



REPRESENTASI PEREMPUAN ‘BERDAYA’ DALAM DRAMA *LAYANGAN PUTUS*

Qoriatul Mahfudloh¹, Ilmi Nikmatul Hikmah

Komunikasi dan Penyiaran Islam, Fakultas Dakwah, Universitas Al-Qolam Malang

(email: qori@alqolam.ac.id)

Abstrak

Penelitian ini berupaya untuk menguji tentang bagaimana perempuan ‘berdaya’ direpresentasi dalam drama, *Layangan Putus*. Sinema kerap kali dibuat sebagai penyampai gambaran identitas perempuan melalui perspektif patriarkis dan kerap kali tidak memiliki ruang untuk menegosiasi identitas mereka sebagai manusia. Dengan menggunakan teori representasi yang dikembangkan oleh Stuart Hall dan meminjam kerangka konsep dalam kajian film, penelitian ini berupaya untuk menegaskan bagaimana perempuan menegosiasi nilai-nilai dan identitas mereka dalam budaya patriarki yang ketat dalam ruang sinema. Penelitian ini juga mengamati perihai bagaimana representasi perempuan mengalami transformasi dari waktu ke waktu dalam ruang sinema Indonesia. Representasi mereka bergeser menjadi lebih cair dan cukup resisten terhadap nilai-nilai patriarki.

Kata Kunci: *identitas; perempuan; gender; film; komunikasi*

Abstract

This research examines on how ‘empowered’ woman is represented in drama, Layangan Putus. Cinema or film often delivers the depiction of woman’s identity through patriarchal perspective and has no space to negotiate their identities within the culture. By using the theory of representation developed by Stuart Hall and concept of film studies, this study attempts to emphasize on how women negotiate their value and identity within the rigid culture of patriarchy in the cinema. This research also observes on how women representation also transformed by the time in the Indonesian cinema. Their representation shift into more fluid and quite resistance towards patriarchal values.

Keywords: *communication; film; identity; gender; woman*

PENDAHULUAN

Dalam kajian komunikasi massa modern, evolusi atau perubahan sosial masyarakat dapat ditengarai dari film yang diproduksi dan dikonsumsi oleh publik (Kellner, 2016). Munculnya tesis tersebut merupakan sebuah kemungkinan bahwa terdapat negosiasi makna dalam film. Film perlu disadari sebagai media yang mungkin dapat digunakan sebagai *counter culture* (alat untuk menangkis kebudayaan atau pengetahuan tertentu) sekaligus sebagai peneguh dari nilai tertentu. Sebab itulah film semestinya tidak hanya dilihat sebagai sebuah media hiburan belaka, tetapi juga perlu dilihat sebagai representasi dari tatanan budaya dan sosial di era tertentu (Rose & Wood, 2005).

Film merupakan sebuah teks yang memiliki makna. Karena dianggap sebagai ‘teks’, maka tentunya ia hendak menyampaikan pesan. Dalam proses membaca film, kita melibatkan segenap pengetahuan kita untuk mengupas makna sebuah film. Pengetahuan tersebut meliputi nilai-nilai

yang kita percaya, wawasan, maupun pengalaman. Melalui film, pertukaran dan negosiasi pesan disampaikan melalui dialog, *setting*, alur, penokohan, simbol, musik, dan berbagai tanda-tanda lainnya.

Maka dalam hal ini, film tak lagi bisa dipandang sebagai ruang yang netral kepentingan dan nilai. Selalu ada yang hendak dikukuhkan maupun dirobuhkan melalui film. Pada awal reformasi, perempuan masih kerap digambarkan sebagai individu kedua dan merupakan objek dalam pandangan patriarkis. Film-film menyajikan identitas perempuan sebagai warga kelas dua, tanpa daya, dan tak memiliki ruang negosiasi. Kita sebut saja dalam film yang diadaptasi dari novel *Perempuan Berkalung Sorban* yang menggambarkan tentang perjuangan perempuan dalam mengkritik tentang ketidakadilan hak bagi perempuan di lingkungan pesantren (Adnani et al., 2016; Anakotta, 2020; Muzakka & Suyanto, 2020). Perempuan dalam film tersebut digambarkan sebagai individu yang ditempatkan dalam situasi yang keras karena memperjuangkan hak perempuan dianggap sebagai sebuah kenormalan di luar garis batas.

Bila film horor yang berkembang pesat diasumsi sebagai sebuah ungkapan ketakutan dan keresahan sosial atas kemiskinan, kehilangan keluarga, dan lenyapnya rasa aman (Kellner, 2016, p. 171), maka film-film keluarga dan romantika rumah tangga menjadi alegori mengenai ungkapan kegelisahan, hasrat, dan harapan-harapan tentang kehidupan pernikahan kelompok sosial. Melalui asumsi-asumsi ini, setidaknya kita bisa mendiagnosa kondisi sosial saat ini dari sarana hiburan yang dikonsumsi dan diproduksi.

Seiring dengan waktu, representasi perempuan dalam sinema-sinema di Indonesia mengalami evolusi, dan digitalisasi merupakan salah satu faktor pendorong dari evolusi produk kebudayaan ini (Rusmalia, 2022). Dengan kata lain, perempuan tak lagi dianggap ekstrem dalam memperjuangkan keadilan identitasnya. Meski tesis ini terlalu dini dalam menarik simpulan bahwa perempuan dalam sinema mulai bertransformasi, namun kehadiran drama *Layangan Putus* menjadi salah satu penanda evolusi sosial dalam tatanan masyarakat Indonesia.

