

BAB I

PENDAHULUAN

A. Judul Skripsi

Dramaturgi Berita Televisi (Analisis Semiotika Sosial Dramaturgi Dalam Program Berita Investigasi *Sigi 30 Menit* Episode “Cicak vs Buaya”, 4 November 2009)

B. Latar Belakang Masalah

Menjelang akhir tahun 2009, konflik hukum yang terjadi antara Komisi Pemberantasan Korupsi (KPK) dengan Kepolisian Republik Indonesia (Polri) memasuki “babak baru” setelah KPK menyerahkan dan memperdengarkan rekaman penyadapan telepon yang berisi dugaan rekayasa kasus penahanan kedua Wakil Ketuaanya, yaitu Bibit Samad Riyanto dan Chandra M. Hamzah (Bibit-Chandra), dalam sidang uji materi di Mahkamah Konstitusi. Rekaman ini menyebut beberapa pihak yang menduduki jabatan penting dalam sistem penegakan hukum Indonesia, termasuk Polri dan Kejaksaan Agung, yang turut berperan aktif membantu Anggodo Widjojo dalam upaya rekayasa kasus Bibit-Chandra. Dengan vulgar, rekaman tersebut menyebut bagaimana perancangan kasus Bibit-Chandra dan bahkan tawar-menawar imbalan kepada pihak-pihak yang diduga ikut merekayasa. (Kompas, Rabu 4 November 2009).

Berbagai reaksi pun berdatangan terkait pemutaran rekaman pembicaraan telepon ini. Salah satunya, yang juga sering dikaitkan dengan pemutaran rekaman pembicaraan tersebut, adalah ditanggukannya penahanan Bibit dan Chandra oleh

pihak kepolisian. Meskipun demikian, pihak kepolisian, melalui Kepala Divisi Hubungan Masyarakatnya (Kadiv Humas) Irjen Nanan Soekarna, menolak anggapan adanya keterkaitan dua peristiwa tersebut dan menyatakan bahwa penangguhan penahanan ini dilakukan demi kepentingan yang lebih besar (Kompas, Rabu 4 November 2009).

Konflik dua institusi pemberantasan korupsi ini sendiri bermula dari munculnya testimoni mantan ketua KPK Antazari Azhar, yang menyebutkan bahwa Bibit Samad Riyanto dan Chandra M. Hamzah menerima uang suap miliaran rupiah dalam upaya menghentikan penyelidikan atas dugaan korupsi oleh Anggoro Widjojo (Kompas, Senin 2 November 2009). Namun saat itu, Bibit-Chandra bersama unsur Wakil Ketua KPK lainnya, yaitu M. Jasin, membantah testimoni Antasari Azhar. Ketiganya bahkan tidak memenuhi panggilan Polri untuk dimintai keterangan sebagai saksi atas dugaan kasus penyuaan tersebut. Konflik kemudian terus berlanjut dengan berubah-ubahnya tuduhan yang diberikan Polri kepada Bibit-Chandra. Namun akhirnya, pada tanggal 15 September 2009, keduanya ditetapkan sebagai tersangka dalam kasus penyalahgunaan wewenang dan dijebloskan ke tahanan pada 29 Oktober 2009.

Kasus konflik KPK-Polri ini pun mendapat perhatian yang signifikan dari media massa. Media cetak dan elektronik melakukan ekspose besar-besaran. Pemutaran rekaman penyadapan telepon Anggoro Widjojo dengan aparat penegak hukum sepanjang 4,5 jam, dalam sidang lanjutan uji materi di Mahkamah Konstitusi, bahkan disiarkan secara langsung oleh beberapa stasiun televisi swasta nasional.

Meskipun demikian, exposure media yang begitu besar atas suatu peristiwa, tidak dapat begitu saja dimaknai sebatas sebagai pemindahan realitas peristiwa ke dalam ruang-ruang menonton audiens. Media, melalui teks-teks yang dihasilkannya, akan selalu bertindak sebagai mediator dari realitas peristiwa yang disampaikan. Dalam posisi mediator ini, media massa tidak akan hanya bertindak sebagai penerus informasi mengenai peristiwa yang diliputnya. Media juga melakukan re-interpretasi dan re-konstruksinya sehingga produk akhir proses mediasi informasi ini tidak akan sepenuhnya simetris dengan realitas yang menjadi acuannya. Situasi ini sekaligus menunjukkan bahwa teks media, sebagai produk dari suatu rutinitas produksi—mediasi—media massa, bukanlah sekadar sekumpulan kata-kata dan gambar. Teks media digerakkan dan diorganisasikan sedemikian rupa sehingga menjadi suatu teks dengan tatanan tertentu. Modus pengorganisasian teks media inilah yang dikenal dengan istilah *narrative*.¹

Narrative merupakan bagian integral dari suatu proses penceritaan (*storytelling*). *Narrative* mengorganisasikan teks secara sekuensial sehingga gambar dan suara tidak tampil secara acak dan “apa adanya”. Teks yang terorganisasi ini kemudian dapat memberikan ruang kepada gagasan-gagasan, tema-tema, dan bahkan karakter-karakter tertentu untuk bergerak dan berkembang dalam tatanan yang koheren.² *Narrative* dapat berbasis pada fakta (semisal dalam

¹ Penulis dengan sengaja tidak membuat terjemahan atas istilah *narrative* menjadi “narasi”, untuk menghindari kerancuan makna antara “narasi” dalam pengertian *narrative* dengan “narasi” dalam pengertian *commentary-line* (bentuk narasi *voice-over* yang biasa kita jumpai dalam hampir semua tayangan berita di televisi).

² Bernadette Casey, *et al.*, *Television Studies The Key Concept, Second Edition* (Oxon: Routledge, 2008), hal. 175.

berita) ataupun fiksi (semisal pada film atau sinetron).³ *Narrative* membuat kita terlibat dan terdorong untuk tetap membaca, melihat, mendengar, ataupun—dalam konteks konsumsi televisi—menonton suatu teks tertentu. Proses mediasi, khususnya dalam program berita, menemukan jalannya untuk melibatkan modus *narrative* ini karena genre berita selalu menempatkan cerita (*story*) sebagai bentuk kerangka tuturan tekstualnya.

Story menjadi bentuk kerangka tuturan yang “wajar” bagi genre faktual seperti berita. Dengan kerangka ini, berita mentransformasikan seluruh fakta hasil temuannya, juga opini atasnya, ke dalam “bentuk” (*form*) yang dapat dikenali sebagai sebuah cerita yang runtut dan logis; ada sebab dan ada akibat dalam sebuah peristiwa. Konsekuensinya, unsur *narrative* mengambil peran paling dominan dalam proses transformasi ini. *Narrative* menggerakkan elemen-elemen gambar dan suara dalam tayangan berita sehingga menjadi suatu cerita dengan tatanan tertentu.⁴ Bahkan, dengan “bebasnya” seorang jurnalis membuat suatu *angle* berita, maka dapat juga diciptakan sebuah sudut pandang karakter (*point of view*) atas peristiwa yang diberitakan. Dengan ini, program berita televisi juga telah mampu melahirkan seorang karakter (tokoh) dan membuat semacam plot

³ “...Dengan longgar narasi (*narrative*) kerap dirujuk sebagai ‘cerita’ (*story*). Satu persoalan yang melekat pada istilah ini adalah bahwa istilah ini kadang kala dilekatkan pada fiksi. Namun, semua program televisi mengandung narasi (*narrative*). Televisi memiliki narasi (*narrative*) karena setiap program mengandung sejumlah intensi dan struktur di baliknya. Seperti dikatakan oleh Kozloff (1992), ‘Dalam cerita, peri(s)tiwa-peristiwa [*sic!*] tidak bergerak secara random’. Bagaimana peristiwa itu berjalan merupakan sebuah fungsi organisasi tekstual dan khalayak yang mengoperasionalkan teks tersebut. Pengalaman kultural kita adalah tidak hanya tahu ihwal narasi (*narrative*) televisi, melainkan bagaimanapun juga diarahkan pada narasi (*narrative*)...”. Graeme Burton, *Membincangkan Televisi: Sebuah Pengantar Kepada Kajian Televisi* (Yogyakarta: Jalasutra, 2007), hal. 159. Kata-kata tercetak miring dalam tanda kurung merupakan tambahan penulis.

⁴ “...*Narrative is the organisation of a story and is a feature of non-fictional as well as fictional texts...*”. Jill Marshall dan Angela Werndly, *The Language of Television* (London: Routledge, 2002), hal. 24.

(alur), sebagaimana halnya yang lazim dilakukan oleh tayangan-tayangan fiksi, terutama program drama. Aspek hiburan (*entertainment*) dan drama dapat kemudian “disusupkan” ke dalam suatu pola pengorganisasian elemen-elemen jurnalistik.

Pengorganisasian aspek-aspek dan elemen-elemen drama sendiri, terlepas dari “kolaborasinya” dengan ranah berita, sering disebut dengan dramaturgi. Dramaturgi merupakan konsep yang awalnya terbangun dalam wilayah studi drama dan literatur. Prinsip pokok dalam dramaturgi, khususnya dramaturgi klasik (dramaturgi Aristoteles), adalah pengelolaan dan pembabakan dalam pemaparan konflik, antara protagonis dan antagonis.⁵ Melalui prinsip ini, konflik yang terjadi dalam suatu cerita (*story*) ditata dan dirancang sedemikian rupa melalui plot, agar menjadi sebuah bangunan *narrative* utuh dan dramatis yang menarik untuk diikuti, yang meliputi awal (*beginning*), tengah (*middle*) hingga akhir cerita (*ending*). Hal ini sekaligus dilakukan guna membangun sebuah logika kausalitas dan paralelisme yang riil, dalam suatu batasan spasial dan temporal—mengingat, dalam konteks televisi (dan semua bentuk produk audio-visual), produk *narrative* dibatasi oleh tempat (lokasi berlangsungnya suatu peristiwa) dan waktu (waktu berlangsungnya peristiwa dan durasi produk audio-visual). Dramaturgi adalah elemen pokok dalam *narrative* fiksi—dan mungkin juga dalam *narrative* berita. Dari titik inilah suatu bentuk *narrative* dapat dikatakan dramatis atau tidak—baik untuk *narrative* yang berbasis fiksi maupun fakta; baik drama maupun berita. Dalam perkembangannya, konsep dramaturgi ini mendapat banyak kritik

⁵ Louis Gianneti, *Understanding Movies, 9th Edition* (New Jersey: Prentice Hall, 2002), hal. 344.

sekaligus modifikasi, dan lebih banyak diaplikasikan pada bidang teater, film, televisi, dan literatur fiksional. Dramaturgi tidak pernah dikenal dalam *narrative* produk jurnalistik, khususnya televisi—atau setidaknya itulah yang menjadi anggapan umum. Namun beberapa pengamat media meragukan hal tersebut, terlebih ketika media memberitakan persoalan konflik, bencana, dan skandal.⁶

Dalam tataran fungsi yang normatif, tayangan drama (hiburan/fiksi) dan berita melayani kepentingan yang tentunya berbeda. Drama lebih diarahkan untuk memberikan hiburan kepada audiens, sementara berita menjadi “ruang” untuk memuaskan kebutuhan akan informasi yang esensial untuk kepentingan demokrasi. Dewasa ini batas antara kedua *genre* televisi ini menjadi tidak jelas. Berita dapat menjadi tayangan yang menghibur (*infotainment*, misalnya) dan tayangan hiburan juga dapat dibasiskan pada fakta (seperti pada tayangan *reality show*). Program berita televisi seolah telah melekatkan label “hibrid” pada dirinya sendiri, meminjam dan mengaplikasikan modus presentasi *genre* lain pada representasi faktual teksnya, dan sebaliknya. Dengan demikian, bila kita tinjau lebih lanjut, batas antara *genre* yang faktual (berita, informasi) dan fiksional (hiburan) itu sendiri kini sangat kabur.⁷ Situasi ini tentunya menyiratkan

⁶ Kozloff, 1992 [1987]; Cashmore, 1994; Bourdieu, 1998; Jones, 2001; Chouliaraki, 2006; Burton, 2007; O'Donnell, 2007; Thussu, 2007. Lihat juga Kenneth Reinecke Hansen, “ ‘Reality’ in TV Journalism: Dramaturgy of The Motor—About The Relationship Between TV Journalistic Production and Dramaturgy in Current Affairs Features”, dalam Ulla Carlsson (ed.), *Special Issue of Nordicom Review: The 16th Nordic Conference on Media and Communication Research*, Nomor 25 (2004) (Versi Online), (http://www.nordicom.gu.se/common/publ_pdf/157_227-236.pdf), diakses tanggal 5 September 2011.

⁷ Jackie Harrison, *News* (Oxon: Routledge, 2006), hal. 151.

Geoffrey Baym (2010) bahkan menambahkan bahwa “...news has always been a particular kind of narrative art, one that arranges the events of the phenomenal world into neatly defined stories – dramatic tales rich with heroes and villains, conflict and suspense...The dividing line between news and entertainment is fundamentally porous, if not entirely arbitrary, and difficult to define with any meaningful measure of precision...”. Geoffrey Baym, “Real News/Fake News: Beyond

kemungkinan bahwa teks media faktual (berita/informasi) dapat pula mengkooptasi keunggulan *narrative* dari *genre* fiksional untuk melayani kepentingan-kepentingan tertentu dari media, dan begitu pula sebaliknya. Pada titik ini pulalah, perspektif yang memandang berita sebagai aparatus yang hanya memindahkan fakta ke dalam ruang-ruang media televisi dapat dipertanyakan kembali keniscayaannya. Berita bukanlah produk dari realitas, namun lebih sebagai realitas yang dilahirkan melalui operasionalisasi rutinitas jurnalisme.⁸

Dalam industri televisi, program berita juga merupakan bagian dari komoditas. Stasiun-stasiun televisi berlomba-lomba untuk merebut perhatian dan kepercayaan penonton, bersaing menjadi program berita yang paling kredibel yang tentunya akan berbanding lurus dengan tingginya rating program. Program berita dengan rating tinggi tentunya akan menghasilkan lebih banyak keuntungan ekonomi, karena pola penempatan iklan di pertelevisian kita masih didasarkan pada sistem tinggi-rendahnya rating suatu program. Hidup-matinya suatu program televisi sangat ditentukan oleh tingkat rating yang dicapai oleh program yang bersangkutan. Program dengan rating tinggi adalah program yang mampu menyedot dan mempertahankan kuantitas audiensnya, sehingga bisa dipastikan program dengan karakteristik ekonomis ini akan terus dipertahankan oleh pemilik stasiun televisi. Program berita televisi dengan demikian menghadapi dua

The News/Entertainment Divide”, dalam Stuart Allan (ed), *The Routledge Companion to News and Journalism* (Oxon: Routledge, 2010), hal. 376.

