

## BAB II

### **SERIAL *GADIS KRETEK* SERTA KONTEKS EKONOMI DAN POLITIK GENDER DALAM INDUSTRI FILM, SINETRON, DAN LAYANAN VOD**

Serial *Gadis Kretek* yang tayang melalui *video on demand* (VoD) populer, Netflix, menjadi angin segar untuk memberikan ruang-ruang feminisme hadir khususnya dalam sinema Indonesia, di tengah kerasnya narasi patriarki yang menempatkan perempuan sebagai pihak yang pasif dalam industri televisi selama ini. Dengan kenyataan tersebut, bab ini ingin menguraikan lebih lanjut, mengenai konteks historis yang berkaitan langsung dengan pembahasan posisi perempuan dalam sinema Indonesia sampai pada *alihwahana* kemunculan sinema melalui *platform* VoD Netflix dalam serial *Gadis Kretek* ini. Hal ini penting untuk diuraikan, karena kondisi politik, ekonomi, politik dan budaya berpengaruh erat dengan bagaimana industri sinema Indonesia merepresentasikan perempuan.

#### **2.1. Representasi Perempuan dalam Media Audiovisual di Indonesia**

Perjuangan panjang kaum perempuan Indonesia untuk mendapatkan kesetaraan dalam segala bidang kehidupan, juga rupanya terlihat dari banyaknya kritik yang dilontarkan kelompok feminis mengenai kenyataan peran perempuan dalam industri sinema Indonesia. Hal ini tercermin dari buruknya representasi perempuan pada periode awal industri sinema, yang mana terlihat dari wajah industri film dan sinema televisi Indonesia yang sering kali menjadikan tubuh dan seksualitas perempuan untuk menarik penonton lebih banyak. Namun, sejak tahun 2000-an dengan munculnya perempuan yang bekerja di balik layar industri film, terutama sebagai sutradara, representasi perempuan dalam wajah perfilman

Indonesia menjadi lebih baik. Sayangnya, perkembangan baik representasi perempuan ini tidak ditunjukkan juga oleh industri televisi Indonesia. Bahkan, sinema elektronik (sinetron) Indonesia hingga tahun 2020-an masih sering menempatkan karakter perempuan sebagai karakter pasif. Namun, sejak menggeliatnya layanan *video on demand* (VoD) seperti halnya Netflix dan Disney+ Hotstar, membuka ruang lebih lebar untuk sutradara perempuan masuk dalam industri sinema televisi, meskipun dalam format digital, sehingga menjadikan representasi perempuan dalam sinema televisi menjadi lebih baik.

Dengan penjelasan tersebut, kemudian akan diuraikan lebih lanjut perkembangan representasi perempuan dalam media audiovisual Indonesia, diawali dengan industri film, kemudian dalam wajah televisi Indonesia yang diwakili oleh konten sinetronnya, dan terakhir masuk dalam layanan *video on demand* (VOD).

### **2.1.1. Gender Politis dan Konteks Ekonomi Media Representasi Karakter Perempuan dalam Film Indonesia**

#### **a) Gender Politis dalam Tayangan Film**

Barangkali jika menilik representasi perempuan dalam wajah perfilman Indonesia beberapa tahun belakangan ini, lebih baik daripada apa yang terlihat pada periode awal perkembangan film di Indonesia. Hal ini banyak dimotori oleh kritik-kritik feminis akan buruknya representasi perempuan dalam film terdahulu, terutama pada rezim otoriter kepemimpinan Soeharto era Orde Baru (1966-1998). Periode Orde Baru itu sangat kental dengan konsep hegemoni maskulinitas dengan figur *Bapak* sebagai seorang penjaga, pemberi, pemimpin yang mana menempatkan Soeharto sebagai figur *Bapak* paling dominan.

Suryakusuma (dalam Eliyanah, 2019:11) juga mengungkapkan bahwa hegemoni ini juga mempromosikan konsep femininitas *ibuisme* yang hanya membatasi peran perempuan dalam ranah domestik dan reproduktif. Idealisasi ini kemudian menjadi konstruksi hegemonik yang diformalkan melalui kebijakan, merambah kelembagaan, dan disebarkan melalui produksi budaya sebagai sebuah ideologi dominan. Ideologi ini kemudian terefleksikan dalam sinema Indonesia, yang memungkinkan mewujudkan lingkungan yang baik untuk memelihara hegemoni maskulinitas (Eliyanah, 2019:4-5).

Salah satu contohnya dalam film *Doea Tanda Cinta* (2015), *I Leave My Heart in Lebanon* (2016), dan *Jendral Soedirman* (2015) yang melanggengkan konsep *Bapakisme* melalui institusi militer. Penelitian oleh Budiman dkk. (2019) dan Budiman dan Sofianto (2018) mengungkapkan bahwa ketiga film tersebut berkontribusi dalam melanggengkan konsep maskulinitas melalui penggambaran laki-laki yang peduli. Penelitian yang dilakukan oleh Asri (2020) juga mengungkapkan bahwa film *Nanti Kita Cerita Tentang Hari Ini* (2019) menjadikan karakter bapak sebagai pemegang otoritas dalam memutuskan dan memberikan aturan dalam keluarga, sehingga memunculkan ketergantungan emosional dalam keluarga kepada sosok bapak.

Pada awalnya, peran karakter perempuan dalam sinema Indonesia juga tidak jauh dari hanya sebagai objek seksual atau karakter pasif untuk mendukung perkembangan karakter laki-laki utama. Murray (2019:16) mengargumenkan bahwa perempuan dalam film, hadir sebagai konstruksi dan realitas yang menginisiasi sebuah idealisasi dan erotisasi konstruksi laki-laki

tentang bagaimana seharusnya menjadi perempuan. Hal ini seperti tercermin dalam film *Cinta Pertama* (1973) yang menjadikan karakter perempuan bergantung dengan karakter laki-laki dan masih membawa narasi femininitas tradisional untuk menjadi perempuan yang lembut dan patuh dengan laki-laki. Hal tersebut banyak disebabkan karena sangat sedikitnya jumlah perempuan yang bekerja di balik layar sinema Indonesia. Meskipun, film *Kerikil-Kerikil Tajam* (1984) yang disutradarai oleh Sjuman Dyaja berhasil mewujudkan subjektivitas perempuan di mana perempuan ditampilkan menjadi karakter yang aktif, memiliki kompleksitas dalam emosinya, memiliki sifat yang mandiri, berani, dan tangguh.

