

Mise-en-scene dalam Sang Penari-nya Ifa Isfansah

Zainal Abidin
jayabi70@yahoo.com

Abstrak

Tinjauan kritis terhadap *mise-en-scene* dalam film *Sang Penari* arahan sutradara Ifa Isfansah merupakan pemaparan yang berisi kritik terhadap unsur-unsur di luar unsur sinematografis, yang meliputi unsur seni peran atau *acting*, pengemasan tata artistik dan unsur pencahayaan. Telaah kritis tersebut dinilai berdasarkan resepsi dan interpretasi penulis yang dikaitkan dengan beberapa teori *mise-en-scene*, yang berisi batasan dan indikasi-indikasi tentang bagaimana aspek *mise-en-scene* dapat diwujudkan secara maksimal dalam sebuah film.

Tulisan ini diawali dengan kajian tentang pentingnya optimalisasi *mise-en-scene* dalam film sekaligus menelaah relasi antara *mise-en-scene* dalam sebuah kreativitas pembuatan film. Kajian tersebut ditindaklanjuti dengan pemaparan seputar cerita dan konflik film *Sang Penari* yang ditegaskan dalam film dari *scene* awal hingga *scene* terakhir.

Abstract

Critical observation about mise-en-scene in Sang Penari's film was directed by Ifa Isfansah constitute explanation form the thing which critical contain concerning external of cinematography elements, that include art of character or acting, artistic arrangement and lighting element. Mentioned critical research was valued based on reception and writer interpretation in which linked with some mise-en-scene theory, in which description contain and indications about how mise-en-scene aspect be able to forming in a maximal manner in a film.

This paper is beginning with investigate about significant of mis en scene optimalization in film all at once researching relation between mise-en-scene in a film making creativity. Mentioned research is advanced steps with explanation around story and conflict Sang Penari's film which is explanationed in this film from first scene until the last scene.

Kata Kunci

Penataan dalam adegan, sinematografi, Ifa Isfansah

Keyword

Mise-en-Scene, cinematography, Ifa Isfansah

A. Pendahuluan

Film merupakan ranah kreativitas yang dapat dijabarkan dalam berbagai perspektif. Dalam perspektif yang bersifat estetis, film merupakan karya seni yang bersifat “produk yang telah jadi”. Penilaian dalam perspektif tersebut tak ubahnya dengan penilaian pada karya lukisan, karya lagu ataupun hadirnya karya sastra, di mana dalam karya sejenis akan selalu tergambar orisinalitas kreatornya (Siagian, 2006: 25). Sebagai “produk yang telah jadi”, perspektif film tersebut juga

menggambarkan ideologi dan kekayaan pengalaman artistik (*sense of art*) kreatornya.

Perspektif yang terpenting dalam kreativitas produksi film adalah dengan melihat film sebagai ruang pengolahan artistik. Perspektif tersebut dinilai dengan cara mengurai kreativitas pembuatan film berdasarkan materi yang diperlukan, yang diolah berdasarkan teknik dan pengalaman sang seniman (Siagian, 2006:25). Di sinilah, film dipahami sebagai kreativitas yang san-

gat kompleks. Film tidak sekedar beranjak dari materi-materi olahan yang bersifat 'laku manusia' dan hal-hal yang bersifat 'kebendaan' tetapi juga sangat terkait dengan keunggulan teknologi. Film tidak hanya melibatkan disiplin bidang seni drama, seni rupa dan seni musik tapi juga berkaitan erat dengan teknologi media rekam yang keunggulannya selalu berkembang seiring perkembangan teknologi secara umum. Konsekuensi dari kreativitas pembuatan film yang materinya multi-dimensi tersebut menjadikan kerja produksi film bukanlah kerja individu (*one man job*) tetapi merupakan sebuah kerja tim yang sejatinya bersifat kolektif.

Secara umum, kompleksitas produksi film sebagaimana penjabaran di atas akan menghasilkan sebuah karya film (fiksi) yang dapat dinilai dari dua aspek, yaitu: isi (naratif) dan sinematik. Unsur sinematik, di dalamnya terdiri dari aspek-aspek yang bersifat sinematografis, tata sunting gambar (*editing*), audio dan tata visual (*mise-en-scene*). Unsur naratif, dapat diurai dari kualitas naskah (*scriptwriting*), perkembangan struktur dramatik dan kekuatan pesan-pesan dalam naskah. Adapun sinematografi dapat diurai dari aspek-aspek yang berkaitan dengan penataan gambar (fotografi). Aspek tersebut pada akhirnya memiliki kaitan yang sangat erat dengan aspek penataan susunan atau penyambungan gambar (*editing*). Sedangkan tata visual (*mise-en-scene*) dapat diurai dari perwujudan penataan *setting*, tata kostum (*wardrop*), *make up*, penataan cahaya dan kekuatan seni peran (*acting*). Tulisan ini merupakan upaya untuk mengurai aspek-aspek *mise-en-scene* dalam film *Sang Penari*, arahan sutradara Ifa Isfansah. Dengan demikian, uraian dalam tulisan ini merupakan deskripsi yang hanya dibatasi pada pembahasan hal-hal yang berkaitan dengan tata visual dan bukan hal-hal yang bersifat sinematografis.

