



Hak cipta dan penggunaan kembali:

Lisensi ini mengizinkan setiap orang untuk menggubah, memperbaiki, dan membuat ciptaan turunan bukan untuk kepentingan komersial, selama anda mencantumkan nama penulis dan melisensikan ciptaan turunan dengan syarat yang serupa dengan ciptaan asli.

Copyright and reuse:

This license lets you remix, tweak, and build upon work non-commercially, as long as you credit the origin creator and license it on your new creations under the identical terms.

BAB II

TINJAUAN PUSTAKA

2.1. Kepercayaan diri

Risman (2003) menyatakan bahwa keyakinan diri atau kepercayaan diri merupakan suatu kemampuan untuk bisa meyakinkan diri serta menilai sejauh mana kualitas yang bisa dihasilkan oleh diri sendiri. Hal tersebut diperlukan untuk menjadi bekal saat menantang lingkungan serta saat mengambil keputusan atau pendapatnya. Orang yang tidak percaya diri akan terus menerus merasa jatuh, takut untuk mencoba, merasa ada yang salah atau khawatir (hlm. 151). Neill (2005) membagi tipe kepercayaan diri ke dalam 4 tipe, yaitu:

1. *Self-concept*: bagaimana seorang individu menyimpulkan dirinya secara keseluruhan, bagaimana seseorang tersebut mengkonsepkan dirinya secara keseluruhan. Sebagai contohnya, individu memiliki kepercayaan berbeda atas bentuk fisik, emosi, social atau aspek lain dari dirinya.
2. *Self-esteem*: konsep penilaian diri atas harga diri dan nilai dari diri sendiri.
3. *Self efficacy*: sejauh mana seorang individu punya keyakinan atas kapasitas tugas dan persoalan yang mampu ia jalani atau tangani dengan hasil yang baik (*to succeed*). Ini yang disebut dengan *general self-efficacy* atau *self-efficacy* yang bersifat umum. Atau lebih spesifik, sejauh mana seseorang meyakini kapasitas kemampuannya dalam menangani urusan di bidang tertentu.

4. *Self-confidence*: sejauhmana seorang individu mempunyai keyakinan terhadap penilaian atas kemampuan dirinya dan sejauh mana ia bisa merasakan adanya “kepantasan” untuk berhasil. *Self-confidence* itu adalah kombinasi dari *self-esteem* dan *self-efficacy*.

2.1.1. Self-Esteem

Self-esteem atau harga diri merupakan sebuah konsep perhitungan evaluasi seseorang atas sikap terhadap dirinya sendiri (Pyszczynski, Greenberg, Solomon, Arndt, & Schimel, 2004, hlm. 435). Konsep diri lahir melalui konstruksi diri yang dibangun di dalam batin seseorang melalui persepsinya menilai sejauh mana batas pencapaian sesuatu yang telah ia raih atau perjuangkan baik dalam bentuk abstrak atau konkrit. Singkatnya, *self-esteem* adalah bagaimana seorang individu menghargai dirinya sendiri. Cikal bakal lahirnya pernyataan “Aku bisa dan aku berharga” merupakan inti dari pengertian *self-esteem* (Lutan, 2003, hlm. 3). Namun, *self-esteem* bukan kesombongan, keangkuhan atau bualan besar (hlm.8). Orang yang memiliki *self-esteem* yang sehat tentu saja memiliki tingkat kepercayaan diri yang tinggi dengan dasar alasan yang rasional. Sebaliknya, apabila seseorang memiliki *self-esteem* yang rendah maka nilai kepercayaan dirinya rendah pula. Hal ini akan menyebabkan hambatan bagi individu tersebut untuk berprestasi dalam bidang apapun.

