

**PENCIPTAAN SKENARIO *DI BAWAH LANGIT  
MERAH* TERINSPIRASI DARI PERISTIWA  
PERSEKUSI PEREMPUAN**

**Jurnal Publikasi Ilmiah**



**oleh  
Sarah  
NIM.1410764014**

**Kepada  
FAKULTAS SENI PERTUNJUKAN  
INSTITUT SENI INDONESIA YOGYAKARTA  
YOGYAKARTA  
2019**

# **PENCIPTAAN SKENARIO DI BAWAH LANGIT MERAH TERINSPIRASI DARI PERISTIWA PERSEKUSI PEREMPUAN**

Sarah  
NIM.1410764014

## **ABSTRAK**

Penciptaan skenario *Di Bawah Langit Merah* merupakan penciptaan skenario yang terinspirasi dari peristiwa persekusi perempuan. Untuk menyuarkan kembalinya subjektifitas perempuan sebagai esensi utama penciptaan skenario *Di Bawah Langit Merah*, teori feminisme eksistensialis digunakan sebagai pendekatan wacana. Untuk membentuk struktur naratif digunakan teori struktur tiga babak dan untuk menentukan simbol digunakan teori semiotika konotatif dengan tujuan agar bahasa visual dalam *Di Bawah langit Merah* sarat akan makna dan nilai artistik. Setelah terbentuk wacana, struktur dan bahasa visualnya skenario *Di Bawah Langit Merah* kemudian diproses dengan metode *Connection* yang dicetuskan oleh Claudia Hunter Johnson. *Di Bawah Langit Merah* menceritakan tentang seorang perempuan bernama Wani yang menjadi korban perkosaan oleh Lelaki bertubuh manusia berkepala Anjing. Wani kemudian dianiaya oleh sesama perempuan di kampunya karena dilatar belakang kecemburuan dan berbagai hal. Hingga akhirnya Wani menyadari ada sesuatu yang salah dalam dirinya, ia pun berubah dan memutuskan untuk membalaskan dendamnya.

Kata kunci: Skenario, feminisme eksistensialis, struktur tiga babak, semiotika, konotatif, naratif, korban, persekusi

## **ABSTRACT**

*Creating Di Bawah Langit Merah screenplay is a creation which inspired from the women's persecution incident. To express the return of women's subjectivity as the main essence of Di Bawah Langit Merah, the existensialist feminism theory was use as a discourse approach. To develop narrative element of the story used the three act structure theory. To builtup the symbols of the story used the connotation semiotics for the purpose of artistic visual language. After develop the discourse and the structure, and the visual*

*language Di Bawah Langit Merah will process with the Connection method by Claudia Hunter Johnson. The story is about the woman named Wani who is the rap victim. After she raped by a Man with human body and the dog's head, Wani was persecuted by the women in the village because of the jealousy. Finally Wani realized there is something wrong in her soul. Wani turned and decided to kill and take revenge.*

*Keywords: Screenplay, existensialist feminism, three act structure, semiotics, connotation, narrative, victim, persecution*

## **A. LATAR BELAKANG PENCIPTAAN**

Tubuh perempuan diasumsikan sebagai tubuh yang penuh sensualitas dan merupakan sumber kerusakan moralitas. Sehingga jika perempuan mengalami pelecehan atas tubuhnya tak jarang perempuan juga yang disalahkan. Biasanya hal tersebut terjadi dengan dalih perempuan tidak menjaga auratnya, perempuan berada pada tempat yang tidak seharusnya pada waktu di mana perempuan dilarang keluar. Hal tersebut dikarenakan "tubuh perempuan dilihat sebagai tubuh biologis semata; dengan mengabaikan keutuhannya sebagai manusia. Sehingga perempuan tidak memiliki ruang untuk mendefinisikan dirinya"<sup>1</sup>

Subjektifitas perempuan berada dalam budaya yang patriarkal. Masyarakat mengecam seks pra-nikah namun membiarkan pelecehan seksual yang dilakukan oleh laki-laki terhadap perempuan. Identitas perempuan digunakan sebagai salah satu tolok ukur moralitas masyarakat dan bangsa. Dalam sebuah masyarakat patriarkal perempuan selalu menjadi pihak yang diatur, didisiplinkan terkait dengan tubuh dan seksualitasnya. Hal tersebut dijelaskan dalam pernyataan berikut ini:

Tubuh perempuan bukan semata-mata data dan fakta biologis, bukan pula fakta yang deterministik namun memiliki nilai atau menjadi sasaran pengaturan nilai-nilai yang memiliki otoritas terhadap dirinya. Tubuh perempuan dikonstruksi sebagai tubuh yang lemah, patuh, dan didisiplinkan

<sup>1</sup> Tri Hastuti Nur Rochimah, *Pertarungan Wacana Tubuh Perempuan dalam Media*, (Yogyakarta: Buku Litera Yogyakarta, 2018), hlm. 101.

dengan aturan-aturan tertentu yang muncul dalam berbagai tanda. Seksualitas perempuan diatur dengan cara pandang yang patriarkal, yang menempatkan perempuan sebagai objek sex dan pasif.<sup>2</sup>

Secara tidak langsung mentalitas perempuan sebenarnya terbentuk akibat konstruksi patriarki yang sudah tumbuh semenjak jaman primordial tersebut. *Mindset* untuk selalu melayani dan mengalah dalam hal apapun khususnya urusan seks menjadi hal lazim bagi perempuan. Seperti yang dikatakan Lacan bahwa perempuan kerap kali menginvestasikan banyak sumber daya untuk menghasilkan satu jenis gambaran khusus yang dimaksudkan untuk dikonsumsi pria dan memikat mereka.<sup>3</sup> Sampai saat ini pun masih banyak perempuan merasa bangga ketika ia dijadikan konsumsi dan komoditas. Namun tidak sedikit pula perempuan yang sadar akan hakikat, hak dan eksistensinya sebagai makhluk politik, sosial dan budaya.

Peristiwa pelecehan, kekerasan bahkan persekusi perempuan menjadi sebuah peristiwa yang tidak pernah berhenti terjadi dalam kehidupan sehari-hari, namun masyarakat seolah menutup mata akan hal tersebut. Banyak cara yang bisa dilakukan untuk setidaknya menyadarkan masyarakat bahwa perempuan patut mendapatkan keamanan dan keadilan yang sama dengan laki-laki. Cara paling efektif yang bisa dilakukan penulis adalah menuangkan seluruh kegelisahan atas peristiwa pelecehan, kekerasan dan persekusi perempuan dalam sebuah skenario film.

