

KRITIK SOSIAL DALAM FILM-FILM *SI KABAYAN* DI ERA ORDE BARU: LEGALISASI JUDI, SISTEM IJON, DAN KETIDAKAMANAN MASYARAKAT

Rangga Saptya Mohamad Permana¹, Undang Ahmad Darsa², dan Elis Suryani Nani Sumarlina³

¹Fakultas Ilmu Komunikasi, Universitas Padjadjaran, Jatinangor, Sumedang

^{2,3}Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Padjadjaran, Jatinangor, Sumedang

Email: ¹rangga.saptya@unpad.ac.id; ²undang.a.darsa@unpad.ac.id; ³elis.suryani@unpad.ac.id

*E-mail Korespondensi: ¹rangga.saptya@unpad.ac.id

ABSTRAK. Artikel ini membahas representasi kritik sosial dalam tiga film Kabayan, yaitu *Si Kabayan* (1975), *Si Kabayan Saba Kota* (1989), dan *Si Kabayan dan Gadis Kota* (1989), yang diproduksi dalam kurun waktu pemerintahan Orde Baru. Penelitian ini mengangkat tiga isu utama yang terekam dalam narasi film: pertama, legalisasi judi oleh pemerintah dan dampaknya terhadap masyarakat; kedua, sistem ijon yang mencengkeram petani miskin di desa; dan ketiga, ketidakamanan sosial termasuk maraknya penculikan pada era tersebut. Metode penelitian yang digunakan adalah analisis tekstual dengan pendekatan kultural-politik, yang memadukan telaah terhadap unsur sinematografi, dialog, serta konteks historis-sosiologis film. Hasil penelitian menunjukkan bahwa film-film Kabayan tidak hanya berfungsi sebagai hiburan semata, tetapi juga sebagai medium kritik sosial yang efektif. Film *Si Kabayan* (1975) menyindir keras kebijakan negara dalam melegalkan praktik judi yang merusak tatanan moral masyarakat. Film *Si Kabayan Saba Kota* (1989) secara eksplisit menampilkan penindasan sistemik terhadap petani melalui praktik ijon, sekaligus memperlihatkan ketidakberdayaan aparat desa. Sedangkan dalam *Si Kabayan dan Gadis Kota* (1989), kekhawatiran atas penculikan mencerminkan kondisi sosial-politik di mana rakyat merasa tidak aman, baik oleh kriminalitas maupun oleh represi negara. Dengan menjadikan Kabayan sebagai simbol perlawanan kaum marjinal, ketiga film ini menyuarakan keresahan rakyat kecil terhadap ketimpangan struktural di era Orde Baru. Dengan demikian, film Kabayan dapat dibaca sebagai teks kultural yang menawarkan wacana perlawanan terhadap hegemoni negara.

Kata-kata Kunci: Film; *Si Kabayan*; kritik sosial; Orde Baru; ketimpangan struktural

SOCIAL CRITIQUE IN THE *SI KABAYAN* FILMS IN THE NEW ORDER ERA: LEGAL GAMBLING, SHARECROPPING SYSTEM, AND PUBLIC INSECURITY

ABSTRACT. This article explores social criticism portrayed in three Kabayan films: *Si Kabayan* (1975), *Si Kabayan Saba Kota* (1989), and *Si Kabayan dan Gadis Kota* (1989), all produced during Indonesia's New Order regime. The study focuses on three key themes: the legalization of gambling and its negative social impact, the exploitative sharecropping system (ijon) that traps rural farmers, and widespread insecurity, including kidnappings, reflecting the broader climate of fear under an authoritarian state. The research employs textual analysis with a cultural-political approach, analyzing cinematic elements, dialogues, and historical context. Findings reveal that these films serve not merely as light-hearted entertainment, but as potent vehicles for socio-political critique. *Si Kabayan* (1975) satirizes the state's endorsement of gambling, exposing its moral and economic consequences for the poor. *Si Kabayan Saba Kota* (1989) vividly portrays the unjust ijon system and the impotence of village authorities to protect farmers from predatory lenders. Meanwhile, *Si Kabayan dan Gadis Kota* (1989) expresses public anxiety over criminal threats and political repression, alluding to forced disappearances during the New Order. Through the character of Kabayan, a symbolic figure of grassroots resistance, the films articulate dissent from the perspective of the marginalized. Collectively, these cinematic texts offer a rich cultural discourse that critiques structural inequalities and governmental negligence during Suharto's authoritarian rule. By encoding political messages within rural comedy, the *Si Kabayan* films function as subversive commentaries embedded within popular culture.

Keywords: Film; *Si Kabayan*; social critique; New Order; structural inequality

PENDAHULUAN

Film, sebagai produk budaya populer, memiliki potensi besar dalam merefleksikan sekaligus mengkritisi realitas sosial-politik masyarakat pada suatu zaman tertentu. Dalam konteks Indonesia, film tidak hanya hadir sebagai bentuk hiburan, tetapi juga sebagai media

komunikasi sosial yang mampu menyuarakan keresahan, ketimpangan, dan ketidakadilan yang dialami oleh masyarakat. Salah satu genre yang menarik untuk dikaji adalah film komedi rakyat, yang secara halus namun tajam menyisipkan kritik terhadap struktur kekuasaan yang timpang. Tokoh Kabayan, yang berasal dari cerita rakyat Sunda, menjadi representasi sosok desa yang

cerdik, polos, tetapi memiliki kemampuan untuk mengkritik keadaan sosial di sekitarnya secara jenaka dan jenial.

Tiga film yang menjadi objek kajian dalam artikel ini—*Si Kabayan* (1975), *Si Kabayan Saba Kota* (1989), dan *Si Kabayan dan Gadis Kota* (1989)—diproduksi dalam era Orde Baru, sebuah periode pemerintahan otoriter yang dikenal dengan kontrol ketat terhadap media, termasuk film. Meskipun demikian, banyak pembuat film menggunakan cara-cara simbolik dan narasi implisit untuk menyampaikan kritik sosial-politik. Dalam *Si Kabayan*, terdapat sebuah adegan di mana sepasang warga kota mendatangi kuburan keramat untuk meminta nomor buntut dari “makhluk gaib”, yang sebenarnya diperankan oleh Kabayan. Sang wanita berkata, “*Mbah, berikan saya angka yang tepat. Kata tetangga saya, Mbah selalu memberi angka yang tepat. Mereka sudah pada kaya, Mbah. Tapi saya malah sebaliknya.*” Adegan ini bukan hanya menyindir praktik kepercayaan terhadap hal gaib, tetapi juga menyentil realitas bahwa rakyat—bahkan yang berpendidikan—menjadi korban dari sistem judi legal seperti Sumbangan Dermawan Sosial Berhadiah (SDSB) yang dilegalkan oleh negara. Pemerintah Orde Baru, sebagaimana dicatat oleh Pamungkas (2019), memang sempat melegalkan berbagai bentuk perjudian dengan dalih meningkatkan pendapatan negara. Namun, seperti dikritik oleh Zulfia, dkk. (2023), kebijakan ini justru bertentangan dengan nilai moral dan agama serta menumbuhkan mentalitas instan dan kemiskinan struktural.