⁸ Joseph Joedhie Darmawan, “Mengkaji Ulang Keniscayaan Terhadap Berita (Televisi)”, dalam Pappilon H. Manurung (ed.), *Komunikasi dan Kekuasaan* (Yogyakarta: Forum Studi Komunikasi FISIP Universitas Atma Jaya Yogyakarta, 2007), hal. 262.

tantangan sekaligus: menyajikan fakta seobjektif mungkin dengan tetap mempertahankan jumlah audiens yang menontonnya.⁹

Dua kutub ini bukannya tanpa masalah. Berita yang semata-mata objektif belum tentu menarik bagi audiensnya. Berita yang disajikan apa adanya mungkin saja tidak akan dilirik oleh audiens. Berita menjadi tidak semenarik tayangan fiksi yang penuh kejutan dan drama.¹⁰ Dalam perspektif ekonomi media, hal-hal tersebut tentunya menjadi ancaman serius bagi kelangsungan hidup media itu sendiri: kemungkinan ketidakmenarikan informasi (berita) dan kemungkinan turunnya rating program berita. Pierre Bourdieu bahkan dengan sinis pernah menyatakan bahwa tidak ada yang lebih sulit untuk disampaikan (oleh tayangan berita televisi) selain realitas yang sesungguhnya, dalam segala ke-biasa-annya.¹¹ Dengan segala kondisi yang melingkupi proses produksi berita ini, maka semua pihak sepatutnya mulai mempertanyakan kembali esensi dari tayangan berita itu sendiri, termasuk jenis tayangan berita yang menjadi fokus dalam penelitian ini, yaitu berita investigasi. Tayangan berita tidak akan pernah berpihak semata pada kepentingan pemindahan informasi ke ruang-ruang menonton audiens.

Di Indonesia, genre berita investigasi televisi jauh lebih muda daripada usia mediumnya.¹² Jenis program ini baru bergeliat muncul pada masa-masa pasca-

⁹ "...membentuk preferensi pemirsa televisi terhadap saluran khusus informasi ternyata bukan perkara mudah. Kekuatan medium televisi di Indonesia masih pada tayangan-tayangan hiburannya. Tanpa terkecuali di mata para pengiklan yang pada akhirnya melihat bahwa tayangan informasi mempunyai segmen yang terbatas. Dibutuhkan usaha keras untuk meyakinkan pengiklan bahwa segmentasi yang terbatas itu justru merupakan peluang...". Agus Sudibyo, *Ekonomi Politik Media Penyiaran* (Yogyakarta: LKiS dan Institut Studi Arus Informasi, 2004), hal. 60.

¹⁰ Lihat juga berita "Terorisme Dalam "Reality Show"" (Kompas 16 Agustus 2009, hal. 1).

¹¹ "...there's nothing more difficult to convey than reality in all its ordinariness...". Pierre Bourdieu, *On Television* (New York: New Press, 1998), hal. 21.

¹² Dandhy Dwi Laksono, *Jurnalisme Investigasi* (Bandung: Kaifa, 2010), hal. 419.

reformasi 1998.¹³ Meskipun demikian, hampir semua stasiun televisi di Indonesia memiliki genre program investigasi, seperti Metro Realitas (Metro TV), Delik (RCTI), dan Sigi (SCTV). Mungkin hanya TVRI yang menjadi satu-satunya stasiun televisi yang tidak mengambil kebijakan untuk “mempopulerkan” genre berita investigasi. Tentunya hal ini menjadi implikasi politis dari status perusahaan dan segala bentuk tekanan yang diterima TVRI dari pemerintah.¹⁴

Dibandingkan dengan jenis tayangan berita televisi lainnya, tayangan berita investigasi memiliki durasi yang lebih panjang. Hal ini menjadikan genre tayangan ini menjadi lebih eksploitatif terhadap semua unsur yang dimiliki mediumnya. Semua karakteristik medium dapat “dikerahkan” untuk mendukung *narrative*—dramaturgi—cerita yang ingin dipaparkan. Banyak dan acaknya peristiwa-peristiwa yang mampu dikumpulkan oleh para jurnalis mengenai suatu topik tertentu, tuntutan membuat komoditas berita yang “layak jual”, biaya operasional liputan yang terbatas, dan waktu produksi yang relatif singkat membuat genre tayangan berita televisi investigasi harus dipoles dan *dipermak* di hampir semua bagiannya ketika memasuki tahap editing. Tak jarang tayangan berita televisi investigasi kemudian hanya dinilai sebatas karakteristik teknik peliputan (penggunaan kamera tersembunyi, misalnya) dan bentuk penyajiannya yang serba dramatis-sensasional (tempo editing yang cepat, penggunaan musik dari satu genre tertentu, dan penggunaan narator (*voice over*), misalnya), tanpa didukung oleh argumen, sikap politik, dan “tujuan moral” yang memadai dari

¹³ Wawancara dengan Dandhy Dwi Laksono, 19 Maret 2011.

¹⁴ Ironi ini tetap terjadi sekalipun pada tahun 2002 TVRI telah mengubah status perusahaannya menjadi Perseroan Terbuka, yang dalam banyak hal seharusnya telah mampu membuatnya bersikap tegas terhadap campur tangan pemerintah dalam aspek pemberitaannya.

institusi media yang bersangkutan, atas topik atau permasalahan yang sedang diangkatnya.

Konflik yang terjadi di dalam kasus Bibit-Chandra terus berkembang sehingga menjadi perseteruan antara dua institusi besar pemberantasan korupsi di Indonesia, yaitu KPK dan Polri. Banyaknya peristiwa yang berlangsung di seputar kasus tersebut, tokoh-tokoh yang terlibat, kecenderungan exposure media yang besar, dan juga persaingan yang ketat antar media dalam meliput peristiwa tersebut membuat penulis mencurigai adanya kepentingan pemberitaan yang disusupi oleh kepentingan dramatisasi subjek pemberitaan. Berkaitan dengan hal itu, penulis tertarik untuk meneliti lebih lanjut pemberitaan kasus Bibit-Chandra di televisi, khususnya dalam tayangan berita investigasi *Sigi 30 Menit*, menggunakan metode semiotika sosial.

Penulis memutuskan untuk menggunakan metode semiotika sosial karena metode ini penulis anggap lebih mampu untuk menyediakan seperangkat metode analisis yang dapat mendudukan persoalan dramaturgi berita tidak sebatas “struktur dramatisnya”, namun juga dari apa dan bagaimana *semiotic resources* yang menyusun suatu teks berita televisi saling berkolaborasi dan menjalin relasi yang sedemikian rupa, membentuk suatu jaringan teks multimodal. Kemudian, pembacaan makna-makna atas suatu bentuk teks multimodal seperti televisi inilah menjadi salah satu keunggulan metode semiotika sosial. Meskipun demikian, hal ini tidak berarti bahwa pemaknaan merupakan suatu proses yang tidak terbatas (*unlimited*). Dalam pandangan semiotika sosial, proses pemaknaan dibatasi dan diatur sedemikian rupa oleh konteks peristiwanya.

Sebagai catatan tambahan, metode semiotika sosial yang akan digunakan sebagai perangkat analisis dalam penelitian ini merupakan pengembangan dari metode semiotika sosial dasar yang dikembangkan oleh M. A. K. Halliday. Sebagai bentuk pengembangan, metode yang akan peneliti gunakan ini dalam banyak hal akan sangat berbeda dengan metode semiotika sosial dasar milik Halliday. Dalam penelitian *Budaya Konsumtive Dalam Majalah Pueral*¹⁵ misalnya, konsep-konsep semiotika sosial yang digunakan sebagai perangkat analisis adalah konsep-konsep yang mengacu pada aspek linguistik Halliday. Namun, dalam penelitian dramaturgi berita televisi ini, konsep-konsep semiotika linguistik dasar tidak dapat digunakan sebagai perangkat analisis teks secara keseluruhan. Hal ini dikarenakan berita televisi merupakan bentuk teks multimodal, yang memiliki jalinan elemen lebih kompleks, dimana aspek linguistik hanya menjadi salah satu dari sekian komponen penyusunnya. Oleh karena itu, pengembangan perangkat analisis dalam metode ini mutlak dilakukan agar mampu menyentuh semua aspek dari teks berita televisi yang menjadi fokus dari penelitian ini.

C. Rumusan Masalah

Bagaimana dramaturgi terrepresentasikan dalam tayangan berita investigasi *Sigi 30 Menit* episode “Cicak vs Buaya” 4 November 2009?

¹⁵ Maria Herlina Artiasning, “Budaya Konsumtive Dalam Majalah Pueral: Kajian Semiotika Sosial Budaya Konsumtive Dalam Majalah Girls” (Skripsi Sarjana, Fakultas Ilmu Sosial dan Ilmu Politik Universitas Atma Jaya Yogyakarta, Yogyakarta, 2008).

D. Tujuan Penelitian

1. Untuk mengetahui bagaimana dramaturgi terrepresentasikan dalam teks multimodal tayangan berita investigasi *Sigi 30 Menit* episode “Cicak vs Buaya” yang ditayangkan pada 4 November 2009.
2. Untuk mengetahui bentuk dramatisasi pada program berita televisi, khususnya program berita investigasi.

E. Manfaat Penelitian

E. 1. Manfaat Akademis

1. Memberikan kontribusi bagi penelitian yang menggunakan metode analisis Semiotika Sosial pada studi ilmu komunikasi, terlebih yang berfokus pada jenis teks multimodal.
2. Memberikan kontribusi dalam studi mengenai isu-isu dramaturgi dalam wilayah jurnalisme kontemporer, mengingat isu ini jarang sekali dikaitkan dengan kajian mengenai teks-teks berita.

E. 2. Manfaat Praktis

1. Menjadi referensi bagi pembaca dan peneliti lain mengenai dramaturgi dalam kaitannya dengan berita televisi investigasi.

F. Kerangka Teoritik

Teori mengenai dramaturgi tidak pernah terbakukan secara eksplisit dalam studi-studi mengenai jurnalisme. Teori ini dianggap berada dalam wilayah kajian teks fiksional sehingga kajian mengenai masuknya teori ini dalam wilayah teks

faktual kurang mampu dipaparkan secara jelas. Dramaturgi dan *narrative* berita televisi merupakan dua wilayah teoritik yang berbeda—atau setidaknya dianggap berbeda. Namun, pada penelitian ini, peneliti membawa model dramaturgi fiktional ini ke dalam studi mengenai model dramaturgi berita (faktual). Meski model dramaturgi jelas dikembangkan dalam wilayah teks fiktional, peneliti mengasumsikan bahwa model serupa dapat juga diaplikasikan (baca: disusupkan) ke dalam strategi pengorganisasian *narrative* faktual berita televisi. Pada gilirannya, model dramatika inilah yang membuat suatu konten pemberitaan menjadi terlihat lebih dramatis, bahkan ketika dibandingkan dengan peristiwa yang menjadi acuannya; dan dari wilayah abu-abu antara fakta dengan fiksi inilah penelitian dramaturgi berita televisi ini difokuskan. Oleh karena itu, pada bagian kerangka teori ini, penulis akan memaparkan relasi antara “teori awal” dramaturgi dengan konseptualisasi dramaturgi dalam teks faktual televisi, secara linier, melalui dua bagian yang berbeda. Pada bagian pertama, peneliti akan menguraikan teori awal dramaturgi secara historis-teoritis. Hal ini bertujuan untuk memberikan basis teoritis yang memadai sebelum peneliti bergerak ke “wilayah baru” dari teori dramaturgi: dramaturgi berita televisi, yang peneliti paparkan di bagian dua. Kemudian pada bagian ke 2, peneliti akan memperluas teori dramaturgi awal tersebut ke dalam wilayah teks faktual. Konseptualisasi ini merupakan upaya peneliti untuk mendekati pokok permasalahan yang menjadi fokus dari penelitian ini.

F. 1. Dramaturgi Sebagai Struktur *Narrative* Fiksi

Dramaturgi merupakan konsep yang dimaknai sebagai proses pengorganisasian elemen-elemen cerita (*story*) ke dalam struktur dramatik tertentu. Proses pengorganisasian ini dilakukan demi mendapatkan cerita yang lebih dramatis serta memiliki keterkaitan antara satu bagian dengan bagian lainnya, dalam suatu logika kausalitas-paralelisme dan batasan temporal-spasial. Pada penerapannya, dramaturgi membuat pembabakan dramatika atas suatu cerita, sehingga masing-masing tahapannya memiliki intensitas dramatik yang semakin lama semakin tinggi. Satu hal yang perlu ditegaskan di sini adalah bahwa dramaturgi merupakan konsep yang berbeda dengan konsep cerita (*story*). Namun dramaturgi tidak bersifat substitutif terhadap cerita. Dramaturgi merupakan bagian integral dari suatu proses penceritaan.