Selama satu dekade terakhir ini, genre drama romantika dalam kehidupan keluarga dan pernikahan terhitung cukup populer. Drama-drama dengan genre romantika pernikahan yang pernah populer di era 80-90an juga dibuat ulang dengan versi grafis dan pemain-pemain yang lebih segar dan kontekstual. *Noktah Merah Perkawinan* adalah salah satunya. Selain itu, drama dengan tema perselingkuhan dan prahara rumah tangga juga memiliki daya tarik tersendiri. *Before, Then & Now (Nana)* (2022), *Surga yang Tak Dirindukan* (2015), *Bidadari Mencari Sayap* (2020), *Wedding Agreement* (2019), *Talak 3* (2016), dan lain sebagainya merupakan sinema-sinema yang memiliki plot mengusik perihal lika-liku dunia pernikahan yang digemari oleh masyarakat Indonesia.

Drama *Layangan Putus* sendiri merupakan drama yang populer sejak rilis di bulan November tahun 2021 lalu. Diadaptasi dari kisah nyata yang dinovelkan, drama hasil karya sutradara Benni Setiawan ini meraih penghargaan Tokyo Drama Awards di tahun 2022. Sejak dirilis, drama ini telah ditonton sebanyak 15 juta kali dan menjadi salah satu drama paling banyak diperbincangkan oleh masyarakat (CNN, 2024). *Layangan Putus* menggambarkan rumah tangga Aris dan Kinan yang hancur karena kehadiran orang ketiga yaitu Lidya Danira. Pernikahan Aris dan Kinan telah dikaruniai seorang putri bernama Raya. Perselingkuhan Aris dengan Lidya terjadi saat Kinan mengandung anak keduanya. Dianggap tidak seperti opera sabun atau sinetron-sinetron

televisi di dekade sebelumnya, drama ini mengangkat simpati masyarakat terhadap sosok istri sah, Kinan, yang menjadi korban perselingkuhan.

Drama ini merupakan drama yang diinspirasi dari novel yang ditulis oleh Mommy ASF dengan judul yang sama, *Layangan Putus*. Awal mulanya, cerita rumah tangga Kinan ditulis secara bersambung di tahun 2019 sebelum akhirnya menjadi novel utuh. Meski banyak warga maya salah memahami bahwa kisah yang terjadi di dalam film adalah kisah yang persis sama dialami oleh penulis novel, drama *Layangan Putus* tetap menjadi pusat perhatian masyarakat di pertengahan tahun 2022 hingga 2023. Hal ini juga menandai bahwa tema film yang diangkat cukup berbeda dengan opera sabun sebelum-sebelumnya.

Kajian ini akan membahas bagaimana perempuan 'berdaya' direpresentasikan di dalam drama *Layangan Putus*. Lokus kajian akan disentralkan pada lima (5) orang tokoh perempuan protagonis maupun antagonis. Secara induktif, kajian ini berupaya untuk menemukan pola bagaimana perempuan digambarkan dalam sinema bertema konflik pernikahan dan keluarga. Dengan memegang erat gagasan representasi yang dikembangkan oleh Stuart Hall (1997) dan memanfaatkan *tool analysis* analisis wacana kritis khas Norman Fairclough, kajian ini juga hendak membedah bagaimana makna 'berdaya' di dalam *Layangan Putus* disinambungkan dengan kontrak sosial.

Hall (1997) menyebutkan bahwa representasi terdiri dari dua tahap, yakni tahap linguistik dan tahap penandaan. Pada tahapan *pertama*, citra didefinisikan maknanya melalui bahasa (*the production of meaning through language*). Bahasa dapat berupa simbol, objek, bahkan hal-hal imajinatif yang kerap kita inferensi ke dunia material dari dunia abstrak. Dalam bahasa sendiri, proses relasi tak pernah sederhana. Bahasa tak pernah bekerja sebagaimana cermin, yang merefleksikan realitas sesungguhnya. Makna yang diproduksi dalam bahasa selalu dikonstruksi melalui proses penandaan (Hall, 1997). Proses ini yang akan menggiring gagasan representasi Stuart Hall pada tahapan kedua.

Pada tahapan kedua, citra dikenali korelasi diskursifnya. Konsep representasi Stuart Hall ini sesungguhnya memiliki keserupaan tahapan dengan semiotika yang dikembangkan oleh pakar postrukturalis seperti Roland Barthes. Namun, yang istimewa dari apa yang dikonsepkan Hall ini adalah bahwa setiap wacana dan pengetahuan yang diproduksi atau direproduksi oleh teks sebenarnya selalu berkaitan dengan kekuasaan (Noviani, 2020).

Kajian ini menggunakan alat analisis wacana kritis yang dikembangkan oleh Norman Fairclough (1995). Kelebihan dari model CDA (*Critical Discourse Analysis*) Fairclough ini adalah sebuah fakta bahwa ia berangkat dari paradigma postrukturalisme. Fairclough percaya bahwa diskursus mengendap di dalam bahasa, dan bahasa digunakan sebagai praktik sosial. Tak hanya itu, fakta bahwa bahasa itu kontekstual dan menyesuaikan dengan kultur tertentu juga menjadi salah satu kekuatan analisis wacana kritisnya (Haryatmoko, 2016).

