

SEMIOTIKA FISKE TERHADAP IDEOLOGI PATRIOTISME FILM “GUNDALA”

Adhitiya Prasta Pratama

Program Studi S-1 Sosiologi, Fakultas Ilmu Sosial dan Hukum, Universitas Negeri Surabaya
Jl. Lidah Wetan, Lidah Wetan, Kec. Lakarsantri, Kota Surabaya, Jawa Timur 60213
E-mail: prastaadhitiya@gmail.com

Paper received: 29-09-2021

revised: 19-04-2022

accepted: 19-04-2022

Abstract: This writing aims to reveal the ideology of patriotism in the film Gundala. Namely, when today's film can be reached as a social practice and a medium of mass communication. The problem that is focused on is understanding the signs, meanings, and codes contained in the film's scenes. This paper also describes the history of film in Indonesia and its practice. In order to explore the study of signs and codes in films, this paper uses John Fiske's semiotic unit analysis, namely through the stages of reality, representation, and ideology. The data obtained through search searches, which are sourced from Google and Telegram, and analyzed descriptively qualitatively. This writing concludes that today's film can deconstruct the unity of meaning, symbol, and code in exposing its naturalness as an ideological construction.

Keyword: Film, Fiske's Semiotics, Gundala, Ideology, Patriotism.

Abstrak: Penulisan ini bertujuan untuk mengungkap ideologi patriotisme pada film Gundala. Yakni, ketika film dewasa ini mampu dipahami sebagai praktik sosial dan media komunikasi massa. Masalah yang difokuskan adalah memahami tanda, makna, dan kode yang terdapat pada adegan film tersebut. Penulisan ini juga menguraikan sejarah film di Indonesia dan praktiknya. Guna mendalami kajian tanda dan kode pada film, penulisan ini menggunakan unit analisis semiotika John Fiske, yakni melalui tahap realitas, representasi, dan ideologi. Data-data diperoleh melalui pencarian daring, yaitu bersumber dari Google dan Telegram, serta dianalisis secara deksriptif kualitatif. Penulisan ini menyimpulkan bahwa dewasa ini film dapat mendekonstruksi kesatuan makna, simbol, dan kode dalam mengekspos kealamiannya sebagai suatu konstruksi ideologis.

Kata Kunci: Film, Gundala, Ideologi, Patriotisme, Semiotika Fiske.

1. Latar Belakang

Masa kini, film tidak hanya dimaknai sebagai karya seni, melainkan lebih sebagai praktik sosial, yakni sebagai interaksi antara realitas sosial dan ideologinya ((Turner, 2012). Ditinjau dari maknanya, terdapat perbedaan antara makna film sebagai refleksi dan realitas, dengan makna film sebagai representasi dan realitas. Menurut Turner, makna film sebagai refleksi dan realitas hanya mengangkat suatu realitas tanpa mengubah realitas tertentu. Sedangkan, makna film sebagai representasi dan realitas lebih sebagai pendaur-ulang kenyataan, atau membentuk realitas baru berdasarkan kode, konvensi, dan ideologi budayanya. Selain itu, film juga merupakan media komunikasi massa yang berfungsi sebagai alat pengawasan, korelasi, dan pewarisan nilai sosial (Jowet dan Linton dalam (Irawanto, 1999). Senada dengan itu, (Nurudin, 2011) menyatakan bahwa fungsi film dalam media komunikasi massa dewasa ini melebar sebagai arena perlawanan kekuasaan, serta sebagai pendobrak hubungan pemerintah, pers, dan masyarakat.

Di Indonesia, film melalui pesannya berupaya mempengaruhi dan membentuk realitas masyarakat (Sobur, 2004). Serta, mereproduksi segala bentuk realitas dan memproyeksikannya ke dalam film. Sehingga dalam kaitannya, film menjelma sebagai media propaganda. Menurut uraian Krishna Sen (Sen, 2009) film Indonesia pertama yang berperan sebagai media propaganda terjadi pada tahun 1936, yaitu film *Tanah Seberang*. Film tersebut menceritakan pujian efektivitas kebijakan transmigrasi pemerintah Hindia-Belanda untuk memindahkan sebagian populasi masyarakat Jawa ke Sumatra. Dengan demikian, secara implisit Sen menegaskan bahwa film mampu mengideologisasi

penontonnya, sehingga realitas masyarakat dapat terkontaminasi oleh pesan-pesan yang disampaikan. Di samping itu, (Arief, 2010) menyatakan bahwa fungsi film sebagai propaganda sepenuhnya terjadi pada masa kepenjajahan Jepang. Sejalan dengan itu, Irawanto menyebutkan bahwa pada masa tersebut film tidak lagi berfungsi sebagai alat akumulasi kapital, melainkan sebagai media penerangan dan propaganda. Sejalan dengan itu, film-film tersebut menekankan bahwa Jepang bukanlah sekelompok penjajah, melainkan sebagai pembebas bangsa Asia dari cengkeraman bangsa Barat (Ardan, 1992).

Pada orde lama, film juga memiliki peran dalam menyampaikan pesan tertentu. Misalnya, dalam film *The Images of Soekarno* (1950—1960-an), film tersebut merupakan satu bentuk propaganda guna merepresentasikan posisi Soekarno sebagai “Bapak Rakyat”, yakni terhadap klaimnya dalam pembebasan Irian Barat. Sedangkan, pada masa orde baru, kekuatan film sebagai media propaganda semakin tampak jelas. Relasi antara film, militer, dan politik terlukis dengan diproduksinya film *Janur Kuning* (1979), *Serangan Fajar* (1981), serta dengan pemutaran film *Pengkhianatan G-30-S/PKI* (1984) setiap tahunnya. Film tersebut menggambarkan kewaspadaan rakyat terhadap ancaman Partai Komunis Indonesia (PKI), juga mendoktrinasi rakyat bahwa Soeharto merupakan satu-satunya pahlawan yang mampu menumpas segala pemberontakan (Nurudin, 2001). Baik orde lama maupun orde baru, keduanya berusaha menempatkan film sebagai bagian dari ideologisasi kekuasaan politik. Sehingga, film merupakan media strategis untuk menghadirkan ide-ide tertentu.

Dalam perkembangannya, dewasa ini film telah menghadirkan berbagai macam variasi genre. Munculnya variasi genre menegaskan bahwa film tidak hanya sebagai media penyampai pesan yang tampak saja, melainkan juga sebagai konstruksi ideologi dengan simbol-simbolnya. Van Zoest (Sobur, 2003) mengatakan bahwa film mampu merangkai simbol-simbol dalam menciptakan suatu imaji dan sistem penandaan. Maka dari itu, fungsi film tidak selalu mengarah kepada hal yang berbau propaganda, melainkan juga sebagai pemantik tumbuhnya pengetahuan dan ideologi masyarakat.