Film secara sederhana dapat didefinisikan sebagai cerita yang dituturkan kepada penonton melalui rangkaian gambar bergerak.<sup>4</sup> Ada beberapa karakteristik yang harus diperhatikan sebelum menyampaikan sebuah cerita melalui media film. Film menggunakan unsur gambar sebagai sarana utama untuk menyampaikan informasi, sehingga diharuskan berpikir secara visual, unsur suara menjadi sarana penunjang. Film memiliki keterbatasan waktu sehingga informasi yang disampaikan dalam film haruslah memiliki kepentingan cerita, artistik atau dramatik.

<sup>2</sup> *Ibid.*, hlm. V.

<sup>3</sup> Hill, Phillip, *Lacan untuk Pemula*, (Yogyakarta: Kanisius, 2002), hlm.136.

<sup>4</sup> Armantono, *Tujuh Langkah Mengarang Cerita*. (Jakarta: Nalar, 2003), hlm. 1.

Terakhir, film mengalir dalam waktu sehingga adegan yang dianggap penting dalam film bisa dibuat pengulangan. Pengulangan adegan dalam film dilakukan dengan cara berbeda atau dengan kualitas dramatik meningkat.

Film sendiri tidak pernah terlepas dari sebuah skenario film, dan sebuah skenario film yang baik telah menjadi film dalam bentuk tertulis.<sup>5</sup> Maksudnya adalah skenario tersebut mengandung unsur atau karakteristik yang telah disebutkan di atas secara ideal sehingga mudah dipahami dan diterjemahkan dalam bentuk gambar. Skenario film yang baik juga harus mengandung premis yang baik dan berbobot.

Premis skenario film yang akan penulis ciptakan berawal dari peristiwa persekusi perempuan. Peristiwa pelecehan, kekerasan dan persekusi perempuan juga tergambar dalam beberapa premis skenario film seperti *Marlina the Murder in Four Acts* dan *Three Billboard outside Ebbing*. Dalam *Marlina the Murder in Four Acts* diceritakan seorang perempuan menuntut keadilan karena telah dirampok hartanya oleh tujuh laki-laki dan diperkosa oleh salah satu dari tujuh lelaki tersebut. Dengan berani Marlina kemudian memenggal kepala lelaki pemerkosanya kemudian membawa kepala terpenggal itu ke kantor polisi untuk menuntut satu keadilan. Sedangkan dalam *Three Billboard Outside Ebbing* alur cerita dibawa oleh seorang ibu bernama Mildred Hayes yang anak perempuannya menjadi korban pemerkosaan sadis; yaitu setelah diperkosa tubuh anak perempuan tersebut dibakar hidup-hidup. Mildred Hayes kemudian menuntut kepolisian Ebbing untuk segera mencari pemerkosa karena sudah 6 bulan kasus tersebut tidak kunjung memberikan hasil. Mildred Hayes menyampaikan kritiknya terhadap Kepala Polisi Ebbing dengan memasang iklan pada tiga papan reklame.

Skenario film dengan premis yang terinspirasi dari peristiwa pelecehan, kekerasan dan persekusi perempuan seperti selalu memiliki daya tarik dalam setiap kehadirannya. *Marlina the Murderer in Four Acts* dan *Three Billboard outside Ebbing* akan penulis jadikan tinjauan karya karena premis cerita film tersebut memiliki korelasi dengan cerita yang akan penulis ciptakan. Namun secara konsep visual, latar dan dramatik cerita akan berbeda.

<sup>5</sup> Wawancara dengan Misbach Yusa Biran dalam Seno Gumira Ajidarma, *Layar Kata*, (Yogyakarta: Bentang Budaya, 2000), hlm. 2.

Skenario film yang akan diberi judul *Di Bawah Langit Merah* akan mencoba menerapkan konsep arketip budaya yang akan digambarkan melalui adegan metafora. Robert Mckee mengatakan bahwa “*the archetypal story unearths a universally human experience, than wraps itself inside a unique, culture specific expression.*”<sup>6</sup> (Cerita yang arketip menggali sebuah pengalaman universal manusia, kemudian membungkusnya kedalam sebuah ekspresi budaya yang spesifik). Peristiwa pelecehan, kekerasan hingga persekusi perempuan, merupakan peristiwa yang sangat umum terjadi. Peristiwa ini dapat terjadi di belahan dunia manapun. Konsep arketip budaya akan disampaikan melalui adegan metafora, seperti adegan persekusi yang akan digambarkan dalam tarian, serta tokoh antagonis yang akan digambarkan sebagai laki-laki berkepala anjing.

Konsep tersebut dapat membuat cerita yang memiliki premis bertolak dari peristiwa yang sifatnya universal seperti persekusi perempuan menjadi berbeda. Ekspresi budaya pesisir pantai selatan Yogyakarta khususnya di daerah pantai Samas dan sekitarnya akan menjadi latar tempat dan latar budaya dalam skenario *Di Bawah Langit Merah*. Skenario ini juga akan menjadi skenario film artistik yang tidak mengabaikan keterlibatan emosi penonton di dalamnya.

## B. RUMUSAN DAN TUJUAN PENCIPTAAN

### 1. Rumusan Penciptaan

Berdasarkan paparan dalam latar belakang penciptaan, maka diambil rumusan penciptaan sebagai berikut.

- Bagaimana menciptakan skenario film berdasarkan peristiwa persekusi perempuan?
- Bagaimana memberikan sumbangan pikiran tentang feminisme eksistensialis dalam karya seni?

### 2. Tujuan Penciptaan

Tujuan penciptaan ini seturut dengan arah untuk mencari jawaban atas permasalahan tersebut. Tujuan penciptaan ini adalah sebagai berikut:

- Menciptakan skenario film berdasarkan peristiwa persekusi perempuan dengan pendekatan

teori feminisme eksistensialis, struktur tiga babak dan semiotika konotatif.

- Memberikan sumbangan pikiran tentang feminisme eksistensialis melalui cerita fiksi dalam skenario film.

## C. TEORI DAN METODE

### 1. Teori

Menurut Nyoman Kutha Ratna, teori adalah alat, kapasitasnya berfungsi untuk mengarahkan sekaligus memahami objek secara maksimal.<sup>7</sup> Teori yang sesuai untuk membedah wacana dari skenario film yang akan dibuat ini adalah feminisme eksistensialis. Dari sebuah wacana mengenai feminisme eksistensialis, penulis akan membentuknya ke dalam sebuah skenario film dengan pembentukan struktur naratif menggunakan teori struktur tiga babak. Sedangkan untuk membuat adegan metafora dan memilih simbol dalam skenario *Di Bawah Langit Merah*, penulis menggunakan teori semiotika konotatif.

#### a. Feminisme Eksistensialis

Feminisme Eksistensialis oleh Simone de Beauvoir digunakan sebagai pendekatan wacana skenario *Di Bawah Langit Merah* karena relasi isu yang tepat sejalan dengan tujuan penulis untuk mengembalikan perempuan sebagai subjek yang otonom, mendapatkan eksistensinya secara utuh. Selama ini perempuan kerap dijadikan objek oleh laki-laki dengan diberi label-label tertentu sehingga perempuan sulit menyadari keberadaan dirinya sendiri.

