

**WACANA MASYARAKAT BETAWI
DALAM SINETRON "BAJAJ BAJURI"
(ANALISIS WACANA KRITIS TERHADAP WACANA MASYARAKAT
BETAWI DALAM SINETRON "BAJAJ BAJURI")**

SKRIPSI

Fis K 19/06

Kr
01

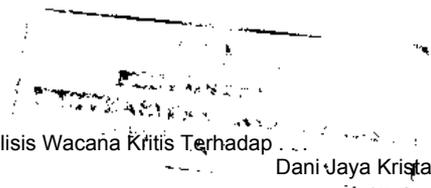


OLEH :

DANI JAYA KRISTANTO

NIM. 070016342

**JURUSAN ILMU KOMUNIKASI
FAKULTAS ILMU SOSIAL DAN ILMU POLITIK
UNIVERSITAS AIRLANGGA
SEMESTER GASAL 2005/2006**





**WACANA MASYARAKAT BETAWI
DALAM SINETRON "BAJAJ BAJURI"
(ANALISIS WACANA KRITIS TERHADAP WACANA MASYARAKAT
BETAWI DALAM SINETRON "BAJAJ BAJURI")**

SKRIPSI

**Diajukan guna memenuhi salah satu syarat dalam
memperoleh gelar Sarjana Ilmu Sosial dan Ilmu Politik**

OLEH :

DANI JAYA KRISTANTO

NIM. 070016342

**JURUSAN ILMU KOMUNIKASI
FAKULTAS ILMU SOSIAL DAN ILMU POLITIK
UNIVERSITAS AIRLANGGA
SEMESTER GASAL 2005/2006**

LEMBAR PERSETUJUAN PEMBIMBING

Skripsi ini telah disetujui untuk diujikan
Surabaya, 21 Desember 2005



Yuyun Wahyu Izzati Surva, S.Sos.MA
NIP. 132 164 002

LEMBAR PENGESAHAN

**Skripsi ini telah dipertanggungjawabkan di hadapan dosen penguji
pada tanggal 12 Januari 2006**

Dosen penguji:

Ketua



Ratih Puspa, S.Sos.MA
NIP. 132 230 967

Anggota:



Drs. Henri Subiakto, SH, M.Si
NIP. 131 801 645



Yuyun Wahyu Izzati Surya, S.Sos.MA
NIP. 132 164 002

LEMBAR PERSEMBAHAN

Thanks God, I've finally made it. Ternyata Tuhan memang bekerja dengan cara yang misterius. Di tengah cobaan yang Ia berikan terdapat setitik terang. Di tengah ketakutan dan kegalauanku yang pesimis bisa lulus semester ini, ternyata ada terang yang melapangkan jalan. *Non Abbiate Paura* alias Jangan Takut begitu kata Paus Yohanes Paulus II. Tuhan memang menjadikan segalanya indah pada waktunya.

- ☺ Mama dan Ayah, orang tua yang sangat luar biasa yang telah mengajarkan banyak hal. Karena kerja keras Mama dan Ayah, Dani bisa mengenyam pendidikan di perguruan tinggi. TERIMA KASIH. *Anake 'bakul' akhire dadi sarjana.* Juga buat adik-adikku: Dini, Dave "Tile" dan Michael "KingKong" yang menghiasi rumah dengan keceriaan dan canda tawa.
- ☺ Bu Yuyun, makasih banyak atas bimbingannya plus kesediaan Bu Yuyun tanda tangan K-08 saya sampai empat kali. Sindiran-sindiran dari Bu Yuyun secara tidak langsung "memcras" otak saya supaya bisa lulus semester ini, malah sampai terbawa mimpi.
- ☺ Mas JGAK, sori Mas baru semester ini aku bisa tepati janjiku untuk lulus.
- ☺ Pak Yan Yan Cahyana, terima kasih telah mengajak saya melanglang buana buana bersama Awareness Training (suatu pelatihan tentang pemberdayaan otak kanan). Tapi ketakutan yang kemudian muncul adalah bagaimana jika setelah AT, otak kiri dan otak kanan menjadi seimbang. seimbang berarti tidak plus atau minus alias *not*, maka saya menyebut fenomena ini sebagai *otak di titik not* Hehehe...bercanda koq Pak
- ☺ Bu Moer yang telah mendidik saya tentang 2 konsep hidup yang saya yakin penting dan pastinya berguna di kemudian hari, *Empati* dan *Disiplin*.
- ☺ My lovely, Andini, Terima kasih atas doronganmu saat aku mulai merasa pesimis. Perjalanan 3 tahun adalah pengalaman indah *because of U my life has change* *Thank U 4 the love&the joy U've bring* (Allaa kog malah jadi lagunya Keith Martin)

LEMBAR BENGONG (Bebas Ngomong)

- ☺ Sahabat Terbaikku, Henky "Kak Gori" Kurniawan (070016212)
Dari nomer NIMmu aku dah ngerasa kalau kamu *sablenk*. Tapi herannya *arek-arek kog iso percoyo karo omonganmu*. Keliatannya tanpa adanya lomba 'kebut skripsi' kita berdua gak bisa lulus semester ini. Henk aku tunggu undanganmu. Etak cepet-cepet 'diminta' sebelum dia sadar kalo stok orang ganteng di Indonesia dan Jatim nada

khususnya, tidak menipis. HAHHA. Kamu nunggu apa lagi kan sekarang uda jadi 'tangan kanan', aku kan pengen liat "*Gori-Gori Kecil*"

☺ Rini "*Boek*" Kurniyanti

Boek suwun yo atas bimbingannya. secara tidak langsung kamu telah menjadi dosen pembimbing bayangan setelah Bu Yuyun. Aku masih berutang kerjaan di perantauan tapi tunggu kabarku taon depan ya.

☺ Aulia "*Kethek Yayak*" Rahman

Temannya paling GILAAA di Komunikasi. Bro kamu dah duluan merantau di Jakarta, tapi jangan lupa ama rencana besar kita untuk bergerak di dunia 'hiburan'. Kita ciptakan 'hiburan' khusus bagi wanita-wanita karier nan kesepian di Jakarta. HAHHA

☺ Rindriarti "*Bakpauw*" Harumani

Paw thanks dah nemenin aku nyari VCDnya Bajuri di TC. Mungkin sebenarnya VCDnya Bajuri itu ada tapi berhubung aku ngajak kamu, penjualnya malah nawarin kaset *bokep*. HEHEHE...

☺ Bobby "*Bogang*" Fery

Manusia super kuat di warung kopi, *ojo marung ae* Bob. Skripsimu cepet digarap, tinggal kamu genk Gresik yang belum selesai.

☺ Rahmat "*Aat Labil*" Hidayat

Bersyukur kamu ada di angkatan '00, sosokmu benar-benar nggak bisa tergantikan, nggak kebayang kalau nggak ada kamu, *Arek-arek* pasti bakalan gak punya foto karena kamu Fotografer kita. Dan bersyukur pula karena kamu dah mulai '*sehat*' dan tingkat '*kelabihan*'-mu sudah mulai berkurang. HEHE....

☺ Titah Rahmawati

Sori Tit selama kuliah aku nggak nemuin *nickname* yang cocok buat kamu, tapi thanks buat sms-smsmu yang ternyata juga '*memompa*' semangatku.

☺ Mbak Chusnul yang uda beberapa kali membuatkan surat pengantar penelitian buat ke Jakarta.

☺ Rikha "*Daratista*" Handayani

Rikh, thanks a lot ya atas infonya. Nomer contact person yang kamu kasih bener-bener berguna n membuka jalanku buat menyelesaikan skripsi ini. *BTW* aku masih utang perabot rumah tangga nich, tapi entar pasti aku lunasi kalau aku dah dapat undanganmu.

☺ Amil "*Yayak Nggelendem*" Yahya

Yak thanks dah nganterin aku ke tempat tranfer VHS, kalau nunggu lebih lama lagi mungkin skripsiku gak bakalan mari soale wis dikejar *deadline*. Suwun esh.

Pak Budi Atmaja di TransTV, terima kasih karena telah memberikan kopian Bajaj Bajuri plus kemudahan yang diberikan.

Aris Nugraha, terima kasih atas kesediaan Bapak untuk diwawancara di tengah kesibukan syuting. Sukses buat karya-karya Bapak.

Keluarga Om Ari dan Tante Tiara, makasi atas akomodasi yang Om dan Tante berikan selama Dani di Jakarta. Dani jadi bisa muter-muter di Jakarta, mulai dari Kampus UI sampai Gedung Trans TV, dan skripsi ini bisa selesai. Dani nggak bakal lupa nasehat Om dan Tante. Plus Bang Hot n Sentot yang uda nganterin Dani dari Depok, Ciganjur ampe Gambir.

- ☺ Dini “*Chantique*” ’03 Thanks atas pinjaman kartu rujukannya, nikmatin aja masa-masa kuliah plus beban tugas-tugasnya, “*Its a piece of cake, Right*”
Nice to know U
- ☺ Feby dan Resti: gang AB Tree. Menyenangkan bisa jalan-jalan bareng-bareng kalian. Feb, inget dunia bergerak dalam ‘*keseimbangan*’ jadi pikirin lagi tentang Mas BGS WYN (terlalu jelas ya inisialnya) sapa tau dia bener-bener “*kuncianmu*”
- ☺ Temen-temen seperjuangan yang lulus semester ini: Joel, Brahmanto “Sumanto”, Eilok, Bagus. Putu, Mas Tri’. Irfan “Mansyur”.

Buat temen-temen angkatan ’00 yang belum lulus:

- ☺ “Bos” Doni, lelaki *workaholic* yang bisa jadi merupakan idaman para calon mertua. Cepetan digarap skripsinya, salah satu syarat untuk menjadi pewaris Graha Pena adalah lulus S1 *hehe...*
- ☺ Idosh, aku yakin kamu gak butuh gelar sarjana buat nyari kerja, kamu tinggal *ongkang-ongkang kaki* duit dateng sendiri kan juragan bensin HAHA.....
- ☺ Bolly, cepetan lulus mumpung belum ‘*berisi*’ ntar foto wisudamu jadi ‘*nyempluk*’ kalau kamu uda ada *isi*-nya.
- ☺ Khitam, Ayo Tam Kamu Bisa.

Buat temen-temen ’00 yang dah lulus duluan: Khoris, Samsul, Haris, Genk Yulia-Kikie-Hani-Upit-Tirta, Genk Fio-Vina-Komink-Ully. Plus dedengkot komunikasi Slamet ‘Homo’ dan Om Benu.

Juga temen-temen lain yang nggak bisa aku sebutkan satu per satu, takutnya lembar ini bisa lebih tebal dari skripsi ini. Kuliah selama 11 semester di komunikasi merupakan perjalanan yang paling indah dan menyenangkan bertemu dengan banyak orang-orang ‘*gila*’ yang membawa tawa.

Daftar Isi

Halaman Judul

Lembar Persetujuan

Halaman Pengesahan

Halaman Persembahan

Daftar Isi

Daftar Gambar dan Tabel

Abstrak

Bab I

Pendahuluan

I.1	Latar Belakang Masalah.....	1
I.2	Rumusan Permasalahan.....	16
I.3	Tujuan Penelitian.....	16
I.4	Manfaat Penelitian.....	17
I.5	Tinjauan Pustaka... ..	17
I.5.1	Betawi di Layar Kaca.....	17
I.5.2	Membaca <i>Images</i> Televisi Sebagai Teks.....	23
I.5.3	Ideologi dan Hegemoni di Balik Tanda.....	30
I.5.4	Critical Discourse Analysis.....	34
I.6	Metodologi Penelitian.....	40
I.6.2	Unit Analisis.....	42
I.6.3	Teknik Pengumpulan Data.....	43

I.6.4	Teknik Analisis Data	44
-------	----------------------------	----

Bab II

	Kehidupan Masyarakat Betawi dalam Bingkai Sinetron.....	47
--	---	----

II.1	Perbandingan Kehidupan Masyarakat Betawi.....	49
------	---	----

dalam Sinetron dengan Kehidupan Nyata

II.2	Bajaj Bajuri Sitkom yang Menggambarkan.....	63
------	---	----

Terpinggirkannya Betawi

Bab III

Wacana Masyarakat Betawi dalam Sinetron Bajaj Bajuri

III.1	Potret Keterpingiran Masyarakat Betawi.....	69
-------	---	----

III.2	Kognisi Sosial Pembuat Teks.....	90
-------	----------------------------------	----

III.3	Analisis Sosial: Wacana, Ideologi, dan Hegemoni.....	95
-------	--	----

dalam Sinetron Bajaj Bajuri

Bab IV

Penutup

IV.1	Kesimpulan.....	108
------	-----------------	-----

IV.2	Saran.....	109
------	------------	-----

Daftar Pustaka

Lampiran

Daftar Tabel dan Gambar

Tabel Kerangka Kerja Van Dijk.....	45
Tabel Struktur Cerita Sinetron.....	48
Gambar 1 : Salon Oneng.....	70
Gambar 2 : Wajah Bajuri.....	72
Gambar 3 : Bajuri dan bajajnya.....	72
Gambar 4 : Bajuri membersihkan sisa makanan.....	74
Gambar 5 : Bajuri meminta maaf.....	75
Gambar 6 : Wajah Emak.....	78
Gambar 7 : Ekspresi Oneng yang 'oon'.....	79
Gambar 8 : Oneng menangis.....	80
Gambar 9 : Ucup dan pakainnya bolanya.....	80
Gambar 10 : <i>Freeze Frame</i> Oneng dan bajunya yang sobek.....	83
Gambar 11 : <i>Freeze Frame</i> Ucup dengan pakaian renang.....	83
Gambar 12 : <i>Long shot</i> Bajuri, penumpang,istri dan simpanannya.....	84

Abstrak

Sinetron bersetting budaya Betawi menjadi salah satu jenis sinetron yang sangat mudah ditemukan dalam hampir setiap stasiun televisi yang ada di Indonesia Mulai booming sejak *Si Doel Anak Sekolahan*, lalu makin banyak daftar sinetron berlatar budaya Betawi yang muncul di layar kaca. Beberapa judul sinetron yang bernuansa Betawi antara lain: *Julia Jadi Anak Gedongan*, *Duk Duk Mong*, *Wong Cilik*, *O-Jekri*, *Gado Gado Betawi*, *Unjuk Gigi*, *Norak Tapi Beken*, *Kecil-Kecil Jadi Manten*, *Ganteng Ganteng Kok Monyet*, *Bule Betawi*, *Jamilah Binti Selangit* serta yang sedang populer *Bajaj Bajuri*. Namun gambaran Betawi dalam sinetron tidak pernah jauh dari stereotipe sebagai masyarakat yang ‘terbelakang’, hal ini mengundang tanya bagi peneliti untuk memahami wacana apa yang ada di balik representasi masyarakat Betawi dalam sinetron “*Bajaj Bajuri*”, yang dirumuskan dalam pertanyaan ‘Bagaimana wacana yang ingin disampaikan mengenai masyarakat Betawi dalam sinetron komedi situasi “*Bajaj Bajuri*” yang ditayangkan oleh Trans TV, berkaitan dengan representasi dan ideologi yang dibawanya?’ Untuk mengarahkan penelitian digunakan kajian pustaka yang berhubungan dengan sinetron Betawi, televisi dan *Critical Discourse Analysis*, yakni *Betawi di Layar Kaca. Membaca Images Televisi Sebagai Teks, Ideologi dan Hegemoni di Balik Tanda* serta *Critical Discourse Analysis*.

Metode penelitian yang digunakan adalah *Critical Discourse Analysis* dengan menggunakan kerangka kerja dari Teun Van Dijk. Van Dijk menamakannya sebagai analisis kognisi sosial. Ada tiga dimensi yang menjadi acuan dalam menganalisis, yakni teks, kognisi sosial pembuat teks, dan analisis sosial. Teknik pengumpulan data terdiri dari tiga cara, yakni, rekaman vcd “*Bajaj Bajuri*”, wawancara dengan Aris Nugraha sebagai kreator dari sinetron tersebut, dan penelusuran literatur.

Hasil penelitian menjelaskan mengenai gambaran kehidupan masyarakat Betawi sebagai masyarakat marjinal ibukota. Citra Betawi sebagai masyarakat yang ‘terbelakang’ adalah gambaran yang sesuai dengan konversasi atau ‘aturan’ simbolis televisi. Peneliti juga menemukan bahwa terdapat kekerasan bertingkat dalam sinetron *Bajaj Bajuri*, yaitu antara Emak dengan Bajuri; dan antara Bajuri dengan Oneng. Peneliti menyimpulkan bahwa ‘sekedar hiburan’ merupakan suatu ideologi yang berakar dari kapitalisme, artinya pembuat teks ingin tayangannya menarik dan ditonton banyak orang, dan akhirnya mendapat rating yang tinggi untuk mengundang para pengiklan.

BAB I

PENDAHULUAN

Televisi adalah jendela dunia, kita dapat menyaksikan pentas dunia lewat televisi. Televisi dengan fungsi informasinya menyebarkan berbagai informasi dan pengetahuan di tingkat lokal maupun global, sehingga dapat menjadi sarana memperlancar proses transformasi budaya. Michael Novak berpendapat bahwa sebagai agen kebudayaan, televisi bahkan telah membentuk jiwa manusia.¹

Produksi budaya televisi adalah simbol. Televisi memproduksi dan menyiarkan realitas, realitas sosial, dalam bentuk simbol-simbol. Dalam kehidupan sosial, manusia juga hidup dalam lingkungan simbolik. Tetapi pada televisi, simbol adalah utama. Televisi menghadirkan semua lingkungan manusia itu dalam bentuk simbol, mengubah realitas empirik lingkungan manusia menjadi realitas simbolik.

Televisi sebagai suatu media memiliki realitas, yang disebut sebagai realitas media. Realitas media berbeda dengan realitas empirik, meskipun realitas media direproduksi sepenuhnya berdasarkan realitas empirik. Realitas empirik, berupa fakta-fakta, memiliki keutuhan dan kerangka. Ketika suatu peristiwa direkam dengan kamera, sesungguhnya yang direkam hanyalah "potongan-potongan peristiwa" dari suatu peristiwa yang utuh dan berkerangka. Kamera mengambil salah satu sudut suatu peristiwa itu dan melepaskannya dari kerangka keseluruhan yang mengitarinya. Rekaman

¹ Idy Subandy Ibrahim, "*Televisi sedang Menonton Anda*", dalam Deddy Mulyana dan Idy Subandy Ibrahim, *Bercinta dengan Televisi*, 1997, Penerbit: Rosdakarya, Bandung, hal. 348

potongan peristiwa-peristiwa ini kemudian diedit, dikemas, dan dijadikan jalinan cerita baru, dan mungkin untuk mendukung suatu kepentingan, atau menghindari tekanan suatu kekuasaan.

Terjadinya proses ‘pemotongan’ terhadap peristiwa yang utuh terjadi karena peristiwa itu sendiri tidak bisa menunjukkan, agar bisa dipahami peristiwa harus dijadikan bentuk-bentuk simbolis. Lebih lanjut Littlejohn menyatakan:

*Events do not signify...to be intelligible events must be put into symbolic form...the communicator has a choice of codes or sets of symbols. The one chosen affect the meaning of the event for receivers. Since every language-every symbol-coincides with an ideology, the choice of aset of symbols, is wheter consious or not, the choice of an ideology*²

Dalam menyajikan realitas empirik, media memiliki “bahasa” tersendiri, bahasa yang dibentuk oleh pertautan antara komponen-komponen yang terintegrasi dalam sistem organisasi dan institusi media televisi : gaya penyiar, teknologi, modal, profesionalisme, efisiensi, iklan, pasar, bahkan ideologi. Neil Postman³ dalam bukunya yang diberi judul amat provokatif, “*Menghibur Diri Sampai Mati*”, menyebut “bahasa televisi” ini sebagai “konversasi”, yang nampaknya diilhami oleh aksioma McLuhan : “*the media is the message*”.

Konversasi secara metaforis, kata Postman, untuk tidak hanya menunjuk pada percakapan namun juga pada segala teknik dan teknologi yang memungkinkan umat

² Stephen W. Littlejohn, *Theories of Human Communication*, Fifth Edition, 1996, California, Wadsworth Publishing Company hal. 236

³ Neil Postman, *Menghibur Diri Sampai Mati*, 1995, Jakarta: Pustaka Sinar Harapan dalam “*Budaya Televisi dan Determinisme Simbolik*” oleh Mursito B.M diakses dari <http://psi.ut.ac.id> diakses tanggal 10 Mei 2005

manusia dari suatu peradaban tertentu untuk bertukar pesan. Dalam pengertian ini, semua kebudayaan adalah suatu konversasi atau lebih jelasnya lagi, suatu kumpulan konversasi, diadakan dengan berbagai variasi simbolis.

Tuturan simbolik televisi merupakan konversasi dari dunia material, dunia sosial, dan dunia simbolik yang menjadi lingkungan manusia. Televisi mengubah dan mentransformasikan “dunia manusia” ini menjadi realitas media (televisi). Media menentukan bagaimana suatu realitas empirik diformat, dikemas dengan trik-trik kamera, editing, yang membuat suatu “materi” tampil menarik, membentuk cerita baru tentang realitas : realitas televisi. Di sisi lain, untuk memberi ilustrasi pada aksioma *the media is the message*-nya McLuhan, media televisi telah “mendefinisikan” siapa saja dan apa saja yang hendak ditampilkan. Seseorang bisa saja amat vokal dan amat kritis berbicara dalam berbagai seminar, tetapi akan menjadi “jinak” dan “sopan” ketika harus berbicara di depan kamera televisi. Ia harus menyesuaikan diri dan menggunakan *konversasi* televisi dan menghilangkan “*konversasi seminar*” ketika tampil di layar televisi, dalam gaya dan cara mengungkapkan realitas.

Televisi memaknakan realitas sosial, dengan simbol. Secara teknis, Fiske⁴ membagi proses bekerjanya produksi dan reproduksi realitas, melalui tahapan-tahapan; *Tahap pertama* adalah “*reality*”, yang berujud penampilan, pakaian, *make-up*, lingkungan, perilaku, berbicara, gesture, ekspresi, suara, dsb. *Tahap kedua*, *representation*, televisi menggunakan kamera, penyinaran, editing, musik, suara, untuk membuat “cerita” yang berbentuk narasi, konflik, aksyen, dialog, *setting*, *casting*, dsb. Dan tahap ketiga disebut *ideology*, yang merupakan organisasi dari kode-kode ideologi

⁴ *ibid*

secara koheren dan dapat diterima : individualisme, patriarki, ras, materialisme, kapitalisme, dsb. Tahapan-tahapan ini menggambarkan bagaimana suatu realitas fisik/empirik “diolah”, diubah, dan ditransformasikan menjadi realitas simbolik.

Salah satu produk budaya televisi yang cukup menarik untuk dicermati adalah keberadaan film cerita yang dibuat untuk media televisi, yang dalam wacana televisi Indonesia disebut sebagai sinema elektronik. Secara harafiah sinetron merupakan penggabungan dan pemendekan dari “sinema” dan “elektronika”. Namun, elektronika di sini tidak semata mengacu pada pita kaset yang proses perekamannya berdasar kaidah-kaidah elektronis itu. Elektronika dalam sinetron itu lebih mengacu pada medium penyarannya, yakni televisi.

Sebagai sinema yang dikhususkan untuk tayangan televisi, perhitungan dan kemungkinan eksplorasi estetikanya pun menjadikan sinetron berlainan dibandingkan dengan sinema bioskop. Perbedaan yang paling terasa pertama kali adalah bahwa layar kaca televisi tidak selebar layar bioskop. Perbedaan kedua, jenis penontonnya pun relatif berbeda. Penonton bioskop sejak awal masuk gedung bioskop sudah menyiapkan diri untuk menyaksikan tayangan yang bakal ditonton, sementara penonton sinema televisi bisa dikatakan sambil lalu, bersama sanak keluarga, sambil melayani tamu kalau ada tamu, atau sambil memomong anak. Sinema televisi atau sinetron lebih banyak membutuhkan kemungkinan jeda dalam ritme dan plotnya.

Sebagai sesama sinema, dinamika dalam sinema layar lebar berbeda dibandingkan dengan sinema televisi. Salah satu pembedanya, sinema layar lebar dibuat dengan niat untuk ditonton secara khusus di gedung bioskop atau dalam komunitas

khusus macam kineklub misalnya. Artinya, setiap penonton yang hendak menyaksikan sinema bioskop yang dalam ruang khusus itu, sejak dari awal sudah meniatkan dirinya. Bahwa jenis-jenis penonton film bioskop ini kemudian dapat dipilah-pilah, tidak mengubah proses dari niat awal menonton itu, yakni siap menonton karena sudah memiliki pilihan sesuai dengan kerangka pikiran yang ada sebelumnya. Sementara untuk sinema televisi karena tidak pernah langsung memilih (dari jenis sinema, judul, hingga jadwal waktu), jenis penontonnya jauh lebih beragam, baik dari tingkat ekonominya maupun tingkat pendidikannya.⁵

Sinetron dapat dibedakan ke dalam empat kategori jenis, yaitu seri, serial, mini seri, dan sinetron lepas. Secara harafiah, seri adalah rangkaian cerita atau gambar yang berturut-turut, nomor yang berurutan. Sedangkan serial adalah berturut-turut, berurutan dan bersambungan⁶. Sinetron seri adalah sinetron yang memiliki banyak episode, tetapi masing-masing episode tidak memiliki hubungan sebab akibat. Sedangkan sinetron serial adalah sinetron yang memiliki banyak episode dan masing-masing episode memiliki hubungan sebab akibat. Sinetron mini seri merupakan sinetron yang memiliki 3 sampai 6 episode saja. Sinetron lepas adalah sinetron dengan satu seri selesai.⁷

Merujuk pada konsepsi Ben Agger⁸, sinetron jelas memiliki kandungan budaya pop yang kental. Ben Agger mengelompokkan budaya pop dalam empat aliran, yaitu (1) budaya dibangun berdasarkan kesenangan, tapi tidak substansial dan mengentaskan orang dari kejenuhan kerja sepanjang hari; (2) kebudayaan populer menghancurkan nilai-

⁵ Veven Sp Wardhana "Kapitalisme Televisi", 1997, Pustaka Pelajar, Yogyakarta

⁶ Kamus Besar Bahasa Indonesia, Balai Pustaka, Jakarta, 1999, hal. 826

⁷ *op cit* hal. 83

⁸ Ben Agger, *Culture Studies as Critical Theory*, 1992, London, The Falmer Press hal.24 dalam Muh, Labib, *Potret Sinetron Indonesia*, 2002, MU: 3 Books, Jakarta, hal. 50

nilai budaya tradisional; (3) kebudayaan menjadi masalah besar dalam pandangan ekonomi Marx kapitalis; dan (4) kebudayaan populer merupakan budaya yang menetes dari atas.

Sangat jelas bahwa dalam sinetron, kandungan keempat aliran kebudayaan populer tersebut sangat kental. Merujuk pada aliran pertama, sinetron jelas sejak awal didesain sebagai produk hiburan yang dapat mengentaskan orang dari kejenuhan kerja sepanjang hari. Sinetron merupakan hiburan sekilas yang sangat tidak substansial. Sekadar numpang lewat dan menghibur pada jam tertentu saja.

Sinetron juga mampu menggeser atau bisa jadi malah menghancurkan nilai-nilai kebudayaan tradisional. Tawaran “mimpi” hidup bergelimang harta sangat bertentangan dengan nilai-nilai kesederhanaan. Konflik keluarga yang tiada ujung merupakan kebalikan dari nilai-nilai harmoni dalam keluarga. Nilai-nilai tata krama, sopan santun, dan menghormati orang tua terjungkir balik dalam sinetron. Alur cerita yang tidak masuk logika telah menghancurkan nilai dan ilmu pengetahuan, padahal pemikiran yang matang dan perencanaan sangat perlu dalam kehidupan. Seorang yang memiliki intelektualitas tinggi masih menggunakan jasa dukun dalam bertindak.

Keberadaan sinetron Indonesia juga tidak lepas dari kritik para pengamat televisi. Pengamat televisi, Veven Sp. Wardhana, menyoroti tentang kemiripan dan bahkan kesamaan karakter peran para tokoh dalam sejumlah sinetron, ia menyatakan bahwa sinetron Indonesia cenderung bergaris besar, tidak mempunyai kekhasan, dan diberi judul apa pun tidak menjadi soal. Veven menyatakan bahwa penyebabnya adalah televisi masih mengandalkan ukuran rating sebagai ukuran keberhasilan sebuah tayangan secara

komersial.⁹ Karena rating masih “diagungkan” sebagai tolok ukur keberhasilan suatu tayangan, maka tidak mengherankan jika satu stasiun televisi menayangkan satu judul sinetron yang meraih rating tinggi, stasiun televisi yang lain akan menayangkan jenis sinetron yang hampir serupa. Hal ini kemudian membuat suatu “tren” tersendiri dalam pembuatan sinetron, misalnya tren sinetron remaja atau tren sinetron bernuansa religius yang “membangiri” layar kaca pada bulan Ramadhan.

Kecenderungan stasiun televisi untuk melakukan proses imitasi terhadap sinetron yang meraih rating tinggi juga dapat dilihat pada sinetron yang berlatar belakang budaya Betawi. Kemunculan sinetron “Si Doel Anak Sekolahan” (SDAS) bisa dikatakan sebagai awal dari banyaknya sinetron berlatar belakang budaya Betawi di layar kaca. Meski saat itu lebih banyak sinetron yang menjual mimpi dengan setting kehidupan kelas atas, ternyata SDAS mampu bertahan dan mampu merangsek ke papan atas. SDAS pernah mencapai rating di atas 50-an.¹⁰ Selain cerita keseharian masyarakat kecil di pinggiran Jakarta, guyonan khas Betawi yang diperagakan oleh maestro budaya Betawi seperti Benyamin Sueb dan Pak Tite menjadi daya tariknya.

Tidak hanya itu saja, tokoh SDAS kemudian malah identik dengan perannya. Dalam dunia nyata, mereka selalu dipersonifikasikan sebagai tokoh tersebut. Suti Karno selalu dipanggil dengan nama Atun, Aminah Cendrakasih lebih dikenal sebagai Mak Nyak, Cornelia Agatha lebih populer sebagai Sarah, juga Maudy Kusnaedy identik dengan Zaenab.

⁹ *ibid* hal. 80

¹⁰ Dodiek Adyttya Dwiyanto, “Sinetron-sinetron Betawi Bertebaran di Layar Kaca: Bermula dari Lenong Rumpi, Bersinar lewat Si Doel Anak Sekolahan” diakses tanggal 20 Januari 2005 dari www.wacana.nct

Sukses Si Doel akhirnya mendorong diproduksi sinetron dengan latar belakang budaya Betawi dalam jumlahnya yang banyak. Saat ini kita bisa menyaksikan sinetron dengan rasa Betawi dalam beragam judul. Semisal *Kecil-kecil Jadi Manten*, *Samson Betawi*, *Babe*, *Mat Grobak*, *Jamilah Binti Selangit*, dan *Bajaj Bajuri*. Itulah sederet keseharian Betawi yang dipotretkan lewat program televisi. Dan pemirsa secara langsung bisa mempelajari Betawi dengan nilai keunikan, kelucuannya yang ada.

Melihat banyaknya sinetron berlatar belakang budaya Betawi yang ditayangkan di televisi, maka pertanyaan yang muncul adalah bagaimana budaya Betawi menjadi demikian dominan di layar kaca dan aspek apa yang membuat budaya Betawi menjadi dominan. Dalam sebuah artikel di harian *Republika* yang berjudul "*Kejayaan Kultur Betawi*", disebutkan terdapat tiga aspek yang membuat kultur Betawi menjadi berjaya di layar kaca.¹¹

Pertama, kultur Betawi diuntungkan karena ia berdekatan dengan pusat kekuasaan media televisi, yakni di seputar Jakarta. Jika kita meminjam terminologi politik komunikasi simbolis, maka posisi Betawi tak lepas dari keberuntungannya dekat dengan kekuasaan. Industri televisi memang tumbuh besar di pusat kekuasaan Jakarta dan budaya Betawi ada di sekitarnya. Maka, para pelaku industri televisi akan cepat melakukan sikap pragmatismenya dengan menangkap sebuah budaya yang memang dekat dengan mereka. Ketika budaya begitu dominan di televisi, memang tak lepas dari kondisi sehari-hari yang setiap hari diakrabi oleh pelaku televisi dan lantas dipublikasikan lewat media televisi.

Kedua, pertimbangan ekonomis. Ketika rumah produksi diklaim hanya memproduksi 'sinetron mimpi' yang kering akan budaya lokal yang kental, maka mereka

¹¹ "*Kejayaan Kultur Betawi*" diakses dari www.republika online.com tanggal 10 Mei 2005

dengan cepat melakukan pembelaan. Secara ekonomis, memproduksi sinetron dengan kultur Betawi lebih irit. Lebih irit dan ekonomis jika dibandingkan dengan memproduksi sinetron di Aceh, Papua, Bali, maupun Toraja. Pertimbangan ekonomi menjadi prioritas utama, jika kita melihat fakta bahwa hasil akhir sebuah tayangan sinetron juga akan dikalkulasi dalam hitung-hitungan ekonomis. Memproduksi sinetron Betawi lebih irit dan murah, dengan keuntungan yang lebih besar, jika dibandingkan dengan memproduksi sinetron dengan latar budaya luar Jawa.