Secara sosiologis, Karl Marx (1818—1883) mengartikan ideologi sebagai bentuk pemberdayaan gagasan semu oleh kelompok dominan (Littlejohn, 2002). Sehingga, hal tersebut sejalan dengan fungsi film sebagai media yang tidak terlepas dari bayang-bayang kekuasaan. Dalam kaitannya, pemikiran ideologi Althusser (1918—1990) secara garis besar dipengaruhi pemikiran Marx (Althusser, 2014). Ia meyakini bahwa ideologi lahir dari praktik materialisme, bukan idealisme. Namun, menurut (Mannheim, 1991) pengertian ideologi dan utopia dalam pengertian Marx masih sukar dibedakan. Menurutnya, ideologi adalah sifat murni masyarakat untuk mencapai keadaan yang utopis. Dengan demikian, film sebagai media propaganda pada akhirnya melahirkan ideologi rakyat dalam mempertahankan serta memunculkan rasa nasionalisme kepada bangsanya. Dalam karyanya, (Anderson, 1983) menyatakan bahwa nasionalisme terbentuk dari komunitas politik yang berada dalam satu kedaulatan yang dibayangkan. Setiap rakyat mungkin dapat merasakan persamaan nasib dan mitos masa lalu yang sama. Akan tetapi, dalam perjuangannya, setiap rakyat tidak mungkin saling mengenal, saling bertatap muka, dan saling mendengar satu sama lain. Sehingga, unsur utama dalam membentuk nasionalisme adalah ideologi untuk bersatu.

Selain itu, gerakan pemuda juga turut melahirkan nasionalisme di masa kemerdekaan. Tentara Indonesia pada awalnya tidak berdiri berdasarkan anggota militer murni, melainkan atas dukungan jagoan pemuda. Misalnya, kelompok pemuda Jakarta yang mengidentitaskan dirinya sebagai Angkatan Pemuda Indonesia (Anderson, 1988). Kelompok tersebut bertanggungjawab menjaga berbagai teror dan kriminalitas terhadap warga Belanda, Timur Asing, dan Pribumi. Di samping itu, beberapa kelompok sejenis juga hadir di berbagai wilayah Indonesia, seperti Pelopor dan IPI (Jakarta), Amri dan PRI (Bandung), Genpri (Yogyakarta), dan PRI (Surabaya). Pada bab Patriotisme dan Rasisme, Anderson sedikit menyinggung bahwa salah satu unsur lain lahirnya nasionalisme adalah ideologi patriotisme. Secara singkat, bab tersebut menjelaskan bahwa ketertindasan adalah satu dari sekian hal pemicu lahirnya ideologi tersebut. Setiap rakyat bahkan berani mengorbankan dirinya untuk mendapat nilai

kemanusiaan. Ia menulis, “*The idea of the ultimate sacrifice comes only with an idea of purity, through fatality,*” (1983: 144).

Senada dengan itu, (Staub, 1997) mengemukakan bahwa patriotisme adalah perasaan terikat seseorang terhadap tanah airnya. Kemudian, Bar-Tal dan Staub membagi patriotisme ke dalam dua bagian, yaitu patriotisme buta dan patriotisme konstruktif. Menurutnya, patriotisme buta merupakan jenis patriotisme yang berorientasi negatif, serta tidak toleran terhadap kritik. Sedangkan, patriotisme konstruktif merupakan patriotisme yang mengutamakan dua faktor penting, yakni menjunjung tinggi nilai kecintaan dan nilai kemanusiaan. Dengan demikian, salah satu film Indonesia yang mewakili ideologi patriotisme konstruktif milik Staub adalah film *Gundala* (2019). Film tersebut menceritakan ideologi patriotisme pemuda bernama Sancaka (*Gundala*) dalam menyelamatkan negara dari lahirnya generasi cacat moral (*A-Moral*). Sehingga, peneliti meyakini bahwa film *Gundala* merupakan film yang relevan sebagai penerapan analisis struktural semiotika terhadap ideologi patriotismenya.

Secara sederhana, semiotika merupakan ilmu yang mempelajari tanda. Sebagaimana (Kriyantono, 2006) menjelaskan bahwa semiotika mempelajari sistem-sistem aturan yang memungkinkan sebuah tanda memiliki arti. Sedangkan dalam sejarahnya, ilmu tanda pertama kali diperkenalkan oleh Ferdinand de Saussure (1857—1913). Menurutnya, untuk mendefinisikan objek kajian bahasa perlu membedakan antara *langue* dan *parole*, yakni antara bahasa sebagai seperangkat tanda dalam suatu sistem aturan, serta wujud bahasa dalam ujaran atau tulisan (Strinati, 2020). Namun, dalam perkembangannya, Roland Barthes (1915—1980) mencoba menyempurnakan gagasan Saussure dengan menyelidiki hubungan antara penanda (*signified*) dan petanda (*signifier*). Ia mengungkapkan bahwa bahasa merupakan bagian dari refleksi masyarakat tertentu pada waktu tertentu. Sehingga, pemikirannya mengenai gagasan ideologis bahasa Saussure diartikan sebagai gagasan mitos (Strinati, 2020).

Selain itu, Charles Sanders Peirce (1839—1914) menyatakan bahwa tanda adalah unsur yang mewakili (*representasment*) suatu bahasa. Dalam kondisi tertentu, sebuah tanda dapat diyakini sebagai sesuatu hal yang vital, sebagaimana ideologi. Dengan demikian, hubungan antara penanda dan petanda menurut Peirce dapat melahirkan berbagai kemungkinan interpretasi (Isnaini, 2018). Akan tetapi, John Fiske (1842—1901) mengatakan bahwa ketika melakukan interpretasi akan sulit menghindari kekaburan ideologinya. Pasalnya, kode-kode atau tanda-tanda tersebut akan diorganisasikan ke dalam hubungan sosial secara logis, sehingga bias ideologi sering menjelma sebagai kepercayaan sosial yang tidak pernah dipertanyakan (Wahyuningsih, 2014). Dalam kaitannya, baik Barthes dan Fiske sebenarnya memiliki kesamaan dalam penambahan unsur budayanya. Barthes dalam *Mythologies* (Barthes, 1973) menyebut penambahan unsur tersebut sebagai sebuah mitos, sedangkan Fiske menamainya sebagai ideologi (Fiske, 1990).