2.1.2. Self-Confidence

Self-confidence atau kepercayaan kepada diri adalah sejauh mana seorang individu memiliki keyakinan terhadap penilaiannya atas kemampuan dirinya. Menurut Neill

(2005) *self-confidence* merupakan gabungan dari *self-esteem* dan *self-efficacy*. Kepercayaan terhadap diri sendiri dipengaruhi dari tiap tahap psikososial individu. Psikososial memiliki 8 tahap perkembangan, yaitu masa bayi, kanak-kanak, pra sekolah, usia sekolah, remaja, dewasa muda, dewasa dan lanjut usia. Usia remaja merupakan tahap yang paling krusial menurut Erikson (2014) yang dikutip oleh Learning Theories, dimana tahap remaja merupakan tahap pencapaian sebuah identitas yang meliputi peran, tujuan pribadi dan keunikan serta ciri khas diri. Bila tidak dapat mencapai kemampuan tersebut, maka individu akan mengalami kebingungan atas peran yang akan berdampak pada rapuhnya kepribadian, sehingga akan terjadi gangguan konsep diri yaitu harga diri rendah, seperti yang terjadi pada krisis kepercayaan diri yang minim. Namun, *Self-confidence* yang berlebih dapat disebut *over-confidence*.

2.1.3. Inferiority Complex

Inferiority Complex atau perasaan inferior merupakan sebuah istilah yang digunakan untuk menggambarkan kurangnya sikap percaya diri, selalu merasa ragu dan tidak memiliki keyakinan akan kepastian, serta perasaan yang selalu saja merasa kurang mampu dalam mengerjakan suatu tugas. Menurut Boeree (2004) kasus inferiorisme ini bukanlah sebuah hal sepele semata, melainkan sebuah neurosis, sebuah penyakit ketidakseimbangan mental yang tengah menjadi masalah kehidupan seseorang. Dimana sang individu menjadi seorang yang pemalu, tertutup, tidak yakin, dan seterusnya. Selain itu, kasus inferiorisme ini akan merujuk pada ketergantungan terhadap *support* dari individu lain dengan menghadirkan pertanyaan seperti “Apakah saya hebat/ cantik/ pintar/ berguna bagi kamu?” Yang

lambat laun menjadikan individu tersebut sebagai “parasit” di dalam kehidupan orang lain, karena tidak ada seorang individu pun yang mampu menerima keluhan individu lain secara terus menerus dan berkepanjangan (hlm. 8).

Adler (2004) menyatakan bahwa perasaan inferior muncul karena cara beradaptasi dan berekspresi yang kurang baik, dimana dia tidak mampu untuk mengatasi masalah itu. Selama perasaan rendah diri selalu menghantuinya, individu akan terus menerus mencoba membatasi tindakannya untuk menghindari kekalahan ketimbang mendesak dirinya untuk maju. Selain itu, ia akan memberi gambaran keragu-raguan, keadaan yang stagnan, atau bahkan kemunduran (hlm. 62).

2.2. Eksistensi

Sartre (seperti yang dikutip Yudiono, 2009, hlm. 51) mengatakan bahwa eksistensi atau biasa disebut keberadaan merupakan sebuah ilmu pengetahuan untuk memahami kedudukan atau posisi seseorang di dalam masyarakat. Teori eksistensialisme bukanlah teori yang tunggal, karena terbentuk melalui serangkaian pemikiran filsuf lain seperti, Albert Camus dan novelis, Franz Kafka. Seluruh buah pemikiran tersebut memunculkan sebuah pertanyaan filsafat yang tidak terjawab akan “siapakah diri ini?” Taylor (2009) mencoba menjawab argument ini dengan memunculkan sebuah pertanyaan pembalik “Apakah mereka melihat dirinya (pria atau wanita) di dunia nyata?” (hlm. 1). Eksistensialisme menjadi kebutuhan dasar pemikiran nafsu manusia yang bukan berakar dari kebutuhan naluriannya semata, dengan kata lain kesadaran akan eksistensi diri yang muncul di benak seseorang secara tidak langsung akan membentuk cara seseorang tersebut dalam bertindak

(hlm. 113). Apabila seseorang tidak memiliki naluri akan “keberadaan”nya di masyarakat, maka ia mengalami sebuah fenomena hilangnya eksistensialisme. Taylor melanjutkan penjelasan eksistensi yang hilang bukanlah hanya sekedar teori yang salah ataupun dipandang sebagai penyakit, tetapi lebih mengarah kepada hilangnya manifestasi diri akan cara berekspresi dari diri seseorang (hlm. 271).

