

Sinema Elektronik dalam Kasus Narasi

Si Doel Anak Sekolah

Muslikh Madiyant

1. Film Naratif

Pergi ke bioskop atau duduk di depan televisi, dalam banyak kasus, pada dasarnya hanyalah menonton film yang mengisahkan sebuah cerita. Pernyataan yang berusaha menjelaskan kesetaraan posisi antara sinema (dalam arti seni film -- selanjutnya ditulis film dalam arti sinema) dan narasi yang tampak konsubstansial ini, tidaklah berlangsung dengan sendirinya.

Menyetarakan film dan narasi sebagai suatu pasangan, pada mulanya tidaklah jelas asal usulnya (Jaques Aumont, 1983) sebab ketika diketemukan kali pertama, film tidak begitu saja secara masif naratif. Film sebagai perangkat, pada mulanya, lebih cenderung memainkan penyelidikan ilmiah, memainkan perangkat pelaporan atau dokumentasi, perpanjangan lukisan, atau bahkan sekedar tontonan. Dalam kata lain, seni film pada awalnya lebih diterima sebagai alat perekam yang tidak ditujukan untuk menuturkan cerita dengan cara-cara spesifik.

Kalau pertemuan antara film dan narasi bukan suatu panggilan, haruslah dipahami bahwa pertemuan keduanya ditingkahi oleh peristiwa kebetulan, meski pada jenjang fakta peradaban terdapat sejumlah dalih yang mengharuskan keduanya bertemu. Aumont (1983:63) memandang sekurang-kurangnya ada tiga keharusan yang mendalihkan film dan narasi bertemu dalam satu keserasian, dan kedua keharusan pertama bersumber pada materi ekspresi sinematografi itu sendiri: gambar figuratif yang bergerak.

Pembicaraan estetika film, dalam tulisan ini, saya pusatkan pada pembi-

caraan narasi. Dalam pembicaraan ini mungkin mengundang perdebatan antara teori sinema itu sendiri dengan pendekatan-pendekatan di luar dirinya yang bersifat tidak spesifik sinematografis (linguistik, pasikoanalisis, ekonomi politik, teori ideologi, ikonologi, dan sebagainya). Namun, harus diakui teori sinema tidak mungkin tumbuh sendiri tanpa dukungan pendekatan-pendekatan disiplin dari luar dirinya tadi. Hal ini mengakibatkan teori sinema menyediakan banyak pintu untuk dimasuki disiplin-disiplin lain. Keterbukaan terhadap intervensi dari luar ini memungkinkan estetika memainkan peran pendekatan yang lebih efektif kepada teori sinema (Aumont, 1983:64). Dengan pemahaman bahwa estetika mencakupi wilayah-wilayah pemikiran tentang fenomena-fenomena penandaan yang diperlakukan sebagai fenomena-fenomena keindahan, maka peran estetika film mendekati sinema sebagai seni, meneliti film-film sebagai pesan-pesan artistik. Estetika film itu sendiri bisa melingkupi dua aspek, yakni penjelasan teori umum estetika film itu sendiri dan pendekatan estetika pada karya-karya film tertentu. Melalui tulisan ini saya mencoba menelusuri narasi sinema elektronik *Si Doel Anak Sekolah* (SDAS), karya adaptasi Rano Karno dan Harry Tjahjono, dengan mencoba menggabungkan kedua aspek tersebut. Penelusuran ini dengan sendirinya meliputi kode narasi, fungsi, dan tokoh-tokohnya.

1.1 Gambar gerak figuratif

Sebagai alat perekam, film menyajikan sebuah gambar figuratif dalam bentuk objek-objek fotografis yang dekat dengan kehidupan manusia. Penyajian

serupa, yang menunjukkan suatu objek agar dikenali, merupakan perbuatan tanpa tedeng aling-alang yang mengimplikasikan bahwa ada yang ingin dikatakan mengenai objek tersebut. Dengan demikian, oplet tua milik keluarga Si Doel bukanlah sekedar ekuivalen dengan terne "oplet tua", tetapi secara implisit mengangkut suatu ujaran dalam tipe "inilah sebuah oplet tua" atau "yang ini adalah sebuah oplet tua" yang dimunculkan telanjang, dan di balik ini ada kehendak untuk memberi makna objek tersebut di luar ketelanjanganannya.