Sementara itu, dalam film *Si Kabayan Saba Kota*, Kabayan menolak secara tegas untuk menjual pisangnya kepada tengkulak yang ingin membeli dengan harga murah sebelum masa panen. Dalam adegan dialog, Kabayan berkata lantang, “*Kabayan tea atuh...*”—sebuah pernyataan kebanggaan akan sikap tegasnya. Tokoh Engkoh digambarkan sebagai representasi sistem ijon yang memanfaatkan penderitaan ekonomi petani. Kepala desa bahkan berkata, “*Bagus, Kabayan... perlu dikitukeun ari tukang ijon mah... tuman.*” Kutipan ini menunjukkan bahwa bahkan aparat desa menyadari ketimpangan yang terjadi, namun mereka tidak memiliki kekuatan untuk menindak secara tegas. Menurut Shamudra (2011), sistem ijon bersifat eksploitatif karena petani tidak punya kuasa tawar dan dijebak dalam ketergantungan utang. Dalam studi kontemporer, Hesthria dan Pajaria (2023) menekankan bahwa ijon menjadi satu-satunya jalan pintas ekonomi, meskipun justru memperparah kondisi petani yang telah miskin. Melalui sosok Kabayan, film ini memperlihatkan bagaimana perlawanan

terhadap ketidakadilan dapat dimulai dari keberanian individu marjinal.

Film *Si Kabayan dan Gadis Kota* menyisipkan kritik terhadap situasi keamanan yang buruk di masyarakat. Dalam sebuah adegan singkat namun kuat, Sari—gadis kota yang menjadi sahabat Kabayan—mengatakan, “*Orang jahat mah atuh Kang, di mana-mana, nggak di kampung, nggak di kota.*” Dialog ini menunjukkan keresahan masyarakat terhadap meningkatnya tindak kriminal seperti penculikan, yang pada era 1980-an sering terjadi, baik oleh pelaku kriminal biasa maupun oleh aparat negara terhadap para aktivis politik. Wiwoho (2017) mencatat bahwa hingga 2013, ribuan korban penghilangan paksa sejak 1965 belum ditemukan. Fauzan (2024) menambahkan bahwa ketakutan rakyat terhadap negara membuat isu-isu politik menjadi tabu, bahkan untuk dibicarakan dalam lingkungan keluarga sendiri. Dalam konteks ini, pernyataan Sari menjadi representasi dari ketidakamanan universal yang dialami masyarakat pada masa itu—sebuah rasa takut yang melintasi batas ruang geografis dan sosial.

Dengan melihat konteks produksi dan isi naratif dari ketiga film tersebut, artikel ini bertujuan untuk mengungkap bagaimana film-film Kabayan, yang secara umum dikategorikan sebagai film komedi ringan, sesungguhnya menyimpan kritik sosial yang tajam terhadap ketimpangan struktural, kebijakan negara yang bermasalah, dan ketidakadilan yang dialami rakyat kecil. Kabayan sebagai tokoh sentral berperan penting dalam merepresentasikan perlawanan akar rumput yang tampil dalam balutan humor. Oleh karena itu, penting untuk membaca film-film ini tidak hanya sebagai hiburan, tetapi sebagai teks kultural yang merefleksikan dinamika sosial-politik Indonesia, khususnya pada masa pemerintahan Orde Baru.

METODE

Penelitian ini menggunakan pendekatan kualitatif dengan metode analisis teks (*textual analysis*) yang berfokus pada representasi kritik sosial dalam narasi dan visual film. Analisis teks dalam kajian film merupakan metode yang memungkinkan peneliti untuk mengeksplorasi makna-makna yang terkandung dalam unsur naratif (cerita, dialog, karakter) dan unsur sinematik (pengambilan gambar, *setting*, simbol visual), dengan mempertimbangkan konteks historis, sosial, dan politik yang melatarbelakanginya (Bignell, 2002; Fairclough, 2003). Dengan demikian, film diperlakukan sebagai teks

kultural yang dapat dibaca secara ideologis, bukan hanya sebagai media hiburan.

Objek kajian terdiri dari tiga film produksi Indonesia, yaitu *Si Kabayan*, *Si Kabayan Saba Kota*, dan *Si Kabayan dan Gadis Kota*. Ketiga film ini dipilih karena memuat narasi yang berkaitan erat dengan situasi sosial-politik masyarakat Indonesia pada masa pemerintahan Orde Baru. Pemilihan film dilakukan secara purposif dengan mempertimbangkan keberadaan adegan-adegan yang memuat isu sosial seperti praktik judi legal, eksploitasi petani melalui sistem ijon, dan ketidakamanan masyarakat akibat tindakan represif dan kriminal.

Analisis dilakukan dalam dua tahap. Pertama, analisis naratif, yaitu mengkaji struktur cerita, tokoh, konflik, serta dialog-dialog penting dalam film yang menyiratkan kritik sosial. Dalam hal ini, penulis memeriksa kutipan dialog yang secara eksplisit atau implisit memuat pesan kritik terhadap pemerintah atau struktur sosial. Contohnya, dialog dalam *Si Kabayan* (1975) yang menyinggung tentang togel dan sesajen, atau pernyataan tokoh Sari dalam *Si Kabayan dan Gadis Kota* (1989) yang mengungkapkan keresahan terhadap keberadaan “orang jahat di mana-mana”. Dialog-dialog semacam ini dibaca sebagai wacana perlawanan terhadap praktik-praktik negara atau sistem sosial yang menindas.

Tahap kedua adalah analisis sinematik, yaitu menelaah penggunaan elemen sinematografi seperti komposisi gambar, jenis *shot*, *framing*, dan *blocking* aktor yang berkontribusi dalam membentuk makna kritik sosial. Misalnya, penggunaan *medium shot* (MS) dan *two-shot* (TS) untuk memperlihatkan interaksi karakter dan emosi yang ingin disampaikan (Mahlil, 2015; Narimo, 2023). *Long shot* (LS) juga digunakan untuk menunjukkan relasi kuasa antar karakter dalam satu ruang sosial tertentu, seperti salah satu *scene* di film *Si Kabayan Saba Kota* yang menampilkan Kabayan dan Engkoh di kebun pisang. Analisis sinematik ini dipadukan dengan pendekatan semiotik dasar untuk mengkaji simbol-simbol visual seperti pakaian Kabayan yang mewakili identitas desa, atau sesajen yang merepresentasikan praktik mistik dalam masyarakat urban modern yang kontradiktif.

