

2. TINJAUAN PUSTAKA

2.1 Genre

Kata genre berasal dari bahasa Prancis yang berarti “jenis” atau “gender” dan sangat dekat dengan istilah “umum” dalam Bahasa Inggris (Berger, 1992). Grant (2007) menyinggung tentang eksistensi genre yang begitu jelas dan meluas dalam budaya populer. Genre, menurutnya, adalah indeks yang memudahkan pemetaan film populer. Indeks ini merepresentasikan sistem klasik Hollywood dan memudahkan audiens memahami jenis kesenangan seperti apa yang ditawarkan oleh suatu film.

Menurut Altman (1999), genre melampaui film secara individu dan mengontrol baik konstruksi yang dilakukan oleh pembuat film, maupun interpretasi yang dilakukan oleh audiens. Genre digambarkan sebagai pipa saluran yang dituang struktur tekstual, menghubungkan antara produksi, eksibisi, dan resepsi. Definisi Altman mengungkap sebuah paradoks mengenai genre, yaitu bahwa eksistensinya yang sangat bergantung pada kesepakatan bersama audiens yang sama-sama menyetujui suatu film untuk berada dalam genre tertentu. Genre memberi harapan atau janji, di mana ketika janji tersebut ditepati atau terpenuhi, akan menciptakan kenikmatan bagi audiens (Buckland, 2015).

2.2 Karakter

Karakter adalah segala sesuatu yang termasuk dalam pertimbangan saat membuat karakter sebelum karakter tersebut melangkah masuk ke dalam film (Proferes, 2008). Karakter diciptakan dengan sejarahnya tersendiri yang terjadi sebelum periode hidup yang ditampilkan dalam film. Aspek-aspek yang dipertimbangkan meliputi warisan genetik, pengaruh keluarga, kondisi sosial ekonomi, pengalaman hidup, dan seterusnya. Adanya genre dalam film secara organik menciptakan tuntutan yang serupa terhadap karakter, terutama protagonis (Shaw & Doughty, 2009).

2.3 Film Kejahatan (*Crime Film*)

Inti dari semua film kejahatan adalah tentang penghancuran terus-menerus dan penegakan kembali perbatasan antara penjahat, pemecah kejahatan, dan korban. Dalam pengertian yang paling umum, film kejahatan adalah film yang berhubungan dengan kejahatan, peradilan pidana, dan sisi gelap sifat manusia (Sfetcu, 2014, p. 56). Genre film kejahatan mencakup semua film yang berfokus pada salah satu dari tiga pihak dalam kejahatan: penjahat, korban, pembalas, sambil mengeksplorasi hubungan satu pihak dengan dua pihak lainnya.

Seperti pada genre lainnya, genre film kejahatan tidak bersifat statis dan terbuka terhadap variasi. Film-film dari *subgenre* atau gabungan genre yang berbeda juga dapat termasuk dalam kategori film kejahatan. Kritikus film salah satunya seringkali menempatkan *subgenre heist film* dalam payung genre film kejahatan. Lee menyepakati hal tersebut ketika mengungkapkan bahwa *heist film* jelas merupakan suatu tipe dari film kejahatan (Lee, 2014, p. 2). Beberapa pendapat kritikus lain juga dicantumkan Lee untuk mendukung pernyataan tersebut. Salah satunya, Kirsten Thompson yang menyebut *heist film* sebagai sebuah siklus dari *subgenre* film kejahatan yang menampilkan sebuah perampokan yang direncanakan dan dieksekusi secara terperinci, dan yang naratifnya menekankan pada kesulitan logistik dan teknis dari eksekusi suatu kejahatan (Thompson, 2007, p.43).