Di lain pihak, bahkan sebelum oplet itu direproduksi, semua objek dalam sine-tron itu sudah mengangkut, dalam masyarakat Si Doel yang mengenali objek itu oplet, seluruh bagian nilai-nilai yang sudah mewakili dan terceritakan. Hal ini memberi arti bahwa semua objek dalam sinetron itu sudah menjadi suatu wacana. Hal ini merupakan model masyarakat yang, berdasarkan statusnya, menjadi suatu *embrayeur* wacana dan fiksi karena *embrayeur* ini cenderung untuk menciptakan di sekitar dirinya (tepatnya lagi, siapa yang menontonnya akan cenderung menciptakan) semesta sosial dari mana dia berasal. *Doel, Babe, Enyak, Engkong, tanjidor, oplet tua, silat Betawen* dengan demikian merupakan *embrayeur* yang mewakili narasi melalui bobot sistem sosial yang diperlihatkan secara apa adanya dan menjadi bagian dari muwakil sistem itu. Dengan menghubungkan dalam rangkaian fotografi, maka kelas kata tadi bagi penonton akan menjadi cerita sederhana.

1.2 Gerakan Gambar

Jika sebagian pendapat masih mengatakan bahwa realisme sinema ditentukan oleh gerakan, yang dimaksudkan adalah gambar yang bergerak merupakan suatu gambar yang secara terus menerus bertransformasi, menyajikan perpindahan suatu keadaan situasi ke keadaan lain yang harus mengikuti arus waktu. Beberapa dalam film adalah suatu beberapa 'menjadi ke' maka dalam kondisi ini harus dipahami bahwa semua objek dalam SDAS yang statis, sebenarnya

bergerak dalam durasi dan mengacu selalu pada transformasi.

Analisis struktural dalam kritik sastra menjelaskan bahwa semua cerita dan fiksi dapat direduksi secara tahap demi tahap dari suatu jenjang inisial ke suatu jenjang terminal, dan sekaligus dapat diskematisasi melalui suatu rangkaian transformasi terhadap urutan-urutan tipe: kejahatan mulai dikerjakan (*Roy melecehkan tradisi Betawi*) kejahatan dikerjakan (*Roy menghalangi hubungan Sarah dengan Doel atau Roy menolak tradisi Betawi terlibat dalam proses modernisasi Jakarta*) kejahatan diancam hukuman (*Roy menyewa preman untuk memukuli Doel/Mandra*) proses hukuman (*Sarah menempatkan Roy sebagai unsur anti-tradisi*) kena hukuman (*Roy disingkirkan dari keluarga Sarah dan jaringan bisnis*) dan kebaikan terpenuhi (*Doel mendapatkan pekerjaan di luar jaringan bisnis keluarga Sarah; ijazah insinyurnya diakui oleh masyarakat modern Jakarta*).

Dengan demikian, menjadi jelas kini bahwa film pada hakikatnya menghidangkan fiksi melalui sisi-sisi gambar hidupnya, durasi, dan transformasi. Pada bagian inilah, titik pertemuan antara sinema dan narasi teroperasikan.

1.3 Pencarian suatu legitimitas

Dalih ketiga yang dapat dikedepankan kemudian bertumpu pada satu fakta yang lebih cenderung historis, yakni status film pada pertama kalinya diketemukan: *Invention sans avenir* (penemuan tidak memikirkan masa depan), seperti yang diucapkan Lumière bersaudara, penemu seni gambar hidup Prancis. Kehadiran film pada awalnya memang tidak untuk menggantikan atau menggeser posisi teater dan novel sebagai *arts nobles* yang sudah terlanjur melembaga dalam masyarakat borjuis. Jadi walaupun pada tahun 1908 sinema, di Prancis utamanya, mengadaptasi karya-karya sastra serius *Retour d'Ulysse, La Dame aux Camélias, Ruy Blas*, dan *Macbeth*; hal itu semua untuk mengangkat sinema sebagai karya seni dan pengembangannya ditumpukan pada kapasitas-kapasitas narasinya. Upaya ini dapat dimaklumi karena si-

nema tidak memiliki bentuk-bentuk pengembangan dan kompleksitas seperti yang terdapat pada sastra lakon atau novel (Metz:1968).