Bagi CDA, bahasa adalah teks (Tannen et al., n.d.). Di dalam piranti bahasa pula diskursus atau wacana memiliki hubungan sosial dan kultural. Karena CDA Fairclough berangkat dari paradigma postrukturalisme, maka tahap analisisnya menggunakan tiga level; *mikro*, *mezzo*, dan *makro*. Dengan kata lain, tahapan analisis mikro mencakup domain teks seperti kosa kata, gramatika bahasa, diksi, dan lain sebagainya. Pada tahapan *mezzo*, domain teks harus dilacak jejak

ideologisnya dalam jalur produksi dan konsumsi teks. Di tahapan akhir, makro, jejak ideologis teks dijelaskan dalam ranah dan narasi yang besar (*grand narrative*) (Haryatmoko, 2016; Noviani, 2020).

TINJAUAN PUSTAKA

Untuk menegaskan *novelty* daripada penelitian ini, maka kami sajikan sejumlah tinjauan pustaka yang menunjukkan bahwa perempuan 'berdaya' kerap kali dianggap sebagai kekeliruan disposisi dari makna berdaya yang sesungguhnya. Dalam akun Instagram seorang selebriti @RachelVennya, makna berdaya diasosiasikan sebagai dengan berdaya secara ekonomi, memiliki level pendidikan formal yang tinggi, menjadi pemimpin, namun di sisi lain juga tidak meninggalkan prioritas domestiknya. Representasi ini kemudian menambah serta memperambah arena ekspresi perempuan. Egalitarianisme yang digaungkan bahwa perempuan akan mendapatkan ruang yang setara di dunia kedua, yang bernama ruang maya, kemudian mengeksploitasi identitas perempuan di sejumlah titik, dan salah satunya adalah titik ekonomi dan pendidikan. Definisi-definisi yang diasosiasikan melalui media baru kemudian mereduksi sejumlah indikator utama tentang perempuan yang berdaya (Husna & Fahrimal, 2021).

Sejumlah kajian tentang gambaran perempuan berdaya yang direproduksi oleh produk budaya populer menunjukkan bahwa perempuan dalam sisi manapun tetap distereotip sebagai makhluk kelas dua. Makna 'berdaya' yang direproduksi dalam film *Wonderful Life* misalnya. Meski tokoh Amalia sebagai ibu tunggal memiliki atribut sebagai perempuan cerdas, mandiri secara finansial, dan tampil sebagai figur yang independen, pada beberapa *scene* film ia 'dikembalikan' pada atribut perempuan patuh. Kepatuhan Amalia justru dianggap sebagai sebuah 'teladan' dan patut dicontoh oleh perempuan-perempuan lain (Aini & Wijayanti, 2022).

Makna dari terma berdaya tidak semestinya kita reproduksi secara serta merta. Sebab, makna yang berhubungan dengan identitas tidak selalu bisa dianggap sebagai makna yang statis. Terutama bila makna-makna tersebut direproduksi oleh produk-produk budaya populer. Tokoh Srintil, misalnya, yang merupakan tokoh utama dalam karya Ahmad Tohari berjudul *Ronggeng Dukuh Paruk* dan kemudian difilmkan oleh Sutradara Ifa Isfansyah pada tahun 2011. Tokoh ini dipertanyakan keberdayaannya ketika dihadapkan pada lingkup masyarakat patriarkis. Agensi perempuan dalam film Sang Penari kerap mengalami dinamika. Srintil tidak hanya mengalami keberdayaan yang kuat, namun dalam momen dan situasi tertentu ia justru kehilangan agensinya sebagai perempuan.

Meski demikian, tidak berarti keberdayaan perempuan harus sama definisi dengan terma 'berdaya' yang diusung berdasarkan perspektif patriarki. Kita kerap diberi sajian tentang makna-makna yang terlampau dikotomis dan bias ini melalui film-film. Tidak berarti bahwa perempuan yang berdaya disamakan dengan keberdayaan laki-laki. Kebiasaan makna berdaya ini kerap kali kita temui dalam film-film animasi Hollywood yang mana perempuan divisualisasikan sebagai figur tubuh yang sama dengan laki-laki. Kita ambil contoh film *The Incredibles* yang menayangkan sebuah keluarga menakutkan sang penyelamat dunia. Sang ayah digambarkan sebagai sosok dengan tubuh berotot dan kekuatan fisik yang luar biasa. Sementara sang ibu digambarkan dengan maskulin pula, sebab ia juga bagian dari tokoh superhero. Fragmen-fragmen perempuan maskulin tidak hanya ditampilkan melalui kekuatannya, tetapi juga tubuh dengan dada

yang mengkal dan pantat yang penuh berisi (Sujatmoko & Widagdo, 2019). Perspektif patriarkis sangat nyata tergambar dalam film animasi ini.