Ketiga, sinetron kultur Betawi pada saat ini telah diuntungkan oleh sejarah. Sejarah industri audiovisual dan perfilman di tanah air membuktikan bahwa budaya Betawi lebih awal dikenal masyarakat di media audiovisual dibandingkan budaya yang lain. Bahkan intensitasnya lebih tinggi, kemunculannya juga lebih sering jika dibandingkan dengan budaya yang lain. Bukan tidak mungkin manakala industri televisi pada saat ini makin melegitimasi fakta sejarah tersebut.

Sinetron berlatar belakang budaya Betawi yang saat ini sedang digemari dan menjadi salah satu sinetron favorit adalah sinetron komedi “Bajaj Bajuri” yang ditayangkan oleh TransTV. Sinetron yang pada awalnya hanya ditayangkan tiga kali dalam seminggu dengan durasi 30 menit, saat ini ditayangkan setiap hari dan durasinya ditambah menjadi satu jam. Menurut Ishadi Siregar¹², rating “Bajaj Bajuri” ada pada kisaran 5, atau ditonton oleh 5 juta orang dan tarif iklannya mencapai 15 juta rupiah per 30 detik. Maka tidak mengherankan jika sinetron ini merupakan salah satu sinetron unggulan TransTV dan diputar pada jam tayang utama (*prime time*). Secara kualitas, sinetron ini juga mendapatkan pengakuan. Sinetron “Bajaj Bajuri” mendapatkan

¹² www.mail-archieve.com diakses tanggal 10 Mei 2005

penghargaan sebagai sinetron terpuji dalam Festival Film Bandung, dan Nani Wijaya meraih penghargaan sebagai artis pendukung terbaik.¹³

Kesuksesan sinetron “Bajaj Bajuri” bisa jadi karena kekuatan dari cerita yang disampaikan. Sebagai sinetron yang bergenre komedi situasi (sitkom), sinetron ini memberikan suatu warna yang berbeda jika dibandingkan dengan sinetron-sinetron lain yang sejenis. Sinetron ini mencoba “menggigit” penonton bukan hanya berbekal adegan-adegan *slapstick* seperti sinetron-sinetron sitkom lain pada umumnya, tetapi sinetron “Bajaj Bajuri” ini lebih mengandalkan pada segi cerita. Penonton tertawa melihat karakter-karakter yang ada dalam sinetron ini terlibat dalam suatu situasi yang mengundang tawa. Singkatnya, sinetron ini benar-benar merupakan suatu sitkom alih-alih maaf “*shitcom*”, yaitu tayangan komedi yang hanya mengandalkan adegan-adegan *slapstick*.

Naskah merupakan hal yang diandalkan dalam “Bajaj Bajuri”. Humor memang menjadi tujuan “Bajaj Bajuri”, tetapi para pemeran bukan pelawak atau aktor yang berpretensi untuk melucu dalam tontonan ini. Kecuali Mat Solar yang berperan sebagai Bajuri, pemain “Bajaj Bajuri” lainnya bukanlah pelawak, seperti Nani Wijaya sebagai Emak, Rieke Diah Pitaloka sebagai Oneng, dan Fanny Fadillah sebagai Ucup. Mat Solar pun pada komedi situasi ini tidak muncul dalam kapasitasnya sebagai pelawak, melainkan sebagai seorang aktor.

Skenario “Bajaj Bajuri” ditulis sedemikian rupa sehingga detail dan karakter masing-masing pemainnya diperinci sehingga penonton memahami perbedaan maupun persamaan pada masing-masing karakter. Sebagai sinetron serial, “Bajaj Bajuri” selalu

¹³ www.kompas.com diakses tanggal 10 Mei 2005

menawarkan cerita-cerita baru yang seringkali dikaitkan dengan keadaan terkini yang sedang terjadi di negara kita, misalnya saja cerita tentang pemilihan umum.

Cerita dalam sinetron ini bukanlah seperti sinetron kebanyakan yang dapat kita saksikan di layar kaca. Sinetron ini tidak bertutur tentang dunia hitam putih, dunia yang selalu digambarkan sinetron kebanyakan di televisi. Tidak ada sosok yang superganteng, superkaya, superbaik, superjahat, superburuk. Yang ada hanyalah cerita sehari-hari di belantara metropolitan Jakarta, cerita tentang keseharian masyarakat kelas bawah Jakarta yang tengah menumpuk mimpi dan berupaya menggapainya. Cerita seputar ingin hidup enak, ingin mendapat pekerjaan, ingin mendapat pacar, ingin punya usaha yang lebih bagus. Contoh kekuatan ide cerita *Bajaj Bajuri* antara lain dalam episode hari Senin (19/1/04). Di bagian akhir, terjadi kekonyolan situasi ketika Ucup hendak dikawinpaksakan oleh mertua Bajuri dengan gadis yang molek tapi sudah bunting dengan pacarnya gara-gara sering "bermain" di kursi tamu. Acara akad-nikah ternyata terganggu oleh dering telepon di ruang lain KUA, sehingga Pak Penghulu sering keluar masuk ruangan. Celakanya, kisruh persoalan nikah itu membuat Bajuri serombongan tanpa sengaja bergantian duduk di dua kursi calon pengantin, dan setiap kali itu pula Pak Penghulu mengira calon pengantinya berganti-ganti. Malahan ketika Ucup dan Bajuri duduk di kursi-kursi itu, Pak Penghulu kaget, mengira calon pengantinnya homo. "Masak jeruk makan jeruk," komentarnya meniru sebuah iklan televisi.

Garin Nugroho¹⁴ menyatakan bahwa "*Bajaj Bajuri*" mampu meraih kesuksesan dikarenakan penulis skenario "*Bajaj Bajuri*" piawai menguasai tiga aspek penting penulisan komedi situasi di televisi. Pertama, senantiasa bertitik tolak pada gagasan

¹⁴ Garin Nugroho, *Bajaj Bajuri: Sastra Rakyat Hari Ini*, Majalah Tempo edisi 24 April 2005 hal. 113

tertentu yang akrab, baik berupa peristiwa, isu maupun gagasan. Sesuatu yang kemudian digulirkan menjadi situasi yang dialami tokoh-tokohnya yang pada akhirnya melahirkan berbagai peristiwa drama yang lucu. “Bajaj Bajuri” sukses karena peristiwa yang lahir adalah kejelian menangkap kehidupan sehari-hari yang mampu menjadi olok-olok bagi pemirsa televisi itu sendiri.

Aspek kedua, keunggulan dalam membubuhkan ensembel karakter yang saling melengkapi. Bisa diduga, gagasan yang muncul akan mengalami tanggapan dan ruang perkembangan yang penuh komedi dalam berbagai perspektif karakter. Ada karakter Oneng yang sedikit bego-bego pintar namun tulus, atau Emak yang serba sok tahu dan cenderung seenaknya.

Aspek ketiga: memenuhi syarat sebagai industri budaya populer, yakni, mempunyai formula yang menjadi konvensi dengan penonton. Hal ini terlihat dari metode babakannya yang serba pendek dan digantung. Syarat yang lain adalah kemampuan hidupnya yang panjang, dengan standarisasi pada kualitas drama komedinya.

Ide awal dari pembuatan sinetron “Bajaj Bajuri” berawal dari Nasrullah atau yang lebih dikenal sebagai Mat Solar, ia berusaha membuat sinetron Betawi dengan nuansa baru. Nasrullah mendapatkan ide pada waktu melihat banyaknya Pemberhentian Hubungan Kerja (PHK) pada tahun 1999. Ia ingin menggambarkan kehidupan orang yang terkena PHK. Awalnya sinetron ini hendak diberi judul “Bajaj Bang Mamat”, namun karena dirasa kurang pas maka diganti dengan judul “Bajaj Bajuri”. Bajuri sendiri merupakan nama dari tokoh utama yang pertama kali dimainkan oleh Nasrullah sewaktu ia masih bergabung dengan teater Mama.¹⁵

¹⁵ www.detik-hot.com diakses tanggal 12 Desember 2004

Awalnya proposal sinetron ini ditolak sewaktu ditawarkan kepada pihak televisi. Nasrullah sendiri mengatakan tidak ingat berapa banyak televisi yang menolak proposal sinetron tersebut. Akhirnya proposal sinetron tersebut dijual kepada pihak Padi Film, justru Padi Film yang mendapatkan persetujuan dengan pihak Trans TV. Pada akhir tahun 2001, proses produksi sinetron ini dimulai, dan pada bulan Mei 2002 mulai ditayangkan di Trans TV. Pada awal pembuatannya, Nasrullah masih ikut dalam pembuatan naskah. Setelah 20 episode, pihak Padi Film lewat tim kreatifnya yang menangani pembuatan naskah. Kontrak pertama dengan Trans TV sebenarnya hanya untuk 20 episode, tetapi karena sinetron ini mendapat sambutan yang baik dari khalayak, maka pihak Trans TV memperbarui kontrak dengan Padi Film.¹⁶

Sejak tanggal 28 Mei 2005 sinetron Bajaj Bajuri hadir dalam dua kemasan yang berbeda. Sinetron Bajaj Bajuri kini dipecah menjadi dua judul sinetron baru, yaitu *Salon Oneng* dan *Bajaj Baru Bajuri*. Sinetron *Salon Oneng* ditayangkan setiap hari Sabtu dan Minggu pukul 19.00 WIB, sedangkan sinetron *Bajaj Baru Bajuri* ditayangkan setiap hari Minggu pukul 20.00 WIB. Sementara episode lama Bajaj Bajuri juga masih diputar ulang oleh Trans TV dari hari Senin sampai Jum At pukul 18.00 WIB. Alasan dipecahnya *Bajaj Bajuri* menjadi dua komedi situasi berbeda ini merupakan strategi program. Menurut Aris Ananda dari Bagian Programming Trans TV, *Bajaj Baru Bajuri* merupakan pengembangan dari *Bajaj Bajuri*.

“Ketika sebuah program sudah berhasil, harapannya kan bisa lebih panjang lagi. Bila memperpanjang durasi, rasanya tidak mungkin, sebab *Bajaj Bajuri* sudah mengalami penambahan durasi dari setengah jam menjadi satu jam”¹⁷

¹⁶ *ibid*

¹⁷ *Episode Baru Bajaj Bajuri: Perpisahan Itu Memang Tak Terelakkan* diakses dari www.suara.merdeka.com tanggal 3 September 2005

Menurut Meisya Mulyasa Insani, pimpinan program GMM Films¹⁸ (rumah produksi yang saat ini memproduksi *Bajaj Baru Bajuri* dan *Salon Oneng*), kedua sinetron tersebut merupakan dua program yang benar-benar berbeda. Sutradaranya berbeda, tim kreatifnya berbeda, pemainnya berbeda, studionya pun beda. Namun tetap ada benang merah yang menghubungkan keduanya. *Salon Oneng* masih tetap dengan pemain lama, tapi *Bajaj Baru Bajuri* muncul dengan pemain-pemain baru dengan *setting* yang juga baru.

Jika kita mencermati lebih jauh mengenai sinetron-sinetron berlatar belakang budaya Betawi, maka kita akan melihat suatu ironi, karena di antara sekian banyak judul sinetron yang menggunakan latar budaya Betawi, hampir semua karakter orang Betawi ditampilkan sebagai orang yang bodoh, kolot, dan “gagap” terhadap perkembangan jaman. Bisa jadi hal ini merupakan eksek dari apa yang sebelumnya dinyatakan oleh Veven Sp. Wardhana tentang “diagungkannya” rating sebagai tolok ukur keberhasilan suatu tayangan. Para pembuat sinetron melihat bahwa karakter orang Betawi yang “terbelakang” yang mampu menarik perhatian orang untuk menontonnya dan berkorelasi langsung dengan posisi rating yang tinggi, akibatnya tercipta suatu standar bagi pembuat sinetron ketika akan membuat sinetron baru yang bernuansa budaya Betawi, menilik pada keberhasilan sinetron serupa.

Standar mengenai pencitraan karakter masyarakat Betawi sebagai masyarakat yang “terbelakang” seolah menciptakan “hukum relativitas rating” dimana jika ingin mendapatkan rating yang tinggi gunakanlah karakter orang Betawi yang “terbelakang”, karena bisa jadi karakter orang Betawi yang pintar dan telah tersentuh modernitas kurang

¹⁸ *ibid*

menarik bagi penonton. Tetapi hal ini juga bersifat relatif, karena selain tokoh juga diperlukan aspek-aspek yang lain, misalnya jalan cerita, jam tayang ataupun aktor dan aktris pemeran tokoh cerita.

Tayangan-tayangan media televisi disadari atau tidak telah meninggalkan kesan-kesan di dalam pikiran pemirsanya. Dan kesan-kesan tersebut selalu hidup di dalam pikiran pemirsa dan membentuk panggung-panggung realitas di dalam pikiran mereka. Menurut Deddy Mulyana hal ini terjadi karena televisi menawarkan ideologinya sendiri secara khas. Dengan tayangan-tayangannya yang batas-batasnya begitu cair (antara berita, fiksi, propaganda, iklan, hiburan, pendidikan), bahwa televisi mencampuradukkan realitas pengalaman individu yang berlainan (mimpi, khayalan, histeria, kenyataan, harapan) sehingga individu sulit mengidentifikasi pengalamannya sendiri.¹⁹

Keberadaan sinetron berlatar budaya Betawi dalam jumlah yang cukup banyak tentu akan membawa implikasi tersendiri. Setting sinetron yang menggambarkan masyarakat Betawi sebagai masyarakat pinggiran dan ‘terbelakang’ tentu akan berpengaruh terhadap orang yang menontonnya, karena bisa jadi seseorang akan mengambil kesimpulan bahwa Betawi adalah masyarakat pinggiran yang ‘terbelakang’ setelah melihat tayangan sinetron yang berlatar belakang budaya Betawi, mereka akan menganggap realitas simbolik yang ada dalam televisi sebagai realitas empiris.

Berkaitan dengan latar belakang masalah yang telah diuraikan di atas, penelitian yang berjudul ‘Wacana Masyarakat Betawi dalam sinetron “*Bajaj Bajuri*” ini mencoba mengeksplorasi bagaimana masyarakat Betawi digambarkan dalam sinetron “*Bajaj Bajuri*”.

¹⁹ Deddy Mulyana, *Prolog: Bercinta dengan Televisi*, dalam Deddy Mulyana dan Idy Subandy Ibrahim, *Bercinta dengan Televisi*, 1997, Rosdakarya, Bandung, hal 3

Untuk meneliti permasalahan tersebut, peneliti menggunakan metode *Critical Discourse Analysis* (CDA) dengan pendekatan “kognisi sosial” dari Teun van Dijk. Melalui pendekatan “kognisi sosial” bukan hanya teks saja yang dianalisis, tetapi juga bagaimana suatu teks diproduksi, karena suatu teks merupakan hasil dari suatu praktik produksi yang juga harus diamati. Penekanan penggunaan metode CDA lebih dikarenakan metode ini meneliti masalah sosial tentang penyalahgunaan kekuasaan dan dominasi dari suatu kelompok sehingga memunculkan kelompok yang tertindas dan termarginalkan. Dalam hal ini kekuasaan dan dominasi berasal dari bahasa simbol yang disampaikan melalui tayangan televisi.

I.2 RUMUSAN MASALAH

Dari latar belakang masalah di atas, maka dapat dirumuskan permasalahan penelitian sebagai berikut:

- Bagaimana wacana yang ingin disampaikan mengenai masyarakat Betawi dalam sinetron komedi situasi “*Bajaj Bajuri*” yang ditayangkan oleh Trans TV, berkaitan dengan representasi dan ideologi yang dibawanya?

I.3 TUJUAN PENELITIAN

Penelitian ini bertujuan untuk mengetahui bagaimana media massa, dalam hal ini sinetron televisi menyampaikan wacana mengenai masyarakat Betawi. Berkaitan dengan hal tersebut, maka perlu diketahui representasi masyarakat Betawi dalam sinetron “*Bajaj Bajuri*” dan representasi masyarakat Betawi pada sinetron komedi situasi sebelumnya yang menampilkan figur masyarakat Betawi sebagai tokoh utama, sehingga dapat dilihat

perbandingan antara representasi masyarakat Betawi dalam sinetron “*Bajaj Bajuri*” dengan sinetron-sinetron yang pernah diproduksi sebelumnya. Selanjutnya, melakukan analisis terhadap wacana, yaitu ketika representasi-representasi dalam teks dikaitkan dengan kognisi sosial pembuat teks dan konteks dimana teks itu diproduksi dan diinterpretasi, untuk mengungkapkan ideologi yang dibawa oleh sinetron “*Bajaj Bajuri*”.

I.4 MANFAAT PENELITIAN

Manfaat penelitian ini antara lain:

- Manfaat teoritis, penelitian ini memberikan tambahan pengetahuan tentang penggunaan bahasa dan simbol dalam sinetron yang bisa menggambarkan masyarakat Betawi, selain itu juga akan memperkaya kajian-kajian Ilmu Komunikasi dengan wacana teks media khususnya dengan menggunakan *critical discourse analysis*.
- Manfaat sosial, mengajak masyarakat untuk berpikir kritis dan melihat lebih jernih bahwa konstruksi realitas dalam televisi mengenai masyarakat Betawi bisa jadi melenceng atau malah jauh dari realitas sesungguhnya sehingga kita tidak mudah terjebak dalam stereotipe-stereotipe tentang masyarakat Betawi.

I.5 TINJAUAN PUSTAKA

I.5.1 BETAWI DI LAYAR KACA

Etnisitas merupakan suatu konsep budaya yang berintikan penganutan norma, nilai, keyakinan, simbol, dan praktik budaya bersama. Pembentukan “kelompok etnis” berdasarkan penanda budaya bersama yang telah tumbuh dalam konteks sejarah, sosial,

dan politik tertentu dan telah mendorong perasaan terlibat yang dilandasi, setidaknya sebagian, oleh leluhur mitologis bersama.²⁰ Kelompok-kelompok etnis tidak berlandaskan ikatan primordial atau ciri-ciri kultural universal yang dimiliki oleh kelompok tertentu, melainkan terbentuk melalui praktik diskursif. Etnisitas terbentuk oleh cara kita membicarakan identitas kelompok dan mengidentifikasikan diri dengan tanda-tanda dan simbol-simbol yang menciptakan etnisitas.

Etnisitas merupakan konsep relasional yang terkait dengan kategori-kategori identifikasi diri asumsi sosial. Apa yang kita pikirkan sebagai identitas kita tergantung pada apa yang bukan identitas kita, misalnya saja orang Betawi bukan orang Sunda, Batak, atau Jawa. Karenanya, etnisitas lebih tepat dipahami sebagai proses penciptaan batas-batas yang disusun dan dipertahankan dalam kondisi-kondisi sosiohistoris tertentu. Tentu saja mengatakan bahwa etnisitas bukanlah perbedaan budaya yang telah ada sebelumnya tidak berarti bahwa keunikan-keunikan tersebut tidak bias diciptakan secara sosial menggunakan penanda-penanda yang berkonotasi universalitas, wilayah, dan kemurnian, sebagai contoh metafora darah, kekerabatan, dan tanah air.

Berbicara mengenai etnis Betawi, berdasarkan data statistik, orang Betawi yang ada di Jakarta berjumlah 2.310.587 jiwa atau sekitar 27 persen. Jumlah ini artinya etnis Betawi menjadi etnis terbanyak kedua setelah etnis Jawa yang sekitar 33 persen.²¹

Berdasarkan perhitungan sejarah kemanusiaan, orang atau suku Betawi merupakan pendatang baru di Jakarta. Kelompok etnis ini lahir dari perpaduan antar kelompok etnis yang sudah ada dan hidup di Jakarta, seperti orang Sunda, Jawa, Bali, Melayu, Ambon, Sumbawa, dan lainnya, termasuk orang Arab dan Cina yang orang

²⁰ Chris Barker, *Cultural Studies: Teori dan Praktik*, Benteng, Yogyakarta, 2005

²¹ Betawi "Punya Cerita" harian Kompas tanggal 15 Agustus 2005

asing. Sebab dalam sensus kuno Jayakarta serta Batavia tahun 1615 dan 1815, tercatat beberapa golongan etnis, tetapi tidak tercatat etnis Betawi. Begitupun dalam catatan sensus antara tahun 1815 sampai tahun 1893, belum ada nama etnis Betawi. Baru selewat tahun 1930, muncul catatan etnis Betawi dengan jumlah mencapai 778.953 jiwa.²²

Situs Bappedajakarta.go.id²³ mencatat etnis pembentuk itu adalah mereka yang dijadikan budak belian, yang di abad ke-18 merupakan mayoritas penduduk Batavia, dengan persentase sebesar 49 persen. Jejak pencampuran itu didasarkan pula atas studi kebudayaan baik bahasa maupun kesenian yang mengandung banyak unsur perpaduan budaya dari etnis pembentuk maupun dari luar.

Meskipun, di zaman itu kesadaran diri selaku etnis Betawi, diduga beberapa pakar belumlah mengakar. Sebab dalam pergaulan sehari-hari, etnis Betawi itu cenderung menyebut dirinya berdasarkan lokasi pemukimannya. Misalnya orang Kemayoran, orang Senen, orang Mampang, dan lainnya. Namun pengakuan Betawi sebagai sebuah kelompok etnis, juga sebagai satuan sosial dan politik dalam lingkup pemerintahan kolonial Hindia Belanda, sebenarnya sudah muncul saat Mohamad Husni Thamrin mendirikan Perkoempoelan Kaoem Betawi. Di saat itu baru kaum terpelajar dan segelintir saja, orang Betawi yang sadar sebagai suatu golongan etnis yang akan berperan dalam panggung sosial politik.

Guru Besar FISIP UI Prof Dr Muhammad Budyatna meramalkan budaya Betawi akan punah satu generasi mendatang. Alasannya ada dua: *pertama*, karena ketidakpedulian orang Betawi terhadap budayanya; dan *kedua*, karena semakin

²² *ibid*

²³ Yahya Andi Saputra, *Menelusik Identitas Betawi*, www.okezone.com diakses tanggal 20 Maret 2005

tergusurnya orang Betawi ke pinggiran. Tercatat dari 4 juta orang Betawi, hanya sekitar 25 persen yang tinggal di Provinsi DKI Jakarta.²⁴

Ridwan Saidi, seorang tokoh Betawi, melihat masalah eksistensi masyarakat Betawi secara lebih jauh. Ia menyatakan bahwa keberadaan orang Betawi saat ini ibarat etnik (suku bangsa) yang tidak memiliki teritori (wilayah). Hal itu disebabkan, orang Betawi tidak pernah bisa berkiprah di wilayahnya sendiri. Di bidang pemerintahan misalnya, dari 265 kelurahan di DKI Jakarta tercatat orang Betawi yang menjadi lurah hanya 30 orang. Sedangkan dari 43 kecamatan, hanya tiga camat yang orang Betawi.²⁵

Orang Betawi boleh terdepak dari Tebet, Kemayoran atau Tanah Abang, yang notabene merupakan habitat asli orang Betawi. Mereka kini lebih suka ke pinggiran kota Jakarta, entah ke Depok atau Tangerang. Meski tergusur dari habitat aslinya, orang-orang Betawi memperlihatkan eksistensinya dalam wujud yang lain. Orang Betawi menancapkan eksistensinya di layar kaca. Sinetron-sinetron yang bertaburan di televisi kini banyak yang bernuansa Betawi, meski tak harus memasang bintang Betawi alias para pemain lenong tetapi ceritanya selalu terkesan Betawi, juga settingnya selalu Betawi.

Sinetron berlatar budaya Betawi di layar kaca seperti tidak pernah mati. Mulai *booming* sejak *Si Doel Anak Sekolah*, lalu makin banyak daftar sinetron berlatar budaya Betawi yang muncul di layar kaca. Beberapa judul sinetron yang bernuansa Betawi antara lain: *Julia Jadi Anak Gedongan*, *Duk Duk Mong*, *Wong Cilik*, *O-Jekri*, *Gado Gado Betawi*, *Unjuk Gigi*, *Norak Tapi Beken*, *Kecil-Kecil Jadi Manten*, *Ganteng Ganteng Kok Monyet*, *Bule Betawi*, *Jamilah Binti Selangit* serta yang sedang populer *Bajaj Bajuri*.

²⁴ *Ibid*

²⁵ 'Orang Betawi Seperti Etnik Tanpa Teritori' diakses dari www.kompas.com tanggal 10 Mei 2005

Pengamat budaya Betawi, SM Ardan, yang sejak 1970 menggeluti budaya Betawi dan pernah mengangkat Lenong di Taman Ismail Marzuki, Jakarta, memandang bahwa fenomena maraknya sinetron Betawi di layar kaca dan beberapa di antaranya mampu meraih rating tinggi, menggambarkan bahwa budaya Betawi memang laku dijual.

"Cerita mengenai Betawi memang memiliki daya pikat. Hal ini sudah terjadi saat Firman Muntaco menuangkan sketsa-sketsanya di koran dalam rubrik *Gambang Djakarta* sekitar tahun 1950-an. Popularitas Betawi juga berkembang melalui lagu dan film, seperti film-film yang dibintangi Benyamin S tahun 1970-an,"²⁶

Menurut Ardan²⁷, terdapat perbedaan antara budaya Betawi yang dulu muncul pada film-film tahun 1970-an dengan budaya Betawi yang saat ini marak di layar kaca. Bedanya, dulu, budaya Betawi "tampil sempurna". Artinya, dari pemilihan pemain, sutradara, sampai materi ceritanya diusahakan orang Betawi dengan memperhatikan wilayahnya masing-masing. Misalnya, menggunakan dialek Betawi pinggiran atau Betawi tengah. Sekarang, sinetron menggunakan bahasa Indonesia berdialek Betawi dengan pemain yang kebanyakan bukan orang Betawi.

Salah satu kunci yang membuat sinetron benuansa Betawi digemari oleh masyarakat adalah sinetron Betawi mempunyai alur cerita yang ringan dan penuh kelucuan, yang menjadi hiburan tersendiri bagi pemirsanya di tengah kesulitan hidup yang banyak dialami masyarakat. Menurut Raam Punjabi, pemilik rumah produksi Multivision, budaya Betawi dekat dengan siapa saja.

"Budaya Betawi dapat dinikmati siapa saja. Itulah yang membuat sinetron belatar belakang budaya Betawi selalu sukses. Sinetron Betawi penuh dengan kesederhanaan dan humor-humornya ringan yang cukup

²⁶ Sinetron Betawi 'Ini Betawi Gue' www.republika online.com diakses tanggal 30 Maret 2005

²⁷ Melihat Jakarta Tempo Dulu Lewat Sinetron www.kompas.com diakses tanggal 30 Maret 2005

mengena bagi semua orang. Itu juga yang membuat banyak pemirsa jadi suka."²⁸

Karakter orang Betawi dalam sinetron ditampilkan sebagai orang yang bisa bergaul dengan siapa saja alias terbuka. Itu tergambar dalam sinetron-sinetron Betawi, mulai dari *Si Doel Anak Sekolahan* sampai dengan *Bajaj Bajuri*. Dalam kedua sinetron tersebut tergambar betapa tokoh Si Doel atau Bajuri yang merupakan orang Betawi bergaul dengan siapa saja secara terbuka dan cair dalam berkomunikasi tanpa memandang suku, agama, ras dan golongan.

Namun, di tengah maraknya sinetron Betawi di layar kaca, terdapat suatu ironi yang memojokkan citra orang Betawi dan membuat orang Betawi terjebak dalam stereotype-stereotype tertentu. Stereotype sendiri merupakan konsep yang pertama kali digunakan oleh Walter Lippmann pada tahun 1922 yang berarti penilaian terhadap orang lain berdasarkan keanggotaan seseorang pada suatu etnis tertentu.²⁹

Apabila kita memperhatikan tayangan sinetron yang bernuansa Betawi, maka dapat dilihat suatu kecenderungan dalam menggambarkan karakter orang Betawi. Kepala Jurusan Antropologi Universitas Indonesia, Yasmine Shahab mengatakan bahwa hampir semua sinetron yang bernuansa Betawi menggambarkan orang Betawi sebagai orang yang kurang berpendidikan, bodoh serta tidak mengikuti perkembangan jaman yang telah modern.³⁰ Yasmine menambahkan bahwa dalam banyak episode *Si Doel Anak Sekolahan* banyak adegan yang memperlihatkan tokoh Mandra, orang Betawi yang

²⁸ *op cit*

²⁹ Fred E. Jandt, *Intercultural Communication: An Introduction*, Sage Publications, London, 1998, hal. 72

³⁰ Bambang Nurbianto, "Indonesia: TV soap operas portray Betawi folk as dumb: Pundit", www.asia.media.ucla.edu/article diakses tgl 22 Maret 2005

kerang berpendidikan, menelan mentah-mentah apa saja yang dikatakan oleh tokoh Karyo, orang Jawa yang merupakan tetangga Mandra.³¹

1.5.2 MEMBACA *IMAGES* TELEVISI SEBAGAI TEKS

Televisi merupakan medium oral sekaligus visual. Televisi bagaikan aliran tanpa akhir, aliran yang sambung-menyambung secara terus-menerus, televisi berbeda dengan sebuah buku yang memiliki akhir pada halaman penutup, televisi tidak memiliki awal maupun kesimpulan, walaupun program yang ditayangkan televisi memiliki akhir. Televisi juga tidak dapat diulang-ulang, hanya bersifat sepiintas atau *transitory*.

Televisi juga bisa dikatakan sebagai “jendela dunia”, televisi memiliki dampak yang cukup besar pada pengetahuan sehari-hari individu dan mempengaruhi apa yang dipandang individu sebagai realitas. Televisi sendiri merupakan “hasil konstruksi” manusia, dia hanya merefleksikan dunia dimana ia diproduksi. Televisi mempresentasikan nilai-nilai, moral, dan ideologi tertentu.

Fiske menggambarkan perbedaan paling penting antara *program* televisi dan *teks* televisi. Dia menjelaskan bahwa sebuah program didefinisikan dan dilabeli sebagai bagian dari *output* televisi. Kita tahu bahwa iklan bukanlah bagian dari program, kita tahu kapan sebuah program televisi selesai dan program yang lain dimulai. Karena itu Fiske mendefinisikan program televisi sebagai

'stable, fixed entities, produced and sold as commodities, and organized by schedulers into distribution packages' ³²

³¹ *ibid*

³² John Fiske, *Television Culture*, London: Methuen, 1987 dalam Keith Tester, “Media, Budaya, dan Moralitas”, Yogyakarta, Juxtapose, 2003. hal.124

Program televisi bagi Fiske merupakan sebuah entitas yang stabil, diproduksi dan dijual sebagai komoditas, paket distribusinya diatur menurut jadwal. Fiske seolah-olah ingin memulai eksplorasi tentang jalinan hubungan yang mengubah program televisi menjadi komoditas yang dibuat dan dijual, dibeli dan disalurkan. Tetapi bagi Fiske persoalan ekonomi, komersial dan industrial ini tidak menarik dibandingkan dengan aktivitas budaya menonton pada pihak audien yang berusaha memahami program tersebut. Rangkaian aktivitas melihat dan menafsirkan yang dilakukan audien ini mengubah program menjadi teks. Kalau 'program diproduksi, didistribusi dan didefinisikan oleh industri: maka teks adalah produk dari pembaca mereka'. Fiske menjelaskan 'program berubah menjadi teks di saat terjadinya pembacaan (*reading*), yaitu ketika program berinteraksi dengan salah satu audien yang mengaktifkan berbagai makna/kesenangan yang bisa melakukan provokasi'. Akibatnya 'satu program bisa menghasilkan banyak teks sesuai dengan kondisi sosial penerimanya.

Dalam hal ini Fiske menjelaskan bahwa bagi dia teks televisi dipahami dalam hubungannya dengan ideologi. Fiske membangun analisisnya berdasarkan hipotesis bahwa 'teks adalah tempat terjadinya konflik antara kekuatan produksi dan model penerimaan. Sebuah teks adalah tempat memperebutkan makna yang mereproduksi konflik kepentingan antara produsen dan konsumen komoditas budaya'. Pada dasarnya, argumen Fiske adalah bahwa sebuah program dihasilkan oleh budaya industri dan disusun dalam rangkaian makna terbatas yang mendukung keberadaan hubungan kekuasaan dan dominasi (yaitu, keberadaan relasi hegemoni). Namun begitu, sebuah program dibaca sebagai teks oleh audien yang memproyeksikan makna dan

interpretasinya sendiri kepada program tersebut. Tidak bisa dihindari rangkaian makna yang diserap audien dari teks berasal dari posisinya dalam relasi dominasi.