**Tabel 2.1.** Representasi perempuan di film zaman Orde Lama – Orde Baru

<b>Judul Film</b>	<b>Sutradara</b>	<b>Representasi Perempuan</b>
<i>Sedap Malam</i> (1950)	Ratna Asmara	Subjektivitas dan kompleksitas perasaan perempuan yang bekerja sebagai pekerja seks komersial (PSK).
<i>Dokter Samsi</i> (1952)	Ratna Asmara	Perempuan sebagai pengambil keputusan, kompleksitas perempuan, karakter perempuan yang tangguh dan berani.
<i>Cinta Pertama</i> (1973)	Teguh Karya	Perempuan masih tergantung dan patuh dengan karakter laki-laki, lebih pasif dan mengikuti ide femininitas orde baru: sebagai ibu, kekasih, dan karakter yang lembut, halus.
<i>Kerikil-Kerikil Tajam</i> (1984)	Sjuman Dyaja	Subjektivitas perempuan; kuat, berani, perasaan yang kompleks, mandiri, dan tidak tergantung dengan karakter laki-laki.
<i>Kuldesak</i> (1997)	Mira Lesmana, bersama dengan Riri Riza, Nan Achnas, dan Rizal Mantovani	Subjektivitas perempuan; ibu yang tangguh, mahasiswi, perempuan berdaya dan kuat, maskulinitas perempuan.

Michalik (dalam Eliyanah, 2016:5) mengungkapkan bahwa pada tahun 1920-1990-an hanya terdapat empat sutradara perempuan, di mana dari 2.000 jumlah film yang diproduksi dan distribusi di Indonesia, hanya 21 yang dibuat oleh sutradara perempuan. Hal ini menunjukkan bahwa produksi film merupakan ranah pekerjaan laki-laki. Tercatat sutradara perempuan pertama di Indonesia baru meluncurkan film pertamanya berjudul *Sedap Malam* (1950), yang kemudian dijuluki pelopor sutradara perempuan di Indonesia yaitu Ratna Asmara. Azizah (2022) mengargumenkan bahwa Ratna Asmara mampu memberikan gebrakan besar dalam dunia perfilman Indonesia yang didominasi oleh laki-laki dan masih sangat maskulin.

Tahun 2000-an merupakan tahun mulai berkembangnya sutradara perempuan di Indonesia. Kurnia (dalam Eliyanah, 2016:6-7) menyatakan bahwa hanya terdapat sebanyak 25 sutradara perempuan dalam industri sinema di Indonesia antara tahun 1998 sampai 2010. Meskipun, beberapa sutradara perempuan menolak menyebut dirinya seorang feminis, namun subjektivitasnya sebagai seorang perempuan, yang tentu saja perhatian dengan kenyataan objektifikasi perempuan dalam film dan visinya pada kesetaraan gender, memungkinkan representasi perempuan dalam film menjadi lebih baik. Hal ini juga didorong oleh kenyataan bahwa sutradara perempuan pada era reformasi sudah memiliki pendidikan yang mapan dan teredukasi pula dengan paparan global mengenai kesetaraan gender di kehidupan sosial, pendidikan, dan politik.

**Tabel 2.2.** Representasi perempuan berdaya dalam genre film drama/romansa tahun 2001-2022

<b>Periode</b>	<b>Judul Film</b>	<b>Representasi Perempuan</b>
Reformasi 2000-2010	<i>Pasir Berbisik (2001)</i>	Ibu yang berdaya (tidak feminin), perempuan berdaya, beban ganda (ibu dan pencari nafkah).
	<i>Arisan! (2003)</i>	Wanita karir, perempuan maskulin dan feminin, beban ganda perempuan (ibu dan pencari nafkah).
	<i>Berbagi Suami (2006)</i>	Hasrat perempuan, perempuan homoseksual, perempuan kuat dan tidak bergantung secara emosional dengan suami.
Reformasi 2011-2020	<i>Sang Penari (2011)</i>	Penari ronggeng, maskulinitas perempuan, loyal dengan pekerjaannya, tidak bergantung pada laki-laki.
	<i>Kartini (2017)</i>	Perempuan maskulin sekaligus feminin, Karakter berdaya, cerdas.
	<i>Marlina: Si Pembunuh dalam Empat Babak (2017)</i>	Subjektivitas perempuan dalam mencari keadilan dirinya, tangguh, maskulinitas perempuan, berani.
	<i>Dilan 1990 (2018)</i>	Perempuan yang kuat, mandiri, dan berani. Emosional, namun tidak tergantung pada karakter laki-laki.
Reformasi 2021- sekarang	<i>Yuni (2021)</i>	Siswa yang bergelut antara pernikahan atau melanjutkan kuliah, cerdas, berani, mandiri.
	<i>Sayap-Sayap Patah (2022)</i>	Istri tangguh, mandiri, emosional; polisi yang berani, cerdas.

Meskipun terdapat kenyataan rendahnya jumlah sutradara perempuan di Indonesia, namun mereka berhasil menantang dominasi laki-laki dalam industri film Indonesia. Mereka juga sangat berkontribusi dalam meningkatkan

kesadaran pentingnya kesetaraan gender dan perspektif perempuan dalam film untuk generasi sutradara muda mendatang. Meminjam terminologi dari Raymond William, Sulistyani (2010) mengargumenkan bahwa ada kemungkinan besar konstruksi perempuan dalam film saat ini masih mengandung pengaruh-pengaruh yang tersisa (residu) dari wacana besar perempuan di era Orde Baru, dan pada saat yang sama, perubahan nilai-nilai dari perempuan, meskipun tidak sepenuhnya diwujudkan, namun telah menentang wacana dominan terkait dengan penggambaran perempuan.

Film yang pertama kali dapat dikategorikan sebagai film yang membawa semangat juang feminis di Indonesia, pada akhir periode Orde Baru, adalah film *Kuldesak* (1997) karya Mira Lesmana dan Nan Achnas yang salah satu plot naratifnya fokus pada karakter Lina yang mencari orang yang telah memperkosanya dan pada akhirnya dia membunuh pelakunya dengan tangannya sendiri. Dengan diawali oleh film *Kuldesak* ini pula, kemudian memotivasi sutradara perempuan untuk menghadirkan karya film yang berani menantang dan melawan hegemoni maskulinitas yang telah dinormalisasi dalam perkembangan film Indonesia.