Dalam ruang budaya kita sehari-hari, makna berdaya juga kerap kita serap dari bagaimana perempuan digambarkan sebagai Ibu. Tidak ada yang tidak setuju bahwa Ibu merupakan figur terkuat yang memengaruhi cara kita memandang dunia. Namun, bukan berarti cara kita memaknai Ibu bebas dari kebiasaan. Kita tengok bagaimana Ibu dimaknai tidak hanya dalam ruang politik yang gigantis itu, tetapi bagaimana ia juga didefinisikan melalui bahasa media baru. Akun Instagram Joko Widodo pada tanggal 22 Desember 2022 lalu mengunggah sebuah *feed* “Selamat Hari Ibu” dan yang disanding dengan gambar kartun *doodle* beberapa perempuan yang tengah menggendong bayi, menyuapi anak perempuan, menjadi guru SD, dan yang juga tengah mengandung. Dalam *feed* tersebut, perempuan diajak dan diminta untuk keluar dari ruang publik dengan membangun diskoneksi dengan beragam objek di sekitarnya. Perempuan yang selama ini turut andil dalam pembangunan bangsa dan negara dibuat terpisah dari gambaran yang disajikan oleh mantan presiden tersebut. Tata letak dan *framing* dalam visualisasi Ibu dalam gambar tersebut seolah-olah keterlibatan perempuan di ranah domestik ‘dianggap cukup’ memberdayakan (Utomo, 2023). Unggahan mantan presiden tersebut memberi penegasan bahwa perempuan ‘berdaya’ direpresentasikan secara stereotip.

Dalam *Representasi Women Empowerment melalui Karakter Penari Striptis Perempuan dalam Film Hustler* dijelaskan bahwa perempuan digambarkan sebagai figur yang memiliki kekuasaan, kekuatan, serta memiliki keputusan sendiri. Tidak hanya itu, karakter dalam film ini juga diatributkan dengan karakter pemberani, kuat, serta memiliki cinta yang besar pada keluarga dan persahabatan. Gagasan ini merupakan gagasan alternatif yang menunjukkan bahwa perempuan memiliki kemampuan untuk mengendalikan kehidupan mereka. Film *Hustler* sendiri menampilkan narasi, baik secara tekstual maupun visual, pemberdayaan dilihat dari beberapa level ideologi. Berbasis pada berbagai kajian literatur di atas, maka kajian ini merupakan kajian berkelanjutan yang membahas tentang bagaimana wacana perempuan berdaya direproduksi oleh media dan budaya populer (Aisyi et al., 2023).

METODE

Penelitian ini menggunakan pendekatan kualitatif dengan metode analisis wacana kritis atau *critical discourse analysis*. Data dikumpulkan dengan cara mengamati teks audio visual berupa film Layangan Putus dan sampel diambil sesuai dengan kebutuhan untuk mencapai tujuan penelitian. Sampel tersebut diambil sesuai dengan karakteristik perihal bagaimana perempuan digambarkan secara visual (berdasarkan angle kamera atau *point of view*) maupun secara tekstual (berdasarkan pada percakapan atau dialog antar tokoh di dalam film).

Setelah sampel didapatkan, data dianalisis pada tataran visual dan tekstualnya. Visualisasi perempuan dijabarkan dan didialogkan dengan kerangka konseptual yang menjadi landasan filosofis berkembangnya metode analisis wacana kritis. Fairclough membagi proses analisis data untuk mendapatkan temuan akurat ini ke dalam dua tahapan, yakni analisis pada tahapan linguistik tekstual dan tahapan ideologis. Pada tahapan linguistik tekstual, Fairclough menerapkan kerangka kerja yang hampir mirip dengan semiotika, yakni mendalami dan mendedah aspek gramatika bahasa seperti pemilihan diksi-diksi tertentu untuk mendeskripsikan perempuan.

HASIL DAN DISKUSI

Negara melekatkan konsep perempuan berdaya dengan perempuan yang turut serta mewujudkan 'cita-cita' negara. Cita-cita seperti apa yang diberikan negara kepada perempuan? Cita-cita ini tentu tak jauh dari kepentingan tertentu yang berelasi dengan kekuasaan. Dalam laman aktor negara, kita kerap disajikan dengan slogan *Perempuan Berdaya, Indonesia Jaya* (Kemenkumham), *Perempuan Berdaya, Indonesia Maju* (Kominfo), *Perempuan Berdaya, Perempuan Berbudaya, Indonesia Maju* (Kemenpppa), *Perempuan Berdaya, Anak Terlindungi, Indonesia Maju* (BPK Kalimantan Timur), *Perempuan Berdaya, Perempuan "Perkasa"* (Prokopim Magetan), dan lain sebagainya. Konsep ini memperlihatkan bahwa dalam negara meletakkan perempuan dalam sirkulasi yang lebih kompleks. Ada ekstensi pendisiplinan tubuh di dalam konsep berdaya yang disuarakan oleh negara. Berdaya di dalam konsep negara, bila disederhanakan, akan mengacu pada peran perempuan yang dipatuhkan (Foucault, 1979).