B. Mise-en-Scene dalam Film

Mise-en-scene merupakan *term* yang selalu mengarah pada setiap aspek penglihatan. Dalam dramaturgi, *mise-en-scene* adalah segala aspek pemanggungan (*staging*) yang meliputi semua perwujudan tekstur naskah yang disesuaikan dengan genre dan gaya yang dipilih oleh sang sutradara. Tekstur yang dimaksud meliputi dialog, suasana (*mood*) dan spektakel (Kernodle, dalam Yudiaryani, 2000:124). Dialog sebagaimana yang dimaksud oleh Kernodle adalah percakapan antar dua

tokoh (atau lebih) yang disertai aksi-aksi dan ekspresi-ekspresi secara fisik maupun emosional sebagai wujud nyata penokohan (karakter) dalam naskah atau lakon. Suasana (*mood*) merupakan telaah terhadap dinamika cerita menyangkut unsur-unsur penciptaan dramatik seperti: *suspense*, *surprise*, *ironi*, dan kepenasaran (*curiosity*). Sedangkan spektakel merupakan kesatuan aspek dialog dan suasana dengan penataan artistik secara keseluruhan.

Himawan Pratista (2008: 61) membatasi *mise-en-scene* sebagai segala hal yang nampak di depan kamera yang gambarnya akan diambil dalam sebuah produksi film. Merujuk pendapat tersebut, maka semua elemen yang terkait sebagai obyek pengambilan gambar, di luar aspek penataan fotografis dan hal-hal lain yang terkait dengan penyuntingan (*montage*) dapatlah digolongkan sebagai *mise-en-scene*. Dengan demikian, perancangan *mise-en-scene* merupakan bagian yang sangat penting dalam kreativitas pembuatan film. Begitu pentingnya unsur *mise-en-scene*, sehingga tak kurang seorang Patrice Pavis (1983: 13) menyebut *mise-en-scene* sebagai wacana yang tidak sekedar bersifat pengulangan naskah, karena menurutnya, *mise-en-scene* bukan sekedar pertunjukan (film) yang bertitik tolak dari naskah (skenario) tetapi merupakan aktualisasi dari suatu ungkapan 'kebenaran' yang diyakini kreator atau senimannya. Merujuk hal tersebut, maka tampilan *mise-en-scene* sesungguhnya merupakan 'teks' tersendiri yang berisi tafsiran-tafsiran, yang mencerminkan kekuatan paradigma dan kreativitas senimannya.

Secara umum, *mise-en-scene* merupakan kesatuan dari unsur yang bersifat audio maupun visual yang terbagi dalam empat unsur penting, yaitu: penataan laku, penataan latar, penataan kostum dan rias, dan penataan tata cahaya. Penataan laku dapat diurai dari kehadiran para pemeran (*actor dan actress*) dalam menampilkan dan wewujudkan tokoh-tokoh dalam skenario. Penilaian dalam aspek ini dapat ditelusuri dari pergerakan, motivasi setiap tindakan, ekspresi dan dinamika emosi yang disuguhkan para pemeran. Penataan latar merupakan penataan elemen-elemen yang terkait dengan *setting*, *set-property* dan ornamen-ornamen yang mencerminkan 'jiwa jaman' dari peristiwa yang tengah berlangsung dalam cerita. Perwujudan *setting* tersebut juga dihadirkan untuk memberi penanda-penanda secara sosiologis

yang turut mendasari terjadinya konflik dalam skenario. Penataan kostum dan tata rias merupakan perancangan yang terkait dengan tata busana dan rias karakter yang melekat sebagai bagian dari atribut tokoh dalam cerita dan dikenakan oleh para pemeran (*actor and actress*). Sedangkan unsur pencahayaan merupakan penelusuran terhadap kontribusi pencahayaan bagi penegasan latar waktu, *tone of colour*, dan impresi suasana dalam film.

