan tersebut. Ramli, mamak Denai, dibangun sebagai mamak yang tidak peduli dengan adik perempuannya, Bundo, dan *kamanakan*-nya, Denai. Ramli bahkan merasa iri saat mendengar kabar bahwa Denai telah menyelesaikan kuliahnya. Hal ini dipicu oleh kondisi anaknya, Amri, yang memiliki keterbatasan mental. Ramli bahkan mencurigai Denai mempengaruhi anaknya untuk memperoleh hartanya.

Ramli: Halimah! Anak kau ini mencoba merayu anakku Amri.

Bundo: Apo maksud Uda?

Ramli: Anak saya tidak mungkin berubah kalau tidak ada yang menghasut.

Bundo: Kau anggap apo anak ambo?

Ramli: Setelah dia kuasai Amri... Nah... uang sogok seratus lima puluh juta, sogok untuk jadi pns, jadi aman, kan? Itu kan, maksud kau?

Denai: Bundo? Bundo mau menyogok?

Bundo: Ndak usah kau dengarkan lah mamak kau tu.

Danga, Da! Seharusnya Denai itu menjadi tanggung jawab Uda. Uda mamaknyo! Ndak pernah sekali pun Uda memikirkan Denai.

(*Surga di Telapak Kaki Ibu*, 51:46)

Film ini juga membangun wacana perubahan perilaku sosial masyarakat Minangkabau saat ini. Melalui tokoh-tokohnya, film ini merepresentasikan perubahan persepsi masyarakat Minangkabau terhadap pengertian dan pemahaman keluarga komunal matrilineal. Ketidakpedulian Ramli sebagai mamak Denai dan lebih memperhatikan kehidupan Amri secara tidak langsung menunjukkan bergesernya persepsi pada sistem keluarga inti (*nuclear family*). Peran mamak dalam keluarga komunal matrilineal Minangkabau telah digantikan dengan peran ayah sebagai kepala keluarga. Posisi mamak dalam

kekerabatan matrilineal Minangkabau tampaknya dipandang terlalu kompleks dan rumit. Sistem keluarga inti yang lebih sederhana dewasa ini lebih menjadi pilihan karena dianggap lebih sederhana. Hal ini sejalan dengan pendapat Adorno (2001: 72) yang menyebutkan bahwa kesederhanaan dan kepraktisan sistem sosial seolah menjadi standar “terbaik” yang sesuai dengan kehidupan modern saat ini.

Wacana hubungan mamak dengan kemenakan ini turut pula membangun wacana perkawinan ideal di Minangkabau. Orang Minangkabau meyakini bahwa perkawinan ideal adalah *pulang ka mamak* (mengawini anak mamak) atau *pulang ka bako* (mengawini kemenakan ayah) (Asmaniar, 2018: 136; Graves, 2007: 250; Navis, 1984: 194). Akan tetapi, penolakan Ramli terhadap Denai menunjukkan perubahan perilaku atas tatanan perkawinan ideal ini.

Pergeseran persepsi atas sistem kekerabatan matrilineal dengan sistem keluarga inti ini pada akhirnya juga mengarah pada ambiguitas pemahaman *harato pancarian* (harta pencarian, diperoleh pasangan setelah menikah) dengan *harato pusako* (harta pusaka, kepemilikan oleh kerabat). Ambiguitas ini direpresentasikan dalam peristiwa niat Bundo menjual tanah. Terlepas dari tidak dikisahnya tentang kepemilikan tanah tersebut, peristiwa ini menunjukkan ketidaksesuaian sistem pewarisan harta. Bagi orang Minangkabau, harta pusaka tidak diperbolehkan diperjualbelikan maupun digadaikan. Terdapat syarat-syarat yang harus dipenuhi jika hendak menjual atau menggadaikan harta pusaka karena kepemilikan oleh kerabat.

Wacana peran dan kedudukan perempuan di Minangkabau juga dibangun dalam film ini. Aspek *mise en scene* pada beberapa adegan secara tidak langsung membangun wacana ini. Beberapa adegan tersebut secara nyata menunjukkan

kedudukan perempuan yang berperan dalam ranah domestik. Perempuan

direpresentasikan sebagai kelompok yang terikat oleh ketatnya norma tradisi.