Konsep perempuan berdaya yang digemakan oleh budaya populer juga memiliki konsep yang tidak sederhana. Ekstensi pendisiplinan tubuh juga berlaku hampir di segenap ruang sosial dan kultural. Pada era 1990-an, gerakan pemberdayaan perempuan atau yang disebut dengan feminisme pascastrukturalisme dan pascamodernisme mendobrak subordinasi terhadap perempuan yang dilakukan oleh sistem kekuasaan (*power system*). Pada era ini, gagasan Michel Foucault tentang sejarah, tubuh, pengetahuan, dan kekuasaan banyak dipinjam oleh pakar dan akademisi. Meski banyak dikritik, gagasan Foucault menjadi salah satu gagasan kunci yang melahirkan *postfeminism*, atau era dimana tujuan pokok feminisme mulai memiliki perubahan.

Adalah Anthea Taylor, salah satu kritikus Foucault, yang menyebut femininitas terbaru ini dengan *girlpower*, sebuah terma yang ia kritik dari sebuah warta harian kota Sydney bernama *The Sun Herald*. Dalam konsep *girlpower* harian tersebut, perempuan dapat merepresentasikan dirinya dengan apapun selama ia menyukainya. Berlaku feminin tak berarti ia tunduk pada budaya patriarki, dan berlaku tomboy tak selalu merepresentasikan resistensinya terhadap patriarki. Konsep femininitas ini banyak didistorsi oleh budaya media dan praktik konsumsi. Sedangkan perempuan berdaya atau berkuasa (*girlpower*) yang sesungguhnya harus melepaskan diri dari format-format politis apapun dalam pengejawantahannya (Taylor, Anthea, 2003). Lantas, apakah tokoh-tokoh dalam drama *Layangan Putus* ini memiliki konsep berdaya atau *girlpower* yang serupa dengan apa yang diteliti oleh Taylor dalam harian *The Sun Herald*, atau justru ia merupakan pengejawantahan dari ruh feminisme yang sesungguhnya?

Di antara gelombang film yang bertema perselingkuhan, *Layangan Putus*, yang disutradarai oleh Benni Setiawan dan diproduksi Manoj Punjabi, diadaptasi dari cerita serial yang ditulis oleh Mommy ASF. Drama ini cukup menarik karena tidak disajikan secara klise sebagaimana sinetron-sinetron atau opera sabun yang ditayangkan di televisi pada umumnya. Serial ini sempat menerima penghargaan karena telah ditonton lebih dari 15 juta kali dalam satu hari penayangan. Manoj Punjabi, sang Produser, menerima penghargaan Tokyo Drama Awards karena serial ini sempat menjadi salah satu drama yang trending di 25 negara. Berkat kesuksesan drama ini, kini salah satu *remake* drama yang pernah populer di tahun 1996, *Noktah Merah Perkawinan*, berharap menyusul kesuksesan *Layangan Putus* (Kumparan, 2023).

Layangan Putus menceritakan tentang pernikahan Kinan dan Aris yang ditempa oleh prahara perselingkuhan Aris dengan Lydia. Ketiga tokoh sentral ini digambarkan sebagai kaum urban yang sukses di perkotaan. Hingga akhir episode, tak ada penjelasan spesifik yang dapat menegaskan alasan mengapa Aris berselingkuh dengan Lydia di tengah-tengah kemapanan hidup rumah tangganya dengan Kinan.

Tokoh perempuan dalam drama ini berputar di antara Kinan dan Lydia. Sedangkan tokoh-tokoh lainnya hanya berpusar dalam ruang lingkup prahara rumah tangga Kinan dan Aris. Tak ada yang benar-benar memperlihatkan kehidupan pribadi dan latar belakang dari sudut pandang yang diambil oleh setiap tokoh. Tokoh Miranda, misalnya, yang sempat diasumsi sebagai tokoh selingkuhan Aris, hanya dipotretkan sebagai tokoh yang signifikan saat ia berpusat dalam wilayah konflik perselingkuhan 3 tokoh utama.

Serial *Layangan Putus* diiringi dengan *original soundtrack* yang dibawakan oleh Prinsa Mandagie berjudul *Sahabat Dulu*. Lagu tersebut kerap dimainkan saat Kinan menemukan serpihan fakta bahwa suaminya berselingkuh. Misalnya saat di episode 6 tatkala Kinan tengah curhat pada sahabat-sahabatnya perihal catatan kecil “*I have to go. I love you*” yang ditinggalkan Aris sebelum terbang ke Turki. Seolah-olah memberi penegasan bahwa *soundtrack* tersebut memang merepresentasikan Kinan.

*Aku salah apa. Ku tak paham cinta
Bolehkah kau jelaskan dulu mengapa ku rasa kau jauh berbeda.
Bukan seperti saat pertama.
Bila salah beri maaf untukku. Jangan lantas pergi tinggalkan ku
Ku masih ingin cintamu. Ajari aku apapun kau mau.
Asal jangan tentang bagaimana ku harus hidup tanpa kamu.
Apa ada dia hingga kau lupa. Akulah yang selalu setia.
Kurindu seperti sediakala kita berjalan penuh cinta. Kuingin cinta kita bahagia.*

Lirik lagu tersebut diawali dengan pertanyaan “*aku salah apa*” yang memberi penekanan bahwa seolah-olah ini adalah hal yang normal jika perempuan menyalahkan dirinya sendiri saat suaminya berselingkuh. Namun fakta sebaliknya adalah istri tidak bertanggungjawab atas perilaku suaminya yang salah, begitu pula bilamana istri berselingkuh. *Cheating was his decision, not yours*, Samantha Rudisel dalam sebuah artikelnya di *Midlife Divorce Recovery* memberi penegasan kepada para kaum perempuan yang tengah mengalami krisis perselingkuhan dan perceraian di tengah perjalanan pernikahan mereka (Rudisel, 2023).

