



**KAJIAN PSIKOANALISIS JACQUES LACAN  
DALAM FILM *OPERA JAWA*  
(ANALISIS FASE *THE REAL* TOKOH LUDIRO)**

**SKRIPSI**

Oleh  
**Binti Nurul Mukarromah**  
**NIM 120110401026**

**PROGRAM STUDI TELEVISI DAN FILM  
FAKULTAS ILMU BUDAYA  
UNIVERSITAS JEMBER  
2016**



**KAJIAN PSIKOANALISIS JACQUES LACAN  
DALAM FILM *OPERA JAWA*  
(ANALISIS FASE *THE REAL* TOKOH LUDIRO)**

**SKRIPSI PENGKAJIAN**

diajukan guna melengkapi tugas akhir dan memenuhi salah satu syarat untuk menyelesaikan studi pada Program Studi Televisi Dan Film (S1) dan mencapai gelar Sarjana

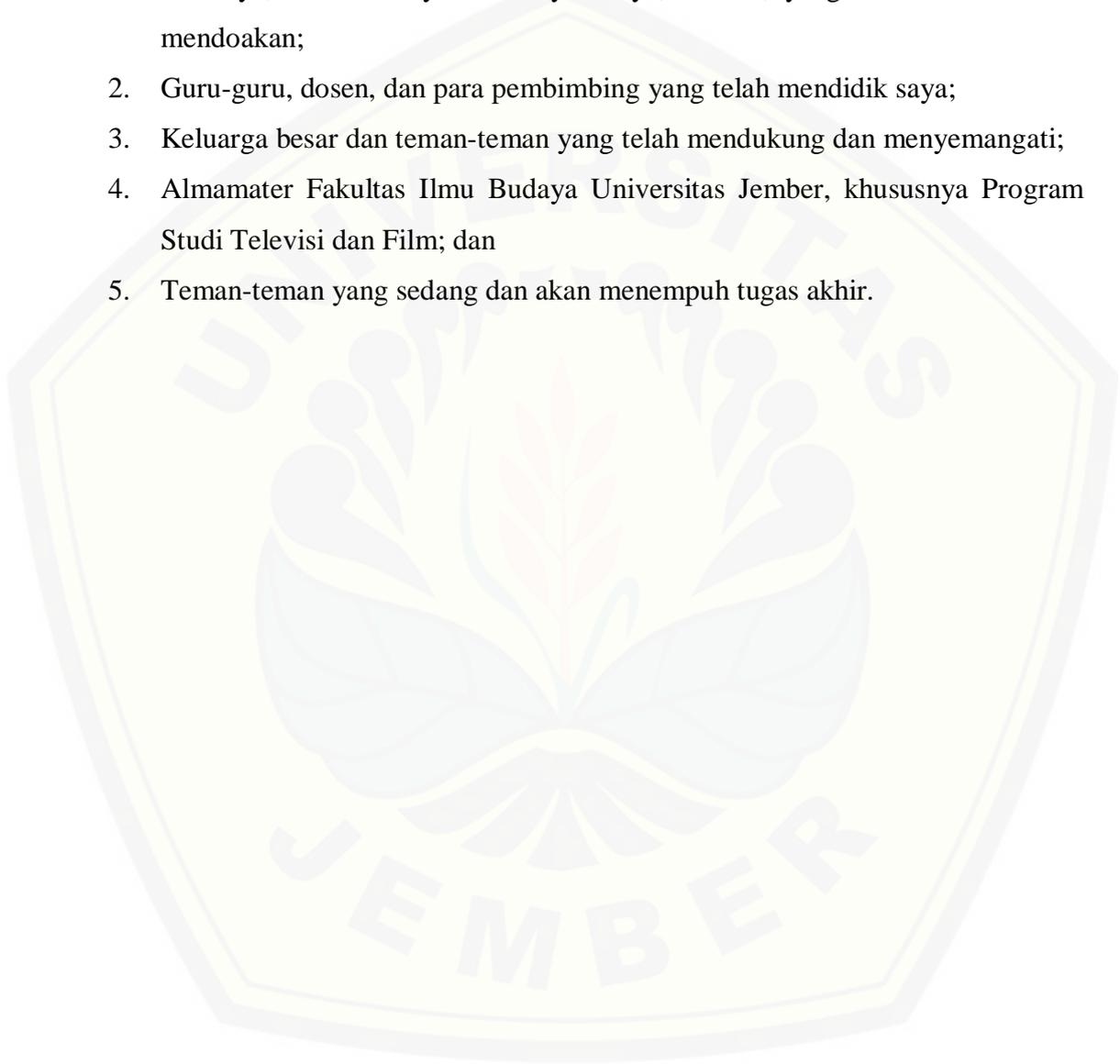
Oleh  
**Binti Nurul Mukarromah**  
**NIM 120110401026**

**PROGRAM STUDI TELEVISI DAN FILM  
FAKULTAS ILMU BUDAYA  
UNIVERSITAS JEMBER  
2016**

## PERSEMBAHAN

Skripsi pengkajian ini saya persembahkan untuk:

1. Ibu saya, Siti Rohmiyati dan ayah saya, Suhadi, yang tercinta dan selalu mendoakan;
2. Guru-guru, dosen, dan para pembimbing yang telah mendidik saya;
3. Keluarga besar dan teman-teman yang telah mendukung dan menyemangati;
4. Almamater Fakultas Ilmu Budaya Universitas Jember, khususnya Program Studi Televisi dan Film; dan
5. Teman-teman yang sedang dan akan menempuh tugas akhir.



**MOTTO**

Nikmat Tuhanmu yang manakah yang engkau dustakan?  
(*QS. Ar-Rahman (55): 55*)

Kerja keras, pantang menyerah, dan bekerja sebaik mungkin adalah bekal untuk  
mewujudkan mimpi  
(*Wishnutama Kusbandio, CEO NET. TV*)

*Love what you do, do what you love*  
(*Ray Bradbury*)



**PERNYATAAN**

Saya yang bertandatangan di bawah ini:

Nama : Binti Nurul Mukarromah

NIM : 120110401026

menyatakan dengan sesungguhnya bahwa karya ilmiah yang berjudul “Kajian Psikoanalisis Jacques Lacan dalam Film *Opera Jawa* (Analisis Fase *The Real* Tokoh Ludiro)” adalah benar-benar hasil karya sendiri, kecuali kutipan yang sudah saya sebutkan sumbernya, belum pernah diajukan pada institusi mana pun, dan bukan karya jiplakan. Saya bertanggung jawab atas keabsahan dan kebenaran isinya sesuai dengan sikap ilmiah yang harus dijunjung tinggi.

Demikian pernyataan ini saya buat dengan sebenarnya, tanpa ada tekanan dan paksaan dari pihak mana pun serta bersedia mendapat sanksi akademik jika ternyata di kemudian hari pernyataan ini tidak benar.

Jember, 29 November 2016

Yang menyatakan,

Binti Nurul Mukarromah

NIM 120110401026

**SKRIPSI PENGKAJIAN**

**KAJIAN PSIKOANALISIS JACQUES LACAN  
DALAM FILM *OPERA JAWA*  
(ANALISIS FASE *THE REAL* TOKOH LUDIRO)**

Oleh  
**Binti Nurul Mukarromah**  
**NIM 120110401026**

Pembimbing:

Dosen Pembimbing Utama : Muhammad Zamroni, S.Sn., M.Sn.

Dosen Pembimbing Anggota : Dwi Haryanto, S.Sn., M.Sn.

**PENGESAHAN**

Skripsi pengkajian berjudul “Kajian Psikoanalisis Jacques Lacan dalam Film *Opera Jawa* (Analisis Fase *The Real* Tokoh Ludiro)” telah diuji dan disahkan pada:

hari, tanggal : Senin, 07 November 2016

tempat : Ruang Sidang Fakultas Ilmu Budaya Universitas Jember

**Tim Penguji:**

Ketua,

Sekretaris,

Muhammad Zamroni, S.Sn., M.Sn.  
NIP 198411122015041001

Dwi Haryanto, S.Sn., M.Sn.  
NIP 198502032014041002

Anggota I

Anggota II

Dr. Mochamad Ilham, M.Si.  
NIP 196310231990101001

Fajar Aji, S.Sn., M.Sn.  
NIP 760009244

Mengesahkan,

Dekan,

Prof. Dr. Akhmad Sofyan, M. Hum.  
NIP 196805161992011001

## RINGKASAN

**Kajian Psikoanalisis Jacques Lacan dalam Film *Opera Jawa* (Analisis Fase *The Real* Tokoh Ludiro);** Binti Nurul Mukarromah, 120110401026; 2016: 84 halaman; Program Studi Televisi dan Film Fakultas Ilmu Budaya Universitas Jember.

Film merupakan media seni yang paling muda. Meskipun begitu film berkembang dengan cepat seiring dengan perkembangan teknologi. Ada berbagai macam genre dalam film, salah satunya adalah genre musikal. Film bergenre ini memadukan berbagai unsur seni, seperti tari, nyanyian, dan musik. *Opera Jawa* yang disutradarai oleh Garin Nugroho merupakan film musikal Indonesia yang telah meraih berbagai macam penghargaan. Meskipun begitu masih banyak penonton yang belum mengerti maksud film tersebut lantaran *Opera Jawa* menggunakan tembang jawa sebagai pengganti narasi dialog sepenuhnya.

Cerita *Opera Jawa* diinspirasi oleh kisah Rama-Sinta dalam epos Ramayana. Tokoh utama dalam *Opera Jawa* diceritakan sebagai bekas pemain wayang orang yang sering mementaskan kisah Rama-Sinta. Setyo menikahi Siti dan meminta Siti untuk berhenti menari. Ekonomi mereka ditopang oleh usaha gerabah yang dikelola oleh Setyo. Ludiro yang juga mencintai Siti berusaha untuk merebutnya dari Setyo dengan berbagai cara. Penelitian ini menggunakan tokoh Ludiro sebagai objek penelitian.

Penelitian ini didasarkan pada unsur-unsur pembentuk film untuk mengkaji kondisi psikologi tokoh Ludiro. Penulis menggunakan teori Sigmund Freud sebagai kajian awal dan kemudian menggunakan teori Jacques Lacan sebagai teori utama dalam penelitian ini. Penggunaan teori Jacques Lacan pada penelitian ini difokuskan pada fase *the real* tanpa mengabaikan pembahasan pada fase *the imaginary* dan fase *the symbolic*.

Hasil penelitian ini menunjukkan bahwa kondisi psikologi tokoh dapat diketahui melalui *mise en scène*, dialog, dan adegan yang diperankan. Obsesi Ludiro untuk mendapatkan Siti merupakan usaha untuk memenuhi *id* Ludiro yang ingin kembali ke fase *the real* seperti saat sebelum ia merasa terpisah dari

sang ibu dan merasakan kekurangan (*lack*). Namun usaha Ludiro tersebut berakhir sia-sia karena adanya *superego* yang membatasi bahwa seorang laki-laki dilarang menggoda atau merayu wanita yang telah bersuami. Ditambah lagi kenyataan bahwa Siti lebih memilih mempertahankan kesetiaannya kepada Setyo daripada memilih Ludiro. Akibatnya *id* Ludiro tidak terpenuhi dan membuat ia putus asa sehingga ingin kembali ke rahim ibunya di mana ia bisa merasakan ‘saat kepenuhan’.



## SUMMARY

*Jacques Lacan Psychoanalytic Review in the Opera Jawa Film (The Real Stage Analysis of Ludiro Character); Binti Nurul Mukarromah, 120110401026; 2016: 84 pages; Department of Television and Films Studies Faculty of Cultural Science Jember University.*

*Film is the latest art media. Nonetheless, film develops rapidly along with the advancement of technology. There are various genre in film, one of them is musical film. This kind of genre combines various elements, like dancing, singing, and music. Opera Jawa directed by Garin Nugroho is an Indonesian musical film which received many kinds of awards, but many of the viewers do not understand the content of the movie because Opera Jawa uses fully Javanese song as the replacement for the narrative dialogue.*

*The story of Opera Jawa inspired by the tale of Rama-Sinta in the Ramayana epoch. The main character is told to be a former Human Wayang dancer who performs the story of Rama-Sinta. Setyo married Siti and demanded her to stop dancing. Their income was dependant to pottery business run by Setyo. Ludiro also loved Siti and tried to take her using any means. This research used the character Ludiro as the object of the research.*

*This research was based on the elements that construct a film to assess the psychological condition of the character Ludiro. The researcher applied Sigmund Freud theory as the initial assessment and followed by applying Jacques Lacan theory as the main theory in this research. The use of Jacques Lacan theory was focused on the real without neglecting the discussion of the imaginary and the symbolic. This research was a qualitative descriptive study with the result of inductive analysis result. This was based on initial data collection and to unravel the research problem and afterward linked to the aim of the research to obtain an inductive analysis.*

*The result of the research revealed that the character's psychology condition can be learnt through mise en scène, dialogue, and scene played.*

*Ludiro's obsession to get Siti was one of his effort to fulfill his id who wanted to go back to the real stage like the time before he was separated from his biological mother and before he felt sense of lacking. But, his effort ended futile because there was also a fact that Siti chose to keep her faith toward Setyo rather than choosing Ludiro. As the result, Ludiro could not fulfill his id and experienced desperation so he wanted to go back to his mother's womb where he felt contentment.*



## PRAKATA

Puji syukur ke hadirat Allah atas segala rahmat dan karunia-Nya sehingga penulis dapat menyelesaikan skripsi pengkajian yang berjudul “Kajian Psikoanalisis Jacques Lacan dalam Film *Opera Jawa* (Analisis Fase *The Real* Tokoh Ludiro)”. Skripsi pengkajian ini disusun untuk memenuhi salah satu syarat menyelesaikan pendidikan strata satu (S1) pada Program Studi Televisi Dan Film Fakultas Ilmu Budaya Universitas Jember.

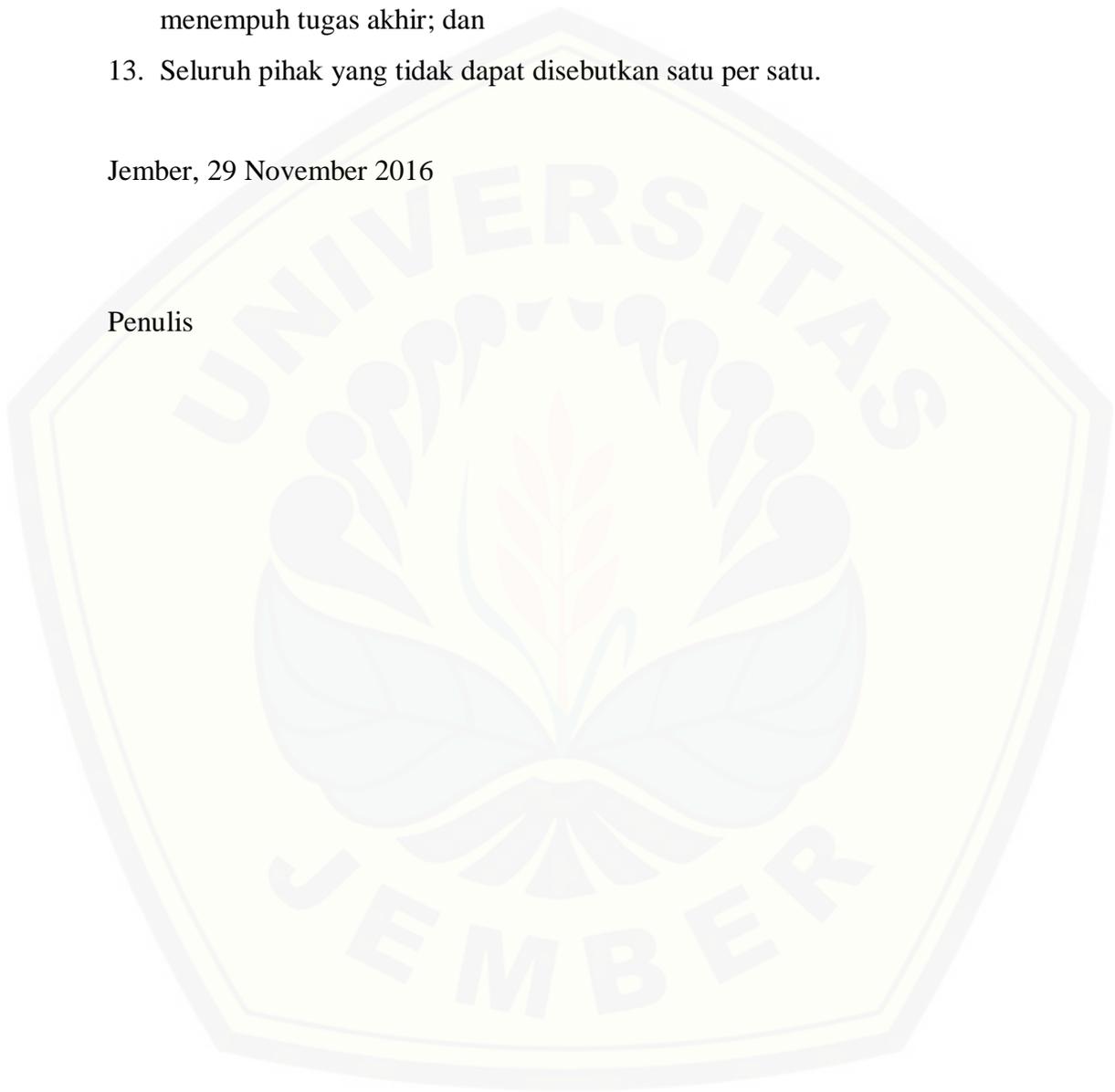
Penyusunan skripsi pengkajian ini tidak lepas dari bantuan berbagai pihak. Oleh karena itu, penulis menyampaikan terima kasih kepada:

1. Program Studi Televisi dan Film Fakultas Ilmu Budaya Universitas Jember, sebagai almamater yang menjadi tempat penulis menuntut ilmu;
2. Moch. Hasan, M.Sc., PhD., selaku rektor Universitas Jember;
3. Prof. Dr. Akhmad Sofyan, M.Hum., selaku Dekan Fakultas Ilmu Budaya Universitas Jember;
4. Drs. A. Lilik Slamet Raharsono, M.A., selaku ketua Program Studi Televisi dan Film Fakultas Ilmu Budaya;
5. Drs. Harry Kresna Setiawan, M.M., selaku dosen pembimbing akademik;
6. Muhammad Zamroni, S.Sn., M.Sn., selaku dosen pembimbing I dan Dwi Haryanto, S.Sn., M.Sn., selaku dosen pembimbing II, yang telah meluangkan waktu, pikiran serta perhatiannya untuk membimbing penyusunan skripsi pengkajian dari awal hingga selesai;
7. Dr. Mochamad Ilham, M.Si., selaku dosen penguji I dan Fajar Aji, S.Sn., M.Sn., selaku dosen penguji II, yang telah meluangkan waktu, memberikan saran dan kritik untuk menjadikan skripsi pengkajian ini lebih baik;
8. Seluruh dosen Program Studi Televisi dan Film yang telah mendidik dan berbagi pengetahuan serta wawasan kepada penulis;
9. Kedua orang tua tercinta, Ibu Siti Rohmiyati dan Bapak Suhadi, yang selalu memberikan motivasi, semangat dan doanya;
10. Kakak saya, Mas Alif, dan adik saya, Taqwim, yang secara tidak langsung memberi motivasi dan semangat untuk segera menyelesaikan tugas akhir dan segera mengemban tanggung jawab baru;

11. Mbak Alit, Mbak Putri, Ivo, Nur, Erika, yang telah meluangkan waktu serta tenaga untuk membantu mengumpulkan referensi, memberikan hiburan dan wawasan, serta pengalaman baru;
12. Teman-teman seangkatan dan seperjuangan yang sedang dan akan menempuh tugas akhir; dan
13. Seluruh pihak yang tidak dapat disebutkan satu per satu.

Jember, 29 November 2016

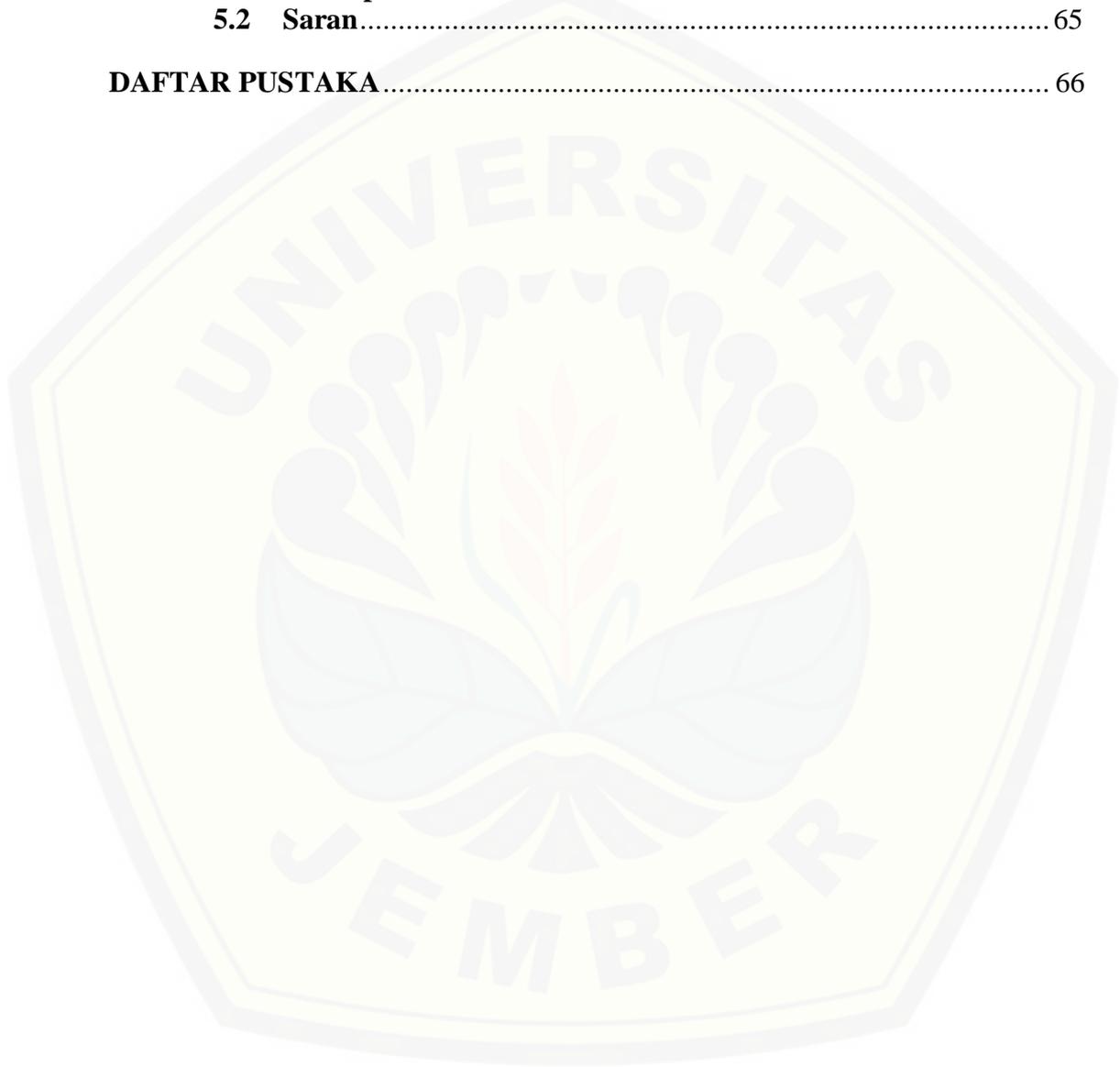
Penulis



DAFTAR ISI

	<b>Halaman</b>
<b>HALAMAN JUDUL</b> .....	i
<b>HALAMAN PERSEMBAHAN</b> .....	ii
<b>HALAMAN MOTTO</b> .....	iii
<b>HALAMAN PERNYATAAN</b> .....	iv
<b>HALAMAN PEMBIMBINGAN</b> .....	v
<b>HALAMAN PENGESAHAN</b> .....	vi
<b>RINGKASAN</b> .....	vii
<b>SUMMARY</b> .....	ix
<b>PRAKATA</b> .....	xii
<b>DAFTAR ISI</b> .....	xiii
<b>DAFTAR GAMBAR</b> .....	xv
<b>DAFTAR TABEL</b> .....	xiii
<b>BAB 1. PENDAHULUAN</b> .....	1
<b>1.1 Latar Belakang</b> .....	1
<b>1.2 Rumusan Masalah</b> .....	6
<b>1.3 Tujuan</b> .....	7
<b>1.4 Manfaat</b> .....	7
<b>BAB 2. TINJAUAN PUSTAKA</b> .....	8
<b>2.1 Penelitian Terdahulu</b> .....	8
<b>2.2 Kerangka Teori</b> .....	12
2.2.1 Film .....	12
2.2.2 Genre Film.....	14
2.2.3 Unsur-Unsur Pembentuk Film.....	15
2.2.4 Film Bersuara dan Film Musikal .....	22
2.2.5 Film dan Psikoanalisis.....	24
2.2.6 Psikoanalisis Sigmund Freud.....	26
2.2.7 Psikoanalisis Jacques Lacan .....	31
<b>2.3 Kerangka Berpikir</b> .....	36
<b>BAB 3. METODE PENELITIAN</b> .....	38
<b>3.1 Jenis Penelitian</b> .....	38
<b>3.2 Tempat dan Waktu Penelitian</b> .....	38
<b>3.3 Data dan Sumber Data</b> .....	39
<b>3.4 Teknik Pengumpulan Data</b> .....	39
3.4.1 Observasi .....	39
3.4.2 Studi Pustaka .....	39
<b>3.5 Teknik Pengolahan Data dan Analisis Data</b> .....	40
3.5.1 Teknik Pengolahan Data .....	40
3.5.2 Analisis Data.....	40
<b>BAB 4. PEMBAHASAN</b> .....	40

4.1	Gambaran Umum Film <i>Opera Jawa</i> .....	40
4.2	Unsur Naratif dalam Film <i>Opera Jawa</i> .....	44
4.3	Unsur Sinematik dalam Film <i>Opera Jawa</i> .....	45
4.4	Psikoanalisis Tokoh Ludiro .....	46
<b>BAB 5. PENUTUP</b> .....		64
5.1	Kesimpulan.....	64
5.2	Saran.....	65
<b>DAFTAR PUSTAKA</b> .....		66

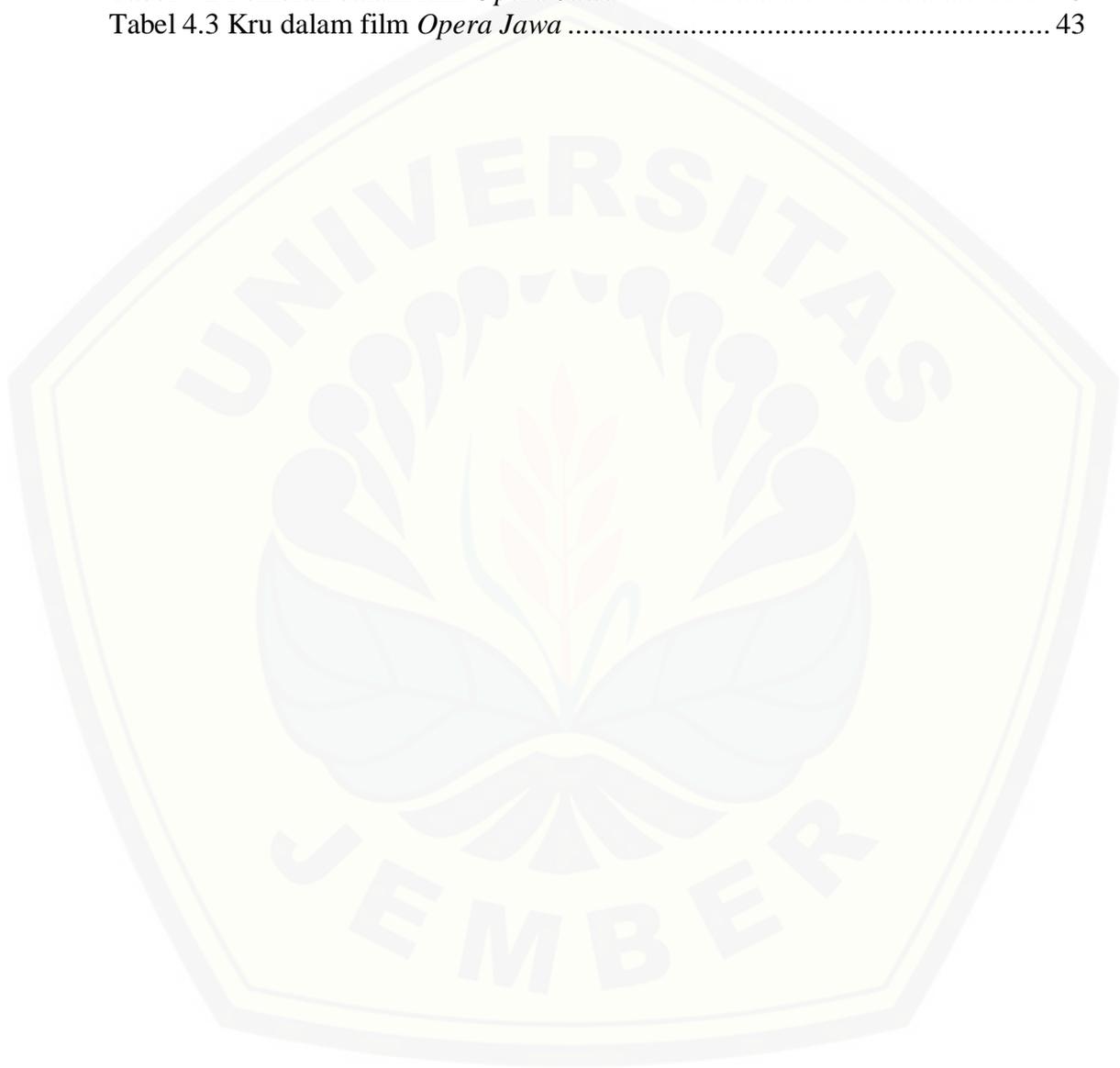


DAFTAR GAMBAR

	<b>Halaman</b>
Gambar 2.1 Tiruan set <i>newsroom</i> dalam film <i>All The President's Men</i> .....	18
Gambar 2.2 Kostum pendeta biasa (jubah hitam) berbeda dengan kostum kaisar (jubah yang berat dan panjang) dalam film <i>Ivan The Terrible</i> .....	18
Gambar 2.3 Pada film <i>Ivan The Terrible Part I</i> , make up berfungsi membentuk alis mata dan cekung pada mata untuk memberi kesan tatapan yang tajam .....	19
Gambar 2.4 Pencahayaan pada film John Huston <i>Asphalt's Jungle</i> , memberikan penekanan pada tokoh protagonis dengan menempatkannya secara frontal dan terkena cahaya paling terang .....	19
Gambar 2.5 Skema Fase Imajiner.....	33
Gambar 2.6 Kerangka Berpikir .....	36
Gambar 4.1 Poster Film <i>Opera Jawa</i> .....	40
Gambar 4.2 <i>Long shot</i> pergerakan Ludiro .....	45
Gambar 4.3 <i>Medium close up</i> ekspresi Setyo yang marah kepada Siti .....	46
Gambar 4.4 Adegan Ludiro saat di fase <i>the real</i> (saat kepenuhan).....	47
Gambar 4.5 Adegan Ludiro keterpisahannya dengan sang ibu.....	48
Gambar 4.6 Ludiro menunjukkan kekayaannya.....	48
Gambar 4.7 Pembantu Siti menutup semua jendela dan pintu.....	50
Gambar 4.8 Dialog pegawai dan ibu Ludiro .....	50
Gambar 4.9 Ludiro mengundang Siti untuk menari melalui seorang pemain gamelan.....	51
Gambar 4.10 Setyo mulai bangkrut bekerja sendiri tanpa pegawainya.....	52
Gambar 4.11 Ludiro merayu Siti dengan tarian .....	52
Gambar 4.12 Setyo menolak diajak berhubungan badan oleh Siti.....	53
Gambar 4.13 Setyo menolak diajak berhubungan badan oleh Siti.....	53
Gambar 4.14 Ludiro datang hendak menggantikan Setyo .....	53
Gambar 4.15 Topeng yang melambangkan gairah dan kesetiaan .....	54

**DAFTAR TABEL**

	<b>Halaman</b>
Tabel 2.1 Genre Film .....	15
Tabel 4.1 Penghargaan Film <i>Opera Jawa</i> .....	43
Tabel 4.2 Pemeran dalam film <i>Opera Jawa</i> .....	43
Tabel 4.3 Kru dalam film <i>Opera Jawa</i> .....	43



## BAB 1. PENDAHULUAN

### 1.1 Latar Belakang

Sejak awal diciptakan, film telah mengalami banyak perkembangan. Menurut Bordwell dan Thompson (Ariansah, 2014:3-4) film adalah sebuah sistem yang terdiri atas elemen-elemen, di mana dalam setiap elemen terdapat sistem yang saling bergantung dan mempengaruhi satu sama lainnya. Adapun menurut UU No. 33 Tahun 2009 yang merupakan revisi undang-undang perfilman yaitu UU No. 8 Tahun 1992 yang dimaksud film adalah karya seni budaya yang merupakan pranata sosial dan media komunikasi massa yang dibuat berdasarkan kaidah sinematografi dengan atau tanpa suara dan dapat dipertunjukkan (<http://www.lsf.go.id/peraturan>, diunduh tanggal 06 Februari 2016). Film memiliki fungsi, di antaranya film sebagai hiburan, edukasi, informasi, dan komunikasi massa. Selain itu bagi seorang pebisnis, film merupakan peluang yang cukup menguntungkan mengingat film terus berkembang. Di sisi lain bagi seorang sineas, film berfungsi sebagai media mengutarakan ide, berekspresi hingga untuk menyampaikan realita sosial yang ada.