Dengan demikian, sebagai bahan referensi literatur analisis semiotika terhadap ideologi patriotisme film “*Gundala*”, penulisan ini mengumpulkan beberapa literatur penelitian dahulu yang mengkaji permasalahan sejenis. Misalnya, analisis semiotika terhadap patriotisme film biografi *Soegija* (2012) oleh Nexen A. Pinontoan (2020). Dalam temuannya, Pinontoan mengungkapkan bahwa fesyen, gaya bahasa, kode kamera, hingga pencahayaan mampu merefleksikan tokoh Soegija dalam menghadapi krisis kemanusiaan dan gejolak kemerdekaan. Senada dengan penelitian Pinontoan, (Hais, 2019) dalam penelitiannya menganalisis semiotika Barthes terhadap film *Gie* (2005). Menurutnya, film biografi Soe Hok Gie merepresentasikan ideologi patriotik anak muda yang idealis, berani, toleran, rela berkorban, dan kritis menghadapi pemerintahan. Selain itu, kedua analisis film tersebut juga mengungkap bahwa kesadaran terhadap keadilan juga terdapat pada kelompok minoritas, yakni kelompok agama Katolik dan ras Tionghoa.

Selanjutnya, terdapat analisis semiotika terhadap patriotisme film sejarah dan perjuangan Indonesia. Misalnya, pada film *Guru Bangsa Tjokroaminoto* oleh Suasridewi (2018), film *Sang Kyai* oleh Maulana (2014), film *Cut Nya Dien* oleh Ma’arif (2006), film *Tanah Surga* oleh Sari (2013), dan film *Merah Putih* oleh Santana (2011). Dalam kaitannya, film dengan tema sejarah dan perjuangan pada

dasarnya memiliki satu ideologi yang sama, yakni kesatuan, nasionalisme, solidaritas, dan rela berkorban. Film pada seksi ini menurut Said (dalam Irawanto, 1999) disebut sebagai film ‘dokudrama’, yakni film yang mengonstruksi peristiwa historis dan herois. Selanjutnya, selain analisis semiotika terhadap patriotisme film sejarah dan perjuangan di Indonesia, juga terdapat analisis semiotika terhadap patriotisme film komedi. Sari (2009) dalam penelitiannya menganalisis film *Naga Bonar Jadi 2* dengan semiotika Pierce. Dalam temuannya, ideologi patriotik dalam film tersebut tercermin pada latar film dan dekorasi tempat, serta terlukis dalam tindakan tokoh-tokohnya.

Berdasarkan hasil literatur penelitian sebelumnya, penulisan ini menganggap bahwa analisis semiotika terhadap ideologi patriotisme film di Indonesia belum pernah dilakukan pada film bergenre *action*, khususnya film yang mengangkat karakter fiksi *superhero* Indonesia. Akan tetapi, dalam riset lain oleh Damsuki (2018) analisis semiotika terhadap patriotisme karakter fiksi *superhero* sudah pernah dilakukan. Namun, dalam penelitiannya, objek analisis yang digunakan merupakan karakter *superhero* Barat, yakni *Black Panther* (2018). Dengan demikian, peneliti berasumsi bahwa terdapat perbedaan ideologi patriotisme antara karakter *superhero* Indonesia dan karakter *superhero* Barat. Sehingga, penulisan ini mengangkat film “Gundala” sebagai objek penelitian. Serta dalam penerapannya, penulisan ini menggunakan analisis semiotika John Fiske sebagai unit bantu penelitian. Maka dari itu, penggunaan analisis semiotika Fiske tersebut dapat menjawab permasalahan, “Bagaimana ideologi patriotisme di film Gundala?”.

2. Metode

Penulisan ini menggunakan unit analisis semiotika John Fiske. Studi semiotika merupakan studi yang mempelajari tentang tanda dan makna (Fiske, 1990). Menurutnya, studi semiotika cenderung memanfaatkan kajian linguistik dan subjek seni, serta mengarah pada karya komunikasi, sebagaimana film. Setelah itu, analisis tanda dalam media elektronik film dapat melalui kode-kode, yakni dengan memahaminya melalui tahap realitas, representasi, dan ideologi (Fiske, 1987). Tahap realitas lebih menekankan pada penampilan, pakaian, lingkungan, dan riasan. Kemudian, tahap representasi lebih mengarah kepada posisi kamera, pencahayaan, penyuntingan, dan musik. Sehingga, dari berbagai tanda atau kode tersebut dapat mengirimkan kode konvensional untuk membentuk representasi, dengan melalui narasi, konflik, aksi, dialog, latar, dan karakter. Sedangkan, tahap ideologi lebih menekankan pada koherensi dan penerimaan sosial oleh kode-kode ideologis. Misalnya, individualisme, patriarki, rasialisme, kelas, kapitalisme, dan patriotisme.

Selain itu, cara memahami apa yang berlaku dalam realitas dan budaya adalah dengan memahami kode budaya tersebut. Pasalnya, realitas tidak pernah berbentuk mentah, melainkan sudah dikodekan, baik dalam ekspresi warna kulit, pakaian, mimik wajah, dan aksi. Dalam hubungannya dengan film, Fiske dalam *Television Culture Pleasures and Politics* (1987) menyatakan bahwa film mampu mengideologisasi kesamaan rasa masyarakat, yakni ketika tahap realitas, representasi, dan ideologi bergabung menjadi satu kesatuan yang koheren serta tampak alami. Dengan demikian, semiotika atau kritik budaya dapat mendekonstruksi kesatuan tersebut dan mengekspos kealamiahannya sebagai suatu konstruksi ideologis (Fiske, 1987).

Penelitian ini dilakukan dengan memusatkan penggalian data pada film Gundala (2019) karya Joko Anwar, karena ideologi patriotisme di film tersebut tidak dapat diukur secara kuantitas. Dengan demikian, penulisan ini secara fundamental bergantung pada pengamatan manusia, baik dalam area maupun istilahnya (Berlian, 2016) Dokumen film tersebut diperoleh dari beberapa media daring, seperti *Google* dan *Telegram*. Oleh sebab itu, hasil gambar yang didapat merupakan hasil saduran dari film asli, sehingga kualitas gambar bukan pada kualitas standardnya. Di samping itu, terdapat beberapa alasan mengapa peneliti tidak menggunakan film asli sebagai objek utama penelitian. *Pertama*, keterbatasan ruang penyimpanan dan media pendukung untuk mengakses film asli, misalnya ketidak-sanggupan peneliti dalam memasang aplikasi siaran daring karena ruang penyimpanan cukup besar. *Kedua*, adanya hambatan jaringan dan keterbatasan kuota internet dalam menganalisis tiap

adeganannya. Sebab, dalam memahami makna yang terkandung di dalam film tersebut tidak cukup melihatnya satu kali, namun membutuhkan waktu beberapa kali. *Ketiga*, keterbatasan dana dalam mengakses dokumen asli pada media siaran daring yang tersedia. Pasalnya, setiap aplikasi siaran daring menuntut penggunaannya untuk berlangganan demi memperoleh film yang sedang diinginkan.