Selain itu, untuk memperkuat analisis, penelitian ini juga menggunakan pendekatan kontekstual historis, yaitu dengan membandingkan isi film dengan fenomena nyata di masyarakat pada masa Orde Baru. Misalnya,

legalisasi praktik judi seperti SDSB, keberadaan sistem ijon di pedesaan, serta maraknya kasus penghilangan paksa dan penculikan oleh negara sebagaimana didokumentasikan oleh Komnas HAM dan KontraS (Fauzan, 2024; Wiwoho, 2017). Pendekatan ini penting untuk menunjukkan bagaimana film dapat mencerminkan realitas sosial sekaligus berfungsi sebagai sarana penyampaian kritik terhadap realitas tersebut.

Dengan menggabungkan ketiga aspek—analisis naratif, sinematik, dan kontekstual historis—penelitian ini bertujuan untuk menghasilkan pemahaman yang komprehensif mengenai bagaimana kritik sosial dimediasikan melalui teks film. Metode ini dipilih karena sesuai dengan tujuan kajian, yaitu membongkar wacana kritik sosial dalam film rakyat yang dibalut humor, namun menyimpan makna ideologis yang mendalam.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Bagian ini membahas hasil analisis dari tiga film Kabayan, yakni *Si Kabayan*, *Si Kabayan Saba Kota*, dan *Si Kabayan dan Gadis Kota*, dengan fokus pada tiga isu utama: legalisasi judi oleh negara, sistem ijon yang mencengkeram petani desa, dan ketidakamanan sosial yang mencerminkan kondisi represif di masa Orde Baru. Masing-masing tema dianalisis berdasarkan dialog, struktur naratif, serta elemen sinematik yang digunakan, lalu dikaitkan dengan konteks sosial-politik Indonesia pada masa itu.

Legalisasi Judi dan Kritik terhadap Pemerintah

Film *Si Kabayan* menampilkan adegan satir yang merepresentasikan praktik masyarakat kota dalam mencari “angka buntut” untuk berjudi. Dalam *scene* yang berlangsung antara menit ke 19:27 hingga 22:07, dua orang dari kota datang ke desa untuk meminta petunjuk dari makhluk gaib agar dapat memenangkan judi togel. Mereka datang membawa sesajen dan menyatakan bahwa rumah dan sawah mereka telah tergadai. Dialog seperti “*Tolonglah Mbah, kami dalam kesusahan... Rumah dan sawah sudah tergadai dengan bunga 10 persen... Berikan saya angka yang tepat*” menyiratkan ketergantungan ekonomi pada judi sebagai jalan keluar dari kesulitan hidup.

Tabel 1 *Scene* dua orang kota meminta “angka buntut” sambil membawa sesajen di film *Si Kabayan* (1975)

<i>Scene</i>	<i>Film</i>	<i>Time Code</i>	<i>Kritik</i>
	<i>Si Kabayan</i> (1975)	19:27 – 22:07	Kritik terhadap orang-orang kota yang dinilai logis namun masih percaya dengan hal-hal gaib dan kritikan terhadap legalisasi judi buntut oleh pemerintah.
Dialog			
WANITA: “Cuma ini yang dapat kami berikan. Tolonglah Mbah, kami dalam kesusahan. Rumah dan sawah sudah tergadai dengan bunga 10 persen. <i>Down payment</i>-nya 5 persen. Mbah, berikan saya angka yang tepat. Kata tetangga saya, Mbah selalu memberi angka yang tepat. Mereka sudah pada kaya, Mbah. Tapi, saya malah sebaliknya, Mbah.” PRIA: “Kita sudah tujuh kali datang ke sini.” WANITA: “Saya sudah tujuh kali datang kemari. Setiap datang kemari, selalu bawa sesajen. Kalau dihitung-hitung, (saya) sudah (habis) berapa, Mbah?” PRIA: “Iya betul. Saya saksinya, Mbah. Coba tolong kasih angka yang tepat.” WANITA: “Angka berapa yang keluar nanti, Mbah?” PRIA: “Iya Mbah, nomor berapa?”			

Sumber: Film *Si Kabayan* (1975)

Scene ini merupakan bentuk kritik terhadap praktik perjudian yang dilegalkan pemerintah Indonesia pada masa Orde Baru melalui kebijakan seperti Sumbangan Dana Sosial Berhadiah atau lebih akrab disebut SDSB. Pamungkas (2019) mencatat bahwa meskipun kebijakan ini dimaksudkan untuk meningkatkan pemasukan negara dan membantu sektor sosial, kenyataannya SDSB justru mendorong masyarakat miskin bergantung pada harapan instan. Zulfia, dkk. (2023) menyebut praktik ini

bertentangan dengan nilai-nilai Islam yang dianut mayoritas masyarakat Indonesia, sekaligus memperkuat perilaku konsumtif dan budaya syirik melalui ritual-ritual mistis untuk mendapatkan angka judi.

Secara visual, sutradara menggunakan *medium shot* (MS) untuk memperlihatkan ekspresi kedua tokoh kota yang penuh harap dan keputusasaan, kontras dengan Kabayan yang menyamar sebagai penunggu pohon keramat. Pakaian kedua tokoh kota tampak modern,

sementara Kabayan mengenakan pakaian khas Sunda: ikat kepala, sarung, dan pakaian khas Sunda, yakni *pangsi*. Ini menunjukkan perbedaan kelas sosial dan nilai budaya yang dikedepankan. Kabayan, meski dianggap primitif, justru menjadi tokoh yang menyindir kebodohan orang-orang kota yang "rasional" tetapi terjebak dalam praktik tidak rasional.

Kritik terhadap legalisasi judi diperkuat oleh penggunaan humor. Kabayan, dengan cerdas, meminta sesajen tertentu dan mempermainkan dua orang kota tersebut. Humor ini bukan hanya hadir sebagai elemen hiburan semata, tetapi sebagai strategi estetika dan politik yang sangat penting untuk menyalurkan kritik dalam iklim sensor ketat di masa Orde Baru. Pemerintah saat itu memberlakukan pengawasan ketat terhadap media dan karya seni, termasuk film, sehingga ekspresi politik secara langsung hampir mustahil dilakukan. Dalam situasi seperti ini, penggunaan humor menjadi cara efektif untuk menyampaikan pesan-pesan subversif secara implisit. Humor mampu membungkus kritik tajam dengan kemasan yang ringan dan menghibur, sehingga lebih mudah lolos dari pengawasan lembaga sensor negara.