Film telah ada sejak tahun 1895 yang dipelopori oleh Lumière Bersaudara. Di masa ini film belum memiliki suara yang tergabung menjadi satu dengan film. Saat itu film diproduksi tanpa suara (*silent film*). Ketika film diputar, seorang penyanyi yang telah siap di panggung akan bernyanyi mengiringi film tersebut ketika tiba pada adegan tertentu. Demikian pula dengan musik yang difungsikan sebagai *backsound*. Musik tersebut dimainkan secara langsung oleh tim pemusik di studio saat pemutaran film berlangsung. Namun baru pada tahun 1927 penggunaan suara pada film semakin berkembang melalui perkembangan teknologi dan praktik film. Inilah pertama kali imaji dan suara secara bersamaan menjadi satu kesatuan dalam sebuah film. Kemudian pada pertengahan periode tahun 1930-an, transisi secara utuh terhadap film bersuara sudah berhasil dilewati oleh industri perfilman (Ariansah, 2014: 97-100).

Secara umum film dibagi menjadi tiga jenis, yaitu dokumenter, fiksi dan eksperimental (Pratista, 2008:4). Film terus berkembang dari masa ke masa.

Bahkan film dapat diklasifikasikan berdasarkan genrenya. Beberapa contoh genre yang sudah kita kenal di antaranya aksi, drama, epik, fantasi, fiksi-ilmiah, horor, komedi, musikal, film *noir*, roman, dan biografi. Seiring berkembangnya dunia perfilman, banyak film yang menggabungkan dua genre yang oleh Pratista disebut genre hibrida (campuran), misalnya drama-aksi, drama-komedi, drama-horor, horor-*thriller*, dan lain sebagainya. Sebuah film, tanpa pengecualian genre, dibentuk oleh unsur-unsur pembentuk film. Unsur-unsur pembentuk itu terdiri atas unsur sinematik dan unsur naratif. Unsur sinematik berkaitan dengan hal-hal teknis, yaitu *mise en scène*, sinematografi, editing dan suara. Sedangkan unsur naratif berkaitan dengan aspek cerita atau tema film, seperti plot, tokoh, konflik, lokasi, waktu dan lainnya. Berbeda dengan film dokumenter dan eksperimental, film fiksi terikat oleh plot (Pratista, 2008:2).

Berdasarkan hasil jajak pendapat yang pernah dilakukan oleh koran SINDO edisi 08 Oktober 2015 dari 10 genre film yang disebutkan film drama menduduki posisi pertama dan komedi di posisi kedua. Urutan berikutnya adalah genre aksi, horor, *thriller*, sejarah, petualangan, kartun, dokumenter dan biografi (<http://www.koran-sindo.com/news.php?r=0&n=10&date=2015-10-08>, diunduh tanggal 06 Februari 2016). Hal ini menunjukkan bahwa penonton bioskop Indonesia lebih menyukai jenis film dengan konten ringan dan tidak membuat berpikir ketika menontonnya, seperti drama dan komedi. Selain genre-genre tersebut masih ada beberapa genre yang dikenal di Indonesia, salah satunya adalah genre musikal. Genre musikal adalah film yang mengkombinasi unsur musik, lagu, tari (dansa), serta gerak (koreografi). Lagu-lagu dan tarian biasanya mendominasi sepanjang film dan menyatu dengan cerita. Film musikal mengalami masa emas di era 1940-an hingga 1960-an melalui film-film populer seperti *Singin' in the Rain*, *The Sound of Music*, serta *West Side Story*. Sedangkan film musikal animasi didominasi oleh film-film yang diproduksi oleh Walt Disney (Pratista, 2008:18). Di Indonesia genre musikal kurang diminati oleh para produsen film. Salah satu penyebabnya adalah diperlukannya biaya produksi yang sangat besar karena melibatkan banyak pemeran dan risiko laba-rugi secara komersial. Namun hal ini bukan berarti bahwa Indonesia tidak pernah

memproduksi film genre ini, meskipun jumlahnya jauh di bawah genre film yang lain.

Film musikal pertama kali diproduksi pada tahun 1956 yang berjudul *Tiga Dara* yang disutradarai oleh Usmar Ismail. Namun setelah produksi perdana film musikal tersebut tidak ada lagi produksi film sejenis hingga baru pada tahun 1999 muncul kembali film sejenis yaitu *Petualangan Sherina* yang disutradarai oleh Riri Riza dan diikuti *Opera Jawa* (Garin Nugroho, 2006), *Kantata Takwa* (Gotot Prakosa dan Eros Djarot, 2008), dan *Rumah Tanpa Jendela* (Aditya Gumay, 2011) (Respati, 2013:60). Dikutip dari situs Film Indonesia (<http://filmindonesia.or.id/movie/title/list/genre/musical#>, diunduh tanggal 05 Juni 2016) Indonesia pernah memproduksi film musikal sebanyak 28 film baik film komersial bioskop maupun film festival.

Berbeda dengan film musikal Indonesia lainnya, *Opera Jawa* yang disutradarai oleh Garin Nugroho ini seluruh adegan dalam film dilakukan dalam nyanyian dan tari. Naskah dialog seluruhnya digantikan oleh tembang Jawa sebagai bentuk komunikasi antar tokoh. Seluruh musik dan lirik diciptakan khusus untuk film ini berdasar gamelan dan tembang Jawa, dan tetap menggunakan bahasa Jawa. Di samping musiknya, produksi film ini juga merupakan kerjasama sutradara dengan pelukis yang membuat seni instalasi untuk latar adegan dan dengan penari yang merupakan pelakon-pelakon utama film ini. Film ini menceritakan kisah Rama-Sinta yang seolah dilakonkan dalam kehidupan sehari-hari. Ketiga tokoh utamanya merupakan bekas penari wayang orang ([http://filmindonesia.or.id/movie/title/lf-o009-06-964580\\_opera-jawa](http://filmindonesia.or.id/movie/title/lf-o009-06-964580_opera-jawa), diunduh tanggal 06 Februari 2016).

Siti, diperankan oleh Artika Sari Devi, yang sejak menikah dengan Setio, diperankan oleh Martinus Miroto, telah memutuskan untuk berhenti menari. Setio merupakan seorang pedagang gerabah yang sukses. Ludiro, diperankan oleh Eko Supriyanto, yang notabene juga mencintai Siti adalah seorang pemilik tempat jagal sapi yang sukses. Secara ekonomi dan sosial kondisi Setio dan Ludiro sama. Hanya saja Ludiro kurang beruntung karena Siti lebih memilih Setio sebagai pasangannya. Hal ini membuat pergolakan batin dalam diri Ludiro. Ludiro yang

terus menginginkan Siti untuk menjadi kekasihnya melakukan berbagai cara untuk merayu Siti. Kondisi kejiwaan Ludiro inilah yang akan menjadi objek penelitian.

Menurut Lacan (Ali, 2010:8) dalam pertumbuhannya manusia mengalami tiga fase. Pertama, fase *the real* di mana seseorang masih mengalami kepuhan atau keutuhan sehingga semua kebutuhan terpenuhi. Kedua, fase *the imaginary* yaitu fase manusia ketika mulai mengidentifikasi dirinya berdasarkan imajinasinya. Ketiga, fase *the symbolic*. Di fase inilah manusia telah mengenal bahasa. Manusia yang telah tumbuh dewasa seperti Ludiro berarti telah mencapai fase *the symbolic*. Oleh karenanya dalam menyampaikan keinginan untuk memiliki Siti, Ludiro menggunakan bahasa baik verbal maupun non verbal. Meskipun begitu apa yang diinginkan Ludiro atas diri Siti tersebut merupakan dorongan dari alam tak sadarnya akibat trauma akan ‘saat kepuhan’ yang pernah dialaminya di fase *the real*.

Manusia ketika berada di dalam kandungan dan lahir hingga usia 6 bulan merasakan ‘keutuhan’ dimana semua kebutuhannya terpenuhi. Menurut Andri dan Dewi (2007) ketika manusia menyadari bahwa dirinya terpisah dengan ibunya dan lingkungan sekitarnya ia mulai merasakan kecemasan bahwa keinginan dan kebutuhannya tidak terpuaskan. Jika ini terus berlanjut dan ia tidak dapat mengatasinya maka kecemasan itu akan berubah menjadi traumatik. Traumatik tersebut akan tersimpan di alam tak sadar manusia yang suatu saat akan muncul kembali. Freud (Koeswara, 1991:46) menyatakan bahwa ada beberapa cara manusia dalam mengatasi kecemasan, salah satunya adalah represi yaitu mekanisme yang dilakukan *ego* untuk menekan dorongan atau keinginan yang menjadi penyebab kecemasan. Namun keinginan yang ditekan ini akan tetap aktif di alam tak sadar manusia yang suatu saat bisa muncul kembali. Hal inilah yang terjadi pada tokoh Ludiro. Ludiro yang pernah mengalami fase *the real* (keutuhan) pada saat masih bayi menginginkan hal itu kembali di fase *the symbolic*. Sedangkan ketika Ludiro dewasa dan memasuki fase *the symbolic*, ia merasakan adanya kekurangan (*lack*). Siti, sebagai sosok ‘liyan’ (*the other*), dianggap oleh Ludiro mampu memenuhi hal itu. Alam tak sadar Ludiro mencoba

membangkitkan kembali apa yang pernah dirasakannya dulu di fase *the real*. Tuntutan dalam diri Ludiro yang terus menginginkan Siti menjadi kekasihnya, membuat ia mengalami kecemasan neurotik yang timbul akibat tekanan *superego* atas *egonya*. Demi mempertahankan *egonya* tersebut, akhirnya Ludiro merepresi keinginannya. Hal ini tak lantas membuat keinginannya hilang tetapi keinginan tersebut terepresi ke alam tak sadar yang suatu saat nanti bisa saja muncul kembali.

Masalah-masalah yang dialami Ludiro dalam *Opera Jawa* muncul di fase *the symbolic* karena adanya ‘keinginan’ yang harus dipenuhi. Wajar jika manusia hidup menginginkan seseorang untuk menjadi pasangannya, begitu juga Ludiro. Ludiro menginginkan Siti sebagai seseorang yang memenuhi keinginannya juga untuk mempertahankan eksistensi dirinya sebagai manusia. Namun yang menjadi masalah, aturan di fase *the symbolic* menyatakan bahwa seorang laki-laki tidak boleh mengganggu atau merayu wanita yang telah menikah dan bersuami dan wanita yang telah menikah tersebut, apalagi orang yang menganut budaya Jawa, maka ia harus “*nurut*” kepada suaminya. Aturan-aturan yang berada di luar diri manusia itu disebut Freud sebagai *superego*. Siti yang mempertahankan kesetiiaannya kepada Setyo menyebabkan keinginan Ludiro tidak terpenuhi. Berdasarkan masalah-masalah yang dialami Ludiro pada fase *the symbolic* penulis akan mengkaji permasalahan tersebut menggunakan teori psikoanalisis Jacques Lacan.

Penelitian yang dilakukan penulis ini berguna untuk membantu para penonton dan pembaca film dalam memahami film *Opera Jawa*, khususnya melalui psikoanalisis. Sebagai contoh pembacaan film *Opera Jawa* dalam sebuah resensi yang dikutip dari laman CINEMAPOETICA ([cinemapoetica.com](http://cinemapoetica.com)). Damar Nugrahono mengatakan bahwa *Opera Jawa* merupakan sebuah bentuk miskomunikasi. Damar mengatakan bahwa Garin Nugroho selaku sutradara gagal membahasakan pesan yang hendak disampaikan melalui *Opera Jawa*. Damar menganggap jika sang sutradara ingin gagasannya dimengerti oleh penonton yang lebih luas maka ia harus memperhatikan lawan bicaranya. *Opera Jawa* yang dimaksudkan mengangkat kembali epos Ramayana justru disajikan berbeda

dengan kenyataannya. Adanya modifikasi perwatakan seperti pada tokoh Dewi Sinta yang mewujud dalam diri Siti ternyata tak sepenuhnya setia kepada suaminya, Rama, atau dalam film ini Setyo. Damar juga menambahkan bahwa adanya ketidakjelasan watak tokoh dalam *Opera Jawa*. Setyo, mewakili Rama yang baik hati ternyata pendendam, Rahwana, dalam film ini Ludiro tidak sepenuhnya digambarkan sebagai seseorang berperangai jahat. Hal ini digambarkan dengan ibunya yang memiliki sisi humanis dan berkasih sayang (<http://cinemapoetica.com/opera-jawa-maaf-semoga-tak-ada-lagi-miskomunikasi/>, diunduh 06 Maret 2016).

## 1.2 Rumusan Masalah

Permasalahan-permasalahan yang dihadapi Ludiro di fase *the symbolic* akan dikaji berdasarkan psikoanalisis Sigmund Freud dan Jacques Lacan. Kajian tersebut akan didasarkan pada unsur-unsur pembentuk film. Namun tidak semua unsur-unsur pembentuk film akan digunakan dalam penelitian ini. Aspek unsur naratif sebagai unsur pembentuk film yang akan digunakan sebatas dialog dan konflik. Sedangkan aspek unsur sinematik yang digunakan hanya sebatas pada *mise en scène*, khususnya aspek setting dan kostum serta sinematografi, khususnya *type of shot*.

Masalah yang dihadapi Ludiro disebabkan munculnya keinginan untuk kembali lagi ke fase *the real* dan merasakan 'saat kepenuhan'. Di fase *the real* semua kebutuhan manusia terpenuhi tanpa adanya kekurangan (*lack*). Ludiro sebagai orang dewasa telah memasuki fase *the symbolic* dan untuk mengutarakan keinginannya maka Ludiro harus menggunakan bahasa. Untuk memenuhi keinginannya yang ingin kembali ke fase *the real*, Ludiro menganggap bahwa Siti merupakan sosok yang mampu memenuhi keinginannya tersebut. Melalui berbagai cara, Ludiro mengungkapkan keinginannya untuk memiliki Siti dan merayunya. Namun semua usaha tersebut gagal lantaran adanya *superego* berupa norma yang berlaku di masyarakat.

### 1.3 Tujuan

Tujuan utama penelitian ini adalah untuk menganalisis kejiwaan tokoh Ludiro dalam prosesnya menuju fase *the real* menurut teori psikoanalisis Jacques Lacan melalui unsur pembentuk film, khususnya dialog dan *mise en scène*. Penelitian ini juga dimaksudkan sebagai penelitian awal serta untuk memotivasi adanya penelitian lanjutan mengenai psikoanalisis di bidang televisi dan film.

### 1.4 Manfaat

Manfaat yang diperoleh dari penelitian ini adalah memberikan pengetahuan kepada mahasiswa maupun pembaca tentang aplikasi dan kajian psikoanalisis di bidang televisi dan film. Bagi sebagian mahasiswa dan orang awam pada umumnya, *Opera Jawa* merupakan film yang sulit dipahami sehingga penelitian ini diharapkan dapat menjadi referensi dalam memahami film *Opera Jawa* khususnya kajian psikoanalisis melalui unsur-unsur pembentuk film. Selain kedua manfaat tersebut, diharapkan pula penelitian ini menjadi penelitian awal psikoanalisis di bidang televisi dan film khususnya bagi mahasiswa Program Studi Televisi dan Film.

## BAB 2. TINJAUAN PUSTAKA

Tinjauan pustaka meliputi tinjauan terhadap hasil-hasil penelitian terdahulu berkaitan dengan masalah yang dibahas meliputi skripsi dan jurnal, kajian teori yang berkaitan dengan masalah, dan kerangka pemikiran. Tinjauan pustaka berguna sebagai pijakan dalam penelitian untuk menguji kebenaran masalah yang diteliti. Selain teori utama, penelitian ini juga menggunakan literatur lain sebagai referensi yang diambil dari berbagai sumber seperti buku, jurnal, dan internet.

### 2.1 Penelitian Terdahulu

Penelitian terdahulu merupakan bagian dari tinjauan pustaka meliputi tinjauan terhadap hasil-hasil penelitian terdahulu, baik skripsi, jurnal, artikel maupun karya ilmiah lainnya. Tinjauan terhadap penelitian terdahulu ini juga berfungsi sebagai bukti orisinalitas penelitian yang akan dilakukan oleh penulis. Penelitian terdahulu yang relevan dengan penelitian yang akan dilakukan oleh penulis adalah skripsi yang ditulis oleh Friska Brilinani Soraya (2014) mahasiswa Program Studi Pendidikan Bahasa Perancis Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Yogyakarta berjudul “Kajian Psikoanalisis Tokoh dalam Teks Film *À La Folie... Pas Du Tout* Karya Laetitia Colombani”.