Gambar 2. Bundo membersihkan dapur di kos Denai (sumber: tangkapan layar *Surga di Telapak Kaki Ibu*, 12:30)

Gambar 2 di atas adalah adegan saat Bundo membersihkan bagian dapur tempat kos Denai. Gambar tampak diambil (*shoot*) dari luar ruangan berseberangan dengan jendela berterali besi. Terlepas dari aspek artistik, teknik pengambilan gambar tersebut menyiratkan keterbatasan peran dan

kedudukan perempuan. Tokoh Bundo seolah berada dibalik jeruji besi yang membatasinya. Jika dihubungkan dengan aktivitas yang tengah dilakukannya, maka dapat diinterpretasikan bahwa idealnya posisi perempuan adalah pada ranah domestik rumah tangga.



Gambar 3. Ranah domestik perempuan (sumber: tangkapan layar *Surga di Telapak Kaki Ibu*, 41:39)

Peran dan kedudukan perempuan tersebut juga direpresentasikan pada adegan dalam Gambar 3. Adegan tersebut adalah peristiwa saat Amri datang untuk membantu Bundo dan Denai menyiapkan hantaran untuk tetangga atas kelulusan Denai. Dalam adegan tersebut, Amri mundur dan duduk di

ambang pintu dapur sementara Bundo dan Denai berada dalam ruang dapur. Adegan tersebut secara tidak langsung merepresentasikan posisi dan kedudukan laki-laki dan perempuan. Laki-laki seolah dinyatakan tidak patut berada di dapur. Dapur adalah ranah domestik wilayah perempuan.



Gambar 4. Bundo berniat meminjam uang kepada Ramli (sumber: tangkapan layar *Surga di Telapak Kaki Ibu*, 45:50)

Lemahnya kedudukan perempuan dalam film ini dipertegas dalam adegan peristiwa pada Gambar 4. Adegan ini adalah peristiwa saat Bundo meminta tolong pada Ramli tentang biaya Denai agar menjadi pegawai. Posisi (*blocking*) kedua tokoh merepresentasikan kedudukan masing-masing. Posisi tokoh Bundo yang duduk seolah menyatakan kuasa Ramli atas dirinya. Melalui adegan ini, perempuan Minangkabau direpresentasikan dengan posisi, peran, dan kedudukan yang sebenarnya vital dalam sistem kekerabatan matrilineal pada praktiknya mengalami hal sebaliknya. Hal ini ditegaskan Nuryanti (2011: 28) bahwa perempuan Minangkabau tampak mempunyai kekuasaan yang besar. Akan tetapi, kenampakan ini tidak berlaku dalam

hal kepemilikan hak suara di dalam keluarga. Di sinilah perempuan tersisih. Perempuan tetap berada di bawah kuasa laki-laki.

Secara umum dapat dikatakan bahwa wacana yang dibangun film ini adalah pertentangan antara dunia tradisi dan modern. Pertentangan ini ditunjukkan melalui tokoh Denai dan Bundo. Denai merepresentasikan generasi yang larut dalam modernisasi. Melalui Denai, generasi ini digambarkan sebagai generasi yang tidak sopan dan abai pada norma sosial. Sebaliknya, Bundo adalah representasi generasi yang mencoba bertahan pada tatanan tradisi. Dalam beberapa adegan, kedua tokoh ini diposisikan dengan *blocking* yang berseberangan atau saling membelakangi (Tabel 4, Tabel 8, Gambar 3).



Gambar 5. Bundo di tengah sawah (sumber: tangkapan layar *Surga di Telapak Kaki Ibu*, 1:24:54)

Namun terlepas dari bangunan representasi Denai dan Bundo tersebut, sutradara tampaknya menawarkan alternatif negosiasi dan jalan tengah untuk keduanya. Hal ini direpresentasikan juga melalui tokoh Denai dan Bundo. Melalui Denai yang merantau ke Jakarta untuk menuntut ilmu, tokoh Bundo secara tidak langsung merepresentasikan penerimaannya pada modernisasi. Kesadaran akan kebutuhan pada pendidikan juga merupakan wujud penerimaan tersebut. Pada bagian akhir kisah, tampak tokoh Bundo menerima telepon dari Mika, kawan Denai, di tengah persawahan. Adegan ini secara tidak langsung juga dapat diinterpretasikan negosiasi dunia tradisi atas kehadiran modernisasi.