C. Film *Sang Penari Sutradara Ifa Isfansah*

Film *Sang Penari* merupakan produksi *KG Productions* dan *Salto Film*, yang diselesaikan dan ditayangkan pada kisaran pertengahan tahun 2011. Film ini disutradarai oleh Ifa Isfansah yang sebelumnya pernah menelurkan film yang cukup fenomenal: *Garuda di Dadaku* (2009). Film ini diangkat dari sebuah novel karya Ahmad Tohari yang berjudul *Ronggeng Dukuh Paruk* (1982). Novel tersebut merupakan satu dari karya trilogi Ahmad Tohari, selain karya novel yang lain *Lintang Kemukus di Dini Hari* (1984), dan *Jentera Bianglala* (1985). Film ini diperkuat oleh para pemeran antara lain: Oka Antara, Prisia Nasution, Teuku Rifnu Wikana, Dewi Irawan, Slamet Raharjo, Landung Simatupang, Lukman Sardi, Tio Pasukadewo dan lain-lain. Adapun naskah ditulis oleh Salman Aristo, Ifa Isfansah, dan Shanty Harmayn. Sekalipun film ini diangkat dari sebuah novel, tetapi tim penulis skenario *Ronggeng Dukuh Paruk* nampaknya tidak mengadopsi isian novel secara utuh. Penulis hanya mengadopsi batang alur dan konflik dalam novel sementara dari sisi penuturan dialog, urutan peristiwa dan deskripsi latar memiliki perbedaan dengan novelnya.

Film ini menceritakan Rasmus (Oka Antara), seorang tentara muda yang menyusuri kampung halamannya, untuk mencari cinta sejatinya yang hilang, yang bernama Srintil (Prisia Nasution). Sebuah kisah cinta antara Rasmus dan Srintil yang terjadi di sebuah desa miskin, di wilayah Banyuwangi, Jawa Tengah, yakni di sebuah dukuh yang dikenal dengan Dukuh Paruk, pada tahun 1965-an. Cerita ini berawal ketika keduanya telah menjalin persahabatan karib, sejak mereka masih kanak-kanak. Saat remaja, mereka pun saling jatuh cinta. Tetapi, kemampuan menari Srintil yang 'magis' menghalangi cinta mereka. Hal itu disebabkan kepercayaan para 'tetua' dukuh bahwa Srintil adalah titisan ronggeng. Saat Srintil

menyiapkan diri untuk tugasnya, ia pun menyadari bahwa menjadi seorang ronggeng tidak hanya berarti menjadi pilihan dukuhnya di pentas-pentas tari tetapi juga akan menjadi milik semua warga Dukuh Paruk. Hal ini menempatkan Rasmus pada sebuah dilema. Ia merasa cintanya telah dirampas. Dalam keputusan-asaan, Rasmus meninggalkan dukuhnya untuk menjadi anggota tentara.

Sepanjang kurun waktu kemudian Rasmus pun harus memilih, loyalitas kepada negara, atau cintanya kepada Srintil. Dan ketika Rasmus berada dalam dilema, ia sudah kehilangan jejak kekasihnya. Pencariannya tidak mudah dan baru membuahkan hasil setelah 10 tahun kemudian. Nasib rupanya telah mempertemukan kembali Rasmus dengan Srintil. Itupun dalam kondisi Srintil yang sepenuhnya telah berubah. Srintil telah menjalani hidupnya sebagai 'pengamen' yang jauh dari sanjungan dan gegap gempita pemuda. Bersama pe-gendang buta, Kang Sakun, Srintil melewati pengelanaan yang seolah tak berujung. Rangkaian konflik dalam film ini dimulai dengan *scene* kerumunan para wanita (yang diperkirakan para tertuduh Gerwani, ormas *underbow* PKI) yang disekap dalam ruangan gelap. Pintu ruangan pun terbuka, Rasmus datang untuk mencari keberadaan Srintil. Pada *scene* berikutnya, digambarkan perjalanan Rasmus yang telah sampai di dukuh Paruk. Sebuah dukuh yang digambarkan Ahmad Tohari dalam novel sebagai kawasan yang gersang dan miskin, tetapi dalam film ini justru digambarkan sebaliknya: sebuah dukuh yang dirimbuni tanaman ubi kayu sehingga terlihat hijau penuh kesuburan.

Beberapa *scene* berikutnya, persahabatan Rasmus dan Srintil di masa kanak-kanak pun mulai diperkenalkan. Di masa itulah telah digambarkan penari ronggeng lama, Yu Suki (Happy Salma), yang sejak awal telah dipuja oleh warga Dukuh Paruk. Srintil pun sejak kanak-kanak telah mengagumi penari ronggeng tersebut, yang acapkali dipanggil sebagai 'Den Nganten'. Inilah *scene* yang menjadi preposisi tokoh Srintil, yang sejak kecil memang sangat mendambakan dirinya menjadi penari ronggeng.