*Pasir Berbisik* (2001) juga menjadi salah satu film karya sutradara perempuan yang berhasil menentang dominasi maskulinitas dan femininitas dalam narasi patriarki. Film ini menceritakan seorang ibu tunggal dari karakter Berlian yang menanggung beban ganda untuk mencari nafkah dan membesarkan anaknya, Daya. Sulistyani (dalam Sen & Hills, 2011:169) juga mengungkapkan bahwa *Pasir Berbisik* mampu mewujudkan pelawanan

terhadap gender politis yang ada di masa Orde Baru, dengan menampilkan karakter perempuan berdaya, bukan merupakan sifat feminin, yang mana tidak sesuai dengan konstruksi ibu ideal masa Orde Baru. Hal ini terlihat juga dari representasi Daya dan bibinya yang berhasil mengekspresikan hasratnya sebagai perempuan untuk menjadi seorang penari dan berjiwa bebas dengan mencintai apa yang mereka kerjakan. Ini menentang narasi patriarkis, bahwa ekspresi hasrat perempuan dalam masyarakat patriarkis dibatasi oleh aturan sosial mengenai perilaku dan bahasa yang dianggap “pantas”.

Sutradara perempuan juga rupanya berani untuk menentang hegemoni maskulinitas dengan memunculkan maskulinitas homoseksual. Nia Dinata melalui karya filmnya *Arisan!* (2003) dan *Arisan! 2* (2011) dengan berani menghadirkan karakter *gay* yang menantang dominasi keluarga inti yang terdiri dari seorang ayah dan ibu. Selain itu, film ini juga menampilkan perlawanan dalam gender dan hubungan seksual normatif, dengan menampilkan perceraian yang dialami oleh Meimei dan hubungan heteroseksual yang tidak berjalan dengan baik yang dialami oleh Andien. Hal serupa juga dapat dilihat dari film *Berbagi Suami* (2006) yang menampilkan hasrat perempuan melalui *voice* Siti yang memiliki hubungan homoseksual dengan Dwi. Film ini juga memperlihatkan kepuasan dalam karakter perempuan dalam hubungan seksualnya dalam hubungan homoseksualnya daripada dengan suaminya (Sulistiyani, 2010).

Dengan kenyataan ini, kehadiran sutradara perempuan telah menjadikan representasi perempuan dalam tayangan film menjadi lebih baik hingga sekarang ini dengan melawan hegemoni maskulinitas dan konsep *Bapakisme*.

#### **b) Konteks Ekonomi Media dalam Tayangan Film**

Pembahasan perempuan dalam industri sinema memang selalu bersentimen negatif, khususnya untuk kelompok perempuan. Secara terang-terangan bahkan peran perempuan dalam industri sinema selalu dijadikan sebagai karakter yang dipojokkan atas kepentingan kesejahteraan industri media. Mulvey (1989:19) mengargumentasikan bahwa dalam sebuah film itu ada suatu kondisi yang tidak setimpang yang akhirnya menjadikan karakter laki-laki sebagai pihak yang aktif dan karakter perempuan sebagai pihak yang pasif. Kondisi pasif ini akhirnya memojokkan karakter perempuan dengan hanya berperan sebagai objek erotis bagi karakter laki-laki dalam film dan penonton. Sehingga, keberadaan karakter perempuan ini hanya digunakan untuk menarik penonton lebih banyak demi keuntungan media.

Siapa sangka film horor yang sejak awal menjadi primadona penonton film Indonesia juga tidak dapat mengelak bila dituduh menjadi film yang banyak mengkomodifikasi tubuh perempuan. Bahkan, eksploitasi tubuh dan seksualitas perempuan ini juga telah muncul dalam film horor Indonesia sejak masa Orde Baru. Heider (dalam Ayun, 2015) menyatakan bahwa komedi, religi, dan seks itu merupakan ciri dari film Indonesia masa Orde Baru. Ayun (2015) mengargumenkan bahwa film *Suzana* merupakan pelopor dari propaganda seksualitas perempuan dalam film horor Indonesia. Di mana film horor

Indonesia rata-rata melanggengkan ideologi patriarki yang mendiskriminasi perempuan yang menjadikan perempuan sebagai komoditas yang diperjualbelikan untuk menarik penonton lebih banyak.

Meskipun perkembangan film horor sekarang ini tidak banyak mengobjektifikasi tubuh perempuan, namun nyatanya film horor selalu menjadikan perempuan sebagai pemerannya. Nugraha, dalam diskusinya dengan Kompas.com (2022), mengargumenkan bahwa film horor Indonesia itu identik dengan hantu perempuan yang akhirnya akan ditaklukkan oleh kyai, ustad, atau paranormal yang biasanya laki-laki. Penggunaan perempuan sebagai hantu juga sering kali menarik segmen pasar film yang lebih luas, apalagi jika menonjolkan aspek seksualitas perempuan (Nugroho & Hardiantoro, 2022). Hal ini juga masih terlihat hingga kini, seperti dalam film *KKN di Desa Penari* (2022) yang berhasil meraih penonton terbanyak sepanjang masa di Indonesia, yaitu lebih dari 10 juta penonton, yang mana juga menggunakan hantu perempuan sebagai karakter utama (CNNIndonesia.com, 2023).

Selain menggunakan propaganda seksualitas perempuan, industri perfilman Indonesia juga sering menggunakan nilai-nilai Islam untuk menarik penonton lebih banyak. Nilai agama Islam ini kemudian dipandang sebagai komoditas yang dapat diperjualbelikan. Hoesterey dan Clark (2012) mengargumenkan bahwa keberadaan film bertema Islam seharusnya dipahami dalam konteks yang lebih luas yaitu sebagai komodifikasi atas sebuah produk, bukan hanya sebagai penyebaran nilai Islami-nya semata. Nyatanya film bernuansa Islami ini naik daun karena digemari oleh masyarakat Indonesia.

Diawali film *Ayat-Ayat Cinta* (2008) yang mana berhasil meraih 3,5 juta penonton yang membuat gelombang baru primadona film nuansa Islami di wajah perfilman Indonesia (Arofah, 2013).