Skripsi ini membahas tentang unsur intrinsik meliputi alur, penokohan, latar dan tema; keterkaitan antar unsur intrinsik dalam membangun sebuah cerita yang diikat oleh tema; dan memahami isi dari kajian psikoanalisis sebagai teori untuk mengungkapkan kondisi jiwa tokoh dalam film *À la folie... pas du tout* karya Laetitia Colombani. Relevansi skripsi tersebut dengan penelitian yang akan dilakukan penulis adalah kajian psikoanalisis untuk mengungkapkan kondisi kejiwaan tokoh. Tokoh yang menjadi objek kajian dalam skripsi tersebut adalah Angélique. Angélique menyukai tetangganya yang seorang dokter bernama Loïc. Angélique dikenal sebagai orang yang cerdas dan mandiri. Angélique menyukai Loïc sejak pertama kali bertemu dan diberi bunga. Loïc memberinya bunga sebagai ungkapan rasa bahagia karena istrinya telah hamil dan mereka akan segera

mendapatkan seorang anak. Sayangnya ungkapan tersebut disalahartikan oleh Angélique. Angélique menganggap itu adalah ungkapan rasa cinta Loïc kepadanya. Hal ini menjadikan Angélique terobsesi untuk mendapatkan cinta Loïc. Sehingga terdapat dorongan untuk berfantasi yang kemudian membentuk sebuah kecemasan. Untuk merepresi kecemasan dalam dirinya, Angélique melakukan mekanisme pertahanan *ego*. Namun upaya yang dilakukannya justru berubah menjadi suatu gangguan kejiwaan. Kesamaan antara skripsi tersebut dan penelitian yang akan dilakukan penulis adanya tokoh utama dalam film memiliki obsesi untuk mendapatkan cinta orang yang sudah berkeluarga sehingga menimbulkan kecemasan dalam dirinya. Untuk merepresi kecemasan dalam dirinya, tokoh utama melakukan mekanisme pertahanan *ego*.

Penelitian kedua adalah skripsi yang ditulis oleh Vera Ekawati (2013) mahasiswi Jurusan Pendidikan Bahasa Perancis Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Yogyakarta berjudul “Kajian Psikoanalisis dalam Roman *Un Homme Qui Dort* Karya George Perec”. Skripsi tersebut membahas tentang unsur intrinsik yang meliputi alur, penokohan, latar dan tema; keterkaitan antar unsur intrinsik dalam membangun sebuah cerita yang diikat oleh tema; dan perkembangan perwatakan para tokoh dalam roman *Un Homme Qui Dort* Karya George Perec ditinjau dari teori psikoanalisis. Masalah yang dialami oleh tokoh utama dalam kajian tersebut adalah tokoh utama berasal dari kelas sosial bawah yang hidup di lingkungan perkotaan modern dan menuntut ilmu di universitas orang elit dan kaya. Tokoh utama tersebut mengalami frustrasi akibat kepenatan hidup di kota besar sehingga mengganggu keseimbangan *id*, *ego*, dan *superego*. Tokoh utama juga mengalami masalah eksistensi dirinya sebagai manusia di masyarakat. Untuk mempertahankan eksistensinya, manusia memiliki akal dan pikiran untuk menghasilkan karya-karya besar. Berbeda dengan penelitian tersebut yang eksistensi diri tokoh utamanya terancam akibat tokoh utama menarik diri dari lingkungan sosial, dalam penelitian yang akan dilakukan oleh penulis eksistensi tokoh utama terancam akibat tidak terpenuhinya keinginan. Namun kesamaannya antara penelitian tersebut dan penelitian yang akan

dilakukan penulis adalah terancamnya eksistensi diri tokoh utama akibat permasalahan yang dihadapinya.

Penelitian ketiga adalah skripsi yang ditulis oleh Melissa Berlina (2013) mahasiswi Program Studi Inggris Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya Universitas Indonesia berjudul “Pelanggaran Tatanan Simbolik dalam Film Televisi *Normal: Sebuah Kajian Psikoanalisis Lacan*”. Skripsi ini membahas tentang pelanggaran tatanan simbolik yang dilakukan oleh tokoh utama dalam film televisi *Normal, Roy*. Roy telah menikah dengan Irma dan memiliki dua orang anak. Di awal cerita, sebagai lelaki Roy digambarkan dengan sifat maskulinitasnya. Roy bekerja di pabrik alat berat yang memproduksi alat-alat pertanian. Di pabrik itu seluruh pekerjanya adalah laki-laki. Namun di balik maskulinitas yang ditampilkan, Roy memiliki keinginan untuk melakukan transgender. Hal ini merupakan sebuah bentuk pelanggaran tatanan simbolik. Secara normal, tatanan simbolik yang sudah terbentuk adalah Roy merupakan seorang kepala rumah tangga, seorang suami bagi Irma, seorang ayah bagi anak-anaknya, dan satu-satunya anak laki-laki di keluarganya. Seharusnya Roy menerima tatanan simbolik berupa gender biologisnya sebagai lelaki. Namun sebaliknya, Roy justru merasa bahwa dia berada di tubuh yang salah dan seharusnya ditakdirkan menjadi perempuan. Roy melakukan sejumlah usaha untuk melakukan transformasi gender tersebut. Mulai dari minum obat-obatan untuk menumbuhkan hormon perempuannya, membeli baju-baju perempuan dan aksesorisnya hingga memakai anting ke tempat kerja. Tak pelak hal itu menimbulkan konflik dalam kehidupannya. Konflik-konflik itu timbul baik di ruang privat maupun ruang publik. Skripsi yang ditulis oleh Melissa Berlina tersebut memiliki kesamaan dengan penelitian yang akan dilakukan oleh penulis, yaitu menggunakan teori psikoanalisis Jacques Lacan dalam mengkaji sebuah permasalahan yang muncul dari perkembangan kejiwaan seseorang. Hanya saja yang membedakan adalah batasan teori yang digunakan. Jika Melissa hanya mengkaji sebatas fase *the symbolic* maka penulis akan mengkaji lebih dalam dari itu. Selain fase *the symbolic* penulis juga akan menghubungkan permasalahan yang muncul dengan fase *the real*.

Keempat, penelitian lain yang menggunakan analisis teori Jacques Lacan dilakukan oleh Sang Kinanti B (2013) mahasiswi Program Studi Sastra Jepang Fakultas Ilmu Budaya Universitas Airlangga berjudul “Peran Nakata dalam Novel *Umibe No Kafka*” Karya Murakami Haruki”. Penelitian tersebut diterbitkan dalam jurnal ilmiah *Japanology*, yaitu jurnal yang menerbitkan artikel-artikel ilmiah yang mengkaji tentang studi kejepangan. Jurnal yang ditulis oleh Kinanti berdasarkan penelitian dalam skripsinya. Penelitian yang dilakukan oleh Sang Kinanti B membahas fase imajiner yang dialami oleh Kafka dalam novel *Umibe No Kafka*. Fase imajiner ini dipicu oleh pengalaman masa kecil Kafka yang ditinggal oleh ibunya. Kafka membenci ayahnya karena telah membakar semua foto ibunya kemudian memutuskan untuk kabur dari rumah. Bahkan Kafka merasa bahwa jika dia mampu, dia ingin membunuh ayahnya. Kafka bertemu dengan tokoh Nakata dan Saeki yang menjadi solusi penyelesaian konflik yang dialaminya. Dikatakan dalam kutipan dialog Nakata bahwa Nakata telah membunuh seseorang di Nakano. Sedangkan Saeki yang berperan sebagai ‘liyan’ dalam ceritanya mengembalikan ingatan Kafka mengenai sosok ibunya. Kafka yang jatuh cinta pada Saeki menganggap bahwa ia adalah sosok ibu yang telah meninggalkannya saat ia berusia empat tahun. Nakata dan Saeki telah menjadi citra cermin yang dibentuk oleh Kafka, yaitu Nakata yang telah membunuh seseorang merupakan cerminan dirinya yang ingin membunuh ayahnya dan Saeki yang merupakan sosok ‘liyan’ adalah citra cermin dari sosok ibunya. Kesamaan penelitian yang dilakukan Kinanti dan penelitian yang akan dilakukan penulis adalah analisis yang dilakukan terhadap objek penelitian menggunakan teori psikoanalisis Jacques Lacan. Hanya saja, penelitian Kinanti terbatas pada fase imajiner dan citra cermin yang berusaha diciptakan oleh tokoh Kafka.

Terakhir penelitian yang relevan dengan penelitian yang akan dilakukan penulis adalah skripsi Anita Nur Hanifah (2014) mahasiswi Jurusan Sastra Inggris Fakultas Adab dan Ilmu Budaya Universitas Islam Negeri Sunan Kalijaga Yogyakarta berjudul “Calvin Weir-Fields’ Internal Conflict In *Ruby Sparks* Film”. Skripsi ini membahas tentang karakter Calvin Weir-Fields yang digambarkan dalam film *Ruby Sparks* dan tiga tahapan dalam psikoanalisis Lacan bekerja

dalam konflik internal Calvin Weir-Fields. Hasilnya, Calvin merupakan tokoh utama protagonis dan dinamis. Calvin juga sosok penyendiri, tertutup dan serius. Sedangkan pembahasan berdasarkan teori psikoanalisis didapat bahwa di fase *the real* Calvin tidak mampu memahami situasi yang terjadi di kehidupannya pada sosok Ruby. Di fase *the imaginary* Calvin merasa sama dengan Ruby. Hal ini ditunjukkan dengan sikapnya yang memenuhi apa yang diinginkan Ruby. Namun di fase ini pula Calvin menyadari bahwa ia ‘berbeda’ dan ‘terpisah’ dari Ruby dan orang-orang di sekitarnya. Di fase *the symbolic* Calvin mulai bisa mengutarakan apa yang diinginkannya dan menyebabkan konflik dengan Ruby. Selain konflik eksternal yang dialami Calvin dengan Ruby, Calvin juga mengalami konflik internal dengan dirinya sendiri saat ingin memenuhi keinginannya. Semua tahapan dalam teori psikoanalisis Jacques Lacan dijelaskan oleh Anita melalui tokoh Calvin. Sedangkan yang akan menjadi fokus penelitian bagi penulis adalah hubungan fase *the symbolic* dalam menuju fase *the real*.

Sehingga berdasarkan beberapa penelitian tersebut terbukti bahwa penelitian tentang analisis fase *the real* pada tokoh Ludiro ini asli dan belum pernah menjadi objek penelitian sebelumnya. Berdasarkan beberapa tinjauan penelitian di atas membuktikan orisinalitas penelitian yang akan dilakukan penulis dan belum ada yang mengkaji dan membahas objek penelitian yang sama dengan penulis.

## 2.2 Kerangka Teori

### 2.2.1 Film

Film merupakan bagian dari karya seni. Film tergolong media seni ‘paling muda’ dibandingkan dengan media lainnya seperti lukisan, sastra, tari, dan teater yang telah ada sejak ribuan tahun lalu. Film (sinema) sendiri secara harfiah berasal dari kata *cinematographie*. *Cinema* (gerak), *tho* atau *phytos* (cahaya) dan *graphie* atau *grhap* (tulisan, gambar, citra). Sehingga film secara etimologi berarti melukis gerak dengan cahaya (<http://www.kajianpustaka.com/2012/10/pengertian-sejarah-dan-unsur-unsur-film.html>, diunduh tanggal 06 Maret 2016).

Film sebenarnya telah ada sejak tahun 1895 yang di pelopori oleh Lumière Bersaudara. Pertunjukan film pertama kali diadakan untuk umum pada tanggal 28 Desember 1895 di Paris. Film pertama Lumière Bersaudara berjudul *Arrival Of a Train at La Ciotat* yang memunculkan rekaman kedatangan sebuah kereta dan orang-orang yang naik dan turun dari kereta (Bordwell dan Thompson, 2008:442). Di tahun 1896 Georges Méliès membeli sebuah proyektor dan membuat set kamera. Dikarenakan Méliès memiliki kemampuan sebagai pesulap akhirnya ia membuat sebuah set studio untuk menciptakan *special effect* sederhana. Salah satu film Méliès berjudul "*Trip To The Moon*" (Bordwell dan Thompson, 2008:442-443). Pada masa awal kemunculannya, film masih belum disertai suara atau disebut sebagai film bisu (*silent film*).

Di Indonesia film telah ada sejak zaman penjajahan Belanda. Sebelum adanya film, bentuk hiburan yang telah populer di kalangan bangsawan dan masyarakat adalah pertunjukan wayang orang, komedi stambul, ketoprak, ludruk, dan sandiwara. Pertumbuhan kota pada masa itu menuntut pula pertumbuhan bentuk hiburan. Pada akhir tahun 1900 masyarakat Hindia Belanda (nama Indonesia sebelumnya) dikejutkan dengan pertunjukan gambar hidup untuk pertama kalinya. Pertunjukan ini dikenal dengan nama *Pertoendjoekan Besar Yang Pertama* yang diadakan di Tanah Abang Kebon Jahe mulai jam 7 malam.

Film pertama yang diputar di bioskop Kebon Jahe adalah dokumentasi jepretan-jepretan Ratu Wilhelmina dan Pangeran Hendrik di Den Haag, adegan-adegan (mungkin tiruan) dari Perang Boer di Transvaal, dan potongan pendek tentang pameran di Paris (Mrazek dalam Nugroho dan Herlina, 2015:31)

Sejak saat itu bermunculan bioskop-bioskop permanen di kota-kota besar seperti Jakarta dan Bandung yang ditujukan untuk masyarakat kulit putih (Eropa), Tionghoa dan pribumi. Saat itu juga dimulailah mengimpor film-film Amerika yang tidak hanya berisi dokumentasi tetapi juga memiliki unsur naratif tiga babak. Bentuk film cerita inilah yang lebih disukai oleh para penonton (Nugroho dan Herlina, 2015:32). Perkembangan ini memicu pertumbuhan film-film asli Indonesia. Film-film awal Indonesia didominasi oleh karya orang-orang Tionghoa. Film pertamanya berjudul *Terang Boelan* yang juga menjadi tonggak

lahirnya bintang film dalam sejarah film Indonesia. Namun semangat nasionalisme ini menimbulkan paradoks. Di satu sisi menjadi upaya untuk melahirkan film asli Indonesia baik dari segi artis, modal, hingga cerita dan tema. Sedangkan di sisi lain upaya ini dituduh sebagai media untuk mencari keuntungan bagi para etnis Tionghoa. Tidak dipungkiri bahwa etnis Tionghoa ikut serta dalam proses kelahiran film nasional. Selain menyokong dari aspek ekonomi, mereka juga ikut memberikan sumbangsih dalam membawa bahasa Melayu sebagai bahasa ibu dalam ke dalam film hingga aspek menggambarkan konsep visual tentang Indonesia. Para pengusaha Tionghoa juga membantu dalam proses pasca produksi film *Darah dan Doa* karya Usmar Ismail yang kini ditetapkan sebagai film nasional pertama (Nugroho dan Herlina, 2015:48-49).

### 2.2.2 Genre Film

Semua orang baik dari kalangan sineas maupun penonton film hingga orang awam familiar dengan sebutan “genre”. Meskipun mereka tidak tahu bagaimana aturan sebuah genre. “Genre” berasal dari bahasa Perancis yang artinya jenis atau tipe (Bordwell dan Thompson, 2008:318). Genre sendiri tidak ditentukan secara formal atau dengan aturan tertentu. Genre terbentuk atas kesepakatan tidak langsung oleh sineas, industri film, kritikus, dan penonton. Genre tidak memiliki bentuk baku dan berubah seiring waktu.

Film secara umum dibagi menjadi tiga, yaitu dokumenter, fiksi dan eksperimental (Pratista, 2008:4). Film ini kemudian didasarkan pada cara bertuturnya, yakni fiksi dan non fiksi.

<b>Dokumenter</b>	_____	<b>Fiksi</b>	_____	<b>Eksperimental</b>
(nyata)		(rekaan)		(abstrak)

Secara garis besar, Pratista (2008:8-9) mengelompokkan genre film menjadi genre induk primer dan genre induk sekunder. Genre induk primer merupakan genre pokok yang telah ada dan populer sejak awal perkembangan sinema era 1900-an hingga 1930-an. Genre induk sekunder adalah genre film yang dikembangkan dari genre-genre besar dan populer atau disebut turunan dari

genre induk primer. Genre-genre tersebut tidak selamanya populer tetapi mengalami pasang-surut. Biasanya satu film merupakan kombinasi dari dua atau lebih genre namun tetap memiliki genre yang dominan. Kombinasi genre ini oleh Pratista disebut sebagai genre hibrida (campuran). Pembagian genre induk primer dan genre induk sekunder ini dapat dilihat pada Tabel 2.1.

Tabel 2.1 Genre Film

Genre Induk Primer	Genre Induk Sekunder
Aksi	Bencana
Drama	Biografi
Epik sejarah	Detektif
Fantasi	Film <i>noir</i>
Fiksi-ilmiah	Melodrama
Horor	Olahraga
Komedi	Perjalanan
Kriminal dan gangster	Roman
Musikal	<i>Superhero</i>
Petualangan	Supernatural
Perang	Spionase
<i>Western</i>	<i>Thriller</i>

Sumber: Pratista, 2008:13

### 2.2.3 Unsur-Unsur Pembentuk Film

Pratista (2008:1) secara jelas menyebutkan ada dua unsur pembentuk film, yaitu unsur sinematik dan unsur naratif. Unsur sinematik berkaitan dengan aspek teknis dalam pembuatan film, seperti *mise en scène*, sinematografi, *editing* dan suara. Sementara unsur naratif berkaitan dengan aspek cerita dalam film, seperti tokoh, plot atau alur, konflik, lokasi, dan waktu. Kedua unsur ini saling berkaitan dan berkesinambungan satu sama lain. Secara lebih rinci unsur sinematik dijelaskan sebagai berikut:

- a. *Mise en scène*, berasal dari bahasa Perancis "*mise en scène*" yang artinya "*putting in the scene*" (Bordwell dan Thompson, 2008:112). *Mise en scène* berhubungan dengan semua hal yang ada di depan kamera, meliputi *setting* atau latar, *make up and wardrobe*, pencahayaan, serta pemain atau tokoh dan pergerakannya (Bordwell dan Thompson, 2008:115).