Dalam kaitannya dengan itu, adaptasi atau penempatan *Si Doel Anak Betawi* menjadi *Si Doel Anak Sekolah* oleh Rano Karno dan Harry Tjahjono tidak lain adalah pencarian suatu legitimitas. Jika dalam *Si Doel Anak Betawi* pengarang aslinya menampilkan warga Betawi asli sebagai masyarakat terbelakang dan boleh berharap memperoleh pendidikan dengan belas kasihan orang lain. Maka dalam *Si Doel Anak Sekolah*, mitos keterbelakangan itu ditempa menjadi mitos ketersisihan karena tradisi kebodohan yang dipertahankan masyarakat asli Betawi, justru berpangkal dari cara pandang kejelataan adalah warisan budaya (*patrimoine*).

2. Sinema Naratif: objek dan Sasaran Penelitiannya

Meneliti sinema naratif pada hakikatnya menuntut suatu perbedaan secara jelas antara kedua istilah tersebut, seperti yang sudah diancangkan dalam alinea-alinea sebelumnya, dengan pengertian pemisahan istilah tersebut tidak untuk mencampur aduk keduanya. Pada alinea sebelumnya, dijelaskan bahwa naratif bukan sinematografis, dan demikian pula sebaliknya.

Definisi sinematografis itu sendiri (lihat Christian Metz, 1977) tidak diancangkan dari segala sesuatu yang tampak pada film, akan tetapi diurai dari segala sesuatu yang mungkin ditafsirkan dari sinema, yang membentuk sinema itu sendiri secara spesifik, pendeknya yang berkaitan langsung dengan bahasa sinema dalam arti khusus.

Naratif, dalam definisinya, bersifat ekstra-sinematografis karena naratif lebih berpautan dengan teater, novel, atau bahkan dengan percakapan sehari-hari. Sistem narasi dielaborasi di luar sinema dan dengan begitu narasi memang sudah lebih dulu ada sebelum sinema. Hal ini menjelaskan bahwa fungsi-fungsi tokoh film dapat dianalisis dengan perkakas yang sudah ditempa khusus untuk karya-

karya sastra, seperti yang dilakukan oleh Vladimir Propp (1970); *pelarangan, transgresi, kepergian tokoh, kembalinya tokoh, kemenangan*; atau seperti yang dikembangkan oleh Algirdas-Julien Greimas (1966); *adjuvant, opposant, dst*. Sistem-sistem narasi ini sering beroperasi pada bidang-bidang di luar bidang khususnya, termasuk sinema; akan tetapi, tata operasinya pada sinema tidaklah membiarkan sinema dalam bahasa sinematografi, karena sistem narasi yang terdapat dalam film merupakan objek sasaran penelitian naratologi, dan hal ini memberi arti bahwa bidang narasi dalam sinema lebih luas dari 'cerita' sinematografi.

Pembedaan tersebut diperlukan agar muncul pemahaman bahwa antara keduanya tidak akan dapat menjalankan fungsi masing-masing secara sendiri-sendiri, dan dengan melakukan pembedaan tersebut dimungkinkan membangun sebuah model naratif sinematografis, sekaligus untuk membedakan dengan aspek-aspek tertentu pada narasi teater atau novel (untuk jelasnya lihat *Récit écrit - Récit filmique*-nya Francis Vanoye, 1979).

2.1 Sasaran Penelitian

Daya tarik penelitian sinema naratif mengacu pada fakta bahwa dewasa ini sinema naratif masih begitu dominan dan dengan dominasi ini kita dapat membiarkan institusi sinematografis, keduadukannya, fungsi-fungsi dan efek-efeknya, dan kesemuanya ini dapat disituasikan ke dalam cerita film meski cerita itu demikian ringkasnya, seperti dalam kasus *SDAS*.