2.4 Film Perampokan (*Heist Film*)

Heist film berkonsentrasi pada upaya karakter untuk merumuskan rencana, melaksanakannya, dan melarikan diri dengan membawa barang (Sfetcu, 2014). Seringkali ada musuh yang harus digagalkan, entah itu figur otoritas atau mantan mitra yang berkhianat. Versi yang lebih ringan atau komik sering disebut film *caper*. Satu elemen esensial yang mendefinisikan dari *heist film* atau *the big caper* sebagaimana Kaminsky (1974, p. 77) menyebutnya, yakni konsentrasi plot pada pelaksanaan satu kejahatan yang memiliki keuntungan moneter yang besar. *Heist film* atau *big caper* adalah *subgenre* dari film proses-petualangan, di mana kelompok kecil berisi individu dengan beragam kemampuan (biasanya orang yang

dibuang secara sosial) berkumpul untuk mengonfrontasi lembaga yang besar dan kuat, baik itu penjara, tantara, atau instalasi rahasia (Kaminsky, 1974, p. 75).

Lee (2014) berupaya menarik garis perbedaan antara *caper* dengan *heist film*. Menurutnya, *caper* berasal dari kata '*kapen*' yang artinya mengambil atau menjarah, namun kemungkinan lainnya juga terkait dengan kata '*capriole*', yaitu sebuah 'lompatan yang fantastis' yang berlaku dalam tarian dan atraksi menunggang kuda. Istilah '*caper*' lebih mengarah kepada aksi kejar-kejaran yang modis, atau bahkan permainan rumit. Sedangkan '*heist*' berasal dari bahasa Jerman dan merupakan variasi dari kata '*hoist*' yang bermakna 'mengerek' atau 'mengangkat'. Pada abad ke-20, istilah ini mengacu pada perampokan bersenjata. Aspek ini mengaitkan '*heist*' dengan kekerasan yang lebih tidak menyenangkan daripada '*caper*' yang lebih ringan dan performatif.

2.4.1 Konteks Sejarah

Proses pencarian konvensi *subgenre heist film* tidak bisa lepas dari genre-genre pendahulu yang mempengaruhi kemunculannya. Kaminsky (1974, p. 75) berargumen bahwa *heist film* sebagai formula memiliki umur yang sama tuanya dengan film *western*. Unsur-unsur *subgenre heist film* juga hadir dalam film-film *gangster* di akhir 1920-an, 1930-an, dan 1940-an, serta dalam film-film tentang kejahatan masyarakat kelas atas selama periode yang sama. Kedua klaster film tersebut memungkinkan terbentuknya simpati dan kekaguman terhadap sosok kriminal. Namun, *heist film* tidak muncul sebagai genre yang dapat diidentifikasi hingga tahun 1950-an, ketika sejumlah motif utama berkembang dengan pesat, di antaranya melalui film *The Asphalt Jungle* karya John Huston.

Rayner (2017) dalam pembahasannya mengenai konvensi genre dan ciri khas karakter dalam *heist film* mengatakan bahwa kemunculan *heist film* dari tahun 1950-an dan seterusnya mencerminkan kelonggaran pembatasan Kode Hays di era klasik yang melarang penggambaran detail dari praktik kriminal. Narasi film dibuat menginspirasi belas kasihan untuk kelompok perampok dengan menggambarkan perampokan sebagai kejahatan tanpa korban dan tujuan masing-masing individu

yang tidak kontroversial. Motivasi anggota geng juga umumnya ditujukan untuk keuntungan finansial, seperti penghapusan hutang, mendukung keluarga, dan melarikan diri dari korupsi perkotaan. Leach, Sloniowski, Palmer, dan Henderson merupakan empat kontributor yang menulis pengamatan mereka terhadap kemunculan sporadis klaster-klaster *heist film* di empat wilayah dunia pada tahun 1950-an. Empat wilayah tersebut yaitu Amerika Serikat, Inggris, Prancis, dan Kanada. Pengamatan dilakukan terhadap sekelompok film yang dianggap representatif atas waktu dan tempat yang diangkat.