Dramaturgi merujuk pada konsep yang diciptakan oleh Aristoteles dalam bukunya yang berjudul *Poetics*. Konsep dramaturgi Aristoteles menunjuk pada struktur internal dalam suatu pertunjukan dan berfokus pada pengorganisasian elemen-elemen drama formal, yang meliputi pengorganisasian plot (awal, tengah, akhir), konstruksi *narrative*, karakter, aksi panggung, tata artistik, dan waktu.¹⁶ Konsep ini sebenarnya juga terkait dengan elemen-elemen lain “di luar” teks, seperti politik pertunjukan dan upaya manipulasi terencana atas respon audiens. Meskipun demikian, Aristoteles tidak pernah menyebut konsep dramaturgi ini secara eksplisit dalam *Poetics*. Ia hanya melakukan analisis terhadap literatur Yunani, tragedi—yang dianggapnya sebagai turunan dari puisi (*poetry*),—dan

¹⁶ Aristoteles, *Poetics*, diterjemahkan oleh S. H. Butcher (New York: Hill and Wang: 1961, bag. VI-VII; Mary Luckhurst, *Dramaturgy: A Revolution in Theatre* (New York: Cambridge University Press, 2005), hal. 5-11.

menyimpulkan beberapa karakteristiknya, yang antara lain adalah mengenai bagaimana suatu plot yang baik ditata dan disusun guna membuat sebuah komposisi dramatis.¹⁷

David Bordwell, dalam *Principle of Narration*¹⁸, menekankan bahwa konsep dramaturgi, khususnya dalam medium film, merupakan bagian yang tidak terpisahkan dari plot. Dalam sebuah plot, konsep dramaturgi mewujud sebagai struktur dramatika dari cerita (*story*), yang mampu menentukan bagaimana suatu cerita dimulai, berkembang, dan berakhir, dan masing-masing dengan tingkat dramatik yang semakin tinggi. Dramaturgi menjadi basis pengorganisasian elemen cerita pada bagian awal (*beginning*), tengah (*middle*), dan akhir (*ending*).¹⁹

Lebih detail lagi, dalam teori ini, David Bordwell membuat perbedaan antara konsep cerita, plot, dan *style* (gaya)—atau dalam terminologi Vladimir Propp: *fabula*, *syuzhet*, dan *style*. *Fabula* adalah bagian yang menampilkan peristiwa-peristiwa dalam representasi tekstual sebagai sebuah rangkaian peristiwa kronologis dan kausal, yang terjadi dalam dimensi ruang dan waktu tertentu. Konsep *fabula*, dengan demikian, dipahami sebagai konsep “cerita” (*story*). *Story*

¹⁷ Lihat juga Syd Field, *Screenplay: The Foundations of Screenwriting, Revised Edition* (New York: Bantam Dell, 2005 [1984]), terutama hal. 21-30, mengenai aplikasi dramaturgi klasik Aristoteles dalam sebagian besar film-film Hollywood; Victoria O'Donnell, *Television Criticism* (California: Sage Publications, 2007), terutama hal. 74-76, mengenai jenis-jenis teori *narrative* (dramaturgi)—teori dramaturgi Aristoteles, Vladimir Propp, dan Roland Barthes.

¹⁸ David Bordwell, “Principles of Narration”, dalam Oliver Boyd-Barret dan Chris Newbold (ed.), *Approaches to Media: A Reader* (London: Arnold, 1995), hal. 485-492.

¹⁹ Kenneth Reinecke Hansen memberikan istilah tersendiri yang menunjuk pada bagian awal (*beginning*) dan akhir (*ending*) suatu tangga dramaturgi, khususnya dalam berita televisi. Sebuah tangga dramaturgi akan diawali dengan deskripsi atas situasi awal, yang bertujuan untuk melakukan pbingkaihan atas peristiwa dan menciptakan ekspektasi atas konten teks—*set-up*. Kemudian, sebagai konsekuensi dari *set-up*, bagian akhir teks akan diisi dengan poin kulminasi (klimaks) dan penutup—*pay-off*. Hansen, *Op. Cit.*, hal. 230-231.

memfokuskan diri pada aspek relasi naratif yang terbentuk antara satu bagian peristiwa dengan bagian peristiwa lainnya, yang terrepresentasikan dalam teks.

Konsep yang ke 2, *syuzhet*, merupakan sistem pengorganisasian dan presentasi teks yang sebenarnya dari *fabula*. Yang dimaksud dengan “sebenarnya” adalah tampilan dan urutan riil dari setiap peristiwa yang ditampakkan teks kepada audiens. Linearitas peristiwa yang ditampakkan tidak selalu berbanding lurus dengan linearitas cerita. Artinya, peristiwa yang ditata berurutan tidak selalu bermakna bahwa cerita bergerak maju sesuai dengan progresi waktu. Peristiwa yang berurutan dapat pula menampilkan kejadian-kejadian sebelumnya (*flashback*) ataupun kejadian-kejadian jauh sesudahnya (*flashforward*). *Syuzhet* adalah penataan modus presentasi medium atas *fabula*. Dengan demikian, *syuzhet* dapat pula dipahami sebagai alur atau plot.

Konsep yang terakhir, *style*, merupakan penggunaan perangkat-perangkat sinematik medium film secara sistematis. *Style* terkait langsung dengan modus representasi tekstual dari medium. *Style*, dengan demikian, sangat dipengaruhi oleh karakteristik-karakteristik medium penceritaannya. *Style* dalam film tentu akan sangat berbeda dengan *style* dalam, misalnya, medium majalah. *Style* “...is wholly ingredient to the medium...”²⁰

Style dan *syuzhet* merupakan konsep yang mewujudkan sebagai suatu sistem.²¹ Keduanya mengorganisasikan dan menggerakkan komponen-komponen lain dalam suatu film berdasarkan atas prinsip-prinsip tertentu. Dalam genre film naratif, keduanya saling meng-ada (*co-exist*) dan masing-masing

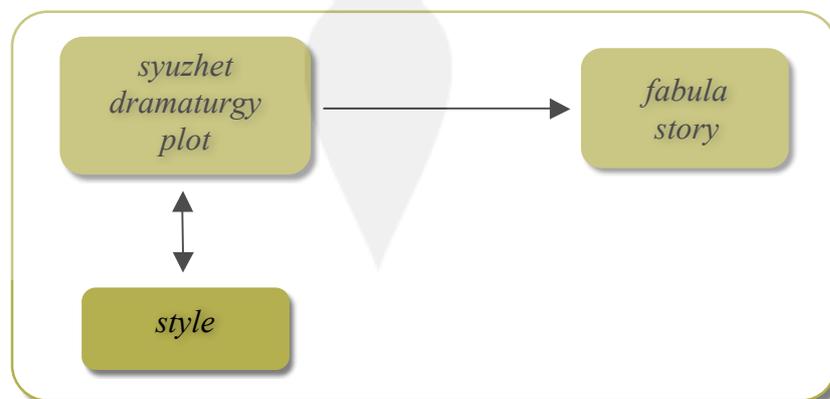
²⁰ Bordwell, *Op. Cit.*, hal. 487.

²¹ Bordwell, *Ibid.*

bertanggungjawab atas dua proses filmis yang berbeda. *Syuzhet* menampilkan film sebagai sebuah proses dramaturgis, sedangkan *style* menampilkan film sebagai sebuah proses “teknis”—*medium-dependent*. Dalam beberapa kasus, *style* digunakan untuk merepresentasikan peran *syuzhet* (plot-dramaturgi). Namun dalam kasus lain, bila ada alternatif lain yang juga memadai untuk mendukung intensi *syuzhet*, maka akan ada variasi *style* untuk *syuzhet* yang sama. Pilihan atas *style* akan menciptakan efek yang berbeda pada aktivitas persepsi dan kognitif audiens atas teks.

Style dan dramaturgi (*syuzhet*) saling berinteraksi dalam upayanya untuk memberi petunjuk dan mengarahkan proses pengkontruksian audiens atas cerita (*fabula*). *Narration*, dalam pandangan Bordwell, merupakan proses yang melibatkan aspek stylistik medium.²² Tanpa aspek stylistik ini, analisis atas dramaturgi (*syuzhet*) hanya akan dapat memaparkan relasi antara dramaturgi dengan cerita, dan dengan demikian menegaskan interaksi yang terjadi antara audiens dengan representasi tekstual medium. Diagram dalam gambar I.1 menunjukkan relasi antara dramaturgi, *story*, dan *style*.

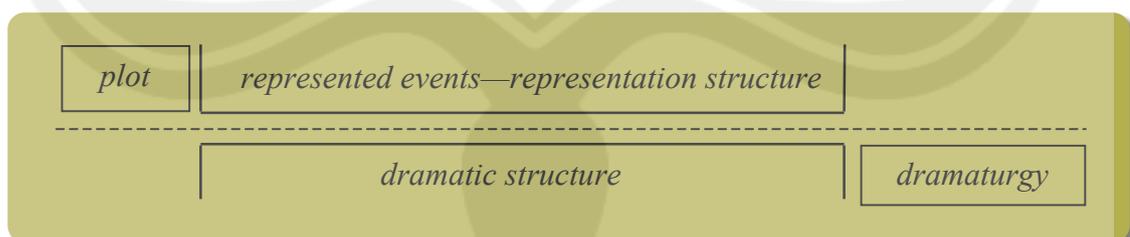
Gambar I.1. Diagram *Principles of Narration*.



²² Bordwell, *Ibid.*, hal. 490.

Dari uraian di atas, tampak bahwa dramaturgi dan plot berada dalam satu wilayah yang sama, yaitu pengorganisasian peristiwa-peristiwa dalam teks. Bedanya, konsep dramaturgi menunjuk pada struktur internal-dramatik, sementara konsep plot lebih menekankan pada struktur representasi tekstual. Aspek yang dikendalikan melalui dramaturgi adalah persepsi emosional audiens atas representasi teks, yang tersusun dalam pembabakan-pembagian konflik dan ketegangan. Plot, di sisi lain, mengorganisasikan relasi naratif, spasial, serta temporal dari peristiwa-peristiwa yang diceritakan, sehingga seluruhnya mampu bermuara pada terbentuknya cerita yang utuh dan logis (*fabula/story*). Perbedaan plot dan dramaturgi ini sebenarnya hanya dapat dimunculkan untuk kebutuhan analisis. Pada penerapannya—proses produksi teks—, keduanya saling melebur-mempengaruhi, demi menampilkan suatu *item* cerita yang utuh dan dramatis. Relasi plot dan dramaturgi ini dapat digambarkan dalam diagram berikut:

Gambar I.2. Diagram relasi dramaturgi dan plot.



Meskipun dikembangkan dalam wilayah studi film, *Principles of Narration* ini tidak bersifat spesifik untuk medium film. Prinsip-prinsip serupa bisa diaplikasikan ke dalam medium yang berbeda-beda. Tentu saja hal ini akan

membawa konsekuensi adanya logika pengorganisasian komponen-komponen cerita dan manifestasi konsep *style* yang berbeda-beda pula. Kemudian, dalam penerapannya, setidaknya terdapat tiga macam teori yang telah dikenal luas dalam mode-mode penceritaan (*storytelling*)—terlepas dari jenis medium penceritaannya—, yaitu:²³

a. Dramaturgi Klasik (Aristoteles)²⁴

Teori dramaturgi klasik Aristoteles mendasarkan dirinya pada jenis struktur teks yang memiliki kesatuan dramatik (*dramatic unity*). Struktur ini diawali dari sejumlah persoalan, konflik, atau kekacauan antar karakter—umumnya antara karakter antagonis dan protagonis—, berkembang dengan intensitas konflik yang semakin tinggi, dan mengarah pada sebuah akhir (*ending*) yang memecahkan konflik tersebut. Detail-detail yang tidak berrelasi dengan konflik utama ini dieksklusi atau dibuat seolah-olah menjadi konflik yang sifatnya insidental. Relasi-relasi antar-peristiwa kemudian dikerangkakan dalam logika sebab-akibat, sehingga terdapat transisi implisit yang menghubungkan setiap kejadian dengan kejadian yang muncul berikutnya. Efeknya, aliran peristiwa—dan konflik—menjadi lebih halus dan bahkan seolah tak terhindarkan. Teori dramaturgi ini menjadi teori yang paling banyak diaplikasikan dalam modus pengorganisasian teks fiksi dan dapat digambarkan dalam grafik *inverted V* seperti tampak dalam gambar I.3 berikut:

²³ O'Donnell, *Op. Cit.*, hal. 74-76;

²⁴ Teori dramaturgi klasik ini sebenarnya tidak secara eksplisit dinyatakan oleh Aristoteles dalam bukunya *Poetics*. Gustav Freytaglah yang kemudian memformulasikan pemikiran Aristoteles tersebut ke dalam struktur V terbalik (*inverted V*) sebagaimana yang terlihat dalam **Gambar I.3**. Gianneti, *Op. Cit.*, hal. 344.

Gambar I.3. Grafik (tangga) *narrative* fiksi klasik Aristoteles.²⁵



Pembabakan dramaturgi klasik ini dapat dijelaskan sebagai berikut:

1. *Eksposisi*

Eksposisi adalah babak di mana karakter-karakter dan situasi-situasi awal diperkenalkan kepada audiens. Pada babak ini karakter-karakter akan “tinggal” di dalam situasi yang normal, tanpa adanya konflik dengan pihak atau karakter lain.

2. *Konflik*

Konflik adalah babak di mana karakter protagonis bertemu dengan karakter antagonis, dan konflik mulai timbul di antara mereka. Namun konflik juga dapat timbul ketika karakter protagonis ditemukan dengan situasi yang mengancam situasi normal yang sebelumnya ia rasakan.

3. *Komplikasi (Complication)*

Pada babak ini, konflik yang telah dimulai di babak sebelumnya berkembang menjadi konflik yang skalanya lebih besar. Perkembangan skala konflik ini

²⁵ Diadaptasi dari Gianneti, *Ibid.* ; Burton, *Op. Cit.*, hal. 186; Kozloff, *Op. Cit.*, hal. 54; dan Burroway, Janet, *Writing Fiction: A Guide to Narrative Craft-Third Edition* (New York: HarperCollins Publishers, 1992), hal. 44.

kemudian juga memungkinkan diseretnya karakter-karakter atau situasi-situasi lain ke dalam wilayah konflik-asal.