*Setting* atau latar merupakan salah satu unsur penting dalam film sejak awal adanya film bisu. *Setting* dalam film sama pentingnya dengan *setting* dalam teater. *Setting* dalam film dapat dibentuk melalui dua cara, yaitu dengan menggunakan lokasi asli sesuai dengan kebutuhan naskah film atau membuat set suatu lokasi sehingga mirip dengan aslinya (Bordwell dan Thompson, 2008:115). Pemilihan *setting* yang tepat sangat berpengaruh dalam pembuatan film. Menurut Pratista (2008:66) *setting* memiliki beberapa fungsi, yaitu sebagai penunjuk ruang dan wilayah, penunjuk waktu, penunjuk status sosial, pembangun *mood*, penunjuk motif tertentu serta penunjuk aktif adegan. Bordwell dan Thompson (2008:117) juga menambahkan jika sineas membuat set untuk menyerupai lokasi aslinya, sineas tidak selalu membangun ulang keseluruhan tempat tersebut. Para sineas menggunakan miniatur gedung untuk membuat adegan fantasi demi menghemat biaya. Terkadang sineas juga memanfaatkan lukisan dan karya fotografi sebagai latar. Bahkan saat ini beberapa set lokasi bisa dibuat secara digital (*digital special effects*).

Bagian kedua *mise en scène* adalah *make up and wardrobe*. Sama halnya dengan *setting*, kostum memiliki fungsi yang spesifik. Setiap kostum dibuat dengan sungguh-sungguh untuk memberikan perhatian pada tokoh. Misalnya saja kostum dalam film *Ivan The Terrible* dibuat berdasarkan warna, tekstur dan pergerakan pemainnya (Bordwell dan Thompson, 2008:119). Para sineas biasanya membuat *setting* lebih netral dan menekankan pemilihan kostum untuk membantu menonjolkan para pemain atau tokoh. Pemilihan kostum yang disesuaikan dengan *setting* membantu menunjukkan hubungan sebab akibat, menguatkan unsur naratif dan pola tematik (Bordwell dan Thompson, 2008:122). Hal yang tak kalah penting dalam menunjang penampilan aktor adalah *make up*. *Make up* yang digunakan pun menyesuaikan dengan kostum yang dipakai. Di awal kemunculan film, *make up* diperlukan untuk mempertegas dan menonjolkan wajah pemain dalam kamera. Hingga saat ini *make up* tetap digunakan untuk menunjang penampilan dan menonjolkan ekspresi para pemain di depan layar. Perkembangan penggunaan *make up* hingga saat ini membantu dalam membangun karakter

dalam film horor dan fiksi ilmiah dengan membuat beberapa efek khusus (Bordwell dan Thompson, 2008:122, 124).

Bagian ketiga dalam *mise en scène* adalah pencahayaan. Di dalam film, pencahayaan lebih dari sekedar membuat sebuah objek tampak jelas. Gelap-terang pencahayaan yang muncul dalam *frame* membentuk sebuah komposisi dan membantu penonton dalam menentukan fokus dalam film. Efek pencahayaan yang terang adalah membuat penonton mudah melihat gestur para pemain dan efek pencahayaan yang gelap adalah menimbulkan bayangan yang berfungsi menunjukkan detail suatu adegan atau meningkatkan ketegangan. Pencahayaan juga berfungsi untuk menonjolkan tekstur, seperti mempertegas lekuk wajah, urat kayu, jaring laba-laba, kilau kaca, dan kilau permata. Cahaya memiliki efek yang berbeda pada setiap objek. Jika cahaya mengenai objek yang memiliki permukaan halus, maka cahaya akan dipantulkan dan jika mengenai objek yang memiliki permukaan lebih kasar maka cahaya akan disebar (Bordwell dan Thompson, 2008:124-125).

Bagian keempat adalah pemain atau tokoh dan pergerakannya. Pemain atau yang oleh Bordwell dan Thompson disebut sebagai figur tidak hanya manusia tetapi juga hewan, robot, objek, atau bentuk lain yang ada di depan kamera. *Mise en scène* menunjukkan bagaimana figur mengekspresikan perasaannya, menyampaikan apa yang dipikirkan dan menjadikan dinamis pergerakan figur (2008:132). Di film, ekspresi wajah tidak hanya sebatas pada figur manusia. Seperti halnya pada film fantasi dan fiksi-ilmiah, monster dan robot juga memiliki ekspresi dan gestur melalui teknik *stop action* atau *stop motion*. Penampilan para aktor ini meliputi elemen-elemen visual (penampilan, gestur, ekspresi wajah) dan suara (dialog dan efek). Pada awal kemunculan film, aktor hanya berkontribusi pada elemen visual saja karena belum adanya suara yang terintegrasi menjadi satu dengan visual (Bordwell dan Thompson, 2008:133).



Gambar 2.1 Tiruan set *newsroom* dalam film *All The President's Men*  
(Sumber: Bordwell dan Thompson, 2008:116)



Gambar 2.2 Kostum pendeta biasa (jubah hitam) berbeda dengan kostum kaisar (jubah yang berat dan panjang) dalam film *Ivan The Terrible*  
(Sumber: Bordwell dan Thompson, 2008:121)



Gambar 2.3 Pada film Ivan The Terrible Part I, make up berfungsi membentuk alis mata dan cekung pada mata untuk memberi kesan tatapan yang tajam (Sumber: Bordwell dan Thompson, 2008:123)



Gambar 2.4 Pencahayaan pada film John Huston Asphalt's Jungle, memberikan penekanan pada tokoh protagonis dengan menempatkannya secara frontal dan terkena cahaya paling terang (Sumber: Bordwell dan Thompson, 2008:116)

b. Sinematografi, unsur ini mencakup tidak hanya tentang apa yang difilmkan tetapi juga tentang bagaimana proses seorang sineas membuat film (Bordwell dan Thompson, 2008:162). Menurut Pratista (2008:89) ada tiga aspek dalam unsur sinematografi, yaitu kamera dan film, *framing* serta durasi gambar.

Kamera dan film meliputi penggunaan kamera, lensa, pengaturan dalam kamera dan format yang digunakan. Ada dua jenis kamera yang biasa digunakan, yaitu kamera film yang menggunakan format seluloid dan kamera digital yang menggunakan format video. Penggunaan lensa yang berbeda juga mempengaruhi *shot* yang dihasilkan. Lensa kamera berperan sebagai mata manusia untuk melihat objek di depan kamera yang akan direkam. Setiap lensa memiliki perspektif yang berbeda. *Short focal length* atau *wide-angle* akan membuat objek terkesan lebih jauh dari jarak yang sebenarnya. *Normal focal length* memiliki perspektif yang sama dengan mata manusia, yaitu ukuran, jarak dan bentuk objek yang ditangkap kamera sama dengan apa yang dilihat oleh mata secara langsung. *Long focal length* atau *telephoto* merupakan kebalikan dari *short focal length*, yaitu memberikan kesan objek terlihat lebih dekat dibandingkan jarak sebenarnya (Pratista, 2008:95-96).

Unsur kedua dalam sinematografi adalah *framing*. Film dihasilkan dari bentuk naratif yang divisualkan melalui *mise en scène* dan dibatasi oleh bingkai layar pada kamera. Pembatasan inilah yang disebut *framing*. *Framing* memiliki berbagai macam aspek yang berkaitan, yaitu bentuk dan dimensi *frame*, *offscreen* dan *onscreen*, cara pengambilan gambar, serta pergerakan *frame* (Pratista, 2008:100). Secara teknis, cara pengambilan gambar memiliki hubungan langsung dengan jenis kamera dan lensa yang digunakan. Ada beberapa cara pengambilan gambar yang sering digunakan, di antaranya *extreme long shot*, *long shot*, *medium long shot*, *medium shot*, *medium close up*, *close up*, dan *extreme close up*. Namun tidak semua cara pengambilan gambar tersebut digunakan. Di sebuah film biasanya hanya memakai beberapa cara pengambilan gambar saja. Misalnya, dalam film aksi dan musikal untuk menunjukkan pergerakan para aktornya digunakan *long shot* dan untuk menunjukkan ekspresi aktor digunakan *medium shot* atau *medium close up*.

Unsur ketiga dalam sinematografi adalah durasi gambar. Durasi gambar sangat mempengaruhi durasi total sebuah film. Setelah pengambilan gambar selesai, seorang sineas bisa memperlambat atau mempercepat durasi sebuah gambar. Teknik ini biasa dikenal dengan *slow-motion* dan *fast-motion*. *Slow-*

*motion* digunakan untuk memperlambat sebuah gambar, seperti saat sebuah adegan pemukulan di film aksi yang diperlambat untuk mendapatkan detil dari adegan tersebut dan *fast-motion* digunakan untuk mempercepat durasi sebuah gambar, seperti saat merekam perubahan siang menjadi malam (Pratista, 2008:117).

c. *Editing*, memiliki dua definisi. Editing dalam tahap produksi adalah proses pemilihan serta penyambungan gambar-gambar yang telah diambil. Sedangkan editing dalam tahap paska produksi adalah teknik-teknik yang digunakan untuk menghubungkan setiap *shot*nya. Beberapa aspek editing di antaranya, kontinuitas grafik, aspek ritmik, aspek spasial, dan aspek temporal (Pratista, 2008, 123, 126).

d. Suara, unsur sinematik yang terakhir ini berkaitan dengan dialog, musik, dan efek suara. Di awal kemunculan film bersuara, musik memiliki peran yang sangat penting karena di masa itu film belum dilengkapi dialog tetapi sepanjang film diisi dengan musik (Pratista, 2008:149).

Unsur pembentuk film selanjutnya adalah unsur naratif. Naratif adalah suatu rangkaian peristiwa yang memiliki hubungan sebab-akibat (kausalitas) (Pratista, 1008:33). Berikut aspek-aspek dalam unsur naratif:

a. Alur dan cerita. Alur adalah rangkaian peristiwa yang memiliki sebab-akibat dan disajikan dalam bentuk audio maupun visual. Sedangkan cerita adalah rangkaian peristiwa baik yang disajikan dalam film maupun tidak. Hal ini dikarenakan di beberapa film latar belakang suatu peristiwa tidak dimunculkan secara detil karena yang menjadi fokus dari film tersebut bukanlah latar belakang suatu peristiwa atau tokoh tersebut tetapi konflik yang muncul (Pratista, 2008:34).

b. Hubungan kausalitas. Hubungan kausalitas atau sebab-akibat dimunculkan oleh karakter yang memainkan perannya. Ketika seorang aktor memainkan sebuah peran maka akan ada reaksi yang muncul sebagai akibat dari peran tersebut. Namun tidak semua hubungan sebab-akibat dipicu oleh peran seorang aktor. Di beberapa film, ada sebab yang muncul dari peristiwa alam, seperti bencana alam (Bordwell dan Thompson, 2008:77-78).

c. Lokasi. Lokasi sama pentingnya dengan ketiga unsur lainnya dalam unsur naratif. Lokasi menentukan di mana sebuah adegan atau peristiwa dalam film

terjadi. Lokasi yang digunakan bisa menggunakan lokasi sesungguhnya atau menggunakan set studio yang dibangun mirip dengan lokasi sesungguhnya (Pratista, 2008:35).

d. Waktu. Sebuah cerita tidak akan terjadi tanpa adanya unsur waktu. Aspek-aspek waktu yang berhubungan dengan unsur naratif antara lain urutan waktu, durasi waktu, dan frekuensi waktu. Urutan waktu berkaitan dengan bagaimana sebuah cerita disampaikan dengan pola waktu tertentu, baik secara linier maupun non-linier. Durasi waktu sama dengan durasi film, yaitu lama sebuah film akan disajikan. Film memiliki durasi mulai dari beberapa menit seperti pada film pendek hingga beberapa jam untuk film panjang (Pratista, 2008:36-38 dan Bordwell dan Thompson, 2008:80-82).

#### 2.2.4 Film Bersuara dan Film Musikal

Di masa awal kemunculannya film belum memiliki suara yang tergabung menjadi satu kesatuan dengan film. Saat itu film diproduksi tanpa suara (*silent film*). Namun sebenarnya ‘bisu’ yang dimaksudkan di sini bukan berarti tanpa suara apapun. Musik dan suara efek ini ditampilkan secara langsung melalui orkestra ketika pertunjukan film berlangsung. Hanya saja tidak ada dialog sebagai unsur suara yang hilang (*absent*) (Ariansah, 2014:11).

Film bersuara hadir sejak tahun 1927 sebagai inovasi teknis (Ariansah, 2014:96). Film pertama dalam periode film bersuara adalah *The Jazz Singer*, notabene film musikal, di mana suara yang direkam bukanlah dialog tetapi beberapa lagu yang mengiringi sepanjang film. (Bordwell dan Thompson, 2008:332). Film-film musikal biasanya identik dengan cerita anak-anak seperti film *Lilo and Stitch*. Sedangkan film musikal yang ditujukan untuk orang dewasa biasanya memiliki cerita yang menyedihkan, bahkan tragis (Bordwell dan Thompson, 2008:332-334).

Genre musikal ini memiliki daya tarik tersendiri dibandingkan genre film lainnya, yaitu musik dan tari. Hal ini diungkapkan Louis Gianetti (dalam Respati, 2013) bahwa lagu dan dansa merupakan *raison d'être* (alasan keberadaan) dari

musikal. Gianetti (dalam Respati, 2010) mengklasifikasikan genre film ke dalam empat tahapan, yaitu *primitive*, *classical*, *revisionist* dan *parodic*.

Dalam tahap *Primitive*, konvensi-konvensi dasar dari sebuah *genre* terbentuk, walaupun masih dalam wujud yang sangat sederhana. Dalam tahap *Classical*, konvensi dasar tersebut mulai dipakemkan dan dipraktikkan secara luas untuk kepentingan audiens. Lalu dalam tahap *Revisionist*, *genre* menjadi lebih simbolik dan ambigu. Sementara dalam tahap *Parodic*, penggunaan konvensi *genre* menjadi seperti “cemooh-an” bagi *genre* itu sendiri (Respati, 2013).

Musik telah menjadi bagian dari film sejak pertama kali gambar bergerak muncul. Istilah musikal sendiri berfungsi sebagai kata sifat untuk menjelaskan film yang bermuatan musik. Berdasarkan pernyataan tersebut dapat disimpulkan bahwa ketika genre musikal berfungsi sebagai kata sifat, genre ini berada pada tahap *primitive*. Sedangkan ketika genre musikal sudah diakui sebagai kata benda, genre ini berada di tahap *classical*. Elemen-elemen genre musikal yang ada pada tahap *classical* dianggap cocok untuk mendeskripsikan dan mendefinisikan musikal. Hal ini dikarenakan pada tahap ini sebuah genre benar-benar diakui oleh berbagai kalangan dengan pemahaman yang kurang lebih sama.

Menurut Rick Altman (dalam Respati, 2013) secara semantik genre film dapat dilihat melalui beberapa elemen, yaitu tema, plot, *key scenes*, tipe karakter, objek-objek atau *shot* yang mudah dikenali. Pada tahap *classical* genre musikal mengembangkan beberapa pola yang mudah dikenali dan direpetisi dari film ke film. Film musikal biasanya berformat naratif dan memiliki sejumlah *musical number*, yaitu bentuk penampilan satu atau lebih tokoh yang menyanyikan sebuah lagu yang berhubungan dengan adegan yang diperankan. Genre musikal sendiri biasanya memiliki tokoh utama protagonis pria dan wanita. Tokoh protagonis ini yang akan memerankan tarian dan menyanyikan lagu yang berhubungan dengan adegan yang diperankan.

Sedangkan secara sintaksis musikal biasanya memfokuskan pada dua tokoh pria dan wanita yang menjadi pemeran utama protagonis. Musik dan dansa yang ditampilkan tidak hanya sebagai sebuah penampilan tetapi juga sebagai bentuk ekspresi. Dalam musikal di tahap *classical* biasanya musik dan dansa

digunakan untuk merayakan pertemuan antara kedua tokoh utama. Kesatuan antara realisme dan ritmis juga merupakan hal yang penting dalam identifikasi film musikal (Respati, 2013).

#### 2.2.5 Film dan Psikoanalisis

Film tergolong media seni paling muda yang tidak luput dari objek pembahasan psikoanalisis. Ali (2010:72) mengatakan bahwa saat kita menonton film ada peringatan bahwa apa yang kita tonton hanyalah cerita fiksi. Namun seringkali ilusi ruang otonom dari fiksi naratif penonton dirusak oleh para aktor yang menyapa penonton secara langsung atau melalui penulis yang menyampaikan komentar-komentar ironisnya secara naratif.