Sloniowski (2017) dalam pembahasannya mengenai konvensi *heist film* Amerika, mengatakan bahwa film-film pada periode tersebut cenderung mengambil posisi sayap kiri yang kuat mengenai kelas-pekerja yang hidup atau mati demi mimpi khas Amerika dan mengejar uang secara gila-gilaan. *Heist film* periode ini biasanya merupakan film kelas B yang dibuat oleh studio kecil, seringkali dengan sutradara, penulis, dan aktor tertuduh komunis, dibuat murah, namun tetap menarik secara visual. Klaster *heist film* Amerika periode itu merupakan wujud ketidakpuasan kuat di antara kelas-pekerja di tengah budaya konsumen yang baru terbentuk masa itu. Hal ini muncul karena pengaruh dari periode *noir film gangster* yang sendirinya berbicara tentang ambisi kelas-pekerja dan kebutuhan mereka terhadap kesuksesan yang seolah hanya bisa diukur dengan perolehan materi. Berbicara tentang isu signifikan pada masanya, di mana manusia modern diukur hanya oleh kompetensi dan pekerjaan, sementara perasaan dan etika ditinggalkan. Beberapa karakter mengejar uang hanya untuk merebut kembali rumah mereka, lainnya terdorong oleh keserakahan akan barang-barang konsumsi dan ide tentang 'kehidupan baik' yang diiklankan secara meluas di Amerika tahun 1950-an.

Sementara itu, klaster *heist film* Inggris dipengaruhi oleh pergolakan yang lain, yakni pasca-perang. Leach (2017) mengungkapkan bagaimana masa-masa sulit ini ditandai dengan kemunculan berbagai jenis film kejahatan, memperkuat perasaan bahwa masyarakat Inggris keluar dari perang dalam keadaan kacau dan runtuh moral. Di tahun 1947, Mancell berargumen terkait tendensi "film kekerasan" dalam studi tentang kejahatan dan sadisme, bahwa bersamaan dengan

menghilangnya film perang di dunia yang semakin sipil, masyarakat tetap perlu menemukan ‘kekerasan’. Kelompok *heist film* Inggris yang rilis antara awal 1950-an dan pertengahan 1960-an merepresentasikan kenangan masa perang yang bertentangan dengan kekuatan konsumerisme yang muncul pada akhir 1960-an. Ketegangan ini memperkuat dua daya tarik utama *heist film* yang selalu, setidaknya berpotensi, saling bertentangan. Di satu sisi, ada kerja tim, di mana laki-laki bekerja bersama menurut rencana yang rumit dan cerdas. Lalu ada keserakahan, hasrat akan kekayaan, yang memotivasi beberapa perampok dan sering menyebabkan kehancuran geng setelah perampokan terjadi.

Jika penonton sama sekali mengidentifikasi diri mereka dalam layar, itu pun bukan kepada karakternya, melainkan terhadap pekerjaannya, karena *heist film* menarik keinginan penonton sendiri akan kestabilan materi di tengah perubahan yang cepat dan membingungkan. Akhirnya pun selalu ironis dan biasanya tidak menyelesaikan masalah moral dan sosial yang diangkat oleh film. Pada pertengahan 1960-an, *heist film* bernuansa gelap ini digantikan oleh film-film yang menawarkan tontonan kejahatan sebagai ekspresi amoral. Tidak seperti film-film sebelumnya yang semuanya dibuat dalam warna hitam-putih, sinematografi warna cerah menyapu bayangan dan kecemasan yang merasuki *heist film* Inggris pasca-perang.

Apabila *heist film* Hollywood memperdaya audiens dengan pesona sulap yang mengalihkan perhatian dari kebenaran, Palmer (2017) menemukan bahwa pengalihan dalam *heist film* Prancis cepat atau lambat selalu mengembalikan kepada fakta kehidupan yang pahit. Dalam perampokan yang berlangsung, aktivitas kriminal dilakukan dengan elegan dan berbudaya, bagaikan suatu latihan dalam wujud pertunjukan yang teratur. Untuk mempertahankan tingkat kejeniusan itu, peristiwa perampokan dilengkapi dengan pengantar musik dan diakhiri dengan lelucon sinis. Ciri khas pada *sequence* semacam ini adalah minim dialog. Keheningan merupakan pilihan sukarela yang muncul dari kedisiplinan diri yang ketat dan konsentrasi yang kuat, serta menjadi premis bagi pencuri yang menciptakan bahasa non-vokal mereka sendiri melalui gerakan, gestur, dan tindakan.