Strategi humor ini dapat dijelaskan dengan mengacu pada teori "*hidden transcripts*" dari James Scott (1990), yang menyebut bahwa kelompok subordinat atau masyarakat tertindas sering kali menyalurkan kritik terhadap kekuasaan dalam bentuk-bentuk simbolik, tersembunyi, dan tidak konfrontatif. Dalam film ini, Kabayan tidak secara eksplisit mengkritik pemerintah, tetapi tindakannya menyamar sebagai makhluk gaib yang "memberi nomor togel" menyiratkan sindiran terhadap absurditas praktik perjudian legal yang dilegitimasi negara. Dialog dan gestur Kabayan menjadi "transkrip tersembunyi" yang mengandung perlawanan simbolik terhadap struktur kekuasaan yang menindas.

Lebih jauh, kritik ini dapat dibaca sebagai bentuk resistensi kultural terhadap kebijakan negara yang bersifat hegemonik. Pemerintah Orde Baru seringkali menggunakan dalih pembangunan dan stabilitas nasional untuk mengesahkan kebijakan-kebijakan yang justru merugikan rakyat kecil. Dalam konteks legalisasi judi, tujuan negara untuk mengumpulkan dana pembangunan justru dibebankan kepada lapisan masyarakat miskin, yang menjadi konsumen utama produk-produk perjudian seperti SDSB. Kebijakan ini tidak hanya mencerminkan ketidakadilan ekonomi, tetapi juga menunjukkan cara negara menciptakan ketergantungan rakyat pada mekanisme yang bersifat semu dan ilusif.

Film *Si Kabayan* menghadirkan narasi tandingan terhadap narasi resmi negara. Kabayan, sebagai tokoh desa yang dianggap sederhana, justru memiliki akal sehat dan keberanian untuk mengolok-olok praktik-praktik yang merusak moral masyarakat. Dalam hal ini, film tidak hanya menjadi media hiburan, tetapi juga ruang diskursif untuk menyuarkan kritik sosial dan membangun kesadaran kolektif terhadap bentuk-bentuk ketidakadilan yang dilegitimasi oleh negara. Dengan membungkus kritik dalam bentuk komedi dan budaya lokal, film ini mampu menjangkau penonton luas sambil tetap mengusung pesan ideologis yang kuat.

Sistem Ijon dan Ketidakberdayaan Petani Desa

Film *Si Kabayan Saba Kota* memuat kritik tajam terhadap praktik ijon, yakni sistem jual beli hasil panen sebelum masa panen tiba. Dalam *scene* yang ditampilkan pada menit 10:08 hingga 14:00, Kabayan menolak menjual pisanginya kepada tengkulak yang menawarkan harga rendah untuk buah yang belum matang. Adegan ini memperlihatkan ketegangan antara Kabayan dan Engkoh, yang menggunakan tekanan dan ancaman agar Kabayan mau menerima kesepakatan yang merugikan. Kabayan dengan tegas menolak, dan dialog seperti "*Kabayan tea atuh...*" menegaskan sikapnya sebagai representasi petani yang sadar dan berani melawan eksploitasi. Tokoh Kepala Desa dalam film mengatakan, "*Bagus, Kabayan... perlu dikitukeun ari tukang ijon mah... tuman,*" yang menunjukkan bahwa sistem ini sudah membudaya dan dianggap wajar, meskipun merugikan petani.

Ijon dalam bahasa Arab dinamakan *mukhadlarah*, yaitu memperjualbelikan buah-buahan atau biji-bijian yang masih belum matang, atau disebut juga *muhaqalah*, yaitu menjual hasil pertanian sebelum tampak atau menjualnya ketika masih kecil (Hamsin, 2021). Jadi bisa dibayangkan, karena tanaman sudah dibeli sebelum dipanen, maka belum jelas barangnya (Adminpanjatan, 2023). Singkatnya, para pengijon akan memberikan uang muka yang jumlahnya tidak seberapa sebelum hasil pertanian dipanen. Seandainya harga panen murah pengijon akan meninggalkan hasil pertanian dan apabila harga panen tinggi akan segera dipanen oleh pengijon. Umumnya praktik ijon terjadi ketika petani terhimpit kebutuhan mendesak di saat pailit. Produk yang dijual adalah jenis tanaman atau hasil kebun seperti kopi, melinjo, sengon, cengkeh, pisang dan lainnya. Tengkulak alias tukang ijon bergerilnya mengelabui petani miskin yang kerap terdesak kebutuhan hidup.

Tabel 2 *Scene* konfrontasi antara Kabayan dengan Engkoh terkait sistem ijon di film *Si Kabayan Saba Kota* (1989)

<i>Scene</i>	<i>Film</i>	<i>Time Code</i>	<i>Kritik</i>
    	<i>Si Kabayan Saba Kota</i> (1989)	10:08 – 14:00	Kritik terhadap sistem ijon yang merugikan para petani di desa, sekaligus kritik terhadap pemerintah yang tidak membuat aturan yang tegas terhadap praktik semacam ini.
Dialog			
PAK LURAH: "Bagus, Kabayan...bagus Kabayan...perlu dikitukeun ari tukang ijon mah...tuman." ARMASAN: "Bener-bener tidak disangka, Kabayan...kau bisa mengalahkan dia." KABAYAN: "Kabayan tea atuh.."			

Sumber: Film *Si Kabayan Saba Kota* (1989)

Sistem ijon merupakan bentuk eksploitasi ekonomi yang sangat merugikan petani kecil. Shamudra (2011) mencatat bahwa praktik ini biasanya dilakukan oleh tengkulak kepada petani yang sedang terdesak kebutuhan. Hesthria dan Pajaria (2023) menjelaskan bahwa ijon menjadi satu-satunya akses petani terhadap "kredit" karena tidak adanya dukungan dari lembaga

keuangan formal. Hal ini menciptakan ketergantungan jangka panjang dan memperparah kemiskinan struktural.

Film ini menggunakan kombinasi *long shot* (LS) dan *medium shot* (MS) untuk menggambarkan lokasi dan interaksi antara karakter. LS digunakan untuk menampilkan situasi kebun pisang dan kantor desa, sedangkan

MS menyorot ekspresi wajah dan gestur Kabayan saat berdebat dengan Engkoh. LS digunakan untuk mengungkapkan lokasi dan situasi yang menampilkan subjek atau adegan dalam konteks luas (Irfai, 2023). Sutradara menggunakan LS dalam scene ini untuk memberikan informasi kepada penonton terkait dengan kedua setting yang berbeda tersebut. potongan gambar pertama, keempat dan kelima pada tabel di atas menampilkan seluruh bagian tubuh para aktor secara utuh dengan teknik LS. Hal ini juga dimaksudkan untuk membuat penonton ikut merasakan suasana dialog perdebatan secara utuh dengan menampilkan seluruh aktor yang terlibat.