Secara umum feminisme adalah teori yang muncul berdasarkan dari kesadaran bahwa ada penyimpangan dalam sejarah dan keyakinan akan posisi kaum perempuan selama ini. Sedangkan eksistensialisme sendiri merupakan aliran dalam ilmu filsafat yang menekankan pada manusia di mana manusia dipandang sebagai satu makhluk yang harus bereksistensi, mengkaji cara manusia berada di dunia dengan kesadaran. Sehingga feminisme eksistensialis dapat diartikan sebagai semangat perempuan untuk mengembalikan autentifikasi atau keaslian dirinya dari cap yang diperoleh pada tatanan sosial.

Simone de Beauvoir menjelaskan bagaimana sejarah dan keyakinan akan definisi

<sup>6</sup> Robert Mckee, *Story: Substance, Structure, Style and The rinciple of Screenwriting*, (New York: HarperCollins Publisher, 1997), hlm.4.

<sup>7</sup> Nyoman Kutha Ratna, *Teori, Metode, dan Teknik Penelitian Sastra dari Strukturalisme hingga Poststrukturalisme*, (Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2015), hlm.95.

tentang kaum perempuan selama ini terjadi kecacatan eksistensial. Sejarah telah menunjukkan bagaimana kaum pria selalu menjadi pihak yang menggenggam kekuatan yang konkret diberbagai bidang sehingga dianggap keinginan kaum pria sendiri untuk mendominasi. Beauvoir mengatakan bahwa pada kenyataannya mayoritas kaum perempuan sebenarnya tidak menginginkan keluar dari dunia tradisional feminitas seperti misalnya hal yang berhubungan dengan rumah tangga. Harapan untuk keluar dari dunia tersebut sebenarnya ada namun tidak sepenuhnya.

Dalam perkembangannya anak perempuan telah disosialisasikan untuk menerima, menunggu, bahkan bergantung. Mereka percaya bahwa nantinya akan ada seorang pria yang datang untuk menyelamatkan hidupnya dan melindunginya seperti dalam cerita dongeng atau mitos yang berkembang di masyarakat. Dari hal tersebut Beauvoir mengungkapkan bahwa unsur ketergantungan perempuan tidak hanya bersumber dari mitos masyarakat saja, namun terlalu banyak faktor kehidupan di dalam sejarah yang tidak memungkinkan perempuan untuk mandiri. Si gadis menanti terbukanya periode baru yang tidak dapat diramalkan. Masa mudanya dihabiskan dalam penantian samar-samar. Ia tengah menantikan seorang laki-laki.<sup>8</sup> Hal-hal seperti yang dikatakan oleh Beauvoir tersebut yang membuktikan kecatatan eksistensi perempuan dibentuk sejak ia lahir.

b. Struktur Tiga Babak

Struktur tiga babak merupakan teori yang digunakan untuk membentuk struktur naratif skenario film *Di Bawah Langit Merah*. *Narratives consist of verbal and/or visual signs*.<sup>9</sup> (Naratif terdiri dari tanda verbal dan visual). Menggunakan struktur tiga babak tanda verbal dan visual tersebut akan dibentuk. Dapat dibayangkan bahwa sebuah cerita mengalir seperti sungai, di mana sang protagonis mengarungi lika-liku cerita.<sup>10</sup> Secara menyeluruh proses kemunculan sampai akhir protagonis terbagi dalam tiga babak. Babak I pengenalan tokoh dengan berbagai macam permasalahannya, babak II masuk ke dalam krisis yang membelit tokoh, babak III penyelesaian masalah, bisa dengan cara yang baik atau sebaliknya.

Demi keterikatan penonton pada alur cerita, setiap perkembangan cerita selalu dihubungkan dengan reaksi psikologis yang akan terjadi pada penonton.<sup>11</sup> Struktur tiga babak menekankan pada pentingnya cara bertutur yang dramatik. William Miller mengatakan bahwa dalam teori struktur tiga babak *point of attack* atau titik di mana penonton mulai terseret alur cerita sangat penting, dan titik ini harus ditembakkan secepat mungkin, sebelum penonton keburu bosan.<sup>12</sup>

Sebuah skenario dengan struktur tiga babak yang baik mengandung enam faktor yaitu: memperkenalkan tokoh dengan jelas, segera menghadirkan konflik, tokoh dilanda krisis, cerita mengalir dengan suspense, jenjang cerita menuju klimaks, dan diakhiri dengan tuntas. Meskipun klasik, struktur tiga babak diyakini menjadi teori ideal untuk penulisan skenario film komersial maupun artistik.<sup>13</sup>

Berikut adalah tabel pembabakan dalam teori struktur tiga babak:

Babak I (Awal)	Babak II (Tengah)	Babak III (Akhir)
1. Perkenalan tokoh	( <i>Key turning point II</i> ) Intensifikasi masalah sang tokoh dengan sejumlah komplikasi	(Klimaks dan Antiklimaks) Pecahkan masalah seperti dikehendaki penonton, yakni selamat, atau berakhir tragis.
2. ( <i>Key turning point I</i> ) Hadapkan tokoh pada problem atau krisis		
3. ( <i>Key turning point I</i> ) Perkenalkan antagonisnya		
4. ( <i>Key turning</i>		

<sup>8</sup> Simone de Beauvoir, *Op.Cit.*, hlm. 85.

<sup>9</sup> Steven Cohan dan Linda Shires, *Telling Stories*, (New York: Routledge, 1988), hlm.52.

<sup>10</sup> Wells Root, *Writing the Script*, (New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1980), hlm.11.

<sup>11</sup> Seno Gumira Ajidarma, *Op.Cit.*, hlm.21.

<sup>12</sup> William Miller, *Screenwriting for Narrative Film and Television*, (New York: Hasting House, 1980), hlm. 66.

<sup>13</sup> Seno Gumira Ajidarma, *Op.Cit.*, hlm.22.

point I) Bangunlah alternatif yang mengerikan		
--	--	--

Tabel 1. Tiga Pembabakan dalam teori struktur tiga babak menurut Seno Gumira Ajidarma.

c. Semiotika Konotatif

Semiotika konotatif merupakan semiotika yang mempelajari masalah-masalah tanda disengaja.<sup>14</sup> Rollan Barthes banyak melakukan pendekatan ini dalam karya sastra. Barthes tidak hanya membatasi diri pada analisis secara semiosis, tetapi juga menerapkan pendekatan konotatif pada berbagai gejala kemasyarakatan. Dalam karya sastra, ia mencari arti kedua yang tersembunyi dari gejala struktur tertentu, sedangkan dalam gejala kemasyarakatan, misalnya mode, ia mencari arti tanpa disengaja.