Setelah itu, data pada penelitian ini diperoleh dengan memutar film tersebut secara teliti, hati-hati, dan berulang kali. Peneliti menempatkan posisinya sebagai penonton film yang tidak banyak menerima tekanan, sehingga dalam proses penggalan data tidak banyak mengalami kendala. Namun, sebagai seorang mahasiswa, peneliti memiliki keterbatasan lain dalam menggali data tersebut, yakni keterbatasan waktu. Meskipun penelitian ini berlangsung sangat singkat, tetapi peneliti menyikapinya dengan penuh ketelitian dan kematangan, agar data yang diperoleh mampu memenuhi standard metodologisnya. Selain itu, metode dalam menampilkan potongan-potongan film adalah dengan cara tangkap layar (*screenshot*). Dengan demikian, aktivitas peneliti dalam menggali data dapat dirangkai secara holistik dan tersaji dalam bentuk intens, terstruktur, dan sistematis (Taylor, Bogdan, & DeVault, 2015).

3. Hasil Dan Pembahasan

3.1 Film, Sejarah, dan Praktiknya di Indonesia



Gambar 1. Pemutaran Film Perdana di Hindia-Belanda. Sumber: mediaindonesia.com

Secara historis, kehadiran film di Indonesia sudah tercatat sejak masa pemerintahan kolonial Hindia-Belanda, tepatnya pada akhir abad ke-19 (Arief, 2010). Dalam uraiannya, Arief mengatakan bahwa kemunculan film perdana di Hindia-Belanda dibuktikan dengan adanya iklan *Bintang Betawi* pada Desember 1900. Film pertama yang hadir merupakan film dokumenter, yaitu film yang belum memiliki alur cerita dan penokohan yang pasti. Namun, pada tahun 1903 film dengan konsep cerita sudah muncul di Hindia-Belanda. Oleh karena itu, kehadiran film mendorong masyarakat Hindia-Belanda untuk menyaksikannya. Akan tetapi, pemutaran perdana film tersebut tidak begitu mengesankan (Arief, 2010). Arief menjelaskan beberapa alasan para audiens tidak memberikan tanggapan. *Pertama*, film masa itu merupakan film bisu, atau film yang hanya menampilkan gerakan-gerakan saja tanpa menyertakan suara. Sehingga, film tidak dipandang sebagai media komunikasi lisan yang dapat menyampaikan pesan-pesan tertentu. *Kedua*, isi film masih bersifat parsial. Artinya, isi yang terkandung dalam film tidak secara kompleks diketahui oleh khalayak. Karena, pemutaran perdana film tersebut hanya berfokus pada Ratu Belanda dan Pangeran Hertog. Dengan demikian, penonton tidak secara pasti mampu mengenalinya. *Ketiga*, penonton tidak dapat mengidentifikasi maksud dan alur cerita. Dalam kaitannya, makna film bisu secara penuh sulit ditangkap. Hal tersebut bertolak belakang dengan pertunjukan lain di masa itu yang secara mudah dicerna maknanya, seperti sandiwaya komedi dan tonil (Arief, 2010).

Kemudian, pada 1920 penduduk pribumi juga sudah banyak yang tertarik menyaksikan film. Kebijakan politik etis pemerintah kolonial Hindia-Belanda menjadi salah satu penyebab utama meningkatnya penduduk pribumi menyaksikan film (Arief, 2010). Meskipun demikian, meningkatnya ketertarikan masyarakat pribumi menyaksikan film menyebabkan anak-anak pribumi mulai mengenal

budaya Barat. Sehingga, pengenalan budaya Barat melalui komunikasi film membawa anak-anak pribumi meninggalkan nilai-nilai tradisional. Peningkatan jumlah penonton film oleh pribumi menginisiasi seorang Belanda bernama Heuvelcorp untuk mendirikan rumah produksi *Java Film Company*. Setelah itu, rumah produksi yang dipimpinnya menunjuk seorang Indo, yakni Krugers untuk menjadi pimpinan dalam memproduksi film (Arief, 2010). Akhirnya, pada tahun 1926 film produksi pertama hadir dengan judul "*Loetoeng Kasaroeng*" di Bandung. Dalam proses pembuatannya, Departemen van De Orlog serta pemerintah Karesidenan Priangan juga turut menyediakan beberapa fasilitas. Adanya bantuan pemerintah kolonial dalam produksi film ini, karena film-film impor *Hollywood* memiliki citra negatif di kalangan masyarakat pribumi. Pasalnya, film-film tersebut memiliki alur cerita yang berorientasi pada kekerasan dan pelecehan seksual (Arief, 2010).



Gambar 2. Poster film *Loetoeng Kasaroeng* 1926. Sumber: id.pinterest.com

Kemudian, dua tahun setelah produksi film pertama orang Belanda, yakni pada 1928, orang-orang Tionghoa terdorong untuk ikut serta dalam memproduksi film. Sehingga, film Indonesia-Tionghoa pertama tercipta melalui garapan sutradara Wong bersaudara yang bermigrasi dari Shanghai ke Bandung (Sen, 2009). Sebab, orang-orang Tionghoa dalam perfilman menduduki posisi yang cukup sentral. Menurut Sen, terjunnya etnis Tionghoa dalam film tercatat sejak kehadiran film pertama di Hindia-Belanda. Sebuah surat kabar Bandung (1927) menyebutkan bahwa kepemilikan bioskop di seluruh Hindia-Belanda 85% dimiliki oleh etnis Tionghoa. Akan tetapi, film pertama produksi Wong bersaudara yang berjudul *Melati van Java* mengalami kegagalan. Sehingga, hal tersebut mengakibatkan perpecahan antara Wong bersaudara dengan pihak investor. Meskipun demikian, Wong bersaudara masih tetap melanjutkan produksi filmnya dengan cerita yang dekat dengan etnis Tionghoa di Jakarta, yaitu dengan hadirnya film *Si Conat*.

Pada pertengahan dekade 1930-an, pemerintah Belanda mendirikan perusahaan filmnya dengan nama *Algemeen Nederlandsh-Indisch Film* (ANIF). Menurut Sen, berdirinya perusahaan film tersebut memberikan dampak yang signifikan bagi perjalanan film di Indonesia. Sen membaginya ke dalam tiga alasan. *Pertama*, ANIF telah memproduksi film genre musikal romantis yang sukses di pasaran kala itu. *Kedua*, ANIF merupakan produsen film propaganda pertama. *Ketiga*, ANIF berubah menjadi PFN (Perusahaan Film Negara) pada 1950, yaitu sebuah lembaga produksi film independen milik pemerintah.

Secara historis, keberadaan ANIF pada mulanya merupakan perusahaan swasta milik Belanda-Eurasia *Java Pasific Film* di Bandung. Kemudian, setelah kedatangan Jepang (1942) keberadaan ANIF diambil alih oleh *Nippon Eiga Sha*. Akan tetapi, ANIF diserahkan kembali oleh Jepang ke Belanda pada tahun 1946. Sebagai lembaga milik pemerintah, pada 1936 ANIF memproduksi film propaganda

pertama yang berjudul “*Tanah Sebrang*”. Franken (seorang Belanda) ditunjuk sebagai sutradara dalam produksi film ini. Film *Tanah Sebrang* berisi pujian terhadap kebijakan pemerintah kolonial dalam memindahkan sebagian populasi Jawa ke Sumatera melalui representasi karakter Sukromo. Selanjutnya, film kedua ANIF yang berjudul “*Terang Bulan*”, akan tetapi film ini tidak berorientasi pada propaganda, melainkan hanya demi keuntungan komersialisasi (Sen, 2009).