Sayangnya, representasi perempuan dalam tema Islami atau religi ini selalu menjadi pihak pasif. Hal ini juga dibuktikan dengan temuan penelitian yang dilakukan oleh Arofah (2013) yang meneliti lima film paling populer dan laris di Indonesia pada tahun 2009 yaitu *Ayat-ayat Cinta* (2008), *3 Doa 3 Cinta* (2008), *Laskar Pelangi* (2008), *Perempuan Berkahung Sorban* (2009), dan *Ketika Cinta Bertasbih* (2009). Penelitian tersebut menyimpulkan bahwa kelima film tersebut mengonstruksi peran perempuan sebagai pihak yang bergantung secara emosional terhadap karakter laki-laki dan menjadi pihak yang lemah dan hanya berkuat pada masalah domestik di mana hanya laki-laki saja yang mengambil keputusan dalam mengatasi masalah yang ada.

Kentalnya narasi agama Islam juga rata-rata menjadikan topik poligami, sering kali dijadikan isu utama dalam sebuah film. Seperti yang terlihat dalam film *Ayat-Ayat Cinta* (2008) dan *Berbagai Suami* (2006) yang mengangkat isu poligami. Menurut penelitian yang dilakukan Apriani (2012) film *Ayat-ayat Cinta* menggunakan perspektif kepentingan pasar sementara *Berbagai Suami* menggunakan perspektif perempuan. Sehingga, dalam *Berbagai Suami* subjektivitas perempuan muncul, sedangkan dalam *Ayat-Ayat Cinta* tidak, hanya menjadikan karakter pasif dan lemah, serta bergantung pada laki-laki. Hal ini juga nampaknya sama seperti film *Selesai* (2021). Film garapan sutradara laki-laki tersebut, dr. Tompi, nyatanya tidak dapat memunculkan subjektivitas

perempuan yang diselingkuhi oleh suaminya dan justru melanggengkan objektifikasi dan memojokkan perempuan (Hamid, dkk., 2022).

Hal ini memberikan kesimpulan bahwa perempuan sering kali hanya digunakan sebagai daya tarik penonton sehingga memberikan lebih banyak keuntungan untuk industri film di Indonesia. Baik dalam film bertema religi, percintaan, atau bahkan komedi.

## **2.1.2. Gender Politis dan Konteks Ekonomi Media Representasi Karakter**

### **Perempuan dalam Sinema Televisi (Sinetron) Indonesia**

#### **a) Gender Politis dalam Tayangan Sinetron**

Representasi perempuan dalam media merupakan sebuah perwujudan dari suatu ide atau pemikiran dari sebuah ideologi tentang perempuan di masyarakat. Tayangan sinema elektronik (sinetron) Indonesia itu sangat terpengaruh ide femininitas Orde Baru yang mana menempatkan perempuan marginal. Rogers (dalam Santoso, 2006) juga mengargumenkan, bahwa sinetron pada awal perkembangannya sering kali disinonimkan dengan opera sabun (*soap opera*) sebagai sebuah tayangan yang populer dan diperuntukan untuk perempuan, namun nyatanya masih sangat patriarkis. Hal ini diwujudkan dari adanya pola televisi yang memperlihatkan bahwa karakter laki-laki merupakan satu-satunya karakter yang dapat membuat keputusan dan memberikan perintah. Sementara, representasi perempuan yang tidak mendukung pola ini, akan direpresentasikan sebagai karakter antagonis.

Ambil contoh sinetron *Sang Pecinta* (2001) yang tayang di RCTI, merepresentasikan perempuan sebagai pihak yang haus harta dan

keberadaannya hanya menjadi pihak yang mendukung laki-laki dan menghasilkan keturunan. Hal serupa juga ditampilkan dalam *Kehormatan* (2000) karakter laki-laki ditampilkan sebagai karakter utama yang kaya raya, mampu memikat banyak perempuan, dan memiliki sifat yang dewasa. Sementara, perempuan ditampilkan memiliki sifat manja, ego tinggi, dan polos yang mau melakukan apa saja untuk mendapatkan lelaki yang dicintainya.

**Tabel 2.3.** Representasi perempuan dalam beberapa sinetron Indonesia dari Masa Orde Baru (1976) - Sekarang (2024)

Periode	Judul Film	Representasi Perempuan
Orde Baru (1966- 1999)	<i>Pelayah Seksi</i> (1976)	Seksualitas perempuan, objektifikasi komodifikasi tubuh perempuan.
	<i>Montar-montir Cantik</i> (1984)	Seksualitas perempuan, objektifikasi dan komodifikasi tubuh perempuan.
	<i>Warkop DKI</i> (1996-2002)	Seksualitas perempuan, objektifikasi dan komodifikasi tubuh perempuan.
Reformasi (2000- 2009)	<i>Kehormatan</i> (2000)	Perempuan haus harta, pasif, karakter yang mendukung perkembangan laki-laki.
	<i>Sang Pencinta</i> (2001)	Karakter pendukung, egois dan polos, licik untuk mendapatkan laki-laki.
	<i>ABG</i> (2002)	Mengejar laki-laki, lemah, seksualitas perempuan.
	<i>Ada Apa dengan Cinta?</i> (2003)	Mengejar laki-laki, lemah, seksualitas perempuan.
	<i>Kawin Gantung</i> (2005)	Mengejar laki-laki, lemah, seksualitas perempuan.
	<i>Liotin</i> (2005)	Perusak hubungan orang lain, perempuan yang lemah.
Reformasi (2010- 2019)	<i>Anak-anak Manusia</i> (2013)	Perempuan pasif dan lemah, domestifikasi perempuan
	<i>Hanya Tuhan yang Tahu</i> (2013)	Perempuan lemah, gemar bergosip, domestifikasi perempuan.
	<i>Para Pencari Tuhan</i> (2013)	Perempuan lemah, gemar bergosip, domestifikasi perempuan.

Reformasi (2020-sekarang)	<i>Suara Hati Istri</i> (2021)	Perempuan pasif dan terzalimi, perempuan bergantung kepada laki-laki, dipoligami.
	<i>Buku Harian Seorang Istri</i> (2021-2022)	Istri yang lemah, domestifikasi perempuan, perempuan terzalimi.
	<i>Azab</i> (2018-sekarang)	Perempuan pasif dan terzalimi, perempuan licik dan egois, perusak hubungan orang, dan serakah.