Dapat diingat bahwa setiap sistem signifikasi mengandung satu wilayah ekspresi (E) dan satu wilayah kandungan-contenu (C) dan bahwa signifikasi berkoincidensi dengan relasi dari kedua wilayah itu (R): E R C. Sekarang kita andaikan bahwa suatu sistem E R C yang demikian itu selanjutnya menjadi elemen simpel dari suatu sistem kedua, yang bersifat ekstensif terhadapnya. Dengan begitu kita berurusan dengan dua sistem signifikasi yang bercampur satu dengan yang lain, tetapi juga terpisah satu sama lain. Namun pemisahan kedua sistem itu bisa dilakukan dengan dua cara yang sepenuhnya berbeda, menurut titik insersi sistem pertama ke dalam sistem kedua, sehingga ditemukan dua kelompok (ensemble) yang saling berposisi. Dalam kasus pertama, sistem pertama E R C menjadi wilayah ekspresi atau signifikasi dari sistem kedua.

2	E	R	C
1	ERC		

Tabel 2. Sistem signifikasi teori semiotika konotatif oleh Rollan Barthes.

Dan bisa juga dituliskan: (E R C) R C. Inilah kasus pertama yang oleh Hjelmslev disebut semiotika konotatif. Sistem pertama menjadi wilayah denotasi, dan sistem kedua (yang ekstensif terhadap sistem pertama) menjadi wilayah konotasi. Jadi orang bisa mengatakan

<sup>14</sup> Nur Sahid M.hum, *Semiotika Teater (Teori dan Penerapannya)*, (Yogyakarta: Badan Penerbit ISI Yogyakarta, 2012), hlm.10.

bahwa suatu sistem yang berkonotasi adalah suatu sistem yang wilayah ekspresinya dibentuk oleh suatu sistem signifikasi.<sup>15</sup>

2. Metode

Metode adalah suatu proses atau cara sistematis yang digunakan untuk mencapai tujuan tertentu dengan efisiensi, biasanya dalam urutan langkah-langkah tetap yang teratur.<sup>16</sup> Metode yang penulis gunakan untuk menulis skenario *Di Bawah Langit Merah* adalah metode *Connection* yang dicetuskan Claudia Hunter Johnson, seorang pengajar skenario film di Florida *Film School*. Metode *Connection* adalah sebuah metode yang menekankan pada perjalanan dan perasaan manusia sebagai pendekatannya. Claudia menegaskan “Cerita terbaik adalah tentang hati manusia.”<sup>17</sup> Metode tersebut juga digunakan karena sederhana, dan dapat dipahami penulis dengan mudah. Pendekatan metode *Connection* juga kurang lebih memiliki kesesuaian dengan apa yang dilakukan penulis sebelumnya dalam menulis skenario film. Claudia mengatakan bahwa *the best screenplays — long or short — are written by those who know how to connect — to themselves (their unique vision, material, process), to what drama is, and most important, to others.*<sup>18</sup> (Skenario terbaik, panjang ataupun pendek ditulis oleh orang yang paham bagaimana mengoneksikan diri mereka (pada visi, materi dan proses yang unik), untuk drama, dan yang paling penting untuk manusia).

Sejalan dengan apa yang dikatakan Claudia untuk membangun sebuah koneksi di dalam skenario film, Frank Capra dalam Eric Sherman menegaskan “*not cameraman-to-people, not directors to-people, not writers-to-people, but*

*people-to-people.*”<sup>19</sup> (Bukan kameramen ke orang, bukan sutradara ke

<sup>15</sup> Roland Barthes, *Petualangan Semiologi*, (Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2007) hlm. 82.

<sup>16</sup> <https://www.kanalinfo.web.id/pengertian-metode>.

<sup>17</sup> Claudia Hunter Johnson, *Crafting Short Screenplay that Connect*, (USA: Elsevier, 2010) hlm. xviii.

<sup>18</sup> *Ibid.*, hlm.3.

<sup>19</sup> Eric Sherman, *Directing the Film: Film Directors on Their Art*, (LA: Acrobat Books, 1976).

orang, bukan penulis ke orang, namun dari orang ke orang).

Berdasarkan hal tersebut, walaupun metode *Connection* masih jarang digunakan dalam dunia kepenulisan skenario, penulis memilih metode *Connection* karena dapat membantu penulis dalam menyampaikan visinya. Visi tersebut adalah untuk menyuarakan hasrat manusia dan kemanusiaan. Metode *Connection* sangat menekankan humanisme dan *passion* penulis dalam menjabarkan isi skenario film *Di Bawah Langit Merah*. Berikut adalah langkah-langkah pendekatan metode *Connection* dalam menghubungkan beberapa hal hingga menuai hasil akhir dalam bentuk skenario film utuh. Ada lima langkah utama yang penulis ambil untuk kepentingan pembuatan skenario film *Di Bawah Langit Merah* dari buku *Crafting Short Screenplay that Connect* oleh Claudia Hunter Johnson, yaitu:

a. *Connecting to Purpose* (Menghubungkan pada Tujuan)

Menghubungkan pada tujuan merupakan langkah pertama. Maksud dari menghubungkan skenario pada tujuan adalah bahwa dalam membuat skenario penulis harus berhasil menjawab pertanyaan seperti, bagaimana sebuah cerita dapat menarik empati penonton? Bagaimana membawa penonton pada sebuah petualangan? Apa yang penonton rasakan? Penonton harus dapat merasakan kehidupan, hasrat, kebencian, ketakutan, luka, kegembiraan, dan kebesaran. Sebuah cerita harus bergerak dalam level emosi. Cerita yang disampaikan dalam skenario harus membagikan emosi, itu adalah benang emas yang akan menghubungkan penonton pada karakter di dalam layar atau di atas kertas, yang mana merupakan tujuan daripada skenario dibuat. Seperti yang dikatakan Claudia bahwa:

*Think it helps us as writers — I know it helps me— to think of a screenplay as a magic carpet ride, to ask these questions: “ How does my story lift an audience off the ground? Take them on a journey? Return them to their seats?” And, perhaps most important, “ How does the ride make them feel ?”*<sup>20</sup> (Pikirkan hal tersebut akan menolong penulis — aku tahu hal tersebut menolongku — untuk berpikir bahwa skenario film adalah sebuah karpet ajaib, untuk mempertanyakan hal ini : “Bagaimana cerita saya dapat mengangkat

penonton dari permukaan? Membawa mereka pada sebuah petualangan? Mengembalikan mereka pada tempat duduknya masing-masing? Dan mungkin yang paling penting, dalam perjalanan itu apa yang mereka rasakan?”).

Cara menghubungkan penonton pada tujuan bukan dengan *gimmick*, *hand-held camera*, *zoom shot*, atau yang lainnya. Penonton tidak akan peduli tentang hal-hal di atas. Tapi penonton dapat diberikan sesuatu yang bisa dikhawatirkan, dipedulikan, dan libatkanlah penonton untuk itu.