Setelah itu, Sen mengatakan bahwa setelah pendudukan Jepang (1942) aktivitas produksi film oleh pemilik swasta dibatasi penuh. Oleh karena itu, untuk pertama kalinya film secara kontinyu dijadikan sebagai media propaganda. Hal tersebut dapat dibuktikan dengan diproduksi delapan film propaganda oleh *Nihon Eiga Sha*. Pada kaitannya, Sen (1988) menyatakan bahwa terdapat dua cara untuk mengetahui pembentukan Indonesia di masa lalu melalui perfilman. *Pertama*, terdapat hubungan pertarungan yang kekal antara yang baik dan yang bathil. *Kedua*, terdapat pula pengkategorian film yang disebut sebagai film sejarah. Dengan begitu, akibat dari pengkategorian tersebut lahir dikotomi antara “film serius” dan “film remeh”. “Film serius” merupakan film yang berorientasi pada film sejarah, sedangkan film yang menceritakan mitos dan legenda disebut sebagai “film remeh” (Irawanto, 2017).

Meskipun demikian, pendikotomian antara film “serius” dan “remeh” tidak membuat film di Indonesia murni menceritakan sejarah perjuangan. Sen (dalam Irawanto, 2017) mengatakan bahwa pada masa orde baru, film sejarah tidak dapat dijadikan sumber yang tepat dalam perjalanan historis bangsa Indonesia. Pada masa orde baru pula, film sejarah selalu mengabaikan perjuangan masyarakat Indonesia sebelum pendudukan Belanda (Sen, 2009). Film sejarah yang bertema perjuangan melawan kolonialisme seketika hilang di masa Soeharto. Pasalnya, film sebagai pengideologisasi bangsa di era tersebut sangat jelas. Ketika terdapat produksi film mengenai sejarah, khususnya sejarah militer, maka secara otomatis harus melewati perizinan oleh Pusat ABRI atau sejenisnya. Beberapa film yang dianggap sebagai media pengideologisasi Soeharto antara lain, *Janur Kuning*, *Serangan Fajar*, dan *Pengkhianatan G30S/PKI*.

Dengan demikian, setelah runtuhnya pemerintahan orde baru beberapa film dengan formula sejarah dapat dibidang bebas. Namun, film sebagai pengideologisasi penonton tidak berhenti begitu saja. Kejatuhan pemerintah orde baru membawa masyarakat menuju sebuah masa yang bingung dan kosong (Heryanto, 2015). Menurut Heryanto, film pasca-orde baru lebih menekankan pada semangat jutaan muslim yang terkurung di masa tersebut. Maka dari itu, film seperti *Ayat-Ayat Cinta*, *Perempuan Berkalung Sorban* karya Hanung Bramantyo (2008 & 2009), serta film sejenisnya, eksis sebagai jalan baru dan ideologi masyarakat mayoritas di Indonesia. Akan tetapi, film sebagai media ideologisasi tidak sepenuhnya berorientasi pada hal-hal negatif seperti propaganda, melainkan juga dapat membimbing penikmatnya ke arah yang positif, seperti semangat nasionalisme dan patriotisme.

3.2 Gambaran Umum Film Gundala: Superhero dan Isu-Isu Sosial

Gundala merupakan karakter *superhero* fiksi yang pertama kali muncul pada tahun 1969 di Indonesia. Sosok yang berperan dalam menciptakan karakter tersebut adalah komikus Hasmi atau Harya Suraminata (1946—2016). Melihat perkembangan komik Barat, Hasmi terinspirasi untuk menciptakan satu karakter *superhero* yang memiliki nilai-nilai kearifan lokal (Irvan, 2019). Hal tersebut dapat dilihat dari penamaannya. Penamaan karakter Gundala ternyata memiliki historis yang unik, Gundala diambil dari kata ‘Gundolo’ yang berarti petir. Menurut Hasmi, karakter Gundala terinspirasi dari Ki Ageng Selo, yakni seorang tokoh legenda Jawa yang mampu menangkap dan mengendalikan petir.



Gambar 3. Pencetus karakter Gundala (1969), Harya Suraminata (Hasmi) 1946—2016. Sumber: tempo.co

Pada awal kemunculannya, komik Gundala menceritakan seorang ilmuwan muda bernama Sancaka yang berambisi untuk membuat serum antipetir. Namun, di dalam kegigihan mewujudkan temuannya, Sancaka melupakan hari penting, yaitu hari ulang tahun Minarti (kekasihnya). Ketika ia menyadarinya, Sancaka berlari menemui Minarti untuk menebus kesalahannya dengan menembus hujan yang deras. Akan tetapi, di tengah ke Gundahan hatinya, tiba-tiba sebuah petir datang menyambar (Cergam Gundala Putra Petir, 1969). Sejak saat itu, ia memiliki kekuatan petir yang konon berasal dari Kerajaan Petir Kaisar Kronz.

Pada tahun 2019, film Gundala sukses dirilis pada 29 Agustus 2019. Film tersebut ditulis dan disutradarai oleh sutradara kondang Joko Anwar serta diproduksi oleh *Bumilangit Studios* dan *Screenplay Films*. Selain itu, juga terdapat hubungan kerja sama dengan *Legacy Pictures* dan *Ideosource Entertainment* (Pramudya, 2019). Namun, adopsi komik Gundala ke layar kaca bukan pertama kalinya terjadi di 2019, melainkan juga terjadi pada tahun 1981 dengan menunjuk Lilik Sudjio sebagai sutradara. Sinopsis yang terdapat pada film Gundala 1981 tidak jauh berbeda dengan kemunculan komik pertamanya, yakni ketika Sancaka (Teddy Purba) mencoba menciptakan serum antipetir untuk temuannya. Kemudian, setelah ia dicampakkan Minarti (Anna Tairas), Sancaka bekerja dengan dosennya yakni Prof. Saelan (Ami Prijono) untuk menciptakan serum anti-candu narkoba. Oleh karenanya, konflik terjadi ketika Gazul (W.D. Mochtar) mengetahui proyek tersebut, sehingga ia mengakhawatirkan temuan Sancaka akan mengancam bisnis narkobannya.