2.3. Peran dan Tugas Sutradara

Dancyger (2006) mengatakan bahwa sutradara adalah orang yang mengatur dan mengarahkan sebuah film sesuai dengan gambaran, tujuan serta visi yang jelas sehingga jalannya cerita dapat diserap dengan baik oleh para penonton. Selain itu, peran seorang sutradara turut diperlukan untuk memperkuat *mise en scene* seperti apa yang hendak diterapkan di dalam paparan sebuah adegan. Sutradara yang handal dalam menentukan *mise en scene* yang baik tentu dapat menjawab pertanyaan 5W (What, Who, Why, When, Where) + 1H (How) yang akan dilontarkan oleh para penonton atau pengamat film. Cara berkomunikasi seorang sutradara dalam memberikan sebuah arahan gagasan dan konsep ide cerita miliknya tersebut terletak dari metode yang ia gunakan (hlm.4).

2.3.1. Penyutradaraan Aktor

Rabiger (2003) menuturkan tentang teori penyutradaraan yang berbasis kepada tugas seorang sutradara dalam mengatur akting para pemainnya. Beliau menuturkan bahwa kolaborasi dari keseluruhan kru, tidak terkecuali para aktor yang terlibat di dalamnya menjadi aspek penting dalam pembuatan sebuah mahakarya. Baginya, sutradaralah yang memegang peran dalam membentuk kolaborasi tersebut,

khususnya dengan para aktor (hlm. 278). Oleh sebab itu, Rabiger mengatakan bahwa untuk membentuk kolaborasi tersebut dibutuhkan seseorang yang memiliki jiwa pemimpin untuk memberi arahan serta kedisiplinan kepada seluruh kru yang bekerja di bawahnya (hlm. 279). Rabiger menjabarkan tahap-tahap tersebut, sebagai berikut:

1. *The Pre-Production Stage*

Rabiger (2003) menuturkan pada tahap awal, sutradara harus bisa memilih aktor yang sesuai dengan karakter apa yang ia inginkan di dalam cerita, melalui jalan *casting* pemain. Rabiger menambahkan bahwa sutradara harus jeli dan teliti saat memilih aktor untuk bermain di dalam film, karena akting pemain di dalam film berbeda dengan teater. Perbedaan tersebut terletak, dimana seorang aktor teater membutuhkan kepercayaan penonton kepada perannya, sedangkan di dalam film, sang aktor membutuhkan kepercayaan pada dirinya untuk menjalani perannya (hlm. 279). Selain itu, ia turut menjelaskan bahwa tugas seorang sutradara adalah memberikan arahan/ *direction* kepada seluruh kru dan aktor di dalam sebuah adegan.

Rabiger menambahkan bahwa jangan pernah memberikan arahan berupa “Jadi diri sendiri!” kepada aktor, karena hal tersebut akan memberikan kebingungan kepada sang aktor. Melainkan, sang sutradara harus fokus dan tau karakter apa yang diinginkannya di dalam film (hlm. 282). Beliau menambahkan solusi untuk mengatasi akting yang kurang oleh sang aktor, yaitu dengan terus mengatakan “Beraktinglah seperti tidak ada orang lain yang melihatmu”. Hal tersebut harus terus direpetisi untuk menghindari sang aktor

mengalami kegugupan saat berakting di depan kamera dan para kru (hlm. 283). Maka dari itu, Rabiger mengatakan bahwa tahap persiapan merupakan tahap yang paling krusial untuk membentuk hubungan baik antara kru, aktor, dan cerita (hlm. 279).

Rabiger menjelaskan mengenai proses *reading* yang baik adalah dengan metode *With the Book* atau dengan naskah, lalu dilanjutkan dengan *Without the Book*, dimana sang aktor berakting lepas dari naskah (hlm. 339). Pada kondisi awal, beliau mengatakan bahwa sutradara memberikan arahan kepada aktor untuk mengerti *scene/* adegan atau keadaan ketimbang isi naskah. Dimana, mereka ditempatkan di dalam ruang kosong yang cukup luas untuk berakting dengan bebas (hlm. 339).