4. *Klimaks*

Klimaks merupakan babak di mana konflik yang terjadi antar-karakter atau antara karakter dengan situasi mencapai skala yang paling besar (dari keseluruhan konflik dalam teks). Pada skala ini, konflik meruncing kepada konflik fisik yang kemudian akan berlangsung dalam waktu yang lebih singkat namun lebih intensif dibandingkan dengan konflik-konflik terdahulu. Satu karakter akan keluar sebagai pemenang, dan karakter yang lain kalah.

5. *Resolusi*

Pada babak *resolusi*, konflik antar-karakter atau antara karakter dengan situasi telah selesai dan mengakibatkan timbulnya situasi baru. Situasi-situasi baru tersebut bisa jadi sama dengan situasi awal (sebelum konflik) atau bahkan situasi yang sama sekali berbeda. Babak *resolusi* merupakan jawaban atas pertanyaan-pertanyaan yang muncul atas konflik antar-karakter di babak-babak sebelumnya.

6. *Ending*

Ending merupakan babak di mana semua karakter bergerak dalam “tatanan” situasi yang baru, yang terbentuk sebagai resolusi dari konflik. Babak *ending* dapat pula tidak ditampilkan dalam suatu cerita, karena babak *resolusi* telah dianggap cukup mewakili situasi-situasi baru yang terbentuk pasca-konflik.

b. Dramaturgi Propp

Teori dramaturgi Propp berargumen bahwa di dalam setiap bentuk penceritaan, setiap bagiannya selalu memiliki fungsi-fungsi untuk

menunjukkan adanya situasi-situasi yang tidak seimbang (*disequilibrium*) akibat adanya konflik. Situasi *disequilibrium* ini kemudian berangsur-angsur akan bergerak kembali ke arah keseimbangan (*equilibrium*).²⁶ Fungsi-fungsi yang dimiliki oleh setiap bagian cerita akan menggerakkan seluruh elemen cerita ke dalam tatanan tertentu, yang dapat digambarkan dengan alur sebagai berikut:

Gambar I.4. Grafik alur dramaturgi Propp.



c. Dramaturgi Barthes

Teori dramaturgi Barthes memandang bahwa seluruh bentuk *narrative* memiliki kode-kode hermeneutik.²⁷ Kode-kode ini kemudian menjadi kerangka bagi pembabakan berkembangnya cerita. Namun, berbeda dengan dua teori dramaturgi lainnya, di mana konflik menjadi titik sentralnya, teori dramaturgi Barthes menitikberatkan pada pola pertanyaan-jawaban dalam menciptakan tangga dramatik atas cerita. Sekian pertanyaan dan teka-teki (*enigma*) atas cerita diciptakan di bagian-bagian awal, untuk kemudian dipecahkan-dijawab melalui bagian akhir cerita (*resolution*). Di antara kedua babak tersebut kemudian disisipkan suatu babak tambahan, yang berfungsi untuk menunda jawaban atas *enigma*. Babak penundaan ini dikenal dengan *delay*. Pola pertanyaan-penundaan-jawaban inilah yang kemudian mengarahkan ekspektasi dan antisipasi audiens

²⁶ O'Donnell, *Op. Cit.*, hal.75.

²⁷ O'Donnell, *Ibid.*

atas cerita serta menempatkannya dalam tangga dramatik. Namun, yang perlu menjadi catatan adalah bahwa pola ini dapat terus berulang di dalam suatu teks, bahkan pada unit-unit cerita yang lebih mikro. Dengan demikian, pasca babak *delay*, *enigma* baru dapat saja muncul untuk membuat cerita menjadi lebih kompleks dan berbelit-belit.

Gambar I.5. Grafik alur dramaturgi Barthes.



Tingkatan-tingkatan dalam dramaturgi Barthes dapat dijelaskan sebagai berikut:

1. *Enigma*

Enigma merupakan tingkatan awal dari suatu cerita, yang membentuk serangkaian pertanyaan atau teka-teki mengenai perkembangan lebih lanjut dari cerita yang disampaikan. *Enigma* menjadi jangkar untuk menambatkan identifikasi awal detail-detail cerita dan sekian pertanyaan atas cerita. Pertanyaan-pertanyaan tersebut termasuk bagaimana suatu cerita akan berkembang dan berakhir (*ending*)—bagaimana *resolusi* atas *enigma* yang telah dimunculkan. Dengan demikian, *enigma* sangat berperan penting dalam upaya membentuk dan mempertahankan ketertarikan audiens atas cerita yang sedang disampaikan.

2. *Delay*

Delay menciptakan suatu ruang penundaan atas *resolusi*, yaitu jawaban atas pertanyaan-pertanyaan mengenai bagaimana cerita yang bersangkutan akan berkembang dan berakhir (*enigma*). Dengan adanya tingkatan *delay* ini, perkembangan *enigma* ke arah *resolusi* akan ditunda sehingga audiens akan tetap bertahan mengikuti progresi cerita hingga *enigma* terpecahkan atau terjawab.

3. *Resolution*

Resolution (*resolusi*) merupakan jawaban atas pertanyaan-pertanyaan yang muncul saat tingkatan *enigma* berlangsung. *Resolusi* menjadi bagian akhir dari suatu cerita dan dengan demikian memiliki fungsi yang sama dengan babak *resolusi-ending* dalam teori dramaturgi klasik Aristoteles.

Pada titik ini kita melihat bahwa sebenarnya konsep dramaturgi sangat condong ke wilayah *narrative* fiktional, bukan *narrative* faktual. Logika pengorganisasian teks melalui dramaturgi mengandung intensi untuk membuat suatu cerita tampak lebih dramatis, “wajar”, penuh ketegangan, dan memunculkan sensasi awalan-akhiran (*opening-closure*). Ketika seluruh elemen peristiwa yang menyusun suatu cerita mampu menunjukkan hubungan yang logis antar bagiannya, audiens akan selalu berada dalam situasi tegang (*suspense*) dan antisipatif—selalu mempertanyakan elemen peristiwa apa yang akan muncul berikutnya. Dalam tataran normatif, “logika *entertainment*” ini tentu saja sangat bertentangan dengan intensi *narrative* faktual semacam tayangan berita, yang “hanya” bertindak sebagai mediator antara peristiwa (realitas) dengan audiens.

Namun, bila kita seketika menarik garis relasi antara logika dramaturgi ini dengan genre *narrative* faktual, akan tampak sangat jelas bahwa genre tersebut juga bisa dipastikan memiliki kemungkinan untuk menggunakan karakteristik dari genre fiksi, sebagaimana yang telah “dibuktikan” oleh salah satu bauran genre fiksional dan faktual—hibrid—dalam televisi, yaitu *reality show* dan dokudrama.

F. 2. Antara Fakta dan Fiksi: Berita Sebagai Proses *Staging* Fakta

Media bukanlah saluran yang bebas nilai. Media merupakan subjek yang mengkonstruksi realitas, lengkap dengan pandangan, bias, dan pemihakannya. Berita, sebagai produk media, juga merupakan sebuah konstruksi atas realitas. Berita tidak pernah menjadi suatu cerminan dari realitas.²⁸ Berita selalu menjadi bentuk pelaporan atas fakta tertentu yang dihasilkan melalui praktik profesional jurnalisme, atas dasar kerangka interpretasi tertentu. Dengan demikian, semua informasi yang disampaikan melalui berita memiliki kemungkinan derajat bias dan keberpihakan yang sama besar.

Konsekuensi dari perspektif ini adalah timbulnya asumsi bahwa berita, sebagai suatu teks hasil konstruksi, digerakkan dan diorganisasikan sedemikian rupa oleh *narrative*-nya sehingga menjadi suatu teks dengan tatanan tertentu, tidak terkecuali berita televisi. *Narrative* merupakan proses pengorganisasian materi-materi dan prosedur-prosedur teks media sehingga memiliki struktur dan tatanan tertentu. *Narrative* mengorganisasikan teks secara sekuensial sehingga aspek elemen medium—gambar dan suara—tidak tampil secara acak dan “apa

²⁸“...any fact reported by a medium is a reconstruction, the coherence of which is furnished by recourse to existing models of storytelling...”. Pierre Sorlin, *Mass Media: Key Ideas* (London: Routledge, 1994), hal. 72.

adanya”.²⁹ Teridentifikasinya aspek *narrative* ini kemudian juga menyiratkan bahwa bentuk tuturan dalam teks berita dapat pula memiliki karakteristik suatu cerita (*story*).

Narrative lebih sering diidentikan dengan teks media (tayangan) fiksi yang memiliki linearitas cerita yang fleksibel. Namun, sebagaimana yang telah diuraikan di atas, meski linearitas cerita atas peristiwa yang disampaikannya tidak fleksibel, tayangan berita (faktual) juga memiliki dan menggunakan unsur *narrative* ini. Hal ini terjadi karena sebagian besar berita memiliki kecenderungan untuk “menceritakan kembali” peristiwa-peristiwa yang telah terjadi sebelum teks berita tersebut muncul. Situasi ini menjadi lebih kompleks tatkala jurnalis tidak hanya bertindak sebagai pencerita-kembali dari peristiwa-peristiwa yang telah lalu tersebut. Jurnalis juga melakukan interpretasi, rekonstruksi, dan redefinisi atasnya.

Menceritakan-kembali, interpretasi, rekonstruksi, dan redefinisi yang dilakukan oleh jurnalis tidak dilakukan semata untuk meneruskan fakta-fakta hasil temuannya kepada audiens. Potensi bias, keberpihakan, bahkan kepentingan ekonomi selalu melingkupi proses mediasi informasi yang dilakukan oleh jurnalis—media. Informasi tidak pernah netral dan ketika ditempatkan dalam konteks industri, informasi juga merupakan komoditas bagi media. Media akan

²⁹ Pada kerangka *narrative* inilah konsep dramaturgi juga dapat dipahami: suatu proses pengorganisasian elemen-elemen drama untuk menghasilkan komposisi cerita yang dramatis. Cerita akan berjalan ke arah yang lebih dramatis ketika konflik mulai mengambil bagian dalam cerita, sedangkan untuk memulai timbulnya suatu konflik diperlukan adanya suatu karakter dengan seperangkat tindakan-tindakannya (*actions*). Oleh karena itulah, konsep dramaturgi menitikberatkan pada prinsip pengelolaan dan pembabakan dalam pemaparan konflik, antara karakter yang satu dengan yang lain—antara protagonis dan antagonis. Dramaturgi, sebagai struktur, melibatkan logika konstruksi dramatik bangunan cerita yang disusun atas berbagai elemen dari teks. Kemudian, sebagai proses, dramaturgi meleburkan elemen-elemen penyusun struktur tersebut ke dalam satu koherensi dan kesalingterhubungan, sehingga teks dapat dipahami sebagai sebuah kesatuan yang utuh dan dramatis (*dramatic unity*).

selalu bersaing demi mendapatkan *rating* dan *audiens share* yang tinggi atas komoditas tersebut, yang akan berbanding lurus dengan akumulasi keuntungan (*profit*). Informasi yang akan diteruskan oleh media dijatuhkan dalam kutub “akan laku” dan “tidak akan laku”: informasi yang menjual dan informasi yang tidak layak jual. Situasi inilah yang disebut oleh Douglas Kellner sebagai *competition for attention*.³⁰ Memindahkan informasi ke dalam ruang-ruang menonton audiens menjadi persoalan yang pelik. Tekanan untuk mengkonstruksi kebenaran, faktualitas, dan keotentikan atas fakta-fakta dari mediasi primer berjalan beriringan dengan tekanan untuk menciptakan teks yang mampu mempertahankan atensi dan ketertarikan audiens. Proses mediasi sekunder³¹ menjadi sedemikian penting untuk membentuk output jurnalistik yang informatif sekaligus layak jual.

“Menghibur” kemudian menjadi kata kunci yang menjembatani dua kepentingan di atas. “Menghibur” menjadi lebih “sensitif” lagi ketika produk jurnalistik yang ditentukan laku-tidaknya adalah berita yang memiliki durasi lebih lama, seperti tayangan feature dan investigasi. Banyaknya fakta yang hendak disampaikan untuk mengisi detik demi detik tayangan tersebut bukanlah hal yang mudah bagi jurnalis. Bukan hal yang mudah pula bagi audiens untuk tetap

³⁰ Douglas Kellner, “Media Spectacle, Presidential Politics, and The Transformation of Journalism”, dalam Stuart Allan (ed.), *The Routledge Companion to News and Journalism* (London: Routledge, 2009), hal. 116.