Perkembangan sinetron tahun 2010-an ke atas juga tidak lebih baik dalam merepresentasikan perempuan. Penelitian yang dilakukan Thaniago dan Arief (2014) menyoroti karakter perempuan dalam sinetron bertajuk ramadan, yang tentu saja sangat dominan dengan narasi agama Islam, yaitu *Anak-anak Manusia* (2013) di RCTI, *Hanya Tuhanlah Yang Tahu* (2013) di Trans TV, dan *Para Pencari Tuhan* (2013) di SCTV. Penelitian ini mengungkapkan bahwa ketiga sinetron tersebut masih mengadopsi stereotip dominan yang memojokkan karakter perempuan pada sifat-sifat lemah dan pasif serta hanya berkulat pada ranah domestik. Karakter perempuan digambarkan sebagai tukang gosip, gemar belanja, dan sering kali digoda oleh karakter laki-laki.

Selain menjadi karakter pasif, perempuan juga sering kali hanya direpresentasikan sebagai objek seksual dalam sebuah tayangan sinetron. Ibrahim, dkk. (dalam Sujarwa, 2010:111-112) mengargumenkan bahwa produsen film di Indonesia itu mengadopsi ide dari John Berger yang menyatakan bahwa daya tarik tubuh perempuan 'indo' itu dapat menarik banyak penonton karena dapat memberikan sebuah rasa kepada penonton laki-laki untuk memiliki dan, pada tahapan ekstream, menikmati citra tubuh

tersebut. Rupanya, produksi sinetron juga mulai menduplikasi cara tersebut untuk menjulangkan rating tayangannya.

Sujarwa (2010:91-96) mengargumenkan bahwa aspek seperti sensualitas, erotisme, dan bahkan komodifikasi pada tubuh seseorang itu merupakan aspek yang siapa saja dapat mencerna. Aspek sensualitas ini juga rupanya telah ada sejak perkembangan awal sinetron di Indonesia. Sinetron remaja yang fokus pada tema-tema percintaan juga rupanya menjadikan aspek sensualitas itu menjadi daya tarik utamanya. Hal ini dapat dilihat dari sinetron yang memperlihatkan anak-anak SMP atau SMA, seperti serial televisi *Ada Apa dengan Cinta?* (2003), *ABG* (2002), *Cinta SMU* (2002), dan *Kawin Gantung* (2005). Di sekolah mereka sering kali menggunakan pakaian yang menunjukkan bagian tubuh privatnya. Seperti, kemeja dengan lengan yang sangat pendek dan transparan. Apalagi roknya, sangat minim bahan dan sangat jauh di atas lutut.

Ideologi pasar yang mengkomodifikasi dan mengobjektifikasi tubuh perempuan ini juga terjadi pada tema komedi. Penelitian yang dilakukan oleh Santyaputri dan Piliang (2011) juga menyebutkan bahwa perempuan hanya ditempatkan sebagai sebuah objek bagi karakter laki-laki dan tubuhnya hanya dilihat sebagai sebuah tanda (*sign*). Seperti dalam seri *Wakop DKI*, yang sering kali menjadikan perempuan dan tubuhnya sebagai bahan lelucon. *Warkop DKI* juga sering kali merepresentasikan perempuan yang terstereotipkan. Di mana karakter perempuan utama pasti langsing, cantik, dan berpakaian mewah,

sedangkan karakter perempuan pendukung berbadan berisi dan wajah yang kurang menawan.

#### **b) Konteks Ekonomi Media dalam Tayangan Sinetron**

Sinetron *Losmen* barangkali menjadi pembuka gerbang awal maraknya produksi sinetron di Indonesia. *Losmen* yang tayang tahun 1980 di TVRI ini, rupanya mengharuskan penonton untuk bersabar menunggu tayangan sinetron ini disiarkan. Hal ini dikarenakan *Losmen* hanya tayang sekali dalam sebulan. Setelah *Losmen* laris, TVRI kemudian menayangkan sinetron *Aku Cinta Indonesia* (ACI) yang tayang tahun 1985 dan *Keluarga Rahmat* pada tahun 1987. Kirana (2019) mengargumenkan bahwa TVRI bukanlah merupakan stasiun televisi yang hadir untuk mengisi pundi-pundi rupiah (*profit-oriented*) sehingga ketiga sinetron besutan TVRI ini benar-benar mampu menghibur masyarakat dan memang hanya itulah tujuan awal produksinya.

Baru sejak tahun 1990-an mulai naik daunnya industri sinetron di Indonesia. Tonggak sejarah, bahwa program acara yang berformat drama ini, sanggup memberikan pundi-pundi rupiah yang sangat melimpah kepada stasiun televisi swasta lewat iklan yang masuk. Labib (2002:51) mengargumenkan bahwa media itu selalu berpihak pada pemodal, institusi kapitalis adalah nafas dari media. Dengan alasan profit juga, barangkali penonton bisa lebih lega, karena industri media mulai memanjakan mereka dengan tidak mengulur-ulur waktu menunggu penonton hingga satu bulan untuk menunggu cerita sinetron kegemarannya tayang dan dengan tema yang lebih beragam dengan kemunculan stasiun televisi swasta.

Melimpahnya jumlah sinetron di Indonesia juga berkat tergilanya industri media terhadap peroleh *audience rating* yang tinggi. Labib (2002:5) menyatakan bahwa *audience rating* merupakan persentase tingkat kepopuleran suatu tayangan televisi di mata para penontonya. Berdasarkan data dari Departemen Riset Festival Sinetron Indonesia (FSI) menunjukkan bahwa selama tahun 1995 jumlah episode dalam sinetron yang diproduksi televisi Indonesia mencapai total 1.138 episode, bahkan angka ini naik pada tahun 1996 menjadi total 2.056 episode. Namun, produksi sinetron turun sejak saat krisis ekonomi terjadi, mulai akhir tahun 1997-1998. Baru pertengahan 1999 selanjutnya, produksi sinetron mulai berangsur naik pelan-pelan (Ida, 2006:85-87)

Tahun 2000-an dapat dibilang tahun-tahun sinetron berlimpah ruah. Temanya mulai unik dan bahkan mulai tidak masuk akal. Sinetron dengan tema menjual mimpi kepada penontonya adalah tema cerita yang menjadi kegemaran penonton Indonesia. Labib (2002:113) menyatakan bahwa sinetron yang menjual mimpi kepada penontonya merupakan sinetron yang banyak menempati *audience rating* terbaik, seperti dalam *Tersanjung*, *Dewi Fortuna*, *Kehormatan*, dan *Sang Pencinta*. Selain menjual mimpi, sinetron dengan format seri dan serial juga banyak digemari oleh masyarakat Indonesia. Kedua format cerita sinetron ini juga memiliki episode yang sangat panjang, bahkan bisa mencapai ratusan episode. Sehingga, dengan digemarinya format sinetron ini, berdampak besar juga dalam munculnya sistem kejar tayang dalam sinetron.