MS digunakan saat Kabayan berargumentasi dengan Engkoh terkait dengan jual-beli pisang, di mana Kabayan tidak setuju dengan sistem ijon yang coba diterapkan oleh Engkoh. Menurut Narimo (2023), MS memberikan cukup ruang bagi subjek untuk melakukan aksi dan gerakan dalam *frame*, dengan kata lain, penggunaan MS dalam *scene* ini memungkinkan penonton melihat gerakan tubuh dengan detail yang cukup, seperti gerakan tangan, kaki, atau gerakan nonverbal lainnya. Potongan gambar kedua dan ketiga pada tabel di atas memperlihatkan Kabayan secara aktif menggunakan gerakan tubuh berupa gerakan tangan untuk melengkapi pernyataannya ketika mengungkapkan ketidaksetujuan. Seperti yang diungkapkan oleh Permana, Indriani dan Evelyn (2021, p. 97), di mana salah satu fungsi komunikasi nonverbal adalah *to complement*, yakni berfungsi untuk melengkapi maksud kita saat berinteraksi dengan lawan bicara kita. Secara spesifik, Kabayan beberapa kali terlihat berkacak pinggang saat berdebat dengan Engkoh. Berdiri dengan kedua tangan berada di pinggang dapat dianggap sebagai sikap arogan dan dominan, yang bisa membuat lawan bicara merasa diintimidasi (Nancy, 2023). Dalam *scene* ini, sutradara mengatur Kabayan menjadi tokoh yang dominan, memiliki kuasa, pemberani dan intimidatif, sebagai representasi perlawanan kaum marjinal terhadap penindas. Gerakan Kabayan yang berkacak pinggang dan menolak dengan tegas juga menggambarkan keberanian dan resistensi terhadap ketidakadilan.

Dari sisi semiotik, *Engkoh* direpresentasikan sebagai simbol sistem ekonomi kapitalistik yang menindas. Dalam kerangka teori semiotika Roland Barthes, *Engkoh* bisa dilihat sebagai "*signifier*" dari kekuatan modal yang menguasai narasi pedesaan. Kehadiran tokoh ini tidak sekadar sebagai individu, tetapi sebagai mitos modern—ia membawa makna terselubung (*connotative meaning*) dari sistem yang menguasai dan mengeksploitasi. Kapitalisme,

dalam hal ini, tidak hadir secara abstrak, melainkan diwujudkan dalam figur konkret yang dekat dengan kehidupan sehari-hari masyarakat desa. Sementara *Kabayan*, dengan segala kesederhanaan dan keluguannya, menjadi "*signified*" dari representasi rakyat kecil—petani yang sadar, namun sering dimarjinalkan.

Penolakan Kabayan terhadap tawaran ijon dari Engkoh mengandung makna lebih dari sekadar aksi personal. Ia bisa dibaca sebagai bentuk resistensi simbolik, sebagaimana dijelaskan oleh James Scott dalam *Weapons of the Weak* (1985). Tindakan ini merupakan bentuk perlawanan sehari-hari (*everyday forms of resistance*) terhadap struktur kekuasaan yang tidak adil. Ini juga mencerminkan adanya kesadaran kelas (*class consciousness*) dalam istilah Marxian, di mana Kabayan tidak lagi menerima posisi subordinatnya sebagai sesuatu yang wajar atau alami. Lebih jauh, penolakan tersebut dapat ditafsirkan sebagai kritik struktural terhadap negara. Negara, yang seharusnya menjadi pelindung bagi kelompok rentan seperti petani, justru abai terhadap praktik-praktik eksploitatif seperti ijon. Tidak adanya regulasi tegas menunjukkan lemahnya peran negara dalam melindungi keadilan ekonomi di tingkat akar rumput. Dalam pandangan Antonio Gramsci (1971), hal ini menunjukkan bahwa hegemoni kapitalisme berhasil mengkooptasi negara dan mengatur arah kebijakan sehingga menguntungkan kelas dominan, dalam hal ini para tengkulak dan pemilik modal.

Dalam konteks ini, teori representasi Stuart Hall sangat relevan. Hall (1997) menekankan bahwa representasi bukan sekadar pencerminan realitas, tetapi proses konstruksi makna. *Engkoh* dan *Kabayan* bukan hanya tokoh dalam cerita, tetapi "penanda" (*signifiers*) yang membawa ideologi tertentu. *Engkoh* membawa ideologi neoliberal dan komersialisme, sedangkan *Kabayan* mengusung nilai-nilai lokal, resistensi, dan kesadaran identitas petani. Konflik di antara keduanya mencerminkan benturan antara sistem ekonomi global dan kearifan lokal yang terus-menerus dikonstruksi dalam wacana budaya.

Lebih jauh, pendekatan postkolonialisme dapat digunakan untuk membaca karakter *Engkoh* sebagai representasi dari *penjajah internal*—yaitu figur yang berasal dari dalam negeri namun menjalankan peran struktural layaknya kolonialis: mengeksploitasi sumber daya lokal untuk keuntungan pribadi dengan cara yang merugikan masyarakat. Tokoh ini mencerminkan kelanjutan dari warisan kolonial yang kini dibungkus dalam wajah baru: kapitalisme domestik. Seperti yang dikemukakan oleh Homi

Bhabha (1994), pascakolonialitas tidak selalu hadir secara eksplisit, tetapi melalui relasi kuasa yang subtil dalam keseharian. Dalam film ini, praktik ijon merupakan bentuk baru dari *ekonomi kolonial* yang dipertahankan dalam sistem pascakemerdekaan.

Kritik terhadap praktik ijon juga dapat dikaitkan dengan teori strukturasi Anthony Giddens, yang menyatakan bahwa struktur sosial tidak bersifat statis atau sepenuhnya menindas, melainkan dibentuk dan dibentuk ulang oleh agen. Dalam hal ini, *Kabayan* adalah agen sosial yang aktif. Ia tidak hanya tunduk pada struktur ekonomi dan sosial yang menindas, tetapi juga mampu memberi resistensi melalui tindakan sadar. Penolakan terhadap sistem ijon menunjukkan bahwa struktur yang eksploitatif bisa dilawan, dan dalam tindakan kecil itu tersimpan potensi untuk perubahan sosial. Menurut Giddens (1984), tindakan seperti ini mencerminkan *dualisme struktur*, yakni bahwa struktur membatasi, tetapi juga memungkinkan agen untuk bertindak dalam kerangka tertentu.