³¹ Mediasi sekunder (*secondary mediation*) dan mediasi primer (*primary mediation*) merupakan dua istilah yang menunjuk pada proses pasca-produksi (editing) dan produksi suatu berita. Kedua istilah ini dimunculkan oleh Kenneth Reinecke Hansen dan disebutnya sebagai mediasi ganda (*double mediation*). Mediasi ganda inilah yang harus dihadapi oleh jurnalis, terutama jurnalis televisi, ketika menjalin relasi dengan realitas. Dalam mediasi primer, jurnalis televisi memiliki keharusan untuk mendapatkan rekaman fisik atas realitas yang diliputnya, baik berupa visual maupun audio. Mediasi inilah yang menjadi karakteristik proses jurnalistik televisi, yang tidak dimiliki oleh proses jurnalistik media cetak. Kemudian, dalam mediasi sekunder, jurnalis televisi diharuskan untuk mengadaptasi hasil rekaman fisik hasil mediasi primer tersebut ke dalam tahap riset dan editing (pasca-produksi) berita. Hansen, *Op. Cit.*, hal. 229.

bertahan di hadapan sekian informasi berdurasi panjang, terlebih bila tidak menghibur. Pada titik inilah, potensi untuk melibatkan *narrative* yang menghibur dalam program berita menjadi esensial. Suatu *narrative* yang mampu menggerakkan peristiwa-peristiwa hasil temuan jurnalis ke dalam bentuk tuturan yang koheren, utuh, informatif sekaligus menghibur: *narrative* fiksional.³² Hal ini bahkan ditegaskan oleh Marcel Machill, et al. (2007) dalam penelitiannya mengenai aplikasi *narrative* dalam berita. Ia menyatakan bahwa dalam batas-batas yang wajar, *narrative* dalam tayangan berita televisi dapat digunakan untuk membuat audiens menjadi lebih memahami dan mengingat informasi yang disampaikan.³³ Meski sulit untuk memenuhi syarat sebagai klaim yang naif atas objektivitas, aplikasi *narrative* dalam tayangan berita dapat meningkatkan kualitas jurnalistik suatu tayangan.³⁴

Dalam *narrative* fiksional, konflik memiliki peran yang signifikan. Cerita akan berjalan ke arah yang lebih dramatis ketika konflik mulai mengambil bagian dalam cerita. Dalam dramaturgi klasik, konflik bahkan akan mencapai titik klimaks, di mana skala konflik mencapai tingkat yang paling besar. Inilah karakteristik dan ekspektasi atas *narrative* fiksional. Namun, konflik juga dapat

³²“...As television news has been commercialized, the need to make it entertaining has become a crucial priority for broadcasters, as they are forced to borrow and adapt characteristics from entertainment genres and modes of conversation that privilege an informal communicative style, with its emphasis on personalities, style, storytelling skills and spectacles. Its tendency to follow a tabloid approach, its capacity to circulate trivia, blend fact with fiction and even distort the truth is troubling (Downie and Kaiser, 2002; Gitlin, 2002; Anderson, 2004)...”. Daya Kishan Thussu, *News as Entertainment* (London: Sage Publications, 2007), hal. 3.

³³ Marcel Machil, Sebastian Köhler, Markus Waldhauser, “The Use of Narrative Structures in Television News: An Experiment in Innovative Forms of Journalistic Presentation”, dalam *European Journal of Communication*, Nomor 22, Volume 185 (versi online) (<http://ejc.sagepub.com/cgi/content/abstract/22/2/185>), hal. 201, (diakses tanggal 6 September 2011).

³⁴ Machil, et al., *Ibid*.

ditemukan dalam jenis *narrative* faktual, khususnya berita. Konflik selalu menarik untuk ditampilkan dalam pemberitaan. Dalam beberapa kajian mengenai jurnalisme—praktik jurnalisme—, konflik bahkan telah menjadi nilai berita.³⁵ Meski tidak cukup “populer” dalam wilayah formal perspektif piramida tegak, piramida terbalik, dan piramida campuran, konflik terbukti memiliki nilai berita yang berfungsi sebagai filter dari proses seleksi atas peristiwa yang hendak diliput oleh jurnalis. Singkatnya, tidak akan ada konflik yang tidak menjadi berita. Konflik menjadi nilai berita yang berbanding lurus dengan nilai jual (ekonomis) berita, “senasib” dengan tema-tema skandal, kriminal, dan bencana.

Semua berita yang dimuat di media massa manapun selalu mempunyai muatan konflik yang kuat, meskipun publik mungkin tidak seluruhnya akan mendapati dengan mudah karena faktor pengemasannya.³⁶ Berita yang mengandung konflik dapat dengan mudah menarik perhatian khalayak. Konflik selalu memiliki muatan yang membawa ketegangan (*tension*) dan sekaligus kesenangan (*excitement*), untuk dibawa dibawa langsung di dalam kehidupan khalayak.³⁷ Berita kemudian dapat dipahami sebagai sebuah arena pertarungan (*stage*) antara tokoh-tokoh yang ditampilkannya. Tokoh-tokoh di sini tidak terbatas pada manusia saja, namun juga dapat berupa situasi yang lebih “alamiah”, seperti bencana alam. Kinerja jurnalistik, dengan demikian, adalah mekanisme

³⁵ Lihat, misalnya Iskandar Muda (2005) dan Harahap (2006). James Watson (1998), mengutip John Hartley, bahkan menambahkan konsep *disorder* sebagai suatu nilai berita. “...for John Hartley, *disorder* is a news value...he says that the ‘fundamental test of newsworthiness is *disorder—deviation from any supposed steady state...*’”. James Watson, *Media Communication: An Introduction to Theory and Process* (London: Macmillan Press, 1998), hal. 142.

³⁶ Darmawan, *Op. Cit.*, hal. 260.

³⁷ Darmawan, *Ibid.*

staging atas tokoh-tokoh yang saling berkonflik, sebagaimana yang terjadi dalam *narrative* teks-teks fiksional.

Aplikasi *narrative* fiksional untuk mendongkrak nilai hiburan dan kemenarikan program berita televisi menunjukkan bahwa memang terdapat celah-celah di mana kedua genre terbesar dalam *programming* televisi ini, hiburan (fiksi/*entertainment*) dan berita (faktual), dapat saling mempertukarkan karakteristiknya satu sama lain. Lebih-lebih bila program berita televisi melulu mengejar peristiwa yang berbasiskan konflik. Ada wilayah yang saling beririsan di antara keduanya. Pada irisan antara fakta dengan fiksi inilah, konsep dramaturgi menemukan celah untuk melebur ke dalam struktur teks dan plot penceritaan. Dramaturgi menempatkan berbagai fakta temuan jurnalis bersama elemen penyusun teks berita lainnya ke dalam suatu wilayah faktual abu-abu, layaknya sebuah panggung pementasan drama (*stage*) berbasis data-data faktual, lengkap dengan karakter-karakter beserta konflik-konfliknya.³⁸

Sebagai medium yang memiliki jalinan elemen yang jauh lebih rumit dibandingkan medium lainnya, televisi memang selalu berada dalam posisi yang berupaya keras untuk membuat perbedaan yang jelas antara genre fiksi dan non-fiksi (faktual). Namun upaya dikotomi ini justru kerap berdampingan dengan upaya untuk melakukan hal yang sebaliknya: membaurkan kedua genre tersebut.³⁹

³⁸ "...news, current affairs programs, documentaries, sports programs, all create little dramas with their own heroes, villains, conflicts, reversals, rewards and resolutions—and they can easily be analysed in these terms. Dramatic shapings is endemic to most forms of editing for television and it's probably most sensible to regard even the most factual documentaries, for example, as primarily fictional in form...". Anne Cranny-Francis, "The Moving Image: Film and Television", dalam Gunther Kress (ed.), *Communication and Culture: An Introduction* (Kensington: New South Wales University Press, 1988), hal. 174.

³⁹ Cashmore, *Op. Cit.*, hal. 186.

Secara nyata, televisi seolah telah mendeklarasikan dirinya sebagai medium yang hibrid. Pada program berita investigasi, misalnya, hal ini dapat kita lihat melalui karakteristik-karakteristik program yang cenderung memaksakan tempo editing dan gaya bertutur yang cepat, sebagaimana halnya yang terjadi pada karakter editing program drama.

Berdasarkan semua pemaparan di atas, dapat kemudian disimpulkan bahwa berita televisi dapat bersifat dramatis dikarenakan watak sebuah cerita. Tepat pada saat kita berbicara persoalan dramatisasi dan dramaturgi tersebut, tentunya kita akan membuat suatu keterkaitan baru, menarik garis relasi antara *genre* tayangan televisi fiksional dan berita (faktual). Dengan demikian, disadari ataupun tidak, hal ini telah “meruntuhkan” pembedaan dominan antara kedua *genre* itu sendiri dalam konteks *programming* televisi. Dramatisasi berhubungan dengan suatu daya tarik yang diciptakan secara sengaja terhadap beberapa aspek dari materi pemberitaan dan hal ini juga memungkinkan timbulnya pelaporan fakta yang jauh dari apa yang kita sebut sebagai objektivitas berita.

Program berita televisi, sebagaimana halnya produk lain hasil rutinitas jurnalisme, merupakan hasil pelaporan dari fakta-fakta temuan jurnalis yang kemudian dikonstruksikan mengikuti rangka interpretasi khusus. Berita televisi bukanlah gambaran dunia yang sebenarnya, meski mode-mode untuk “menguji” realisme berita sebagai suatu *experiential reality* yang sesungguhnya disuguhkan tiada henti oleh televisi kepada audiens dalam berbagai bentuknya. Mulai dari siaran reportase langsung maupun tayangan investigasi yang menggunakan

kamera tersembunyi.⁴⁰ Hasil konstruksi atas fakta-fakta yang melebur bersama modus realisme dan kemampuan pengolahan unsur audio dan visual yang begitu memadai dari medium televisi ini membuat tayangan berita televisi tak lebih sebagai suatu pertunjukan hiburan, seperti halnya yang terjadi dalam suatu pementasan drama atau pertunjukkan film.⁴¹ Inilah satu sisi wajah era post-faktual, di mana batas antara fakta dan fiksi, berita dan *entertainment*, informasi dan iklan, menjadi semakin kabur dan tipis.⁴²

G. Metodologi Penelitian

G. 1. Jenis Penelitian

Penelitian mengenai dramaturgi berita televisi ini termasuk dalam jenis penelitian kualitatif. Penelitian kualitatif merupakan penelitian yang bermaksud untuk memahami fenomena tentang apa yang dialami oleh subjek penelitian misalnya perilaku, persepsi, motivasi, tindakan, dan lain-lain, secara holistik atau menyeluruh, dan dengan cara deskripsi dalam bentuk kata-kata dan bahasa, pada suatu konteks khusus yang alamiah dan dengan memanfaatkan berbagai

⁴⁰ Mode-mode “pengujian” realisme ini tak lain merupakan operasionalisasi “konvensi-konvensi” estetika naturalisme medium audio-visual, seperti televisi dan film. Dengan konvensi-konvensi ini, semua yang tampak dalam teks media “disepakati” sebagai sesuatu yang riil, natural, tanpa ada campur tangan dari produsen teks. Jane Stadler dan Kelly William (2009) menunjuk beberapa karakteristik estetika naturalisme dalam medium televisi yang membawa konotasi “keotentikan” atas representasi audio-visualnya. Karakteristik-karakteristik tersebut merupakan produk kultural yang dihasilkan oleh penggunaan *style* dalam tayangan dokumenter dan berita yang berulang-ulang dalam kurun waktu tertentu. Pengulangan-pengulangan ini akhirnya mengerucut pada munculnya semacam “konvensi”—baik konvensi produksi maupun konsumsi—atas karakteristik representasi seperti apa yang bisa disebut sebagai “teks berita yang riil”. Stadler, Jane, dan Kelly William, *Screen Media: Analysing Film and Television* (Allen & Unwin: New South Wales, 2009), hal. 187-190.

⁴¹ Darmawan, *Op. Cit.*, hal. 263, mengutip M. Green dalam P. Golding dan P. Elliot, *Making the News* (London: Longman, 1979), hal. 139.

⁴² Agus Sudibyo, *Kebebasan Semu: Penjajahan Baru Di Jagad Media* (Jakarta: Penerbit Buku Kompas, 2011), hal. 221.

metode ilmiah.⁴³ Penelitian kualitatif dapat digunakan untuk mengungkap dan memahami sesuatu dibalik fenomena yang belum ataupun sudah diketahui secara minimal. Hal ini dikarenakan penelitian kualitatif mampu memberi rincian yang kompleks tentang fenomena yang sulit diungkapkan oleh penelitian-penelitian kuantitatif. Jenis penelitian ini dapat digunakan untuk meneliti organisasi, kelompok, ataupun individu.

G. 2. Teknik Pengumpulan Data

Dua jenis data pada penelitian ini akan menjelaskan teknik pengumpulan data yang digunakan oleh peneliti:

a. Data primer

Data primer merupakan data yang langsung dikumpulkan oleh peneliti dari sumber pertamanya⁴⁴, atau dengan kata lain, data yang diperoleh peneliti dari objek penelitian. Data primer penelitian ini dikumpulkan melalui transkrip terhadap tayangan berita televisi investigasi *Sigi 30 Menit* episode “Cicak vs Buaya”. Transkrip ini dilakukan dengan memilah setiap unsur audio dan visual objek penelitian ke dalam unit-unit terkecilnya. Untuk audio, elemen-elemen terkecilnya adalah *soundbite* (suara narasumber), *natural sound* (suara alami hasil perekaman saat liputan), *voice-over* (narator yang membacakan narasi berita), suara presenter berita, *sound effect*, dan musik. Sedangkan untuk video dipilah ke dalam elemen *shot*, *sequence*, dan grafis. Hasil transkrip inilah yang

⁴³ Lexy J. Moleong, *Metodologi Penelitian Kualitatif* (Bandung: Remaja Rosdakarya, 2004), hal. 6

⁴⁴ Sumadi Suryabrata, *Metodologi Penelitian* (Jakarta: RajaGrafindo Persada, 1997), hal. 84-85.

kemudian menjadi materi untuk tahapan analisis, sehingga pertanyaan penelitian dapat dijawab.

b. Data sekunder

Data sekunder merupakan data yang telah tersusun dalam bentuk dokumen-dokumen⁴⁵, yang dibutuhkan untuk mendukung proses analisis atas data primer penelitian. Data sekunder penelitian ini dikumpulkan melalui studi kepustakaan dan wawancara. Studi kepustakaan ditempuh melalui studi artikel, buku, dan internet, untuk mendapatkan tinjauan historis dari perkembangan konsep dramaturgi dan dramaturgi dalam tayangan berita televisi. Kemudian, wawancara ditempuh dengan mewawancarai narasumber-narasumber terkait untuk menggali data-data pendukung lain atas topik penelitian.