Kirana (2019) mengargumenkan bahwa sistem kejar-tayang yang menyebabkan cerita sinetron-sinetron Indonesia mulai tidak jelas arahnya. Hal

ini dimulai dari sinetron *Liontin* (2005) yang tayang setiap hari di RCTI yang saking larisnya episodenya sampai 1001 episode. Ketidakjelasan ceritanya ini dikarenakan sinetron ini mulai mengarahkan pada pandangan negatif mengenai hubungan, seperti banyak menampilkan adegan perselingkungan dan perusakan rumah tangga orang. Hal serupa juga terjadi pada sinetron *Tersanjung*. Program manajer IVM dari sinetron serial tersebut, bahkan terheran dengan kenyataan bahwa banyak sekali komentar yang menyatakan bahwa *Tersanjung* memiliki alur yang tidak jelas dan tidak logis, namun nyatanya *rating*-nya selalu tinggi dan setiap episodenya laris di pasaran.

Pada tahun 2020-an nampaknya IVM juga masih sering kali mendapat teguran dari Komisi Penyiaran Indonesia (KPI) karena menampilkan cerita yang tidak logis dan tidak layak tayang. Sebut saja sinetron *Suara Hati Istri* yang banyak mendoktrin untuk laki-laki berpoligami dan sempat dilaporkan karena menggunakan aktris berumur 15 tahun untuk berperan sebagai istri yang dipoligami (Mario & Dian, 2021). Judul sinetron lain seperti *Azab* juga banyak dikomentari negatif oleh penonton. Bahkan, Dewi (2022) menyatakan bahwa sinetron *Azab* merupakan sinetron dengan cerita yang tidak jelas, memiliki judul yang panjang layaknya judul skripsi, dan memiliki plot cerita yang tidak logis.

### **2.1.1. Gender Politis dan Konteks Ekonomi Media Representasi Karakter Perempuan dalam Layanan *Video on Demand* (VoD)**

#### **a) Politik Gender dalam Tayangan VoD**

Sejak masifnya industri *Video on Demand* (VoD), seperti halnya Netflix, Vidio, Viu, WeTV, Disney+ Hotstar, Iflix, ataupun HOOQ, memberikan ruang

yang luas untuk narasi feminisme hadir sebagai tontonan masyarakat Indonesia. Selain itu, platform-platform tersebut juga memungkinkan untuk sutradara perempuan, yang awalnya hanya berkecimpung di dunia perfilman, untuk dapat memberikan kontribusinya terhadap industri sinema (sinetron) di Indonesia. Apalagi jika pembahasan ini ditarik lebih jauh dalam aspek politik media, terutama yang terjadi pada *platform subscription video on demand* (SVoD) besar seperti Disney+ atau Netflix, keduanya menyatakan ingin mengedepankan narasi inklusivitas dan keberagaman (*diversity*) dalam konten yang ditayangkannya, baik format film atau serial.

Penelitian oleh *University of Wouthern California* (2021) menemukan bahwa sebesar 52 persen, baik film maupun serial Netflix, telah melibatkan perempuan diproduksinya. Bahkan, 35,7 persen karakter utama dari tayangan-tayangan Netflix tersebut juga berasal dari kelompok *marginal*, seperti karakter dengan kulit berwarna, komunitas LGBTQIA+, kelompok disabilitas, dan lain sebagainya (Hartanto & Karim, 2022). Hal tersebut, tentu berdampak baik dalam mengubah hegemoni maskulinitas yang mendominasi industri sinetron maupun perfilman Indonesia. Apalagi dengan kenyataan bahwa banyak masyarakat Indonesia yang telah berlangganan dalam platform tersebut. Annur (2022) mencatat bahwa hingga tahun 2020, tercatat sebanyak 906.797 pengguna Netflix individu dari Indonesia. Itu saja baru hitungan untuk pelanggan individu, bukan semua orang yang telah mengonsumsi Netflix secara keseluruhan.

Platform SVoD rupanya juga banyak merepresentasikan karakter perempuan berdaya yang mendukung narasi feminisme. Hal ini tercermin dari kenyataan bahwa Disney+ berhasil memproduksi serial televisi yang disutradarai langsung oleh sutradara perempuan yang memperlihatkan karakter pahlawan super perempuan yang awalnya hanya menjadi karakter pendukung dalam film aslinya, *Avengers* milik Marvel Studio. Seperti dalam serial *WandaVision*, *Ms. Marvel*, *What If...?*, dan *She-Hulk: Attorney at Law*. Begitu juga Netflix, yang banyak menghadirkan karakter perempuan cerdas sebagai karakter utama dalam produksi film atau serialnya. Seperti pada *The Queen's Gambit* (seorang perempuan cerdas dalam bermain catur), *Jessica Jones* (seorang superhero dari marvel), *The Crown* (bercerita mengenai kepemimpinan mendiang Ratu Elizabeth II).

Bahkan, kedua platform SVoD tersebut sering kali dinilai meramalkan *woke culture* untuk mewujudkan filosofinya sebagai platform yang mengedepankan inklusivitas. Tentu, dibalik dari narasi negatif yang menilai bahwa *woke culture* dalam produksi film atau serial dari platform digital tersebut, terdapat kenyataan bahwa ada representasi yang lebih baik dalam menghadirkan perempuan. Di mana perempuan tidak lagi hanya berperan sebagai karakter yang mendukung karakter laki-laki, namun menjadi karakter utama yang mengatur jalannya plot sebuah film atau serial. Pietaryte dan Suzina (2023) mengungkapkan bahwa Netflix telah menghadirkan karakter perempuan yang lebih baik, di mana perempuan menjadi karakter utama dan bahkan memiliki peran yang lebih dominan daripada karakter laki-laki.

Pietaryte dan Suzina juga mengungkapkan bahwa kenyataan tersebut menyimpang dari pandangan konvensional yang menyatakan bahwa perempuan seharusnya direpresentasikan tunduk atau subordinat di bawah dominasi karakter laki-laki.