Secara individual, setiap karakter dibatasi dalam spesialisasinya dan secara umum dibatasi sebagai disfungsional atau tidak lengkap. Di pertengahan, semua peran dan sisa jabatan menghilang, menjadikan perampokan rintangan ideologis sekaligus logistik, di mana tim bekerja sama dengan bermain dengan kekuatan gabungan mereka. Sebagai produk budaya pasca-perang, film-film ini juga memiliki dimensi filosofis yang istimewa pada perampokan dan eksekusinya, yaitu eksistensialisme Jean-Paul Sartre yang didiskusikan secara populer melalui buku terlarisnya, *“Being and Nothingness”*. Dalam hal ini, pemimpin perampokan mengambil wujud yang setara dengan ungkapan *“good-versus-bad-faith”*. Dilema eksistensialis membicarakan tentang kebebasan otentik, di mana dalam pekerjaan mereka, pribadi-pribadi ini menjadi pribadi yang otentik, ingkar hukum, waspada terhadap hanya satu tugas penting dan larut dalam upaya penyelesaiannya.

Dalam pembahasan mengenai genre perampokan dalam perfilman Kanada, Henderson (2017) menyebut istilah *“American Light”* yaitu sebuah kiasan dalam film Kanada mengenai ‘pahlawan yang gagal’. Kegagalan ini terkait dengan ketidakmampuan protagonis memenuhi cita-cita pahlawan Amerika. Alih-alih menunjukkan profesionalisme yang diantisipasi oleh genre, grup tidak pernah bersatu sebagai sebuah tim. Geng ini menunjukkan hedonisme amatir mereka, sehingga impian "skor besar" tidak mungkin diwujudkan oleh kelompok karena mereka seringkali lebih fokus pada pesta daripada perencanaan. Perbedaan utama terletak pada kontras antara protagonis dengan tokoh perencana yang stereotip. Perencana perampokan umumnya bersifat karikatur, dengan perbedaan kelas yang dibuat kentara. Dilengkapi estetika realis yang berbeda dengan polesan eskapisme Hollywood, *heist film* Kanada memilih lokasi yang menangkap suasana kota yang lebih kelas pekerja dan *gritty*.

2.4.2 Konvensi

Dalam medium seni, konvensi adalah teknik gaya atau perangkat naratif yang sering digunakan dan khas akan tradisi generik tertentu. Konvensi berfungsi sebagai kesepakatan tersirat antara pembuat dan penikmat karya untuk menerima

kepalsuan tertentu, di mana kepalsuan tersebut bekerja dalam konteks yang spesifik (Buckland, 2015). Kaminsky (1974), sebagai salah satu pengkaji film yang mengawali pemetaan dan memberikan landasan terhadap *subgenre heist film*, berpendapat bahwa salah satu cara untuk mempersempit fokus pada suatu genre adalah dengan mengisolasi dan memeriksa satu aspek yang berbeda darinya (p.75). Kerangka kerja Kaminsky meliputi pembuatan daftar film-film tentang perampokan dengan formula naratif film proses-petualangan dan berupaya menemukan motif berulang, kemudian mendiskusikan kontribusinya pada formula *heist film*, baik dalam konteks ide umum motif maupun dalam penggunaannya oleh masing-masing sutradara (Kaminsky, 1974, p. 76). Istilah formula dari Kaminsky adalah yang dimaksud sebagai konvensi dalam penelitian ini.

Kaminsky lebih lanjut mengungkapkan keterbatasan studinya, bahwa ia memang belum menonton setiap *heist film* yang memenuhi formula dan tidak dapat memberikan daftar lengkap film yang termasuk di dalamnya. Namun, ia telah menonton 32 film dari daftar film tersebut serta mencatat dari ulasan sisa film lainnya (86). Berikut adalah daftar film yang dilampirkan oleh Kaminsky.