Manusia memiliki hasrat dalam hidupnya namun hasrat itu tidak pernah bisa dipuaskan. Menurut Žižek (dalam Fiennes, 2006) film mengajari manusia untuk berhasrat. Hasrat tidak muncul begitu saja tetapi hasrat bersifat buatan. Artinya, realita yang dialami manusia sehari-hari dibentuk oleh hasrat dan hasrat muncul dari sebuah pengalaman menonton film. Fiksi dalam film membentuk realitas. Jika seseorang mengabaikan simbol-simbol dalam film berarti ia akan kehilangan realitasnya.

Pada dasarnya manusia tidak dilahirkan dalam suatu realitas. Interaksi sosial yang dibentuk manusia satu sama lain dipengaruhi oleh bahasa yang jika bahasa ini diabaikan maka realitas tersebut akan mengalami disintegrasi. Žižek (dalam Fiennes, 2006) memberikan contoh psikoanalisis Sigmund Freud dalam film *Psycho*. Rumah yang terdiri dari tiga lantai tersebut menggambarkan tiga unsur kejiwaan Freud. Lantai pertama, melambangkan *ego* di mana subjektivitas manusia berperan, yaitu tempat sang anak tinggal. Lantai atas melambangkan *superego*, di mana sang ibu tinggal. Lantai atas ini juga menggambarkan peran sang ibu dalam kehidupan sang anak. Terakhir, ruang bawah tanah yang melambangkan *id* tempat menyimpan dorongan-dorongan. Saat sang anak memindahkan ibunya ke ruang bawah tanah, sang ibu marah karena merasa otoritasnya sebagai ibu (*superego*) diabaikan. Di sini Freud menunjukkan bahwa ada konektivitas antara *superego* dan *id*. Namun konektivitas tersebut justru

menunjukkan adanya ketidakseimbangan antara *id* dan *superego*. *Superego* yang didasarkan di luar diri manusia, dalam film tersebut diwujudkan dalam sosok sang ibu, yang berfungsi mengatur dorongan *id* justru dikalahkan oleh *id*. Idealnya, *ego* dapat memenuhi keinginan yang muncul dari dorongan *id* tanpa harus melanggar *superego*. Sehingga otoritas *superego* tetap terjaga dan dorongan *id* terpenuhi. Seseorang yang selalu mengikuti dorongan *id* dan mengabaikan *superego* maka ia akan menjadi seorang yang egois. Sebaliknya, seseorang yang selalu mengikuti *superego* dan mengabaikan *id* maka ia akan menjadi seorang yang rendah diri. Contoh lain dalam film Marx Brother. Pertama, Graucho akan bersikap hiperaktif ketika gugup menggambarkan *superego*. Kedua, Chiko, seseorang yang rasional, egoistis, dan sangat perhitungan menggambarkan *ego*. Ketiga, Carpho, seseorang yang apa adanya, tidak banyak bicara, hanya melakukan apa yang dia mau, menggambarkan *id*.

Ketika sedang menonton sebuah film, secara tidak langsung seseorang akan mengalami fase *the imaginary*. Selama seseorang berada di fase *the imaginary*, ia akan akan mengimajinasikan dirinya terhadap tokoh dalam film. Seseorang akan membentuk fantasi dirinya dalam realitas sesungguhnya berdasarkan tokoh yang ditontonnya. Peristiwa inilah yang memicu seseorang memiliki keinginan dalam realitasnya yang disebut hasrat (*desire*). Hasrat ini yang kemudian akan membentuk realitas seseorang. Namun realitas yang terbentuk tidaklah sama, ia mengalami distorsi. Realitas yang terdistorsi ini selanjutnya akan membentuk pengalaman traumatik yang oleh Freud disebut sebagai mimpi buruk (Fiennes, 2006).

Film dianggap menggambarkan kehidupan yang sebenarnya. Poin utama psikoanalisis dalam film sama halnya dengan pengalaman nyata kehidupan sehari-hari. Semua emosi yang ditampilkan dalam film merupakan rekayasa, emosi palsu. Satu-satunya emosi yang nyata adalah kecemasan. Ketika menonton film, kita akan merasa bahagia jika tokoh dalam film menunjukkan emosi bahagia, kita akan merasa sedih ketika sang tokoh mengalami kesedihan, dan kita juga akan merasakan ketegangan saat sang tokoh berada di situasi genting. Namun semua emosi itu hanya dipengaruhi oleh apa yang kita tonton. Emosi yang sebenarnya

adalah ketika kita mengharapkan apa yang terjadi di film juga terjadi pada kehidupan kita namun kenyatannya tidak. Ketika hal itu terjadi maka kita akan merasa kecewa dan cemas. Film sebagai seni pertunjukan menunjukkan pada penonton tentang sebuah realitas. Film menunjukkan bagaimana suatu realitas dibentuk kembali (Fiennes, 2006).

Film tidak hanya tentang bagaimana menyamakan rasa percaya orang-orang seperti mereka percaya pada agama. Namun lebih pada bagaimana membuat orang-orang tetap percaya pada kekuatan film itu sendiri. Kepercayaan ini menjadi paradoks bagi film. Kepercayaan pada film tidak sesederhana kita percaya atau tidak dengan apa yang ditampilkan pada film. Penonton tahu bahwa apa yang ada di film adalah rekayasa tetapi penonton tetap saja seringkali larut dalam emosi yang mempengaruhinya. Rasa percaya yang aneh ini menjadi nilai minus bagi karakter yang sangat menarik, baik dalam film, teater maupun pertunjukan lainnya, seperti prolog (Fiennes, 2006).

Dunia ini merupakan wilayah film yang sangat luas. Žižek (dalam Fiennes, 2006) juga menambahkan bahwa untuk memahami dunia saat ini kita membutuhkan film. Hanya melalui film kita bisa mengetahui keadaan-keadaan yang kritis atau keadaan sesungguhnya yang tidak kita dapati di dalam realitas sesungguhnya, karena film menggambarkan realitas yang sesungguhnya lebih dari realita yang ada. Film-film yang biasa kita lihat merupakan penggambaran ulang realitas sesungguhnya yang ada di sekitar kita. Tak dipungkiri jika ide cerita atau pesan yang ingin disampaikan dalam sebuah film berasal dari kehidupan nyata. Film menjadi media yang sangat efektif untuk menyampaikan pendapat ataupun pesan berdasarkan realitas sesungguhnya. Sehingga saat kita menonton film berarti kita sedang melihat realitas yang sebenarnya terjadi di kehidupan nyata.

#### 2.2.6 Psikoanalisis Sigmund Freud

Teori psikoanalisis Sigmund Freud juga dikenal sebagai teori psikodinamika, yaitu teori psikologi yang berfokus pada pergerakan energi psikologis di dalam manusia, dalam bentuk kelekatan (*attachment*), konflik, dan motivasi. Sigmund Freud dikenal sebagai tokoh psikoanalisis yang percaya bahwa

kehidupan mental manusia lebih dipengaruhi oleh alam tak sadar dibandingkan dengan alam sadar. Kesadaran manusia merupakan sebagian kecil saja dan bagian terbesarnya justru ketaksadaran. Freud mengibaratkan hubungan alam sadar dan alam tak sadar itu seperti halnya sebuah gunung es yang terapung di mana bagian yang muncul ke permukaan air (alam sadar) lebih sedikit daripada bagian yang tenggelam (alam tak sadar) (Koeswara, 1991:28). Selain perumpamaan tersebut, Freud (dalam Cervone dan Pervin, 2011:95-96) juga membagi tingkat kesadaran menjadi tiga. Tingkat kesadaran, mencakup pikiran yang disadari setiap saat. Tingkat prakesadaran, mencakup muatan mental yang mudah kita sadari jika kita sengaja mengingat. Seperti halnya kita yang sedang tidak memikirkan nomor telepon kita namun ketika kita memerlukannya kita mampu mengingatnya. Tingkat ketidaksadaran, merupakan bagian yang tidak kita sadari dan tidak dapat kita sadari kecuali berada di kondisi tertentu. Alasan kita tidak dapat menyadari hal ini karena jika kita mengingatnya maka akan menimbulkan kecemasan. Freud menambahkan bahwa kita memiliki pikiran dan keinginan yang sangat traumatis atau tidak dapat diterima secara sosial. Bahkan jika kita mengungkapkannya secara sadar akan menimbulkan kecemasan.

Freud mengemukakan tiga unsur yang mempengaruhi kondisi kejiwaan seseorang, yang disebut sebagai teori psikoanalisis, yaitu *id*, *ego*, dan *superego* (Wade dan Tavris, 2007:195; Cervone dan Pervin, 2011:104; dan Koeswara, 1991:32-35). *Id* merupakan sistem kepribadian paling mendasar yang didasarkan pada prinsip kesenangan (*pleasure principle*). *Id* mengejar segala bentuk kesenangan dan menghindari rasa sakit. *Id* merupakan sistem yang berperan sebagai penyedia energi yang dibutuhkan untuk membentuk kesenangan. Ketika energi terus meningkat maka akan muncul ketegangan. *Id* akan berusaha melepaskan ketegangan ini untuk mendapatkan kepuasan. Kepuasan itu terbentuk melalui dua cara, yaitu dengan melakukan sesuatu atau hanya membayangkan bahwa *id* melakukan sesuatu untuk memenuhi keinginannya. Ali (2010:8) menambahkan bahwa pemenuhan dorongan yang berasal dari *id* tidak hanya melalui dua cara tersebut. Menurut Freud (dalam Ali, 2010:8) ada tiga cara untuk

memenuhinya, yaitu dengan cara memenuhinya, menundanya, atau mengalihkannya.

Unsur kedua adalah *ego*. Berbeda dengan *id* yang bekerja berdasarkan prinsip kesenangan (*pleasure principle*), *ego* bekerja berdasarkan prinsip realitas atau kenyataan (*reality principle*). *Ego* bertujuan untuk mengontrol *id* berdasarkan aturan yang ada. *Ego* bertindak atas dasar kenyataan, artinya *ego* merupakan hasil dari kontak dengan dunia luar. *Ego* akan mempertimbangkan dan memutuskan apakah dorongan keinginan dapat diwujudkan atau tidak. Dengan kata lain *ego* berperan sebagai jembatan antara *id* dan dunia luar. Misalnya, seseorang yang merasa lapar akan mengalami ketegangan dalam *idnya* yang kemudian diarahkan *ego* untuk mendapatkan makanan sebagai solusi menghilangkan rasa lapar. Unsur ketiga adalah *superego*. Berkebalikan dengan *id* yang hanya bersumber pada kesenangan-kesenangan tanpa memperhatikan norma atau aturan, *superego* justru bagian dari aturan-aturan itu. *Superego* berisikan nilai-nilai, aturan-aturan, dan moralitas. *Superego* memiliki standar etis dan idealisme yang menyebabkan seseorang merasa bersalah jika melanggarnya. *Superego* bersifat tegas, baik-buruk, benar-salah, hitam-putih, dan seterusnya.

Ketidaksadaran yang menyimpan muatan mental atau kejiwaan memiliki bentuk penyimpanan yang sangat berbeda dari penyimpanan logis yang kita tahu. Misalnya kita menyimpan buku dalam suatu lemari diurutkan berdasarkan klasifikasi tertentu maka tidak sama halnya dengan ketidaksadaran. Ketidaksadaran memiliki dua prinsip kerja. Pertama, suatu kondisi ingatan atau muatan mental akan masuk dalam ketidaksadaran atas dorongan tertentu. Ketidaksadaran menyimpan ingatan itu sebagai bentuk yang sangat traumatis yang apabila tetap berada di ranah kesadaran akan menimbulkan luka psikologis. Kedua, pikiran di alam ketidaksadaran mempengaruhi pengalaman yang dialami di alam kesadaran. Hal ini terangkum dalam pesan Freud,

“Pengalaman psikologis yang kita alami saat ini —pikiran, perasaan, dan perilaku yang disadari— menurut Freud secara fundamental ditentukan oleh muatan mental yang tidak kita sadari, yaitu isi yang ada dalam kesadaran (Carvone dan Pervin, 2011:100)”

Manusia akan mencapai *ego* ideal jika ia mampu menyeimbangkan *id*, *ego* dan *superego*. Orang yang dikontrol oleh *id* biasanya tampil impulsif dan mementingkan diri sendiri. Sedangkan orang yang terlalu menuruti *superego* akan terlihat lebih kaku dan memiliki moralitas yang tinggi. Orang seperti ini lebih suka memerintah orang lain (Carvone dan Pervin, 2011:100). Ketika keinginan atau dorongan *id* tidak sesuai dengan aturan yang ada maka akan menimbulkan kecemasan dalam diri. Freud (dalam Koeswara, 1991:45) membagi kecemasan ke dalam tiga jenis:

- a. Kecemasan *real*, yaitu kecemasan yang berasal dari bahaya-bahaya nyata, seperti binatang buas, orang jahat, penganiayaan, kekerasan, dan sebagainya.
- b. Kecemasan neurotik, yaitu kecemasan yang berasal dari dalam diri akibat tidak terpenuhinya keinginan atau dorongan *id* yang akibatnya bisa mendatangkan hukuman. Kecemasan ini sebenarnya berdasarkan kenyataan karena hukuman yang ditakutkan oleh *ego* berasal dari dunia luar.
- c. Kecemasan moral, yaitu kecemasan yang timbul akibat tekanan *superego* atas *ego* dalam diri seseorang. Sama seperti kecemasan neurotik, kecemasan ini berdasarkan kenyataan akibat seseorang melanggar suatu aturan dan merasa bersalah atau berdosa.

Manusia yang merasa cemas atau terancam saat *id*nya berbenturan dengan *superego* biasanya mengatasi kecemasan-kecemasan tersebut dengan melakukan mekanisme pertahanan *ego*. Mekanisme pertahanan *ego* ini bertujuan untuk menekan ketegangan akibat dorongan *id* dan untuk meredam adanya konflik dan kecemasan dalam diri. Ada beberapa mekanisme pertahanan *ego* (Wade dan Tavris, 2007:195; Cervone dan Pervin, 2011:104; dan Koeswara, 1991:32-35), di antaranya:

- a. Represi, merupakan mekanisme pertahanan *ego* yang paling utama. Represi merupakan mekanisme pertahanan *ego* yang dilakukan dengan menekan dorongan-dorongan yang muncul ke alam tak sadar. Dorongan-dorongan yang ditekan ke alam tak sadar ini tidak berarti hilang, namun ia hanya ditekan dan tetap aktif di alam tak sadar. Dorongan yang ditekan ini suatu saat bisa saja muncul kembali ke alam sadar. Untuk menekan dorongan-dorongan ini

diperlukan energi psikis yang besar, artinya ada risiko yang harus ditanggung berupa tidak efektifnya *ego* dalam berperilaku.

- b. Proyeksi. Mekanisme ini dilakukan seseorang untuk menutupi sifat negatif dalam diri. Seorang individu akan mengalihkan kecemasannya kepada orang lain. Misalnya ketika seseorang mendapatkan nilai jelek, maka ia akan menyalahkan gurunya. Ia menganggap bahwa gurunya sentimen terhadap dirinya.

Mekanisme pertahanan *ego* lainnya adalah:

- a. Sublimasi, pengalihan dorongan *id* ke dalam sikap atau perilaku yang positif dan bisa diterima oleh masyarakat. Dorongan tersebut dialihkan menjadi budaya yang bernilai lebih tinggi. Misalnya seseorang memiliki agresi kuat menyalurkan dorongannya itu dengan menjadi tukang jagal atau seseorang memiliki dorong seksual yang tinggi mengalihkannya ke dalam bentuk seni yang mempunyai nilai tinggi (Koeswara, 1991:46 dan Cervone dan Pervin, 2011:115).
- b. *Displacement* (pemindahan), pengalihan dorongan dengan mengarahkan emosi kepada benda, binatang maupun orang lain sebagai sasaran emosi sesungguhnya. Misalnya, seorang anak yang dimarahi ayahnya tidak berani melampiaskan kekesalannya kepada sang ayah. Akhirnya ia melampiaskan emosinya kepada mainan atau adiknya (Koeswara, 1991:47 dan Wade dan Tavris, 2007:196).
- c. Regresi, mekanisme yang untuk menghindari ancaman seorang individu bertingkah seperti di fase perkembangan psikologis sebelumnya. Misalnya, seseorang yang tidak bisa mendapatkan apa yang diinginkannya akan bertingkah seperti anak kecil dengan berperilaku *temper tantrum* (seperti mengamuk, *ngambek*) (Koeswara, 1991:48 dan Wade dan Tavris, 2007:197).
- d. *Denial* (penyangkalan), penyangkalan terjadi saat seseorang tidak mau mengakui kesalahannya dan berusaha menjaga citra dirinya. Misalnya, ketika seseorang marah atau cemburu terhadap pasangannya ia akan menyangkal bahwa dirinya sedang marah atau cemburu.

### 2.2.7 Psikoanalisis Jacques Lacan

Teori psikoanalisis Jacques Lacan merupakan pengembangan dari teori psikoanalisis milik Sigmund Freud. Jika psikoanalisis Freud menjelaskan tentang bagaimana kondisi kejiwaan seseorang maka psikoanalisis Lacan lebih menjelaskan tentang proses perkembangan kejiwaan seseorang. Menurut Lacan, sejak manusia dilahirkan ia akan melalui tiga fase, yaitu *the real*, *the imaginary*, dan *the symbolic*. *The real* merupakan fase pertama yang akan dialami manusia. Fase ini berlangsung saat anak berusia 0-6 bulan. Di fase ini anak akan merasakan 'keutuhan' atau 'saat kepenuhan' tanpa adanya kekurangan (*lack*). Semua kebutuhannya terpenuhi. Anak belum bisa membedakan antara dirinya dengan ibunya dan dengan lingkungan sekitarnya.