Sasaran penelitian yang paling pokok dalam film naratif adalah mengangkat majas-majas makna (hubungan antara keseluruhan penanda dengan keseluruhan tinanda) yang memang khas ada pada sinema. Penelitian demikian dapat dikatakan sebagai penelitian semiologi tingkat pertama (yang berbasiskan pada linguistik struktural), yang mengutamakan analisis sintagmatik terdepan pada tingkat kemungkinan perbedaan modelnya dalam kaitannya dengan pengoperasian jalan ceritanya (Metz, 1968). Menu-

Metz, sintagmatik terdepan ini adalah model suatu bangunan kode sinematografi yang memperlihatkan adanya interaksi kuat antara sinematografi dengan narasi.

Sasaran penelitian selanjutnya adalah meneliti hubungan-hubungan yang terjalin antara gerakan gambar naratif dengan penonton. Penelitian pada tingkat ini merupakan penelitian semiologi tingkat kedua, yang umumnya memanfaatkan hermeneutik Freud dengan metapsikologinya. Dalam penelitian tingkat ini, perhatian analisis dipusatkan pada hal-hal yang mendekatkan dan membedakan mimpi, fantasma atau halusinasi *état filmique* yang melibatkan penonton dalam film fiksi. Dengan memanfaatkan konsep-konsep psikoanalitik, dimungkinkan penelusuran visi film berdasarkan operasi-operasi psikis terpenting (Metz: 1978).

Namun, objek sasaran film naratif yang mungkin diangkat pada "SDAS" adalah fungsi-fungsi sosial institusi sinematografi. Menurut Aumont (1983:69), sasaran penelitian ketiga ini dapat dikelompokkan menjadi dua tingkatan, yakni muwakil sosial dan ideologi.

2.1.1 Muwakil sosial

Yang dimaksud dengan muwakil sosial adalah pandangan terhadap sinema sebagai pengangkut muwakil-muwakil suatu masyarakat itu sendiri. Tentu saja, sinema sebagai permuwakilan ini dikenai syarat mampu mereproduksi sistem-sistem muwakil atau pengucapan sosial yang dapat dikatakan bisa mengangkat mitos-mitos terpenting dalam zamannya. Tipologi seorang tokoh atau serangkaian tokoh bisa saja bukan sekadar permuwakilan suatu periode sinema, tetapi juga suatu periode masyarakat.

Dalam pengertian itu, 'komedi' percintaan SDAS memang tidak mengesankan secara nyata ketersisihan penduduk asli Jakarta dalam irama pembangunan yang begitu cepat, seperti halnya komedi-komedi Betawi lainnya (*Lenong Rumpi*, *Lenong Bocah*, atau lakon-lakon lenong tradisional di TVRI). Alur pokoknya yang dibangun lewat percintaan indah, mudah,

dan mewah memang tidak menjelaskan pergolakan maupun kegelisahan penduduk asli Jakarta terhadap penyerbuan Jakarta oleh warga-warga non-Jakarta yang memang menjadi konsekuensi suatu akselerasi modernitas.

Oleh sebab itu tidak harus selalu dapat disimpulkan bahwa sinema naratif merupakan ekspresi transparan realitas sosial. Namun begitu, tidak juga dapat disimpulkan bahwa sinema naratif bukan sama sekali pencerminan realitas suatu masyarakat tertentu. Keadaan sebenarnya memang tidak sesederhana itu. Permasalahannya, permasalahan-permasalahan sosial tidak begitu saja dapat dibaca sambil menontonnya. Kesimpulannya, diperlukan suatu pembacaan mendalam terhadap sejarah masyarakat itu secara khusus.

2.1.2 Ideologi

Pada analisis tingkat ini, telaah ideologi suatu sinema membutuhkan pengaturan jiwa antara penonton dengan edaran muwakil-muwakil sosial itu sendiri. Analisis seperti demikian pernah menjadi ciri khas para redaktur majalah film Prancis *Cahiers du Cinéma* di dalam menurunkan telaah-telaah film sejarah. Yakni selalu mencoba melihat keterkaitan suatu tokoh dengan aspek liberalisme film-film barat. Pada tingkat ini, perseusuaian yang mungkin diangkat pada SDAS haruslah berporos pada tokoh-tokohnya. Evolusi yang dilakukan Babe, dengan menyekolahkan Doel agar menjadi tukang insinyur, adalah muwakil suatu pembaharuan pemikiran masyarakat tersisih yang berlogika: karena kebodohan membuat mereka tersisih, maka supaya benar-benar keadaan itu tersisih, mereka harus menyisihkan mereka sendiri (menjual tanah, meratapi kesenian tradisional), untuk kemudian mengubah ketersisihan menjadi kefasihan membaca zaman. Dalam kalimat lain: karena dunia mengubah warga Jakarta, maka supaya benar-benar berubah, maka warga Jakarta harus berani berubah dengan mengubah pandangan dunia terhadap mereka.