<i>The Good Die Young</i> , 1955—Director: Lewis Gilbert	<i>Jack of Diamonds</i> , 1967—Director: Don Taylor; Screenplay: Jack DeWitt and Sandy Howard
<i>The Killing</i> , 1956—Director: Stanley Kubrick; Screenplay: Stanley Kubrick	<i>Caper of the Golden Bulls</i> , 1967—Director: Russell Rouse; Screenplay: Ed Waters and David Moessinger
<i>The Big Caper</i> , 1957—Director: Robert Stevens	<i>The War Wagon</i> , 1967—Director: Burt Kennedy; Screenplay: Clair Huffaker
<i>The Burglar</i> , 1957—Director: Paul Wendkos	<i>Robbery</i> , 1967—Director: Peter Yates; Screenplay: Peter Yates, Edward Boyd, and George Markstein
<i>Plunder Road</i> , 1959—Director: Hubert Cornfield; Screenplay: Steven Rich	<i>Dreadful!</i> , 1967—Director: Bryan Forbes; Screenplay: Bryan Forbes
<i>Odds Against Tomorrow</i> , 1959—Director: Robert Wise; Screenplay: John O. Killens and Nelson Gidding	<i>Fitzwilly</i> , 1967—Director: Delbert Mann; Screenplay: Isabel Lennart
<i>The Great St. Louis Bank Robbery</i> , 1959—Director: Charles Guggenheim	<i>Grand Slam</i> , 1968—Director: Giuliano Montaldo; Screenplay: Mino Roli, Marcello Fondato, Antonio de la Loma, and Caminito
<i>Seven Thieves</i> , 1959—Director: Henry Hathaway; Screenplay: Sydney Boehm	<i>The Thomas Crown Affair</i> , 1968—Director: Norman Jewison; Screenplay: Alan R. Trustman
<i>The League of Gentlemen</i> , 1959—Director: Basil Dearden; Screenplay: Bryan Forbes	<i>The Split</i> , 1968—Director: Gordon Fleming
<i>The Day They Robbed the Bank of England</i> , 1960—Director: John Guillermin; Screenplay: Howard Clegg	<i>The Midas Run</i> , 1969—Director: Ali Kipelli; Screenplay: James D. Buchanan and Ronald Austin
<i>Big Deal on Madonna Street</i> , 1960—Director: Mario Monicelli; Screenplay: Mario Monicelli and Cechi D'Amico	<i>They Came to Rob Las Vegas</i> , 1969—Director: Antonio Isasi; Screenplay: Antonio Isasi and Jo Eisinger
<i>Ocean's Eleven</i> , 1961—Director: Lewis Milestone; Screenplay: Harry Brown and Charles Lederer	<i>The Sicilian Clan</i> , 1970—Director: Henri Verneuil
<i>The Happy Thieves</i> , 1962—Director: George Marshall; Screenplay: John Gay	<i>Perfect Friday</i> , 1970—Director: Peter Hall
<i>The World in My Pocket</i> , 1962—Director: Alvin Rakoff	<i>\$</i> , 1972—Director: Richard Brooks
<i>Any Number Can Win</i> , 1963—Director: Henri Verneuil; Screenplay: Henri Verneuil, Albert Simonin, and Michel Audart	<i>The Hot Rock</i> , 1972—Director: Peter Yates
<i>Bomb on High Street</i> , 1964—Director: Terry Bishop	
<i>Topkapi</i> , 1964—Director: Jules Dassin; Screenplay: Monga Danishevsky	
<i>Rotten to the Core</i> , 1965—Director: John Boulting	
<i>Assault on a Queen</i> , 1966—Director: Jack Donohue	
<i>Gambit</i> , 1966—Director: Ronald Neame; Screenplay: Jack Davies and Alvin Sergent	
<i>How to Steal a Million</i> , 1966—Director: William Wyler; Screenplay: Harry Kurnitz	
<i>Dead Heat on a Merry-Go-Round</i> , 1966—Director: Bernard Girard; Screenplay: Bernard Girard	
<i>The Jokers</i> , 1966—Director: Michael Winner; Screenplay: Dick Clement and Ian La Frenais	
<i>The Biggest Bundle of Them All</i> , 1966—Director: Ken Annakin; Screenplay: Sy Salkowitz	
<i>Who's Minding the Mint</i> , 1967—Director: Howard Morris; Screenplay: R.S. Allen and Harvey Sullock	

Gambar 2. 1 Daftar *Heist Film*

(Sumber: Kaminsky, 1974, pp. 98–99).