Stefan Hermann mengemukakan bahwa televisi pun sebenarnya juga merupakan teks yang dapat dibaca dan diinterpretasi melalui pesan-pesan audio visual yang ditayangkannya. Dengan menginterpretasi konvensi (kaidah-kaidah) televisi, dapat dilakukan pemaknaan terhadap *images* yang ditampilkan televisi.³³

Dalam rangka menentukan dan memahami realitas yang ditampilkan televisi, perlu dibuat skemata, melakukan kategorisasi terhadap tanda dan kode yang ditampilkan televisi, sehingga dapat diberikan makna terhadap apa yang sedang diobservasi. Dalam membaca televisi berarti menginterpretasi kaidah-kaidah penggunaan tanda dan kode dalam tayangan televisi. Kode yang digunakan dalam program-program televisi dapat dikelompokkan ke dalam tiga kategori³⁴, yaitu:

1. *Social codes*

Meliputi pakaian, make-up, gerakan tubuh dan bahasa dari tokoh, kode yang menyampaikan kelas sosial individu, pekerjaan pendidikan, gaya hidup, dll. Kode yang mengandung stereotipe seringkali digunakan karena tidak memerlukan banyak penjelasan, dan harapan akan dengan mudah dipahami oleh khalayak dengan *stock of knowledge* yang sama.

2. *Technical codes*

Meliputi teknik pengambilan gambar dengan kamera, pencahayaan, editing atau penggunaan efek suara dan musik, yang dipandang mampu mengarahkan harapan

³³ Stefan Hermann, *Do we learn to 'read' television like a kind of 'language'*, www.abcr.ac.uk diakses tanggal 24 Maret 2005

³⁴ *Ibid*

audience dan terutama menandai jenis program. Efek tersebut juga memiliki pengaruh kuat dalam membentuk suasana hati penonton.

3. *Representational codes*

Meliputi dialog dan narasi yang menjelaskan dan mempertegas tampilan visual. Berbeda dengan analisis pada medium lain, seperti *written teks* maupun radio, aspek yang paling menarik dalam analisis medium televisi adalah adanya *technical codes*, antara lain teknik *shot* kamera yang digunakan oleh televisi dalam mengkonstruksi realitas *virtual*-nya. Di bawah ini akan dijelaskan lebih lanjut mengenai *technical codes* yang digunakan dalam televisi.³⁵

A. Teknik Kamera: Jarak dan Sudut Pengambilan

Long shot : pengambilan yang menunjukkan semua bagian dari objek, menekankan pada *background*. Shot ini biasanya dipakai dalam tema-tema sosial yang memperlihatkan banyak orang dalam shot yang lebih lama dan lingkungannya daripada individu sebagai fokusnya.

Establishing shot : biasanya digunakan untuk membuka suatu adegan.

Medium shot : menunjukkan subjek atau aktornya dan lingkungannya dalam ruang yang sama. Biasanya digunakan untuk memperlihatkan kehadiran dua atau tiga orang aktor secara dekat.

Close up : menunjukkan sedikit bagian dari *scene*, seperti karakter wajah dalam detail sehingga memenuhi layar, dan mengaburkan objek dengan konteksnya. Pengambilan ini memfokuskan perhatian pada perasaan atau reaksi seseorang, dan kadangkala digunakan dalam percakapan untuk menunjukkan emosi seseorang.

³⁵ Daniel Chandler, *Grammar of Television and Film*, www.aber.ac.uk diakses tanggal 24 Maret 2005

Viewpoint : jarak dan sudut nyata darimana kamera yang mendekatkan posisinya pada pandangan dari seseorang yang ada, yang sedang memperhatikan aksi lain.

Selective focus : menterjemahkan bagian dari suatu aksi dalam focus yang tajam dengan menunjukkan pangkal dari suatu kedalaman.

Soft focus : memberikan efek dengan menggunakan peralatan optikal untuk mengurangi ketajaman dari suatu *image*, atau bagian darinya.

B. Teknik kamera : Perpindahan

Zoom : perpindahan tanpa memindahkan kamera, hanya lensa difokuskan untuk mendekati objek. Biasanya digunakan untuk memberikan kejutan kepada penonton.

Following pan : kamera berputar untuk mengikuti perpindahan objek. Kecepatan perpindahan terhadap subjek menghasilkan *mood* tertentu yang menunjukkan hubungan penonton dengan subjeknya.

Tracking (dollying) : kamera berputar secara pelan menuju atau menjauhi subjek (berbeda dengan zoom). Kecepatan *tracking* mempengaruhi perasaan penonton, jika dengan cepat (utamanya *tracking in*) menunjukkan ketertarikan, demikian juga sebaliknya.

C. Teknik editing

Cut : perubahan secara tiba-tiba dari suatu pengambilan, dari suatu sudut pandang atau lokasi ke lainnya. Ada bermacam-macam *cut* yang mempunyai efek untuk merubah *scene*, mempersingkat waktu, memperbanyak *point of view*, atau membentuk kesan terhadap suatu *image* atau ide.

Jump cut : untuk membuat sebuah adegan yang dramatis.

Motivated cut : bertujuan untuk membuat penonton yang segera ingin melihat adegan selanjutnya yang tidak ditampilkan sebelumnya.

D. Manipulasi waktu

Macamnya : *screen time, subjective time, compression time, long take, simultaneous time, slow motion, accelerated motion, reverse motion, replay, freeze frame, flashback, extended or expanded time or overlapping action, ambiguous time, dan universal time.*

E. Penggunaan suara

Commentary/ voice over narration : biasanya digunakan untuk memperkenalkan bagian tertentu dari suatu program, menambah informasi yang tidak ada dalam gambar, untuk menginterpretasi kesan pada penonton dari suatu sudut pandang, menghubungkan bagian atau *sequence* dari suatu program secara bersamaan.

Sound effects (SFX) : untuk memberikan tambahan ilusi pada suatu kejadian.

Musik : untuk mempertahankan kesan dari suatu fase untuk mengiringi suatu adegan.

Warna emosional pada musik turut mendukung keadaan emosional dari suatu adegan.

F. Pencahayaan

Soft and harsh lighting : cara lighting dipergunakan bisa untuk memanipulasi sikap penonton terhadap suatu setting atau karakter. Bisa membuat objek dan lingkungannya kelihatan cantik atau jelek, halus atau kasar, buatan atau nyata.

G. Gambar-gambar

Macamnya : teks, gambar, animasi.

H. Gaya bercerita

Subjective treatment : penonton dilibatkan sebagai partisipan, dan penonton diperlihatkan tidak hanya sekedar bagaimana sebuah karakter terlihat, tapi bagaimana cara melihatnya.

Objective treatment : memperlakukan penonton sebagai pengamat. Membiarkan subjek berpindah tanpa memindahkan kamera.

Mis-en-scene : teknik realistis untuk mengungkap makna melalui suatu hubungan antara adegan yang terlihat dengan satu adegan.

Interprestasi atas realitas dalam televisi yang disusun dari tanda dan kode dapat dilakukan dengan semiotik (dalam hal ini semiotik sebagai *tool of analysis* dalam analisis wacana), yaitu ilmu tentang tanda. Semiotik berorientasi, utamanya, pada bagaimana makna dibangun dalam teks-teks (film, program televisi dan karya seni lainnya), berhubungan dengan tanda dan bagaimana tanda tersebut berfungsi. Mempelajari hubungan antara tanda dan maknanya, serta cara tanda-tanda tersebut dikombinasikan ke dalam kode.

Saussure membagi tanda ke dalam dua komponen, *the signifier* dan *the signified*. *Signified* menunjuk pada suatu konsep, sementara *signifier* adalah bunyi ujaran, tulisan, gambar, kata yang mewakili *signified*. Hubungan antara signifier dan signified adalah arbitrary, unmotivated, un-natural³⁶. Hubungan yang arbitrary yaitu bahwa satu signifier bisa menunjuk pada satu atau lebih signified, bahwa sebuah tanda dapat dimaknai secara berbeda-beda. Hubungan yang unmotivated menunjukkan bahwa signifier dapat dipahami dari berbagai sudut pandang yang berbeda-beda, tergantung pada frame of reference dan field of experience. Sedangkan un-natural menunjukkan bahwa hubungan antara signifier dan signified dibentuk oleh suatu kekuatan tertentu, tidak muncul begitu saja.

Saussure juga mengajukan suatu cara pandang lain, yang cukup relevan di sini, yaitu bahwa konsep memiliki makna karena adanya hubungan, dan hubungan yang paling

³⁶ Arthur Asa Berger, *Media Analysis Techniques*, Sage Publications, London, 1982 hal 19

mendasar adalah oposisi³⁷, misal konsep “ miskin” tidak memiliki arti apapun kecuali ada konsep “ kaya”. Konsep secara murni berbeda dan ditentukan bukan oleh isi positifnya melainkan secara negative oleh hubungannya dengan istilah lain dalam suatu sistem. Jadi bukan “isi” yang menentukan makna tetapi “hubungan” di dalam suatu sistem.

1.5.3 IDEOLOGI DAN HEGEMONI DI BALIK TANDA

Menurut John Fiske, makna tidak intrinsik ada dalam teks itu sendiri. Seseorang yang membaca suatu teks berita tidak menemukan makna dalam teks, sebab yang ia temukan dan hadapi secara langsung adalah pesan dalam teks. Makna itu diproduksi lewat proses yang aktif dan dinamis, baik dari sisi pembuat maupun khalayak pembaca³⁸. Pembaca dan teks secara bersama-sama mempunyai andil yang sama dalam memproduksi pemaknaan, dan hubungan itu menempatkan seseorang sebagai satu bagian dari hubungannya dengan sistem tata nilai yang lebih besar di mana dia hidup dalam masyarakat. Pada titik inilah ideologi bekerja.

Menurut Eriyanto, ideologi merupakan konsep sentral dalam analisis wacana yang bersifat kritis. Hal ini karena teks, percakapan, dan lainnya adalah bentuk dari praktik ideologi tertentu. Bahwa teks dan semua makna mempunyai dimensi sosial politik dan tidak dapat dimengerti tanpa menyertakan dimensi konteks sosialnya.

Lantas apakah yang dimaksud dengan ideologi? Ada banyak definisi tentang ideologi. Raymond William mengklasifikasikan penggunaan ideologi tersebut ke dalam

³⁷ *ibid.* hal 18

³⁸ John Fiske, *Introduction to Communication Studies*, Second Edition, London and New York, Routledge, 1990, hal.164 dalam bukunya Eriyanto, *Analisis Wacana Pengantar Analisis Teks Media*, LkiS, 2001, hal.87

tiga ranah³⁹. Pertama, ideologi sebagai sebuah sistem kepercayaan yang dimiliki oleh kelompok atau kelas sosial tertentu. Ideologi di sini tidak dipahami sebagai sesuatu yang ada dalam diri individu sendiri, melainkan diterima dari masyarakat. Kedua, ideologi sebagai sistem kepercayaan yang dibuat -ide palsu atau kesadaran palsu- yang bisa dilawankan dengan pengetahuan ilmiah. Dengan kata lain, ideologi adalah seperangkat kategori yang dibuat dan kesadaran palsu di mana kelompok yang dominan menggunakannya untuk mendominasi kelompok yang tidak dominan. Ideologi disini bekerja dengan membuat hubungan-hubungan sosial yang tampak nyata, wajar, alamiah, dan tanpa sadar diterima sebagai kebenaran. Dan ketiga, ideologi adalah istilah yang digunakan untuk menggambarkan produksi makna dan ide.

Konsep ideologi yang penting di antaranya adalah pemikiran Althusser. Ideologi atau level suprastruktur dalam konsep Althusser adalah dialektika yang dikarakteristikan dengan kekuasaan yang tidak seimbang atau dominasi. Althusser lebih jauh mendefinisikan konsep ideologi sebagai praktik ketimbang ide atau gagasan⁴⁰.

Salah satu hal penting dalam teori Althusser adalah konsepnya mengenai subjek dan ideologi⁴¹. Pada intinya, ideologi selalu memerlukan subjek, dan subjek memerlukan ideologi. Ideologi adalah hasil rumusan dari individu-individu tertentu dan keberlakuannya menuntut tidak hanya kelompok yang bersangkutan. Selanjutnya, selain membutuhkan subjek, ideologi juga menciptakan subjek. proses inilah yang disebut interpelasi. Dalam interpelasi ini, individu konkret direkrut menjadi subjek ideologi. Kehidupan manusia sebagai subjek identik dengan kepentingan-kepentingan kelompok

³⁹ *ibid* hal. 88

⁴⁰ Hari Cahyadi, "Louis Althusser: Telaah Negara dan Ideologi", Tim Redaksi Driyarkara *Diskursus Kemasyarakatan dan Kemanusiaan*, Jakarta, Gramedia Pustaka Utama, 1993 dalam bukunya Eriyanto *ibid* hal. 98

⁴¹ *ibid* hal. 99

penciptanya, individu-individu di sini dikatakan sebagai subjek bagi struktur tidak lain adalah pelayan kepentingan kelas tertentu yang menciptakan struktur tersebut.

Konsep interpelasi adalah konsep yang penting dalam dunia komunikasi. Semua tindakan komunikasi menurut John Fiske, pada dasarnya menyapa seseorang, dan dalam penyapaan/ penyebutan itu selalu terkandung usaha menempatkan seseorang dalam posisi dan hubungan sosial tertentu. Semua tindakan komunikasi pada dasarnya adalah proses yang menempatkan individu tertentu dalam subjek tertentu⁴².

Interpelasi ini bukan hanya pada pembicaraan interpersonal, tetapi juga terjadi dalam isi media. Media juga berisi tentang interpelasi, kita mengadopsi posisi sosial tertentu atau hubungan sosial tertentu dimana posisi seseorang ditentukan.

Selanjutnya, Antonio Gramsci membangun teori tentang hegemoni yang menekankan bagaimana penerimaan kelompok yang didominasi terhadap ideologi kelompok dominan berlangsung dalam suatu proses yang damai, tanpa kekerasan. Gramsci berpendapat bahwa kekuatan dan dominasi kapitalis tidak hanya melalui dimensi material dari sarana ekonomi dan relasi produksi, tetapi juga kekuatan dan hegemoni. Jika kekuatan menggunakan daya paksa membuat pihak lain mengikuti dan mematuhi cara-cara produksi dan nilai-nilai tertentu, hegemoni meliputi perluasan dan pelestarian "kepatuhan aktif" (secara sukarela) dari kelompok yang didominasi oleh kelas penguasa lewat penggunaan kepemimpinan intelektual, moral, dan politik. Proses ini terjadi dan berlangsung melalui pengaruh budaya yang disebarkan secara sadar dan dapat meresap, serta berperan ketika individu menafsirkan pengalaman tentang kenyataan⁴³. Jadi hegemoni bekerja melalui dua saluran, yaitu ideologi dan budaya melalui mana nilai-

⁴² *ibid* hal. 101

⁴³ Yudi Latif, "Hegemoni Budaya dan Alternatif Media Sebagai Wahana Budaya Tanding", Yogyakarta, Benteng, 1997 dalam Eriyanto *ibid* hal. 104

nilai itu bekerja. Menurut Gramsci, hegemoni adalah akibat dari perjuangan untuk mendapatkan kepemimpinan atas kekuatan sosial dan budaya.

Hegemoni bekerja melalui konsensus ketimbang upaya penindasan. Salah satu kekuatan hegemoni adalah bagaimana ia menciptakan cara berpikir atau wacana tertentu yang dominan, yang dianggap benar, sementara wacana lain dianggap salah. Dalam hal ini media dapat menjadi sarana dimana suatu kelompok mengukuhkan posisinya dan memarjinalkan kelompok lain melalui wacana yang dibangun.

Proses marjinalisasi wacana tersebut berlangsung secara wajar, apa adanya, dan dihayati bersama sehingga menjadi konsensus. Wacana diterima secara *taken for granted* (tidak perlu dipertanyakan), sebagai suatu common sense maka saat itulah hegemoni telah terjadi.

Tony Bennet menambahkan bahwa karena adanya konsep hegemoni sehingga memungkinkan untuk mengetahui bagaimana 'dalam ranah budaya populer terjadi serangkaian transaksi antara budaya dan ideologi kelas sosial yang berkuasa dengan budaya dan ideologi kelas subordinan'. Bennet mengatakan bahwa transaksi yang terjadi antara kelompok yang berkuasa dengan kelompok subordinan berarti bahwa melalui negara atau bentuk budaya populer yang disediakan untuk kepentingan komersial, maka yang pertama (yaitu kelompok yang berkuasa) menjangkau yang kedua (yaitu kelompok subordinan), mendefinisikan dan membentuk ulang mereka hanya untuk diterima sebagian, dilawan sebagian, dipertahankan sebagian, dan sebagian dibalikkan untuk melawan dirinya sendiri, dan sebagainya.⁴⁴

⁴⁴ Tony Bennet, "Introduction: Popular Culture and 'The Turn to Gramsci'", Milton Keynes: The Open University, 1986 dalam Keith Tester, "Media, Budaya, dan Moralitas", Yogyakarta, Juxtapose, 2003. hal.27

Bennet memaparkan bahwa kelas yang berkuasa tidak memaparkan aturan yang dibuatnya untuk selama-lamanya, sebaliknya Bennet mengatakan bahwa kelompok yang berkuasa harus terus-menerus mengkonstruksi kelompok yang didominasinya dalam kehidupan sehari-hari; mereka tidak pernah bisa berhenti.

Pemikiran Bennet ini sejalan dengan teori hegemoni media. Menurut teori hegemoni media, ideologi merupakan suatu definisi realitas yang kabur dan gambaran hubungan antarkelas, atau “hubungan imajiner para individu dengan kondisi keberadaan mereka yang sebenarnya. Ini tidak berarti ideologi dipaksakan oleh kelas penguasa, tetapi merupakan pengaruh yang disebarkan secara sadar melalui media massa, dapat meresap, serta berperan dalam menginterpretasikan pengalaman tentang kenyataan. Proses interpretasi itu memang berlangsung secara tersembunyi, tapi berlangsung secara terus-menerus.⁴⁵

I.5.4 CRITICAL DISCOURSE ANALYSIS

Critical discourse analysis merupakan tipe analisis wacana yang fokus utamanya mempelajari bagaimana kekuasaan disalahgunakan, atau bagaimana dominasi serta ketidakadilan dijalankan dan direproduksi melalui teks dalam sosial politik.

Analisis wacana berasumsi bahwa individu selalu memilih teks apa yang akan dikonsumsi dan bagaimana teks-teks tersebut dimaknai. Namun disisi lain, juga terdapat idealisme dan ideologi di ruang-ruang redaksi, sehingga media mampu merepresentasikan realitas dalam kemasan teks sesuai dengan keinginan mereka. Sehingga dapat disimpulkan bahwa baik audience maupun jurnalis profesional masing-masing memiliki kuasa atas teks.

⁴⁵ Dennis McQuail, *Teori Komunikasi Massa: Suatu Pengantar*, Jakarta, Erlangga, 1996 hal. 66

Analisis wacana kritis menggunakan bahasa dalam teks untuk dianalisis, tetapi bahasa dianalisis bukan semata dari aspek kebahasaan, tetapi juga menghubungkan antara bahasa dengan konteksnya, termasuk di dalamnya praktik kekuasaan. Fairclough dan Wodak⁴⁶ menegaskan bahwa analisis wacana kritis melihat wacana (pemakaian bahasa dalam tuturan dan tulisan) sebagai bentuk dari praktik sosial. Sehingga bisa jadi menampilkan efek ideologi, memproduksi dan mereproduksi hubungan kekuasaan yang tidakimbang antara kelas sosial, laki-laki, perempuan, maupun kelompok mayoritas dan minoritas. Melalui wacana, ke timpangan dalam kehidupan sosial dipandang sebagai suatu *common sense*, suatu kewajaran atau alamiah.

Terdapat lima karakteristik dari analisis wacana kritis⁴⁷, yaitu :

1. *Tindakan*

Wacana dipahami sebagai suatu tindakan, mengasosiasikannya sebagai bentuk interaksi, bukan ditempatkan dalam ruang tertutup dan internal. Asumsinya, orang berbicara, menulis, dan menggunakan bahasa adalah untuk berinteraksi dengan orang lain. Konsekuensinya wacana harus dipandang :

pertama, sebagai sesuatu yang bertujuan (mempengaruhi, mendebat, membujuk, menyanggah, bereaksi, dsb), *kedua*, wacana dipahami sebagai sesuatu yang diekspresikan secara sadar dan terkontrol.

2. *Konteks*

Analisis wacana kritis mempertimbangkan konteks (seperti latar, situasi, peristiwa, dan kondisi) dimana wacana diproduksi, dimengerti, dan dianalisis.

Konteks memasukkan semua situasi dan hal yang berada di luar teks dan

⁴⁶ Norman Fairclough dan Ruth Wodak, "Critical Discourse Analysis", London, Sage Publication, 1997 dalam Eriyanto *ibid* hal. 7

⁴⁷ *Ibid* hal. 8-13

mempengaruhi bahasa, seperti partisipan dalam bahasa, situasi dimana teks itu diproduksi, teks disampaikan melalui medium apa, dsb. Meskipun demikian, tidak semua konteks dimasukkan dalam analisis, hanya yang relevan dan dalam banyak hal berpengaruh atas produksi dan penafsiran teks yang dianalisis. Secara mendasar, ada dua konteks yang sangat berpengaruh terhadap produksi wacana, *pertama*, partisipan wacana (jenis kelamin, umur, pendidikan, etnis, suasana, dll).

3. *Historis*

Menempatkan wacana dalam konteks sosial tertentu, berarti wacana diproduksi dalam konteks tertentu dan tidak dapat dimengerti tanpa menyertakan konteks yang menyertainya. Salah satu aspek paling penting untuk bisa memahami teks adalah dengan menempatkan wacana tersebut dalam konteks historis tertentu. Bagaimana situasi politik saat itu, suasana pada saat itu.

4. *Kekuasaan (power)*

Setiap wacana dalam bentuk teks, percakapan, atau apa pun, tidak dipandang sebagai suatu yang wajar, alamiah, dan netral tetapi merupakan bentuk pertarungan kekuasaan. Konsep kekuasaan adalah salah satu kunci hubungan antara wacana dengan masyarakat.

Seperti kekuasaan dalam wacana seksisme, kekuasaan kulit putih dalam wacana rasisme, kekuasaan orang yang lebih tua terhadap yang muda, dll. Analisis wacana kritis tidak membatasi pada detail teks atau struktur wacana

saja, tetapi juga menghubungkan dengan kekuatan dan kondisi sosial, politik, ekonomi, dan budaya tertentu.

Kekuasaan dalam hubungannya dengan wacana, penting untuk melihat apa yang disebut sebagai kontrol. Kontrol disini tidaklah harus selalu dalam bentuk fisik dan langsung, tetapi juga kontrol secara mental atau psikis. Bentuk kontrol terhadap wacana bisa berupa kontrol atas konteks (siapa yang harus diliput) atau kontrol atas struktur wacana (bagaimana headline harus ditampilkan).

5. *Ideologi*

Teks, percakapan, dan lainnya adalah bentuk ideologi tertentu. Analisis wacana kritis berusaha melihat bagaimana ideologi kelompok tertentu berperan dalam membuat wacana. Teori-teori klasik tentang ideologi menjelaskan bahwa ideologi dibangun oleh kelompok dominan dengan tujuan untuk mereproduksi dan melegitimasi dominasi mereka. Salah satu strategi utamanya adalah dengan menyerang kesadaran khalayak, sehingga ideologi diterima secara *taken for granted*. Implikasi penting ideologi menurut Teun A. Van Dijk yaitu : *pertama*, ideologi secara inheren bersifat sosial, tidak personal atau individual, sehingga menciptakan kohesi dan fungsi koordinatif kelompok, *kedua*, ideologi digunakan secara internal dalam suatu komunitas sehingga mengkonstruksi identitas diri kelompok.

Lebih lanjut, Van Dijk memperkenalkan model analisis wacana yang disebut sebagai “kognisi sosial”. Menurut Van Dijk, penelitian atas wacana tidak cukup hanya didasarkan pada teks semata, karena teks hanya hasil dari suatu praktik produksi yang

harus juga diamati. Wacana oleh Van Dijk digambarkan mempunyai tiga dimensi atau bangunan⁴⁸, yaitu: teks, kognisi sosial, dan konteks sosial.

Dalam dimensi teks, yang diteliti adalah bagaimana struktur teks dan strategi wacana yang dipakai untuk menegaskan suatu tema tertentu. Pada level kognisi sosial dipelajari proses produksi teks yang melibatkan kognisi individu dari pembuat teks. Sedangkan aspek ketiga mempelajari bangunan wacana yang berkembang dalam masyarakat akan suatu masalah.⁴⁹

Pendekatan kognitif didasarkan pada asumsi bahwa teks tidak mempunyai makna, tetapi makna itu diberikan oleh pemakai bahasa, atau lebih tepatnya proses kesadaran mental dari pemakai bahasa. Setiap teks pada dasarnya dihasilkan lewat kesadaran, pengetahuan, prasangka, atau pengetahuan tertentu tentang suatu peristiwa.

Bagaimana peristiwa dipahami dan dimengerti didasarkan pada skema. Van Dijk menyebut skema ini sebagai model⁵⁰. Skema dikonseptualisasikan sebagai struktur mental di mana tercakup di dalamnya bagaimana kita memandang manusia, peranan sosial, dan peristiwa. Skema menunjukkan bahwa kita menggunakan struktur mental untuk menyeleksi dan memproses informasi yang datang dari lingkungan. Skema sangat ditentukan oleh pengalaman dan sosialisasi.

Sebagai sebuah struktur mental, skema menolong kita menjelaskan realitas dunia yang kompleks. Skema bekerja secara aktif untuk mengkonstruksi realitas, membantu kita memandu apakah yang harus kita pahami, maknai, dan ingat tentang sesuatu.

Model sangat berkaitan dengan representasi sosial (*social representation*), yakni bagaimana pandangan, kepercayaan, dan prasangka yang berkembang dalam masyarakat.

⁴⁸ eriyanto hal 221

⁴⁹ *Ibid.* hal 224

⁵⁰ *Ibid.* hal 261

Pembuat teks sebagai seorang manusia hidup di antara pandangan dan keyakinan masyarakat tersebut. Kepercayaan yang ada dalam masyarakat itu *socially shared* (yang artinya diterima oleh seseorang sebagai bagian dari anggota kelompok) dalam diri individu dengan mempertimbangkan memori, pengalaman personal, pengetahuan, dan pendapat individu tentang sesuatu.

Model adalah sesuatu yang sentral dalam analisis Van Dijk, karena penafsiran atas suatu peristiwa didasarkan pada model ini. Model adalah sesuatu yang personal dan subjektif. Ia menampilkan bagaimana individu melihat dan menafsirkan peristiwa atau persoalan. Menurut Van Dijk⁵¹ ada dua model yang digunakan oleh individu ketika memahami dan menafsirkan suatu peristiwa. Pertama, *event model*, yakni model yang digunakan oleh individu ketika menilai peristiwa konkret yang terjadi sehari-hari. Pandangan dan keyakinan personal seseorang digunakan untuk menilai peristiwa konkret yang terjadi. Kedua, *context model*, yakni model yang dipakai oleh seseorang secara kontekstual yang dihubungkan dengan situasi komunikasi tertentu. *Context model* menggambarkan bagaimana pengetahuan dan pendapat seseorang yang disampaikan dalam konteks situasi yang khusus, apakah di dalam kelas, berbicara dengan teman atau dengan atasan.

Elemen lain yang juga sangat penting dalam proses kognisi sosial selain model adalah memori. Lewat memori kita bisa berpikir tentang sesuatu dan mempunyai pengetahuan tentang sesuatu. Lewat memori, misalnya, kita bisa mengerti suatu pesan dan mengategorikan suatu pesan. Dalam setiap memori terkandung di dalamnya

⁵¹ Teun van Dijk, "Social Cognition and Discourse", Open University Press, 1991 dalam Eriyanto *ibid* hal 264

pemasukan dan penyimpanan pesan-pesan, baik yang saat ini maupun dahulu yang terus-menerus yang digunakan oleh seseorang dalam memandang suatu realitas.

Secara umum, memori terdiri atas dua bagian⁵². Pertama, memori jangka pendek (*short term memory*), yakni memori yang dipakai untuk mengingat peristiwa, kejadian, atau hal yang ingin kita acui yang terjadi beberapa waktu lalu (durasi waktunya pendek). Karena durasi waktunya pendek, *short term memory* ini umumnya bisa mendekati kenyataan. Kedua, memori jangka panjang (*long term memory*), yakni memori yang dipakai untuk mengingat atau mengacu peristiwa, objek yang terjadi dalam kurun waktu yang lama. Karena jangka waktunya yang panjang, sering kali terjadi perbedaan antara realitas dengan *long term memory* tersebut. Perbedaan itu terjadi karena yang bisa dilakukan kita adalah mengira-ngira dan umumnya dilakukan dengan peristiwa yang berdekatan.

1.6 METODOLOGI PENELITIAN

Penelitian ini merupakan penelitian kualitatif dengan menggunakan metode *Critical Discourse Analysis* (CDA) dengan pendekatan kognisi sosial oleh Teun van Dijk.

Analisis wacana adalah analisis bahasa (baik verbal maupun nonverbal) yang digunakan dengan teks dan dihubungkan dengan konteks yang bertujuan untuk mengungkapkan untuk apa bahasa. Disinilah sebenarnya analisis wacana berupaya untuk mengarahkan kita pada pemahaman yang lebih luas tentang makna konteks dari suatu teks dan proses yang terjadi dalam pola-pola amatan dari faktor-faktor yang berhubungan.

⁵² Michael W. Eysenck, *Principle of Cognitive Psychology*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, 1993, hal. 66-67 dalam Eriyanto *ibid* hal. 264

Analisis wacana kritis menekankan pada konstelasi kekuatan yang terjadi pada proses produksi dan reproduksi makna. Individu tidak dianggap netral sebagai subyek yang dapat menginterpretasikan secara bebas sesuai dengan pikirannya karena sangat berhubungan dan dipengaruhi oleh kekuatan sosial yang ada pada masyarakat. Bahasa dalam pandangan kritis dipahami sebagai representasi yang berperan dalam membentuk subyek tertentu, tema-tema wacana tertentu, maupun strategi-strategi didalamnya.⁵³

Dalam tulisannya yang berjudul "*Discourse and Inequality*", Van Dijk⁵⁴ menjelaskan bahwa isi media dapat menciptakan suatu 'ketidakadilan' artinya media dapat menciptakan suatu image yang negatif tentang kelompok atau etnis minoritas, misalnya saja memposisikan etnis atau kelompok tertentu yang terlibat dalam suatu tindak kejahatan dengan gaya bertutur yang dilebih-lebihkan. Van Dijk menilai bahwa ini terkait dengan banyak hal, seperti proses rekrutmen dalam media itu sendiri dan akses yang tidak adil antara etnis tertentu yang dominan dengan etnis lain yang merupakan minoritas. Van Dijk mencontohkan 60% dari orang-orang yang bekerja di media Amerika didominasi oleh orang-orang kulit putih, hal ini memberikan akses dalam pemberitaan yang cenderung bias.

Dari pemikiran Van Dijk tersebut peneliti melihat bahwa pencitraan Betawi sebagai masyarakat dengan stereotipe bodoh, kampungan dan tidak berpendidikan dalam sinetron, juga merupakan suatu bentuk 'ketidakadilan'.

Teks bukan merupakan suatu ruang hampa yang mandiri dan netral. Akan tetapi, teks dibentuk dalam suatu praktik diskursus, suatu praktik wacana. Wacana oleh van Dijk

⁵³ *Ibid* hal. 3-7

⁵⁴ Teun Van Dijk, *Discourse and Inequality* diakses dari www.discourse-society.com tanggal 20 Maret 2005

digambarkan mempunyai tiga dimensi, yaitu: teks, kognisi sosial, dan konteks sosial⁵⁵. Inti dari pendekatan van Dijk adalah menggabungkan ketiga dimensi wacana tersebut ke dalam satu kesatuan analisis. Dalam dimensi teks, yang diteliti adalah bagaimana struktur dan strategi yang dipakai untuk menegaskan tema tertentu. Pada level kognisi sosial dipelajari proses produksi teks yang melibatkan kognisi individu pembuat teks. Sedangkan aspek ketiga mempelajari bangunan wacana yang berkembang dalam masyarakat akan suatu masalah.

Sifat penelitian ini adalah eksploratif, yang bertujuan untuk menemukan muatan wacana yang ada dalam objek penelitian dalam konteks yang terkait.

I.6.2 UNIT ANALISIS

Unit analisis yang menjadi fokus perhatian peneliti adalah teks yang ada dalam sinetron *Bajaj Bajuri*. Didasarkan pada pendapat Stefan Herrman yang mengelompokkan tanda-tanda pada medium televisi ke dalam tiga kategori yaitu:

1. Social codes

Meliputi pakaian, make-up, gerakan tubuh, ekspresi wajah, setting dan bahasa dari tokoh.

2. Technical codes

Meliputi kamera, pencahayaan, editing atau penggunaan efek suara dan musik, yang efeknya mampu mengarahkan harapan, dan terutama menandai jenis program. Juga memiliki pengaruh yang kuat dalam membentuk suasana hati penonton.

3. Representational codes

⁵⁵ *Ibid* hal. 224

Meliputi dialog dan narasi yang digunakan dalam sinetron "*Bajaj Bajuri*".

Selanjutnya wacana akan dilihat dengan menggunakan model 'kognisi sosial' dari Van Dijk. Wacana akan dilihat dengan menghubungkan ketiga dimensi yang ada dalam model 'kognisi sosial', yang meliputi: dimensi teks, kognisi sosial pembuat teks, dan konteks, yaitu situasi dan kondisi dimana teks diproduksi dan diinterpretasi.