3. SDAS dan Acuan Realitasnya

Pembicaraan pada 2.1.2 pada intinya mengingatkan terhadap permasalahan klasik yang terus diperdebatkan dalam linguistik, yakni permasalahan *referent* atau acuan realitas. Dalam linguistik, selalu ada upaya untuk membedakan antara konsep (*tinanda*) yang menjadi bagian dari kefungsihan bahasa dengan acuan penanda dan tinanda yang dimunculkan bahasa. Berbeda dengan tinanda, acuan realitas berada di luar bahasa dan berasimiliasi tanpa tedeng aling-aling dengan realitas atau dengan dunia.

Jika perdebatan itu dikembangkan dalam tulisan ini, maka pembicaraan akan berlarut-larut. Oleh sebab itu, harus ditentukan batasan acuan dalam tulisan ini tidaklah mengacu kepada suatu objek khusus tertentu, tetapi lebih dipahami sebagai suatu kategori, suatu kelas objek.

Dalam kaitannya dengan bahasa sinematografi, potret sebuah oplet reyot (penanda ikonik + tinanda "oplet") tidaklah untuk mengacu kepada oplet khusus tertentu yang dipilih sebagai objek foto, tetapi lebih memadan pada semua kategori oplet-oplet. Dengan demikian, acuan realitas sebuah film fiksi bukanlah pengambilan gambarnya, maksudnya orang-orang, benda-benda, dan dekor-dekor yang dipampangkan di depan kamera. Dalam film *Surat Untuk Bidadari* karya Garin Nugroho, gambar-gambar kuda bukanlah acuan bagi sekawanan kuda Sumbawa yang dibutuhkan bagi pembuatan film itu, tetapi lebih memadan pada tipe kuda-kuda liar yang berkaitan dengan pemikiran liar masyarakat yang dibutuhkan dalam film tersebut.

Karena itu, yang kemudian harus dimunculkan sebagai pembicaraan selanjutnya adalah mengajukan pertanyaan: apakah SDAS merupakan ujaran ataukah teks naratif? Dalam tradisi pembacaan karya, antara keduanya dibedakan untuk kemudahan pembicaraannya. *Récit* adalah ujaran dalam materialitasnya, sedangkan *texte narratif* adalah yang mengambil peran cerita untuk menentukannya. Namun ujaran tersebut, yang dalam novel berujud bahasa, dalam

sinema berupa gambar-gambar, tuturan, pencantuman tulisan, bebunyian dan musik, membuat susunan ujaran film menjadi lebih kompleks. Musik, misalnya, yang tidak memiliki nilai naratif (tidak punya nilai peristiwa) menjadi unsur naratif teks berdasarkan kopresensinya dengan unsur-unsur lainnya seperti gambar yang dirangkaian dalam sekuen atau antawacana. Sebab itu musik dalam sinema harus diterima kehadirannya sebagai bagian struktur ujaran film.

Musik, gambar, ataupun antawacana dalam SDAS harus diperlakukan sebagai sebuah wacana, karena ia mengimplikasikan seorang pengujar dan seorang pembaca-penonton. Musik dalam film tersebut bukanlah sekedar keharusan filmis, tetapi metafora yang berpautan langsung dengan gambar maupun antawacananya. Musik yang dipergunakan Rano Kambo dalam filmnya adalah musik barat, karena pautannya tidak lagi pada Si Doel penjaja panganan yang keliling kampung, tetapi Si Doel yang memainkan dirinya sebagai mahasiswa teknik. Sebab itu antawacananya tidak lagi berpusar pada baju baru lebaran, beli mercon, atau mencari rumput kambing Uwaknya; tetapi pada kuliah, mencari onderdil bagi oplet tuanya, dan menemukan relevansi ijazah sarjana tekniknya dengan dunia kerja.