Berbeda dengan film Gundala 1981, film Gundala 2019 memberikan sentuhan karya yang lebih modern. Penempatan efek suara, efek suntingan, sinematografi, efek animasi, serta situasi cerita yang dekat dengan masyarakat menjadikan film Gundala 2019 menjadi lebih ciamik. Meskipun demikian, konflik yang terjadi dalam kedua film Gundala (1981 & 2019) pada dasarnya memiliki persamaan. Dalam film Gundala 2019, konflik terjadi ketika salah satu 'wakil rakyat', yakni Pengkor (musuh utama Gundala) dan Gazul mencoba menciptakan serum A-Moral untuk membuat bangsa Indonesia memiliki generasi cacat moral. Setelah itu, untuk membuat misi mereka berhasil, serum tersebut disuntikkan ke seluruh pabrik beras, sehingga ketika beras tersebut didistribusikan dan dikonsumsi oleh ibu hamil, maka anak yang dikandungnya akan memiliki gangguan moral. Pada awalnya, Sancaka bukanlah seorang Insiyur yang diceritakan dalam komik maupun film pendahulunya, melainkan hanya seorang pegawai pabrik surat kabar yang takut akan petir (Rezkisari, 2019). Namun, kehidupan yang keras membuat Sancaka peduli terhadap warga sekitarnya. Ketika ia sedang menolong orang-orang terdekatnya, sambaran petir masuk melalui kedua lubang telinganya. Sehingga, sejak saat itu ia memiliki kemampuan mengelola petir. Selain itu, dengan kemampuan bela dirinya Sancaka dengan gigih membela orang-orang yang tertindas oleh anak buah Pengkor.



Gambar 4. Poster film Gundala 1981 & 2019. Sumber: hai.grid.id

Dengan demikian, baik film Gundala 1981 dan 2019 keduanya memiliki kepedulian terhadap isu-isu sosial. Dalam film pertamanya, kepedulian Gundala dalam mencegah Gazul dan kelompoknya membuktikan bahwa seorang *superhero* pun memiliki misi yang sama dalam menciptakan kehidupan bebas narkoba. Sedangkan, pada film kedua jiwa patriotisme yang terkandung dalam diri Gundala mencerminkan bahwa sikap rela berkorban haruslah dimiliki oleh siapa pun. Oleh karenanya, kepentingan dan kemajuan bangsa haruslah dijaga.

3.3 Refleksi Teoretik: Analisis Semiotika Fiske terhadap Ideologi Patriotisme Film Gundala 2019

Berdasarkan pengamatan, terdapat beberapa adegan dalam film Gundala yang mencerminkan jiwa patriotisme. Pada dasarnya, film sebagai media komunikasi masa dapat membentuk realitas penikmatnya (Pinontoan, 2020). Film Gundala 2019 merupakan sajian epik perfilman Indonesia yang mampu diterima oleh masyarakat umum. Selain itu, Film Gundala 2019 dibintangi aktor-aktor kawakan Indonesia, seperti Abimana Aryasatya (Sancaka/Gundala), Tara Basro (Wulan), Ario Bayu (Gazul), dan Bront Palarae (Pengkor). Dalam prosesnya, terdapat 70 lokasi berbeda di Jawa Barat dalam pengambilan gambar (Saraswati, 2019). Kemudian, jumlah pemeran yang terlibat dalam pembuatan film tersebut mencapai 1800 orang (Saraswati, 2019).



Gambar 5. Adegan pembuka film Gundala (00.000.56) yang melibatkan banyak pemeran. Sumber: fmoviez.org

Film Gundala menyajikan seorang karakter patriotis yang berasal dari masyarakat kalangan bawah. Sancaka lahir dari keluarga buruh yang tiap harinya mengalami penindasan. Hal tersebut dibuktikan dengan adegan yang memperlihatkan suasana pabrik yang dipenuhi demonstrasi buruh yang dipimpin ayah Sancaka (Rio Dewanto) dengan aparat pabrik (Gambar 5). Menurut Fiske (1987) penggambaran karakter dapat melalui kode-kode. Sebagaimana dalam penjelasan di atas, Fiske membagi semiotikanya ke dalam tiga tahapan, yakni tahap realitas, representasi, dan ideologi. Oleh sebab itu, untuk menjawab rumusan masalah tentang bagaimana ideologi patriotisme yang ada di film Gundala, maka berikut hasil analisis semiotika Fiske pada beberapa adegan film Gundala.

3.4 Nilai Keadilan dan Kemanusiaan



Gambar 6. Sancaka kecil ketika berdialog dengan ayahnya (00.03.37). Sumber: fmoviez.org

Pada adegan tersebut, Ayah Sancaka menemuinya dan berbicara tentang kemanusiaan. Sebagai seorang buruh pabrik yang teropresi, keluarga Sancaka mengetahui betul bahwa penindasan bukanlah bentuk kemanusiaan. Jika meninjau makna patriotis dengan tahap representasi, maka terdapat makna yang terkandung melalui kode-kode dialog. Ayah Sancaka mengatakan, *“Kalau orang lain tidak mau memperjuangkan keadilan, bukan berarti kita harus begitu juga, kan? Karena, kalau kita diam saja melihat ketidakadilan di depan mata kita, itu tandanya kita bukan manusia lagi.”* (Gambar 6). Dengan demikian, hasil yang diperoleh melalui kode dialog tersebut adalah bahwa ketidakadilan bukanlah sifat manusia, sehingga manusia haruslah menjunjung tinggi keadilan dan kemanusiaan.

Sementara itu, pada tahap realitas sikap perjuangan dalam mencapai nilai keadilan dan kemanusiaan tercermin dalam kode-kode ekspresi dan latar tempat. Adegan bermula ketika ayah Sancaka untuk kedua kalinya melakukan demonstrasi ke pabrik. Dengan ekspresi yang kesal dan menggebu-gebu, menunjukkan bahwa terdapat sikap serius untuk mewujudkan keadilan bagi kaum buruh (Gambar 7). Kemudian, dari analisis tahap ideologi menunjukkan beberapa kode-kode ideologi, yakni ideologi semangat juang dalam menjunjung tinggi keadilan dan kemanusiaan. Sebab, ideologi dengan kekuatan positif yang diproduksi akan sangat berpengaruh bagi pengikutnya (Althusser, 2014).