1.6.3 TEKNIK PENGUMPULAN DATA

Data yang digunakan pada penelitian ini akan mencakup tiga hal yang meliputi teks, kognisi sosial dan konteks sosial. Adapun cara untuk mendapatkan ketiga jenis data tersebut, adalah sebagai berikut:

1. Teks dalam penelitian ini diambil dari rekaman audio visual berupa VCD dari episode-episode awal dari sinetron "*Bajaj Bajuri*", pemilihan akan episode ini didasarkan pada pemikiran bahwa episode awal memberikan suatu "fondasi" bagi episode-episode selanjutnya.
2. Kognisi sosial pembuat teks diperoleh melalui wawancara secara langsung maupun tidak langsung dengan Aris Nugraha sebagai sutradara pertama dari "*Bajaj Bajuri*". Peneliti menganalogikan Aris Nugraha sebagai pelari pertama dalam tim lari estafet, jadi meskipun "*Bajaj Bajuri*" pernah mengalami pergantian sutradara, maka sutradara selanjutnya tak ubahnya pelari selanjutnya dalam tim estafet tersebut, yang hanya meneruskan "tongkat" estafet yang diberikan oleh Aris Nugraha. Karena peneliti mengamati terdapat semacam aturan 'baku' yang kemudian menjadi pakem dalam pembuatan "*Bajaj Bajuri*", hal itu bisa terlihat dari kostum yang dikenakan pemain, *setting* lokasi, maupun karakter tiap-tiap pemain. Tetapi

karena tiap individu adalah pribadi yang unik, maka dalam meneruskan “tongkat” estafet tadi, tiap-tiap sutradara akan berlari dengan ‘gaya’ yang berbeda.

3. Data terakhir berkaitan dengan konteks sosial dan diperoleh dengan teknik studi kepustakaan berupa referensi dari berbagai literatur. Data sekunder ini diperoleh dari berbagai sumber yang berupa esai, komentar, dan artikel tentang sinetron “*Bajaj Bajuri*” baik yang berasal dari internet, majalah ataupun koran.

1.6.4 TEKNIK ANALISIS DATA

Data-data yang telah diperoleh kemudian dianalisis dengan mencari makna yang mengacu pada sesuatu diluar objek tersebut. Simbol-simbol itu perlu dialihkodekan sehingga diperoleh makna yang lebih dalam, kemudian diinterpretasi. Berdasarkan penggunaan *critical discourse analysis*, maka ada lima hal penting yang menjadi karakteristiknya yaitu tindakan, konteks, sejarah, kekuasaan, dan ideologi.

Critical Discourse Analysis dalam penelitian ini menggunakan model ‘kognisi sosial’ yang dikemukakan oleh Teun van Dijk. Dalam melakukan analisis data, van Dijk membagi analisis wacana ke dalam tiga dimensi, yaitu analisis teks, analisis kognisi sosial pembuat teks dan analisis sosial.

Tayangan televisi dalam hal ini dipandang sebagai teks, sebagaimana telah dikemukakan oleh Stefan Herrmann bahwa televisi juga merupakan teks, yang dapat dibaca dan diinterpretasi melalui pesan-pesan audio visual yang ditayangkannya. Jika van Dijk dalam analisis teks berita melakukan analisis secara *critical linguistics* dengan

melihat lima belas elemen yaitu: tematik, skematik, latar, detil, maksud, koherensi, koherensi kondisional, koherensi pembeda, pengingkaran, bentuk kalimat, kata ganti, leksikon, praanggapan, grafis dan metafora, maka analisis teks berupa tayangan sinetron "Bajaj Bajuri" dilakukan dengan menginterpretasi tiga kategori tanda dalam medium televisi yang dikemukakan oleh Stefan Herrmann, yaitu *social codes*, *technical codes* dan *representational codes*, sehingga dapat dilakukan pemaknaan terhadap *image-image* yang ditampilkan dalam sinetron "Bajaj Bajuri".

Struktur teks, kognisi sosial, maupun konteks sosial adalah bagian yang integral dalam kerangka van Dijk. Skema penelitian dan metode yang bisa dilakukan dalam kerangka van Dijk sebagai berikut⁵⁶:

Struktur	Metode
<p>Teks</p> <p>Menganalisis bagaimana strategi wacana yang dipakai untuk menggambarkan seseorang atau peristiwa tertentu. Bagaimana strategi tekstual yang dipakai untuk menyingkirkan atau memarjinalkan suatu kelompok, gagasan atau peristiwa tertentu.</p>	<p>Menggunakan skemata yang dikemukakan oleh Stefan Herrmann yang meliputi, <i>social codes</i>; <i>technical codes</i> dan <i>representational codes</i>.</p>
<p>Kognisi Sosial</p> <p>Menganalisis bagaimana kognisi pembuat teks dalam memahami seseorang atau peristiwa tertentu.</p>	<p>Wawancara mendalam</p>

⁵⁶ Eriyanto *op cit* hal. 275

<p>Analisis sosial</p> <p>Menganalisis bagaimana wacana yang berkembang dalam masyarakat, proses produksi dan reproduksi seseorang atau peristiwa yang digambarkan.</p>	<p>Studi pustaka, penelusuran sejarah</p>
--	--

BAB II

KEHIDUPAN MASYARAKAT BETAWI DALAM BINGKAI SINETRON

Film cerita yang dibuat untuk media televisi, yang dalam wacana televisi Indonesia disebut sinetron, sudah menjadi wacana publik dalam ruang sosial masyarakat. Para penggemar sinetron seolah merasa kehilangan ‘sesuatu’ yang berharga ketika tertinggal satu episode cerita. Para penggemar sinetron merasa cemas jika ketinggalan salah satu episode sinetron kesayangannya.

Kepentingan bisnis televisi memiliki andil besar atas dominasi dan arus kuat (*mainstream*) pada sinetron baik sinetron seri maupun sinetron serial. Ada anggapan bahwa sinetron harus diproduksi lebih dari empat episode karena hanya dengan jumlah itulah, para pemasang iklan bisa mendeteksi, apakah sinetron bersangkutan bakal menempati peringkat dalam perolehan *audience rating* atau tidak tercatat sama sekali. Jika *audience rating* cukup maka iklan pun akan didaftarkan untuk sinetron bersangkutan. Karenanya, nyaris susah menemukan sinetron lepas dalam tayangan televisi komersial yang akumulasi kapitalisasinya memang menguntungkan pada pemasangan iklan.⁵⁷

Seri dan serial yang panjang diharapkan akan mampu membentuk suatu ‘publik’ tersendiri, yakni sekelompok pemirsa yang memiliki “ikatan batin” dan kepentingan terhadap suatu sinetron yang diminatinya. *Broadcast* sangat memahami bahwa pemirsa

⁵⁷ Veven Sp Wardhana “Kapitalisme Televisi”, 1997, Pustaka Pelajar, Yogyakarta hal.77

televisi adalah individu-individu yang sangat otonom. Mereka begitu bebas memindah-mindahkan *channel* televisi sesuai seleranya.

Sinetron yang baik di mata *broadcaster*, adalah yang tidak hanya mampu menarik selera penonton, tetapi sekaligus mengikatnya. Ibaratnya sinetron seri dan serial harus mampu menjadi jaring laba-laba dengan pengikat yang kuat. Sehingga pemirsa menjadi 'terjerat' untuk menyaksikan kelanjutan sinetron yang telah ditontonnya.

Untuk mempersiapkan sebuah jaring laba-laba yang kokoh, seorang penulis skenario dan sutradara harus mampu membangun struktur cerita dengan memperhitungkan secara tepat kapan waktu untuk jeda iklan dan kapan akhir sebuah episode.

Struktur cerita sinetron sesungguhnya mengadopsi struktur cerita film layar lebar yang diperkenalkan oleh Wells Root dalam *Writing the Script* yang dikutip Seno Ajidarma,⁵⁸ yaitu babak pembukaan, babak tengah, dan babak penutup (solusi). Struktur tersebut dapat digambarkan dalam bentuk diagram sebagai berikut:

Babak I (Pembukaan: Pemaparan)	Babak II (Tengah: Konflik)	Babak III (Penutup: Solusi)
1. Perkenalan karakter tokoh	Intensifkan masalah sang tokoh dengan sejumlah komplikasi.	Pecahkan masalah seperti yang dikehendaki penonton, yakni selamat, sukses, atau sebaliknya berakhir tragis
2. Hadapkan pada masalah atau krisis.		
3. Perkenalkan antagonisnya.		

⁵⁸ Seno Gumira Ajidarma, *Layar kata: Menengok 20 Skenario Pemenang Citra Festival Film Indonesia 1973-1992*, Yogyakarta, 2000, Bentang Budaya hal.20

4. Bangunlah alternatif yang mengerikan.		
--	--	--

II.1 PERBANDINGAN KEHIDUPAN MASYARAKAT BETAWI DALAM SINETRON DENGAN KEHIDUPAN NYATA

Orang Betawi dianggap orang sekarang sebagai penduduk asli orang Jakarta. Sedangkan menurut definisi yang disepakati Badan Musyawarah (Bamus) Betawi, masyarakat Betawi adalah orang yang memiliki orang tua berdarah Betawi, baik scpihak (ibu atau ayahnya saja) atau kedua-duanya. Atau bisa juga orang yang sudah sekian generasi tinggal di Jakarta dan tidak tahu lagi di mana kampung halaman mereka.

Dalam kerangka sejarah, orang atau Suku Betawi sebenarnya terhitung pendatang baru di Jakarta. Kelompok etnis ini lahir dari perpaduan berbagai kelompok etnis lain yang sudah lebih dulu menetap di Jakarta, seperti orang Sunda, Jawa, Arab, Bali, Sumbawa, Ambon, Melayu. Antropolog Universitas Indonesia, Dr. Yasmine Zaki Shahab, MA menaksir, etnis Betawi baru terbentuk sekitar seabad lalu, antara tahun 1815-1893.

Perkiraan ini didasarkan atas studi sejarah demografis penduduk Jakarta yang dirintis sejarawan Australia, Lance Castle. Di zaman kolonial Belanda, pemerintah selalu melakukan sensus, dimana dikategorisasikan berdasarkan bangsa atau golongan etnisnya. Dalam data sensus penduduk Jakarta tahun 1615 dan 1815, terdapat penduduk dari berbagai golongan etnis, tetapi tidak ada catatan mengenai etnis Betawi.

Hasil sensus 1893 menunjukkan hilangnya sejumlah golongan etnis yang sebelumnya ada. Misalnya saja orang Arab dan Moors, orang Jawa dan Sunda, orang Sulawesi Selatan, orang Sumbawa, orang Ambon dan orang Banda, dan orang Melayu.

Namun, pada tahun 1930, kategori orang Betawi yang sebelumnya tidak pernah ada justru muncul sebagai kategori baru dalam data sensus tahun tersebut. Jumlah orang Betawi sebanyak 778.953 jiwa dan menjadi mayoritas penduduk Batavia waktu itu.

Sifat campur-aduk dalam dialek Betawi adalah cerminan dari kebudayaan Betawi secara umum. Kebudayaan Betawi adalah kebudayaan hasil perkawinan berbagai macam kebudayaan, baik yang berasal dari daerah – daerah lain di Nusantara maupun kebudayaan asing. Dalam bidang kesenian, misalnya, orang Betawi memiliki seni gambang kromong yang berasal dari seni musik Cina, tetapi ada juga rebana, yang berakar pada tradisi musik Arab.

Secara biologis, mereka yang mengakui sebagai orang Betawi adalah keturunan kaum berdarah campuran aneka suku dan bangsa. Mereka adalah hasil *kawin-mawin* antaretnis dan bangsa di masa lalu

Ada beberapa konsep yang dapat menjelaskan orang Betawi. Patrick Guinness⁵⁹ mengatakan bahwa orang Betawi adalah yang mengakui diri mereka sebagai orang Betawi, yang menggunakan bahasa dan dialek Betawi dalam kehidupan sehari-hari, serta lahir dan hidup minimal tiga generasi di Jakarta.

Konsep lainnya mengatakan orang Betawi sebagai kelompok etnik, seperti umumnya kelompok etnik lain, dikenal sebagai populasi yang: 1) Secara biologis berkembang biak dan bertahan, 2) mempunyai bentuk budaya, 3) membentuk jaringan komunikasi dan interaksi sendiri, 4) menentukan ciri kelompok sendiri dan diterima oleh

⁵⁹ Patrick Guinness, "The Attitudes and Values of Betawi Fringe Dweller in Jakarta", Berita Antropologi, no 8 (Vol. 10, 1972) hal. 80 dalam skripsi Zaidah Dewi, "Gambaran Budaya Betawi dalam Sinetron Si Doel Anak Sekolahan I", Jurusan Ilmu Komunikasi, Program Studi: Komunikasi Massa Universitas Indonesia, 1996, hal. 56

kelompok lain dan dapat dibedakan dari kelompok populasi lain. Kedua konsep mengenai orang Betawi tersebut tidak bertentangan bahkan saling melengkapi dalam memberi gambaran mengenai suku bangsa Betawi.⁶⁰

Pemukiman atau tempat menetap dari suku bangsa Betawi yang ada pada saat ini sebagian besar adalah di daerah pinggiran kota Jakarta. Yasmine Zaki Shahab mengatakan masyarakat etnis Betawi minimal dapat dibedakan dalam tiga kelompok, yaitu Betawi Tengah, Betawi Pinggir, dan Betawi Udik.⁶¹ Perbedaan itu timbul berdasarkan wilayah tempat tinggal atau lokasi pemukimannya. Masyarakat Betawi Tengah bermukim di tengah-tengah kota Jakarta, antara lain di daerah Sawah Besar, Batu Tulis, Tanah Abang, Kwitang, Batu Ceper, dan Senen. Masyarakat Betawi Pinggir memukimi daerah-daerah pinggir kota, seperti Mester (Jatinegara), Cawang, Condet, sampai Mampang. Sementara Betawi Udik antara lain mendiami daerah-daerah luar kota, seperti Bekasi, Karawang, Tangerang, dan Sawangan.

Namun, ada pula yang membedakan masyarakat etnis Betawi ke dalam dua kelompok. Ridwan Saidi misalnya, hanya mengelompokkan masyarakat Betawi dalam dua kelompok, yaitu Betawi Tengah (Kota) dan Betawi Pinggir. Penggolongan tersebut juga didasarkan pada letak pemukiman masyarakat Betawi, di mana yang satu bermukim di seputar pusat kota, sedangkan yang lainnya di wilayah pinggiran.

Ridwan Saidi menemukan banyak perbedaan antara masyarakat Betawi Tengah dan Betawi Pinggir, mulai dari nama-nama diri yang digunakan, ciri-ciri fisik, kesenian, sampai jenis-jenis makanannya. Nama orang-orang Betawi Tengah kebanyakan mengacu pada khasanah Islam, misalnya Sapi'ie (dari Sya'fi), Fatime (Fatimah), Jenab (Zaenab),

⁶⁰ Fredrik Barth, *Kelompok Etnik dan Batasannya*, hal. 11 dalam Zaidah Dewi, *ibid* hal. 57.

⁶¹ Zaidah Dewi, *ibid*. hal 58

Mail atau Maing (Ismail) dan sebagainya. Sementara Betawi Pinggir seringkali *meaningless*, seperti Bokir, Jibuk, Ganang, Onon atau Mandra. Namun, Ridwan Saidi juga mengatakan, sejak tahun 1960-an, ketika masyarakat Betawi Tengah mulai “hijrah” ke wilayah pinggir Jakarta, pengkotak-kotakan tersebut mulai dan semakin menipis.⁶²

Untuk melihat dan mengetahui bagaimana kebudayaan Betawi secara lebih jauh, terutama dapat dilihat dari unsure-unsur budaya yang dimilikinya. Seperti halnya setiap kebudayaan pada umumnya, kebudayaan Betawi juga memiliki tujuh kebudayaan yang universal, yaitu: sistem bahasa, sistem pengetahuan, sistem organisasi sosial, sistem peralatan hidup dan teknologi, sistem mata pencaharian hidup, sistem religi dan kepercayaan, dan sistem kesenian.⁶³

Ketujuh unsur budaya Betawi tersebut tentu saja berbeda dan menampilkan suatu corak yang khas dari suku bangsa Betawi. Bahasa merupakan unsure yang paling jelas dalam memberikan identifikasi kepada suatu suku bangsa. Berlainan dengan bahasa-bahasa daerah dan bahasa Melayu lainnya, seperti bahasa Melayu, Riau, Banjar dan sebagainya, dialek Melayu Jakarta tidak didukung oleh kelompok etnis yang sama. Jakarta sebagai kota pelabuhan, sejak berabad-abad lalu hingga sekarang, telah mengundang banyak dan bermacam-macam suku bangsa dari luar. Komposisi penduduk Jakarta pada permulaan abad ke-19 misalnya, menurut sensus tahun 1819, terdiri dari: 14.139 orang budak (kebanyakan dari Bali), 11.845 orang Cina, 7.720 orang Bali, 3.331

⁶² *Ibid.* hal.59

⁶³ Koentjaraningrat, Pengantar Ilmu Antropologi. Jakarta, 1981 hal 202-204.

orang Jawa dan Sunda, 3.151 orang Melayu dari luar Jakarta, 2.208 orang Eropa, dan sejumlah kecil orang Indonesia lainnya serta orang Arab.⁶⁴

Ketika pada pertengahan abad ke-19, penduduk Jakarta tersebut “menjelma menjadi kelompok etnis baru”, masing-masing kelompok membawa budaya dan bahasa asalnya. Keturunan mereka menjadi anak Betawi dengan kebudayaan dan bahasa Melayu yang khas Betawi. Dialek Melayu Jakarta yang saat ini dipakai di DKI Jakarta dan sekitarnya adalah bahasa Melayu yang sejak terbentuknya masyarakat Betawi dipakai sebagai bahasa penghubung antar penduduk yang mempunyai latar belakang etnis dan bahasa yang beraneka.

Sistem fonologi dialek ini mempunyai kekhasan, hal itu antara lain nampak pada kemunculan vocal *e* pada kata-kata yang dalam bahasa Indonesia berupa vocal *a*, serta tidak munculnya vocal *h* pada semua perbendaharaan kata pada posisi akhir. Jadi, kata-kata bahasa Indonesia seperti apa, sama, dua, dan sebagainya, dalam dialek Betawi menjadi ape, same, dan due, sedangkan kata-kata Indonesia seperti rumah, susah, dan darah menjadi rume, suse,, dan dare.

Sistem morfologinya adalah bahasa Melayu dengan warna Sunda, Jawa dan Bali. Awalan-awalan yang dalam bahasa Indonesia berupa nasalisasi dengan me(N)--dalam dialek Jakarta dilaksanakan dengan nasalisasi tanpa unsur me-- seperti ngambil (mirip sistem morfologi Sunda dan Jawa), nanem (mirip sistem morfologi Sunda dan Jawa) dan nebawa (mirip sistem morfologi Sunda) yang masing-masing sama dengan bahasa Indonesia mengambil, menanam, dan membawa.⁶⁵

⁶⁴ Muhadjir, “Dialek Melayu Jakarta Dewasa Ini”, Seni Budaya Betawi, Pralokakarya Penggalian dan Pengembangan (Jakarta: Pustaka Jaya, 1976) hal. 156-163

⁶⁵ Muhadjir, *ibid* hal.157-158

Akhiran *I* dan *kan* dalam bahasa Indonesia dilaksanakan dengan akhiran *in* dalam dialek Jakarta, akhiran ini mirip dengan akhiran pada bahasa Bali. Sekalipun hubungan seluruh penduduk berjalan lancar, namun mereka terbagi-bagi ke dalam subdialek yang tidak sama, yang pada masa lampau terbagi menurut letak geografisnya, yaitu subdialek dalam kota dan subdialek pinggiran.

Subdialek dalam kota ditandai oleh pemakaian vokal /e/ untuk kata-kata dalam bahasa Indonesia dilaksanakan dengan vokal /a/ atau /ah/, sedangkan dalam subdialek pinggiran vokal tersebut diucapkan dengan /ah/, /a?/ atau /a/. Orang dalam kota sering menyebut dialek pinggiran itu dengan ungkapan *Jakarta kowek* atau *Betawi ora* (tidak). Artinya, penduduk dalam kota menganggap adanya pengaruh bahasa Jawa dalam subdialek penduduk pinggiran. Sebaliknya, orang daerah pinggiran sering menyebut bahasa Melayu dalam kota dengan *Melayu Tinggi*.

Perbedaan dialek antara Betawi Tengah dan Betawi Pinggir juga dapat dilihat dari keras atau tidaknya suara mereka ketika berbicara. Karena tinggal di rumah-rumah yang berdempetan, masyarakat Betawi Tengah tidak suka berbicara keras-keras, karena khawatir pembicaraan mereka terdengar oleh tetangga. Karena harus bergaul dengan berbagai suku bangsa (Cina, India, Belanda, dan sebagainya), mereka pun mau tidak mau harus belajar etiket pergaulan, tidak bisa bicara kasar serta seenaknya pada orang lain. Orang Betawi Tengah nada bicaranya justru melodius, tidak ada kesan kasar atau seenaknya, apalagi jika berbicara dengan orang yang lebih tua, atau istri pada suami.

Orang Betawi Pinggir yang tempat tinggalnya relatif berjauhan memang cenderung berbicara dengan suara keras. Selain itu, karena orang luar yang mereka kenal

cuma orang-orang Cina, yang kebanyakan menjadi tengkulak hasil panen, mereka jadi lebih homogen sehingga tidak perlu berbasa-basi dalam berbicara dan bergaul.

Batasan subdialek itu dewasa ini menjadi kabur akibat pengaruh perkembangan kota Jakarta dan pemakaian bahasa Indonesia yang semakin menyebar. Batasan geografis antara dialek pinggiran dan dalam kota telah bergeser. Hal itu juga telah menyebabkan timbulnya pergeseran pada peta subdialek sosial. Bahkan menurut penelitian sarjana bahasa dari Universitas Cornell, Stephen Wallace, dialek Jakarta telah berkembang menjadi 'dialek-dialek sosial'. Berdasarkan umur, tingkat sosio ekonomi dan kelompok etnis, dialek Jakarta sekarang mempunyai variasi dua subdialek, yaitu: 1) Dialek Melayu Jakarta konservatif, yang ditandai dengan pemakaian /e/ secara relative konstan, serta hilangnya semua /h/ pada akhir kata. Dialek ini umumnya dipakai oleh golongan orang tua yang termasuk kelahiran Jakarta. 2) Dialek Melayu Jakarta modern, yang hanya memakai /e/ pada perbendaharaan kata dasar saja dan /h/ pada akhir kata tetap diucapkan. Dialek ini lebih banyak dipakai oleh golongan anak muda⁶⁶

Selain itu, jika dilihat dari golongan pendukung bahasanya, maka masih dapat dibagi lagi menjadi dialek lama dan dialek modern. Dialek lama cenderung didukung generasi lama sebelum perang, bercirikan struktur bahasa yang memberi kesan banyaknya pengaruh dasar bahasa Melayu. Dialek modern umumnya didukung oleh generasi muda.⁶⁷

Ciri yang menonjol adalah akumulasi perbendaharaan kata-kata baru yang bermunculan disertai dengan ekspresi-ekspresi ataupun *slang-slang* dari waktu ke waktu,

⁶⁶ Muhadjir, *ibid* hal.160

⁶⁷ Mona Lohanda, "Lingkungan Budaya Betawi", 'Jali-jali Journal of Betawi Socio-Cultural Studies', tahun ke III Juni, 1989, hal 13 dalam Zaidah Dewi, *ibid* hal 60

sementara strukturnya sudah lebih mengikuti bahasa Indonesia disbanding dengan struktur dialek lama.

Dalam berpakaian, orang Betawi juga dipengaruhi oleh agama Islam. Seorang ibu rumah tangga kalau hendak berpergian lebih senang memakai kain panjang, kebaya panjang, dan berkerudung daripada memakai rok. Kaum laki-laki tidak lepas dari peci dan sorban kalau ia sudah menjadi Haji. Ada beberapa perbedaan dalam bentuk pakaian orang Betawi Tengah dengan orang Betawi Pinggir. Pergaulan yang majemuk di kalangan masyarakat Betawi Tengah membuat gaya berpakaian mereka lebih “*up to date*”, hal ini terjadi karena pengaruh budaya Cina, Arab dan Eropa. Hal itu terutama terlihat dalam model pakaian pengantin. Unsur Cina dan Barat (Eropa) terutama terlihat dalam perhiasan dan pakaian pengantin wanita. Pakaian pengantin pria seperti pakaian Arab, mereka juga telah mengenal sepatu sejak dulu.

Sementara orang Betawi pinggir biasanya memakai celana komprang atau sarung. Pakaian pengantinnya mirip pakaian pengantin Priangan dengan sedikit pengaruh Cina. Mereka baru mengenal sepatu sekitar tahun 1960-an, setelah terjadi perubahan demografi di Jakarta, ketika orang-orang Betawi Tengah mulai migrasi ke daerah pinggir karena terdesak pembangunan.

Arsitektur juga merupakan salah satu bentuk hasil kebudayaan suatu masyarakat. Ia sekaligus juga dapat memberikan gambaran mengenai hasil-hasil kebudayaan lainnya seperti teknologi, kesenian dan lain sebagainya.

Dibandingkan dengan arsitektur rumah tradisional lainnya di Indonesia, arsitektur rumah tradisional Betawi jauh lebih terbuka dalam menerima pengaruh dari luar. Hal ini dapat dilihat dan dipelajari dari pola tapak, pola tata ruang dalam, dan terutama dari

sistem struktur dan bentuk serta detail dan ragam hias yang dimilikinya. Hal ini juga menggambarkan keterbukaan masyarakat pencipta dan pemilik arsitektur rumah Betawi ini terhadap unsur-unsur kebudayaan lain. Berdasarkan tata ruang dan bentuk bangunannya, arsitektur rumah tradisional Betawi, khususnya di daerah Jakarta Selatan dan Jakarta Timur, dapat dikelompokkan ke dalam tiga jenis bangunan atau rumah, yaitu: 1) rumah Gudang, berdenah empat persegi panjang; 2) rumah Joglo, berdenah bujursangkar; dan 3) rumah Bapang atau rumah Kebaya, berdenah empat persegi panjang.⁶⁸

Lance Castle mengemukakan pada orang Betawi ada anggapan bahwa pendidikan formal (pendidikan di bangku sekolah) merupakan salah satu cara penyebaran agama tertentu, yaitu agama Nasrani, dan dikhawatirkan seolah-olah dapat memperlemah keimanan orang terhadap agama Islam. Pandangan ini bersumber dari pengalaman yang diperoleh orang Betawi selama masa kekuasaan Belanda, di mana sekolah diselenggarakan oleh orang-orang Belanda yang mayoritasnya beragama Nasrani. Dengan demikian, tumbuh anggapan bahwa sekolah adalah cara hidup orang Belanda yang diidentikkan dengan agama Nasrani.⁶⁹

Pandangan orang Betawi terhadap pendidikan formal yang dianggap dapat memperlemah keimanan ini ternyata kurang menguntungkan. Mereka menghindari, menolak dan tidak mau mengirimkan anak-anak mereka ke sekolah. Dalam perkembangan selanjutnya, pandangan dan sikap tersebut mengurangi kemampuan orang Betawi dalam menyesuaikan diri dengan lingkungannya yang terus berkembang.

⁶⁸ Ismet B. Harun, *Rumah Tradisional Betawi*, Jakarta, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1991, hal. 11 dalam Zaidah Dewi, *ibid* hal 66.

⁶⁹ Dewi Gayatri, "Pandangan Orang tua Terhadap Pendidikan Formal Anak pada Orang Betawi di Kampung Melayu", Skripsi Jurusan Komunikasi Program Studi: Ilmu Komunikasi Massa FISIP UI, 1989 hal. 42

Pengaruh agama Islam juga terlihat pada pandangan orang Betawi terhadap pendidikan. Orang Betawi lebih senang menyekolahkan anak-anak mereka ke sekolah agama Islam daripada ke sekolah-sekolah umum. Orang Betawi asli tampaknya tidak menyukai sistem ataupun metode pendidikan modern cara Barat. Mereka tidak memiliki kebiasaan menulis dan membaca huruf latin. Pendidikan yang didapat dari sekolah 'ngaji' dengan metode menghafal luar kepala, cukup dengan mendalami ayat-ayat Al-Qur'an dan menulis dalam huruf Arab-Melayu.

Pada masyarakat Betawi terdapat wujud keluarga batih dan keluarga luas. Keluarga batih biasanya terdiri dari suami, isteri dan anak-anak mereka yang belum menikah. Keluarga luas biasanya terdiri dari satu keluarga batih senior dan satu atau lebih keluarga batih dari anak-anaknya.

Orang Betawi umumnya memiliki hubungan humoristic. Sifat humor yang mereka miliki mewarnai sikap dan perilaku mereka. Dalam hubungan antara kerabat, pada dasarnya yang muda menghormati yang tua akan tetapi tidak terlihat adanya rasa sungkan yang berlebihan, bahkan cenderung berupa sikap bergurau (*joking relationship*). Seorang anak Betawi kadang-kadang suka bercanda dengan ayahnya, pamannya atau *engkong* (kakek)-nya.

Dalam masyarakat Betawi, biasanya suami dari keluarga batih senior merupakan pimpinan dari keluarga luas tersebut. Pada umumnya, suami yang paling bertanggung jawab dalam mencari nafkah untuk memenuhi kebutuhan hidup. Keluarga, menurut orang Betawi, merupakan tempat di mana anak-anak dididik mengenai disiplin. Keluarga merupakan satu-satunya alat untuk membentuk kepribadian anak, di mana ayah dan ibu selaku pelaku utama dalam pembinaan anak. Ayah berperan sebagai kepala keluarga dan

segala kebutuhan rumah tangga merupakan tanggung jawab ayah. Sedangkan ibu berperan sebagai pengganti ayah apabila ayah tidak di rumah dan segala keperluan anak-anak serta seluruh kebutuhan sehari-hari keluarga menjadi tanggung jawab ibu.

Dalam keluarga Betawi jaman dahulu, secara adat anak perempuan tidak boleh keluar, sampai belanja pun dilakukan oleh laki-laki. Selain itu, anak perempuan dilarang pergi pada malam hari, kecuali untuk keperluan mengaji. Namun, kini mereka sudah boleh melakukannya.

Anak perempuan umumnya tidak banyak diharapkan masa depan dan tanggung jawabnya karena biasanya anak perempuan akan mendapatkan pertanggungjawaban dari pihak suaminya apabila sudah berumah tangga. Oleh sebab itu, biasanya sikap ayah terhadap anak perempuan lebih memanjakan. Sedangkan ibu, selain dengan anak perempuan, juga menekankan untuk ikut memperhatikan masalah di dalam rumah, seperti menjaga kebersihan rumah dan sebagainya. Anak perempuan tidak dituntut untuk mencapai pendidikan yang tinggi sekalipun anak tersebut memiliki kemampuan, tapi bila kondisi ekonomi keluarga tidak memungkinkan maka anak perempuan harus mengalah dan diutamakan pendidikan untuk anak laki-laki.⁷⁰

Perbedaan perlakuan terhadap anak laki-laki dan anak perempuan dalam keluarga Betawi juga terjadi dalam pilihan sekolah. Anak perempuan disekolahkan di madrasah, sedang anak laki-laki di sekolah negeri. Para orang tua berharap anak laki-laki mereka bisa mencapai pendidikan setinggi mungkin karena dengan demikian anak tersebut bisa mendapatkan pekerjaan yang layak dan bisa menghidupi keluarganya.

⁷⁰ Endang Patrijuniati "Pola Pengasuhan Anak dalam Keluarga Orang Betawi di Ragunan" Thesis Fakultas Ilmu Sosial dan Ilmu Politik Universitas Indonesia, 1986

Masyarakat Betawi pada umumnya tidak suka merantau. Masyarakat Betawi lebih senang hidup berkumpul dan mencari nafkah di lingkungan sendiri. Faktor yang menyebabkan mereka kurang suka pergi ke luar daerah adalah: *pertama*, faktor ekonomi. Untuk pergi keluar daerahnya memerlukan biaya, sedangkan masyarakat Betawi kemampuan ekonominya relatif terbatas, menyebabkan mereka lebih suka tinggal di sekitar lingkungannya, atau tempat tinggalnya sendiri. *Kedua*, faktor adat. Masyarakat Betawi selalu ingin berada di sekitar kediaman orang tua mereka. Umumnya mobilitas geografis orang-orang Betawi sangat terbatas pada lingkungan tertentu saja di sekitar kota Jakarta. Biasanya masyarakat Betawi pergi berdagang ke suatu tempat secara pulang, meskipun mereka pergi pasti akan pulang ke rumah. Masyarakat Betawi jarang yang sengaja pergi merantau keluar Jakarta atau keluar pulau Jawa.⁷¹

Karakter etnis Betawi yang ceplas-ceplos dan terbuka terhadap kaum pendatang, merupakan salah satu alasan dari mudahnya kebudayaan Betawi diserap oleh masyarakat luas, terlebih lagi setelah banyak sinetron-sinetron yang muncul di layar kaca bersetting kehidupan masyarakat Betawi.