Karena itu, tidak terlalu susah memahami posisi yang ditempati Si Doel dalam narasinya. Si Doel selalu bermain dalam dua posisi yang saling berganti, sebagai *auteur* dan *narrateur*. Penyebutan Si Doel sebagai pengarang ditumpukan pada perhitungan, bahwa film tersebut, pandangan dunia yang dibangunnya merupakan sentrum dari fungsi keseorangannya dan kehendaknya untuk mengekspresikan dunia keseorangannya yang amat dibatasi oleh dekor.

Akan tetapi di lain pihak, ketika Si Doel bermain sebagai narator, dia sama sekali tidak menjelaskan kebutuhan-kebutuhan esensialnya, tetapi justru menyeleksi sejumlah rangkaian kebutuhan yang pada hakikatnya bukan unsur mendasar, dan tidak jarang pula Si Doel hanya menjadi pemakai. Oleh sebab itu pemahaman peran Si Doel sebagai narator adalah pe-

ran seorang sutradara, sebab dialah yang memilih tipe rangkaian naratifnya, tipe jeda-jeda suntingan, tipe montase untuk mewujudkan bahasa sinematografi yang dia inginkan. Jadi, tidak berlebihan jika dikatakan bahwa naratorlah yang memproduksi ujaran realitas dan ceritanya. Hal ini memberi arti bahwa produksi yang dikerjakan narator tidak berangkat dari kehampaan *ex nihilo*, tetapi dikembangkan dari fungsi-fungsi majas yang sudah tersedia dan inilah yang menentukan kerja seorang narator adalah kerja bahasa.

4. Kode Naratif, Fungsi, dan Tokoh-tokoh

Kerja bahasa yang dilakukan oleh narator sebenarnya juga mengacu pada definisi cerita film naratif sebagai *tinanda* atau *isi naratif*. Definisi ini dengan sendirinya pula dikutip dari pengertian sejarah konotasi drama yang pada awal-awalnya dikembangkan sinema Amerika, utamanya melalui film besar *Gone With the Wind*, yang menyajikan fiksi-fiksi dengan didasarkan pada peristiwa-peristiwa spektakuler. Tetapi jangan ditafsirkan, bahwa film yang bertumpu pada peristiwa-peristiwa besar adalah untuk mengedepankan sejarah itu sendiri, namun lebih cenderung untuk memperoleh prestise dalam institusi sinematografis itu sendiri dibandingkan dengan keindahan filmis yang ingin dicapainya.

Jadi, karena itulah salah satu sebabnya, ketika menonton film fiksi, kita akan selalu melihat film yang sama, sekaligus film yang berbeda. Hal ini bermuasal pada dua susunan fakta. Di satu pihak, semua film menuturkan cerita yang sama, misalnya pertentangan antara kehendak dan hukum, dialektikanya selalu ditunggu penonton. Jadi, cerita selalu berbeda dan selalu sama. Di lain pihak, semua film fiksi, dalam satu gerakan yang sama, harus memberikan kesan suatu perkembangan kaidah dan suatu pemunculan (tiba-tiba) yang terjadi secara kebetulan. Di hadapan susunan demikian, maka penonton berada pada posisi paradoks: dapat mengira-ira dan tidak dapat mengira-ira kelanjutannya,

ingin mengetahuinya dan tidak ingin mengetahuinya. Dalam pengembangan yang sudah direncanakan inilah kode-kode naratif terungkap.

Dengan mempertentangkan pilihan Si Doel pada tradisi versus modern, Rano Karno dan Harry Tjahjono ingin mengukuhkan kode naratif film itu pada hal-hal ritual: yakni, film fiksi harus mengantarkan penonton pada penuntasan kebenaran atau solusi terhadap pertentangan tradisi versus modern yang dibangun lewat Sarah dan Zaenab, atau lewat Si Doel dan Enyak-Babe (Si Doel ingin bekerja di mana saja, tetapi Babe menuntut kerja di Jakarta). Penuntasan kebenaran komedi percintaan ini diurai secara bertahap, misalnya dengan restu Enyak atas kepergian Si Doel ke Swiss meski masih diembel-embeli dengan polesan tradisi komedi orang dusun. Yang masih dinanti-nanti penonton apakah pilihan modernitas Si Doel akan total ataukah 'sinkretis'? Maksudnya, apakah Si Doel akhirnya akan memilih Sarah yang terlanjur modern ataukah Zaenab yang masih terombang-ambing antara tradisi dan modern?

