

## 2. STUDI LITERATUR

### 2.1. STAGING

Katz (2019) memaparkan bahwa dalam merancang *staging* untuk dialog sutradara perlu memenuhi dua tujuan berupa ekspresi jujur dari hubungan antar manusia dan menjelaskan hubungan tersebut kepada audiens. Tujuan pertama ditentukan oleh naskah dan performa aktor, sedangkan tujuan kedua dipenuhi oleh *staging*, sinematografi, dan *editing* (hlm. 249).

Menurut Proferes (2018) *staging* dirancang untuk memvisualisasikan sebuah *shot* yang diikuti dengan penempatan kamera, *staging* memiliki delapan fungsi utama (hlm. 28-29).

1. *Staging* perlu menyelesaikan fungsional fisik dari sebuah *scene* untuk menjelaskan aksi yang dilakukan oleh karakter.
2. *Staging* perlu menyampaikan perasaan dari karakter, sutradara menggunakan *staging* untuk memberikan emosi kepada audiens.
3. *Staging* perlu menjelaskan relasi antar karakter.
4. *Staging* mengarahkan audiens untuk mengenali geografi dari sebuah lokasi melalui pergerakan karakter.
5. *Staging* dapat menjawab separasi antar karakter dengan objek atau karakter lain dengan menggunakan *framing* pada sebuah *shot*.
6. *Staging* dapat mengubah perhatian audiens untuk fokus kepada informasi krusial dalam film.
7. *Staging* dapat menekankan sebuah aksi untuk memberikan pertanyaan atau sebuah pernyataan dalam sebuah *shot*.
8. *Staging* menghasilkan penggambaran dalam *frame*.

Relasi antar karakter dapat mengalami perubahan yang disebut *dynamic relationship* sebagai bentuk perbedaan cara pandang karakter saat ini dengan masa lalu atau masa depan (hlm. 16). Perubahan *staging* memiliki efek untuk memberikan *dynamic relationship* antar karakter, efek ini disebut sebagai *dramatic movement*. *Dramatic movement* memiliki dua efek dimana perubahan ini dapat

mendekatkan dua karakter yang tidak dekat atau menjauhkan dua karakter yang dekat. Penggunaan *dramatic movement* akan memberikan dampak yang berbeda pada *act 1* dan *act 2*. Dramatisasi ini dapat didukung dengan penggunaan cahaya seperti karakter yang berubah posisi dari tempat yang lebih terang ke tempat yang lebih gelap (hlm. 30).

Kocka (2019) memaparkan terdapat dua bentuk dasar *staging* untuk dua atau lebih karakter dalam satu *scene*. Beliau membagi *staging* menjadi *staging on line* dan *staging in depth* (hlm. 43-64).

### 1. *On line staging*

*Staging* ini dibentuk berdasarkan *blocking* aktor dalam sumbu X, aktor dapat menghadap, bersebelahan, atau membelakangi satu sama lain. Penerapan ini menghasilkan *flat space* yaitu ruang spasial dalam bentuk dua dimensi dan menghilangkan realisme. *Scene* dirancang dalam bentuk simetris untuk memberikan emosi tertentu kepada audiens. Secara bentuk sebuah *shot*, *staging on line* dapat dibentuk menjadi (hlm. 43-47):

- a. *Full frontal staging - single*– Memberikan perspektif asosiatif yang jelas serta karakter sentral kepada audiens, selain itu audiens juga dapat masuk kedalam pikiran karakter.
- b. *Full frontal staging - double*– Memberikan kesan ambigu atau tidak adanya karakter sentral kepada audiens. *Staging* ini dapat memberikan jarak kepada karakter.
- c. *Profile staging - single*– Memberikan perspektif asosiasi yang jelas kepada audiens.
- d. *Profile staging - double*– *Staging* ini dapat mendramatisasi konflik antar karakter atau mendekatkan dua karakter.
- e. *Extreme flat staging*– Meletakkan karakter di depan *background* yang datar. *Staging* ini dapat memberikan kesan nyaman dan rasa aman ataupun sebaliknya.

## 2. *In depth staging*

dibentuk berdasarkan *blocking* aktor dalam sumbu Z, aktor berada pada *foreground* dan *background* dalam sebuah *shot*. *Staging* ini dapat dilakukan dengan *deep space* yaitu ilusi tiga dimensi dalam sebuah layar dua dimensi. Penerapan *staging in depth* dapat memberikan kesan dinamis kepada audiens sehingga terciptanya esensi tiga dimensi. Sutradara dapat mengurangi *cutting* dalam *editing* sehingga memberikan dramatisasi dalam satu *shot* serta memberikan kesan realis (hlm. 50).