Scene penuangan *suspense* dalam film ini baru dimulai, ketika secara tiba-tiba warga dukuh Paruk digemparkan oleh beberapa warga yang keracunan *tempe bongkrek*. Warga pun langsung

menuduh Ayah Srintil, yang merupakan tukang pembuat tempe bongkreng. Semula, Ayah Srintil pun membantah tuduhan itu. Bahkan, untuk membuktikan bantahannya, Ayah Srintil pun rela memakan tempe bongkreng tersebut. Ayah Srintil tak pernah tahu, bahwa usahanya telah menjadi lahan fitnah saingannya. Tak urung, ayah Srintil pun mengejang sebelum akhirnya menghembuskan nafas terakhir. Simbok Srintil yang tak kuasa melihat nasib suaminya akhirnya memutuskan turut melahap tempe bongkreng tersebut. Tak selang beberapa lama Simbok Srintil pun meninggal. Srintil menangis meratapi kepergian kedua orang tuanya. Ia bersimpuh dengan tatapan yang penuh pengaduan. Jauh di seberang Rasmus hanya termangu. Ia ingin menolong Srintil tapi tak tahu apa yang harus dikerjakannya. Scene tersebut telah menjadi *gimmick* betapa kedua bocah ini kelak di kemudian hari akan menjalani kisah percintaan yang rumit dan menguras perasaan.

Sepeninggal orangtuanya, Srintil akhirnya dibesarkan oleh Kakeknya (Landung Simatupang) dan dikenalkan tarian ronggeng oleh isteri Kang Karta (Dewi Irawan). Kakeknya mulai terpicik oleh gerak-gerak tari ronggeng yang sering dibawakan oleh Srintil. Ia berpandangan bahwa Srintil tampaknya telah kejatuhan *indang*, yakni suatu keistimewaan yang didapat dari roh leluhur Dukuh Paruk (Ki Seca Manggala) untuk menjadi penari ronggeng. Sayangnya anggapan kakek Srintil tersebut tidak mendapat dukungan dari Kang Karta (Slamet Rahardjo). Kang Karto belum yakin bahwa Srintil mendapat *Indang* sebagaimana yang dikatakan Kakek Srintil. Ditengah kekalutan Srintil tersebut datanglah Rasmus yang memberikan keris, yang memang telah lama ia simpan, yakni sejak ia menemukannya di jalanan pada saat terjadinya bencana tempe bongkreng. Keris itulah yang akhirnya mampu meyakinkan Kang Karta, bahwa Srintil memang dilahirkan sebagai penari ronggeng. Scene ini juga menandai terkukuhnya Srintil sebagai penari ronggeng.

Sejak saat Itu Rasmus pun harus merelakan Srintil menjalani upacara 'buka kelambu' yakni menyerahkan kesuciannya pada seseorang yang memenangkan 'lelang' kegadisannya melalui unjuk besarnya persembahan harta, baik itu berupa uang maupun ternak, yang diperebutkan oleh para warga di sekitar Dukuh Paruk. Rasmus sangat terluka hatinya sekalipun sebelumnya, secara

diam-diam, malam 'buka kelambu' tersebut telah dilakukan Rasmus dengan Srintil tanpa sepengetahuan pemenang 'lelang' tersebut. Maka, hari-hari selanjutnya, Srintil pun disibukkan sebagai penari ronggeng dan banyak laki-laki yang menginginkan percintaan dengan dirinya. Rasmus hanya terdiam dari kejauhan dengan kecemburuan dan rasa frustrasi yang semakin besar.

Scene berikutnya menggambarkan perkenalan Rasmus dengan seorang komandan TNI (Tio Pakusadewa) yang akhirnya membawanya menjadi seorang prajurit di salah satu Batalyon TNI. Nasib ini akhirnya memisahkan Rasmus dan Srintil. Sampai kemudian datanglah peristiwa pembersihan para warga yang dituduh aktivis PKI, selepas terjadinya pemberontakan G 30 S /PKI. Srintil, yang sejak awal terlibat dalam kampanye PKI dan dibina dalam organisasi LEKRA akhirnya terseret dalam peristiwa tersebut. Ia ditangkap bersama puluhan perempuan lain di kampungnya.