Karakterisasi mungkin merupakan fitur paling menonjol dalam *heist film*. Dalam sebagian besar *heist film*, dapat ditemukan dua individu yang berada di luar

arus utama dan menyatukan semua anggota geng untuk mencapai satu tujuan bersama. Tipe karakter yang hampir selalu muncul dalam *heist film* menurut Kaminsky terdiri dari:

1. ***The Gang Leader***: Seorang pria yang bertindak (*man of action*), protagonis utama, dengan kemauan dan tekad yang kuat.

Karakteristik umum tipe karakter *The Gang Leader* adalah sebagai berikut:

- a. Biasanya diperankan gender laki-laki.
- b. Merupakan protagonis utama.
- c. Memiliki kemauan dan tekad yang kuat.
- d. Terkadang juga menjadi sosok yang merencanakan perampokan dan menjelaskan rencana yang rumit kepada geng.
- e. Beraksi menantang masyarakat sosial dan menciptakan konflik.
- f. Dalam beberapa kasus, *the gang leader* dimotivasi oleh “*kicks*”, dalam arti sang kriminal membalas dendam terhadap institusi masyarakat yang telah menciptakan lingkungan yang ia tidak dapat kendalikan, lingkungan di mana dia bosan.

Wujud tipe karakter semacam ini dapat dilihat pada peran:

- a. Sterling Hayden dalam film *The Asphalt Jungle* dan *The Killing*.
 - b. Rod Steiger dalam film *Seven Thieves* dan *The World in My Pocket*.
 - c. Frank Sinatra dalam film *Ocean's Eleven* dan *Assault on A Queen*.
 - d. John Wayne dalam film *The War Wagon*.
 - e. Robert Redford dalam film *The Hot Rock*.
 - f. Jim Brown dalam film *The Split*.
 - g. Robert Wagner dalam film *The Biggest Bundle of Them All*.
2. ***The Mentor***: seorang mentor dengan pengalaman di dunia kriminal, terkadang mentor dan *man of action* menyatu dalam satu karakter tunggal.

Karakteristik umum tipe karakter *The Mentor* adalah sebagai berikut:

- a. Merupakan pembimbing yang lebih tua atau senior, baik sosok ayah, figur patriarki dalam keluarga kriminal, atau seorang profesional dengan pengalaman dan pengetahuan di dunia kriminal.
- b. Berperan sebagai "otak" yang merencanakan aksi perampokan.
- c. Seringkali dipanggil dengan sebutan "doc" atau "professor".
- d. "Tipe profesor" standar mungkin mengadakan kelas bagi para kriminal, lengkap menggunakan *flip chart*.

Wujud tipe karakter semacam ini dapat dilihat pada peran:

- a. Edward Robinson dalam film *Seven Thieves*, *Grand Slam*, dan *The Biggest Bundle of Them All*.
 - b. Sam Jaffe dalam film *The Asphalt Jungle*.
 - c. Toto dalam film *Big Deal on Madonna Street*.
 - d. Jean Gabin dalam film *On The Sicilian Clan*.
3. ***The Team Members***: anggota geng dengan keahlian individual khusus yang tidak mendapatkan kehormatan sosial yang besar.

Karakteristik umum tipe karakter *The Mentor* adalah sebagai berikut

- a. Termasuk sebagai anggota geng dan memiliki keahlian individual khusus yang tidak memberikan kehormatan sosial yang besar.
- b. Biasanya merupakan orang yang dibuang secara sosial (*outcast*) yang memiliki harga diri rendah dan sedikit kesempatan untuk menjadikannya kaya raya dengan metode legal.
- c. Memenuhi keragaman geng yang diperlukan untuk kebutuhan akan kerja sama dan menjadi seruan menyimpang terhadap hubungan persaudaraan dan kebutuhan akan pengertian sesama manusia.

- d. Bekerja sama sebagai unit sosial keluarga atau kelompok yang dapat bangkit mengalahkan manifestasi struktur sosial impersonal yang baru dan memperoleh harga diri melalui aksi perampokan.
- e. Mengeksploitasi ketergantungan pada resimentasi dengan menggunakan keterampilan mereka sendiri untuk menjadi lebih teratur dan tepat.
- f. Dituntut secara dramatis untuk menundukkan diri mereka pada instrumen dan pekerjaan yang ada, bergerak bersama layaknya tim bedah yang sabar, teliti, dan tanpa emosi.
- g. Dituntut untuk meminimalisir variabel manusia dengan latihan dan bekerja dengan jangka waktu yang tepat, mempertahankan disiplin sebagai syarat keberhasilan.