Bentuk *staging* tersebut dapat diterjemahkan kedalam bentuk *shot* yaitu *shot-reverse shot pattern*, *shots based on the "inner montage"*, dan *integral shot* (hlm.65).

### 1. *Shot-reverse shot pattern*

Metode ini merupakan cara yang sering digunakan oleh *hollywood* dengan mengambil beberapa jenis *shot* dengan jarak dan *angle* yang berbeda. Kombinasi ini menjadi bentuk standar untuk *scene* dialog dengan merekam hubungan antara dua atau lebih karakter dengan *shot* terpisah yang mencakup setiap karakter.

### 2. *Shots based on the "inner montage"*

Metode ini digunakan untuk menunjukkan progresi karakter, *montage sequence* merupakan gabungan dari *shot* pendek untuk:

- a. menggambarkan atau menunjukkan waktu yang berlalu
- b. menggambarkan atau menunjukkan *timelapse*
- c. menunjukkan bahwa lebih banyak waktu berlalu
- d. menunjukkan bahwa waktu telah berlalu di antara *shot*
- e. mempersingkat waktu yang dibutuhkan untuk melakukan suatu aktivitas
- f. memperpadat naratif
- g. memajukan cerita ke depan

h. membentuk makna simbolik

*Montage sequence* didasari oleh ide dan emosi, bukan orientasi tempat secara dua atau tiga dimensi. Terdapat penekanan isolasi dalam setiap *shot* dibandingkan kontinuitas kesinambungan setiap *shot* (hlm. 113).

### 3. *Integral shot*

Metode ini merupakan hasil dari pergerakan kompleks kamera dan perpindahan *staging* oleh aktor dalam sebuah *long shot* dengan durasi panjang. Penerapan bentuk ini dapat diterapkan oleh sutradara sebagai ciri khas, narasi visual tanpa dorongan *editing*, atau pendekatan secara *avant-garde*. Situasi yang berbeda membutuhkan strategi manipulasi waktu. Sutradara menggunakan *long take* untuk mendapatkan efek waktu yang lebih lama atau lebih cepat.

## 2.2. HUBUNGAN ANAK DAN ORANG TUA

Menurut Dishion & Snyder (2016) manusia pada dasarnya merupakan makhluk sosial, hubungan yang erat dan saling mendukung dapat memastikan kesehatan dan kesejahteraan psikologis. Hubungan sosial yang disosiasikan dapat diasosiasikan dengan permasalahan litani dan sosial dari seorang individu (hlm. 1). Keluarga adalah titik awal perjalanan hidup dan ingin memberikan awal yang terbaik untuk anak-anaknya. Seiring anak bertambah usia, mereka melewati tahap-tahap kehidupan seperti sekolah, bekerja, menjalankan hubungan, dan menjadi orang tua (Baxter, Lam, Povey, Lee & Zubrick, 2022, 1).

Pengalaman masa kecil dengan agresi dapat mempengaruhi bagaimana seorang individu mengelola konflik (Samp, 2017, 40). Hubungan yang tidak baik dapat menimbulkan konflik dalam keluarga hingga perceraian oleh orang tua. Anak dan orang tua yang mengalami perceraian belajar cara hidup dalam dua rumah tangga yang memungkinkan mereka mengalami kesepian dan pergolakan antara hidup bersama orang tua yang berbeda. Stress ini dapat muncul dalam bentuk konflik dengan orang tua atau saudara kandung (hlm. 230).

Salah satu bentuk hubungan antara anak dengan satu orang tua adalah hubungan putri dengan ayahnya. Menurut Rosenthal (2010) dampak dari seorang ayah kepada anaknya dapat didefinisikan dalam empat kategori (hlm.39):

1. Keberadaan dan partisipasi ayah dalam aktivitas bersama anak.
2. Kehangatan dan sikap responsif kepada anak.
3. Memenuhi kebutuhan anak.
4. Menyediakan modal sosial– aktivitas yang memperkuat sikap teladan seorang anak terhadap komunitas, sekolah, atau tempat kerja.

Rosenthal (2010) menyatakan bahwa *disapproving father* adalah ayah yang gagal menyampaikan cinta dan validasi kepada putrinya untuk mengembangkan konsep percaya diri dan sifat positif lainnya untuk berinteraksi dengan dunia. Seorang ayah gagal menyampaikan perasaan cinta karena secara emosi tidak terhubung dan kebanggaan dalam pencapaian putrinya (hlm. 3). Anak dengan *disapproving father* akan menganggap ayah mereka sebagai sosok yang tidak dapat diandalkan sehingga melipatgandakan upaya untuk berhasil dalam sebuah bidang di hidup. Hal ini dilakukan untuk mendapatkan cinta dan pengakuan yang dibutuhkan dari ayah mereka dan membuat rasa nyaman terhadap diri sendiri (hlm. 4).