Kritik ini semakin relevan jika dikaitkan dengan etika Islam, terutama dalam konteks *muamalah* (interaksi sosial dan ekonomi). Menurut Danari (2016), praktik ijon termasuk dalam kategori '*urf fasid*' (tradisi yang rusak), karena mengandung unsur *gharar* (ketidakjelasan), *riba* terselubung, dan spekulasi yang tinggi. Dalam prinsip ekonomi Islam, setiap transaksi harus didasarkan pada keadilan, kejelasan, dan saling menguntungkan. Maka dari itu, pembiaran terhadap praktik ijon dalam masyarakat mayoritas Muslim seperti Indonesia mencerminkan adanya disonansi antara nilai-nilai agama dan praktik ekonomi aktual. Ini mengindikasikan adanya kegagalan negara dalam

menginternalisasi nilai-nilai moral Islam dalam kebijakan publik, terutama yang menyangkut kehidupan petani.

Ketidakamanan dan Represi Sosial di Era Orde Baru

Film *Si Kabayan dan Gadis Kota* menyentuh isu keamanan masyarakat yang terganggu, baik oleh tindakan kriminal maupun oleh represifnya aparat negara. Dalam *scene* yang berlangsung dari menit ke 29:50 hingga 30:08, tokoh Sari menyampaikan kekhawatirannya kepada Kabayan: "*Orang jahat mah atuh Kang, di mana-mana, nggak di kampung, nggak di kota.*" Kalimat ini tampak sederhana, namun menyiratkan kritik mendalam terhadap kondisi sosial-politik yang tidak menjamin rasa aman warga negara.

Sari, sebagai representasi warga kota, menyoroti bahwa rasa tidak aman tidak hanya dirasakan di wilayah urban, tetapi juga merambah desa. Dialog ini dapat dimaknai sebagai kritik terhadap kegagalan negara dalam memberikan perlindungan dasar kepada rakyatnya. Dalam konteks Orde Baru, ketidakamanan tidak hanya bersumber dari kriminalitas biasa, tetapi juga dari praktik kekerasan negara, seperti penculikan dan penghilangan paksa terhadap aktivis dan mereka yang dianggap subversif. Wiwoho (2017) mencatat bahwa ribuan kasus penghilangan paksa terjadi sejak 1965, dan banyak di antaranya belum terungkap hingga kini. Fauzan (2024) menyatakan bahwa pada masa itu, rakyat bahkan takut untuk berdiskusi secara terbuka tentang politik, karena ketakutan akan disadap atau ditangkap. Dalam konteks ini, pernyataan Sari menjadi simbol kecemasan kolektif yang dialami masyarakat akibat otoritarianisme negara.

Tabel 3 *Scene* dialog Kabayan dan Sari di film *Si Kabayan dan Gadis Kota* (1989)

<i>Scene</i>	Film	Time Code	Kritik
	<i>Si Kabayan dan Gadis Kota</i> (1989)	29:50 – 30:08	Kritik terhadap kondisi keamanan masyarakat dan pemerintah yang tidak tanggap terhadap kasus penculikan yang sedang marak pada saat itu.
Dialog			

SARI:

"Coba kalo ketemu orang baik..kalo ketemu orang jahat, diculik, kumaha?"

KABAYAN:

"Ah, jangan, Neng. Jangan ada orang jahat. Orang jahat mah cukup zaman dulu saja, zaman *Jahiliyah*."

SARI:

"Iih...nggak zaman dulu-zaman sekarang. Orang jahat mah atuh Kang, di mana-mana, nggak di kampung, nggak di kota."

Sumber: Film *Si Kabayan dan Gadis Kota* (1989)

Dengan menggunakan teknik *medium shot* (MS) dan *two-shot* (TS), sutradara ingin memperlihatkan *scene* dialog ini secara utuh. *Scene* dialog ini justru berfokus pada Sari sebagai lawan bicara Kabayan. Kunci dari kritik terhadap keamanan masyarakat terdapat pada dialog kedua, di mana Sari mengatakan bahwa "*orang jahat ada di mana-mana, baik itu di kampung maupun di kota*". Sutradara menggunakan teknik MS untuk mengesankan rasa khawatir dan perasaan tidak aman yang Sari rasakan yang ia katakan kepada Kabayan. Hal ini sesuai dengan yang dikatakan oleh Narimo (2023), yang mengungkapkan bahwa MS memungkinkan penonton melihat ekspresi wajah dan gerakan tubuh subjek dengan lebih jelas, di mana hal ini penting dalam mengekspresikan emosi dan membawa penonton lebih dekat dengan karakter atau subjek yang ditampilkan dalam layar. Sedangkan TS digunakan untuk membangun hubungan antara subjek satu dengan lainnya, di mana masing-masing subjek dapat saling berinteraksi dan terlibat dalam gerakan atau tindakan dalam pengambilan gambar (Mahlil, 2015). Dengan menggunakan teknik TS dan diambil dari perspektif *eye level* yang setara, sutradara ingin memperlihatkan kepada penonton bahwa Sari dan Kabayan memiliki rasa saling percaya meskipun mereka memiliki status sosial yang berbeda.

Meskipun dibalut dalam bentuk komedi, *Si Kabayan dan Gadis Kota* secara implisit menyampaikan kritik tajam terhadap negara yang gagal menjalankan fungsi dasarnya sebagai pelindung rakyat. Dalam teori klasik kenegaraan yang dikemukakan oleh Thomas Hobbes, negara terbentuk melalui kontrak sosial demi menjamin rasa aman dan keteraturan. Ketika negara tidak lagi mampu menjamin keamanan dan kesejahteraan rakyatnya, maka legitimasi kekuasaan menjadi rapuh dan dapat dipertanyakan (Hobbes, 1996). Dalam konteks Orde Baru, legitimasi kekuasaan dibangun bukan melalui pelayanan publik atau partisipasi demokratis, melainkan melalui kontrol, represi,

dan stabilitas semu. Negara berperan dominan dalam mengatur narasi publik, mengontrol media, dan membatasi ruang gerak masyarakat sipil. Dalam teori negara dari Antonio Gramsci, bentuk kekuasaan semacam ini merupakan dominasi hegemonik, di mana negara menggunakan kombinasi antara kekerasan dan persetujuan untuk mempertahankan kekuasaan (Gramsci, 1971). Film ini, dengan gaya humor rakyat, justru membongkar kepalsuan narasi tersebut dan menunjukkan keresahan nyata masyarakat terhadap negara yang tidak hadir saat dibutuhkan.

Dalam pendekatan poststrukturalisme dan teori Michel Foucault, kekuasaan negara tidak hanya bekerja melalui aparatus hukum dan militer, tetapi juga melalui kontrol atas wacana. Komedi dalam film ini bisa dibaca sebagai bentuk subversi wacana, yaitu strategi simbolik untuk membongkar narasi resmi kekuasaan melalui humor, ironi, dan sindiran (Foucault, 1978). Ketika film menampilkan negara sebagai entitas yang abai atau bahkan menakutkan, maka ia sedang mendekonstruksi otoritas negara secara simbolik di benak penonton.