Lebih lanjut, negosiasi tersebut muncul atas kesadaran akan pertentangan yang akan selalu muncul dalam kehidupan sosial. Hal ini direpresentasikan melalui tokoh anak Denai. Kematian Denai dapat diinterpretasikan sebagai kekalahan salah satu pihak. Akan tetapi, kekalahan Denai tetap meninggalkan penerus dan pengganti. Akhir film ini seolah mengatakan tradisi dan modernisasi akan selalu berada dalam ketegangan, dalam hal ini pengaruhnya dalam kehidupan sosial.

Simpulan

Secara umum, film *Surga di Telapak Kaki Ibu* merepresentasikan pertentangan budaya tradisi dengan modernisasi yang terjadi di wilayah Minangkabau. Tokoh-tokoh di dalamnya merepresentasikan ketegangan yang timbul oleh tekanan modernisasi atas budaya tradisi. Secara tidak langsung, narasi yang dibangun di dalamnya turut pula membangun wacana etnisitas Minangkabau.

Film ini merepresentasikan perubahan persepsi masyarakat Minangkabau atas norma dan tradisi. Perubahan perilaku sosial di Minangkabau

menjadi wacana utama dalam film ini. Wacana ini dibangun melalui wacana-wacana tentang sistem pewarisan harta, pernikahan, dan kedudukan perempuan di Minangkabau. Dapat dikatakan bahwa perubahan perilaku sosial tersebut muncul oleh sebab tekanan modernisasi terhadap budaya tradisi di Minangkabau. Namun demikian, tampak bahwa sutradara menawarkan bentuk negosiasi atas pertentangan tersebut. Harmonisasi antara dunia tradisi dengan modernisasi adalah wujud negosiasi tersebut. Hal ini muncul oleh sebab kesadaran bahwa pertentangan dan perubahan perilaku sosial demikian akan terus terjadi sepanjang sejarah manusia.

Ucapan Terima Kasih

Artikel ini adalah sebagian dari hasil penelitian dengan nomor kontrak 5/371/UN16.07.D/KPT/XI/2023. Penulis menyampaikan terima kasih kepada Fakultas Ilmu Budaya Universitas Andalas, Padang serta segenap kolega di Program Studi Sastra Minangkabau.

Daftar Pustaka

- Adorno, T. W. (2001). *The Schema of Mass Culture*. Dalam J. M. Bernstein (Ed.), *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. London - New York: Routledge Classic.
- Aisya, D. K., Yusril, Y., & Sahrul, S. (2017). Kritik Budaya Minangkabau dalam Film Di Bawah Lindungan Ka'bah. *Bercadik: Jurnal Pengkajian dan Penciptaan Seni*, 4(2), 146. Diambil dari <http://www.journal.isi-padangpanjang.ac.id/index.php/Bercadik/article/view/569>
- Akmal, M. (2022). Representasi Nilai Kebudayaan Minangkabau dalam Film Tenggelamnya Kapal Van Der Wijck. *Journal of Intercultural Communication*

- and Society*, 1(1), 11–30.
- Arief, M. (2018). *Film Surau dan Silek (Ketika Anak-Anak Menemukan Sebuah Makna)* [Laporan Penelitian]. Surakarta: ISI Surakarta.
- Asmaniar, A. (2018). Perkawinan Adat Minangkabau. *Binamulia Hukum*, 7(2), 131–140. Diambil dari <http://fh-unikris.com/journal/index.php/binamulia/article/view/23>
- Barker, C., & Galasinki, D. (2001). *Cultural Studies and Discourse Analysis: A Dialogue on Language and Identity*. London - Thousand Oaks - New Delhi: Sage Publication.
- Bazeley, P. (2013). *Qualitative Data Analysis Practical Strategies*. Los Angeles - London - New Delhi - Singapore - Washington DC: Sage.
- Brown, B. (2012). *Cinematography: Theory and Practice, Image Making for Cinematographers and Directors*. Amsterdam • Boston • Heidelberg • London • New York • Oxford Paris • San Diego • San Francisco • Singapore • Sydney • Tokyo: Elsevier - Focal Press.
- Creswell, J. W. (2014). *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches*. Los Angeles - London - New Delhi - Singapore - Washington DC: Sage.
- Dijk, T. A. van. (n.d.). *Ideological discourse analysis* (hal. 135–161). hal. 135–161. Diambil dari www.daneprairie.com
- Dijk, T. A. van. (1993). Principles of critical discourse analysis. *Discourse & Society*, 4(2), 249–283.
- Dijk, T. A. van. (2001a). Critical Discourse Analysis. Dalam D. Schiffrin, D. Tannen, & H. E. Hamilton (Ed.), *The Handbook of Discourse Analysis* (hal. 353–371). Massachusetts - Oxford: Blackwell Publishing.
- Dijk, T. A. van. (2001b). Multidisciplinary CDA: a plea for diversity. Dalam R. Wodak & M. Meyer (Ed.), *Methods of Critical Discourse Analysis* (hal. 95–120). London - Thousand Oaks - New Delhi: Sage Publications.
- Ehrat, J. (2005). *Cinema and Semiotic: Peirce and Film Aesthetics, Narration, and Representation*. Toronto Buffalo London: University of Toronto Press.
- Fitri, D. (2018). Representasi Ideologi Minangkabau dalam Film Surau dan Silek Ditinjau dari Kajian Semiotika. *LAYAR: Jurnal Ilmiah Seni Media Rekam*, 5(2), 66–77. Diambil dari <https://jurnal.isbi.ac.id/index.php/layar/article/view/795>
- Graves, E. E. (2007). *Asal-Usul Elite Minangkabau Modern: Respons Terhadap Kolonial Belanda Abad XIX/XX* (N. Andri, L. Marlina, & Nurasni, Ed.). Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.
- Gunning, T. (2009). Narrative Discourse and the Narrator System. Dalam *Film Theory and Criticism*. New York - Oxford: Oxford University Press.
- Hall, S. (Ed.). (2003). *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. London - Thousand Oaks - New Delhi: The Open University - Sage Publication Ltd.
- Kato, T. (1978). Change and Continuity in the Minangkabau Matrilineal System. *Indonesia*, 25(25), 1–16. <https://doi.org/10.2307/3350964>