Leonard (1982) memaparkan bahwa dalam hubungan personal, terdapat banyak cara terjadinya kerenggangan dalam hubungan ayah dengan putrinya. Figur ayah yang lemah dapat menyebabkan rasa malu bagi putrinya, absensi seorang ayah juga mempengaruhi hubungan tersebut yang dapat disebabkan oleh penyakit, perceraian, kematian, atau perang. Hubungan renggang tersebut juga dapat disebabkan oleh ayah yang memandang rendah sisi feminin yang disebabkan oleh pengorbanan sisi feminin untuk mencapai cita-cita dan otoritas macho-maskulin (hlm. 25).

### **2.3. GRIEF**

Saat menghadapi kepergian orang terdekat, terdapat realisasi dari mereka yang masih hidup untuk mengenang kembali memori bersama orang-orang yang mereka

cintai. Holinger (2020) mengemukakan bentuk dari kedukaan dapat didasari dari banyak faktor, tetapi faktor yang terpenting adalah sifat alamiah dari orang hidup kepada orang yang telah meninggal. Beliau membagi empat bentuk duka yang bersifat umum, di antaranya adalah *ambiguous grief*, *anticipatory grief*, *disenfranchised grief*, dan *resilient grief* (hlm. 47-48).

1. *Ambiguous grief* adalah bentuk duka terhadap kabar kematian atau kehilangan orang yang dicintai tanpa ritual kematian dan menyebabkan orang yang masih hidup dalam tahap penanguhan. Bagi mereka yang masih hidup, mereka berusaha mencari jawaban dari transisi apa yang nyata (kematian dari orang yang dicintai) dan apa yang simbolik (perubahan bentuk orang yang dicintai menjadi memori).
2. *Anticipatory grief* adalah bentuk duka saat orang yang dicintai sedang mengalami kondisi kritis oleh penyakit. Bentuk ini merupakan bentuk persiapan bagi mereka yang masih hidup untuk kepergian orang yang dicintai, menyusun rencana saat waktu kepergian mereka akan datang. Dengan waktu kepergian yang tidak pasti, mereka yang masih hidup memiliki beban secara fisik dan mental untuk menunda dan menyiapkan diri kepergian mereka yang dicintai.
3. *Disenfranchised grief* adalah bentuk duka yang terjadi atas kematian orang terdekat seperti keluarga, hewan peliharaan, atau teman. Hal ini biasa dirasakan oleh hubungan kakak adik, setelah kehilangan orang yang dicintai mereka yang masih hidup dapat menahan rasa duka selama beberapa tahun sebelum menyadari kehilangan orang terdekatnya.
4. *Resilient grief* adalah bentuk paling umum yang bersifat progresif dari rasa sakit atas kehilangan hingga penerimaan.

Menurut Kubler-Ross & Kessler (2014), saat seseorang telah kehilangan keluarga atau seseorang terdekat, maka ia akan melewati fase emosional tertentu. Perjalanan emosional yang umumnya dialami seseorang saat menghadapi kehilangan yang signifikan. Fase ini dibagi menjadi lima, di antaranya adalah *denial*, *anger*, *bargaining*, *depression* dan *acceptance* (hlm. 23-40 ).

1. *Denial* adalah tahap individu yang hidup tidak dapat menerima kepergian orang yang dicintai, saat dalam tahap ini mereka yang hidup telah menganggap dunia mereka hancur dan tak ada artinya. Tahap ini membantu menerima realita dengan mempertanyakan realitas dan memulai proses penyembuhan dengan memasuki tahap *anger*.
2. *Anger* adalah tahap muncul amarah terhadap sebab kepergian orang yang dicintai, individu yang masih hidup merasa marah karena ditinggal. Rasa amarah ini dapat dilemparkan kepada beberapa unsur seperti penyesalan kepada diri sendiri, kekesalan kepada yang dicintai karena dianggap tidak bisa menjaga dirinya, ataupun kepada Tuhan.
3. *Bargaining* adalah kondisi ketika individu yang hidup memohon kepada Tuhan untuk membiarkan yang dicintai untuk tetap hidup dengan apapun. Tahap ini banyak mempertakan “jika saja” dan “apabila”, mereka yang hidup membuat skenario dengan harapan keputusan yang berbeda untuk membuat yang dicintai tetap hidup. Namun tetap saja kematian yang tidak dapat dihindari individu yang hidup akhirnya sadar bahwa ia harus menjalankan kehidupan tanpa sosok yang dicintai.
4. *Depression* setelah kehilangan sering dilihat tidak natural: sebuah tahap tetap, sesuatu yang keluar. Tahap ini dapat bertahan dengan waktu yang tidak tetap, setiap orang memiliki waktunya sendiri dalam tahap ini. Mengatasi tahap ini diperlukan keseimbangan antara menangani kesedihan dengan menerima kesedihan, setelah individu yang hidup mendapatkan titik keseimbangan maka tibalah mereka di tahap *acceptance*.
5. *Acceptance* sering disalahartikan sebagai kondisi baik-baik saja dengan apa yang terjadi. *Acceptance* merupakan titik kesadaran bagi individu yang hidup bahwa mereka perlu menjalankan hidupnya dengan keadaan baru.