Simbolisasi karakter Kabayan sebagai sosok sederhana namun mampu memberi rasa aman dan kepercayaan, menjadi bentuk resistensi terhadap negara yang gagal menjalankan perannya. Ini sejalan dengan teori strukturalisasi Anthony Giddens, yang menyatakan bahwa meskipun struktur sosial memiliki kekuatan membatasi, individu sebagai agen tetap memiliki kapasitas untuk bertindak dan membentuk ulang struktur tersebut (Giddens, 1984). Dalam film, Kabayan menjadi agen yang menunjukkan bahwa keamanan dan ketenangan tidak harus datang dari negara, tetapi bisa muncul dari komunitas, nilai-nilai lokal, dan solidaritas sosial. Film ini juga mencerminkan dinamika relasi antara pusat dan pinggiran, antara negara dan desa, yang dalam kerangka teori postkolonial oleh Homi Bhabha menggambarkan situasi ambivalen di mana negara memosisikan dirinya sebagai pusat peradaban, namun seringkali gagal memahami realitas lokal (Bhabha, 1994). Dalam hal ini,

Kabayan mewakili “pinggiran” yang justru menjadi penyelamat di tengah ketidakhadiran pusat.

Penegasan Representasi Kabayan sebagai Simbol Perlawanan

Ketiga film yang dikaji memperlihatkan konsistensi dalam representasi Kabayan sebagai simbol perlawanan kelas bawah terhadap sistem sosial-politik yang menindas. Namun, penting untuk menekankan bahwa perlawanan Kabayan tidak dilakukan melalui konfrontasi terbuka atau tindakan revolusioner, melainkan melalui strategi kultural yang subtil namun efektif, yaitu humor, kearifan lokal, dan kecerdikan naratif.

Dalam kerangka teori hegemoni Antonio Gramsci (1971), bentuk perlawanan seperti yang dilakukan Kabayan dapat dipahami sebagai wacana tandingan (*counter-hegemony*) terhadap dominasi negara dan kapitalisme Orde Baru. Kabayan memanfaatkan bahasa rakyat, kebudayaan lokal, dan strategi simbolik untuk mempertanyakan tatanan sosial yang timpang. Ia tampil bukan sebagai tokoh revolusioner dalam pengertian klasik, melainkan sebagai *organic intellectual* yang muncul dari kalangan rakyat kecil dan menggunakan pengetahuan lokal sebagai alat kritik sosial.

Misalnya, dalam film *Si Kabayan Saba Kota*, Kabayan menolak sistem ijon yang eksploitatif dengan cara tidak frontal, tetapi melalui keteguhan prinsip dan logika moral yang membumi. Ini merupakan bentuk resistensi kultural sebagaimana dijelaskan oleh James Scott (1985) dalam *Weapons of the Weak*, bahwa perlawanan sehari-hari oleh kelompok subordinat seringkali tersembunyi, tidak langsung, namun memiliki daya subversif yang kuat. Kabayan tidak hanya menolak sistem yang menindas, tetapi juga mengungkap absurditas dan kebobrokan sistem tersebut melalui caranya yang kocak namun bermakna.

Bila dilihat dari perspektif Stuart Hall, representasi Kabayan juga mencerminkan produksi makna dalam ranah budaya populer. Hall (1997) menyatakan bahwa representasi tidak bersifat netral; ia adalah arena pertarungan makna antara pihak dominan dan yang didominasi. Dalam hal ini, film Kabayan menjadi media yang menampilkan narasi alternatif tentang kebenaran, keadilan, dan perlawanan yang berbeda dari versi resmi negara. Narasi ini menyelip melalui celah-celah sensor Orde Baru dan menawarkan ruang ekspresi bagi suara-suara yang terpinggirkan.

Selain itu, strategi penggunaan humor oleh Kabayan dapat dikaitkan dengan konsep

“*carnavalesque*” dari Mikhail Bakhtin (1984). Dalam konteks ini, humor bukan sekadar hiburan, melainkan alat untuk membalikkan hierarki sosial, mengejek kekuasaan, dan membebaskan masyarakat dari ketakutan. Kabayan, melalui kelucuan dan kesederhanaannya, mampu *menelanjangi* kekuasaan tanpa harus menyerangnya secara langsung. Ini adalah bentuk subversi simbolik yang cerdas dalam kondisi represif.

Film-film Kabayan juga dapat dibaca sebagai arsip kultural yang merekam bentuk-bentuk resistensi pada masa Orde Baru. Sebagaimana dikemukakan oleh Michel Foucault (1978), kekuasaan tidak hanya hadir dalam bentuk fisik atau koersif, tetapi juga dalam produksi pengetahuan dan wacana. Dengan membaca film sebagai teks, kita dapat melihat bagaimana sinema menjadi alat untuk mendokumentasikan sekaligus melawan narasi dominan negara. Dengan demikian, representasi Kabayan sebagai simbol perlawanan rakyat bukan hanya strategi naratif, tetapi juga praktik diskursif dan kultural yang penting dalam membaca dinamika politik Orde Baru. Ia memperlihatkan bagaimana budaya populer mampu bernegosiasi dengan kekuasaan, menyuarakan kegelisahan masyarakat, dan sekaligus menciptakan ruang imajinatif untuk perlawanan.

SIMPULAN

Film-film *Si Kabayan* bukan sekadar hiburan berbalut komedi rakyat, melainkan juga merupakan medium yang kuat dalam menyampaikan kritik sosial terhadap struktur kekuasaan yang timpang, khususnya pada masa Orde Baru. Lewat narasi yang ringan namun sarat makna, film ini menyentuh isu-isu mendasar seperti legalisasi perjudian, praktik ekonomi eksploitatif seperti sistem ijon, serta ketidakamanan dan ketimpangan yang dirasakan masyarakat desa. Ketiga tema tersebut secara tidak langsung mengarah pada kritik terhadap lemahnya peran negara dalam melindungi rakyat kecil dan justru memperkuat dominasi elite ekonomi dan politik.

Kabayan sebagai tokoh utama memainkan peran penting dalam artikulasi kritik tersebut. Ia bukan pahlawan dalam pengertian modern atau revolusioner, melainkan tokoh rakyat yang menggunakan humor, kecerdasan, dan moralitas sebagai alat resistensi. Representasi ini relevan dalam konteks hegemonik Orde Baru yang sangat represif, di mana kritik frontal sulit dilakukan. Maka, kritik sosial dalam film ini dilakukan

secara simbolik, penuh metafora dan satir, yang membuatnya lolos dari sensor tetapi tetap tajam dalam menyampaikan pesan. Dalam perspektif teori hegemoni Antonio Gramsci, Kabayan dapat dipahami sebagai bentuk *counter-hegemonic figure* — tokoh rakyat yang mewakili kesadaran kolektif bawah tentang ketidakadilan sistemik, sekaligus menjadi simbol perlawanan budaya terhadap dominasi negara dan kapital. Ia menjadi representasi dari *subaltern* yang mampu berbicara, meski melalui jalur-jalur simbolik.