Beralih kepada proses *Without The Book*, Rabiger memberikan masukan agar sutradara melakukan metode *Gibberish/ Jumping Scene*. Metode dimana sang aktor harus berakting sutradara yang memberikan *cue* akan keadaan *scene* yang terus melompat-lompat dari satu adegan ke adegan lain dan dilakukan secara *random* (hlm. 303). Metode tersebut, sangatlah sulit untuk diterapkan, namun jika dilakukan secara berulang atau mengalami repetisi, maka sang aktor akan sangat ahli dalam menjalankan perannya (hlm. 341). DeKoven (2010) menambahkan agar sutradara langsung melakukan diskusi akan kelangsungan cerita/adegan setelah melakukan *reading*. DeKoven mengatakan bahwa biasanya hal ini dilakukan sutradara dan kru untuk membagi dan menyatukan visi, tetapi akan lebih baik apabila para aktor juga mengerti visi sutradara (hlm. 104).

2. *The Production Stage*

Pada tahap selanjutnya, Rabiger menuturkan tugas sutradara untuk mempersiapkan para kru dan aktor sebelum ada pengambilan adegan, melalui proses *reading* dan *blocking*. Bagi beliau, sutradara yang baik adalah sutradara yang mampu menuntun aktor serta menjelaskan dengan baik dan detil segi cerita kepada semua aktornya (hlm 291).. Rabiger menambahkan bahwa untuk mencapai kesempurnaan akting, dibutuhkan *reading* yang giat dan rutin, agar sang aktor dapat mengerti betul perannya dan dengan mudah melakukan improvisasi (hlm. 293).

Sesaat sebelum pengambilan adegan, Rabiger mengatakan bahwa tugas sutradara untuk melakukan *review* kepada sang aktor. *Review* berguna untuk memunculkan kembali memori tentang keadaan *scene* ke atas permukaan kesadaran sang aktor, sehingga sang aktor tetap pada jalan cerita (*right on the track*) (hlm. 336). Selain itu, beliau menambahkan agar sutradara memberikan perintah kepada sang aktor dengan menggunakan kata kerja/ *action verb*, yang berguna untuk memudahkan sang aktor mengerti aksi apa yang diinginkan sutradara untuk ia lakukan (hlm. 337).

DeKoven (2006) berpendapat bahwa sutradara harus bisa meminta pendapat dari sang aktor pada saat *reading* atau sebelum tahap produksi. Baginya, apabila aktor sudah merasa nyaman dengan kinerja sutradara maka proses produksi akan jauh lebih baik. Ia menambahkan bahwa tentu saja pendapat yang

diberikan sang aktor perlu diolah terlebih lagi oleh sutradara sebelum memutuskan hasil akhirnya (hlm. 105).

2.4. *Mise En Scene*

Mise En Scene sendiri merupakan istilah umum di dunia perfilman yang digunakan untuk mendeskripsikan aspek desain dari sebuah film. *Mise En Scene* lebih mengedepankan aspek visual dari segala sisi. Edgar-Hunt (2010) turut menuturkan bahwa secara dasar, membuat film sama halnya dengan mendongeng dengan gambar. Setiap gambarnya pun bercerita, dan film yang baik dapat bertutur dengan mudah hanya dengan satu gambar (hlm. 13).

Hal-hal yang mempengaruhi bagaimana film itu bertutur, juga didukung oleh beberapa kategori umum di dalam dunia perfilman, seperti blocking pemain, pergerakan kamera, serta penempatan set dan properti.

2.4.1. *Film Schematic*

Hale (2009) bertutur mengenai skematik film yang merupakan paparan atau kerangka di dalam film atau pada suatu adegan--yang dirancang sedemikian rupa untuk menunjukkan fenomena apa yang ada di dalam film. Ia turut menambahkan bahwa paparan ini yang kelak menjadi sebuah sistem inti yang berjalan serta menentukan impresi yang akan muncul di benak para penonton (hlm. 40).

Gustavo (2011) turut menambahkan bahwa ada sebuah sistem yang lahir dari setiap sistem tersebut, dimana setiap imaji direpetisi menjadi sebuah skema yang menampilkan plot di dalam film tersebut. Beliau lalu meneruskan, kemudian

sistem imaji tersebut secara tidak langsung akan memberikan signal kepada penonton kapan sang protagonis akan mengawali petualangannya atau ketika film akan berakhir (hlm. 24).