**Tabel 2.4.** Keberagaman representasi perempuan dalam serial VOD Indonesia

Judul Film	Representasi Perempuan
<i>Layangan Putus</i> (2021-2022)	Ibu tunggal yang bekerja sebagai dokter, mandiri dan bekerja sebagai dokter.
<i>Sianida</i> (2021)	Perempuan homoseksual, wanita karir, maskulinitas perempuan.
<i>Drama Ratu Drama</i> (2022)	Menampilkan hasrat dari seorang bintang film perempuan untuk mendapatkan karakter protagonis.
<i>Imperfect the Series 2</i> (2022)	Menampilkan kehidupan empat sahabat perempuan melawan hegemoni dominan tentang standard kecantikan.
<i>Mendua</i> (2022)	Sebagai dokter dan seorang ibu, istri yang diselingkuhi namun tidak tergantung dengan laki-laki, perempuan yang kuat, dan cerdas.
<i>Kupu Malam</i> (2022)	Mahasiswa cerdas yang bekerja sebagai pekerja seks komersial.
<i>Bestie 2</i> (2023)	Kompleksitas persahabatan antara empat sahabat perempuan: akan trauma, diselingkuhi, ketakutan untuk memiliki anak, <i>single-mom</i> .

Lewat platform VoD ini pula, sutradara perempuan diberikan ruang untuk menghadirkan subjektivitas perempuan dalam industri sinema Indonesia (sinetron) yang sangat kental dengan narasi patriarki yang menempatkan perempuan *marginal*. Nugraha (2023) setidaknya menyebutkan sepuluh serial VoD, dikenal juga dengan istilah *web series*, yang berhasil menghadirkan isu-isu mengenai keperempuanan, yaitu Ginanti Rona dengan serial *Paradise Garden* (2021), Annisa Meutia dengan serial *Flora* (2022), Nia Danita dengan

serial *Suka Duka Berduka* (2022), Prisia Nasution dengan serial *12 Hari* (2022), Naya Anindita dengan serial *Imperfect the Series 2* (2022), Pritagita dengan serial *Mendua* (2022), Annisa Meutia dengan serial *My Nerd Girl 2* (2023) Hadrah Daeng Ratu dengan serial *Mom 2* (2023), Dinna Jasanti dengan serial *Bestie 2* (2023), dan terakhir Kamila Andini dengan serial *Gadis Kretek* (2023). Nugraha menyatakan bahwa serial-serial tersebut mampu menghadirkan dan mengangkat isu-isu mengenai perempuan dari sudut pandang perempuan.

#### **b) Konteks Ekonomi Media dalam Tayangan VoD**

Masa pandemi Covid-19 membawa dampak signifikan dalam perubahan pada cara masyarakat menikmati tontonan sinetron maupun film sejak diperkenalkannya layanan *video streaming digital*. Ildir dan Rappas (dalam Hidayat, dkk., 2023) mengasumsikan bahwa sejak digunakannya platform layanan video streaming digital, seperti Netflix, Disney+ Hotstar, Amazon Prime Video, begitu juga Viu mengakibatkan ada transformasi besar-besaran dalam cara penonton itu mendapatkan, berinteraksi, dan menemukan film. Apalagi sejak masa Pandemi Covid-19, masyarakat Indonesia mulai berbondong-bondong menggunakan layanan VoD tersebut sebagai sarana hiburan, karena banyaknya bioskop yang harus ditutup sementara. Bahkan, berdasarkan riset dari Populix (2022) sebanyak 74 persen masyarakat Indonesia telah menggunakan layanan VoD tersebut (Putri, 2023).

Salah satu keunggulan dari VoD adalah keberagam konten film maupun serial yang ada. Inilah yang menjadi disrupsi besar-besaran dalam industri film, di mana dari tayangan televisi yang ditentukan oleh pemilik media dan layanan

bioskop yang terbatas dalam penayangan judul film, VoD hadir menawarkan banyak sekali pilihan judul film maupun serial sesuai keinginan penonton. Hal inilah yang menjadi daya tarik utama untuk masyarakat mulai mendaftarkan diri sebagai pelanggan dalam platform VoD yang ada. Hasil penelitian dari Databoks.katadata.co.id (2022) menunjukkan bahwa alasan dominan pengguna berlangganan platform VoD karena mereka bisa menonton di mana saja dan terdapat banyak ragam pilihan film maupun serial yang ditawarkan.

McDonald dan Rowsey (2022:110-111) mengargumenkan bahwa platform VoD juga berhasil dalam memenuhi selera tiap pelanggan, yang mana selera tontonannya pun berbeda-beda, dengan menyediakan beragam konten dan algoritma untuk mewujudkan personalisasi di tiap akun pelanggan untuk merekomendasikan konten hiburan yang sesuai kebutuhan mereka. Algoritma tersebut juga berdampak baik dalam mempertahankan pelanggan. Hal ini didasari oleh alasan bahwa VoD sering kali memudahkan pelanggan untuk memilih konten sesuai dengan kegemaran dan kebiasannya dalam menonton, yang pada akhirnya dapat mempertahankan pelanggan, dengan ini pula platform VoD ini memperoleh penghasilan yang lebih besar.

Mengingat platform VoD ini merupakan platform yang wujudkan untuk konsumsi secara global, sehingga menjadi faktor penting inklusivitas dan diversitas dari konten-konten tayangannya. Fung & Chik (dalam Hidayat dkk., 2023) menyatakan bahwa platform digital seperti Netflix memiliki koleksi material yang beragam, untuk menyediakan penonton yang ada di seluruh dunia. Berkat kehadiran VoD ini juga yang mana dapat memperluas

aksesibilitas tayangan, memungkinkan untuk produser sinema untuk dapat berinteraksi dengan beragam kultur. Sehingga, untuk menarik banyak lagi pelanggan dari belahan dunia yang lain, platform global seperti Netflix dan Disney+, mulai bekerja sama dengan industri sinema lokal untuk menayangkan film atau serial lokal yang telah ada atau memproduksi tayangan baru.

Layanan VoD ini juga berdampak baik dalam perkembangan sinema Indonesia. Hal ini karena sutradara perempuan yang awalnya hanya berkecimpung di industri film, dapat memperluas karyanya dalam industri sinetron Indonesia (dalam format seri/serial). Hal ini juga disebabkan alasan bahwa konten yang menarik dan berkualitas itu menjadi kunci dari keberhasilan dari persaingan bisnis layanan VoD. Straitsresearch.com (2020) mencatat bahwa kualitas konten dari VoD lebih penting daripada kuantitas, hal ini dikarenakan pelanggan cenderung memilih konten yang berkualitas dan diproduksi secara profesional.