Claudia mengatakan “*Involved. Engaged. Connected.*”<sup>21</sup> (“Melibatkan diri, ikut serta, terhubung”). Dengan melibatkan lalu mengawinkan, barulah penonton akan terhubung. Dalam menghubungkan pada tujuan, terdapat paradoks skenario. Alasan penonton mau melihat sebuah film adalah karena penonton ingin melihat dirinya, atau ingin mendengar tentang dirinya. Namun penonton juga tidak mau melihat tentang dirinya, maka dapat dirumuskan sebagai berikut:

BUKAN TENTANG SAYA = UNIK	
TENTANG SAYA	UNIVERSAL

Tabel 3. *Screenplay paradox* oleh Claudia Hunter Johnson.

Rumusan tersebut dapat dibaca: Bukan tentang saya dikontradiksikan dengan tentang saya, sebagaimana hal yang unik dikontradiksikan dengan hal yang *universal*. Hal tersebut berkaitan dengan hidup semua orang yang mungkin berbeda, namun kebutuhan dan hasrat tetaplah sama. Bekerja keras dan gagal, bekerja keras lagi, sama dengan menghubungkan, terputus, menghubungkan ulang.

b. *Connecting to Self* (Menghubungkan pada Diri)

Menghubungkan skenario pada diri sendiri maksudnya adalah menghubungkan cerita dalam skenario dengan unsur yang ada pada diri kita sendiri, sehingga cerita yang dibuat menjadi sangat spesifik dan unik. Dalam menghubungkan skenario pada diri sendiri, Claudia menyediakan tabel menu untuk diisi, tabel menu tersebut diisi dengan jawaban utama yang sangat

<sup>20</sup> Claudia Hunter Johnson, *Op.Cit.*, hlm. 6.

<sup>21</sup> Claudia Hunter Johnson, *Op.cit.*, hlm.6.

merepresentasikan penulis. Tabel tersebut bernama *Le Menu*, merupakan sebuah tabel yang berisi kolom-kolom yang harus dijawab dengan jawaban yang sangat dekat dengan pengalaman pribadi penulis. Rabiger menambahkan bahwa *Far more important is to develop your deepest interests and to make the best cinema you can out of the imprint left by your formative experience. Working sincerely and intellegently is what can truly connect your work to an audience.*<sup>22</sup> (Yang jauh lebih penting adalah bagaimana mengembangkan ketertarikan kamu paling dalam untuk membuat sinema yang berhubungan dengan pertumbuhan pengalaman. Bekerja sungguh-sungguh dan dengan cerdas adalah apa yang benar-benar menghubungkan hasil kerjamu dengan penonton).

Maksud pernyataan Rabiger sejalan dengan apa yang dikatakan Claudia bahwa *Le Menu* akan berfungsi sebagai pengembang ketertarikan penulis paling dalam yang berkaitan langsung dengan pertumbuhan pengalaman penulis.

*Le menu:*

Yang disukai	Yang dibenci	Yang ditakuti	Yang dipercaya	Yang dihargai	Yang diinginkan	Yang diketahui	Orang yang membuat berbeda	Keputusan yang mengubah hidup
--------------	--------------	---------------	----------------	---------------	-----------------	----------------	----------------------------	-------------------------------

Tabel 4. Menu untuk menghubungkan diri ke dalam skenario pada metode *Connection*.

Tabel *Le menu* tersebut akan diisi dengan hal apa saja yang menjadi kesukaan penulis, apa yang dibenci penulis, peristiwa apa yang ditakuti penulis, hal apa yang dipercaya penulis, sikap seperti apa yang dihargai penulis, apa yang diinginkan penulis, apa yang diketahui penulis, orang-orang yang membuat penulis memiliki pandangan berbeda, dan keputusan apa saja yang penulis ambil dalam mengubah hidup. Contohnya, penulis memiliki ketakutan terhadap pengalaman buruk dilecehkan secara seksual, maka penulis memasukkan peristiwa tersebut ke dalam *Le menu* hal apa yang ditakuti penulis, sehingga skenario film yang diciptakan dapat menghubungkan emosi penulis ke dalam skenario *Di Bawah Langit Merah*.

c. *Connecting to Process* (Menghubungkan pada Proses)

<sup>22</sup> Michael Rabiger, *Directing; Film Techniques and Aesthetics*, (Boston: Focal Press, 1997), hlm.213.

Pada proses pembuatan skenario, ada beberapa hal yang harus diperhatikan yaitu ruang waktu, kegilaan dalam menerapkan metode, menciptakan ritual, merawat diri sendiri, dan yang terakhir mengerjakan skenario dengan senang hati.

### c.1 Ruang dan Waktu

Dalam menciptakan ruang waktu, yang dimaksudkan Claudia adalah kapan waktu yang paling tepat untuk menulis. Bagaimana ritme kreatif kita, apakah saat malam atau saat pagi? Analisis itu kemudian terapkan waktu yang tepat sebagai jam menulis dengan konsisten. Claudia menegaskan bahwa *“Clear time and space for your writing”*<sup>23</sup> (Pastikan ruang dan waktu yang jelas untuk menulis).

Berhubungan dengan ruang, setiap orang punya ruang-ruang atau tempat nyaman untuk menulis, ada yang suka keramaian ada juga yang memilih untuk hanya mengerjakannya di ruang kerja yang sangat *private*. Dalam menerapkan ruang dan waktu penulis mengikuti metode yang disampaikan Claudia, yaitu pada malam hari dan dalam waktu yang cukup lama karena akan

membuat pekerjaan yang dilakukan lebih efektif.

### c.2 Ritual

Ritual sangat penting untuk memulai menulis, setiap penulis sangat berbeda tergantung apa yang disukai dan membuat penulis masuk ke dalam *mood* dan konsentrasinya. Penulis biasanya mendengarkan musik-musik ilustrasi film yang dapat membawa suasana adegan menjadi begitu *real*, dan dengan begitu penulis bisa masuk sepenuhnya ke dalam adegan yang akan ditulis.

### c.3 Merawat Diri

Merawat diri dalam menulis maksudnya adalah tidak melupakan hal-hal penting lain seperti makan, istirahat dan *refreshing* ketika melakukan projek tulisan.

Seperti yang dikatakan Claudia bahwa *“you’ll work best when you’re taking care of yourself. Remember to eat, and eat well. Get as much sleep as you can; writer’s block is often the result of exhaustion”*<sup>24</sup> (kamu akan bekerja secara

<sup>23</sup> Claudia Hunter Johnson, *Op.cit.*, hlm.19.