G. 3. Metode Analisis

Topik mengenai dramaturgi berita televisi tidak memiliki metode analisis yang spesifik dalam rentang penelitian kualitatif. Berbeda dengan misalnya topik mengenai framing ataupun diskursus teks berita. Metode semiotika sosial yang hendak peneliti gunakan untuk melakukan pembacaan atas topik dramaturgi berita televisi pun tidak secara langsung memuat konsepsi tentang dramaturgi, lebih-lebih dramaturgi berita televisi. Konsepsi dramaturgi berita televisi bahkan jarang sekali disebut secara eksplisit dalam berbagai referensi mengenai kajian atas

⁴⁵ Suryabrata, *Ibid.*, hal. 85.

program berita televisi. Oleh karena itu, pada bagian ini penulis mencoba memaparkan relasi yang kemungkinan dapat dimunculkan antara konsep-konsep yang ada dalam teori semiotika sosial dengan konsep dramaturgi berita televisi yang telah penulis jelaskan di bagian sebelumnya. Pada gilirannya, pemaparan relasi inilah yang menjadi argumen penulis untuk menggunakan metode analisis semiotika sosial atas tema dramaturgi berita televisi. Pertama-tama, peneliti akan menguraikan terlebih dahulu beberapa aspek penting dari semiotika sosial yang menjadi karakteristik dari proses analisisnya. Hal ini dilakukan untuk menjelaskan proses transformasi dari teori semiotika sosial ke dalam tahapan praktis-analisisnya.

Metode semiotika sosial yang digunakan dalam penelitian ini merupakan metode analisis teks yang diperkenalkan oleh ahli linguistik M. A. K. Halliday pada tahun 1978, yang menekankan pada pemaknaan sebagai proses relasional dalam suatu konteks tertentu. Makna bergantung pada konsekuensi-konsekuensi dari tindakan-tindakan sosial. Teks tidak dapat dilepaskan dari konteksnya.⁴⁶ Dengan demikian, dalam semiotika sosial, proses pemaknaan terjadi dalam suatu konteks sosial tertentu, baik yang memiliki regulasi mengenai penggunaan *semiotic resources* maupun yang membebaskan penggunaan atas *semiotic resources* tersebut.

Semiotika sosial merupakan metode analisis yang bersifat historis. Semiotika sosial mampu menjelaskan bagaimana suatu *resource* muncul dan berkembang di

⁴⁶“...signs may not be divorced from the concrete forms of social intercourse... and cannot exist, as such, without it...”. Bob Hodge dan Gunther Kress, *Social Semiotics* (Cambridge: Polity, 1988), hal. 18, dikutip oleh Theo van Leeuwen, *Introducing Social Semiotics* (Oxon: Routledge, 2005), hal. 3.

dalam suatu konteks tatanan masyarakat pada suatu waktu, karena ia berusaha menggabungkan sistem sinkronis (*synchronic*) dan diakronis (*diachronic*).⁴⁷

Sistem sinkronis memandang *resource* dalam satu kurun waktu tertentu, dan melakukan pembacaan atasnya tanpa ada upaya untuk merunut proses pembentukannya. Sebaliknya, sistem diakronis berupaya untuk menjelaskan bagaimana suatu *resource* muncul dengan cara melakukan analisis yang sifatnya historis—bagaimana suatu *resource* berubah dan berevolusi mengikuti konteks sosialnya. Hal ini menjadi logis karena semiotika sosial berargumen bahwa dalam setiap perkembangan masyarakat (relasi manusia), akan selalu muncul *resources* baru (dan bagaimana *resources* baru tersebut diatur dan digunakan), serta strategi baru dalam menggunakan *resources* yang sudah terlebih dulu muncul. Makna tidak terbentuk dalam suatu ruang hampa yang steril dari proses tarik-ulur antara aktor-aktor yang terlibat dalam interaksi sosial dengan lingkungan tempat terjadinya interaksi tersebut. Makna, sebagaimana halnya *resource*, juga akan selalu berubah mengikuti kedinamisan interaksi sosial.

Berdasarkan pada pendekatan sinkronis dan diakronis semiotika sosial, secara sederhana dapat dikatakan bahwa dramaturgi dan berita merupakan *resources* lama yang kemudian menemukan jalannya untuk digunakan secara bersama dalam suatu bentuk tatanan multimodal yang baru. Keduanya merupakan konsep yang semula sangat terpisah—atau dianggap terpisah—dan merupakan polarisasi yang terjadi dalam konteks *programming* televisi. Hal ini mempertimbangkan pula bahwa tatanan multimodal baru ini dapat ditarik ke wilayah ideologis dari

⁴⁷ van Leeuwen, *Ibid.*, hal. 26-27.

media guna mendukung kepentingan-kepentingannya. Di sinilah semiotika sosial menemukan tempatnya untuk digunakan sebagai pisau analisis, yang mengkaji dramaturgi berita sebagai *resource* yang saat ini ada (*synchronic system*), sekaligus menjelaskan bagaimana *resource* tersebut berubah dan berevolusi (*diachronic system*).

Sebagai suatu *resource*, berita televisi merupakan suatu bentuk teks multimodal, di mana semua unsur penyusunnya yang sangat kompleks saling berkolaborasi untuk membentuk jalinan makna. Setiap unsur adalah suatu *resource*, yang memiliki potensi makna. Kita tidak dapat memisahkan antara susunan gambar dan *background* musik. Kita tidak dapat memisahkan antara ritme editing dengan jenis musik yang digunakan dan narasi yang dibacakan—dan oleh karenanya kita tidak dapat memisahkan visual yang terlihat dari semua unsur audio yang terdengar. Oleh karena itu, analisis terhadap program berita televisi dilakukan secara menyeluruh dalam konteks produksi dan konsumsi teks berita televisi, untuk mendapatkan gambaran utuh bagaimana program berita televisi mengkooptasi model dramaturgi fiksional ke dalam pengorganisasian teks-teks faktualnya. Pada titik ini pulalah, kemungkinan terbentuknya suatu *resource* yang baru dapat terjadi, yaitu dramaturgi berita. Inilah yang sering disebut dengan istilah inovasi semiotis (*semiotic innovation*) dalam perspektif semiotika sosial. Semiotika sosial kemudian dapat menjadi metode yang digunakan untuk menjelaskan bagaimana proses inovasi tersebut terjadi.

Metode analisis semiotika sosial menyiratkan adanya penolakan akan keniscayaan media sebagai kekuatan yang sangat berpengaruh kepada audiensnya.

Penolakan atas *media-centrism* ini dapat dilihat dari adanya perubahan mendasar pada fokus analisis semiotika sosial atas teks sebagai produk dari media. Di beberapa bagian, analisis teks tidak hanya difokuskan pada apa dan bagaimana suatu realitas ditampilkan. Analisis juga dilakukan atas apa yang tidak ditampakkan dalam suatu teks media melalui teknik-teknik produksinya. Dalam konteks penelitian ini, teknik-teknik produksi yang dimaksud adalah teknik-teknik produksi audio-visual, baik teknik produksi (*shot, sound, presenter*) maupun teknik pasca-produksi (musik, narasi, ritme, editing). Khusus untuk aspek editing, semiotika sosial tidak hanya berfokus pada apa dan bagaimana unsur audio dan visual ditampilkan dalam hasil akhir teks, namun juga pada apa yang tidak ditampilkan oleh produk audio-visual tersebut, sehingga seolah-olah menjadi sesuatu yang tidak signifikan atau dianggap “apa adanya”—*natural; taken for granted*.⁴⁸ Pada titik ini, tampak jelas bahwa konsep representasi diperluas hingga pada aspek yang tidak ditampakkan oleh teks media. Semua aspek ini tentunya tidak terlepas dari proses-proses sosial yang ada di sekitar rutinitas jurnalisme televisi yang terus-menerus berubah dan menimbulkan adanya perubahan kecenderungan kultural atas praktek produksi dan konsumsi produk jurnalistiknya.

Dalam pandangan semiotika sosial, produksi dan konsumsi makna merupakan konflik dan proses pertarungan antara gagasan yang disodorkan dan

⁴⁸ Rick Iedema, “Analysing Film and Television: a Social Semiotic Account of Hospital: *an Unhealthy Business*”, dalam Theo van Leeuwen dan Carey Jewitt, *Handbook of Visual Analysis* (London: Sage Publications, 2001), hal. 188.

gagasan yang diterima dalam suatu teks⁴⁹, yang melibatkan produser (inisiator) dan penerima (interpreter), dalam suatu batasan konteks tertentu.⁵⁰ Perspektif ini menyaratkan adanya suatu relasi antara produser dan penerima dalam proses pembentukan makna. Makna tidak timbul begitu saja, dan makna tidak begitu saja melekat pada suatu teks. Makna hanya muncul ketika penerima berinteraksi dengan teks yang dihasilkan oleh produser. Ketika interaksi tersebut tidak terjadi, tidak akan ada makna yang muncul. Pemunculan istilah produser dan penerima dalam perspektif ini sekaligus menunjukkan kenyataan adanya relasi kekuasaan dalam proses pembentukan makna, antara “penguasa” dan “yang dikuasai”.⁵¹ Pembentukan makna bukanlah sebuah proses yang demokratis, namun tetap bersifat kontekstual.

⁴⁹ Semiotika sosial, berbeda dengan semiotika struktural, berfokus pada pemaknaan sosial dan keseluruhan proses (*teks*), bukan pada tanda (*sign*). Tanda (*sign*) adalah kategori analisis sedangkan teks adalah kategori sosial. Teks dipandang sebagai suatu manifestasi semiotik dari proses-proses sosial yang signifikan. Oleh karena itu, semiotika sosial cenderung menggunakan terminologi ‘teks’ dibandingkan ‘tanda’. Iedema, *Ibid.*, hal. 187.

⁵⁰ Phillip Vannini, “Social Semiotics and Fieldwork: Method and Analytics”, *Jurnal Qualitative Inquiry* Volume 13 Nomor 1 (Versi Online (<http://qix.sagepub.com/cgi/content/abstract/13/1/113>, 2007), hal. 116-117, (diakses tanggal 20 Februari 2010).

⁵¹ Relasi “penguasa” dan “yang dikuasai” dalam semiotika sosial didasarkan pada penjelasan mengenai sistem *logonomic*, yaitu seperangkat tata aturan yang menyediakan kondisi-kondisi untuk proses produksi dan konsumsi (penerimaan) makna. Sistem *logonomic* mengidentifikasi partisipan semiosis mana yang melakukan inisiatif pembentukan teks (produsen teks) dan partisipan semiosis mana yang membentuk makna atas teks (konsumen teks), atas topik tertentu dalam suatu lingkungan dan modalitas tertentu. Interaksi antara produsen dan konsumen teks inilah yang menghasilkan sistem *logonomic*, yang mengatur transaksi makna di antara keduanya, sehingga membuat proses pembentukan makna menjadi jelas (tidak ambigu).

Tapi, satu hal yang perlu dicatat adalah sistem *logonomic* bukanlah hasil dari suatu proses transaksi yang demokratis. Ada derajat kekuasaan yang “harus diakomodasi” oleh proses interaksi antara produsen dan konsumen teks, sehingga sistem ini tak lain merupakan hasil dari suatu relasi kekuasaan, yang sekaligus mampu merefleksikan struktur dominasi dari suatu masyarakat. “Penguasa” adalah produsen teks dan “yang dikuasai” adalah konsumen teks. Pada poin ini, kita juga bisa menarik pemahaman bahwa semiosis merupakan proses yang berbeda-beda, antara satu relasi kekuasaan yang satu dengan yang lainnya, antara konteks relasi di satu lingkup sosial dengan lainnya. Phillip Vannini juga menambahkan bahwa “...although *logonomic* systems reflect structures of domination, they at the same time ensure that social solidarity is kept stable. *Logonomic* systems, therefore, are ideological complexes that work by sustaining cultural and political hegemonies...” Vannini, *Ibid.*, hal 118.

Untuk menjelaskan proses pembentukan makna dalam kerangka relasi kuasa tersebut, semiotika sosial mengajukan konsep *resource* (sumber), *meaning potential* (potensi makna), dan *metafunction* (metafungsi).⁵² Konsep pertama, *resource*, dimunculkan untuk menggantikan konsep *code* (kode). Makna tidak pernah bersifat arbitrer pada teks, sebagaimana yang dipahami dalam konsep *code*.⁵³ Oleh karena itu, konsep makna (*meanings*) pun “diperlakukan” secara berbeda. Makna merupakan sesuatu yang jamak (*meanings*) dan dikonseptualisasikan sebagai potensi makna (*meaning potential*). *Meaning potential* adalah wilayah munculnya kemungkinan-kemungkinan makna, yang perlu untuk diaktifkan oleh produser dan penerima teks.⁵⁴ Makna tanda tidak pernah bersifat mutlak (absolut), karena tanda adalah suatu *resource* bukan *code*. Oleh karena itu, konsep *resource* akan selalu berbanding lurus dengan konsep potensi makna (*meaning potential*), bukan makna tunggal (*single-fixed meaning*). Sebaliknya, konsep *code* akan selalu berbanding lurus dengan makna tunggal. *Code* tidak dapat menjelaskan makna dalam konteks yang spesifik, sebagaimana kamus linguistik tidak mampu memprediksi makna suatu kata dalam konteks tertentu. Dengan demikian, konteks sosial juga memiliki peran yang sangat penting dalam proses pembentukan makna.

⁵² Carrey Jewitt dan Rumiko Oyama, “Visual Meaning: a Social Semiotic Approach”, dalam van Leeuwen dan Carey Jewitt (ed.), *Op. Cit.*, hal. 134-141; Iedema, *Op. Cit.*, hal. 191-200; van Leeuwen, *Op. Cit.*, hal. 3-89.

⁵³ Konsep *resource* bersumber dari penggagas semiotika sosial linguistik, M.A.K. Halliday, yang berpendapat bahwa *grammar* suatu bahasa bukanlah suatu kode (*a code*), bukan seperangkat kaidah untuk memproduksi kalimat-kalimat yang baku, melainkan suatu sumber (*a resource*) untuk membuat makna-makna (*making meanings*). “...*the grammar of a language is not a code, not a set of rules for producing correct sentences, but a ‘resource for making meanings’...*”. Halliday, M.A.K., *Language as Social Semiotic* (London: Arnold, 1978), hal. 192, dikutip oleh van Leeuwen, *Ibid.*, hal. 3.

⁵⁴ “...*a meaning potential, (is) a field of possible meanings, which need to be activated by the producers and viewers (receivers) of images (texts)...*” Jewitt dan Oyama, *Op. Cit.*, hal 135.