Roland Barthes (1970) dalam *S/Z* melihat bahwa semua cerita memiliki paradoks demikian yang harus diantarkan pada pengungkapan akhir dengan cara menaikkan tingkat paradoks tersebut. Secara keseluruhan guliran film fiksi dimodulasi oleh dua kode pokok: *alur suratan* (*l'intrigue prédestination*) dan *frase hermeneutik*. Alur suratan, yang menubuhkan orientasi pada cerita dan ujaran, dapat difigurkan secara eksplisit, alusif, atau implisit. Seketika solusi dijelaskan, cerita ditandai dan ujaran dirancang, maka pengulur-uluran diintervensikan, dan inilah yang dimaksud Barthes dengan *frase hermeneutik*. Kedua kode ini sering kali disebut sebagai ekonomi sistem naratif, oleh sebab operasinya dalam narasi efektif: membuat penonton berharap sekaligus mencemaskan.

Aspek ritual yang ditentukan oleh kedua kode tadi dalam film fiksi, seperti halnya mitos atau cerita rakyat, bertumpu pada struktur-struktur dasar yang jumlah unsur-unsurnya tertentu dan jumlah kombinasi-kombinasinya terbatas. Si Doel yang terjepit dalam pertentangan tradisi

versus modern, diwajibkan mengoperasikan suatu antisipasi (*un contre-enlèvement*) untuk membawanya berpautan dengan tokoh-tokoh lain. Misalnya dengan meledek kemoderenan Roy yang gampag main gebuk setelah kalah berebut cinta, atau menumbuhkan kesadaran-taksadar Mas Karyo (mengarahkan Mas Karyo untuk menjual batik di Jakarta) dan Zaenab (bahwa cinta bisa tumbuh dari pertemuan dua perbedaan, atau, bahwa modemitas harus dibayar dengan melucuti unsur-unsur resistansi tradisi). Variasi yang dimunculkan dari fungsi, tokoh, dan modalitas arus cerita ini, tidak memberi arti bahwa fungsi-fungsi film patuh tanpa perlawanan terhadap kaidah-kaidahnya seperti yang terdapat pada dongeng.

Jika model aktansial yang dikembangkan Greimas dengan enam termannya (Subjek, Objek, Destinateur, Destinataire, Opposant, dan Adjuvant) dielaborasi dari karya sastra, maka dapat pula diaplikasikan dalam pembicaraan penokohan dalam film fiksi. Hanya saja harus dibedakan terlebih dulu keistimewaan masing-masing. Tokoh dalam novel adalah nama kosong, dalam teater berdiri di tengah-tengah antara novel dan film, dalam sinema situasinya sama sekali berbeda.

Skenario yang menjadi jantung film fiksi tidak diterbitkan sebagai karya. Artinya, tokoh hanyalah akan muncul di layar. Deskripsi fisik tokoh dalam layar, tidaklah selalu sesuai dengan yang dikehendaki skenario. Hal lain yang cukup penting, dalam film tokoh hanya muncul sekali saja dan tidak mengenal variasi. Hal ini memang suatu perbedaan yang harus diterima, karena sistem penokohan dalam film fiksi lebih mengikuti kaidah *star-system* yang memang menjadi fungsi pokok institusi sinematografi. *Star-system* dalam sinematografi cenderung untuk mencetak seorang artis sebagai tokoh.

Oleh sebab itu, pilihan Maudy Koesnadi sebagai Zaenab atau Agatha Cornellia sebagai Sarah, adalah pilihan-pilihan yang ditentukan di luar sistem ketokohan itu sendiri. Akan tetapi, sadar atau tidak, pilihan pada dua tokoh yang me-

wakili kutub tradisi dan modern itu suatu pilihan sistem kaidah. Demikian halnya dengan pilihan pelawak Basuki sebagai Mas Karyo atau Mandra sebagai Mandra. Pilihan ini bukan suatu kebetulan. Akan tetapi, dapat dikatakan sebagai pilihan didasarkan pada tanggapan dunia Rano Karno pada masyarakatnya.