Rasmus yang masih mencintai Srintil akhirnya kembali ke kampungnya untuk menemui Srintil. Sayangnya, ia hanya mendapatkan kabar dari seorang pengendang buta, Kang Sakun, yang memberitakan bahwa Srintil telah 'dibawa' tentara. Di akhir cerita Rasmus akhirnya berhasil menemukan Srintil dalam keadaan memprihatinkan, yakni menjadi *ledhek* yang *mbarang* (ngamen). Sebagai scene penutup, sutradara Ifa Isfansah menghadirkan *landscape* pemandangan dengan bentangan jalan lurus dalam jarak yang jauh hingga tak terlihat lagi oleh penglihatan. Srintil melewati jalan itu sambil terus menari ditemani Kang Sakun. Sebuah impresi yang menegaskan tentang pengembaraan Srintil yang terus berlangsung, yang seolah tak berujung.

Secara keseluruhan, film ini telah menyajikan garapan maksimal pada setiap elemennya, sehingga kehidupan penari ronggeng dalam kultur masyarakat Banyumas-an di tahun 1960-an mampu dihadirkan secara detail, bahkan telah sanggup menciptakan suatu 'ilusi realitas' bagi penikmatnya. Betapapun begitu, film ini bukan hadir tanpa kekurangan, karakterisasi penokohan yang lebih diaksentuasikan dalam 'konflik individual' mengiring konflik ceritanya menjadi *lener* dan terkesan klise. Pun dengan bobot konflik, yang lebih menekankan problematik personal (cinta, kerinduan) dan mengabaikan ketajaman kasus-kasus sosial (melalui perlawanan tokoh

terhadap aturan masyarakat) menjadikan film ini nyaris tidak memiliki sisi kerumitan dan terjebak sebagai romantisme belaka. Pada akhirnya, film ini tiba-tiba hanyalah menjadi sebuah kisah, yang tidak memberikan serentetan ironi lewat jatuh bangunnya para ‘pemberontak’ di tengah jumedunya kondisi sosial, tetapi sekedar kisah anak manusia yang memperturutkan keinginannya dengan ‘egois’, yang pada akhirnya harus mengakhiri perjalanan hidupnya secara tragis. Suatu kisah yang sebenarnya telah menjadi ukuran umum dari kenyaatan yang ada.

D. *Mise-en-scene* dalam Film “Sang Penari” Sutradara Ifa Isfansah

Tinjauan terhadap unsur *mise-en-scene* sejatinya adalah tinjauan terhadap segala sesuatu yang dapat diamati dalam film, di luar unsur-unsur yang terkait dengan sinematografi (videografi). Jika pengertian *mise-en-scene* dikaitkan dengan dunia per panggungan, maka *mise-en-scene* adalah segala hal yang terdapat di panggung yang dapat dilihat, didengar dan disentuh. Dalam film, *mise-en-scene* paling mudah dikenali karena seluruh gambar yang tersaji sejatinya adalah bagian dari *mise-en-scene* (Pratista, 2008: 61). Dengan demikian, unsur-unsur yang termasuk dalam bagian ini dapat diklasifikasikan dalam tiga elemen penting: lakuan pemeran (*acting*), tata artistik (*setting, costume dan make up*), dan tata cahaya (*lighting*). Adapun penjabaran selengkapannya adalah sebagai berikut:

1. Tampilan seni peran (*acting*)

Sebagai media yang berperan sangat vital dalam menyampaikan isian (*content*) film maka kemampuan berperan para pemain film sangatlah penting. Begitu pentingnya, kemampuan berperan (*acting*) para pemain sehingga skenario yang baik, gambar yang baik, akan kehilangan kualitas film secara keseluruhan, jika tidak ditopang oleh permainan para pemeran yang maksimal (Boggs, 1986: 126). Aktिंग para pemeran dalam film, dengan demikian memiliki fungsi yang menentukan dalam melahirkan film-film berkualitas.

Acting dalam film sejatinya lebih menghendaki kekuatan ‘personalitas’. Artinya, dalam film, penonjolan *acting* selalu memancarkan ‘pribadi’ para pemerannya. Oleh karenanya, dalam *acting* film, jarang sekali dikenal tendensi untuk menjadi karakter yang sama sekali berbeda dengan diri pemeran atau suatu keharusan untuk menjadi

‘orang lain’ tetapi aktिंग dalam film adalah penggunaan hal-hal yang ‘khas’ dalam diri pemeran untuk menyesuaikan diri dengan nasib, kondisi dan situasi yang dialami tokoh (Booker, 1982: 3). Dengan demikian, aktिंग film yang berhasil terletak pada kemampuan para pemain film untuk meyakinkan para penonton, pada karakter tokoh yang dimainkan, atau dalam bahasa yang populer dikalangan para pembuat film sebagai aktिंग yang tidak terlihat aktिंग (Boggs, 1986: 130).