2.4.1.1. *Blocking*

Menurut Proferes (2008), semakin dekat seorang aktor kepada kamera, memunculkan sebuah kesadaran di mata penonton bahwa adegan tersebut sedang menceritakan tentang siapa dan peran sang aktor di dalam adegan tersebut. Oleh karena itu, bagi beliau sangatlah penting peran artikulasi yang ada di dalam sebuah *scene* untuk menggambarkan sisi kehidupan interior seorang karakter dapat dimengerti di mata penonton (hlm.20).

Weiss (2011) mengatakan bahwa di dalam kategori *blocking* ada komposisi yang diatur melalui kedalaman dengan tujuan sebagai seni terkuat dalam *story-telling* (hlm. 21). Penulis menarik kesimpulan bahwa seorang *filmmaker* khususnya sutradara, haruslah memikirkan secara matang *blocking* seperti apa yang dapat menyampaikan pesan film kepada penontonnya dengan baik.

Dalam mengatur sebuah *blocking* pemain, tentu seorang sutradara harus turut memperhatikan focus penonton terhadap sang karakter yang berperan besar di dalam sebuah adegan tertentu. Agar setiap aksi yang dilakukan sang actor dapat ditangkap oleh mata penonton dengan baik.

2.4.1.2. Editing

2.4.1.3. Pergerakan Kamera

Muslimin (2012) mengatakan bahwa *frame* yang ditampilkan di dalam layar merupakan sebuah mata bagi penonton. Oleh sebab itu, ia mengatakan pembuat film harus bisa menyadari apa yang ingin dilihat oleh penonton pada suatu adegan di dalam film. Arah gerak kamera, diambil dari sudut seperti apa, jenis *shot* seperti apa atau penggunaan lensa apa merupakan komponen pembentuk baik buruknya *mise en scene* dalam ruang lingkup pergerakan kamera bagi beliau. Weiss (2011) turut menambahkan bahwa pada saat kamera digerakkan, maka akan tercipta sebuah kekuatan emosi bagi kaca mata penonton (hlm. 14).

Di lain sisi, Fabe (2004) menuturkan bahwa sebuah seni di dalam film bukan dimulai saat seorang penata kamera mengambil sebuah gambar (melakukan *framing* gambar), tetapi lebih mengarah kepada sebuah *shot* individu yang diambil saat *editing* (hlm. 21).

2.5. Gestur

Pease (2004) mengatakan bahwa ada banyak cara yang bisa dilakukan seseorang untuk menyuarakan isi hatinya tanpa harus bersifat verbal, non-verbal pun memiliki kekuatan yang sama seperti halnya berbicara. Bahkan dalam kondisi tertentu, hal seperti menggunakan bahasa tubuh untuk berkomunikasi dengan sesama dapat jauh lebih kuat atau *powerful* ketimbang menumpahkan segala sesuatunya ke dalam bentuk wicara (hlm. 27). Passes (2004) turut mengatakan bahwa saat film masih

berwarna *monochrome*, gestur dan bahasa tubuh merupakan satu-satunya cara yang digunakan untuk berkomunikasi di depan layar. Hal ini menjadikan gestur serta bahasa tubuh menjadi sesuatu yang sangat mendasar serta menjadi basis akting teater serta layar lebar di masa kini (hlm. 3).

Bagi Csoti (2001), gestur orang yang percaya diri terlihat lebih menggunakan banyak ruang di sekitarnya ketimbang dengan keadaan seseorang yang kurang percaya diri. Sebagai contohnya, seseorang yang kurang percaya diri tidak akan mengangkat tangan lebih dari batas kepalanya atau bahu yang cenderung menutup serta posisi menunduk ketika berjalan. Kontak mata langsung sering kali dihindarinya saat berbicara (hlm. 143). Suara yang digunakannya saat berbicara juga cenderung sulit untuk didengar karena volume yang dihasilkan kecil akibat rahang wajah yang kurang terbuka lebar (hlm. 135).

UMMN