Konsep yang ke-3, *metafunction* (metafungsi), merupakan konsep yang didasarkan pada asumsi semiotika sosial bahwa semua proses pembentukan makna selalu memiliki tiga fungsi menyeluruh yang dilakukan secara bersamaan (simultan). Ketiga fungsi menyeluruh tersebut adalah *representation metafunction*, *orientation metafunction*, dan *organization metafunction*.⁵⁵ Ketiga metafungsi ini diturunkan dari perspektif fungsionalisme yang menjadi basis dari pengembangan metode semiotika sosial.⁵⁶

Koridor fungsionalisme memandang bahwa suatu teks memiliki fungsi-fungsi yang saling terhubung dan simultan dalam proses pembentukan makna. Fungsi-fungsi inilah yang kemudian secara spesifik diberi label *metafunction* (metafungsi), dan menjadi kerangka operasional bagi analisis semiotika sosial. Tidak terdapat hierarki di antara ketiga *metafunction* tersebut. Kesemuanya sama pentingnya dan dengan demikian prosesnya berlangsung secara simultan.

Sebagai penjelasan tambahan, dalam perspektif fungsionalisme, setiap bagian (*parts*) memberikan kontribusi pada pengkonstruksian keseluruhan (*whole*). Dengan demikian, dalam konteks ini, yang dimaksud sebagai “keseluruhan”

⁵⁵ Iedema, *Op. Cit.*, hal. 140 dan 191.

Sebagai tambahan, ketiga konsep *metafunction* ini merupakan modifikasi dari konsep yang sama, yang diajukan oleh Halliday, yaitu *ideational metafunction* (dimodifikasi menjadi *representation metafunction*), *inter-personal metafunction* (dimodifikasi menjadi *orientation metafunction*), dan *textual metafunction* (dimodifikasi menjadi *organization metafunction*). Ketiganya merupakan konsep yang paralel dan digunakan untuk melakukan analisis semiotika sosial pada mode semiotika selain bahasa. (Lihat juga J. Lemke, “Semantics and social values”, *Word*, 40 (1-2), April-August: 37-50 dan J. Lemke, “Semantics, semiotics and grammatics: an ecosocial view”, *paper* yang dipresentasikan dalam International Congress of Systematic Functional Linguistics, Sydney: Maquarie University.)

⁵⁶ M. A. K. Halliday, ahli linguistik yang mengembangkan teori awal semiotika sosial, banyak mendapatkan pengaruh dari perspektif fungsionalisme, yang kemudian ditariknya ke ruang lingkup studi linguistik. Halliday membedakan dua jenis fungsi yang saling berhubungan dalam studi linguistik, yaitu fungsi dalam struktur sintaksis (*function in [syntactic] structure*) dan fungsi dalam masyarakat (*function in society*)—penggunaan bahasa (*use of language*). van Leeuwen, *Op. Cit.*, hal. 75.

(*whole*) bukanlah masyarakat melainkan “klausa” (teks), dan yang dimaksud dengan “bagian” (*parts*) bukanlah individu-individu (kelompok-kelompok) melainkan “elemen-elemen klausa” (struktur teks)—hal ini paralel dengan perspektif fungsionalisme sosiologi yang memandang bahwa setiap bagian dari masyarakat memberikan kontribusi kepada organisme sosialnya.⁵⁷

Ketiga kategori *metafunction* dalam semiotika sosial dapat dijelaskan sebagai berikut.⁵⁸

1. *Representation metafunction*

Dalam perspektif semiotika sosial, semua teks diasumsikan memiliki kemampuan untuk merepresentasikan objek-objek tertentu beserta relasi-relasinya di dalam sistem semiotik teks yang bersangkutan.⁵⁹ Dengan asumsi tersebut, *representation metafunction* dijelaskan sebagai makna dari representasi semua unsur tekstual yang dapat ditangkap oleh penerima teks. Dalam konteks penelitian ini, unsur tersebut mencakup seluruh elemen audio-visual televisi, yang terdiri atas *shot*, *sequence*, grafis, *soundbite*, *natural sound*, *voice-over*, suara presenter, *sound effect*, dan musik.

Dalam studi semiotika sosial atas teks audio-visual, Rick Iedema (2001) mengelompokkan makna representasi tekstual *representation metafunction* ke

⁵⁷ “[grammar] construes all the bits of a language—its clauses, phrases and so on—as organic configurations of functions. In other words, each part is interpreted as functional with respect to the whole...”. Halliday, M.A.K., *An Introduction to Functional Grammar* (London: Arnold, 1985), hal. xiii, dikutip oleh van Leeuwen, *Ibid.*, hal. 75.

⁵⁸ Iedema, *Op. Cit.*, hal. 191-192; van Leeuwen, *Ibid.*, hal. 77.

⁵⁹ Gunther Kress dan Theo van Leeuwen, *Reading Images: The Grammar of Visual Design, 2nd Edition* (Oxon: Routledge, 2006 [1996]), hal. 47.

dalam empat elemen pokok, yaitu makna visual, makna verbal, makna musikal, dan makna aural (suara):⁶⁰

- a. Makna visual, yaitu makna yang terrepresentasikan melalui elemen *shot*, *sequence*, dan grafis.
- b. Makna verbal, yaitu makna yang terrepresentasikan melalui elemen suara presenter, narasi (*voice-over*), dan *soundbite*.
- c. Makna aural, yaitu makna yang terrepresentasikan melalui elemen *natural sound* dan *sound effect*.
- d. Makna musikal, yaitu makna yang terrepresentasikan melalui elemen musik.

Terkait teori dramaturgi, *representation metafunction* dapat dihubungkan dengan konsep dramaturgi dan *style*. Seluruh representasi tekstual dalam suatu teks muncul karena adanya interaksi antara sistem dramaturgi dan *style*-nya. Namun karena relasi sistem dramaturgi dan sistem *style* bermuara pada terbentuknya cerita (*story*) yang utuh dan memiliki kesatuan dramatis (*dramatic unity*), maka *representation metafunction* difokuskan pada bagaimana makna dari semua representasi unsur tekstual dan bagaimana kesemuanya berrelasi secara naratif antara satu bagian dengan bagian lainnya untuk membentuk cerita. Dengan demikian, *representation metafunction* juga terhubung dengan konsep penghubung antara dramaturgi dengan *story*.

⁶⁰ Iedema, *Op. Cit.*, hal. 191.

<i>Fabula/Story</i>	<i>Representation Metafunction</i>
Bagian yang menampilkan peristiwa-peristiwa sebagai sebuah rangkaian kejadian kronologis dan kausal, yang terjadi dalam dimensi ruang dan waktu tertentu. Dalam wilayah kajian tekstual, <i>fabula/story</i> dipahami sebagai relasi naratif yang terbentuk antara satu bagian peristiwa dalam teks dengan bagian peristiwa lainnya, sebagai konsekuensi dari adanya sistem dramaturgi dan <i>style</i> dari teks yang bersangkutan.	Makna dari semua representasi unsur tekstual yang dapat ditangkap oleh penerima teks. Dalam teks yang memiliki sekian jenis elemen representasi, <i>representation metafunction</i> dipahami sebagai relasi naratif yang terbentuk antara satu bagian representasi dengan bagian representasi lainnya.

2. *Orientation metafunction*

Representasi-representasi yang terbangun dalam wilayah isi teks memerlukan aspek bentuk (*form*) dalam merealisasikan potensi-potensi maknanya. Perbedaan potensi makna tentu saja membawa sejumlah konsekuensi pula pada timbulnya perbedaan bentuk representasi. Bentuk menjadi entitas yang tidak terpisahkan dalam proses pembentukan makna atas representasi, sekaligus menjadi sarana identifikasi atas relasi sosial interpersonal seperti apa yang terbentuk antara representasi dengan penerima teks. Bentuk-bentuk representasi inilah yang kita kenal sebelumnya dengan istilah *style*.

Orientation metafunction menunjuk kepada makna interpersonal yang muncul dari pilihan *style*. Makna relasi interpersonal *orientation metafunction* atas *style* secara spesifik mengarah pada makna relasi interpersonal antara subjek

representasi dengan penerima teks (relasi subjek/objek-audiens). Awal rantai relasi interpersonal ini dapat diidentifikasi melalui bentuk-bentuk representasi seperti apa yang menjadi karakteristik perangkat tuturan medium dari teks yang bersangkutan (*style*), dan kemudian dilanjutkan dengan mengidentifikasi siapakah subjek yang terrepresentasikan melalui perangkat-perangkat tuturan medium tersebut. Dalam penelitian ini, *orientation metafunction* menunjuk kepada makna relasi interpersonal antara subjek representasi dengan penerima teks melalui elemen *style* medium televisi, yaitu *shot*, *sequence*, grafis, *soundbite*, *natural sound*, *voice-over*, suara presenter, *sound effect*, dan musik.

Style, sebagaimana telah dijelaskan sebelumnya, bersifat dependen atas mediumnya. Manifestasi *style* akan sangat ditentukan oleh karakteristik medium. Dalam konteks medium televisi, *style* dapat dipahami sebagai penggunaan sistematis atas perangkat-perangkat tuturannya, baik visual maupun audio. *Style* bersifat sangat teknis dan spesifik atas medium. Dengan uraian ini, maka konsep *style* dalam teori dramaturgi dapat diparalelkan dengan *orientation metafunction*.

<i>Style</i>	<i>Orientation Metafunction</i>
Konsep yang menunjuk kepada penggunaan perangkat tuturan medium secara sistematis. <i>Style</i> sangat dipengaruhi oleh karakteristik medium penceritaannya. Konsep <i>style</i> juga menjelaskan mengenai relasi interpersonal antara representasi tekstual dengan penerima teks.	Makna atas relasi interpersonal antara subjek representasi dengan penerima teks melalui bentuk-bentuk representasi (<i>style</i>) dari elemen tuturan medium teks yang bersangkutan.

3. *Organization metafunction*

Organization metafunction menunjuk pada bagaimana makna-makna disusun (disekuensikan—*sequenced*) dan diintegrasikan hingga menjadi suatu teks yang dinamis. *Organization metafunction*, yang dimodifikasi dari *textual metafunction*, merupakan fungsi yang menjadi penghubung antara *representation metafunction* dan *orientation metafunction*. Metafungsi ini meleburkan kombinasi representasi-orientasi ke dalam suatu keseluruhan yang koheren (*coherent wholes*), yang menjadikannya dapat dikenali sebagai suatu jenis teks atau peristiwa komunikasi (*communicative event*) tertentu.⁶¹ Analisis melalui *metafunction* ini berfokus pada struktur semiotis dari teks dan melakukan pembacaan atas fungsi-fungsi setiap bagian teks dalam relasinya dengan struktur teks secara keseluruhan. Relasi-relasi ini tentu saja harus tetap dikerangkakan dalam konteks dimana teks yang bersangkutan diproduksi dan dikonsumsi.⁶²

Dalam penelitian ini, *organization metafunction* merupakan konsep yang digunakan untuk menjelaskan konsep dramaturgi teks berita televisi. Teks berita televisi kemudian diasumsikan memiliki sekian tahapan teks—awal-tengah-akhir (*beginning-middle-end*)—, lengkap dengan atribut fungsi dramatikanya masing-masing. Masing-masing tahapan dan fungsi teks tersebutlah yang menjadi struktur serta proses dramaturgi, yang mengorganisasikan sekian elemen teks berita televisi, termasuk representasi dan *style*, guna mencapai intensi dramatik tertentu.

⁶¹ van Leeuwen, *Op. Cit.*, hal. 77.

⁶² Kress dan van Leeuwen, *Op. Cit.*, hal. 43.

<i>Dramaturgi</i>	<i>Organization Metafunction</i>
Konsep yang dimaknai sebagai proses pengorganisasian elemen-elemen cerita (<i>story</i>) ke dalam struktur dramatik tertentu. Dalam suatu teks, <i>style</i> dan dramaturgi saling berinteraksi untuk memberi petunjuk dan mengarahkan proses pengkontruksian audiens atas cerita, sehingga bermuara pada terbentuknya cerita yang utuh dan memiliki kesatuan dramatik (<i>dramatic unity</i>).	Metafungsi yang mengorganisasikan dan mengintegrasikan makna-makna hingga menjadi suatu teks yang dinamis. <i>Organization metafunction</i> meleburkan kombinasi representasi-orientasi ke dalam suatu keseluruhan yang koheren (<i>coherent wholes</i>), serta berfokus pada struktur semiotis dari teks dan fungsi-fungsi setiap bagian teks dalam relasinya dengan struktur teks secara keseluruhan.