Pilihan Basuki sebagai Mas Karyo yang *openan*, licin, dan licik adalah tanggapan dan pandangan Rano Karno terhadap kesuksesan sebagian masyarakat Jawa di Jakarta yang seringnya menempuh segala cara agar cepat mukti dan menjadi orang. Tetapi mengidentifikasi Jawa sebagai pedagang yang mahir bersilat lidah dan suka *openan* dalam segala situasi, dirasa menyimpang dari dunia fiksi karena penonton kemudian bereaksi pada pandangan sebelah pihak itu. Sebenarnya, penonjolan Mas Karyo adalah usaha Rano Karno untuk menempelkan realisme komedi pada filmnya itu. Hanya saja realisme yang ditarik Rano Karno menyimpang dari ritual komedi. Kritik yang mesti diajukan kepada Rano Karno justru pilihan muwakil Mandra sebagai keterbelakangan yang masih bertahan bahwa kebodohan adalah labirin. Kebodohan Mandra adalah ketersisihan sebagian masyarakat Indonesia dalam sistem pendidikan yang mementingkan segi kognitif-afektif, tanpa memperhatikan segi kreativitas.

5. Untuk Tidak Menyimpulkan Sebuah Kesimpulan

Kesimpulan sementara yang dapat dirumuskan, sejauh ini penelitian dalam bidang studi sastra seakan masih berpijak pada tradisi, yakni yang pantas diteliti sebagai karya sastra hanyalah teks-teks yang dicetak. Padahal, dalam menghadapi perkembangan metamorfosis buku dan pembacaan, bidang-bidang lain yang masih berpautan atau bertumpu pada tradisi sastra harus mulai dirambah. Karena dapat dipastikan bahwa hubungan pembaca dengan bacaan, kelak akan berkembang seiring dengan berkembangnya media-media lain yang mampu memberi tampungan pada sastra. Kelak, dan ini sudah dimulai, hubungan pembaca de-

ngan bacaan tidak akan sebatas manusia dengan buku, tetapi manusia dengan layar (televisi atau monitor komputer). Untuk itulah perlu dikembangkan bidang studi penelitian sastra yang berobjek karya-karya sastra di televisi atau film-film.

Untuk itulah pada tulisan ini pada akhirnya tidak akan melahirkan kesimpulan. Karena pembicaraan sinema dan narasi, dalam sebuah tulisan yang bertendensi ilmiah, harus dilanjutkan dengan pembicaraan yang lebih mendalam, yakni pembicaraan sinema dan bahasa. Dalam pembicaraan sinema dan bahasa, akan diketahui dalih-dalih yang dikemukakan mengenai pilihan unsur-unsur etnis yang diangkat Rano Karno dalam *Si Doel Anak Sekolah*. Dalam hal ini, pembicaraan bisa dimulai dengan mengurai bahasa sinematografi, lalu memunculkan pertanyaan yang penting pa-

da sinema dalam bahasanya *langue* atau *langage*. Setelah itu, yang tak kalah penting adalah analisis tekstual film yang memungkinkan kritik-kritik sastra (semiotika, sosiologi sastra, dst) memainkan peran sebenarnya dalam pelbagai teks.

Daftar Pustaka

- Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie, dan Marc Vernet. 1983. *L'Esthétique du film*. Nathan-Université, Paris.
- Barthes, Roland. 1970. *S/Z*. Seuil, Paris.
- Greimas, Algirdas-Julien. 1966. *Sémantique structurale*. Larousse, Paris.
- Metz, Christian. 1977. *Le Signifiant imaginaire*. U.G.E., Paris.
- . 1968. *Essais sur la signification au cinéma*. Klincksieck, Paris.
- Propp, Vladimir. 1970. *Morphologie du conte Russe*. Seuil, Paris.
- Vanoye, Francis. 1979. *Récit écrit, récit filmique*. CEDIC, Paris.