Secara keseluruhan, penampilan para pemeran dalam film *Sang Penari* telah menghadirkan kekuatan aktिंग yang meyakinkan. Impresi seorang gadis dan pemuda kampung terpelosok di Banyumas dengan gaya 1960-an yang ditampilkan oleh Prisia Nasution dan Oka Antara sudah tergambar dengan baik. Kemampuan dalam bercakap dengan penggunaan aksan dan dialek Banyumasan mampu dituturkan secara wajar, meskipun ketika bercakap dengan bahasa Indonesia aksan Jakarta tampak masih belum sepenuhnya hilang. Betapun begitu, beberapa penampilan dua pemeran ini terlihat belum maksimal di beberapa *scene*. Semisal pada adegan tari Ronggeng yang diperagakan Prisia Nasution, terlihat dalam adegan tersebut, Prisia Nasution hanya mengulang-ulang satu atau dua motif gerakan, sehingga tak tergambar variasi gerakan tari sebagaimana tarian Lenggeng, atau Ronggeng. Pada *scene* Srintil yang berkecamuk perasaannya karena urung menari di hadapan warga sehingga menjadi penanda gagalnya Srintil menjadi ronggeng, juga tidak dihadirkan secara maksimal oleh sang pemeran. Prisia Nasution tampak gagal membina progresi emosi sehingga saat menjatuhkan diri dan menangis masih terasa kali dipaksakan. Demikian juga pada *scene-scene* yang lain, terutama saat-saat Srintil mengalami pergolakan batin. Tekanan peristiwa demi peristiwa yang diekspresikan secara jasmaniah, belum memperlihatkan represi emosi dari ‘dalam’ yang terlihat dengan jujur.

Kesan yang sama sebagaimana yang ditampilkan Prisia Nasution, juga terjadi pada penampilan Oka Antara. Hal ini terutama dapat diamati pada saat Rasmus bertindak emosional menanggapi olok-olok temennya ketika sedang mengangkat beras atas perintah seorang komandan TNI. Penampilan Oka Antara dalam adegan ini terlihat belum sepenuhnya ekspresif. Tipe karakter yang menonjolkan keluguan seorang

pemuda kampung seolah mengganggu lompatan emosi Oka Antara ketika sedang berkelahi dengan kawan yang meledeknya, apalagi jika hal ini dikaitkan dengan psikologi Rasus yang begitu histeris ketika gagal bertemu srintil, pada saat Srintil dibawa kereta pengangkut tebu, yang pada adegan tersebut terasa begitu emosional.

Landung Simatupang (Kakek Srintil) juga tampil belum begitu maksimal di beberapa *scene*. Jika, Prisia Nasution dan Oka Antara masih terbaca aksan Jakarta-nya, maka Landung Simatupang tampak masih terdengar aksan Yogyakarta-nya saat berdialog berbahasa Indonesia. Di *scene* yang lain, Landung Simatupang tampaknya juga kehilangan cara memperlihatkan detail aksinya, sehingga pada adegan Kakek Srintil yang memberitahu bahwa Srintil telah mendapat *indang* pada Kang Karta, tanpa alasan yang jelas, tiba-tiba Kakek srintil mengambil *hand property* 'batang buah jagung' untuk menghidupkan aktingnya. Betapapun begitu, secara umum penampilan Landung Simatupang telah memberikan dinamika emosi pada karakter yang ia mainkan. Konsistensi permainannya juga terjaga dengan sangat maksimal. Selain landung Simatupang, Slamet Rahardjo juga tampil meyakinkan. Sebagai tetua desa, yang juga dukun ronggeng, dia mampu memberikan dukungan yang sangat maksimal bagi kebutuhan dinamika cerita.

Hal yang perlu dicermati dari penampilan akting dalam film *Sang Penari* adalah kehadiran Kang Sakun. Sebagai tokoh tritagonis, Pemeran Kang Sakun tampil begitu impresif memainkan bahasa tubuh dalam mehadirkan karakter orang buta. Sayangnya, pilihan *tone vokal* atau timbre suara dan diksi dialog yang dipergunakan seringkali terdengar sangat tersetilir dan mengesankan 'teatrical'. Pilihan jenis *tone vokal* dan diksi tersebut membuat tampilannya terkesan sangat berbeda dengan banyak karakter atau tokoh lain yang dimunculkan. Kang Sakun seolah hadir secara tidak 'membumi' sehingga sangat tidak terlacak kesan-kesan realistiknya. Betapapun begitu, kehadirannya yang difungsikan sebagai penghubung tiap *scene*, terutama yang terkait mengenai relasi kehidupan Srintil dan Rasus dapat dijalankan dengan maksimal.