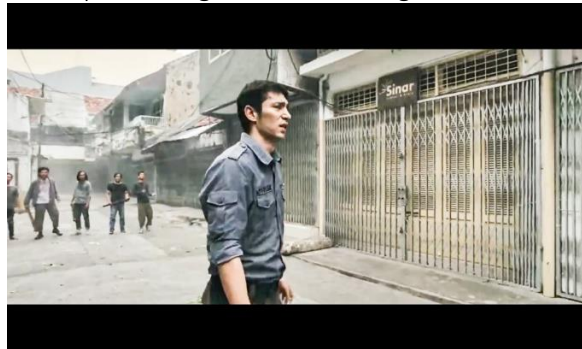
Gambar 7. Ayah Sancaka dalam menghadapi opresi pihak pabrik. Sumber: fmoviez.org

3.5 Sikap Berani dan Rela Berkorban kepada Sesama



Gambar 8. Sancaka ketika berkelahi membela Wulan (Tara Basro) dari preman. Sumber: fmoviez

Pada adegan di atas, Sancaka yang sudah dewasa hidup di tengah perkumpulan masyarakat bawah dengan praktik premanisme sering menghantui masyarakat lingkungannya. Jika ditinjau dari tahap realitas, sikap rela berkorban tercermin dalam kode gerak tubuh/tingkah laku. Sikap rela berkorban Sancaka ketika ia berkelahi melawan preman yang menagih hutang ke Wulan. Selain itu, pada tahap representasi posisi kamera (*Eye Level*) yang menyorot Sancaka melawan dua orang preman (Gambar 8), menunjukkan bahwa terdapat keberanian dalam membela orang yang tertindas. Sementara pada tahap ideologi, sikap patriotisme dalam membela masyarakat bawah mendasari terbentuknya ideologi. Sejalan dengan itu, menurut Sobur (2004) pada dasarnya setiap tindakan dan teks yang dihasilkan media terdapat berbagai makna ideologis.



Gambar 9. Sancaka lari dari kejaran gerombolan preman demi menyelamatkan pedagang pasar.
Sumber: fmoviez.org

Kemudian, pada gambar di atas Sancaka berlari dari kejaran preman. Tujuan Sancaka adalah melindungi para pedagang pasar. Namun, ia berlari bukan berarti takut, melainkan menghindari kerusuhan di dalam pasar. Sehingga, para pedagang tidak mengalami kerugian akibat kerusuhan. Pada tahap realitas, makna keberanian dan rela berkorban tercermin dengan kode-kode lingkungan. Sebagaimana sudah dijelaskan, Sancaka hidup dalam kalangan masyarakat bawah. Meskipun sejak kecil ia sering mendapatkan ketidakadilan, bukan berarti ia tumbuh menjadi manusia yang lemah, akan tetapi sebaliknya. Kode lingkungan tersebut tergambar dari suasana tempat, yakni Sancaka pergi ke tempat yang tidak ramai. Hal tersebut bertujuan mengurangi kerugian pedagang sekitarnya.

Selanjutnya, pada tahap representasi, kode-kode kamera bergitu dominan. Adegan memperlihatkan Sancaka dengan berani melawan preman. Teknik pengambilan gambar secara *one shot* dan *long shot* (Gambar 10). Hal tersebut bertujuan menunjukkan secara jelas bahwa Sancaka dengan berani melawan preman-preman. Dengan demikian, pada tahap ideologi menunjukkan bahwa sikap berani dan rela berkorban haruslah ditanamkan. Sehingga, segala bentuk ketertindasan dapat dilawan apapun risikonya.



Gambar 10. Sancaka melawan preman. Sumber: fmoviez.org

3.6 Patriotisme dalam Menjaga Bangsanya



Gambar 11. Sancaka yang tengah menjadi Gundala. Sumber: fmoviez.org

Adegan di atas ketika Sancaka mendapat telepon dari Ridwan Bahri (Lukman Sardi) yang merupakan salah satu anggota dewan rakyat. Pada tahap representasi, makna patriotisme tercermin melalui kode dialog antara Ridwan Bahri dan Sancaka. Bahri berkata kepada Sancaka dalam teleponnya, *"Semoga saya berbicara dengan orang yang tepat. Tidak ada serum A-Moral. Itu semua akal-akalan Pengkor supaya kita menyebarkan obatnya, yang nanti akan membuat anak-anak terlahir cacat. Kamu harus cari Pengkor sekarang! Hanya dia yang bisa menghentikan distribusi obat itu."* Dengan demikian, dialog tersebut memiliki makna bahwa Sancaka/Gundala hanyalah satu-satunya orang yang bisa menghentikan niat jahat Pengkor. Yakni, untuk membuat negeri ini memiliki generasi cacat, generasi yang kacau, saling menyalahkan, dan saling membunuh. Kemudian, makna patriotis tercermin pula pada dialog Sancaka/Gundala dan Pengkor, Sancaka berkata (Gambar 12), *"Saya akan membebaskan rakyat dari orang-orang seperti anda."*



Gambar 12. Gundala dan Pengkor. Sumber: fmoviez.org

Setelah itu, kode situasi terdapat pada tahap realitas. Ketika Sancaka mengetahui bahwa sebagian obat Pengkor masih berada di jalan, ia segera menyusul dan menghentikannya. Hal tersebut melukiskan bahwa Sancaka dengan sekuat tenaga mencegah distribusi obat. Sehingga, secara tidak langsung ia akan menyelamatkan bangsanya. Terakhir, yaitu tahap ideologi. Sancaka sebagai seorang pahlawan super dengan keberanian dan semangatnya mampu menghentikan kejahatan Pengkor demi bangsanya. Sebagaimana ideologi nasionalisme/patriotisme merupakan ideologi yang tertanam dalam jiwa seseorang untuk mencapai keselaran, yakni berdasarkan semangat dan pengabdianya kepada bangsa (Althusser, 2008; (Oktari & Prasetio, 2015).

4. Simpulan

Pada kaitannya, film tidak hanya dimaknai sebagai sebuah media hiburan dan karya seni, tetapi juga sebagai media komunikasi masa dan praktik sosial. Selain itu, film sebagai praktik sosial juga merambah ke dalam hal-hal yang bersifat ideologis. Di Indonesia, film dalam praktiknya berkembang melalui rangkaian historis yang menarik, yakni film menjadi pengideologisasi penikmatnya. Akan tetapi, perkembangan film di Indonesia juga tidak selalu mengarah kepada hal-hal negatif, seperti propaganda.

Namun, juga memiliki fungsi positif sebagai penggerak, pengubah, dan pemantik ideologi penontonnya. Oleh sebab itu, peneliti berasumsi bahwa terdapat banyak film di Indonesia yang berorientasi pada hal-hal positif. Dengan demikian, peneliti dalam prosesnya menaruh perhatian pada film *superhero* lokal Gundala.

Berdasarkan hasil literatur, Gundala merupakan karakter fiksi Indonesia yang diadopsi dari tokoh legenda Jawa, yakni Ki Ageng Selo. Karakter ini diciptakan oleh komikus Hasmi pada tahun 1969. Pemilihan nama Gundala bukan tanpa sebab, pasalnya nama Gundala diambil dari kata 'Gundolo' yang bermakna petir. Sebagaimana namanya, karakter *superhero* Gundala memiliki kemampuan untuk mengendalikan petir. Gundala pertama kali muncul lewat cergamnya 'Gundala Putra Petir' (1969). Kemudian, diangkat ke layar lebar pada 1981 sebagai film *superhero* populer. Namun, perkembangan media yang semakin modern melahirkan film kedua Gundala dengan sajian yang lebih epik dan patriotik. Film kedua tersebut dirilis pada Agustus 2019 dengan sutradara Joko Anwar.