Teori *five stage of grief* kemudian dilengkapi oleh Kessler (2019) yang menyatakan *the sixth stage of grief* adalah *meaning*. Menurut beliau, *meaning* adalah salah satu cara untuk tetap menjaga memori dan rasa kasih kepada mereka yang telah meninggal oleh mereka yang masih hidup sembari menjalankan kehidupan. Setiap orang memiliki caranya sendiri untuk memaknai kematian orang

tercintanya, seperti kehidupan setelah kematian atau memori dengan orang tersebut. Proses *meaning* dimulai setelah seseorang berada dalam tahap *acceptance*—situasi ketika rasa sakit dan pedih sudah hilang dan mereka yang hidup berusaha memaknai kepergian orang yang dicintai. Sebuah perubahan terhadap perspektif terjadi dalam tahap *meaning*, setelah melewati *five stage of grief* seseorang memaknai kematian bukanlah sebagai kehilangan melainkan sebagai proses dari kehidupan. (hlm. 15, 67)

#### 2.4. SHOT

Menurut Rabinger & Hubris-Cherrier (2020) sebuah *shot* yang tidak *diedit* merupakan unit terkecil dalam bahasa film yang digunakan untuk berkomunikasi layaknya sebuah kata dalam bahasa. Setiap aspek visual dalam setiap *shot* (subjek, aksi, gerakan, objek, latar) memberikan pemaknaan melalui perancangan visual (*lighting*, warna, tekstur, relasi spasial, dan komposisi) (hlm. 175). Thompson & Bowen (2018) memaparkan bahwa jenis *shot* dapat dianggap sebagai kosakata–frasa visual dalam bahasa sinematik (hlm. 62). Pemilihan jenis *shot* digunakan untuk menentukan ‘esensi dari momen’ yang akan disampaikan kepada audiens (Proferes, 2018 ,5).

Thompson & Bowen (2018) memaparkan terdapat tiga dasar jenis *shot*: *close up*, *medium shot*, *long shot* (hlm. 9).

##### a. *Close up*

*Close up* memberikan pandangan yang lebih dekat dengan orang, objek, atau aksi. Hal ini juga membawa subjek ke dalam ruang personal audiens (hlm. 10).





Gambar 2.1 *Close up*  
(*Grammar of the Shots*, 2018)

b. *Medium shot*

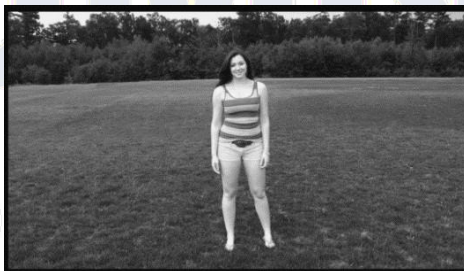
Jenis *shot* ini merupakan bentuk *shot* yang paling mendekati cara pandang manusia terhadap lingkungan sekitar. *Medium shot* digunakan untuk memberikan kenyamanan kepada audiens oleh kedekatan terhadap subjek (hlm.10).



Gambar 2.2 *Medium shot*  
(*Grammar of the Shots*, 2018)

c. *Long shot*

Jenis *shot* ini mencakup area yang luas (panjang, tinggi, lebar) dari sebuah *film space*. *Long shot* menggambarkan relasi fisik antara subjek, objek, dan aksinya dari kejauhan. Tempat, waktu, dan *mood* dapat disampaikan kepada audiens dalam bentuk *long shot* (hlm. 9-10).



Gambar 2.3 *Long Shot*  
(*Grammar of the Shots*, 2018)