2. Pengemasan Tata Artistik

Penataan artistik sejatinya adalah pengaturan dan pengemasan semua material yang menjadi obyek

pengambilan gambar yang bersifat 'obyek tak bergerak', yang pergerakannya sangat ditentukan oleh *move* dan respon para pemeran film dan ditentukan oleh bentuk-bentuk pengambilan gambar yang dieksekusi oleh pengambil gambar atau penata kamera. Dengan demikian kesan pergerakan 'obyek tak bergerak' tersebut sangat ditentukan sudut pengambilan gambar (*angle*), jenis-jenis *shot*, komposisi, dan pergerakan kamera itu sendiri. Betapa pun begitu, pengaturan dan pilihan-pilihan material artistik juga sangat menentukan terciptanya keindahan sinematografis, sehingga dalam produksi film persoalan yang menyangkut artistik membutuhkan konseptor yang kemudian disebut sebagai *director of art*.

Secara umum, penataan artistik dapat dirinci dalam beberapa unsur. Dua hal terpenting di antaranya adalah penataan *setting* dan penataan kostum, juga tata rias. *Setting* adalah keseluruhan material yang menjadi latar terjadinya aktivitas para tokoh atau sebuah gambaran lokasi (*shot of location*) yang dekat dengan peristiwa, yang akan terjadi sebagai penjelas geografis maupun sosiologis. Material *setting* dengan demikian juga terkait dengan properti yang melengkapi latar cerita tersebut seperti kebutuhan furnitur, ornamen-ornamen dinding, dan jenis-jenis properti yang lain. Sedangkan kekuatan kostum terletak pada kontribusi kostum tersebut bagi penegasan 'jiwa jaman', status sosial para tokoh dan dukungan warna kostum bagi kebutuhan *tone color* film secara keseluruhan.

Hal menyolok dalam pemaparan *setting* film *Sang Penari* adalah adanya perbedaan yang terlihat jelas antara *setting* film *Sang Penari* dengan latar dalam novel *Ronggeng Dukuh Paruk*. Dukuh Paruk, sebagaimana yang digambarkan dalam novel, adalah kawasan gersang yang sedang ditimpa kekeringan dan kemarau yang panjang. Lereng-lereng di sekitar Dukuh Paruk digambarkan dengan tandus dan hanya ditumbuhi rumput-rumput kering. Tapi dalam film *Sang Penari*, Dukuh Paruk menjelma menjadi kawasan yang hijau, dengan tanaman ubi kayu, pisang dan pepohonan yang terlihat tumbuh subur. Sayangnya, *setting* Dukuh Paruk dalam penggambaran tersebut tiba-tiba terasa kontras dengan suasana perkampungan di dekat lahan atau ladang, yang digambarkan subur tersebut. Perkampungan Dukuh Paruk dalam penggambaran film *Sang Penari* adalah sebuah perkampungan yang 'setia

dengan latar dalam novel, yakni sebuah kampung yang terlihat miskin, kumuh, becek dan nyaris tanpa rerumputan yang bisa tumbuh. Hal inilah yang menyebabkan penggambaran *setting* di awal *scene* tersebut menjadi tidak logis. Ketidaklogisan ini juga bisa dikaitkan dengan latar kesejarahan secara menyeluruh, bahwa tahun 1960-an adalah tahun yang memprihatinkan. Tahun yang diwarnai kelaparan, antrian beras dan busung lapar.

Deskripsi tentang kesuburan Dukuh Paruk tersebut juga dapat dilihat pada *scene* Srintil yang sedang makan buah pepaya pemberian Rasus. Selain memberi penekanan pada kesuburan Dukuh Paruk, adegan tersebut semestinya tidak sekedar menekankan aspek romantisme, tapi juga bisa dijadikan pemaparan ikon-ikon agraris, sehingga cara memakan pepaya seperti yang dilakukan Srintil semestinya bisa dihindari. Selain itu ikon-ikon agraris semestinya juga bisa dihadirkan, semisal dengan memperbanyak obyek ternakeliharaan penduduk yang terlihat kurus-kurus dan tidak terawat.