Saat ini orang Betawi lebih banyak tinggal di kawasan pinggiran kota Jakarta, antara lain ke Citayam, Depok, atau Tangerang. Meski tergusur dari habitat aslinya, tokoh orang-orang Betawi justru menancapkan eksistensinya di layar kaca. Sinetron – sinetron yang bertaburan di televisi kini banyak yang bernuansa Betawi, meski tak harus memasang bintang asli Betawi alias para pemain lenong tetapi ceritanya selalu terkesan Betawi, juga settingnya selalu Betawi.

Betawi bukanlah kultur seperti yang acap diimajinasikan dalam karya-karya visual, selalu terbelakang, kolot, dan mudah ‘diakali’. Tetapi sesungguhnya ia adalah

⁷¹ Zaidah Dewi, *op.cit.* hal. 70

sebuah kultur yang unik dan punya peran penting ditengah maraknya produk audio visual televisi. Jika kita melihat isi program televisi, maka tampak begitu padatnya program sinetron maupun komedi yang berangkat dari kultur Betawi.

Melihat jauh ke belakang tentang kehidupan Betawi yang diangkat ke layar kaca, tentunya tidak bisa mengesampingkan Lenong Rumpi. Lenong yang terkesan tradisional bisa disulap menjadi modern. Harry de Fretes yang notabene bukan orang Betawi bisa berlogat dan berlagak seperti Betawi kebanyakan. Selain Lenong Rumpi, juga ada Lenong Bocah yang sesuai namanya diperankan oleh bocah-bocah. Tak lupa juga ada sinetron Pepesan Kosong. Sinetron ini banyak memasang pemain sinetron kelas kakap.

Sinetron lain yang memotret wajah Betawi dan kemudian menjadi fenomena adalah sinetron Si Doel Anak Sekolahan (SDAS). Sinetron yang sempat “disimpan” karena dianggap tidak akan laku in, begitu ditayangkan langsung meraih rating yang tinggi. Para pemasang iklan pun berebutan untuk mengantri di sinetron ini. Tidak hanya itu, semua tokoh utama dalam SDAS juga turut ‘laku’ untuk membintangi iklan.

Mini seri SDAS pernah dipetieskan oleh RCTI karena tidak mewakili segmen audience yang menjadi sasarannya. Penayangannya pun tampak coba-coba. mini seri 6 episode ini pertama kali ditayangkan pada bulan Ramadhan 1414 Hijriah atau 23 Januari 1994 pada jam 19.30 WIB, saat kebanyakan pemirsa mematikan televisi untuk salat tarawih.⁷²

Sukses luar biasa pada sekuel pertama mendorong RCTI mengontrak untuk sekuel kedua. Si Doel Anak Sekolahan 2 pun menempati jam bergengsi, *prime time*. Tidak hanya itu, sukses SDAS telah membuka pintu lebar-lebar bagi rumah produksi untuk memproduksi sinetron atau acara televisi berbasis subkultur Betawi.

⁷² Muh, Labib, *Potret Sinetron Indonesia*, 2002, MU: 3 Books, Jakarta, hal. 136

Begitu dominannya sinetron yang berbau Betawi sehingga kultur ini mampu menciptakan suatu realitas keragaman program televisi kita. Selama ini sering kali muncul tuduhan bahwa realitas program televisi kita cenderung untuk menutup mata pada eksistensi warna budaya yang beragam.

Meski banyak sinetron bernuansa Betawi tapi sayangnya tak ada yang benar-benar menggambarkan Betawi sebenar-benarnya. Logat sok dibuat dengan akhiran 'e' padahal tak semua Betawi mengatakan 'kenape' tetapi ada juga yang mengatakan 'kenapa' dengan lafal vokal 'a' yang teramat jelas. Ceritanya juga hampir semuanya mirip alias kembar dengan sinetron-sinetron pada umumnya. Intrik rebutan pacar, rebutan lahan rezeki.

Selama ini Betawi menurut sutradara Ali Shahab memang menarik untuk diangkat. Tema ini menjadi pilihan banyak produser. Hanya saja, dari sinetron itu menangkap realitas masyarakat Betawi pinggiran. Gambaran Betawi seperti ini menurut Ali Shahab, identik dengan keterbelakangan. Betawi yang gagap menghadapi perkembangan dunia modern.

Dalam sinetron Kecil – Kecil Jadi Manten, gambaran Betawi yang identik dengan kemiskinan, keterbelakangan, kebodohan, pinggiran, muncul melalui karakter tokoh yang memang bodoh, bloon, suka kawin, dan berdialog dengan bahasa komunikasi yang dangkal. Padahal kenyataannya tidak seperti itu. Tidak berbeda dengan sinetron Jadi Pocong, kisahnya bak sebuah potret kehidupan masyarakat urban Jakarta. Digambarkan tentang keluarga Betawi yang polos di tengah lingkungan pendatang yang sukses. Keluarga Betawi itu dengan ketertinggalan mereka dalam segala hal menjadi bahan olok-olok .

Sebagian besar komedi situasi yang marak di layar kaca cenderung memanfaatkan karakter minor masyarakat Betawi. Karakter unik itu, menurut Ali Shahab, memang ada, sekecil apa pun itu. Citra Betawi yang terbelakang, tersisih, berpendidikan rendah (bodoh), dan cara berpikir mereka yang masih tradisional seperti sulit untuk lenyap begitu saja. Karena karakter yang demikian itu memiliki nilai hiburan.

II.2 BAJAJ BAJURI SITKOM YANG MENGGAMBARAKAN TERPINGGIRKANNYA BETAWI

Ketika sebagian sinetron yang muncul di layar kaca bersetting rumah gedongan dan mobil mulus, penonton disodori komedi rakyat Bajaj Bajuri yang ditayangkan Trans TV. Komedi situasi yang memotret kehidupan rakyat jelata ini seperti menarik penonton dari awang-awang.

Tokoh sentral dalam tayangan ini adalah seorang sopir bajaj bernama Bajuri. Cerita soal keseharian sang tokoh, kehidupan rumah tangganya, pengalaman tinggal bersama ibu mertua, suka-duka bertetangga, menjadi daging komedi ini.

Pemeran dan karakter tokoh-tokoh dalam sinetron ini adalah :

- *Mat Solar (Bajuri)* : polos, pekerja keras, sayang istri, romantis, panjang akal, berambisi untuk hidup lebih baik tapi kepandaiannya kurang, emosinya meluap-luap, agak pemaarah tapi tak kasar, suka menggertak tapi penakut (besar mulut).
- *Rieke Dyah Pitaloka (Oneng)* : karakter yang lugu dan nrimo, bicaranya terkesan lembut, sayang Bajuri, selalu berpikir dari sudut pandang yang berbeda tapi selalu sederhana, sulit memahami hal-hal yang rumit, naif, sangat perhatian dan suka menolong.

- *Nani Wijaya (Emak)* : tidak menyetujui pernikahan putrinya (oneng) dengan Bajuri, tidak pernah mau kalah, *tricky*, banyak akal, pelit, tukang sindir, dingin, bawelnya hanya pada Bajuri dan Ucup, di rumah selalu mengenakan daster.
- *Fanny Fadillah (Ucup)* : comblang Bajuri dan Oneng, pengangguran, sering menumpang makan di rumah Emak, yatim piatu, selalu memakai kaos pemain sepak bola, sabar tak pernah mengeluh, dulunya kenek Bajuri sewaktu sama-sama bekerja di pabrik sepatu, dianggap saudara oleh Bajuri, sering mencuci bajajnya Bajuri, menyukai cewek cantik dan modis.
- *Lesly Setyowati (Mpok Minah)* : Janda satu anak, memiliki usaha terima jahitan, tertekan dengan sikap Emak namun sering main-main ke rumah Emak, selalu memulai ucapan dengan kata 'maaf' karena takut menyakiti perasaan orang lain.
- *Tuti Hestuti (Mpok Hindun)* : Orang Jawa Tengah yang sudah menjadi Betawi tetapi masih sering keceplosan mengucapkan 'yo wis' , cerewet, punya suami sopir truk luar kota yang genit, pencemburu, biang gosip, hobi pada tanaman tetapi selalu jadi sasaran kemarahannya.
- *H.Darmin (Pak RT)* : ketua RT sekaligus makelar tanah yang suka pamer kekayaan, perhatian, sabar, bijaksana.
- *Saleh Ali (Said)* : pria keturunan Arab, teman Ucup, tinggal di depan rumah Emak, oportunistis, memegang prinsip : *lu mau ape, gue ade!* Punya 1001 paman dengan 1001 bidang usaha, suka menolong tapi tidak gratis.

Dalam sinetron Bajaj Bajuri karya Aris Nugraha, citra Bajuri sebagai warga Betawi tidak menampakkan kebodohan. Unsur komedi situai yang muncul dan menjadi daya tarik sama sekali tidak terkesan mendeskripsikan masyarakat Betawi. Justru Bajuri tampil

terbuka terhadap siapa saja, baik terhadap kaum pendatang dan terbuka terhadap budaya luar.

Komedi berputar pada hal-hal yang tampak sepele, seperti bau bangkai tikus, impian Ucup mendapatkan pekerjaan, keinginan memenangkan hadiah, persaingan menjual makanan khas untuk buka puasa, kesulitan air bersih, sampai harapan mendapatkan warisan entah dari siapa. Bahkan seputar, maaf, kentut dan maaf lagi, buang air besar pun menjadi tema komedik.

Keberhasilan sinetron Betawi tidak lepas dari peran komedi yang mewarnai alur cerita. Selalu saja ada adegan seperti itu, entah diperankan pemeran utama atau pembantu. Adegan itu menghasilkan cerita konyol yang membuat orang tertawa. Maka tidak heran bila beberapa sutradara film, sinetron maupun penulis skenario, menilai kesuksesan sinetron Betawi itu terletak pada kekuatan komedinya. Kekuatan komedi ini juga didukung oleh karakter bahasa masyarakat Betawi, seperti halnya Madura atau Batak, bahasa Betawi menyediakan dialog-dialog yang ekspresif dengan intensitas konflik yang tinggi. Sebuah cerita akan hidup jika konflik yang disusun benar-benar bisa hidup.

Bajaj Bajuri bisa dikatakan sebagai salah satu fenomena dalam dunia sinetron Indonesia. Secara kuantitatif sinetron ini mampu menarik perhatian masyarakat dan meraih rating tinggi. Sampai tahun 2005, yang merupakan tahun ketiga pembuatannya, sinetron ini telah diproduksi lebih dari 200 episode. Bahkan mulai tanggal 28 Mei 2005, sinetron ini hadir dalam dua kemasan yang berbeda, yaitu Salon Oneng dan Bajaj Baru Bajuri, sementara episode lama dari Bajaj Bajuri masih diputar ulang dan ditayangkan dari hari Senin sampai Jum'At pukul 18.00 WIB. Ini membuktikan bahwa sinetron Bajaj

Bajuri telah mempunyai ‘publik’ sendiri. Secara kualitas, sinetron ini juga mendapatkan pengakuan. Sinetron “Bajaj Bajuri” mendapatkan penghargaan sebagai sinetron terpuji dalam Festival Film Bandung, dan Nani Wijaya meraih penghargaan sebagai artis pendukung terbaik.

Bajaj Bajuri merupakan naskah pertama dari Aris Nugraha yang difilmkan. Pria berusia 35 tahun ini butuh waktu dua tahun untuk mewujudkan cita-citanya membuat sitkom. Selama kurun waktu itu, ia hanya menghasilkan dua episode. Tak lain karena sulitnya membuat skenario sitkom.⁷³ Konsep cerita yang ditawarkan ialah tontonan yang juga punya tuntunan, di mana selalu ada nilai-nilai yang coba ditanamkan kepada penonton. Konsep ini dikembangkan menjadi tiga pokok cerita, yaitu keinginan untuk menjadi lebih baik, cinta, dan rumah tangga.

Tiap adegan, menurut Aris Nugraha, sang sutradara, makan waktu dua-tiga menit. Untuk satu episode, lanjut Aris, paling banyak ada 30 adegan. Dialog pun mengikuti alur yang cepat tadi. *Setting* dibuat minimalis di Studio Persari di kawasan Ciganjur, Jakarta Selatan, yaitu berupa sebuah kawasan perumahan kampung yang didominasi rumah petak yang berimpitan. Syuting di luar studio hanya ketika menceritakan pengalaman kerja Bajuri.⁷⁴

Selain melakukan perumusan yang matang, kunci sukses lain ada pada perumusan karakter, yang dilakukan diatas kertas. Aris menjelaskan bahwa dalam menciptakan

⁷³ Bajaj Bajuri Rating Tinggi Karena Tiap Hari diakses dari www.gatra.com/2003-12-17/artikel.php tanggal 21 November 2005

⁷⁴ *ibid*

tokoh baru, termasuk tanggal lahir dan karakternya. Penjelasan tentang karakter satu tokoh, bisa sampai lima halaman. Kunci sukses terakhir dan yang juga terpenting, adalah menempatkan skenario sebagai elemen penting yang sifatnya mutlak. Jadi pemain harus patuh pada skenario dan dilarang berimprovisasi. Inilah yang disebut Aris sebagai pekerjaan yang 90 persen telah selesai di atas meja.⁷⁵ Sebab, sebuah cerita memang harusnya dibangun dari naskah, bukan imajinasi yang liar. Dalam sinetron *Bajaj Bajuri* yang muncul adalah kemampuan berakting para aktor dan aktornya.

Aris Nugraha menyutradarai sinetron *Bajaj Bajuri* selama dua tahun, dan telah menyutradarai sebanyak 100 episode. Setelah Aris Nugraha, tercatat beberapa nama yang pernah menjadi sutradara *Bajaj Bajuri*, di antaranya: Kristanto Aditiassa, yang akrab dipanggil Kristanta; Sofyan d' Sourza; dan Reka Wijayakusuma.

Aris mengemukakan bahwa *Bajaj Bajuri* harus diberi darah segar untuk melahirkan *Bajaj Bajuri* yang selanjutnya. Kalau dia tetap egoistis, pelan-pelan stikom ini bisa jadi buruk. Sebab, setiap manusia tentu memiliki batas kreatifitas, gagasan, dan energi. Dengan adanya orang baru, *Bajaj Bajuri* bisa lebih berenergi,⁷⁶

Bajaj Bajuri diproduksi oleh GMM Films, sebuah rumah produksi yang baru saja berganti nama dari Padi Films. Di kalangan rumah produksi sinetron-sinetron komersial di televisi, nama GMM Films memang belum sering terdengar. Produksinya lebih berupa film-film dokumenter, yang dikerjakan bersama pihak asing, iklan produk maupun profil perusahaan. Dengan visinya *The Newest, Newest Oldest Production Company in*

⁷⁵ www.kawula-muda.com/utama.php?isi=detail&t=Movie&d=movie/&f=mo diakses tanggal 21 November 2005

⁷⁶ *ibid*

Indonesia. GMM Films dalam secepat pula meraih penghargaan pada New York Film Festival melalui dua film dokumenternya. Sinetron komersial yang akhirnya mengangkat nama GMM Films adalah komedi situasi *Bajaj Bajuri*. Karena kesuksesan sinetron ini, maka kemudian GMM Films memproduksi sinetron komedi situasi sejenis, antara lain: *Tante Tuti* dan *Radio Repot* yang juga ditayangkan di Trans TV.

Tim kreatif GMM Films terdiri dari 6-7 orang. Mereka bertugas menggodok tema yang akan diangkat tiap episodenya. Misalnya masalah banjir, dari satu tema kemudian *dibreakdown*, jadi sesuatu yang kesannya tidak terlalu serius. Jumlah kru yang terlibat dalam setiap pembuatan berjumlah 50 orang, sedangkan pemain tetap berjumlah 10 orang. Semua yang terlibat harus melewati proses *casting*, termasuk pemain pembantu.

Bab III

Wacana Masyarakat Betawi dalam Sinetron Bajaj Bajuri

III. 1 Potret Keterpinggiran Masyarakat Betawi

Dimensi pertama dalam penelitian ini yang akan dianalisis adalah teks, dalam hal ini berupa kopian tayangan sinetron Bajaj Bajuri dalam episode yang berjudul *Kado Tertukar, Kedok Terbongkar* dan *Jangan Takut Perut Gendut*. Dalam episode *Kado Tertukar, Kedok Terbongkar* dikisahkan tentang niatan Bajuri yang ingin mengembalikan barang milik penumpangnya yang tertinggal di bajaj. Namun niatan Bajuri tersebut justru malah membuka kedok sang penumpang, karena barang yang tertinggal tersebut sebenarnya untuk seorang perempuan yang menjadi kekasih gelapnya. Sedangkan dalam episode *Jangan Takut Perut Gendut* dikisahkan tentang keinginan Bajuri untuk menjalankan program diet dengan alasan yang sederhana, karena dia takut menjadi impoten.

Sinetron ini menggambarkan kehidupan Bajuri (Mat Solar) sebagai sopir bajaj yang mempunyai istri Oneng nan cantik (Ricke Dyah Pitaloka) dan masih menumpang di rumah mertuanya yang akrab dipanggil Emak (Nani Widjaja) dalam komunitas marjinal perkotaan sebagai titik sentral cerita. Emak tidak pernah menyetujui pernikahan anaknya, Oneng, dengan Bajuri. Emak merasa tertipu, karena sebelumnya Emak berpikir Bajuri adalah seorang manager perusahaan sepatu, ketika Emak melihat Bajuri turun dari sebuah mobil sedan. Kenyataannya, Bajuri hanyalah seorang supir pribadi, tragisnya lagi Bajuri

terkena Pemutusan Hubungan Kerja (PHK), sehingga ia kemudian berpindah pekerjaan menjadi seorang supir bajaj.

Kesederhanaan kehidupan Bajuri dapat dilihat dari setting tempat tinggalnya, rumah mertua yang ditumpanginya hanya mempunyai dua kamar tidur, satu kamar mandi dan dapur yang letaknya berdekatan dengan kamar mandi. Alat memasak yang ada di dapur menggambarkan keadaan rumah tangga Bajuri sebagai kelas bawah, karena kompor yang digunakan untuk memasak hanya kompor minyak. Kompor yang menggunakan minyak tanah memang identik dengan kehidupan masyarakat bawah, mengingat minyak tanah merupakan bahan bakar minyak paling murah di negeri ini. Ruang tamu pun hanya berisi perabot sederhana berupa sofa tua dan satu unit televisi. Ruang ini pun juga dibagi menjadi dua, karena yang sebagian dialih fungsikan menjadi tempat usaha bagi Oneng untuk membuka salon.



Gambar 1

Salon ini kemudian menjadi semacam ruang publik, karena salon tersebut menjadi tempat berinteraksi bagi orang-orang di sekitar kampung Bajuri maupun orang asing. Pemilihan terhadap setting salon ini menurut sang sutradara karena dia ingin menciptakan

suatu ruang yang masuk akal. Koentawijaya dalam “Xenophobia dan Identitas Bangsa”⁷⁷ menyatakan bahwa di setiap lapisan masyarakat terdapat saluran-saluran untuk menunjukkan identitas dan eksistensi diri, maka jika orang-orang kaya menghabiskan waktu di tempat-tempat spa yang mahal; maka orang-orang di lapisan bawah menggunakan salon kelas kampung.

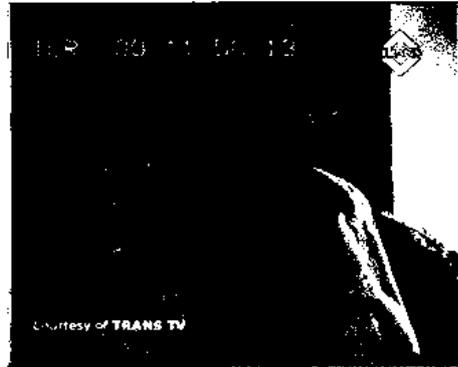
Betawi dalam sinetron ini juga digambarkan sebagai masyarakat yang religius. Nilai religiusitas ini dapat dilihat dari pajangan dinding yang menghiasi rumah Bajuri, dapat dilihat bahwa terdapat hiasan yang bernuansa Islam, yaitu adanya lukisan kaligrafi dalam setiap ruang dalam rumah tersebut, mulai dari ruang tamu, kamar tidur Emak, maupun kamar tidur Bajuri dan Onceng.

Karakter Tiap-tiap Tokoh dalam Sinetron Bajaj Bajuri

☉ Bajuri merupakan gambaran orang Betawi asli yang pinggiran. Ini terlihat dari cara berbicaranya yang spontan dengan suara yang lantang. Bajuri, yang merupakan tokoh sentral dari sinetron ini digambarkan sebagai orang Betawi yang hidupnya santai, tidak terlalu ngoyo, tercermin dari pakaian yang sering dipakainya, yakni baju pantai dengan motif bunga-bunga dan handuk kecil yang melingkar di leher, menggambarkan gaya berpakaian khas seorang supir. Baju pantai tersebut juga mengesankan cara berpikir Bajuri yang santai dan ringan dalam menghadapi hidupnya. Yang meskipun dihimpit kesusahan karena di PHK dari pabrik tempatnya bekerja sehingga bekerja sebagai sopir bajaj, namun jarang sekali terlihat Bajuri berkeluh kesah tentang hidupnya yang susah, bahkan seolah tiada beban ketika

⁷⁷ harian Kompas tanggal 23 September 2004

mertuanya menyindir tentang perutnya yang semakin gendut, sedangkan kehidupan ekonomi mereka tidak berubah jadi lebih makmur seperti tubuhnya.



Gambar 2



Gambar 3

Bajuri dengan bajajnya

Bajuri sendiri digambarkan sebagai figur lelaki kebanyakan. Sebagai lelaki, ia jelas-jelas egois dan sangat patriarkis. Kala orang-orang bertanya kenapa ia tak kunjung punya anak. Bajuri langsung berpikir kalau Onenglah yang mandul. Kalau Oneng memaksa agar Bajuri juga memeriksakan diri ke dokter, Bajuri makin menuduh Oneng yang justru mandul.

Suatu hari, Bajuri juga pernah memaksa Oneng untuk bekerja di Arab Saudi. Penyebabnya sepele. Tetangga yang sering ditemuinya punya banyak uang dan berlaku royal termasuk kepada Bajuri. Si tetangga ini memang pengangguran dan hanya menunggu kiriman uang istrinya yang bekerja di Arab Saudi.

Sifat egois, ingin menang sendiri, bahkan terkesan cuek Bajuri juga dapat dilihat pada episode *Jangan Takut Perut Gendut*, yaitu pada adegan ketika Bajuri menghabiskan nasi sebakul, padahal orang seisi rumah belum makan. Oneng pun menegurnya, dan Bajuri pun meladeninya dengan cuek, tersirat dalam dialognya :

Oneng : (berteriak dari dapur) “Bang...Bang Juri...”

Bajuri : (sambil membersihkan sisa makanan di giginya, menjawab dengan santai)
“He..”

Oneng : (mendekati Bajuri sambil berjalan tergesa) “Abang! abang kenapa sih? kesurupan ye?”

Bajuri : (dengan sambil membersihkan sisa makanan di giginya) “Nape sih?”

Oneng : (dengan geram) “Kagak kire-kire, nasi sebakul dihabisin sendirian!nape sih?”

Bajuri : “Hah elo...biarin aje napa?laki lagi pengen makan banyak pake diomelin, kan elu sendiri yang ngomong, biarpun perut gue tambah gendut, gue kagak bakalan kena penyakit jantung, karena gue orang suseh. Lagian gue percaya meskipun perut gue tambah gendut gue kagak bakalan kena impotent.” (sambil terus membersihkan sisa makanan di giginya)

Oneng : “Kalo itu sih emang bener, tapi sekarang Emak, Oneng ama Adang mau makan apaan?”

Bajuri : (dengan nada merendah namun cuek) “Elu belum pada makan ya?”

Oneng : (memukul perut Bajuri kemudian meninggalkannya dengan perasaan sebal)

Bajuri : (melanjutkan membersihkan sisa makanan di giginya)



Gambar 4

Bajuri, sebagai tokoh sentral dalam sinetron ini digambarkan memiliki karakter sebagai seorang laki-laki, yang memiliki peran sebagai seorang suami dari Oneng yang lugu dan polos namun cantik, sehingga karakter yang dibangun dari tokoh Bajuri adalah suami yang amat sangat terhadap istri, *ngeman* terhadap istrinya, ingin sekali membahagiakan istrinya, namun karena kehidupan ekonominya yang sulit, seringkali keinginannya ini tidak terwujud. Seperti yang tergambar pada episode ke-3, dimana Oneng ingin dibelikan baju baru oleh Bajuri, di lain pihak ternyata ada bungkus milik penumpang bajaj yang ketinggalan dan isinya adalah baju. Oneng mengira baju itu adalah hadiah dari Bajuri, ternyata bukan, dan Oneng pun menangis kecewa. Begitu pun dengan Bajuri yang merasa menyesal karena tidak bisa membelikan baju untuk istrinya, seperti yang terucap dalam dialognya :

Bajuri : (dengan muka memelas) “Neng, maapin abang ye....lu pantes marah kok, ini semua emang salah abang, emang tu bukan barang abang kok, abis gimana? lu udah telanjur seneng ma tu barang. Sebetulnya abang juga kepengen beliin baju baru buat elu, tapi kan elu tau sendiri, kagak kesampean.”

Oneng : (sambil menangis terisak dan sempat memeluk Bajuri) “Ude bang, ude kagak ape-ape, kalo abang belom ada rejekinye, Oneng juga kagak ape-ape, ntu baju masih bisa dipake kok, biarpun ntu, ape..bolong dikit belakangnye kagak ape-ape. Bang maapin Oneng ya (sambil memeluk Bajuri)”

Bajuri : “He-eh maapin abang ya....”



Gambar 5

Bajuri adalah tipikal orang yang tergesa-gesa dalam mengambil keputusan. Dari cara Bajuri berjalan dapat dilihat bahwa Bajuri adalah tipikal ‘kejar setoran’, berjalan dengan langkah terburu-buru. Hal ini tidak lepas dari profesinya sebagai seorang supir bajaj yang dituntut untuk bertindak cepat dalam mengambil keputusan.

Dalam episode *Jangan Takut Perut Gendut*, terlihat upaya Bajuri untuk mengurangi berat badannya, bukan lantaran dia sadar bahwa obesitas dapat membawa banyak penyakit seperti sakit jantung, tetapi dia takut menjadi impoten. Hal ini terlihat pada dialognya dengan seorang penumpangnya yang menjelaskan akibat dari tubuh yang terlalu gendut.

Penumpang : Makanya Bang, perut kecilin Bang!!

Bajuri : Ah, biarin emang dari sononya uda begini!

Penumpang : Eh Bang kalo orang kegendutan itu bisa kena penyakit jantung

Bajuri : Biarin dah ah..(dengan mimik wajah yang tetap cuek)

Penumpang : Ehh dengerin dulu. Para ahli di Amerika sono bilang kalo orang yang kegendutan apalagi kayak abang gini (sambil memegang perut Bajuri), itu gampang kena penyakit impoten (sambil menunjukkan gerakan tangan yang seolah-olah lunglai)

Bajuri : (sejenak termenung dengan mimik wajah yang berubah menjadi serius)
Waduh kalo nyang entu kagak boleh dibiarin.

Bajuri mudah berubah ekspresi, dari yang marah menjadi memelas. Pun sebaliknya, dari marah menjadi sumringah. Bajuri mudah marah apabila merasa harga dirinya diremehkan, seperti yang diceritakan pada suatu episode dimana Bajuri yang memberikan kartu namanya kepada penumpang bajajnya, karena merasa penumpang tersebut tidak percaya bahwa dia adalah sopir bajaj yang jujur, yang akan memberikan ongkos kembalian suatu hari nanti, seperti yang tersirat dalam dialognya,

Penumpang : “Waduh Bang, nggak ada uang kecil nih.”

Bajuri : “Duit gedean situ berapa sih? 10 ribu, 20 ribu, 50 ribu? Saya ada kembaliannya! Menghina banget sih ma tukang bajaj...(dengan mimik muka yang berubah jadi serius)”

Penumpang : “Nih, kembaliin sembilan puluh tujuh ribu.”

Bajuri : “Kalo segitu nggak ada kembaliannya Pak (dengan nada memelas) kan tadi saya bilang sepuluh ribu dua puluh ribu ampe lima puluh ribu...(dengan nada merendah)”

Penumpang : “Nggak ada Bang, haa...gini aja,gimana kalo saya bayar besok aja?”

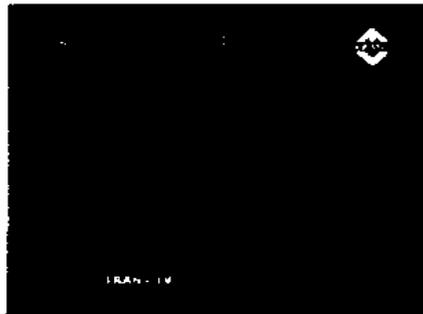
- Bajuri : “Gimana sih! Naik bajaj masak ngutang?! Lagian gimana saya bisa ketemu situ lagi?!”
- Penumpang : “Jangan takut, nih kartu nama saya (sambil memberikan kartu namanya pada Bajuri) situ bisa datang ke rumah saya, kapan saja saya tunggu.”
- Bajuri : “Udah sini aja saya bawa aja deh itu duitnya, entar kalo ada kembaliannya saya kasih.”
- Penumpang : “Enak aja, uang seratus ribu saya nanti bisa dibawa kabur lagi, kagak bisa!”
- Bajuri : (sambil keluar dari bajaj) “Situ nggak percaya ama saya?! Ahhh...nih kartu nama saya! (sambil menyodorkan kartu namanya)
- Penumpang : “Tukang bajaj punya kartu nama juga?”
- Bajuri : (dengan nada tinggi dan mimik muka yang serius sambil berkacak pinggang) “Emang kantoran aja yang punya kartu nama?!”
- Penumpang : “Dasar tukang bajaj, kalo duitnya gede, pasti bilang nggak ada kembalian, biar penumpangnya nggak minta kembaliannya?”
- Bajuri : (masih dengan nada tinggi dan muka serius sambil berkacak pinggang, berdiri menghadap penumpangnya) “Heh, Bapak jangan ngomong begitu ya! Itu tandanya nuduh saya nggak jujur, tau!”

- ☉ Emak digambarkan terlalu berkuasa di rumah-sangat kelewatan otoriter dan selalu merasa benar. Bajuri dan Oneng tidak bisa berlutik kalau Emak sudah 'bersabda'. Emak suka sekali menonton televisi dan juga menyuruh Ucup untuk membeli ini itu. Bisa jadi, ini adalah gambaran orang Indonesia yang suka sok berkuasa karena merasa punya kekuatan untuk memerintah orang lain. Aris Nugraha menjelaskan

bahwa Emak adalah orang yang sejarah hidupnya sering dikecewakan, ia tidak ingin gagal lagi, sehingga dia cenderung untuk mendapatkan kemenangan, motivasi dan obsesi untuk menang dalam banyak hal menjadi sangat kuat. Sehingga cenderung *tricky*. Sifat otoriter ini akan menciptakan tekanan pada orang, dan tekanan ini akan menciptakan kesalahan, dan itu adalah inti dari komedi.

Jadi memang perlu ada sebuah tekanan, misalkan gini: Chaplin dikejar oleh polisi, itu tekanan. Rasa takut terhadap polisi itu justru membuat dia melakukan kesalahan demi kesalahan. Nah kesalahan demi kesalahan itu adalah inti dari komedi. Ketika saya membuat sebuah sumber kekuatan yang memberikan tekanan kepada beberapa orang, ini akan memberikan akibat-akibat, orang itu akan berusaha untuk tidak salah tapi malah menjadi salah⁷⁸

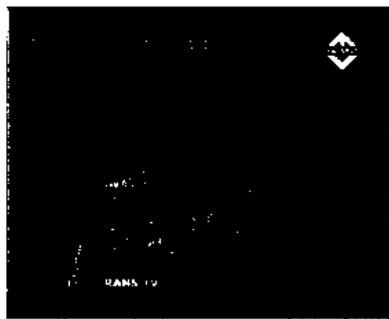
Emak meskipun berasal dari Cirebon tapi Emak telah menjadi Betawi, ini terlihat dari pemakaian bahasa dan dialek yang digunakan. Emak merupakan gambaran Betawi dari generasi tua yang berpegang pada aturan-aturan lama, seperti cara berpakaian, di mana sekalipun di dalam rumah Emak tetap menggunakan kebaya.



Gambar 6

⁷⁸ hasil wawancara dengan Aris Nugraha

© Oneng adalah gambaran perempuan yang 'nrimo' dengan keadaan finansial Bajuri, meski begitu ia membantu menghidupi keluarga dengan membuka salon kecil-kecilan. Ia juga tidak neko-neko kepada suaminya, tidak pernah meminta sesuatu yang berlebihan. Sesekali saja Oneng hanya meminta sesuatu yang masih bisa dijangkau oleh penghasilan Bajuri misalnya saat Oneng ingin baju baru. Meski begitu Oneng terlihat begitu lugu, naif, bloon dan seringkali tak nyambung kalau diajak ngomong. Seringkali yang ada di benak Oneng adalah masalah seputar kasur, dapur dan sumur-terutama masalah kasur. Penggambaran Oneng sebagai perempuan yang lugu terlihat pada cara pengambilan gambar yang menggunakan teknik *close up* dan mimik wajah Oneng yang berubah menjadi 'oon'.