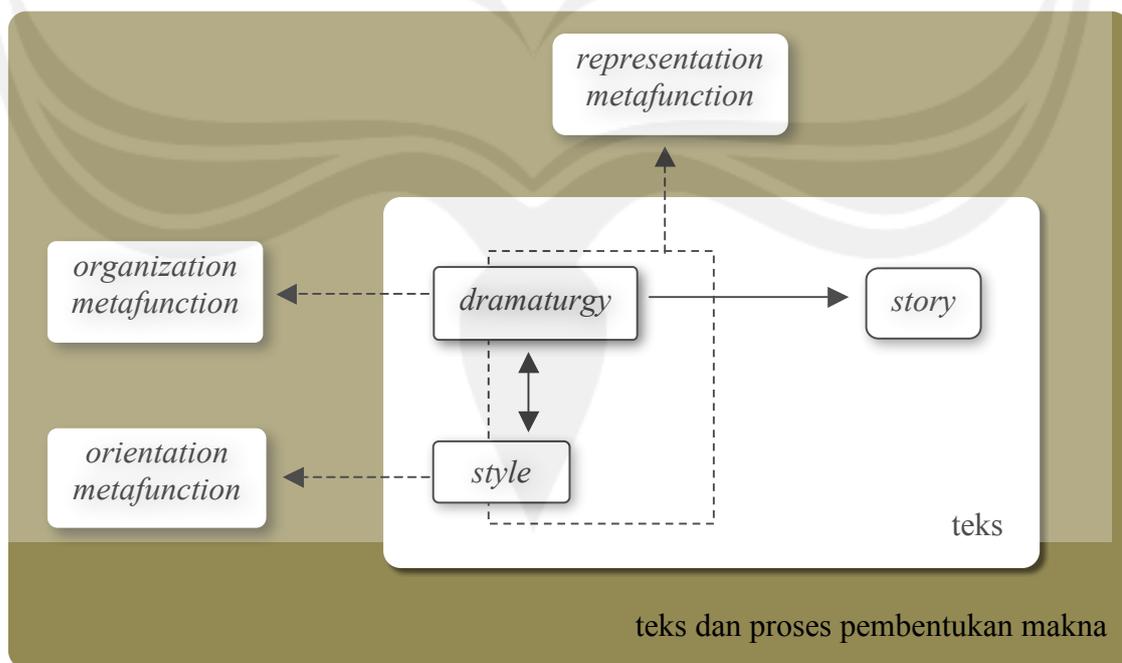
Dengan melandaskan diri pada uraian-uraian di atas, dapat dilihat bahwa masing-masing konsep *metafunction* dalam semiotika sosial dapat diparalelkan dengan konsep-konsep yang ada dalam teori dramaturgi. Konsep *story/fabula-dramaturgi/syuzhet* dan konsep-antara dramaturgi-*story* paralel dengan konsep *representation metafunction*. Konsep *style* paralel dengan konsep *orientation metafunction*. Konsep yang ke 3, dramaturgi/*syuzhet*, paralel dengan konsep *organization metafunction*, yaitu konsep yang menitikberatkan pada karakteristik dari aspek pengorganisasian elemen-elemen penyusun suatu teks dan bagaimana elemen-elemen tersebut memiliki dan menjalankan fungsinya.

Dari sini akhirnya dapat pula dipahami bahwa dramaturgi bukan semata persoalan bagaimana elemen-elemen drama dalam suatu teks diorganisasikan sehingga menampakkan struktur cerita yang dramatis. Ketika ditarik ke wilayah metode, dalam hal ini semiotika sosial, terdapat sekian implikasi yang membuat

pembacaan mengenai dramaturgi harus juga memperhitungkan kajian-kajian mengenai representasi dan *style* dari teks yang bersangkutan. Struktur teks—dramaturgi—tidak dapat begitu saja ditempatkan dalam ruang analisis yang steril, yang menegaskan relasinya dengan aspek teks yang lain. Pada titik inilah, dibandingkan dengan metode semiotika lainnya, semiotika sosial menjadi metode analisis yang mampu menjelaskan konsep dramaturgi berita televisi sebagai suatu bangunan teks yang utuh, yang tidak hanya berfokus pada struktur internal dari teks tersebut.

Untuk menggambarkan hubungan antara konsep-konsep dalam semiotika sosial dan dramaturgi, maka peneliti akan memberikan diagram logika yang dapat meletakkan semua konsep ke dalam pemetaan yang lebih besar.

Gambar I.6.
Relasi antara konsep dramaturgi dengan semiotika sosial.



teks dan proses pembentukan makna

G. 4. Tahapan Analisis

Pada bagian ini, peneliti memaparkan tahapan analisis atas topik bahasan dalam penelitian ini, yaitu representasi dramaturgi dalam program berita televisi investigasi *Sigi 30 Menit* episode “Cicak vs Buaya”. Merangkum uraian pada bagian sebelumnya, analisis dalam semiotika sosial dilakukan dalam beberapa tahapan, yang ditransformasikan dari teori semiotika sosial ke dalam tahapan praktis-analisisnya. Tahap-tahap tersebut adalah:

1. Memilah subjek penelitian, yaitu tayangan berita televisi investigasi *Sigi 30 Menit* episode “Cicak vs Buaya”, berdasarkan segmen-segmen programnya. Dari segmen-segmen tersebut, unsur audio dan visualnya dipisah dan kemudian dipilah sehingga menjadi unit-unit terkecilnya. Aspek audio dipilah-pilah ke dalam *soundbite* (suara narasumber), *natural sound* (suara alami hasil perekaman saat liputan), *voice-over* (narator yang membacakan narasi berita), suara presenter berita, *sound effect*, dan musik. Sedangkan aspek video dipilah-pilah ke dalam *shot*, *sequence*, dan grafis. Seluruh unit-unit analisis ini kemudian dicatatkan ke dalam format kolom-kolom, sehingga tampak seperti transkrip atas semua unsur-unsur teks yang bisa dikenali secara fisik. Bentuk transkrip ini kemudian lebih spesifik disebut sebagai transkrip multimodal (*multimodal transcription*).⁶³

⁶³ Anthony P. Baldry, “Phase and Transition, type and instance: patterns in media texts as seen through a multimodal concordancer”, dalam Kay L. O’Halloran (ed.), *Multimodal Discourse Analysis* (London: Continuum, 2004), hal. 83.

2. Membuat basis unit analisis atas hasil transkrip multimodal.

Dalam hampir seluruh analisis teks media yang berupa produk audio-visual, seperti tayangan televisi ataupun film, teks diturunkan ke dalam *scene-scene* yang menyusunnya. *Scene* adalah gabungan dari beberapa *shot* yang masih memiliki kesinambungan aspek ruang dan waktu.⁶⁴ Dalam konteks tayangan berita televisi, istilah *scene* lebih dikenal dengan istilah *sequence*.⁶⁵ *Scene-scene* inilah yang kemudian menjadi unit analisis dari teks audio-visual.⁶⁶

Namun, menurunkan *scene—sequence—*dari teks yang berupa tayangan berita televisi tidaklah semudah dalam teks-teks film ataupun tayangan televisi fiksional. Seluruh unsur penyusun teks berita televisi bergerak bersamaan dalam progresi waktu, dan situasi ini diperrumit dengan munculnya elemen narasi (*voice-over*). Munculnya elemen narasi ini membawa implikasi pada terbentuknya batas antar-*sequence* yang tidak jelas. *Sequence* Anggodo Widjojo berjalan memasuki gedung Bareskrim Mabes Polri, misalnya, tiba-tiba digabungkan dengan *sequence* sidang uji materi di Mahkamah Konstitusi, tanpa ada (visual) peristiwa penghubung yang jelas, selain apa yang disampaikan oleh narasi (*voice-over*). Kedua *sequence* ini hanya logis untuk disusun secara berurutan karena adanya elemen narasi yang menceritakan tentang sosok Anggodo Widjojo, yang

⁶⁴ Iedema, *Op. Cit.*, hal. 188.

⁶⁵ Morissan, *Jurnalistik Televisi Mutakhir* (Jakarta: Kencana, 2008), hal. 406.

⁶⁶ Lihat misalnya, penelitian tentang representasi laki-laki dalam film *9 Naga*. Penelitian ini menjadikan *scene* sebagai unit analisisnya dalam membaca kode-kode maskulinitas film *9 Naga*. Switzy Awinidia, “Representasi Laki-Laki Dalam Film *9 Naga*” (Skripsi Sarjana, Fakultas Ilmu Sosial dan Ilmu Politik Universitas Atma Jaya Yogyakarta, Yogyakarta, 2008), hal. 90.

mulai banyak dikenal publik setelah beberapa rekaman pembicaraan antara dirinya dengan oknum aparat penegak hukum diperdengarkan dalam sidang uji materi di Mahkamah Konstitusi.

Contoh di atas, dengan demikian, telah menunjukkan bahwa *scene* atau *sequence* tidak dapat menjadi satu-satunya unit analisis untuk teks yang berupa produk audio-visual. Kesatuan gagasan yang disampaikan oleh narasi berita, dengan demikian, juga dapat menjadi unit analisis atas teks audio-visual. Narasi berita yang memiliki kesatuan gagasan dapat dijadikan acuan untuk melaksanakan setiap tahapan analisis pada setiap unsur penyusun teks. Narasi dengan suatu gagasan tertentu akan “mengendalikan” munculnya *sequence-sequence* visual dan elemen-elemen lain yang dibutuhkan untuk mendukung gagasan verbalnya. Meski demikian, hal ini tidak cukup. Di beberapa bagian objek penelitian, terdapat pula bagian yang “tidak disatukan” oleh narasi, melainkan oleh *sequence*-nya, yang menampilkan seorang subyek memberikan pernyataan terkait suatu topik tertentu. Pola narasi-*sequence* ini kemudian terus berulang di dalam seluruh bagian tayangan *Sigi 30 Menit* episode “Cicak vs Buaya”.

Narasi berita merupakan elemen jangkar yang menggerakkan hampir seluruh elemen penyusun teks berita televisi. Narasi berita adalah tulang punggung setiap produk jurnalistik televisi dan, dalam konteks tayangan *Sigi 30 Menit*, menjadi panduan bagi editor untuk melakukan penyusunan *shot*, grafis, dan elemen audio yang lain sehingga menjadi satu tayangan

yang utuh. Dalam beberapa hal, narasi bahkan dapat berperan sebagai pengatur pemaknaan atas elemen visual yang ditampilkan. Elemen narasi ini terdiri atas elemen narasi presenter dan narasi (*voice-over*).⁶⁷ Kemudian, visual merupakan elemen yang digunakan sebagai basis untuk penulisan naskah dan narasi berita televisi. Seorang reporter televisi harus mempertimbangkan materi-materi visual yang dimilikinya sebelum ia menuliskan naskah berita (*write to picture*).⁶⁸ Berdasarkan atas pertimbangan-pertimbangan di atas, maka penulis memutuskan untuk menggunakan narasi dan *sequence* sebagai basis unit analisis penelitian.

3. Melakukan analisis atas unit-unit audio dan visual dari tayangan berita televisi investigasi *Sigi 30 Menit* episode “Cicak vs Buaya” dengan menggunakan kerangka analisis metode semiotika sosial dan basis unit analisis narasi serta *sequence*. Metode semiotika sosial memiliki asumsi dasar bahwa semua proses pembuatan makna selalu memiliki tiga fungsi menyeluruh yang dilakukan secara bersamaan (*simultan*). Oleh karena itu, analisis pada tahapan ini dilakukan dengan jalan mengoperasionalkan ketiga fungsi menyeluruh tersebut (*metafunction*), menganalisis potensi-potensi maknanya, dan mengkerangkakan analisis atas potensi-potensi makna tersebut dalam sistem sinkronis dan diakronis. Sebagaimana yang dijelaskan dalam bagian metode penelitian, ketiga *metafunction* tersebut, adalah:

⁶⁷ Morissan, *Op. Cit.*, hal. 153.

⁶⁸ Morissan, *Ibid.*

a. *Representation metafunction*

Representation metafunction merupakan makna dari representasi unsur-unsur yang tampak (visual) atau terdengar (audio) dalam tayangan berita televisi invstigasi *Sigi 30 Menit* episode “Cicak vs Buaya”. Analisis pada tahap ini difokuskan pada bagaimana makna dari semua representasi unsur tekstual (makna visual, makna verbal, makna musikal, dan makna aural) dan bagaimana kesemuanya berrelasi secara naratif antara satu bagian dengan bagian lainnya dalam kerangka cerita (*story*).

b. *Orientation metafunction*

Orientation metafunction menunjuk pada bagaimana makna teks menciptakan relasi interpersonal antara subjek representasi dengan audiens (penerima teks). Relasi ini dimungkinkan untuk muncul karena adanya aspek *style* yang tidak dapat dilepaskan dari aspek representasi medium teks yang bersangkutan. Analisis *orientation metafunction* difokuskan pada makna relasi interpersonal antara subjek representasi dengan audiens yang tampak dalam elemen *style* medium televisi, yaitu *shot*, *sequence*, grafis, *soundbite*, *natural sound*, *voice-over*, suara presenter, *sound effect*, dan musik.. Sebagai contoh, jenis *shot close-up* menciptakan relasi interpersonal antara subjek representasi dengan audiens yang berbeda bila dibandingkan dengan jenis *shot long shot*. Atau penggunaan jenis musik pop akan menciptakan relasi interpersonal yang berbeda bila dibandingkan dengan jenis musik *underscore*.

c. *Organization metafunction*

Analisis *organization metafunction* menunjuk pada bagaimana makna-makna disusun (disekuensikan—*sequenced*) dan diintegrasikan ke dalam suatu teks yang dinamis.⁶⁹ Dalam kerangka ini, aspek editing dari produk audio-visual menjadi bagian yang penting untuk diperhatikan, karena tahap editinglah yang menentukan bagaimana unsur-unsur penyusun teks saling berkolaborasi untuk membentuk kesatuan teks yang utuh dan koheren. Analisis *organization metafunction* dikerangkakan dalam perspektif dramaturgi yang telah kita bahas dalam bagian sebelumnya. Dengan demikian, analisis dilakukan untuk melihat bagaimana aspek *style* ditempatkan dalam teks secara keseluruhan, dan bagaimana setiap bagian dalam teks menjalankan fungsinya dalam struktur dramaturgi teks.

Ketiga analisis metafungsi ini dilakukan secara paralel, karena tidak ada hierarki di antara ketiganya. Semuanya berlangsung secara simultan dan saling berrelasi dalam proses pembentukan makna atas teks yang bersangkutan. Oleh karena itu, dukungan literatur-literatur tambahan mutlak diperlukan guna menjelaskan potensi-potensi makna yang ada dalam objek penelitian.

4. Menarik kesimpulan dari hasil analisis, sehingga mampu menjawab rumusan masalah yang telah diajukan sebelumnya, yaitu bagaimana

⁶⁹ van Leeuwen, *Op. Cit.*, hal. 94-95.

dramaturgi terrepresentasikan dalam tayangan berita televisi investigasi *Sigi 30 Menit* episode “Cicak vs Buaya”.

Tahapan analisis dalam penelitian ini dapat penulis ilustrasikan dalam grafis berikut ini:

Gambar I.7.

Tahapan analisis penelitian dramaturgi berita televisi.