Dengan demikian, peneliti berasumsi bahwa dalam film Gundala 2019 terkandung ideologi patriotisme. Oleh karena itu, untuk mengkaji bagaimana ideologi patriotisme yang terdapat pada film Gundala 2019 peneliti menggunakan semiotika John Fiske sebagai unit analisisnya. Hasilnya, peneliti menemukan beberapa adegan yang merepresentasikan ideologi patriotisme di film tersebut. Pada tahap realitas, peneliti menemukan beberapa kode yang mewakili sikap patriotisme, yakni kode ekspresi, kode gerak tubuh, dan kode lingkungan. Kemudian, pada tahap representasi makna patriotisme tergambar melalui kode dialog dan teknik kamera/pengambilan gambar. Sedangkan, tahap ideologi menunjukkan bahwa baik melalui adegan dan teks ideologi dapat tercipta dan mempengaruhi penontonnya. Misalnya, seperti nilai keadilan, kemanusiaan, keberanian, dan rela berkorban demi bangsanya. Sebab, film mampu mengideologisasi kesamaan rasa masyarakat, yakni ketika tahap realitas, representasi, dan ideologi bergabung menjadi satu kesatuan yang tampak alami. Dengan demikian, film dapat mendekonstruksi kesatuan tersebut dan mengekspos kealamiannya sebagai suatu konstruksi ideologis.

Daftar Rujukan

- Althusser, L. (2014). *On the Reproduction of Capitalism Ideology and Ideological State Apparatuses*. London and New York: Verso.
- Anderson, B. (1983). *Imagined Communities : Reflection on the Origin and Spread of Nationalism*. London and New York: Verso.
- Anderson, B. (1988). *Java in a Time of Revolution : Occupation and Resistance, 1944-1946*. Jakarta: Pustaka Sinar Harapan.
- Ardan, S. (1992). *Dari Gambar Idoep ke Sinepleks*. Jakarta: GPBSI (Gabungan Pengusaha Bioskop Seluruh Indonesia).
- Arief, M. S. (2010). *Politik Film di Hindia Belanda (Pertama)*. Jakarta: Komunitas Bambu.
- Barthes, R. (1973). *Mythologies*. London: Paladin Books.
- Berlian, E. (2016). *Metodologi Penelitian Kualitatif dan Kuantitatif. Sukabina (Pertama)*. Padang: Penerbit Sukabina Press.
- Fiske, J. (1987). *Television Culture Pleasures and Politics (Studies in Communication Series). Television Culture*. London: Methuen & Co. Ltd. <https://doi.org/10.4324/9780203837153-21>
- Fiske, J. (1990). *Introduction to Communication Studies*. (S.I.): Taylor & Francis e-Library. <https://doi.org/10.4324/9780203134313-10>
- Hais, A. W. N. (2019). *Representasi Patriotisme dalam Film Gie (Analisis Semiotika Roland Barthes)*. Universitas Islam Negeri Sunan Ampel Surabaya.
- Heryanto, A. (2015). *Identitas dan Kenikmatan : Politik Budaya Layar Indonesia (Pertama)*. Jakarta: PT Gramedia.
- Irawanto, B. (1999). *Film, Ideologi, dan Militer, Hegemoni Militer dalam Sinema Indonesia*. Yogyakarta: Media Presindo.

- Irvan. (2019). Kenali Para Superhero di Bumi Langit Cinematic Universe! *Greenscene*. Repéré à <https://www.greenscene.co.id/2019/01/23/kenali-para-superhero-di-bumi-langit-cinematic-universe/>
- Isnaini, H. (2018). Ideologi Islam-Jawa pada Kumpulan Puisi Mantra Orang Jawa Karya Sapardi Djoko Damono, 1-18.
- Kriyantono, R. (2006). *Teknis Praktis Riset Komunikasi*. Jakarta: Kencana Prenada Media Group.
- Littlejohn, S. W. (2002). *Theories of Human Communication* (Ketujuh). California: Thomson Wardsworth.
- Mannheim, K. (1991). *Ideologi dan Utopia : Menyingkap kaitan Pikiran dan Politik*. Yogyakarta: Kanisius.
- Nurudin. (2001). *Komunikasi Propaganda*. Bandung: PT Remaja Rosdakarya.
- Nurudin. (2011). *Pengantar Komunikasi Massa* (First). Jakarta: Rajawali Press.
- Oktari, R., & Prasetio, A. (2015). Rony Oktari Hidayat dan Arie Prasetio : Representasi Nasionalisme Dalam Film Habibie dan Ainun, 14(01), 1-15.
- Pinontoan, N. A. (2020). Representasi Patriotisme Pada Film Soegija (Analisis Semiotika John Fiske). *Avant Garde*, 8(2), 191. <https://doi.org/10.36080/ag.v8i2.1226>
- Pramudya, W. E. (2019). Sinopsis Film Gundala, Perjuangan Melawan Ketidakadilan. Repéré à <https://www.pikiran-rakyat.com/gaya-hidup/pr-01318245/sinopsis-film-gundala-perjuangan-melawan-ketidakadilan?page=2>
- Rezkisari, I. (2019). Gundala Berbeda Ceritanya Dengan Versi 1981. *Republika*. Repéré à <https://www.republika.co.id/berita/senggang/film/19/08/29/pwz1bl328-gundala-berbeda-ceritanya-dengan-versi-1981>
- Saraswati, D. P. (2019). « Gundala » Lakukan Syuting di Lebih dari 70 Lokasi di Jawa Barat. *Detikhot*. Repéré à <https://hot.detik.com/spotlight/d-4638844/gundala-lakukan-syuting-di-lebih-dari-70-lokasi-di-jawa-barat>
- Sen, K. (2009). *Kuasa Dalam Sinema : Negara, Masyarakat dan Sinema Orde Baru*. Jakarta: Ombak.
- Sobur, A. (2003). *Semiotika Komunikasi*. Bandung: PT Remaja Rosdakarya.
- Sobur, A. (2004). *Analisis Teks Media; Suatu Pengantar untuk Analisis Wacana, Analisis Semiotik, dan Analisis Framing*. Bandung: PT Remaja Rosdakarya.
- Staub, E. (1997). *Patriotism in the Lives of Individuals and Nations*. USA: Nelson-Hall Publishers.
- Strinati, D. (2020). *Popular Culture : Pengantar Menuju Teori Budaya Populer* (Kedua). Yogyakarta: Narasi-Pustaka Prometheus.
- Taylor, S. J., Bogdan, R., & DeVault, M. (2015). *Introduction to Qualitative Research Methods A Guidebook And Resource* (Keempat). New Jersey: ohn Wiley & Sons, Inc.
- Turner, G. (2012). *Film as social practice, fourth edition. Film as Social Practice, Fourth Edition*. (S.l.): (s.n.). <https://doi.org/10.4324/9780203825198>