Gambar 7

Oneng juga merupakan gambaran perempuan yang tidak memperdulikan penampilan. Ia mengenakan baju longgar yang ukurannya jauh lebih besar dari bentuk tubuhnya, juga rok yang selalu di bawah lutut, serta cara berjalan yang diseret. Oneng juga gambaran perempuan yang selama ini ada dalam banyak sinetron, yaitu sosok perempuan yang sensitif yang cenderung menyelesaikan persoalan dengan cara yang tidak rasional, yakni menangis. Ini terlihat pada episode *Kado Tertukar, Kedok Terbongkar*.



Gambar 8

- © Tokoh lain seperti Ucup juga gambaran generasi muda Indonesia pada umumnya. Mereka tak berpendidikan tinggi, kepengen kaya, ingin kerja kantoran, berharap punya pacar cantik. Ucup terlihat seringkali mendekati Intan, gadis manis yang seringkali justru memanfaatkan Ucup.

(Gambar 9)



Ucup seringkali ditawari pekerjaan tetapi karena ia hanya tamatan SMP dan tak punya ketrampilan khusus, bahkan membuat surat lamaran kerja pun ia harus meminta bantuan orang lain, maka melayanglah semua kesempatan itu. Beragam macam profesi kemudian dilakoni Ucup dari mulai menyapu jalanan hingga menjadi supir bajaj. Ucup identik dengan kostum tim sepakbola, ini juga adalah gambaran tentang masyarakat kita yang maniak bola, padahal belum tentu ia bisa bermain sepakbola atau bahkan tidak pernah bermain sepakbola. Ucup telah dianggap sebagai saudara oleh Bajuri karena Bajuri telah mengenal Ucup sejak masih sama-sama bekerja di pabrik sepatu dan sama-sama di-PHK. Jadi Bajuri merasa senasib dengan Ucup.

Ucup mempunyai akses yang luas untuk keluar masuk ke dalam rumah Bajuri.

Menurut Aris Nugraha, itu adalah gambaran masyarakat Betawi yang longgar.

Ucup itu kenapa punya akses yang begitu mudah ke rumah Bajuri seperti ke rumahnya sendiri, ya itu masyarakat Betawi. Orang itu bisa tiba-tiba masuk ke rumah saya untuk minta kecap, dan dia langsung ada di dapur. Jadi orang itu tidak assalam mualaikum, menunggu dibukakan pintu, ada basa basi di depan pintu, dia akan bisa lewat belakang, ya uda gua lewat belakang, minta kecap dong.

- ☉ Said digambarkan tak jauh beda dengan Ucup yang pengangguran, tetapi Said terlihat lebih sering menjadi pedagang barang-barang. Maklum Said keturunan Arab yang katanya pandai berdagang, dan mempunyai banyak paman dengan usaha yang beragam. Namun Said sendiri dalam sinetron ini tidak mempunyai pekerjaan tetap, dan selalu lekat dengan kostum yang sangat sederhana, yaitu kaus dan celana jeans belel yang sudah robek di bagian lututnya.
- ☉ Mpok Hindun yang bersuamikan Pak Yanto, merupakan karakter orang Jawa yang sangat centil. Ia merasa dirinya cantik dan terdapat sesuatu yang liar dalam dirinya yang tidak bisa ia kendalikan. Suaminya Pak Yanto merupakan supir truk yang kerap kali ke luar kota, Pak Yanto digambarkan sebagai laki-laki mata keranjang yang gemar 'main' perempuan. Gambaran ini bisa jadi berasal dari stigma yang berkembang di masyarakat bahwa supir truk, apalagi jurusan antar kota, sering mangkal di warung 'remang-remang', yang menjadi tempat prostitusi terselubung.
- ☉ Mpok Minah, seorang janda dengan satu anak, tidak digambarkan dengan jelas berprofesi sebagai apa untuk menghidupi keluarganya. Hanya saja dalam beberapa episode diceritakan bahwa Mpok Minah memiliki keahlian memasak dan membuat kue, serta menjahit baju. Mpok Mina merupakan karakter yang tidak mempunyai rasa

percaya diri yang cukup. Sehingga dalam setiap perkacapannya dengan orang lain, Mpok Mina selalu menyebutkan kata 'maaf'.

- ☉ Hanya beberapa tokoh yang digambarkan memiliki selera dan pengetahuan melebihi tetangga-tetangganya yang cenderung agak kampungan dan sederhana, yakni tokoh Debby, yang dalam suatu episode digambarkan mempunyai cita-cita sebagai humas, atau istilah asingnya *public relations*, juga digambarkan Debby sebagai sosok yang modis dan selalu tampak timpang dengan dandanan Oneng yang sederhana, sekalipun memiliki keahlian merias wajah. Dan pada perkembangan cerita, Debby akhirnya menikah dengan seorang pria bule dan memiliki anak, suatu hal yang agak sulit diwujudkan oleh orang kampung yang memiliki pergaulan terbatas. Kemudian tokoh Mila, yang digambarkan sebagai cewek yang tinggal sendirian di sebuah rumah kontrakan dan berstatus sebagai mahasiswa sebuah perguruan tinggi, dan memiliki sifat materialistis, bisa jadi ini dikarenakan tuntutan hidup di Jakarta yang tinggi, sehingga membuat seseorang mencari jalan untuk mewujudkan keinginannya mengaktualisasikan dirinya sesuai dengan tren yang berlaku, tanpa mengeluarkan biaya yang banyak. Ada juga tokoh Nurmala, perempuan sederhana yang selalu dimunculkan dengan memakai rok panjang melebihi lutut dengan model yang longgar dan melebar, bukannya yang menyempit *press body*. Sekalipun Nurmala bukan mahasiswa seperti Mila, tapi Nurmala digambarkan sebagai sosok yang cukup cerdas, dimana dia selalu memberi penjelasan dengan sabar kepada Oneng setiap kali ada hal-hal baru yang tidak dipahaminya. Selain itu, juga terdapat karakter Pak RT yang biasa dipanggil Te. Pak RT juga digambarkan tidak mempunyai pekerjaan yang jelas, namun dari pakaian dan cara bicaranya yang bijaksana menggambarkan bahwa

dia mempunyai kehidupan ekonomi yang cukup “tenang” dibandingkan tetangga-tetangganya, terlebih lagi istrinya adalah seorang guru, sebuah profesi yang menunjukkan kemampuan ekonomi lebih, karena untuk menjadi seorang guru dibutuhkan pendidikan tinggi yang berarti membutuhkan biaya banyak dibandingkan profesi lainnya, yang dimiliki para tetangganya

Setiap pergantian *scene* dalam sinetron ini menggunakan teknik manipulasi waktu berupa *freeze frame*, di mana biasanya karakter-karakter yang ada terjebak dalam situasi yang membuat kita tertawa. Teknik *freeze frame* ini juga disertai dengan suara orang tertawa sebagai suara latar dan tidak menggunakan warna alias hitam putih.. Gaya bercerita seperti ini berasumsi pemirsa telah mengetahui bahwa karakter yang ada dalam sinetron tersebut tengah terjebak dalam suatu situasi yang abu-abu, dan situasi ini yang hendak kita tertawakan. Penonton dipancing untuk tertawa dengan suara latar orang yang sedang tertawa. Contoh pemakaian teknik *freeze frame* ini dapat dilihat pada adegan di mana Oneng bercermin untuk melihat bajunya yang sobek, atau tokoh Ucup yang memakai baju renang.

Gambar 10



Gambar 11



Tiap adegan konflik yang melibatkan lebih dari dua orang karakter selalu diambil dengan menggunakan *long shot*. Ini bertujuan agar pemirsa dapat melihat bagaimana reaksi masing-masing karakter dalam menghadapi konflik. Misalnya pada episode *Kado Tertukar Kedok Terbongkar*, di mana penumpang bajaj yang datang ke rumah Bajuri untuk mengambil kembali bungkusan berisi kado yang tertinggal di bajajnya Bajuri. Sang penumpang tidak menyangka bahwa istri dan wanita simpanannya juga akan datang ke rumah Bajuri.



Gambar 12

Pemeran dalam sinetron ini tidak banyak, tetapi sebagian besar mereka cukup bagus dalam menampilkan kesederhanaan, kepolosan kehidupan sehari-hari masyarakat marjinal perkotaan. Dalam sinetron ini digambarkan dua laki-laki, yaitu Ucup dan Bajuri, yang selalu saja sial, kurang beruntung, pendapatannya rendah, sehingga mereka selalu berutang pada warung Empok Leha, yang sekaligus merupakan tempat bergosip dalam komunitas tersebut.

Pencitraan negatif perempuan dan laki-laki yang berlebihan melalui Oneng sebagai perempuan muda cantik tetapi bloon, Emak yang sok kuasa, tak pernah salah dan

mengalah, disandingkan dengan Bajuri yang serba salah dan tubuhnya selalu menjadi bahan tertawaan serta Ucup, pemuda lajang berkulit hitam, selalu tidak mujur, disia-sia, dan gagal bila mendekati gadis merupakan ikon yang terus dipertahankan.

Bajuri sebagai laki-laki dan menantu Emak dari awal sinetron sampai saat ini selalu menjadi bahan tertawaan dan dapat dikatakan tidak pernah mendapat pujian atau nilai baik dari Emak. Kata-kata Emak, " Juri-juri udah gendut...", " tidak jarang muncul dan kemudian disambut dengan sisipan suara tertawa terbahak-bahak. Demikian pula umpatan, "Lu, cuma sopir bajaj", seolah merendahkan martabat para sopir bajaj melalui brain wash yang semestinya tidak dilakukan.

Sopir bajaj dianggap sesuatu sangat rendah sehingga Emak merestui ketika ada laki-laki lain mendekati Oneng. Memang situasi tersebut dapat ditemukan di masyarakat, mungkin pula penggambaran seperti itu tidak keluar dari "pakem" pembuatan media untuk dramatisasi cerita. Kekerasan fisik, psikologis, dan ekonomi dalam bentuk kata-kata hinaan dari mertua terhadap menantu yang posisi ekonomi dan sosialnya rendah karena masih menumpang di rumahnya. Dengan kesalahan kecil saja Bajuri dikejar dengan membawa sapu, dicekik, dan juga disiram air, ketika kompornya terbakar. Emak tidak segan-segan menghina, mencaci, mengumpat. Bahkan ketika Bajuri sakit sekalipun, Emak tidak pernah peduli bahkan dengan ke-"sirikan"-nya justru bangga bisa membuat menantunya sengsara.

Ironisnya, Bajuri digambarkan selalu pasrah saja terhadap tindakan Emak. Dia menjadi subordinat karena posisi, kondisi, serta bentuk fisiknya kurang ideal. Selain Bajuri, Oneng merupakan korban kekerasan fisik dan psikologis setiap waktu yang

kedua. Masyarakat mungkin banyak menganggap perlakuan Bajuri terhadap Oneng sesuatu yang normal, apalagi Oneng juga menerima saja subordinasi maupun kekerasan psikologis yang diterimanya.

Bajuri dengan sangat biasa mengatakan Oneng itu "Oon" sebagai samaran bloon sekalipun secara ekonomi Oneng bisa mandiri. Beberapa kali Oneng memberi uang tabungannya ketika Bajuri perlu untuk membeli spare-part bajaj. Namun, kontribusi itu tidak pernah dihargai. Bahkan, ketika Bajuri sakit Oneng menggantikan suaminya "narik" (bajaj). Pertanyaannya, apakah perempuan tidak boleh menjadi sopir bajaj?

Kekerasan fisik maupun psikologis yang dilakukan Emak terhadap Bajuri ketika menyuruh Oneng bercerai dengan Bajuri merupakan contoh kekerasan psikologis di masyarakat. Permintaan tersebut menyebabkan Oneng secara psikologis tertekan.

Identitas Betawi juga tampak 'kabur' dalam sinetron ini. Beberapa tokoh yang bukan merupakan orang Betawi seolah telah menjadi Betawi, seperti Emak dan Oneng yang berasal dari Cirebon, Ucup yang asli Bogor, atau Mpok Hindun yang berasal dari Jawa. Menurut budayawan Betawi S.M Ardan⁷⁹, Betawi adalah hasil dari suatu pembauran, tidak ada orang yang benar-benar Betawi. Seseorang, terkadang disebut sebagai orang Betawi lantaran dilahirkan dan tinggal di Betawi. Padahal, ia menilai, apabila ditelusuri sejarah keluarganya, maka belum tentu semua pendahulunya dilahirkan di Betawi. Contohnya, Rano Karno, bintang film yang sering disebut sebagai orang Betawi asli, ternyata orang tuanya berasal dari Padang dan Jawa. Ardan sendiri mengaku lahir di Medan, tetapi sejak umur enam bulan sudah di Jakarta.

⁷⁹ S.M Ardan: *Budaya Betawi Tak Tersingkir* diakses dari www.republika online.com tanggal 24 Agustus 2005

Ardan mengatakan bahwa sekalipun tidak lahir di Betawi, tetapi apabila dibesarkan di lingkungan Betawi, maka tentu saja akan menjadi orang Betawi lantaran pasti akan berpikir seperti orang Betawi. Bahkan, kaum pendatang pun ketika membaaur dengan penduduk lokal yang berkebudayaan Betawi akan "tergodok" dalam suatu budaya Betawi.

Kebudayaan Betawi adalah kebudayaan hasil perkawinan berbagai macam kebudayaan, baik yang berasal dari daerah-daerah lain di Nusantara maupun kebudayaan asing. Dalam bidang kesenian, misalnya, orang Betawi memiliki seni gambang kromong yang berasal dari seni musik Cina, tetapi juga ada rebana yang berakar pada tradisi musik Arab. Sifat campur-aduk dalam dialek Betawi adalah cerminan dari kebudayaan Betawi secara umum. Secara biologis, mereka yang mengaku sebagai orang Betawi adalah keturunan kaum berdarah campuran aneka suku dan bangsa. Mereka adalah hasil *kawin-mawin* antaretnis dan bangsa di masa lalu

Dalam kerangka sejarah kemanusiaan, orang atau Suku Betawi sebenarnya terhitung pendatang baru di Jakarta. Kelompok etnis ini lahir dari perpaduan berbagai kelompok etnis lain yang sudah lebih dulu hidup di Jakarta, seperti orang Sunda, Jawa, Arab, Bali, Sumbawa, Ambon, dan Melayu. Antropolog Universitas Indonesia, Dr Yasmine Zaki Shahab MA menaksir, etnis Betawi baru terbentuk sekitar seabad lalu, antara tahun 1815-1893.⁸⁰

⁸⁰ *Orang Betawi, Penduduk Asli atau Pendatang?* diakses dari www.kompas.com tanggal 20 Maret 2005

Perkiraan ini didasarkan atas studi sejarah demografi penduduk Jakarta yang dirintis sejarawan Australia, Lance Castle.⁸¹ Di zaman kolonial Belanda, pemerintah selalu melakukan sensus, di mana dikategorisasikan berdasarkan bangsa atau golongan etnisnya. Dalam data sensus penduduk Jakarta tahun 1615 dan 1815, terdapat penduduk dari berbagai golongan etnis, tetapi tidak ada catatan mengenai golongan etnis Betawi.

Hasil sensus tahun 1893 menunjukkan hilangnya sejumlah golongan etnis yang sebelumnya ada. Misalnya saja orang Arab dan Moors, orang Jawa dan Sunda, orang Sulawesi Selatan, orang Sumbawa, orang Ambon dan Banda, dan orang Melayu. Namun, pada tahun 1930, kategori orang Betawi yang sebelumnya tidak pernah ada justru muncul sebagai kategori baru dalam data sensus tahun tersebut. Jumlah orang Betawi sebanyak 778.953 jiwa dan menjadi mayoritas penduduk Batavia waktu itu.⁸²

Antropolog Universitas Indonesia lainnya, Prof Dr Parsudi Suparlan⁸³ menyatakan, kesadaran sebagai orang Betawi pada masa awal pembentukan kelompok etnis itu juga belum mengakar. Dalam pergaulan sehari-hari, mereka lebih sering menyebut diri berdasarkan lokalitas tempat tinggal mereka, seperti orang Kemayoran, orang Senen, atau orang Rawabelong.

Pengakuan terhadap adanya orang Betawi sebagai sebuah kelompok etnis dan sebagai satuan sosial dan politik dalam lingkup yang lebih luas, yakni Hindia Belanda, baru muncul pada tahun 1923, saat Moh Husni Thamrin, tokoh masyarakat Betawi

⁸¹ *ibid*

⁸² Betawi "Punye Cerite" harian Kompas tanggal 15 Agustus 2005

⁸³ *op. cit*

mendirikan Perkoempoelan Kaoem Betawi. Baru pada waktu itu pula segenap orang Betawi sadar mereka merupakan sebuah golongan, yakni golongan orang Betawi.⁸⁴

Nuansa Betawi juga menjadi semakin kental karena sinetron ini menggunakan gambang kromong sebagai *theme song*. Seperti yang dijelaskan oleh Aris Nugraha, sebagai creator dari sinetron Bajaj Bajuri ini, bahwa sinetron ini sebenarnya bukan sinetron Betawi tapi sebetulnya konsepnya lebih pada sinetron keluarga, lebih pada *domestic comedy*. Cerita tentang sebuah keluarga yang terdiri dari kepala keluarganya yang orang Betawi, tapi istri dan ibu mertuanya adalah orang Cirebon yang sudah lama di Jakarta, kemudian memiliki tetangga yang berasal dari berbagai macam suku antara lain Ucup dari Bogor, Said yang keturunan Arab, Mpok Hindun dan Mpok Mina yang orang Jawa. Hanya saja mereka lama tinggal di Jakarta dan akhirnya menggunakan bahasa pergaulan sehari-hari orang Jakarta.

Sinetron Bajaj Bajuri yang menceritakan kehidupan keluarga-keluarga pinggiran kota Jakarta yang tidak hanya berasal dari suku Betawi tetapi juga warga pendatang, memberikan kesan bahwa identitas ke-betawi-an telah melekat kepada mereka-mereka yang telah lama tinggal di Jakarta. Hal ini bisa dilihat dari dialog Emak, yang notabene bukan orang Betawi demikian pula Ucup yang sering mengucapkan kata-kata "*Pan ude aye bilang.....*" kosakata yang digunakan kedua tokoh ini merupakan kata-kata yang lazim digunakan oleh masyarakat Betawi.

Berdasarkan hasil penelitian dapat ditarik kesimpulan bahwa terdapat semacam standar ganda mengenai identitas masyarakat Betawi, yaitu tentang siapa saja yang bisa dikelompokkan sebagai masyarakat Betawi dan siapa saja yang bukan. Menurut

⁸⁴ *ibid*

budayawan Betawi S.M Ardan⁸⁵, Betawi adalah hasil dari suatu pembauran, tidak ada orang yang benar-benar Betawi. Seseorang, terkadang disebut sebagai orang Betawi lantaran dilahirkan dan tinggal di Betawi. Padahal, ia menilai, apabila ditelusuri sejarah keluarganya, maka belum tentu semua pendahulunya dilahirkan di Betawi.

Menurut Aris Nugraha, tidak semua orang yang telah lama tinggal di Jakarta kemudian menjadi serta merta sebagai orang Betawi. Aris Nugraha yang sejak berusia 3 tahun tinggal di Jakarta, tetap mengidentifikasikan dirinya sebagai orang Sunda. Menurut Aris Nugraha, Betawi merupakan salah satu dari sekian banyak etnis yang ada di Jakarta. Budaya dan bahasa pergaulan yang terbentuk adalah budaya Jakarta yang merupakan pencampuran antara berbagai etnis yang ada dengan budaya Betawi yang merupakan budaya lokal yang lebih dulu ada di Jakarta. Pemikiran ini bisa dipahami mengingat kedudukan Jakarta yang sejak dulu merupakan kota pelabuhan penting di nusantara, dan kemudian menjadi ibukota sesudah Indonesia merdeka. Sebagai ibukota, Jakarta menjadi pusat dari kegiatan ekonomi dan politik. Hal ini yang kemudian menjadi daya tarik bagi para pendatang untuk mengadu nasib. Jakarta dengan demikian menjadi suatu *"melting pot"* tempat meleburnya berbagai macam kebudayaan.

Aris Nugraha sebagai kreator dari sinetron Bajaj Bajuri mengatakan bahwa dia ingin menghibur orang dengan sesuatu yang nyata lewat karyanya dan memberikan pemikiran-pemikirannya tentang hidup. Menghibur dengan sesuatu yang nyata diartikan oleh peneliti bahwa pembuat sinetron ingin mengangkat cerita dengan apa yang selama ini ia lihat dalam kehidupan, bukan dengan mimpi yang selama ini banyak ditawarkan lewat sinetron-sinetron lain. Aris mengatakan bahwa ia ingin agar orang yang melihat

⁸⁵ S.M Ardan: *Budaya Betawi Tak Tersingkir* diakses dari www.republika online.com tanggal 24 Agustus 2005

sinetronnya layaknya membuka 'jendela' dan melihat kenyataan hidup. Hal ini dapat dilihat dari kutipan wawancara sebagai berikut:

Tidak muluk-muluk tidak terlalu idealis juga, saya ingin menghibur orang aja, menghibur dengan sesuatu yang nyata. Saya bukan memberikan mimpi, tapi menunjukkan kenyataan. Falsafahnya adalah ketika nonton film saya, apapun yang mereka tonton entah Bajaj Bajuri, entah serial yang mana, itu mereka seperti membuka jendela, mereka melihat tetangga mereka berulah, mereka melihat kenyataan di sekeliling mereka. itulah film-film saya.. Jadi, saya pingin semua orang nonton film saya seneng, gembira, sambil mereka melihat alam nyata; kenyataan hidup

Sedangkan mengenai pemikirannya tentang hidup, Aris menjelaskan bahwa semenjak ia membuat *Bajaj Bajuri*, ia sudah memberikan memberikan pemikiran-pemikirannya tentang hidup. Misalnya saja ketika Bajuri dan Onceng gagal untuk punya anak, Bajuri menangis, Onceng mengatakan "Bang apa-apa yang kita terima dan apa-apa yang belum kita terima itu rejeki dari Tuhan". Bagi Aris, itu adalah salah satu prinsip hidup, dan Aris mencoba memberikan prinsip-prinsip hidup yang sederhana yang mungkin dilupakan oleh orang.

III.2 Kognisi Sosial Pembuat Teks⁸⁶

Aris Nugraha merupakan sutradara yang paling lama menahngani Bajaj Bajuri. Aris menyutradarai Bajaj Bajuri selama 100 episode, atau kurang lebih selama dua tahun, dari tahun 2002 awal sampai 2003 akhir, ditambah lagi dengan dua tahun masa persiapan, yang mencakup masa perencanaan, pemasaran, dan lain-lain. Ide awal pembuatab Bajaj Bajuri sebenarnya berasal dari orang lain, Aris hanya kreator yang mengubah ide seseorang menjadi sebuah produk. Bagi Aris Nugraha, yang merupakan sutradara

⁸⁶ Disarikan dari hasil wawancara dengan Aris Nugraha di studio Persari Jakarta tanggal 10 Desember 2005 dan berbagai sumber..

sekaligus penulis skenario Bajaj Bajuri, apa yang ditampilkannya dalam sinetron Bajaj Bajuri merupakan "rekaman" tentang lingkungan Betawi yang dialaminya sejak dia tinggal di bilangan Cipinang Melayu. Aris sendiri sebenarnya berasal dari keluarga Sunda, tetapi sejak usia 3 tahun dibesarkan di lingkungan yang mayoritas penduduknya merupakan orang Betawi. Salah satu tetangga Aris, orang Betawi, yang diingatnya hingga kini adalah Engkong Ahmad.

"Kalau di Garut, pagi-pagi orang sudah pergi angon bebek atau ke sawah. Begitu pindah ke Cipinang, saya lihat tetangga saya santai-santai saja, suka bercanda, enggak pernah sedih, dan senang nongkrong sambil ngobrol di warung,"⁸⁷

Namun, Engkong Ahmad memang tidak pernah susah. Tanahnya yang luas ditumbuhi berbagai jenis pohon buah-buahan. Sepanjang tahun Engkong Ahmad tinggal memetik buah hasil kebun sendiri untuk dijual. Meski termasuk kaya, tetapi Engkong Ahmad ramah pada tetangga dan bersahaja.

Ketika para pendatang berusaha menyekolahkan anaknya setinggi mungkin, anak keluarga Betawi lebih memilih kawin. Kalau pendatang berusaha memperluas tanahnya, orang Betawi malah doyan menjual tanah warisannya. Sekitar tahun 1980-an, lingkungan di Cipinang Melayu sudah didominasi pendatang. Aris merasa kehilangan Jakarta yang ramah dengan kebun buah-buahan yang luas. Dia juga kehilangan arak-arakan ondel-ondel maupun pengantin sunat yang dulu amat dinikmatinya. Bahkan, Aris merasa kehilangan kawan Betawinya. Teman-temannya yang merupakan orang Betawi asli ingin menghilangkan identitas Betawinya. Ini terlihat dari hal-hal yang paling personal misalnya pergantian nama, misalnya yang namanya Murtadho, sekarang maunya dipanggil Donny. Yang namanya Abdul Rojak berubah jadi Jeki. Bisa jadi ini merupakan salah satu

⁸⁷ *Melihat Jakarta Tempo Dulu Lewat Sinetron* diakses dari www.kompas.com tanggal 10 Mei 2005

indikator dari apa yang diramalkan oleh Prof. Dr. Muhammad Budyatna⁸⁸ bahwa budaya Betawi akan punah dalam satu generasi mendatang. Ia menyatakan terdapat dua alasan, yaitu ketidakpedulian Betawi terhadap budayanya dan semakin tergusurnya orang Betawi ke pinggiran.

Oleh karena itulah, lewat Bajaj Bajuri, Aris ingin mengungkapkan kenangannya akan Jakarta tempo dulu sekaligus kondisinya kini. Bajaj diibaratkannya seperti Betawi, dibutuhkan tetapi juga terancam keberadaannya.

Pria berusia 35 tahun ini butuh waktu dua tahun untuk mewujudkan cita-citanya membuat sitkom. Selama kurun waktu itu, ia hanya menghasilkan dua episode. Tak lain karena sulitnya membuat skenario sitkom. Bajaj Bajuri adalah naskah pertamanya yang difilmkan. Konsep cerita yang ditawarkan ialah tontonan yang juga punya tuntunan, di mana selalu ada nilai-nilai yang coba ditanamkan kepada penonton. Konsep ini dikembangkan menjadi tiga pokok cerita, yaitu keinginan untuk menjadi lebih baik, cinta, dan rumah tangga.

Adegan per adegan dibuat cepat dengan *blocking* kamera yang pas. Tiap adegan, menurut Aris Nugraha, memakan waktu dua sampai tiga menit. Untuk satu episode, lanjut Aris, paling banyak ada 30 adegan. Dialog pun mengikuti alur yang cepat tadi. *Setting* dibuat minimalis di Studio Persari di kawasan Ciganjur, Jakarta Selatan, yaitu berupa sebuah kawasan perumahan kampung yang didominasi rumah petak yang berimpitan. Syuting di luar studio hanya ketika menceritakan pengalaman kerja Bajuri.

⁸⁸ Yahya Andi Saputra, *Menelisik Identitas Betawi*, www.arkeologi.com diakses tanggal 20 Maret 2005

Aris mengatakan bahwa ia termasuk orang baru di industri film. Segala macam pekerjaan pernah ia coba, mulai dari berjualan koran, menjadi wartawan, sampai akhirnya ia memutuskan untuk terjun di industri film enam tahun yang lalu. Itu pun ia pelajari secara otodidak lewat buku maupun menonton banyak film. Hingga kini sinetron yang berhasil dia kerjakan sebanyak empat judul, yaitu Bajaj Bajuri, Radio Repot, Tante Tuti, dan yang akan tayang Kejar Kusnadi. Sejarah pendidikannya pun tidak terlalu panjang karena ia mengaku hanya lulusan SMA, walaupun juga sempat kuliah. Namun pada tahun 2004, ia dinobatkan majalah Tempo sebagai 'Man of The Year' dan sebagai 'Most Inspiring Man' oleh majalah MTV TRax.

Pengunduran diri Aris dari Bajaj Bajuri bukan sesuatu yang tiba-tiba, tapi merupakan proses yang telah direncanakan, karena Aris telah menyiapkan regenerasi baik dari penulis maupun sutradara, bahkan kru yang terlibat juga tetap dipertahankan lebih dari lima puluh persen. Pilihan untuk mundur dari Bajaj Bajuri karena Aris merasa sudah jenuh dan capek, sebagai seorang kreator ia tidak ingin berhenti di satu karya. Bajuri bagi dia telah mencapai posisi puncak, ibarat seorang pendaki gunung yang telah mencapai puncak, mau ke mana lagi selain turun.

Aris menilai bahwa memang terjadi pergeseran konsep dalam Bajaj Bajuri seiring dengan adanya pergantian sutradara. Dari konsep *teleplay* atau sandiwara televisi atau studio menjadi seperti sinetron, yang artinya proporsi setting rumahnya itu menjadi seimbang dengan luar. Padahal dulu Aris membangunnya itu menjadi dengan persentase 80-20, 80% persoalan dibangun di dalam rumah tapi sekarang menjadi sangat luas. Juga pengembangan karakter yang bertambah dan semakin banyak, kemudian juga pergeseran

pada karakter sendiri, misalkan Emak yang semula *tricky* menjadi jahat, Oneng yang lugu menjadi bodoh, Bajuri yang gamang, yang tidak percaya diri menjadi Bajuri yang pemberang. Bajuri yang akhirnya seperti tidak punya kepribadian. Menurut Aris, pergeseran itu suatu hal yang lumrah karena persoalannya adalah sutradara-sutradara yang melanjutkan tidak cukup memahami bagaimana konsep sinetron tersebut dan tidak tersedianya cukup waktu karena sistem kejar tayang.

Aris juga mempunyai perhatian terhadap nasib para penulis dan sutradara. Karena pada kenyataannya, kebanyakan penulis skenario tidak lebih dipekerjakan hanya sebagai tukang dalam sebuah PH. Aris Nugraha mengaku sakit hati melihat ketidakadilan dalam industri ini. Pekerja film, termasuk penulis dan sutradara, masih dianggap tidak lebih sebagai gembel-gembel yang numpang hidup dari Production House (PH).⁸⁹

Aris menjelaskan, penulis sebaiknya tidak mudah begitu saja menandatangani kontrak yang umumnya hanya menguntungkan pihak PH. Di antaranya, penulis hanya berhak atas bayaran berdasarkan skenario yang hak ciptanya “diambil” oleh PH. Karena pengalamannya dan rekan-rekannya sesama penulis, yang kurang menguntungkan selama berhubungan dengan PH, Aris kini punya cara mensiasatinya. Ia tidak lagi menerima surat kontrak dari PH, melainkan ia sendiri mengajukan naskah kontrak kepada PH.

Berdasarkan model baru tersebut, Aris yang tidak lagi menulis skenario *Bajaj Bajuri* sejak 2003 lalu, kini tinggal menikmati royalti hasil dari penayangan ulang sinetron komedi tersebut. Setidaknya dalam setahun ia tinggal menunggu tabungannya bertambah sebesar Rp200 juta.

⁸⁹ Antoni Subagio, *Penulis Skenario Mestinya Lebih Kaya dari Artis* diakses dari www.layarperak.com tanggal 24 November 2005

Namun Aris melihat dibentuknya asosiasi belum tentu efektif. Ia sendiri mencari solusinya dengan membentuk kelompok Aris Nugraha Production (ANP) yang kini memiliki 13 penulis. Dalam berhubungan dengan PH, ia mengajukan kerjasama yang tidak lagi merugikan tapi 'lebih adil' bagi penulis-penulisnya. Ia berharap, bagi penulis ada standar harga yang memadai dan standar pengakuan

III. 3 Analisis Sosial: Wacana, ideologi, dan hegemoni dalam Sinetron Bajaj Bajuri

Pada sub bab ini akan membahas dimensi terakhir dari kerangka Van Dijk, yaitu analisis sosial. Analisis sosial ini merupakan analisis yang bersifat makro, yang menghubungkan teks dengan konteks sosial, termasuk menganalisis dimensi-dimensi yang ada dalam wacana yaitu: tindakan, konteks, historis, kekuasaan dan ideologi.

Seperti banyak diketahui dan dilakukan oleh para peneliti di bidang komunikasi, isi media massa apapun bentuknya dari berita hingga film dalam menyajikan isi tidak lepas dari muatan ideologi tertentu. Sebagai bagian dari produk layar kaca, sinetron tentu saja tidak pernah netral. Pasti ada pihak-pihak tertentu yang terwakili kepentingannya dalam sebuah sinetron, mengingat sifat dari televisi yang merupakan hasil konstruksi atas suatu realitas, yang bisa jadi terjadi suatu distorsi atas realitas empiris yang coba dipindahkan ke layar kaca.