<sup>24</sup> *Ibid.*, hlm. 24.



maksimal ketika kamu merawat dirimu sendiri. Ingat untuk makan, dan makanlah yang baik. Tidurlah secukupnya; gangguan penulis biasanya akan menghasilkan kepuasan). Hal yang menurut sebagian orang sepele tersebut sebenarnya adalah penunjang utama agar skenario yang akan ditulis memiliki hasil akhir sempurna.

#### c.4 Menulis Tanpa Banyak Mengeluh

“*So hang in there and keep writing, a little each day. Something will materialize. And you’ll have good days and bad.*”<sup>25</sup> (Tahan, dan teruslah menulis, sedikit setiap hari. Sesuatu akan terwujud. Dan kamu akan melewati hari baik dan buruk). Maksud dari kalimat Claudia tersebut adalah menuliskan tanpa banyak mengeluh. Maksudnya, ikhlas sepenuh hati dan konsisten dalam menulis skenario. Karena menulis skenario memang bukanlah sebuah pekerjaan mudah.

#### d. Connecting to Character (Menghubungkan pada Karakter)

Sebuah skenario akan memiliki jalan cerita yang lebih baik karena adanya karakter atau tokoh, di mana masing-masing dari karakter tersebut memiliki sifat tiga dimensional.<sup>26</sup> Maksudnya adalah karakter adalah sarana untuk membawa penonton kedalam perjalanan emosinya. Melalui karakter penonton mengalami emosi-emosinya sepanjang perjalanan cerita. Cerita yang relatif sederhana, menjadi kompleks melalui pengaruh dari karakter. Karakter yang dilukiskan dengan baik mendapatkan sesuatu dalam partisipasinya dalam cerita, dan cerita mendapatkan sesuatu dari keterlibatan karakter. Karakter yang memberi dimensi cerita dan menggerakkan cerita dalam arah yang baru dan menentukan alur cerita atau plot. Syd Field menambahkan:

*Good character is the heart and soul and nervous system of your screenplay.*

*It is through your characters that the viewers experience emotions, through your characters that they are touched. Creating a good characters is essential to success of your screenplay; without character you have no action, without action no conflict; without conflict no story; without story,*

<sup>25</sup> *Ibid.*, hlm. 25.

<sup>26</sup> Dyah Arum Retnowati, *Ekranisasi Naskah Kuno Lontar Cilin Aya Menjadi Skenario Drama Televisi “Legenda Tanjung Menangis”*, *Jurnal of Film and Television Studies*, November 2017 hlm. 119.

*no screenplay*”<sup>27</sup>

(Karakter yang baik adalah hati dan jiwa dan sistem syaraf skenario mu. Melalui karaktermu penonton merasakan emosi, melalui karaktermu mereka akan tersentuh. Menciptakan karakter yang baik adalah hal yang paling penting sebagai kunci sukses skenario; tanpa karakter tidak akan ada aksi, tanpa aksi tidak ada konflik, tanpa konflik tidak ada cerita, tanpa cerita tidak ada skenario”).

Cerita mengisahkan tentang manusia dan yang mereka lakukan. Film memperlihatkan karakter dalam aksinya. Penonton melihat tokoh sebagai manusia di dalam dunia film. Karakter memperlihatkan suatu kesan bahwa mereka adalah orang yang sebenarnya. Perilaku manusia meskipun kelihatannya tidak terduga, tidak pernah terjadi secara kebetulan. Dalam membuat karakter harus mencakup semua fakta-fakta tentang kemanusiaan, yang membentuk karakter menjadi unik dan individual.

Untuk mengetahui fakta-fakta kemanusiaan penulis harus memiliki pengetahuan yang mencukupi tentang tokoh. Misalnya adalah mengetahui umur, karena umur berbeda memberikan perilaku yang berbeda. Juga apakah dia laki-laki atau perempuan. Penulis harus tahu profesi dan jabatannya juga hubungannya dengan orang lain. Penulis akan menemukan dari sekian banyak pekerja, karakter individual membedakan antara pekerja yang satu dengan pekerja yang lainnya. Maka karakter seseorang merupakan perbedaan akhir yang membedakannya dengan yang lain.

Di dalam setiap karakter yang akan diciptakan akan memuat *point-point* seperti, nama; bentuk fisik; *backstory* (kisah masa lalu karakter sebelum cerita dalam skenario dimulai); keadaan saat ini (pekerjaan, pendapatan, letak geografis, tempat tinggal, dan hubungan); cara pandang; etika; pendapat; nilai; kepercayaan; dan kekurangan.<sup>28</sup>

#### e. Connecting Screenplay (Menghubungkan pada Skenario)

<sup>27</sup> Syd Field, *The Screenwriter’s Workbook*, (New York: Dell Publishing, 1984), hlm. 11.

<sup>28</sup> Claudia Hunter Johnson, *Op.Cit.*, hlm. 64.

Apa sebenarnya skenario? Dan mengapa skenario? Claudia Hunter Johnson mengatakan bahwa *a screenplay is a film unfolding on paper. A story told for the scene. A story told to be seen. And like all drama, a story told in scenes.*<sup>29</sup> (Skenario film adalah sebuah film yang terbentang di atas kertas. Sebuah cerita yang disampaikan untuk tampil pada sebuah layar. Sebuah cerita yang ditulis untuk dilihat. Dan seperti semua drama, sebuah cerita yang disampaikan dalam adegan).

Jadi sebuah skenario seharusnya sudah menjadi film dalam bentuk tertulis, Lewis Herman menambahkan bahwa skenario film jarang menjadi karya sastra. Seperti cetak biru dalam arsitektur, hanya berfungsi sebagai penghubung ke mana gambar hidup itu mesti melewatinya, sebelum tampil dalam struktur sebuah film yang utuh.<sup>30</sup> Sebuah skenario yang sempurna di dalamnya terdapat visualisasi dari gagasan sebuah film yang tergambar dengan jelas, secara rinci sudah tertulis elemen berupa dramaturgi, konsep visual, montase, karakterisasi, pengadeganan, dialog dan tata suara.<sup>31</sup> Pada kalimatnya tersebut Herman menyatakan bahwa sebuah skenario film merupakan suatu fungsi karena berisi petunjuk laku.

Skenario bukan untuk tujuan diterbitkan, tetapi tujuannya adalah menjadi naskah kerja bagi produser, sutradara, aktor dan pihak-pihak lain yang terkait dengan proses pembuatan film. Beberapa hal yang dicari dari skenario adalah karakter manusiawi dan emosi, tawa, fantasi, konflik dan isi gagasan. Menulis skenario bukan semata-mata menyangkut seni kreatif, tetapi juga menyangkut keterampilan. Kesenian terlalu abstrak untuk dijabarkan, tetapi teknik lebih kongkrit dan dapat dijelaskan dari satu orang ke orang lain.<sup>32</sup>

“Secara teknis, satuan terkecil film adalah *frame*”<sup>33</sup> Ruang film juga dapat dibagi dalam satuan *shot* yang secara sederhana dapat diartikan sebagai potongan seluloid. Ruang film juga dapat dibagi dalam satuan *scene*. *Scene* ditentukan oleh

<sup>29</sup> *Ibid.*, hlm.39.