Sayangnya, opini seperti ini tidak hanya berkembang di masyarakat urban saja. Masyarakat yang memiliki budaya patriarki yang kental memiliki kecenderungan untuk menyalahkan istri bilamana suaminya berselingkuh. Tidak hanya itu, budaya patriarki juga memiliki dominasi persuasif agar perempuan juga menyalahkan dirinya sendiri atas perilaku berselingkuh oleh suaminya. Dalam beberapa kasus perselingkuhan laki-laki, kata-kata seperti “*aku tidak meninggalkanmu, tetapi kamu yang meninggalkanku dan memutus tali pernikahan*” seringkali dikatakan kepada istri. Rudisel mengatakan bahwa pernyataan ini bernilai tidak adil bahkan cenderung manipulatif. Hal ini disebabkan oleh sebuah fakta bahwa berselingkuh dalam pernikahan itu menyakitkan dan salah. Sehingga, laki-laki sering berupaya untuk membuat dirinya lebih baik dengan cara menyalahkan istrinya karena tidak menyediakan suka.

Paradoksnya, kesalahan asumsi seperti ini juga kerap dipertegas oleh istri. Perempuan merasa bahwa ia tidak memberi suaka terbaiknya sehingga suami berselingkuh. Sayangnya, ini juga dipertegas dalam lirik lagu di atas yang menyatakan “*bila salah beri maaf untukku, jangan pergi tinggalkanku.*” Penegasan yang menyudutkan istri dan perempuan ini merupakan sebuah produk besar dari narasi patriarki yang berkembang di lingkungan sosial masyarakat kita saat ini.

Dalam beberapa episode serial *Layangan Putus*, lagu ini kerap menjadi lagu pengiring tatkala Kinan, sang tokoh utama, mengalami kesedihan dan keterpurukan yang luar biasa akibat perselingkuhan suaminya. Lagu tersebut seolah-olah memberi identifikasi bahwa beban kehancuran pernikahan yang disebabkan oleh perselingkuhan berasal dari perempuan. Legitimasi sosial seperti ini merupakan ciri khas dari narasi patriarkis.

Dalam diskursus budaya populer maupun dunia akademik, terma *perempuan berdaya* memiliki definisi dimana perempuan mengalami mobilitas sosial dari tertindas (*oppressed*) ke berdaya (*empowered*). Definisi perempuan berdaya pun masih memiliki banyak sekali penjelasan. Gayatri C. Spivak (1988) misalnya yang memproblematisasi makna berdaya yang digemakan oleh feminisme Barat yang cenderung menjajah (*colonized*). Persoalannya adalah makna tersebut tidak bisa distandarisasi dan diterapkan di ruang praksis seluruh perempuan di dunia. Dalam *Can the Subaltern Speak*, Spivak bahkan mengkritik bagaimana media-media merepresentasi Liyan seolah-olah media adalah ‘*perwakilan*’ dari subjek yang tertindas (Spivak, 1988). Persoalannya adalah kita tak pernah benar-benar bisa mewakilkan perempuan manapun untuk bicara dan mendefinisikan dirinya.

Dalam ruang budaya media, Anne M. Cronin (2000) merefleksikan bahwa perempuan berdaya merupakan agensi yang hampir mustahil untuk didefinisikan karena ia kerap dibuat berpartisipasi dalam bermacam-macam kontrak sosial (Cronin, 2000). Terutama ketika perempuan diletakkan dalam ruang kontrak pernikahan yang dalam waktu seiring ia diharuskan berpartisipasi utama dalam kontraknya sebagai subjek individual dan subjek non-individual. Dalam waktu seiring pula posisinya dipinggirkan sebagai konsekuensi dari kontrak tersebut. Kita tengarai bagaimana tokoh Kinan direpresentasikan sebagai perempuan yang kehilangan individualitasnya tatkala ia memasuki lini pernikahan. Karirnya sebagai dokter, yang sangat ia gemari, harus ia nomorduakan karena harus menjadi seorang istri dan ibu rumah tangga.

Status Kinan yang ambigu di ruang kemasyarakatan juga merupakan gambaran statis sosial kemasyarakatan kita hari ini. Tatkala Aris mengatakan dengan geram kepada Kinan perihal bagaimana ia selama ini bekerja keras untuk anak dan istrinya, kontrak keduanya sebenarnya sedang tidak setara. Ada tuntutan individual yang dipaksakan di sana. Sementara dalam pernikahan, kontrak individu keduanya harus sepadan dan setara.

Kinan

Kinan digambarkan sebagai perempuan yang berprofesi sebagai dokter dan ia melepas karirnya saat ia menikah. Pernikahan membuatnya memilih menjadi ibu rumah tangga. Ia memiliki seorang putri dari pernikahannya dengan Aris, Raya, dan calon bayi yang gugur saat rumah tangganya ditempa problem perselingkuhan. Di samping itu, sebagaimana telah dianalisa di atas, Kinan juga digambarkan dalam lirik lagu Sahabat Dulu yang menjadi *original soundtrack* drama *Layangan Putus*.