Beberapa kelemahan dalam penataan *setting* film *Sang Penari* antara lain juga dapat dilihat dari penggambaran kostum yang dihadirkan. Kostum tersebut dihadirkan, beberapa di antaranya, hanya mempertimbangkan aspek 'kekusaman' tetapi masih luput untuk mengilustrasikan mode dan gaya kostum yang sesuai dengan 'jiwa jaman'. Semisal pada kostum kaos yang dipakai kakek Srintil di beberapa *scene*, dan terlebih lagi pada kostum para pekerja perbaikan jalan pada *scene* terakhir (sebelum *scene* penutup) yang justru mengesankan kostum 1990-an dan jauh dari kostum di tahun 1975. Sedangkan dari sisi tata rias, kelemahan yang terlihat dapat disimak pada proporsi dan kondisi wajah Srintil yang sama sekali tak memiliki perbedaan antara Srintil tahun 1960-an dengan Srintil 10 tahun kemudian. Lepas dari beberapa kelemahan tersebut, penataan artistik dalam film *Sang Penari* telah memberikan dukungan yang sangat maksimal untuk kepentingan aspek-aspek sinematik, terbukti tak ada kejanggalan yang menyolok dalam penyajiannya bagi penuturan film secara keseluruhan.

3. Penataan Cahaya

Cahaya memegang kontribusi yang penting dalam film. Bahkan, seluruh impresi film boleh dikata merupakan hasil dari manipulasi cahaya (Pratista, 2008: 75). Fungsi cahaya menjadi

sangat penting bukan sekedar sebagai penegas obyek, penunjuk waktu dan penentu dimensi ruang. Tetapi warna cahaya juga dapat memberikan dukungan terciptanya suasana peristiwa dan impresi gambar yang dihadirkan. Pengaturan cahaya dengan demikian tidak sekedar terkait dengan intensitas, arah, serta sumber tetapi juga modifikasi warna yang dibutuhkan setiap adegan.

Secara umum, pencahayaan dalam film *Sang Penari* tidak memperlihatkan kelemahan dan kejanggalan yang menyolok. Seluruh penataan cahaya yang menunjukkan penegasan waktu, terutama adegan malam hari telah memberikan suasana yang natural. Semisal pada adegan pemasangan sesaji 'pemutus asmara' dan usaha srintil untuk mematikan kekuatan magis sesaji itu dengan mengencinginya. Begitu juga dengan beberapa adegan di ruangan, seperti pada *scene* kemarahan Nyai Karta atas penolakan Srintil melayani tamunya, kontribusi cahaya dalam membangun suasana juga terlihat maksimal.

E. Penutup

Film *Sang Penari* arahan sutradara Ifa Isfansah adalah salah satu dari beberapa film nasional yang dibuat dengan perwujudan unsur *mise-en-scene* yang maksimal. Perwujudan *mise-en-scene* tersebut dapat dilihat dari penggarapan aspek akting yang tidak memperlihatkan kelemahan menyolok dalam penuturan cerita, mulai dari awal hingga akhir film. Sajian artistik juga memperlihatkan pengemasan yang mampu mempertegas impresi gambar, dan menunjukkan jiwa jaman sesuai dengan latar cerita dalam skenario. Beberapa kelemahan penyajian *mise-en-scene* dalam film *Sang Penari* antara lain dapat dilihat dari tidak maksimalnya para pemeran dalam memperlihatkan kedalaman emosi dan aspek-aspek psikologis bagi kebutuhan dramatik dalam perjalanan cerita, pengolahan tata artistik yang terasa kontras antara lahan perkampungan dan suasana perumahan di kampung Dukuh Paruk, dan tak maksimalnya dukungan kostum pada pembentukan 'jiwa jaman' pada beberapa *scene* yang disajikan. Selebihnya, film ini layak diapresiasi sebagai media penuturan yang kental menawarkan ajakan, untuk selalu menebar kearifan melalui sebuah karya seni, yang dibuat dengan sepenuh hati, bahkan sangat sepenuh hati.

Daftar Pustaka

- Himawan Pratista, *Memahami Film*, Yogyakarta: Homerian pustaka, 2008.
- Booker, R, Lee, Terjemahan Asrul Sani, *Acting For Film*, Jakarta: Yayasan Citra, 1982.
- Boggs, Joseph. M, Terjemahan Asrul Sani, *Cara Menilai Sebuah Film*, Jakarta: Yayasan Citra, 1986.
- Pavis, Patrice, Terjemahan Yudiaryani, *Languages of Stages. Essays in the Semiology of the Theatre*, New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.
- Siagian, Gayus, *Menilai Film*, Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 2006.
- Yudiaryani, *Panggung Teater Dunia*, Yogyakarta: Pustaka Gondho Suli, 2000.