Fase kedua ialah *the imaginary*. Fase ini terjadi pada anak yang berusia 6-18 bulan. Lacan menyatakan bahwa manusia itu sebenarnya dilahirkan secara prematur sehingga mereka tidak dapat menggerakkan atau mengkoordinasikan organ tubuh mereka hingga usia tertentu. Di fase ini anak akan mulai mengidentifikasi dirinya melalui bayangan dirinya yang terpantul di cermin. Pada diri anak akan mulai muncul sifat narsistik dan kebutuhannya akan berubah dari kebutuhan primer (*need*) menjadi tuntutan (*demand*). Fase ketiga adalah *the symbolic*. Fase ini terjadi pada anak yang berusia 18 bulan – 4 tahun. Di fase inilah anak mulai mengenal bahasa. *The symbolic* ini berkaitan dengan keinginan (*desire*). Ketika manusia telah memasuki fase *the symbolic* maka ia terikat dengan permainan bahasa, artinya dalam mengungkapkan keinginannya ia harus menggunakan bahasa *symbolic* (Ali, 2010:8-12). Meskipun bahasa atau kata-kata itu tidak mewakili apapun. Ketidakbertemuan keduanya, menurut Žižek hanya akan menimbulkan trauma di *the symbolic* (*symbolization lends the real its traumatic quality*) (Amal, 2014). Meskipun bahasa ini membatasi keinginan manusia namun manusia akan terus berusaha untuk mengatasinya. Manusia yang pernah mengalami keutuhan di fase *the real* secara tidak sadar akan menginginkan hal itu kembali ketika ia telah berada di fase *the symbolic*. Hal ini karena di fase *the symbolic* manusia mengalami kekurangan (*lack*). Sebenarnya manusia telah

mengalami kekurangan (*lack*) ini sejak lahir namun ia baru mengenali dan mempelajarinya ketika berada di fase *the symbolic* (Ali, 2010: 162, 164).

Di fase *the symbolic*, selain bahasa manusia juga akan mengenal *the big Other* yakni aturan masyarakat yang tidak tertulis yang mengatur dan mengontrol kehidupan manusia. *The big Other* ini terdiri dari norma dan aturan yang telah disepakati. Sebenarnya keberadaan *the big Other* ini tidaklah nyata dan substansial tetapi virtual. *The big Other* akan menjadi ada ketika manusia mengakui keberadaannya dan bertindak sesuai aturan yang berlaku (Ali, 2010:23, 26). Bagi Lacan ketika manusia telah mengenal bahasa maka ia akan menerima konsekuensi terhadap bahasa itu sendiri. Artinya, keterikatan manusia akan bahasa akan selalu membuatnya mengarah kepada *the real*, yaitu suatu fase yang memiliki 'keutuhan' tanpa adanya kekurangan (*lack*). Oleh karena itu bahasa hadir untuk memenuhi kekurangan itu (Ali, 2010:9).

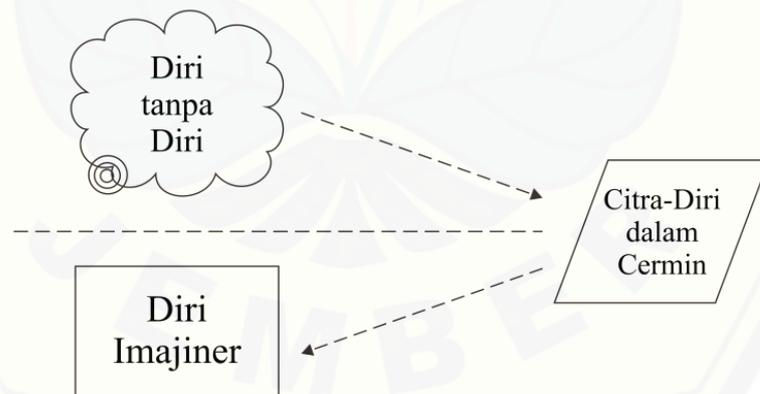
Manusia yang telah dewasa dan telah memasuki fase *the symbolic* bukan berarti ia tidak bisa mengalami kembali fase sebelumnya. Manusia yang telah memasuki fase *the symbolic* akan terus diikuti oleh fase sebelumnya, terutama fase *the imaginary*. Fase ini akan terus eksis dan akan melengkapi fase *the symbolic*. Fase *the symbolic* menjadi bukti eksistensi sebuah budaya dan fase *the imaginary* menunjukkan hubungan dan kesamaan apa yang terjadi di fase sebelumnya dengan apa yang terjadi di fase *the symbolic* (Ali, 2010:166). Kemunculan fase *the imaginary* ditandai dengan *the mirror stage*.

Lacan berpendapat bahwa sebenarnya manusia dilahirkan secara prematur. Maksudnya ketika manusia lahir, ia belum bisa mengkoordinasikan anggota tubuhnya dengan baik. Ia masih belum bisa membedakan dirinya dengan lingkungannya. Ketika manusia mulai memasuki fase *the imaginary* yang ditandai dengan *the mirror stage* atau tahap cermin, ia akan mulai bisa mengatasi tubuhnya yang terfragmentasi dan mengendalikannya. 'Cermin' yang dimaksud bisa berarti secara harfiah atau berarti lingkungan sekitarnya.

Munculnya citra cermin ini dikarenakan adanya *demand* (permintaan). Biasanya hal ini diawali oleh kecenderungan berlawanan dengan kondisi sosial. Berbeda dengan *need* (kebutuhan) dalam tahap *the real* dan *the symbolic* yang

terpenuhi, dalam hubungan *the imaginary* dan *the symbolic* ini sampai kapanpun tidak akan pernah membuahkan hasil. Pertemuan keduanya dengan yang *the real* hanya diatasi oleh apa yang Lacan sebut dengan *surpluse jouissance* (surplus kenikmatan) (Amal, 2014).

Ketika sang anak yang mulai mampu mengkoordinasikan anggota tubuhnya akan mengalami sensasi yang luar biasa dan kemudian dalam perkembangan mental akan menimbulkan dorongan (*drive*) dan ketertarikan akan kesatuan yang permanen yang disebut *ego*. Namun dalam prosesnya muncul ketidaksesuaian antara sensasi yang dirasakan si anak dan imaji yang muncul atas identifikasi melalui cermin. Dengan demikian muncul keretakan antara dirinya dan imaji tentang dirinya. Keretakan ini akan selamanya dirasakan manusia sehingga muncul upaya untuk menyatukan yang retak dan mencapai ‘keutuhan dan kesatuan’ (*wholeness and unity*) (Ali, 2010:167). Bagi Lacan, inilah keterasingan pertama manusia, yaitu ketika identitas diri dikonstitusikan oleh sesuatu yang eksternal atau asing terhadap diri itu sendiri —citra diri. Lacan juga menambahkan bahwa keterasingan bersifat konstitutif terhadap tatanan imajiner. Keterasingan adalah yang-imajiner itu sendiri (Suryajaya, 2015).



Gambar 2.5 Skema Fase Imajiner  
(Sumber: Suryajaya, 2015)

Manusia yang telah memasuki fase *the symbolic* akan terjebak dengan permainan bahasa. Semua keinginannya yang ingin terpenuhi harus disampaikan melalui bahasa. Sekali manusia memasuki fase *the symbolic* maka semua kebutuhan organisnya berjalan melalui jaringan makna dan ditransformasikan

dalam cara tertentu yang tidak pernah terpuaskan. Lacan juga menegaskan bahwa subjek secara linguistik tidak hanya dipaksa pada tahap prasadar (*preconscious*) tetapi juga pada tahap tidak sadar (*unconscious*).

Ketika manusia mengalami suatu kejadian di masa lalu dan memberikan efek traumatik bagi kondisi psikologisnya maka ia bisa saja mengalami kemunduran fase psikologisnya. Peristiwa-peristiwa yang bersifat traumatik itu akan disimpan di alam tak sadar. Bagi Lacan alam tak sadar manusia itu tidak berbeda dengan alam sadar manusia. Alam tak sadar itu terstruktur seperti bahasa. Artinya, alam tak sadar itu berbicara dan berpikir. Sehingga ketika manusia mengalami suatu peristiwa yang mengancam dirinya maka secara spontan ia akan membangkitkan kembali apa yang ada di alam tak sadarnya (Ali, 2010:21).

Ketika anak tumbuh dan mengenal ‘yang lain’ (*the other*) melalui fase *the imaginary* ia akan merasa kehilangan secara permanen. Kehilangan ini menyebabkan perpindahan hasrat dari satu penanda ke penanda lain. Sehingga dapat dipahami bahwa ‘hasrat manusia adalah hasrat yang lain (*the other*)’ (Gunawan, 2011). Pernyataan Lacan ini bersifat ambigu. Pertama, hal ini berarti bahwa hasrat manusia telah terstruktur dan dibentuk oleh *the big Other*, bahkan jika hasrat tersebut menyalahi norma sosial. Kedua, hasrat manusia merupakan hasrat yang lain (*the Other*). Artinya manusia hanya berhasrat selama *the Other* berhasrat. Sehingga hasrat yang dialami subjek merupakan hasrat orang-orang di sekitarnya yang berinteraksi dengan subjek (Ali, 2010:58-59, 63).

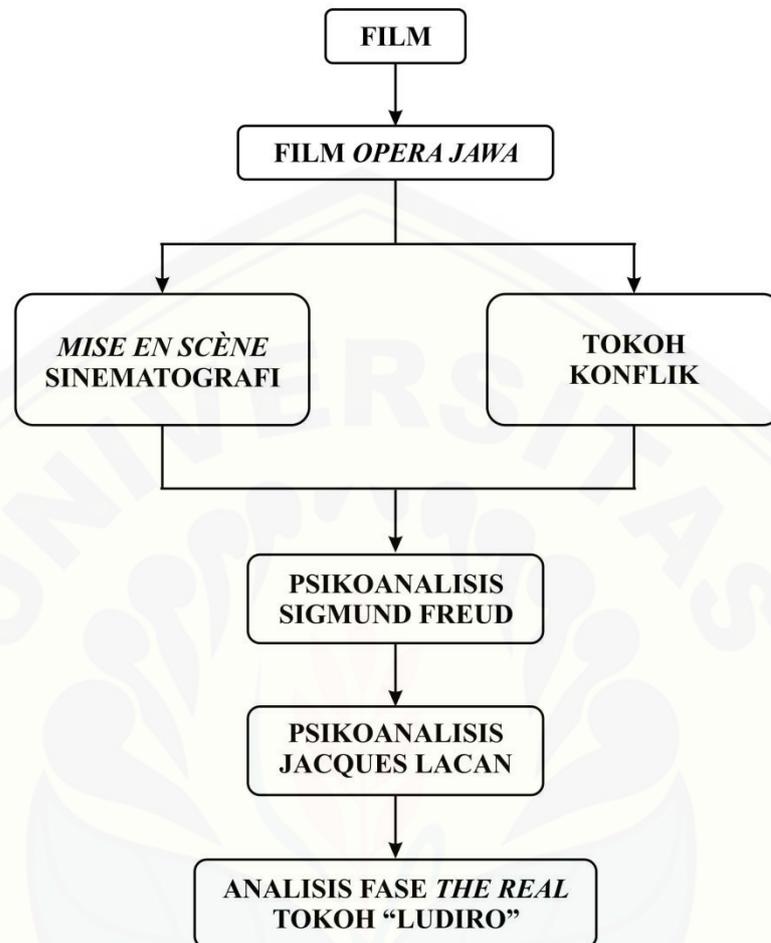
Dalam skema Lacan, “Yang tidak sadar itu adalah diskursus dari yang Lain (*the Other*)”; hasrat-hasratnya merupakan hasrat tatanan sosial yang sudah dibangun, dan diatur oleh sarana bahasa yang sama seperti halnya bagian prasadar. Jadi, Lacan memahami yang tidak sadar bukan sebagai wilayah kacau balau (*chaotic*) yang tidak terucapkan, namun sebagai sebuah jaringan makna. Dan yang tak sadar itu terstruktur seperti bahasa (Ali, 2010:176).

Hasrat muncul tidak hanya karena seseorang memasuki fase *the symbolic* yang dipengaruhi oleh makna dan hilangnya *the real* tetapi juga dimulai ketika dorongan (*drives*) terpisah dari subjek dan mengalami kondisi ketidakpuhan selamanya. Hasrat berasal dari persepsi subjek tentang perbedaannya dari objek

yang ia identifikasikan sebelumnya di fase *the imaginary* yang disebut fantasi. Menurut Žižek, fantasi muncul sebagai akibat dari ketidakberdayaan tubuh yang terfragmentasi saat berada di fase *the imaginary*. Fantasi yang muncul tidaklah bertentangan dengan realitas. Sebaliknya, fantasilah yang membentuk realitas dan mendasari terbentuknya hasrat (*desire*). Dengan demikian hasrat menunjukkan bagaimana subjek dibentuk dan menginspirasi rasa kekurangan (*lack*) yang mendalam. (Ali, 2010:48, 54, 177).

Lagipula, hasrat diarahkan pada representasi ideal yang tetap selamanya tidak terjangkau oleh subjek. Representasi ideal pertama adalah imaji cermin, dimana subjek pada awalnya menemukan identitas dirinya. Identitas yang harus dilakukan subjek begitu ia masuk ke dalam tatanan Simbolis, dan memberikan semacam pengaruh retroaktif terhadap tahap cermin, menimbulkan rasa kekurangan (*lack*) radikal dalam diri subjek. .... (Ali, 2010:178).

### 2.3 Kerangka Berpikir



Gambar 2.6 Kerangka Berpikir

Penelitian ini diawali dengan membahas film secara umum dan singkat, terutama film bergenre musikal yang relevan dengan objek kajian penulis. Kemudian penulis menganalisis film *Opera Jawa* yang meliputi unsur naratif dan unsur sinematik. Unsur naratif akan dibahas secara singkat dan tidak mendetil, meliputi tokoh dan permasalahan yang terjadi. Analisis naratif akan dilibatkan secara tidak langsung melalui pembahasan tokoh, plot, dan perkembangan konflik yang muncul. Analisis dalam film ini lebih ditekankan pada permasalahan yang dihadapi oleh tokoh Ludiro. Sedangkan unsur sinematik yang akan dibahas adalah *mise en scène* dan sinematografi. Sinematografi dan *mise en scène* akan menjadi langkah awal dalam menganalisis proses tokoh Ludiro menuju *the real*. Selanjutnya sebagai kajian awal, permasalahan yang dialami oleh tokoh Ludiro

akan dikaji menggunakan psikoanalisis Sigmund Freud. Namun pembahasan ini tidak akan mendalam. Kajian ini dilakukan atas pertimbangan bahwa masalah psikologi yang dialami oleh Ludiro juga mencakup masalah kepribadian dalam konsep *id*, *ego* dan *superego* yang terus terlibat dalam proses Ludiro menuju fase *the real*. Selain itu, psikoanalisis Jacques Lacan yang digunakan sebagai teori utama dalam penelitian ini merupakan pengembangan dari psikoanalisis Sigmund Freud. Berdasarkan kajian awal menggunakan psikoanalisis Sigmund Freud, tokoh Ludiro akan dianalisis lebih lanjut menggunakan psikoanalisis Jacques Lacan, khususnya di fase *the real*. Kajian fase *the real* inilah yang menjadi kajian utama dalam penelitian yang dilakukan penulis. Dari kajian tersebut akan diperoleh hasil analisis fase *the real* tokoh Ludiro dan proses psikologis tokoh Ludiro dalam mencapai fase tersebut.

### **BAB 3. METODE PENELITIAN**

Pada dasarnya penelitian dilakukan untuk menemukan kebenaran atau untuk lebih membenarkan penelitian (Moleong, 2014:49). Penelitian dalam pelaksanaannya memiliki tahapan-tahapan yang harus dilakukan. Mulai dari mengumpulkan data, mengamati, hingga melakukan analisis terhadap data.

#### **3.1 Jenis Penelitian**

Penelitian berjudul *Kajian Psikoanalisis Jacques Lacan dalam Film Opera Jawa (Analisis Fase The Real Tokoh Ludiro)* merupakan penelitian deskriptif kualitatif. Penelitian ini berdasarkan pengamatan, pengumpulan data dan dimaksudkan untuk menafsirkan fenomena yang terjadi dengan metode yang ada (Moleong, 2014:4-5). Data-data yang dikumpulkan berupa kata-kata, yaitu teori yang berkaitan dan gambar berupa *screenshot* adegan dalam film (Moleong, 2014:11). Hasil akhir penelitian ini akan disimpulkan dalam bentuk analisis induktif. Hal ini berdasarkan pada pengumpulan data di awal untuk menguraikan permasalahan yang diteliti dan kemudian dihubungkan dengan objek penelitian sehingga diperoleh hasil analisis induktif (Moelong, 2014:10).