- Kress, G., & Leeuwen, T. van. (2006). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London - New York: Routledge.
- Lathrop, B. G., & Sutton, D. O. (2013). Elements of mis-en-scene. *Film Study Journal*, (2), 1–7. Diambil dari http://www.proseproductionsink.com/1102_Licata_Elements_of_Mise-en-scene_modified.pdf
- Ledin, P., & Machin, D. (2018). Doing critical discourse studies with multimodality: From metafunctions to materiality. *Critical Discourse Studies*. <https://doi.org/10.1080/17405904.2018.1468789>
- Lewis, J. (2014). *Essential Cinema: An Introduction to Film Analysis*. Boston: Wadsworth.
- Machin, D., & Mayr, A. (2012). *How to Do Critical Discourse Analysis: A Multimodal Introduction*. Los Angeles - London - New Delhi - Singapore - Washington DC: Sage.
- Naim, M. (2013). *Merantau Pola Migrasi Suku Minangkabau*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Navis, A. A. (1984). *Alam Terkembang Jadi Guru: Adat Dan Kebudayaan Minangkabau*. Jakarta: Grafiti Press.
- Nuryanti, R. (2011). *Perempuan Berselimut Konflik*. Yogyakarta: Tiara Wacana.
- Saputranur. (2019). *Studi Tentang Representasi Tokoh Perempuan Dalam Film Titian Serambut Dibelah Tujuh Dan Ayat-Ayat Cinta 2* (IAIN Samarinda). IAIN Samarinda, Samarinda. Diambil dari <http://repository.iain-samarinda.ac.id/handle/123456789/347>
- Sreekumar, J., & Vidyapeetham, A. V. (2015). Creating Meaning through Interpretations: A Mise-En-Scene Analysis of the Film ‘ The Song of Sparrows .’ *Online Journal of Communication and Media Technologies*, (Special Issue September 2015), 89–97.
- Stam, R., Burgoyne, R., & Flitterman-Lewis, S. (1992). *New Vacabularies in Film Semiotics*. London - New York: Routledge.
- Thalib, A. A. (2017). Isu-Isu Identitas Budaya Nasional dalam Film “ Tenggelamnya Kapal Van der Wijck .” *Satwika*, 1(2). Diambil dari <http://ejournal.umm.ac.id/index.php/JI> CC
- Trisnawati, T., & Yesicha, C. (2018). Representasi Budaya Matrilineal Minangkabau dalam Film Tenggelamnya Kapal van der Wijck. *Jurnal Riset Komunikasi*, 1(2), 276–284. <https://doi.org/10.24329/jurkom.v1i2.40>
- Wodak, R. (2001). What CDA is about: a summary of its history, important concepts and its developments. Dalam R. Wodak & M. Meyer (Ed.), *Methods of Critical Discourse Analysis*. London - Thousand Oaks - New Delhi: SAGE Publications.