Kinan merupakan representasi dari perempuan urban yang sukses dan dapat dikategorikan sebagai perempuan kelas atas. Sebuah gambaran yang merepresentasikan kemandirian ekonomi bagi perempuan. Media populer kerap menggambarkan bahwa satu-satunya yang mungkin dibutuhkan oleh perempuan kelas atas adalah perhatian atau atensi dari laki-laki.

Lydia

Lydia merupakan tokoh perempuan *kedua* dalam pernikahan Kinan. Ia direpresentasikan sebagai perempuan dengan karir yang cemerlang di bidang psikologi anak. Lydia bekerja sebagai psikolog anak di sekolah tempat Raya, anak perempuan Kinan, belajar. Sebagaimana Kinan, Lydia juga diposisikan sebagai seorang perempuan mapan dan mandiri. Secara sosial, ia digambarkan sebagai perempuan yang tampak tidak pantas menjadi pihak ketiga dalam pernikahan orang lain karena profesinya yang bersentuhan dengan dunia pendidikan.

Lydia merupakan figur antagonis dalam drama ini. Meski ia diberi atribut sebagai perempuan yang sukses dan mandiri, namun kehidupan cintanya dengan suami Kinan di sisi lain meluruhkan harga dirinya. Selain itu, kehadirannya sebagai perempuan *kedua* digambarkan hanya sebagai pelampias hasrat seksual tokoh Aris belaka. Cinta yang dibangun oleh Lydia dan Aris direpresentasikan sebagai cinta penuh hasrat menggebu.

Melalui tokoh Lydia yang antagonis dan dianggap *menyebalkan*, media populer mereproduksi ketimpangan bahasa terhadap perempuan dan cenderung menciptakan kultur misoginisme (kebencian terhadap perempuan). Popularitas istilah *pelakor* yang lebih banyak disorot merupakan sebuah bukti bahwa kekerasan bahasa terhadap perempuan dianggap jauh lebih lumrah dibandingkan dengan istilah *pebinor*. Penggunaan kata aktif istilah *pelakor* terhadap perempuan seolah ingin menghapus dan tidak memperhitungkan peran laki-laki yang terlibat aktif dalam perselingkuhan (Kusumaningtyas, 2024; Martin, 2018).

Secara bahasa, retorika *pelakor* ini timpang karena menempatkan perempuan sebagai pelaku perebut dan menempatkan laki-laki sebagai pihak yang direbut. Logika semacam ini kerap kali muncul di dalam ruang keseharian. Terutama bila dikaitkan dengan tokoh Lydia yang seolah-olah diposisikan sebagai pihak yang hanya butuh hasrat seksual. Jika digunakan secara tunggal, istilah *pelakor* menghapus peran laki-laki, terutama jika tidak ada istilah tandingan yang menyetarai.

Mbok Tun dan Lastri

Tokoh Mbok Tun merupakan tokoh yang berprofesi sebagai asisten rumah tangga Kinan. Tokoh ini tidak banyak muncul di sepanjang 20 episode *Layangan Putus*. Sedangkan, Lastri merupakan tokoh pengasuh Raya, putri Kinan, yang dipotretkan dengan karakter polos dan lugu. Melalui penokohan ini, media populer telah melanggengkan simbol-simbol sosial yang menyatakan bahwa perempuan, urusan rumah tangga, dan pengasuhan merupakan wacana yang dinaturalisasi, bukan hasil konstruksi sosial dan budaya. Tidak hanya itu, tokoh pembantu atau pekerja rumah tangga kerap kali digambarkan sebagai tokoh perempuan yang berasal dari desa. Dengan kata lain, stereotip ini tidak hanya memarginalkan perempuan, namun juga menegaskan relasi dikotomi antara warga kota dengan desa.

Posisi perempuan dan laki-laki dalam sistem sosial yang tidak setara telah menempatkan perempuan pada ruang-ruang kerja yang tidak stabil dan dianggap tidak terampil, seperti bagaimana

film mengukuhkan PRT. Sistem ekonomi bahkan tidak mengapresiasi sektor kerja domestik seperti PRT dan cenderung meletakkan perempuan dalam ruang yang marginal (Wiandani, 2016).

Lola, Miranda dan Dita

Dalam drama *Layangan Putus*, Lola adalah tokoh yang berperan sebagai sahabat Kinan. Ia berprofesi sebagai pengacara yang membantu Kinan menyelesaikan persoalan rumah tangganya. Di samping itu, Miranda juga digambarkan sebagai sosok perempuan metroseksual yang sempurna. Ia adalah ibu rumah tangga dengan satu putra, Brandon seakligus rekan bisnis Aris. Tidak hanya Lola dan Miranda, tokoh utama Kinan juga dikelilingi oleh figur perempuan-perempuan sosialita. Mereka juga merupakan arketipe perempuan berdaya yang menjaga nilai-nilai secara selaras. Meski demikian, arketipe ini diguncang ke dalam sebuah konflik perselingkuhan yang terjadi pada rumah tangga Kinan.

Konflik ini tidak hanya mengganggu keseimbangan para tokoh perempuan, tetapi juga menegaskan bagaimana narasi patriarki bekerja secara sistemik di dalam kehidupan sosial masyarakat. Miranda, oleh Kinan, dicurigai sebagai sosok perempuan yang merebut suaminya. Kecurigaan Kinan membuahkan hasil berupa konflik persahabatan antarperempuan.