## **2.2. Serial *Gadis Kretek* (2023)**

*Gadis Kretek (Cigarette Girl)* merupakan salah satu judul serial yang dirilis melalui platform *Subscription Video on Demand* (SVoD) Netflix menjelang akhir pergantian tahun pada 2 November 2023. Serial *Gadis Kretek* ini merupakan serial orisinal Netflix pertama yang berasal dari Indonesia. Serial yang pada awal penayangannya sempat menduduki serial paling banyak ditonton di Netflix ini, merupakan sebuah adaptasi dari novel laris terbitan Gramedia Pustaka Utama tahun 2012 dengan judul yang sama karya Ratih Kumala.

*Cigarette Girl* yang dikategorikan oleh situs *Internet Movie Database* (IMDb) sebagai serial televisi, jika di Indonesia tentu penyebutannya berubah menjadi sinetron, nyatanya dapat membuktikan bahwa industri sinema Indonesia tidak tertinggal jauh dengan negara lainnya, seperti Korea Selatan yang diakui mampu memberikan tayangan serial *apik* dan digemari oleh siapapun. Di platform yang sama, IMDb, serial ini juga telah mendapatkan 1,7 ribu ulasan pengguna dengan rating sebesar 8,3 dari 10 dengan 33,2 persen pengguna memberikan nilai 10 pada serial ini (IMDb, 2024). *Gadis Kretek* ini juga berhasil menjadi satu-satunya serial dari luar Korea yang ditayangkan dalam Busan International Film Festival (BIFF) 2022 di antara lima serial Korea lainnya. Hal ini merupakan pencapaian besar karena format serial khususnya dari luar Korea sangat sulit untuk masuk dalam jajaran judul sinema yang dapat ditayangkan dalam BIFF ini.

Keberhasilan suatu sinema tentu tidak dapat dipisahkan dari peran sutradara. Serial yang awalnya hanya akan disutradarai oleh Ifa Isfansyah saja ini, kemudian harus melibatkan Kamila Andini dalam proses produksinya. Dalam salah satu wawancaranya dengan Narasi, Andini menyatakan bahwa dirinya diminta menjadi sutradara dalam serial ini karena dinilai oleh beberapa produser film dirinya sangat senang dalam mewujudkan representasi perempuan, apalagi *Gadis Kretek* sangat berhubungan dengan perjuangan pemberdayaan perempuan. Andini dirasa dapat memperkaya perspektif perempuan dalam proses produksi *Gadis Kretek* ini yang mana mewujudkan perempuan berdaya lewat karakter Dasiyah.

*Gadis Kretek* merupakan sebuah serial yang terdiri dari lima episode dalam musim pertamanya. Serial ini menceritakan tokoh sentral perempuan bernama

Dasiyah lewat perspektif Lebas dan Arum yang membaca surat-surat lama yang ditulis Dasiyah dalam kehidupan sehari-harinya. Dasiyah merupakan anak sulung dari dua bersaudara keluarga Idroes yang memiliki industri kretek rumahan bernama Kretek Merdeka. Dasiyah merupakan sosok perempuan dewasa yang pandai dan suka sekali meracik saus kretek serta piawai dalam memilih tembakau terbaik. Namun, kepiawaiannya tersebut tidak diakui oleh masyarakat, karena perempuan pada zaman tersebut, awal kemerdekaan Indonesia, hanya boleh mengurus urusan rumah tangga. Dasiyah tidak diizinkan masuk ke dalam ruangan meracik saus kretek, apalagi membuat saus kretek, karena keterlibatan perempuan dalam membuat saus kretek akan membuat rasa asam pada kreteknya.

Kompleksitas cerita mulai terlihat saat Dasiyah yang tidak berkeinginan menikah dalam hidupnya, diminta oleh kedua orang tuanya untuk menerima lamaran putra dari pendiri Kretek Boekit Kelapa, Seno Aji. Sehingga, Dasiyah harus dipinggir dan belajar segala urusan rumah tangga dengan bibi di rumahnya, mulai dari memasak, menata rumah, dan kegiatan seorang istri lainnya. Namun, kisah cinta antara Dasiyah dan Soeraja, yang sudah timbul sejak lamaran dari Seno, memungkinkan untuk Dasiyah masih melakukan kegiatan yang digemarinya, yaitu meracik saus, berkat beberapa bantuan dari Soeraja. Hingga akhirnya, kisah romansa antara Dasiyah dan Soeraja inilah yang banyak mewarnai plot cerita serial *Gadis Kretek* disamping isu-isu mengenai perempuan yang ada.

Serial *Gadis Kretek* ini memang bertujuan untuk menghadirkan pengalaman *termarginalkannya* perempuan dalam ruang lingkup masyarakat sosial yang selalu menjadikan laki-laki sebagai pihak dominan. Kamila Andini dalam wawancara

dengan Narasi, mengungkapkan bahwa dirinya ingin mengajarkan nilai-nilai feminisme melalui perspektif perempuan yang *marginal*. Andini ingin mewujudkan sosok perempuan yang lebih maju dari zamannya dan tidak selalu menjadi korban, apalagi melihat konteks waktu pada serial ini pada masa awal kemerdekaan yang mana perempuan selalu dijadikan korban (Narasi, 2023).

Selain plot cerita yang kompleks serta sutradara yang berpengalaman dalam bidangnya, Serial *Gadis Kretek* ini juga diisi dengan aktris dan aktor ternama Indonesia yang memainkan karakter-karakternya. Sebut saja Dian Sastro yang sering kali mewarnai layar bioskop Indonesia dengan melimpahnya penghargaan yang didapatkannya. Bahkan, Dian Sastro (sebagai Dasiyah) juga beberapa kali mendapatkan pujian dari perannya sebagai R.A Kartini dalam film *Kartini* (2017) yang disutradarai oleh Hanung Bramantyo. Begitu juga dengan Aryo Bayu (sebagai Soeraja) dan Putri Marino (sebagai Afrum) yang telah mendapatkan banyak penghargaan dalam dunia akting dan perfilman Indonesia. Serial ini juga menghadirkan Arya Saloka (sebagai Lebas) yang sering kali menghiasi layar kaca Indonesia melalui sinetron *Ikatan Cinta* (2020-2024) yang mampu menguasai rating-rating tertinggi dalam tayangan televisi Indonesia pada masanya.