<sup>30</sup> Lewis Herman, *A Practical Manual of Screen Playwriting for Theater and Televisions Film*, (New York: The New American Library, 1952). hlm.3.

<sup>31</sup> *Ibid.*, hlm.27.

<sup>32</sup> Armantono, *Tujuh Langkah Mengarang Cerita*, (Jakarta: Nalar, 2011). hlm. 35.

<sup>33</sup> *Ibid.*, hlm. 36.

peralihan tempat dan atau perubahan waktu. Dengan demikian apabila tempat, waktu, atau kedua-duanya berubah, maka berubah pula *scene*-nya.

Film dibangun dari satuan-satuan *scene*, kemudian *scene* dibangun dari satuan tempat dan waktu. Dalam format penulisan skenario tentu ada variasi-variasi, meskipun hanya variasi kecil, tetapi penting untuk mengikuti aturan yang secara umum telah diterima. “Hal-hal yang harus diperhatikan dalam format penulisan skenario antara lain adalah huruf, margin, deskripsi, nomor *scene*, judul *scene*, nama tokoh, dialog, petunjuk pengucapan, serta isi dialog”<sup>34</sup>

Dalam *Connecting to screenplay* penulis akan memaparkan bagaimana cerita, keterkaitan cerita dengan penonton, struktur naratif serta format penulisan skenario. Sehingga dapat tergambar dengan jelas bagaimana skenario *Di Bawah Langit Merah* terbentuk dan berkembang.

#### D. PEMBAHASAN

muncul. Ini juga termasuk deskripsi *scene*, aksi, garis besar dialog dan kadang-kadang bila dianggap esensial dapat pula dimasukkan angle kamera atau tipe shot (*type of shot*).

Dalam *treatment*, urutan-urutan peristiwanya sudah harus sama dengan urutan-urutan peristiwa yang terjadi pada filmnya nanti. Dalam *treatment* kita juga menajamkan esensi plot dan karakterisasi dan membuatnya semenarik mungkin.

*Treatment* adalah kerangka skenario. Tugas utama *treatment*, membuat sketsa penataan struktur dramatik. Dalam bentuk sketsa ini, akan lebih mudah memindah-mindahkan letak urutan kejadiannya agar benar-benar tercipta struktur dramatik yang tepat.

Penuturan dalam *treatment* sudah berupa penuturan filmis. Urutan kalimatnya sudah merupakan urutan garis besar kejadian dalam film. Penuturan sudah dikelompok-kelompokkan, baik berdasarkan rangkuman isi sebuah *scene*, maupun berdasarkan kelompok kejadian-kejadian yang mempunyai kaitan yang erat (*sequence*). Dalam *treatment*, pokok-pokok dialog juga sudah dimasukkan.

Untuk itu *treatment* skenario *Di Bawah Langit Merah* dapat dilihat pada lampiran 1.

<sup>34</sup> *Ibid.*, hlm. 39.

## a. Keterkaitan dengan Penonton

### b.1 Identifikasi

Penonton akan selalu mencari tokoh dalam film di mana mereka bisa teridentifikasi padanya. Identifikasi berarti penonton menyamakan dirinya dengan tokoh, dalam hal ini tokoh protagonis, yaitu Wani, sehingga penonton ikut merasakan suka duka Wani.

Identifikasi terjadi apabila Wani menarik simpati penonton, dan penonton bersimpati kepada Wani karena melakukan kebaikan atau sesuatu yang baik. Identifikasi disebabkan hasrat atau keinginan untuk mengambil bagian pada kehidupan orang lain. Respon penonton adalah kemampuannya untuk berempati atau memproyeksikan dirinya ke dalam situasi dramatik cerita. Karakter yang efektif berarti mengembangkan keterlibatan penonton pada tokoh-tokoh yang tampil pada layar.

Identifikasi dengan Wani berarti penonton mengalami emosi melalui Wani. Dengan kata lain, penonton menempatkan dirinya sendiri ke dalam diri Wani dan secara emosional mengalami cerita. Melalui identifikasi, penonton tidak lagi dihadapkan pada perjuangan Wani yang asing, tetapi penonton merasakannya sebagai perjuangan untuk mengatasi masalahnya sendiri.

### b.2 Antisipasi

Ketika melihat layar, penonton akan mencoba memperkirakan peristiwa-peristiwa yang akan terjadi selanjutnya. Menduga adalah kemampuan penonton untuk melihat ke depan ke peristiwa yang kemungkinan akan terjadi. Dalam upaya untuk membuat penonton mengantisipasi peristiwa di depan, mereka harus mengetahui sesuatu yang diharapkan atau direncanakan untuk terjadi.

Beberapa penonton mungkin memiliki pengetahuan yang berbeda terhadap suatu kejadian yang sama sehingga mereka mungkin mengantisipasi secara berbeda, beberapa benar, beberapa salah, dan beberapa tidak kedua-duanya. Semua yang kita butuhkan untuk mengantisipasi perilaku dari seseorang adalah pengetahuan tentang karakternya.

Pengetahuan yang umum dari penonton, yang mana bervariasi secara keseluruhan, dapat dan harus diperluas melalui informasi yang diberikan dalam cerita terhadap seseorang atau peristiwa spesifik. Dalam hal ini penulis menciptakan antisipasi berupa beberapa hal. Ketika Wani akan diperkosa apakah Wani akan

diam dan tersiksa atau berusaha melawan? Ketika Wani dihadapkan pada Asih dan beberapa perempuan yang akan mempersekusinya apakah Wani melakukan satu pembalasan? Ketika Asih melihat Wani diadili oleh warga, apakah dia diam atau menolong? Hal-hal seperti itu akan menciptakan antisipasi bagi penonton.

### b.3 Surprise

Hubungan muncul antara antisipasi dan pemenuhannya. Mengantisipasi sesuatu, dan peristiwa yang terjadi seperti yang kita antisipasi. Ini dinamakan pemenuhan harapan. Tetapi bisa jadi ketika seseorang mengantisipasi sesuatu peristiwa, tetapi yang terjadi justru peristiwa lain. Inilah yang dinamakan dengan *surprise*.