#### **3.2 Tempat dan Waktu Penelitian**

Penelitian ini cenderung pada telaah pustaka sehingga penelitian ini dilakukan di lingkungan kampus Universitas Jember. Waktu yang diperlukan untuk menyelesaikan penelitian ini adalah 8 bulan, yaitu bulan Maret hingga Oktober 2016. Perinciannya adalah 3 bulan pertama, bulan Maret hingga Mei digunakan untuk mengumpulkan data, teori, menyusun hipotesis, dan analisis dasar teori terhadap objek penelitian dengan hasil proposal skripsi yang terdiri dari bab 1 hingga bab 3. Bulan berikutnya, yaitu bulan Juni hingga Oktober, penulis menyusun pembahasan terhadap objek penelitian sehingga menghasilkan kesimpulan jawaban terhadap masalah yang dirumuskan dalam bentuk penjelasan deskriptif berdasarkan teori dan hipotesis yang telah disusun.

### 3.3 Data dan Sumber Data

Sumber utama dalam penelitian kualitatif adalah kata-kata dan tindakan. Dokumen dan data lain berfungsi sebagai tambahan dan pendukung dalam penelitian (Lofland dan Lofland dalam Moleong, 2014:157). Berdasarkan sumbernya, data dikelompokkan menjadi dua, yaitu data primer dan data sekunder. Data primer merupakan data yang diperoleh langsung dari objek penelitian yang dalam hal ini berupa film *Opera Jawa* karya Garin Nugroho dan teori psikoanalisis Jacques Lacan. Sedangkan data sekunder merupakan data yang diperoleh secara tidak langsung dari dokumen atau sumber lainnya yang berfungsi sebagai pendukung dalam penelitian. Data sekunder ini berupa skripsi, jurnal, dan buku-buku pendukung teori utama.

### 3.4 Teknik Pengumpulan Data

#### 3.4.1 Observasi

Menurut Moleong (2014:176) ada dua jenis pengamatan, yaitu pengamatan berpartisipatif dan pengamatan tidak berpartisipatif. Pengamatan berpartisipatif dilakukan oleh pengamat sebagai anggota resmi dari kelompok yang diamatinya dan menjadi pengamat itu sendiri. Sedangkan pengamat tidak berpartisipatif adalah pengamat tidak terlibat secara langsung dan hanya mengadakan pengamatan terhadap objek penelitiannya.

Jenis pengamatan yang dilakukan penulis adalah pengamatan tak berpartisipatif, yaitu penulis hanya mengamati objek penelitian berupa film *Opera Jawa* tanpa ikut berperan langsung di dalamnya. Observasi ini dilakukan dengan menonton film *Opera Jawa*, memahami alur cerita, dan mencatat konflik yang muncul terutama yang berkaitan dengan tokoh Ludiro. Pengamatan dan pencatatan ini berguna untuk memudahkan dalam analisis objek penelitian.

#### 3.4.2 Studi Pustaka

Data dalam penelitian ini diperoleh dan dikumpulkan melalui studi pustaka. Studi pustaka yang dilakukan meliputi studi pustaka terhadap objek

penelitian, film *Opera Jawa*, karya tulis yang telah ada sebelumnya, skripsi dan jurnal, serta studi pustaka terhadap teori-teori yang digunakan yang meliputi teori psikoanalisis Sigmund Freud dan Jacques Lacan.

Data utama penelitian ini diambil dari film *Opera Jawa* berupa *screen capture* adegan dan kutipan dialog yang mendukung pembahasan. Data pendukung lain yang digunakan berupa kajian penelitian terdahulu, yaitu skripsi yang memiliki pokok bahasan serupa. Sedangkan teori yang menjadi pijakan penelitian dikutip dari beberapa buku, baik dalam bentuk cetak maupun non cetak.

### **3.5 Teknik Pengolahan Data dan Analisis Data**

#### **3.5.1 Teknik Pengolahan Data**

Teknik pengolahan data merupakan cara yang digunakan untuk mengolah data yang diperoleh sebelum digunakan untuk menganalisis lebih lanjut. Pengolahan data dilakukan dengan cara pengamatan lebih mendalam terhadap objek penelitian (Universitas Jember, 2012). Penulis juga melakukan seleksi terhadap telaah pustaka yang diperoleh. Seleksi ini berguna untuk memilih bagian mana dari sebuah teori yang akan digunakan dalam mengkaji objek penelitian serta untuk melakukan tinjauan penelitian terdahulu yang memiliki topik bahasan serupa.

#### **3.5.2 Analisis Data**

Bogdan & Biklen (dalam Moleong, 2014:248) menyatakan bahwa analisis data dalam penelitian kualitatif merupakan upaya untuk mengorganisasikan data, memilah-milahnya, mencari dan menemukan pola, serta menentukan apa yang penting dan tidak penting. Analisis data juga berguna untuk membatasi apa yang perlu disampaikan dan tidak perlu disampaikan.

##### **a. Reduksi Data**

Reduksi data dilakukan dengan cara menyeleksi data yang akan digunakan dalam penelitian dan data yang tidak perlu digunakan. Reduksi data dalam penelitian ini memfokuskan pada teori psikoanalisis Jacques Lacan,

khususnya fase *the real* dan film *Opera Jawa* khususnya adegan-adegan yang berkaitan dengan tokoh Ludiro. Teori lain yang juga akan digunakan dalam penelitian ini adalah teori psikoanalisis Sigmund Freud. Teori ini akan digunakan untuk mengkaji secara mendasar kondisi kejiwaan tokoh Ludiro.

#### b. Sajian Data

Setelah melalui proses reduksi data, selanjutnya data akan disajikan dalam beberapa kategori. Pertama, objek penelitian. Objek utama penelitian ini adalah tokoh Ludiro dalam cerita film *Opera Jawa*. Objek ini akan disajikan dalam bentuk *screenshot* adegan yang berhubungan dengan tokoh Ludiro dan beberapa potongan dialog. *Screenshot* dan potongan dialog tersebut selanjutnya akan dianalisis berdasarkan unsur pembentuk film, khususnya dialog sebagai aspek unsur naratif dan *mise en scène* sebagai unsur sinematik. Kedua, teori psikoanalisis Sigmund Freud dan Jacques Lacan. Kedua teori ini akan digunakan untuk mengkaji unsur naratif dan unsur sinematik yang telah disajikan sebelumnya.

#### c. Penarikan Simpulan dan Verifikasi Data

Penarikan simpulan didapat setelah pembahasan dilakukan secara menyeluruh. Simpulan yang telah didapat selanjutnya diverifikasi kebenarannya dengan cara membaca kembali data, teori dan pembahasan terhadap objek penelitian. Verifikasi ini berfungsi untuk memantapkan hasil penelitian dan hasilnya benar-benar bisa dipertanggungjawabkan.

## BAB 5. PENUTUP

### 5.1 Kesimpulan

Berdasarkan penelitian dan pembahasan yang dilakukan penulis dapat disimpulkan bahwa film merupakan karya seni audio visual yang sangat kompleks dan dapat dikaji dari berbagai disiplin ilmu, salah satunya psikoanalisis. Melalui unsur-unsur pembentuk film, baik unsur sinematik maupun unsur naratif, sebuah film dapat dikaji menggunakan teori psikoanalisis. Di antaranya, melalui unsur naratif kita menjadikan tokoh dalam film sebagai objek utama kajian psikoanalisis. Kemudian melalui dialog dan konflik dapat menunjukkan perkembangan kondisi kejiwaan tokoh. Melalui *mise en scène* juga dapat menunjukkan bagaimana kondisi psikologis tokoh. Bahkan analisis awal dimulai dari *shot* sebuah adegan, yang notabene tidak didapati dari kajian psikoanalisis selain pada film.

Melalui penelitian dan pembahasan yang dilakukan penulis menggunakan teori psikoanalisis Sigmund Freud dan Jacques Lacan dapat disimpulkan bahwa tokoh Ludiro yang pernah mengalami 'saat kepenuhan' di fase *the real* menginginkan kembali masa itu. Ludiro menganggap Siti, wanita yang dicintainya, mampu memberikan kembali 'saat kepenuhan' itu. Akhirnya Ludiro berusaha melalui berbagai cara untuk mendapatkan Siti dengan membujuknya menggunakan kekayaan materi dan kekuasaan yang dimiliki Ludiro.

Usaha Ludiro untuk kembali ke fase *the real* selalu gagal. Hal ini dikarenakan adanya faktor di luar diri manusia, yaitu *superego*. *Superego* dalam film ini berupa sikap Siti yang mempertahankan kesetiaannya kepada Setyo. Dalam teorinya, Lacan menyatakan bahwa manusia yang telah terlepas dari fase *the real* tidak akan pernah bisa kembali lagi. Bahasa pada fase *the symbolic* hanya menjadi perantara manusia untuk mengungkapkan keinginannya tapi tidak bisa membuatnya kembali ke fase *the real*. Sama halnya dengan Ludiro yang mengungkapkan cintanya kepada Siti melalui bahasa, baik verbal maupun non verbal namun tidak dapat memilikinya. Kegagalan Ludiro untuk mendapatkan Siti

berarti bahwa *id* Ludiro tidak terpenuhi. Hal itu membuat Ludiro merasakan kecemasan yang sama seperti saat Ludiro menyadari bahwa ia terpisah dengan ibunya. Kecemasan dan kegagalan tersebut membuat Ludiro merasa putus asa dan membuatnya semakin ingin kembali ke fase *the real*, yaitu masa di mana ia merasakan ‘saat kepenuhan’ ketika berada di rahim ibu.

## 5.2 Saran

Penulis menyadari masih banyak kekurangan dalam penelitian ini. Namun hasil penelitian yang dilakukan penulis melalui kajian psikoanalisis tokoh Ludiro pada film *Opera Jawa* dapat dijadikan sebagai referensi penelitian berikutnya dengan topik kajian serupa, yaitu kajian psikoanalisis. Film *Opera Jawa* juga bisa dikaji menggunakan teori psikoanalisis Sigmund Freud dengan objek kajian bagaimana ego dari kedua tokoh Setyo dan Ludiro yang berusaha untuk memperebutkan Siti. Selain itu film *Opera Jawa* juga menarik untuk dijadikan sebagai subjek atau objek penelitian dengan topik yang berbeda, misalnya dikaji dari sudut pandang film musikal di Indonesia atau semiotika. Dengan demikian, penulis berharap penelitian ini dapat bermanfaat dan memberikan inspirasi untuk penelitian selanjutnya.

## DAFTAR PUSTAKA

### Buku, Skripsi dan Jurnal

- Ali, Matius. 2010. *Psikologi Film: Membaca Film Lewat Psikoanalisis Lacan-Žižek*. Jakarta: Fakultas Film dan Televisi IKJ.
- Ariansah, M. 2014. *Gerakan Sinema Dunia: Bentuk, Gaya Dan Pengaruh*. Jakarta: Fakultas Film dan Televisi IKJ.
- B, Sang Kinanti. 2013. *Peran Nakata dalam Novel "Umibe No Kafka" Karya Murakami Haruki*. *Japanology* Vol. 2 (1): 45-55.
- Berlina, Melisa. 2013. *Pelanggaran Tatanan Simbolik Dalam Film Televisi Normal: Sebuah Kajian Psikoanalisis Lacan*. Tidak Diterbitkan. Skripsi. Depok: Universitas Indonesia.
- Brilinani, Friska Soraya. 2014. *Kajian Psikoanalisis Tokoh Dalam Teks Film À La Folie... Pas Du Tout Karya Laetitia Colombani*. Tidak Diterbitkan. Skripsi. Yogyakarta: Universitas Negeri Yogyakarta.
- Bordwell, David & Thompson, Kristin. 2008. *Film Art: An Introduction*. Edisi 8. New York: University of Wisconsin.
- Cervone, Daniel & Pervin, Lawrence A. *Kepribadian: Teori dan Penelitian*. Edisi 10. Terjemahan oleh Tusyani, Aliya, dkk. 2011. Jakarta: Penerbit Salemba Humanika.
- Ekawatie, Vera. 2013. *Kajian Psikoanalisis Dalam Roman Un Homme Qui Dort Karya George Perec*. Tidak Diterbitkan. Skripsi. Yogyakarta: Universitas Negeri Yogyakarta.
- Gunawan, Eric. 2011. *'Mata Hasrat' Dalam Ponirah Terpidana*. *IMAJI* Vol. 3 (2):81-93.
- Hanifah, Anita Nur. 2014. *Calvin Weir-Fields' Internal Conflict In Ruby Sparks Film*. Tidak Diterbitkan. Skripsi. Yogyakarta: Universitas Islam Negeri Sunan Kalijaga.
- Koeswara, E. 1991. *Teori-Teori Kepribadian*. Bandung: PT Eresco.
- Moleong, Lexy J. 2014. *Metodologi Penelitian Kualitatif*. Edisi Revisi. Bandung: PT Remaja Rosdakarya.
- Nugroho, Garin & Herlina, Dyna. 2015. *Krisis dan Paradoks Film Indonesia*. Jakarta: Penerbit Buku Kompas.

- Pratista, Himawan. 2008. *Memahami Film*. Yogyakarta: Homerian Pustaka.
- Respati, Bawuk. 2013. *Membaca Film Pacar Ketinggalan Kereta (1989) Dari Perspektif Genre Musikal*. IMAJI Vol. 5 (2):59-66.
- Suryajaya, Martin. 2015. *Slavoj Žižek dan Pembentukan Identitas Subjektif Melalui Bahasa*. Lembar Kebudayaan Indoprogress Edisi 27.
- Universitas Jember. 2012. *Pedoman Penulisan Karya Ilmiah*. Jember: UPT Penerbitan Universitas Jember.
- Wade, Carol & Tavis, Carol. *Psikologi*. Edisi 9. Terjemahan Mursalin, Padang & Dinastuti. 2007. Jakarta: Penerbit Erlangga.

### Internet

- Amal, Bakhrul. 2014. *Kuasa Bahasa (Sebuah Kajian Awal Dalam Psikoanalisis Jacques Lacan & Slavoj Žižek)*. [https://www.academia.edu/7221261/KUASA\\_BAHASA\\_Sebuah\\_Kajian\\_Awal\\_Dalam\\_Psikoanalisis\\_Jacques\\_Lacan\\_dan\\_Slavoj\\_Zizek\\_](https://www.academia.edu/7221261/KUASA_BAHASA_Sebuah_Kajian_Awal_Dalam_Psikoanalisis_Jacques_Lacan_dan_Slavoj_Zizek_). [12 Januari 2016].
- Nugroho, Damar. 2010. *Opera Jawa: Maaf, Semoga Tak Ada Lagi Miskomunikasi!*. <http://cinemapoetica.com/opera-jawa-maaf-semoga-tak-ada-lagi-miskomunikasi/>. [06 Maret 2016].
- Muchlisin, Riadi. 2012. *Pengertian, Sejarah dan Unsur-Unsur Film*. <http://www.kajianpustaka.com/2012/10/pengertian-sejarah-dan-unsur-unsur-film.html>. [06 Maret 2016].
- \_\_\_\_\_. 2010. *Undang-undang Nomor 33 Tahun 2009 Tentang Perfilman*. <http://www.lsf.go.id/peraturan>. [06 Februari 2016].
- \_\_\_\_\_. 2015. *Genre Film Terfavorit*. <http://www.koran-sindo.com/news.php?r=0&n=10&date=2015-10-08>. [06 Februari 2016].
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Opera Jawa*. [http://filmindonesia.or.id/movie/title/lf-o009-06-964580\\_opera-jawa#.VuDH\\_1P5Ioc](http://filmindonesia.or.id/movie/title/lf-o009-06-964580_opera-jawa#.VuDH_1P5Ioc). [06 Februari 2016].
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Opera Jawa*. [http://filmindonesia.or.id/movie/title/lf-o009-06-964580\\_opera-jawa/credit#.VuDImlP5Ioc](http://filmindonesia.or.id/movie/title/lf-o009-06-964580_opera-jawa/credit#.VuDImlP5Ioc). [06 Maret 2016].
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Opera Jawa*. [http://filmindonesia.or.id/movie/title/lf-o009-06-964580\\_opera-jawa/award#.VuDI11P5Ioc](http://filmindonesia.or.id/movie/title/lf-o009-06-964580_opera-jawa/award#.VuDI11P5Ioc). [06 Maret 2016].
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. <http://filmindonesia.or.id/movie/title/list/genre/musical#>. [05 Juni 2016].

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Opera Jawa* (2006).  
[http://www.imdb.com/media/rm2432860416/tt0844742?ref\\_=tt\\_ov\\_i](http://www.imdb.com/media/rm2432860416/tt0844742?ref_=tt_ov_i). [06  
Maret 2016].

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. *Opera Jawa* (2006).  
[http://www.imdb.com/title/tt0844742/plotsummary?ref\\_=tt\\_ov\\_pl](http://www.imdb.com/title/tt0844742/plotsummary?ref_=tt_ov_pl). [06  
Maret 2016].

### **Audio Visual**

Nugroho, Garin (Sutradara). 2006. *Opera Jawa [Film]*.

Fiennes, Sophie (Sutradara). 2006. *Pervert's Guide to Cinema [Film]*.