Sebagai bagian dari media massa, sinetron juga memiliki peran dalam masyarakat sebagai wahana pengembangan kebudayaan, bukan saja dalam pengertian seni dan simbol, tetapi juga dalam pengertian pengembangan tata cara, mode, gaya hidup dan norma-norma. Sehingga tidak mengherankan apabila penanaman dan pengekalannya suatu

ideologi dapat dilakukan melalui tayangan televisi. Meskipun dampak dari menonton tayangan televisi cenderung berbentuk sikap dan pendapat, tetapi tayangan televisi berpengaruh terhadap apa yang dipikirkan masyarakat.

Wacana dalam pandangan *critical discourse analysis* adalah suatu alat representasi dimana suatu kelompok yang dominan memarjinalkan posisi kelompok yang tidak dominan. Sementara itu dalam analisis wacana kritis terdapat lima dimensi, yaitu tindakan, konteks, historis, kekuasaan dan ideologi.

Pada dimensi tindakan, wacana dipandang sebagai sesuatu yang bertujuan untuk mempengaruhi, mendebat, menyanggah, dan bereaksi atas suatu fenomena. Pandangan yang kedua, wacana dipahami sebagai sesuatu yang diekspresikan secara sadar dan terkontrol. Dalam sinetron Bajaj Bajuri ini Betawi diwacanakan sebagai masyarakat marjinal ibukota, tokoh Betawi dalam sinetron ini digambarkan sebagai sosok yang terbuka dan leluasa bergaul dengan tokoh-tokoh lain yang berbeda latar belakang budayanya.

Penggambaran Betawi sebagai masyarakat pinggiran tidak lepas dari realitas yang kini dihadapi oleh masyarakat Betawi. Realitas ini berkaitan dengan dimensi konteks. Dimensi konteks berhubungan dengan latar, situasi, peristiwa dan kondisi. Dari berbagai macam tulisan, peneliti menyimpulkan bahwa nasib kebanyakan warga Betawi memang tidak seindah wajah gadis-gadis mereka dalam sinetron. Kehidupan sehari-hari mereka kini juga tidak seromantis kehidupan Betawi dalam imaji para penulis skenario dan sutradara sinema-sinema Betawi, yang umumnya menggambarkan masyarakat Betawi dalam kekentalan budayanya. Banyak dari keluarga Betawi yang lahir dan dibesarkan di

tanah Betawi (Jakarta) tapi tidak lagi memiliki tanah Betawi, karena telah dijual kepada para urban (pendatang). Hal ini disebabkan karena kebiasaan masyarakat Betawi yang lebih suka menjual tanahnya jika ingin mendapatkan sesuatu, seperti untuk naik haji ataupun untuk acara perkawinan.

Dalam sebuah artikel yang berjudul 'Tak Seindah Gadis Betawi'⁹⁰, Ahmadun Yosi Herfanda mengungkapkan bahwa akibat rendahnya rata-rata kualitas SDM dan kurangnya militansi mereka, warga Betawi tidak hanya terpinggirkan secara geografis, tapi juga secara ekonomi, sosial, politik dan budaya. Ibaratnya, kalau kita hendak mencari budaya Betawi di Jakarta, layaknya mencari seuntai kalung di tengah belukar yang begitu lebat. Ondel-ondel telah lenyap di belukar peradaban Jakarta dan hanya sesekali muncul dalam sosok pengamen dari pintu ke pintu. Begitu juga lenong, tinggal hidup di pinggiran dan sesekali muncul di layar televisi. Sedangkan yang mendominasi kampung halaman orang Betawi (Jakarta) saat ini adalah budaya metropolis, urban-industrial, yang serba gemerlap dan sekuler, serta sama sekali tidak menampilkan kearifan budaya Betawi yang religius dan egaliter.

Lebih jauh lagi, keberadaan etnis Betawi pada saat ini ibarat etnik yang tidak memiliki teritori. Ridwan Saidi seorang politisi yang juga merupakan tokoh Betawi memaparkan data, mengapa orang Betawi dikatakan sebagai etnik tanpa teritori tersebut antara lain dilihat dari 265 kelurahan di DKI Jakarta; orang Betawi yang menjadi Lurah hanya 30 orang Sedangkan dari 43 kecamatan, hanya tiga camat yang orang Betawi. Begitu pula Wali Kotamadya di Jakarta, lanjut Ridwan, tidak seorang pun yang orang Betawi. Padahal, pada masa penjajahan, Pemerintah Belanda saja memberi kesempatan

⁹⁰ Harian Republika tanggal 8 Mei 2005

kepada putra Betawi Husni Thamrin, untuk menjabat wakil wali kota.⁹¹ Dari paparan data di atas dapat dilihat bahwa orang Betawi tidak pernah bisa berkiprah di wilayahnya sendiri.

Dalam realitas yang terpinggirkan itulah kemudian Betawi seperti menemukan lahan untuk bereinkarnasi di layar televisi. Sinetron berlatar budaya Betawi di layar kaca seperti tidak pernah mati. Mulai *booming* sejak *Si Doel Anak Sekolahan*, lalu makin banyak daftar sinetron berlatar budaya Betawi yang muncul di layar kaca. Sebut saja *Julia Jadi Anak Gedongan*, *Duk Duk Mong*, *Wong Cilik*, *O-Jekri*, *Gado Gado Betawi*, *Unjuk Gigi*, *Norak Tapi Beken*, *Kecil-Kecil Jadi Manten*, *Ganteng Ganteng Kok Monyet*, *Bule Betawi*, *Jamilah Binti Selangit*

Ratusan sinetron Betawi pun digarap dan ditayangkan berbagai stasiun televisi, menjadi komoditas hiburan yang laris dan rata-rata berating tinggi. Bintang-bintang sinetron Betawi pun bertahiran, sejak Rano Karno sampai Mandra, sejak 'si Emak' Nani Wijaya sampai Cornelia Agatha, Maudy Koesnaedi dan Nova Eliza. Mereka, juga para produsernya, menanggung popularitas dan rejeki melimpah dari sinetron Betawi.

Memang, sinetron Betawi dengan alur cerita yang ringan, penuh kelucuan, di tengah kesulitan hidup yang banyak dialami masyarakat, sangat menghibur pemirsa. Keberhasilan sinetron Betawi pun tidak lepas dari peran komedi yang mewarnai alur cerita. Selalu saja ada adegan seperti itu, entah diperankan pemeran utama atau pembantu. Adegan itu menghasilkan cerita konyol yang membuat orang tertawa. Maka tidak heran bila beberapa sutradara film, sinetron maupun penulis skenario, menilai

⁹¹ *Orang Betawi Seperti Etnik Tanpa Teritori*' diakses dari www.kompas.com tanggal 10 Mei 2005

kesuksesan sinetron Betawi itu terletak pada kekuatan komedinya. Maraknya sinetron Betawi juga tidak lepas dari budaya Betawi yang ceplas ceplos apa adanya. Orang Betawi bisa melontarkan humor-humor segar yang kadang di luar jangkauan pemikiran anda. Selain itu bahasa Betawi juga mudah untuk dipahami oleh orang dari suku lainnya.

Pengamat budaya Betawi, SM Ardan⁹², yang sejak 1970 menggeluti budaya Betawi dan pernah mengangkat Lenong di Taman Ismail Marzuki, Jakarta, dalam suatu seminar mengenai budaya Betawi di Jakarta beberapa waktu lalu memandang bahwa fenomena maraknya sinetron Betawi di layar kaca dan beberapa di antaranya mampu meraih rating tinggi, menggambarkan bahwa budaya Betawi memang laku dijual. . Popularitas Betawi juga berkembang melalui lagu dan film, seperti film-film yang dibintangi Benyamin S tahun 1970-an

Namun wajah Betawi yang muncul di televisi tidak pernah lepas dari terbelakang, bodoh, kampungan dan stereotipe negatif lainnya. Sinetron Si Doel Anak Sekolahan bisa jadi satu dari sekian banyak sinetron Betawi yang melakukan ‘pembelaan’ dan berusaha menghapus anggapan tentang Betawi yang tidak pernah ‘makan’ bangku sekolah. Akan tetapi, di sekitar tokoh Si Doel terdapat karakter-karakter Betawi lain yang tidak berpendidikan tinggi seperti, Atun dan Mandra, dan karakter ini juga turut diingat oleh orang yang menontonnya.

Stereotipe Betawi yang spontan; yang berbicara dengan suara lantang; bodoh dan kampungan, menurut penulis skenario sejumlah sinetron Betawi, Wahyu HF⁹³, memang mengandung nilai entertainment. Karakter bahasa masyarakat Betawi, seperti halnya

⁹² S.M Ardan, *op.cit*

⁹³ *Stereotipe 'Bloon' Sinetron Betawi* diakses dari www.republika online.com tanggal 30 Maret 2005

Madura atau Batak, menyediakan dialog-dialog yang ekspresif dengan intensitas konflik yang tinggi. Sebuah cerita akan hidup jika konflik yang disusun benar-benar bisa hidup. Tentu tidak menarik, jika Betawi ditampilkan terpelajar, sopan, dan lemah lembut. Bila karakter itu yang ditonjolkan, ratingnya bisa jadi akan turun. Singkatnya, stereotipe Betawi yang ‘terbelakang’ yang kemudian cocok dengan apa yang disebut Neil Postman sebagai ‘konversasi’ atau aturan-aturan simbolis televisi

Pertanyaan yang muncul adalah ‘Apakah masyarakat Betawi memang merupakan masyarakat yang tidak pernah jauh dari kata terbelakang, bodoh dan miskin?’. Padahal peneliti mencatat beberapa nama-nama tokoh masyarakat Betawi yang telah maju baik dari tingkat pendidikan maupun karier, seperti Fauzi Bowo, yang merupakan wakil gubernur DKI Jakarta, atau Alya Rohali yang merupakan mantan Puteri Indonesia. Aris Nugraha mengatakan bahwa karakter orang Betawi yang bersuara lantang, spontan dan cenderung tidak sopan santun memang menarik untuk dieksploitasi ke dalam cerita. Aris menjelaskan bahwa apa yang dalam film itu merupakan sesuatu yang dilebih-lebihkan, film adalah sesuatu yang bohong, dan sifatnya tidak lebih dari sekedar hiburan. Aris mengibaratkan bahwa tontonan yang ada dalam televisi tak ubahnya seperti ‘permen’ saja. di mana kalau permennya sudah habis maka rasa manisnya pun ikut habis.

Di sini terlihat jelas bahwa wacana yang berusaha dibangun oleh pembuat tayangan adalah ‘sekedar hiburan’. Namun pembuat tayangan tidak menyadari bahwa efek dari tayangan yang mereka buat bisa sangat beragam. Audience bahkan bisa menganggap bahwa apa yang mereka lihat di televisi sebagai *second hand reality*, artinya realitas media yang mereka lihat di televisi dianggap sebagai realitas sesungguhnya.

Jujur saja, pengaruh televisi itu besar sekali. Mengapa televisi mempunyai daya tarik yang besar sekali ? Karena televisi menyajikan seluruh unsur yang bisa diserap indera kita. Dari sisi suara, visual melihat gambar aneka warna dan emosi juga terlibat. Sebagaimana dijelaskan oleh Deddy Mulyana⁹⁴, hal ini akan membuat individu sulit mengidentifikasi pengalamannya sendiri, karena televisi menawarkan ideologinya secara khas dengan batas-batasnya yang begitu cair.

Terpaan kuat dari tayangan sinetron Betawi yang menampilkan masyarakat Betawi sebagai masyarakat ‘terbelakang’, itulah yang kemudian dianggap oleh individu sebagai suatu kebenaran; begitulah adanya masyarakat Betawi. Ini mengingatkan peneliti pada ungkapan W. S Rendra dalam kumpulan puisinya yang berjudul Megatruh (baca: megat ruh) bahwa ‘*The Might is Right*’, yang kuat (dalam hal ini terpaan media) itulah yang dianggap sebagai sebuah kebenaran.

Berbicara mengenai ideologi ‘sekedar hiburan’, Veven Sp. Wardhana⁹⁵ pernah mengkritisi pembuat tayangan sinetron yang senantiasa menggambarkan sosok perempuan yang serba negatif sebagai tukang racun, pemaksa suami melakukan korupsi, pengintrik cerdik, pembuhul malapetaka. Akan tetapi, baik pembuat tayangan maupun stasiun penayangannya menandakan bahwa yang mereka buat bukanlah karya seni, melainkan tontonan biasa. Pihak pembuat mata tayangan dan stasiun penayangannya berkilah: mereka sebatas membuat dan menyiarkan hiburan atau tontonan

⁹⁴ Deddy Mulyana, *Prolog: Bercinta dengan Televisi*, dalam Deddy Mulyana dan Idy Subandy Ibrahim, *Bercinta dengan Televisi*, 1997, Rosdakarya, Bandung, hal 3

⁹⁵ Perempuan dan Ideologi Hiburan dalam harian Kompas tanggal 9 September 2005.

Dengan demikian hendak dikesankan bahkan ditahbiskan bahwa yang namanya hiburan atau tontonan itu netral, bebas nilai, atau nirideologi apa pun. Setidaknya, ada dua kemungkinan tentang anggapan netralitas ini.

Pertama, ideologi dianggap sebagai sesuatu yang luar biasa, tinggi tak tersentuh, serba mengawang, sakral, yang meniscayakan pengerutan kening, dan sebangsanya. Kedua, tetap terkait yang pertama, ada anggapan bahwa hanya ada satu ideologi yang perlu dipahami, yaitu ideologi Pancasila, sementara ideologi-ideologi lainnya tak perlu bahkan haram, lebih dari sekadar makruh dipelajari, dipahami, bahkan sekadar dibaca. Bisa jadi, itulah kisah sukses rezim Orde Baru yang menuntut publik untuk monoloyal pada penguasa, dan membuat keder rakyat jika dicap dengan label tidak pancasilais, anasionalis, subversif, kekiri-kirian, dan seterusnya.

Ideologi adalah sebuah cara berpikir yang dijadikan titik pijak dalam kehidupan. Ideologi tak pernah tunggal dan tak bisa dimanunggalkan. Ideologi memang berwajah ganda, seperti dikatakan Ernst Bloch yang dikutip ulang generasi penerusnya Douglas Kellner dalam artikel lepasnya *Ernst Bloch, Utopia and Ideology Critique* sebagai berikut, *"For Bloch, ideology is "Janus-faced", two-sided: it contain errors, mystifications, and techniques of manipulation and domination, but it also contains a utopian residue or surplus that can be used for social critique and to advance progressive politics"*⁹⁶

Peneliti menyimpulkan bahwa 'sekadar menghibur' juga merupakan sebuah ideologi. Peneliti melihat bahwa akar dari ideologi 'sekedar hiburan' berasal dari

⁹⁶ Widodo Dwi Putro, *Pertikaian Ideologi: Dari "Hubungan Produksi" sampai "Kesadaran"*, diakses dari www.kompas.com tanggal 10 Desember 2005

keinginan pembuat tayangan agar apa yang dibuatnya menarik perhatian banyak orang dan kemudian ditonton oleh banyak orang. Ditonton banyak orang berkorelasi langsung dengan rating tinggi, yang artinya akan mendatangkan pemasang iklan. Singkatnya, ideologi 'sekedar hiburan' berakar pada kepentingan untuk mendapatkan keuntungan, dan keuntungan merupakan bagian yang tak terpisahkan dari kapitalisme.

Kapitalisme dipandang oleh beberapa ilmuwan sosial sebagai pemenang akhir dari pertarungan ideologi. Kemenangan paradigma kubu kapitalisme, menurut George Ritzer⁹⁷ (jurnal *The American Sociologist* No 10, 1975), disebabkan pendukungnya lebih mempunyai kekuatan dan kekuasaan, bukan karena teori itu lebih manusiawi, lebih baik, apalagi lebih benar.

Kemenangan itu oleh sebagian pendukungnya lalu diwartakan sebagai "kebenaran akhir". Pewarta kebenaran itu salah satunya adalah Francis Fukuyama dalam *The End of History and The Last Man*⁹⁸ menyebut zaman ini sebagai "titik akhir dari evolusi ideologis manusia" dan bentuk final "pemerintahan manusia". Alasannya, telah terjadi kesepakatan luar biasa berkenaan dengan pengakuan terhadap demokrasi liberal sebagai sistem yang diterima di seluruh dunia.

Dengan kata lain, Fukuyama ingin menyerukan, dialektika manusia sudah "usai" karena telah mencapai titik akhir ide absolut, bahkan kebenaran absolut di bawah kemenangan mutlak kapitalisme. Pada fase *late capitalism*, kesadaran orang-orang tidak lagi dipersatukan ideologi, tetapi berkumpul karena daya tarik gaya hidup (*life style*),

⁹⁷ Widodo Dwi Putro, *ibid.*

⁹⁸ Francis Fukuyama, *Kemenangan Kapitalisme dan Demokrasi Liberal*; Penerjemah Husein Amrullah, Yogyakarta: Qalam, 2001

misalnya perkumpulan motor besar, makan bersama di KFC atau McDonald's, dan sebagainya.

Belalai kapitalisme (*late capitalism*) tampaknya tidak hanya menguasai "bangunan bawah" (*mode of production*) tetapi sudah membelit dan mencuci kesadaran manusia. Jadi, kapitalisme tidak saja menaklukkan manusia pada hubungan-hubungan produksi tetapi telah menjarah habis sampai ke wilayah "paling personal" manusia, yaitu kesadaran. Caranya, dengan menjajakan imajinasi-imajinasi melalui berbagai bentuk iklan dan gaya hidup, sehingga korban-korban kapitalisme justru menjadi penikmat kebudayaan kapitalisme itu. Bahkan, kini juru kampanye kapitalisme tidak lagi diperankan oleh politisi pendukung pemilik modal, tetapi melalui televisi, film, dan media hiburan lain. Kesadaran dalam hal ini juga terkait dengan konsep hegemoni, tentang apa yang dianggap seseorang sebagai 'kebenaran'. Dalam konteks *Bajaj Bajuri*, peneliti menyimpulkan bahwa pembuat sinetron telah terhegemoni oleh sistem pasar. Pembuat sinetron menganggap bahwa gambaran tentang Betawi sebagai masyarakat pinggiran adalah gambaran yang sesuai dengan 'konversasi' atau aturan simbolis televisi. Gambaran Betawi yang pinggiran adalah hal yang menarik untuk dikembangkan dan dieksploitasi ke dalam cerita.

Dalam *late capitalism*, segala kontradiksi, penindasan, dan alienasi kian kabur, tidak lagi tampak. Seolah semua aspek kehidupan berjalan lancar, produktif, efisien, adil, wajar dan manusiawi. Padahal, yang sebenarnya berlangsung adalah proses dehumanisasi.

Kapitalisme hadir dalam sistem yang lengkap, maka untuk menandinginya perlu gerakan perlawanan ideologi yang kurang lebih sama dengan kapitalisme. Pada level "bangunan bawah", tetap melakukan penguatan basis yang berhubungan langsung dengan *mode of production* melalui pengorganisasian rakyat, misalnya organisasi buruh, serikat tani, dan sebagainya. Sedangkan pada level "bangunan atas", perlu ada yang melakukan kerja-kerja pencerahan dan penyadaran melalui *counter culture* di lapangan seni, wacana, dan seterusnya.

Dimensi kekuasaan memandang wacana dalam bentuk teks, ucapan atau apapun tidak dipandang alamiah, wajar dan netral, tetapi merupakan pertarungan kekuasaan. Dalam penelitian di mana teksnya adalah sinetron *Bajaj Bajuri*, kekuasaan yang muncul adalah kekuasaan modal. Proses pergantian *production house* (PH) dari Padi Films menjadi GMM Films sejak akhir tahun 2003⁹⁹, membawa beberapa implikasi tersendiri. GMM Films yang memiliki modal lebih besar mampu memperbaiki kekurangan *Bajaj Bajuri* produksi Padi Films dari segi audiovisualnya, baik dari kualitas gambar yang dihasilkan, pencahayaan maupun tata suaranya.

Sejak akhir tahun 2003 pula, *Bajaj Bajuri* digenjut produksinya karena sinetron ini ditayangkan setiap hari untuk memenuhi permintaan Trans TV yang menjadikan *Bajaj Bajuri* sebagai program unggulan selama bulan Ramadhan. Permintaan ini akhirnya menciptakan sistem kejar tayang, yang diakui oleh Aris Nugraha membuat sutradara-sutradara selanjutnya tidak mempunyai cukup waktu untuk memahami konsep sebenarnya dari *Bajaj Bajuri*. Akibatnya terjadi pergeseran pada tiap karakter, misalnya Emak yang *tricky* menjadi jahat; Oneng yang lugu menjadi bodoh.

⁹⁹ *Bajaj Bajuri: Rating Tinggi Karena Tiap Hari* diakses dari www.gatra.com tanggal 24 November 2005

Kekayaan modal juga turut mengubah 'wajah' *Bajaj Bajuri* yang dulunya ' polos' menjadi tak ubahnya seperti papan reklame. Bajaj yang awalnya seperti bajaj pada umumnya, kini 'dihiasi' oleh salah satu kartu seluler prabayar. Pun demikian halnya dengan kostum yang dikenakan oleh tiap-tiap karakter yang disponsori suatu merek pakaian tertentu. Dedy N. Hidayat¹⁰⁰ menyatakan bahwa basis sistem produksi yang melahirkan teks media digerakkan oleh dinamika *never ending circuit of capital accumulation* yang merupakan suatu hubungan antara uang-komoditas-dan lebih banyak uang.

¹⁰⁰ Dedy N. Hidayat dalam bukunya Eriyanto, *Analisis Wacana Pengantar Analisis Teks Media*, LkiS, 2001, hal.viii

Bab IV

Penutup

IV. 1 Kesimpulan

Terdapat beberapa kesimpulan yang dihasilkan dari hasil analisis data dalam penelitian ini, antara lain:

1. Pada sinetron ini Betawi direpresentasikan sebagai masyarakat marjinal ibukota, masyarakat Betawi digambarkan sebagai masyarakat kelas bawah Jakarta yang kurang berpendidikan. Betawi yang digambarkan dalam sinetron ini adalah orang Betawi pinggir yang terlihat dari suara yang keras, spontan dan cenderung tidak sopan. Bahkan karakter-karakter yang bukan berasal dari Betawi, seperti Emak, Oneng dan Ucup juga telah menjadi Betawi hal ini terlihat dari cara berbicara dan dialek yang digunakan. Citra Betawi yang 'terbelakang' menjadi sesuai dengan konvensi atau aturan simbolik televisi. Masyarakat Betawi yang 'terbelakang' menjadi menarik untuk dieksploitasi dan dikembangkan dalam cerita.
2. Dalam sinetron Bajaj Bajuri juga terdapat unsur kekerasan baik dalam bentuk fisik maupun psikologis. Kekerasan yang terjadi dalam sinetron ini merupakan kekerasan bertingkat yang terjadi antara Bajuri dengan Emak; dan antara Oneng dengan Bajuri.
3. Wacana yang ingin disampaikan oleh pembuat tayangan adalah sekedar memberikan hiburan. Tetapi lebih jauh, peneliti menyimpulkan bahwa wacana 'sekedar hiburan' sebenarnya juga merupakan suatu ideologi tersendiri yang berakar pada kapitalisme. Pembuat tayangan ingin agar tayangannya menghibur

dan ditonton banyak orang. Ditonton banyak orang berkorelasi secara langsung dengan rating tinggi, yang tentu saja akan mendatangkan banyak pengiklan. Nuansa kapitalisme semakin jelas ketika terjadi pergantian *production house* (PH) yang memproduksi Bajaj Bajuri. Kekuasaan modal membuat kreator-creator setelah Aris Nugraha, kurang memahami konsep dari Bajaj Bajuri karena tuntutan sistem kejar tayang. Akibatnya terjadi pergeseran pada tiap-tiap karakter. Kekuasaan modal juga turut mengubah ‘wajah’ *Bajaj Bajuri* yang dulunya ‘polos’ menjadi tak ubahnya seperti papan reklame

IV. 2 Saran

Dalam penelitian ini juga terdapat temuan mengenai kekerasan baik kekerasan fisik maupun psikologi. Kekerasan ini terjadi secara bertingkat antara Bajuri dengan Emak, dan antara Bajuri dengan Oneng. Karena itu diperlukan penelitian yang lebih mendalam mengenai aspek kekerasan tersebut dan dampaknya pada pemirsa.

Penelitian ini memiliki manfaat sosial memberi masukan kepada masyarakat agar lebih memahami dan tidak menerima mentah-mentah gambaran mengenai masyarakat Betawi yang ada dalam televisi. Karena pada kenyataannya terdapat tokoh-tokoh Betawi yang telah moderat dan telah berhasil dalam karier dan tingkat pendidikan

Daftar Pustaka

Buku

Ajidarma, Seno Gumira. *Layar Kata: Menengok 20 Skenario Pemenang Citra Festival Film Indonesia 1973-1992*, Yogyakarta, Penerbit: Bentang Budaya, 2000

Barker, Chris. *Cultural Studies: Teori dan Praktik*, Yogyakarta, Penerbit: Bentang, 2005

Berger, Arthur Asa. *Media Analysis Techniques*, Sage Publications, London, 1982

Eriyanto, *Analisis Wacana Pengantar Analisis Teks Media*, Yogyakarta, Penerbit: Lkis, 2001

Fukuyama, Francis. *Kemenangan Kapitalisme dan Demokrasi Liberal*, Penerjemah: Husein Amrullah, Yogyakarta, Penerbit: Qalam, 2001.

Ibrahim, Idy Subandy, *Televisi sedang Menonton Anda*, dalam Deddy Mulyana dan Idy Subandy Ibrahim, *Bercinta dengan Televisi*, Bandung, Penerbit: Rosdakarya, 1997

Jandt, Fred E. *Intercultural Communication: An Introduction*, London, Sage Publications, 1998

Kamus Besar Bahasa Indonesia, Jakarta, Penerbit: Balai Pustaka, 1999

Labib, Muh. *Potret Sinetron Indonesia: Antara Realitas Virtual dan Realitas Sosial*, Jakarta, Penerbit: MU: 3 Books, 2002

Littlejohn, Stephen W, *Theories of Human Communication*, Fifth Edition, 1996, California, Wadsworth Publishing Company

McQuail, Dennis. *Teori Komunikasi Massa: Suatu Pengantar*, Jakarta, Penerbit: Erlangga, 1996

Tester, Keith. *Media, Budaya, dan Moralitas*, Penerjemah: Muhammad Syukri, Yogyakarta, Penerbit: Juxtapose, 2003

Wardhana, Veven Sp. *Kapitalisme Televisi*, Yogyakarta, Penerbit: Pustaka Pelajar, 1997

Internet

Ardan, S.M. *Budaya Betawi Tak Tersingkir* diakses dari www.republikaonline.com tanggal 24 Agustus 2005

Chandler, Daniel. *Grammar of Television and Film*, diakses dari www.aber.ac.uk tanggal 24 Maret 2005

Dijk, Teun Van. *Discourse and Inequality*, diakses dari www.discourse-society.com tanggal 20 Maret 2005

Dwiyanto, Dodiek Adyttya. "*Sinetron-sinetron Betawi Bertebaran di Layar Kaca: Bermula dari Lenong Rumpi, Bersinar lewat Si Doel Anak Sekolah*" diakses tanggal 20 Januari 2005 dari www.wacana.net

Hermann, Stefan, *Do we learn to 'read' television like a kind of 'languange'*, diakses dari www.abcr.ac.uk tanggal 24 Maret 2005

Mursito, B.M. *Budaya Televisi dan Determinisme Simbolik* diakses dari <http://psi.ut.ac.id> diakses tanggal 10 Mei 2005

Nurbianto, Bambang. "*Indonesia: TV soap operas portray Betawi folk as dumb: Pundit*", www.asia.media.ucla.edu/article diakses tgl 22 Maret 2005

Saputra, Yahya Andi. *Menelisik Identitas Betawi*, diakses www.arkeologi.com tanggal 20 Maret 2005

Subagio, Antoni. *Penulis Skenario Mestinya Lebih Kaya dari Artis* diakses dari www.layarperak.com tanggal 24 November 2005

Bajaj Bajuri: Rating Tinggi Karena Tiap Hari diakses dari www.gatra.com tanggal 21 November 2005

Bajaj Bajuri: Sinetron Terpuji FFB diakses dari www.kompas.com tanggal 10 Mei 2005

Episode Baru Bajaj Bajuri: Perpisuhan Itu Memang Tak Terelakkan diakses dari www.suara merdeka.com tanggal 3 September 2005

Kejayaan Kultur Betawi diakses dari www.republika online.com tanggal 10 Mei 2005

Melihat Jakarta Tempo Dulu Lewat Sinetron diakses dari www.kompas.com tanggal 30 Maret 2005

Orang Betawi Seperti Etnik Tanpa Teritori' diakses dari www.kompas.com tanggal 10 Mei 2005

Orang Betawi, Penduduk Asli atau Pendetang? diakses dari www.kompas.com tanggal 20 Maret 2005

Sinetron Betawi 'Ini Betawi Gue' diakses dari www.republika online.com tanggal 30 Maret 2005

www.mail archive.com diakses tanggal 10 Mei 2005

www.detik-hot.com diakses tanggal 12 Desember 2004

www.kawula-muda.com diakses tanggal 21 November 2005

Skripsi dan Tesis

Dewi, Zaidah. *"Gambaran Budaya Betawi dalam Sinetron Si Doel Anak Sekolah I"*, Skripsi Jurusan Ilmu Komunikasi, Program Studi: Komunikasi Massa, Fakultas Ilmu Sosial dan Ilmu Politik, Universitas Indonesia, 1996

Gayatri, Dewi. *"Pandangan Orang Tua Terhadap Pendidikan Formal Anak Pada Orang Betawi di Kampung Melayu"*, Skripsi Jurusan Ilmu Komunikasi, Program Studi: Komunikasi Massa, Fakultas Ilmu Sosial dan Ilmu Politik, Universitas Indonesia, 1989

Patrijuniati, Endang *"Pola Pengasuhan Anak dalam Keluarga Betawi di Ragunan"*, Tesis Fakultas Ilmu Sosial dan Ilmu Politik, Universitas Indonesia, 1986

Majalah dan Surat kabar

Betawi "Punya Cerite" harian Kompas tanggal 15 Agustus 2005

Nugroho, Garin. *Bajaj Bajuri: Sastra Rakyat Hari Ini*, Majalah Tempo edisi 24 April 2005

Koentawijaya, *Xenophobia dan Identitas Bangsa* harian Kompas tanggal 23 September 2004

Herfanda, Ahmadun Yosi. *Tak Seindah Gadis Betawi* harian Republika tanggal 8 Mei 2005

Wardhana, Veven Sp. *Perempuan dan Ideologi Hiburan* harian Kompas tanggal 9 September 2005

Putro, Widodo Dwi. *Pertikaian Ideologi: Dari "Hubungan Produksi" sampai "Kesadaran"* diakses dari www.kompas.com tanggal 10 Desember 2005

Lampiran

Transkrip hasil wawancara dengan Aris Nugraha di Studio Persari, Jalan M. Kahfi gang Sawo, Ciganjur, Jakarta Selatan, tanggal 10 Desember 2005

T: Sinetron Bajaj Bajuri sebenarnya bercerita tentang apa?

A: Sinetron Bajaj Bajuri sebenarnya bukan sinetron Betawi tapi sebetulnya konsepnya lebih pada sinetron keluarga, jadi lebih pada *domestic comedy*. Jadi tentang sebuah keluarga yang terdiri dari kepala keluarganya itu orang Betawi, tapi istri dan ibu mertuanya adalah orang Cirebon yang sudah lama di Jakarta, kemudian tetangga-tetangganya itu Ucup kan orang Bogor, Mpok Hindun dan Mpok Mina yang relatif sebetulnya tokoh yang ada di situ adalah orang Jawa. Cuma mereka lama tinggal di Jakarta dan akhirnya menggunakan bahasa pergaulan sehari-hari orang Jakarta, bahasa Jakarta, seperti orang manapun entah itu orang Padang, orang Sunda kalau sudah di Jakarta pasti ngomongnya 'gua', 'lu', nah itu yang merupakan bahasa sehari-hari. Cuma memang penokohan Mat Solar yang aslinya memang orang Jakarta membuat sinetron itu *imaganya* menjadi sinetron Betawi, apalagi ketika saya membuat *theme song*, saya menggunakan Gambang Kromong. Padahal konsepnya itu sebenarnya bukan untuk menguatkan Betawi, tapi saya ingin punya karakter. Biasanya kan kalau sinetron-sinetron itu menggunakan musik-musik pop. Bagi saya musik pop itu tidak menarik, artinya itu terlalu biasa, terlalu pasaran, tidak memberikan karakter yang khas buat sebuah pertunjukan, jadi kalau misalnya dengar sebuah alunan musik atau nyanyian orang masih bertanya, ini sinetron apa. Misalkan sekarang yang dalam 1 atau 2 tahun terakhir menggunakan lagu-lagu yang sedang populer, yang lekat justru lagunya, tapi saya pengen film atau sinetron saya, ketika orang mendengar musiknya, ketika dia sedang di dapur, di kamar, ketika musiknya sudah mulai berbunyi, orang akan mengenali bahwa sinetron saya sudah mau dimulai. Nah, itu justru menguatkan anggapan orang bahwa Bajaj Bajuri adalah sinetron Betawi. Padahal sama sekali bukan., saya sebagai *kreatornya*, saya pastikan itu bukan sinetron Betawi

T: Tadi Pak Aris bilang bahwa Bajaj Bajuri gambaran tentang Jakarta, apakah Jakarta tidak sama dengan Betawi?