KESIMPULAN

Film, sebagai produk budaya populer, tidak selalu merupakan cerminan riil dari masyarakat. Dalam banyak hal, film merupakan alat untuk mereproduksi atau menciptakan wacana yang berhubungan dengan sistem budaya, sosial, politik, dan agama di dalam masyarakat. Di ranah politik, film menjadi salah satu strategi dalam melanggengkan kekuasaan, termasuk kekuasaan terhadap tubuh perempuan. Film *Layangan Putus*, melalui kajian ini, hanya *lab* satu dari puluhan judul film yang mereproduksi narasi patriarkis dalam format-format *perempuan berdaya*. Dalam beberapa sudut baru, film ini tidak hanya mereproduksi narasi patriarkal belaka tetapi juga menegaskan narasi misoginis melalui istilah *pelakor*.

REFERENSI

- Adnani, K., Udasmoro, W., & Noviani, R. (2016). RESISTENSI PEREMPUAN TERHADAP TRADISI-TRADISI DI PESANTREN ANALISIS WACANA KRITIS TERHADAP NOVEL PEREMPUAN BERKALUNG SORBAN. *KAWISTARA*, 7(2), 113–124.
- Aini, K. N., & Wijayanti, S. (2022). Representasi Karakter Ibu Sebagai Orang Tua Tunggal Dalam Film *Wonderful Life*. *WIDYAKALA: JOURNAL OF PEMBANGUNAN JAYA UNIVERSITY*, 9(2), 72. <https://doi.org/10.36262/widyakala.v9i2.519>
- Aisyi, A. A., Lukmantoro, T., & Widagdo, M. B. (2023). Representasi women empowerment melalui karakter penari striptis perempuan dalam film *Hustlers*. *Interaksi Online*, 11(3), 235–246.
- Anakotta, E. (2020). Dekonstruksi Budaya Patriarkhal pada Film Perempuan Berkalung Sorban. *Jurnal Kajian Bahasa, Sastra Dan Pengajaran (KIBASP)*, 3(2), 261–275. <https://doi.org/10.31539/kibasp.v3i2.1257>
- CNN. (2024). *Layangan Putus* the Movie Raih 1,02 Juta Penonton di Bioskop. *CNN Indonesia*. <https://www.cnnindonesia.com/hiburan/20240117174916-220-1050866/layangan-putus->

the-movie-raih-102-juta-penonton-di-bioskop

- Cronin, A. M. (2000). Advertising difference: women, western europe and consumer citizenship. *All the World and Her Husband: Women in 20th Consumer Culture*.
- Foucault, M. (1979). *The Birth of Biopolitics*.
- Hall, S. (1997). *The Work of Representation (in Representation: Cultural Representation and Signifying Practices)*. Sage Publication.
- Husna, A., & Fahrimal, Y. (2021). Representasi Perempuan Berdaya pada Akun Instagram @rachelvennya. *Jurnal Studi Komunikasi Dan Media*, 25(2), 131.
<https://doi.org/10.31445/jskm.2021.3801>
- Kellner, D. (2016). *Budaya Media: Cultural Studies, Identitas, dan Politik antara Modern dan Posmodern*. Jalasutra.
- Kumparan. (2023). *Layangan Putus Raih Kesuksesan, Ini Kata Sutradara*. Kumparan.
<https://kumparan.com/kumparanhits/layangan-putus-raih-kesuksesan-ini-kata-sutradara-1xKc2IGC2xj>
- Kusumaningtyas, S. (2024). Pelakor lebih disorot ketimbang pebinor: bukti perempuan jadi korban kekerasan bahasa. *Konde.Co*. www.konde.co
- Martin, N. (2018). Apa kata ahli linguistik soal “pelakor.” *Konde.Co*. www.konde.co
- Muzakka, M., & Suyanto, S. (2020). The Gender Equality Struggles in The Novel of Perempuan Berkalung Sorban and Gadis Pantai. *Jurnal Poetika*, 8(2), 194.
<https://doi.org/10.22146/poetika.v8i2.60528>
- Rose, R. L., & Wood, S. L. (2005). Paradox and the Consumption of Authenticity through Reality Television. *Journal of Consumer Research*, 32(2), 284–296.
<https://doi.org/10.1086/432238>
- Rudisel, S. (2023). *Midlife Divorce are Mostly the Result of ...* Houston Divorce Source.
- Rusmalia, R. (2022). MENYIMAK FILM INDONESIA DARI PERSPEKTIF PEREMPUAN. *ELLE Indonesia*.
- Spivak, G. C. (1988). Can the Subaltern Speak? In *Marxism and the interpretation of culture*. University of Illinois Press.
- Utomo, S. R. H. (2023). Analisis Multimodal Representasi Ibu pada Feed Instagram @jokowi: Ibu Yang Berdaya (?). *Calathu: Jurnal Ilmu Komunikasi*, 5(1), 25–36.
<https://doi.org/10.37715/calathu.v5i1.3515>
- Wiandani, T. (2016). Kisah Pekerja Rumah Tangga, dari Masa Kolonial hingga Masa Kini. *Konde.Co*.