Lebih jauh, film ini juga menunjukkan bagaimana budaya populer dapat menjadi arena politik, sebagaimana dikemukakan oleh Stuart Hall, di mana makna-makna sosial diproduksi, dinegosiasikan, dan dilawan. Dalam hal ini, film-film *Si Kabayan* bukan hanya mencerminkan kondisi masyarakat desa yang terpinggirkan, tetapi juga mengusulkan *imajinasi sosial alternatif* — dunia di mana nilai-nilai kejujuran, solidaritas, dan kearifan lokal dapat melawan sistem yang korup dan tidak adil.

Dengan demikian, film-film *Si Kabayan* dapat dibaca sebagai bentuk *arsip kultural* yang merekam dinamika relasi kuasa antara rakyat dan negara di era Orde Baru. Ia merupakan ekspresi wacana tandingan (*counter-discourse*) terhadap narasi dominan rezim, sekaligus bukti bahwa dalam keterbatasan ruang ekspresi politik, kreativitas budaya mampu menjadi sarana perlawanan yang signifikan. Kabayan, sebagai tokoh fiktif, menjelma menjadi figur nyata dalam kesadaran kolektif: ia adalah suara rakyat kecil yang tidak menyerah, simbol harapan dalam keterdesakan, dan bentuk nyata dari resistensi kultural terhadap struktur yang menindas. Dalam konteks ini, film-film *Si Kabayan* bukan hanya warisan sinema, tetapi juga warisan politik budaya rakyat Indonesia.

DAFTAR PUSTAKA

- Adminpanjatan. (2023). *Petani Agar Hindari Jual Padi dengan Sistem Ijon*. Panjatan. <https://panjatan.kulonprogokab.go.id/detil/700/petani-agar-hindari-jual-padi-dengan-sistem-ijon>
- Bakhtin, M. M. (1984). *Rabelais and his world* (H. Iswolsky (trans.)). Indiana University Press.
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.
- Bignell, J. (2002). *Media Semiotics: An Introduction*. Manchester University Press.
- Danari, S. R. (2016). Analisis Sistem Jual Beli Ijon pada Komoditas Padi dalam Perspektif Ekonomi Islam (Studi di Wilayah Pertanian Padi di Desa Tempuran Kecamatan Paron Kabupaten Ngawi). *Jurnal Ilmiah Mahasiswa FEB Universitas Brawijaya*, 5(1), 1–11. <https://jimfeb.ub.ac.id/index.php/jimfeb/article/view/3448>
- Fairclough, N. (2003). *Analyzing discourse: Textual analysis for social research*. Routledge.
- Fauzan, R. (2024). *PAYUNG HITAM #25: Cerita Orde Baru yang (Mungkin) Terjadi Kembali*. BandungBergerak.Id. <https://bandungbergerak.id/article/detail/159549/payung-hitam-25-cerita-orde-baru-yang-mungkin-terjadi-kembali>
- Foucault, M. (1978). *The History of Sexuality: Volume 1 – An Introduction* (R. Hurley (trans.)). Pantheon Books.
- Giddens, A. (1984). *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*. University of California Press.
- Gramsci, A. (1971). *Selections from the Prison Notebooks* (Q. Hoare & G. N. Smith (eds.)). International Publishers.
- Hall, S. (1997). The work of representation. In S. Hall (Ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (pp. 13–74). Sage Publications.
- Hamsin, M. K. (2021). *Hukum Jual Beli Ijon*. Majalah Suara 'Aisyiyah. <https://suaraaisyiyah.id/hukum-jual-beli-ijon/>
- Hesthria, N., & Pajaria, Y. (2023). Peran Pembiayaan Syariah dalam Menghindari Sistem Ijon di Sektor Pertanian Indonesia. *Journal of Islamic Economics and Business*, 2(2), 60–74. <https://jurnal.radenfatah.ac.id/index.php/IEB/article/view/19896>
- Hobbes, T. (1996). *Leviathan* (R. Tuck (ed.)). Cambridge University Press.
- Irfai. (2023). *Shot dan Angle dalam Sinematografi*. Ir.Failla. <https://ir.failla.id/2023/09/04/shot-dan-angle-dalam-sinematografi/>
- Mahlil, A. (2015). *14 Tipe Shot Dalam Pengambilan Gambar Film*. Aceh Documentary. <https://acehdocumentary.com/berita/14-tipe-shot-dalam-pengambilan-gambar-film/>

- Nancy, Y. (2023). *Apa Saja Bahasa Tubuh Tidak Sopan saat Bicara dengan Orang Lain?* Tirto.Id. <https://tirto.id/apa-saja-bahasa-tubuh-tidak-sopan-saat-bicara-dengan-orang-lain-gPRG>
- Narimo, J. (2023). *Medium Shot: Fungsi dan Penggunaannya dalam Film*. Litera Sinema. <https://literasinema.com/medium-shot/>
- Pamungkas, M. F. (2019). *Judi Resmi di Indonesia*. Historia: Masa Lampau Selalu Aktual. <https://historia.id/olahraga/articles/judi-resmi-di-indonesia-v2eVB/page/1>
- Permana, R. S. M., Indriani, S. S., & Evelynd. (2021). *Komunikasi Antarbudaya: Konsep, Teori dan Praktik*. PT. Raness Media Rancage.
- Scott, J. C. (1985). *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*. Yale University Press.
- Scott, J. C. (1990). *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. Yale University Press.
- Shamudra, K. (2011). *Mencegah Ijon di Kalangan Petani*. Muhammadiyah. <http://bata-ng.muhammadiyah.or.id/artikel-mencegah-ijon-di-kalangan-petani-detail-50.html>
- Wiwoho, B. (2017). *KontraS Catat Puluhan Ribu Orang Dihilangkan Paksa Sejak 1965*. CNN Indonesia. <https://www.cnnindonesia.com/nasional/20170830191243-20-238485/kontras-catat-puluhan-ribu-orang-dihilangkan-paksa-sejak-1965>
- Zulfia, N., Fitriani, D. A., Hasanah, M. U., & Irawan, R. (2023). Dinamika Judi di Indonesia: Sejarah Judi sebagai Dongkrak Perekonomian Indonesia Tahun 1960-1994. *Academica: Journal of Multidisciplinary Studies*, 7(2), 335–350. <https://ejournal.uinsaid.ac.id/index.php/academica/article/view/7418>