Wujud tipe karakter semacam ini dapat mengambil peran sebagai:

- a. Pembongkar peti besi.
- b. Mekanik.
- c. Supir
- d. Ahli pembongkaran.
- e. Juru teknik lainnya.

Selain kesamaan peran dan pembagian kerja karakter, motivasi yang mendorong keterlibatan karakter juga memiliki konvensi tertentu. Kategori motivasi yang mendasari karakter melakukan perampokan dalam *heist film* menurut Leach (2017) dan Sloniowski (2017) umumnya meliputi:

1. **Survival**: mengejar uang untuk kebutuhan hidup, mengklaim kembali rumah keluarga, dan sebagainya.

Tipe karakter yang termotivasi oleh *survival* memiliki karakteristik yaitu:

- a. Tidak terikat oleh kompromi, pertemuan sempurna dari tindakan otentik dan penentuan nasib sendiri.

- b. Biasanya terdorong oleh situasi mendesak atau ancaman baik terhadap diri sendiri maupun orang lain di sekitarnya.
 - c. Masih menampilkan konflik moral dan sistem nilai yang dapat dipahami dan mengundang simpati atas justifikasi perilaku kriminal protagonis.
 - d. Hilangnya nyawa atau hancurnya fasilitas yang menyertai perampokan ditekankan sebagai suatu tragedi pribadi serta pemborosan.
2. **Resistance**: perlawanan kelas pekerja, penolakan pemuda terhadap nilai-nilai orang tua mereka, dan sebagainya

Tipe karakter yang termotivasi oleh *resistance* memiliki karakteristik yaitu:

- a. Merepresentasikan ambisi kelas pekerja dan pertentangan terhadap kenikmatan dan kekuasaan yang muncul dari adanya hak istimewa.
 - b. Memiliki dorongan politis untuk mengobrak-abrik tatanan sosial dan menumpas ketidakadilan.
 - c. Menolak nilai-nilai tertentu, baik kapitalisme atau nilai-nilai dari generasi yang lebih tua.
3. **Greed**: keserakahan akan barang konsumsi dan idealisme kehidupan yang baik, kesempatan untuk melarikan diri dari kehidupan yang sengsara.

Tipe karakter yang termotivasi oleh *resistance* memiliki karakteristik yaitu:

- a. Tujuan utamanya tertuju pada hadiah besar dari eksekusi perampokan (*eyes on the prize*).
- b. Tetap setia berada dalam geng dan tunduk kepada peraturan atas keterikatan pada insentif dari hasil curian yang akan dibagikan di akhir (*profit-sharing*).
- c. Memiliki simpati atau keterikatan yang kecil terhadap anggota geng lainnya.
- d. Korban dari kapitalisme dan hasrat mendapatkan barang konsumsi yang diiklankan secara meluas.

- e. Dipengaruhi oleh idealisme akan kehidupan yang lebih baik, mencita-citakan kesuksesan yang hanya dapat dipenuhi oleh materi.

Unsur-unsur konvensi ini merupakan elemen krusial yang memungkinkan *heist film* memenuhi fungsi sosialnya. Dalam pembahasannya mengenai sejarah *heist film*, Lee (2014) menemukan dua fungsi sosial *heist film*:

1. **Kritik:** Memberikan kritik terhadap tatanan sosial-ekonomi melalui karakter yang umumnya disukai yang mencapai suatu hal luar biasa dari posisi marjinal.
2. **Estetika:** Menelaah aktivitas estetis dengan menanamkan nilai-nilai imajinasi dan kreativitas ke dalam aktivitas kriminal, serta mengonstruksi pelanggar hukum sebagai seniman jenius yang keahlian dan usahanya merupakan bagian dari proses penciptaan artistik atau puitis.

UMMN

UNIVERSITAS
MULTIMEDIA
NUSANTARA