A: Betawi menurut saya itu suatu suku bangsa, dan gini kalo penggambaran wilayah Betawi sendiri itu dulu kan terbentang hingga sampai Bogor, itu dibidang Batavia, kemudian jadi Betawi, kemudian lebih dikenal sebagai Jakarta. Saya harus membedakan antara wilayah, budaya dengan etnis. Jakarta bagi saya adalah wilayah budaya jadi bukan etnis lagi, karena Jakarta itu sudah multietnis, tapi budayanya menjadi budaya yang satu, budaya metropolis, tapi sebetulnya masyarakatnya belum cukup metropolis, artinya bahwa pendapatan rata-rata itu menengah ke bawah, artinya rata-rata kurang dari cukup, kemudian pendidikan kurang dari cukup, makanya banyak tokoh-tokoh yang tidak mengerti banyak hal. Misalkan, Bajuri tidak bisa bahasa Inggris, Oneng ketika bergaul keluar ia menjadi gagap. Saya ingin menunjukkan bahwa tingkat pendidikan kebanyakan masyarakat Jakarta itu rendah, dibandingkan yang tingkat pendidikannya memadai. Kebanyakan hanya SMA. Bahkan Bajuri, Oneng pun kita ceritakan tidak selesai SMA.

T: Berarti ini gambaran tentang kehidupan masyarakat Jakarta?

A: Sebetulnya bukan juga. Ini adalah *domestic comedy*, komedi tentang keluarga, settingnya adalah Jakarta, tidak ada yang namanya sitkom Jakarta, sitkom Betawi. Komedi ini latar belakang kejadiannya, wilayahnya itu adalah kota Jakarta. Anggapan atau penyebutan bahwa ini sinetron Betawi menurut saya itu salah, tapi buat saya kesalahan itu tidak mengganggu, jadi saya tidak pernah komplain. Tapi sebetulnya Bajaj Bajuri bukan sinetron Betawi. Apanya yang Betawi, cuma satu orang yang Betawi dibandingkan masyarakat di sekitar kampung itu. Di kampung itu kan banyak orang, bahkan dalam rumahnya pun tidak semuanya Betawi, dua banding satu, yang Betawi satu cuma bahasanya itu adalah bahasa Jakarta. Orang Sunda pun, saya orang Sunda asli tapi itu bahasa saya, bahasa sehari-hari. Mas Wiyo orang Jawa tapi dia juga ngomong dengan menggunakan bahasa yang sama, yaitu bahasa Jakarta.

T: Kalau kemudian saya boleh menyimpulkan bahwa budaya Betawi menjadi budaya Jakarta bisa nggak? Bahwa pemakaian bahasa misalnya 'gua'; 'lu' kan akarnya dari Betawi

A: Pertama gini, kalau kita bicara masalah bahasa kan ada yang lebih besar yang disebut bahasa Indonesia. Bahasa Indonesia itu adalah bahasa yang sangat terbuka, bahasa Indonesia bisa dipengaruhi bahasa asing, juga bahasa lokal, bahasa lokal itu kan bisa dari Jawa, Sumda, yang paling dominan sebetulnya kan Jawa. Nah, bahasa itu kemudian

dipakai sebagai bahasa resmi negara, dan kebetulan ibukota negara adalah Jakarta, yang notabene adalah Betawi, mau tidak mau penggunaan bahasa itu sangat dipengaruhi oleh masyarakat asli. Jadi menurut saya bahasa Jakarta itu bukan bahasa Betawi yang berkembang tapi bahasa Indonesia yang sangat dipengaruhi bahasa Betawi. Terlepas dari sinetron Bajaj Bajuri saya sejak usia 3 tahun, saya di lingkungan masyarakat Betawi asli, saya katakan Betawi asli artinya dalam sebuah kampung besar di wilayah yang cukup besar di tempat tinggal saya, mayoritas kan masyarakat Betawi, jadi saya paham betul.

T: Dalam sinetron, masyarakat Betawi sering digambarkan sebagai masyarakat yang tertinggal, Bapak sendiri melihat realitas masyarakat Betawi itu seperti apa?

A: Sering digambarkan seperti itu sebetulnya orang Betawi memang relatif seperti itu, artinya begini, mereka itu kan sebagian besar bukan orang yang bercita-cita tinggi, mereka cukup nyaman dengan keadaan yang mereka jalani saat ini. Bahkan ketika mereka ingin menikah, ingin naik haji, mereka cenderung lebih suka menjual tanah ketimbang mereka bekerja lebih giat untuk mendapatkan banyak uang, dan itu adalah hal yang sering saya lihat. Kemudian sekolah menjadi tidak cukup penting, tapi pada masa sekarang sebetulnya banyak. Tapi pada masa saya kanak-kanak rata-rata mereka lebih memilih sekolah agama atau sekolah negeri agama seperti Tsanawiyah, Aliyah yang tidak bertujuan untuk menjadi pendidik agama, tapi memang untuk mereka sendiri. Jadi orientasinya lebih cenderung ke agama daripada pada karier, kelak menjadi sarjana hukum atau apa, setelah itu biasanya jarang sekali yang melanjutkan ke perguruan tinggi atau universitas yang misalkan untuk ambil kedokteran atau apa, tapi mereka biasanya beberapa tetangga saya pada waktu itu, ini pengamatan kecil ya bukan dalam Jakarta yang luas, itu lebih banyak ambil IAIN, mereka pun kalau sekolah biasanya ambil IAIN walaupun belakangan mereka coba kerja kantoran atau apa, ya ini mungkin masalah bukan tipikal masyarakat yang pejuang yang artinya harus menjadi ini, harus menjadi itu. Itu yang digambarkan dalam sinetron kurang lebih seperti itu, tidak berpendidikan tinggi, mereka kan juga bukan orang yang merantau, contohnya begini masyarakat Betawi, satu keluarga itu dalam sebuah rumah besar ketika mereka misalkan punya anak lima, ketika anak pertama menikah, ia tidak akan pergi jauh-jauh, mereka akan tinggal di sebelah, memenggal bagian rumahnya atau dibuatkan rumah di sekitar situ, karena mungkin ayahnya punya tanah yang cukup luas. Jadi masyarakat Betawi, masyarakat yang jarang

berpencar, itu yang saya tau, sehingga akibatnya dari mulai kehidupan keluarga, sosial atau pergaulan, mereka menjadi sangat terbatas. Makanya, wawasannya menjadi agak sedikit kurang dibandingkan yang lain. Jadi kalau mereka tinggal di suatu kawasan dia akan tetap di situ, keluarga-berkeluarga dan dengan jarangnyanya orang yang berkarier akhirnya mereka punya cara hidup yang sama, misalkan cara mata pencahariannya, jadi kalau anda melakukan riset di daerah Kemang kemudian di daerah Pondok Gede, atau apa, jarang kita melihat mereka betul-betul berkarier, bukan jarang, perbandingannya akan lebih banyak orang yang kalau ditanya pekerjaannya apa, ya gue sih wiraswasta dalam tanda petik, kebanyakan mereka berpenghasilan dari apa aja yang menghasilkan uang asal halal. Jadi mereka memang tidak punya karier khusus, misalkan ngobeyek, kadang-kadang kalau yang tidak terlalu punya keahlian untuk itu ya ikut-ikutan kerja apa aja, tenaga kasar.

T: Banyak kritik yang menyatakan bahwa sinetron turut bertanggungjawab atas buruknya image Betawi sebagai masyarakat yang ‘terbelakang’, menurut Pak Aris sendiri?

A: Sebenarnya film itu berdampak mengurangi image, bukan hanya pada masyarakat Betawi, tetapi pada banyak hal, katakanlah gini, image tentang ibu tiri itu kan dikuatkan oleh film kan. Jadi bukan hanya soal Betawi, terus juga misalkan kalau dulu di beberapa film layar lebar, saya suka lihat dimunculkan orang Arab itu identik dengan pelit, orang Batak agak culas, pembuat film sering mendapat inspirasi dari apa yang mereka lihat. Film itu kan bukan proses penciptaan dari nol, tapi merupakan *re-kreasi*, artinya pembuatan ulang, misalkan apa yang saya buat selama ini, yang saya tulis maupun yang saya sutradarai itu adalah hal-hal yang saya lihat, yang saya alami, bukan sesuatu yang mengada-ada dari nol, tapi mungkin sebelumnya sudah ada. Tapi film kan sifatnya melebihkan, dan menjadikannya *making believe* seolah-olah nyata, itu teori film. Jadi, film itu sifatnya memang melebih-lebihkan, jadi kalau orang pelit, pelit sekali. Orang bodoh, bodoh sekali. Kampungan, kampungan sekali. Dan mengenai image ini kan sebetulnya tidak tentang orang Betawi. Contoh di film-film Betawi di tahun 70-an sampai 80-an, Benyamin itu sebagai orang Betawi dan teman-temannya itu kita lihat kan mereka bodoh, mereka kampungan. Bahkan belakangan justru Benyamin dibanggakan sebagai tokoh Betawi, tapi kalau kita lihat film-filmnya itu kan membuat anggapan orang Betawi

bodoh. Tapi sebetulnya kan kita bisa melihat kalau kita mengerti bahwa film itu bohong. Jadi film itu kecuali dokumenter, film itu kan reka-reka, sebetulnya mungkin tipikal Betawi yang spontan, yang bersuara lantang itu memang bagus untuk dikembangkan. Orang Betawi itu kan kalau berbicara keras, lantang, spontan, cenderung tidak sopan santun, kampungan itu kan memang sangat bagus, sangat mudah dalam cerita untuk dieksploitasi. Itu saja persoalannya, jadi bukan untuk menyudutkan walaupun ada yang menganggap pada akhirnya itu seperti menyudutkan masyarakat Betawi atau memberikan image buruk sebetulnya bagi siapa, saya tidak pernah berpikiran seperti itu, saya berpikir bahwa ini adalah film. Film itu suatu gagasan yang dilebih-lebihkan supaya mengesankan dan dipercaya bahwa itu nyata, itu teori film. Jadi, efek selalu ada, tapi kan tergantung niatan, bahwa ketika dibuat film itu untuk apa. Seperti misalnya film porno dibuat untuk apa, kan film juga ada film yang sifatnya agitatif, film-film yang sifatnya itu provokasi kan ada juga. Itu kan tergantung niatan. Filmnya Mel Gibson itu kan menimbulkan dampak, tapi niatannya apa, ada memang film yang pada masa Jerman berjaya itu film dimunculkan memang untuk propaganda, di televisi katakanlah sinetron, sekarang ini tujuannya lebih pada hiburan, tidak lebih dari hiburan. Jadi kekhawatiran seperti ini tidak perlu ada, bahwa itu akan memberikan image buruk, itu sesuatu yang seperti permen saja, selesai kita hisap permennya habis, maka manisnya juga habis.

T: Tadi Bapak menyinggung bahwa itu untuk hiburan, jadi bisa saya simpulkan bahwa potret Betawi yang seperti itulah yang cocok di layar televisi?

A: Tidak harus Betawi, sekarang ini yang saya buat bukan masyarakat Betawi. Jadi tidak harus Betawi. Suku bangsa apapun menarik, cuma masalahnya kita menguasai atau tidak. Saya sekarang sedang membuat tentang keluarga Sunda, karena saya menguasai betul Sunda, ketika saya menceritakan Betawi karena saya mengetahui betul tentang Betawi. Saya sejak usia 3 tahun di lingkungan masyarakat Betawi, ketika saya menceritakan Sunda, itu sekeluarga Ayah, Ibu, saudara-saudara semua orang Sunda. Jadi maksudnya kenapa saya memilih itu sebetulnya lebih pada menguasai betul, arealnya saya menguasai betul, saya tidak mau bercerita secara dangkal, artinya seperti sebutan-sebutan, seperti misalkan hubungan, tetangga-bertetangga, kan antar suku bangsa beda. Kalau Betawi itu longgar, longgar sekali. Contohnya begini, Ucup itu kenapa punya akses yang begitu mudah ke rumah Bajuri seperti ke rumahnya sendiri, ya itu masyarakat Betawi. Orang itu

bisa tiba-tiba masuk ke rumah saya untuk minta kecap, dan dia langsung ada di dapur. Jadi orang itu tidak assalam mualaikum, menunggu dibukakan pintu, ada basa basi di depan pintu, dia akan bisa lewat belakang, ya uda gua lewat belakang, minta kecap dong. Itu kan memang kebiasaan sebagian orang Betawi yang saya tau. Jadi ketika saya menciptakan Ucup itu dari alam nyata. Pilihan terhadap Betawi sebetulnya lebih pada bahwa saya menguasai.

T: Tadi Bapak menyinggung bahwa masyarakat Betawi adalah masyarakat yang longgar, dalam Bajaj Bajuri digambarkan bahwa salon itu kemudian menjadi suatu ruang publik, apakah itu juga gambaran kelonggaran masyarakat Betawi?

A: Iya betul, saya memang membuat sesuatu lebih masuk akal. Ketika orang datang, siapa pun yang datang, termasuk orang-orang dekat maupun orang asing bisa masuk ke areal itu kan perlu dibuka ruang yang masuk akal, alasan yang masuk akal sehingga saya menciptakan salon. Sama di sini pun, kenapa saya menggunakan kendaraan umum lagi dan saya juga membuka bisnis jahitan di sini, menjadikan keluarga, bagian dari keluarga, sebagian menjadi ruang publik. Ketika memilih kendaraan umum, apakah ini pengulangan dari Bajaj, buat saya sah-sah aja anggapan seperti itu. Tapi itu adalah sebuah teori yang ada di kepala saya bahwa itu yang membuat dia bisa berinteraksi dengan orang yang lebih luas. Kenapa tidak bis, bis itu kan juga angkutan umum tapi tidak private, tidak ada hubungan personal. Jadi kalau becak, mungkin suatu saat saya bikin becak karena ada hubungan personal, penumpang satu dengan supir satu, mereka bisa ngobrol. Taksi mungkin bisa, ojek mungkin bisa, tapi kan kalau bis nggak, pertimbangannya itu aja. Jadi saya mencoba membuka peluang supaya orang-orang luar masuk ke dalam keluarga.

T: Menurut pendapat anda, bagaimana realitas masyarakat Betawi saat ini, apakah dalam realitasnya, mereka benar-benar “tersisah”?

A: Kalau secara wilayah mungkin iya, karena kan gini di propinsi DKI Jakarta, sekarang itu kan mayoritas kan urban, pendatang. Sekian juta penduduk Jakarta itu mayoritas orang pendatang. Orang Jakarta sendiri, yang saya tau, artinya tolok ukurnya adalah mereka mengaku sebagai orang Betawi, yang kedua dikenali lewat bahasa dan cara dialek. Itu mereka tinggal di pinggiran Betawi, di pinggiran kota Jakarta, misalkan mulai dari Pondok Gede, Depok, Bogor, Tangerang. Mereka tinggal di sekitar-sekitar itu yang

sebetulnya bisa dikatakan sudah bukan wilayah Jakarta lagi. Contohnya, Tangerang itu kan masuknya Banten, terus Depok mungkin masuknya propinsi Jawa Barat, Pondok Gede juga masuk Bekasi juga Jawa Barat. Jadi bukan DKI Jakarta lagi. Jadi kalau secara wilayah, memang mereka sudah tidak di tanahnya sendiri. Karena akibat dari kebiasaan mereka yang kalau ingin sesuatu, menikahkan anak; naik haji; itu menjual tanah. Contohnya gini, kemarin saya baru membeli rumah dari orang Betawi, mereka berteori begini: mereka minggir sedikit supaya dapat tanah yang lebih luas dan masih ada selisihnya untuk uang itu bisa digunakan untuk yang lain. Padahal itu kan sebuah peristiwa kecil yang menjadi bagian peristiwa besar tergesurnya mereka dari wilayahnya sendiri. Akhirnya tanah itu kan menjadi bukan milik orang Betawi tapi milik saya, orang pendatang. Nah kalau bicara wilayah mereka sudah tersingkir, tapi kalau misalkan eksistensi, kemajuan, sebenarnya orang Betawi banyak yang maju, orang Betawi sekarang banyak yang berpendidikan. Ini Alya Rohali yang main di saya sekarang adalah orang Betawi, dia lagi menempuh S-2, dia Puteri Indonesia, jadi artinya tidak 100% bahkan tidak 90%, mungkin separuh-separuh, tapi itu pun terjadi pada suku bangsa lain.

T: Sebenarnya ada maksud tertentu nggak ketika menciptakan karakter dengan ciri masing-masing, misalkan Bajuri yang tidak pernah lepas dari baju pantai; Emak dengan dasternya; atau Ucup dengan pakaian bolanya?

A: Itu juga diambil dari alam nyata, misalkan orang mengenali saya dengan celana yang menggantung atau baju yang dominan warna hitam, ada juga orang *nake up* saya, dia selalu bermuansa merah, apapun yang dia kenakan entah kemeja; entah kaos; entah tas yang dia bawa selalu ada unsur warna merah, dan itu banyak. Saya kan mesti menciptakan produk-produk yang bisa diingat oleh penonton, jadi kemasan, *packagingnya*, jadi bukan cuma sifat, bukan cuma pemikiran, tapi juga tampilan. Itu yang menjadi kelemahan di film terutama sinetron Indonesia, di tv kita, semua anak remaja pakai baju yang sama, misalkan dia pakai celana panjang atau rok di pinggul saat ini, dengan baju yang menggantung sehingga pusarnya kelihatan, rambut yang sedemikian rupa sama bentuknya, terus kalau pekerja selalu memakai kemeja polos berdas atau pakai jas. *Packaging* atau kemasan dari karakternya itu tidak kuat dan tidak mudah diingat. Nah ini juga pilihan, bagaimana menata rambut, bagaimana menata kostum, ini juga kan bagian dari ilmu film. Sebetulnya bukan sebuah gagasan besar, tapi memang

harus, tapi mungkin teman-teman yang lain lupa. Mereka tidak menggarap sektor-sektor artistik seperti itu. Bagi mereka artistik itu sesuatu yang indah-indah, tapi bagi saya artistik itu mungkin justru bisa sesuatu yang sangat sederhana. Misalkan ketika Ucup memakai bola, itu banyak di kita orang yang maniak bola padahal dia tidak bisa main bola, bahkan tidak pernah main bola, tapi dia maniak bola. Setiap ada pertandingan dia nonton, dia mengkoleksi poster-poster bola, saya ambil dari situ. Kemudian daster, daster itu pakaian yang kalau saya pergi ke wilayah-wilayah pinggir, daster itu semacam baju sehari-hari, padahal daster itu sebetulnya dirancang untuk tidur, tapi orang karena ingin simpel, nyaman, akhirnya memakai daster. Kemudian orang juga tidak sadar mode, tidak sadar yang namanya *wellgrom*, sehingga Oneng pakai baju yang lebih longgar dari bentuk badannya sendiri. Kemudian rok yang lebih panjang, kalau itu dibilang itu rok, karena dia selalu ada di bawah lutut. Kemudian orang juga tidak tahu etika gimana berjalan seperti peragawati, berjalan yang sopan,; berjalan yang anggun, sehingga Oneng saya bikin berjalan dengan langkah diseret, Bajuri dengan langkah yang bergegas, karena dia selalu terburu-buru tipikal ngejar setoran, dia kalau bergerak terburu-buru, mengambil keputusan terburu-buru. Sebetulnya itu adalah karakter yang dibangun lengkap, jadi bukan sekedar tempelan. Kenapa, dia supir, karakter supir apa, dia terburu-buru dalam mengambil keputusan, dia harus belok dalam beberapa meter ke depan, dia harus berhenti atau dia harus nyalip, itu akhirnya menjadi pola pikir. Emak orang yang sejarah hidupnya sering dikecewakan, dia tidak ingin gagal lagi, sehingga dia cenderung untuk mendapatkan kemenangan, motivasi dia; obsesi dia untuk menang dalam banyak hal menjadi sangat kuat. Sehingga cenderung *tricky*. Terus Mpok Mina, orang yang dibangun karena sejarah hidupnya tidak mempunyai percaya diri, bahkan untuk ngomong pun nggak yakin, bahwa dia benar sehingga dia harus minta maaf dulu. Mpok Hindun, dia merasa bahwa dia sebetulnya cantik, ada rasa percaya diri yang berlebihan, rasa percaya diri yang tinggi, kemudian mendapat suami yang mengecewakan sehingga kemudian ada sesuatu yang liar yang tidak bisa dia kendalikan, itu kan karakter yang utuh. Pertimbangan-pertimbangan dari mulai sifat, kostum, kebiasaan apapun itu merupakan bagian yang utuh. Ini memang konsep pembuatan film yang benar. Tidak ada yang istimewa buat saya, ketika melakukan ini karena itu merupakan standarnya.

T: Waktu awal pembuatan, apa juga ada riset?

A: Ada riset, tapi bukan sesuatu yang diadakan secara serius, artinya paling tidak kalau dari segi kendaraan baik bajaj maupun sekarang kancil, saya pernah menggunakan untuk jarak jauh, pernah mencoba menggunakan kendaraan itu, menjalankannya, mengetahui persoalannya, kemudian secara bisnisnya saya pelajari. Supir bajaj bagaimana sistem kontraknya dengan majikan, berapa pendapatan dia sehari, persoalan dia apa dalam menjalankan itu. Ketika saya mencoba melakukan riset terhadap kancil, saya juga tau penghasilan mereka, mereka harus bayar setoran sampai kancil itu menjadi milik mereka pribadi bagaimana prosesnya. Itu saya pelajari betul. tapi bukan riset yang dilaksanakan secara serius. Saya itu kebetulan bekas wartawan, jadi saya bisa melakukan riset tanpa seperti orang-orang melakukan riset, jadi lebih pada orang rasa ingin tau. Saya bisa lakukan kapan pun, jadi ketika saya lagi naik bajaj. “Bang narik dari jam berapa nih tadi, sampe jam berapa, ya ampe ntar malem. Emang nggak capek, ya saya kalo siang tidur aja ngaso di pangkalan” Berarti supir bajaj sebagian dia akan bekerja 18 jam per hari, ada juga yang mungkin bagi shift, karena bajaj itu digunakan 3 orang, jadi 1 orangnya 8 jam. Banyak pola-polanya, dan itu saya pelajari seperti Bajuri. Ternyata bajaj itu bisa menjadi milik sendiri, bisa milik orang lain tapi dibawa pulang. Kenapa bajaj itu ada di depan rumah, nah kancil tidak ada di depan rumah karena dia tidak milik pribadi, dia milik perusahaan seperti taksi. Jadi riset itu ada, pertama ketika saya melibatkan sebuah ikon kendaraan baik itu bajaj maupun kancil, kemudian mengenali suku bangsa artinya mengenali karakter-karakter suku bangsa secara umum, dan juga membangun karakter-karakter berdasarkan yang saya lihat di alam nyata. Jadi saya lihat rata-rata ibu mertua seperti apa, rata-rata pasangan yang tidak punya anak masalahnya apa, semua saya pelajari betul dan itu tidak kurang dari 2 tahun.

T: Berbicara tentang ide awal pembuatan, bisakah Bapak menceritakan tentang ide awal pembuatan Bajuri?

A: Semua program saya, ide awal tidak berasal dari saya, saya hanya kreator. Posisi saya kreator, bukan penggagas. Jadi Bajaj dari orang, mereka ingin bercerita tentang keluarga yang kepala keluarganya bekerja sebagai supir bajaj. Dan itu diberikan kepada saya untuk saya *create*. Kemudian ada Tante Tuti, ada yang punya ide ingin membuat cerita tentang keluarga yang tidak lengkap, *single parent*, seorang ayah dengan tiga anak. Ide itu dari orang lain, saya meng-*create*. Kemudian yang terakhir Kejar Kusnadi tentang kehidupan

seorang supir kancil, itu juga ide dari orang lain. Relatif program saya, saya baru bikin 4 judul, dengan kancil ini. Jadi pertama Bajaj Bajuri, kedua Radio Repot, ketiga Tante Tuti, yang terakhir sekarang Kejar Kusnadi. Itu idenya dari orang lain, gagasan dari orang lain, saya kreator, saya yang mewujudkan gagasan orang menjadi suatu produk.

T: Bapak sendiri menyutradarai Bajaj Bajuri sampai berapa episode?

A: Saya menyutradarai sampai 100 episode, kurang lebih dua tahun, ditambah dua tahun masa perencanaan, artinya persiapan cukup panjang, persiapan; perencanaan dan lain-lainnya termasuk pemasaran itu berjalan selama 2 tahun. Kemudian saya menyutradarai serial itu selama 2 tahun dari mulai 2002 awal sampai 2003 akhir, sampai 100 episode. Waktu itu saya merasa sudah cukup capek, bosan juga dan saya merasa juga yang paling penting ini sudah mencapai titik yang tertinggi, ibaratnya seorang petualang saya sudah sampai ke puncak gunung, mau ke mana lagi kalau bukan turun. Keputusan saya untuk turun pun sebetulnya bukan hal yang mendadak, karena sudah direncanakan jauh-jauh hari dan saya sudah menyiapkan regenerasi, jadi saya menyiapkan penulis, saya menyiapkan sutradara, dan kru yang akan saya tinggalkan pun saya pertahankan di atas 50%, walaupun sebagian ikut saya untuk membuat yang baru tapi sebagian besar tetap saya pertahankan. Jadi sebetulnya itu bukan proses yang meninggalkan begitu saja, saya adalah kreator, kalo saya *stag* pada satu karya, saya sudah mati.

T: Saya melihat bahwa terjadi pergantian dalam penyutradaraan, Bapak melihat ada perubahan signifikan tidak dengan pergantian sutradara itu?

A: Sejujurnya saya jarang nonton, saya bukan penonton yang baik. Saya tidak pernah Bajaj Bajuri, relatif tidak pernah nonton Bajaj Bajuri setelah saya tinggalkan, tapi saya melihat beberapa kopinya. Memang ada pergeseran konsep, misalkan dari konsep *teleplay* atau sandiwara televisi atau studio menjadi seperti sinetron, yang artinya proporsi setting rumahnya itu menjadi scimbang dengan luar. Padahal dulu saya membangunnya itu menjadi 80-20, 80% saya membangun persoalan di dalam rumah tapi sekarang menjadi sangat luas. Juga pengembangan karakter yang bertambah dan semakin banyak, kemudian juga pergeseran pada karakter sendiri, misalkan Emak yang semula *tricky* menjadi jahat, Oneng yang lugu menjadi bodoh, Bajuri yang gamang, yang tidak percaya diri menjadi Bajuri yang pemberang. Bajuri yang akhirnya seperti tidak punya kepribadian. Memang pergeseran itu ada, dan saya bisa lihat dari beberapa episode yang

saya tonton, tapi itu suatu hal yang lumrah karena persoalannya adalah mungkin teman-teman yang melanjutkan tidak cukup memahami bagaimana konsep film tersebut. Yang kedua, saya kan mengerjakannya dengan waktu yang cukup tapi teman-teman kejar tayang, nah saya bisa memaklumi kesulitan mereka, artinya mereka juga pingin bagus tapi kan kondisinya berbeda dengan saya.

T: Kenapa tokoh Emak digambarkan demikian otoriter dalam rumah tersebut?

A: Ini soal pilihan, dalam teori karakter itu ada *antagonis; protagonis*; ada macam-macam. Jadi karakter itu tidak hanya hitam dan putih, ada yang abu-abu, ada abu-abu cenderung hitam, ada abu-abu cenderung putih, segala macam. Tinggal kita menempatkan di karakter yang mana. Dan kalau kita menempatkan suatu karakter itu, kita juga bisa mengatur persentasenya. Itu soal pilihan. Jadi saya melihat peluang untuk menjadi sebuah sumber komedi adalah kekuasaan, sifat otoriter. Sifat otoriter ini akan memberikan tekanan pada orang, tekanan ini akan menciptakan kesalahan, kesalahan itu adalah inti dari komedi, itu teorinya. Jadi memang perlu ada sebuah tekanan, misalkan gini: Chaplin dikejar oleh polisi, itu tekanan. Rasa takut terhadap polisi itu justru membuat dia melakukan kesalahan demi kesalahan. Nah kesalahan demi kesalahan itu adalah inti dari komedi. Ketika saya membuat sebuah sumber kekuatan yang memberikan tekanan kepada beberapa orang, ini akan memberikan akibat-akibat, orang itu akan berusaha untuk tidak salah tapi malah menjadi salah. Itu adalah komedi, ini namanya teori komedi.

T: Yang saya teliti dalam penelitian ini mencakup teks berupa tayangan tadi, kemudian kognisi sosial artinya latar belakang pembuat teks. Jadi bisa ceritakan Bapak lahir di mana, dibesarkan oleh keluarga yang gimana, sekolah?

A: Sebenarnya masih bisa cek di beberapa literatur tentang saya misalkan anda bisa cek di Matra, tabloid Bintang, ada detail mungkin kalau saya ceritakan saya juga malah lupa atau kalau di internet bisa buka di layar kata, itu ada tentang agaimana saya dan karya-karya saya. Sebetulnya saya predikat saya nggak banyak, nggak cukup tinggi, saya hanya lulusan SMA, pernah kuliah dan pernah mencoba beberapa pekerjaan. Di film saya baru, sampai tahun ini mungkin baru sekitar 6 tahun, jadi belajar dari nol sampai pada puncak karier itu kebetulan relatif pendek. Saya belajar secara otodidak, saya belajar dari buku, ~~novel~~ film dan terjun langsung di industrinya. Kalau pekerjaan saya banyak hal, dari

mulai jualan koran sampai jadi wartawan saya pernah. Untuk cabang kesenian, relatif semua cabang kesenian sudah pernah saya coba juga, sampai akhirnya saya memutuskan untuk menjadi sutradara film. Intinya itu aja, tapi ada beberapa, misalkan mau lebih detail anda mesti cari di Matra, di Matra itu ada masa-masa sulit saya, kebetulan kalau di Tempo saya “Man of The Year 2004”, terus di MTV Trax “Most Inspiring”. Mungkin kalau anda mau detail tentang pemikiran-pemikiran saya ya bisa cari aja biografi saya di MTV Trax, Tempo. Tempo itu pernah mengulas saya, di edisi akhir tahun 2003 dan 2004.

T: Sebenarnya apa yang ingin anda sampaikan lewat Bajaj Bajuri?

A: Tidak muluk-muluk tidak terlalu idealis juga, saya ingin menghibur orang aja, menghibur dengan sesuatu yang nyata. Saya bukan memberikan mimpi, tapi menunjukkan kenyataan. Falsafahnya adalah ketika nonton film saya, apapun yang mereka tonton entah Bajaj Bajuri, entah serial yang mana, itu mereka seperti membuka jendela, mereka melihat tetangga mereka berulah, mereka melihat kenyataan di sekeliling mereka. Itulah film-film saya. Jadi tidak ada tujuan yang terlalu ideal, artinya saya mengkreasikan ulang kenyataan yang pernah saya jalani atau yang saya lihat jadi sebuah tontonan, dan itu dibungkus dengan hiburan. Jadi saya pingin semua orang nonton film saya senang, gembira, sambil mereka melihat alam nyata; kenyataan hidup. Seperti tadi anda lihat film saya yang baru, bagaimana mitos tentang anak laki-laki, itu kan pemikiran banyak orang sampai hari ini. Setinggi apapun pendidikan orang masih beranggapan bahwa kalau tidak punya anak laki-laki, hidup tidak lengkap. Sejak mulai bajaj saya sudah banyak memberikan pemikiran-pemikiran saya tentang hidup. Ketika Bajuri dan Oneng gagal untuk punya anak, Bajuri menangis, Oneng bilang “Bang apa-apa yang kita terima dan apa-apa yang belum kita terima itu rejeki dari Tuhan”. Itu prinsip hidup, jadi memang saya coba memberikan kepada penonton saya pemikiran-pemikiran yang sederhana, yang mungkin orang lupa.

T: Dari yang saya baca, Bapak mencoba memberi tontonan dengan tuntunan

A: Itu penting, artinya setiap profesi perlu pertanggungjawaban. Ketika saya memilih menjadi sutradara, tanggung jawab saya besar. Tidak dipungkiri pekerjaan ini memberikan saya banyak pendapatan, tapi itu kan bukan satu-satunya tujuan. Karena itu juga perlu pertanggungjawaban kalau boleh sedikit religius, ini juga

pertanggungjawabannya kan kelak di kemudian hari. Apa yang saya berikan ini sebenarnya lebih banyak memberikan manfaat atau nggak. Kalau tontonan saya ini katakanlah hanya mengembirakan orang, itu sudah bermanfaat. Tapi kalau tontonan ini memberikan trend atau mode yang tidak terlalu bagus, yang artinya justru secara etika; secara moral itu mengganggu berarti saya salah. Tapi kalau misalkan justru setelah menonton ini setidaknya terhibur, saya kan sudah mengembirakan orang; menyenangkan orang, saya sudah berbuat baik dengan itu. Pun kalau mereka bisa mengerti apa-apa yang ada di dalamnya itu, beberapa poin yang saya garap, akan lebih bagus lagi, artinya di situ ada pelajaran yang saya coba bagi. Bukan saya ingin paksakan untuk diterima orang, tapi paling tidak kalau orang bisa menangkap ada sesuatu yang penting.