*Surprise* membalik antisipasi. Meskipun antisipasi adalah perangkat struktural paling kuat yang dapat digunakan, kita dapat menciptakan kejutan-kejutan pada penonton dan menyentak mereka keluar dari perasaan amannya. Menjaga penonton dalam keseimbangan melalui pembalikan aksi yang diantisipasi dengan sesuatu yang secara total tidak diharapkan akan membangkitkan keterlibatan emosional. *Surprise* hanya terjadi apabila terdapat antisipasi. Oleh karena itu skenario *Di Bawah Langit Merah* juga berusaha menghadirkan *surprise* berupa adegan ketika Wani disetubuhi oleh Lelaki Anjing, ia berusaha menikmati hubungan tersebut untuk sedikit demi sedikit menggeser posisinya demi mengambil sebilah cermin tajam yang akan digunakannya untuk melukai Lelaki Anjing. Hal berikutnya adalah ketika Wani hendak menerima lamaran Budi Candolo, namun yang ditemukan Wani adalah Budi Candolo sedang berhubungan seksual dengan Asih. Kemudian ketika Asih yang membenci Wani malah menjadi penolong Wani ketika Wani terdesak.

### b.4 Suspense

*Suspense* terjadi apabila penonton ragu-ragu apakah tokoh protagonis berhasil atau gagal mengatasi hambatanya. Setiap cerita yang dramatik adalah cerita yang mengandung nilai *suspense*. *Suspense* bukanlah elemen cerita, tetapi reaksi penonton pada cerita.

Satu hal yang dibutuhkan pertama kali untuk mencapai *suspense* adalah kehendak (*intention*). Cerita tanpa kehendak, tidak mungkin menimbulkan *suspense*. Kehendak (*intention*) menghasilkan tujuan (*goal*). Jika tidak ada hambatan, tidak ada keraguan bagi kehendak untuk mencapai tujuan.

Untuk mencapai keraguan, kehendak harus melawan hambatan-hambatan. Perjuangan kehendak melawan hambatan menghasilkan keraguan apakah kehendak akan berhasil atau gagal mencapai tujuannya. Dan selama penonton merasa ragu terhadap hasil dari kehendak, mereka merasakan *suspense*.

*Suspense* dalam skenario *Di Bawah Langit Merah* adalah ketika Wani akan melaporkan kejadian pemerkosaan tersebut kepada Budi Candolo. Ia melihat ada goresan luka pada dada Budi Candolo, persis seperti goresan luka yang dibuatnya pada Lelaki Anjing. Ketegangan terjadi pada adegan tersebut, Wani mulai merasa curiga dengan Budi Candolo dan membenarkan perasaannya.

#### b.5 Rasa Ingin Tahu

Ketika tokoh, peristiwa atau situasi tidak dijelaskan secara penuh atau ketika si jagoan harus menemukan jawaban atas suatu pertanyaan atau misteri dalam cerita, penonton akan berputar-putar untuk mempelajari pemecahan dan memuaskan atau memenuhi rasa ingin tahunya sendiri.

Secara gradual memberikan pertanyaan-pertanyaan, daripada menampilkan semua informasi, film akan menajakkan keterlibatan emosional penonton. Rasa ingin tahu terjadi akibat kurangnya informasi.

Rasa ingin tahu penonton dibentuk sejak awal dalam skenario *Di Bawah Langit Merah*, yaitu ketika banyak perempuan telanjang yang diseret di dalam jaring oleh para nelayan laki-laki. Setelah itu masuk ke dalam pengenalan tokoh Wani yang sedari awal sudah menunjukkan sikap tak baik kepada Budi Candolo. Begitu pula Asih dan ibu-ibu pedagang ikan yang bersikap tak baik kepada Wani. Penonton pasti berpikir bahwa ada yang tidak beres dengan para karakter itu. Namun mereka belum bisa menemukan jawabannya di awal.

#### b.6 Gerak Maju

Cepat lambatnya suatu film terjadi pada pikiran penonton yang harus bergerak ke depan dari awal sampai akhir cerita. Kita harus mengetahui bentuk (*form*) dari film tidaklah dari bahan-bahan yang berkesinambungan, tetapi dari gabungan blok-blok, yang diperlihatkan oleh *shot* dan *scene*.

Dalam upaya untuk menimbulkan gerak maju, tujuan harus diketahui penonton. Begitu tujuan diperlihatkan, penonton akan mengantisipasi kemungkinan tercapainya tujuan. Antisipasi mengekspresikan pada dirinya sebagai

hasrat untuk sampai pada tujuan. Dan hasrat ini menyebabkan gerak maju pada pikiran penonton.

Sebagai perasaan-perasaan yang tidak nyaman, *suspense* membantu gerak maju. Perasaan-perasaan tidak pasti yang diakibatkan oleh *suspense*, akan mendorong penonton bergerak maju ke arah tujuan dan ke arah keputusan-keputusan yang menjernihkan hasil kehendak.

Ketegangan yang diciptakan dalam skenario *Di Bawah Langit Merah* akan membuat Wani bergerak maju terus mencapai kehendaknya untuk membunuh Lelaki Anjing atau Budi Candolo.

#### b. Struktur tiga babak

##### c.1 Babak awal

Dalam skenario *Di Bawah Langit Merah* babak awal atau eksposisi digambarkan ketika perempuan-perempuan terjebak dalam jaring besar yang diseret oleh para Laki-laki di sepanjang garis pantai. Eksposisi tersebut merupakan adegan simbolik yang menjelaskan bahwa perempuan sedang terjebak dalam dominasi patriarki. Perempuan dalam jaring digambarkan tidak memiliki daya apapun di dalam jaring tersebut sehingga menurut tanpa perlawanan ketika diseret.

Eksposisi kemudian dilanjutkan dengan adegan ritual melarung kepala kerbau, identifikasi masalah awal tokoh Wani sudah bisa dilihat. Di mana Wani lah yang memegang kepala kerbau hitam dan menari bersama kepala kerbau tersebut untuk nantinya dilarung ke laut. Ketika Wani menari bersama kepala kerbau hitam, Budi Candolo tercuri perhatiannya. Perhatian Budi Candolo tersebut lekat menuju Wani, hingga akhirnya Budi Candolo yang menyukai Wani menghampirinya dan membuka paksa mulut Wani agar mau disuapi sesajian upacara larungan. Wani sudah terjebak dalam satu suapan pemberian Budi Candolo.

##### • *Key Turning Point I*

Dalam *key turning point I* cerita bergerak ketika Budi Candolo mendatangi Wani di pasar ikan untuk memberikan pertolongan, namun Wani menolaknya dengan kasar. Sehingga penonton akan terhasut bahwa Wani memang bukanlah perempuan baik. Dan karakter Budi Candolo yang penolong akan diperlihatkan. Namun, ini berisi *twist plot* di mana Wani melakukan hal kasar kepada Budi Candolo karena suatu alasan yang akan dibuka di beberapa *scene* terakhir skenario *Di Bawah Langit Merah*.

##### c.2 Babak tengah

Babak tengah terjadi ketika terjadi ketika Wani diperkosa oleh Lelaki Anjing. Kejadian tersebut membuat Wani merasa tersiksa sehingga dalam posisi terdesak, Wani melawan. Tak sengaja Wani meemukkan sepotong cermin tajam di selipan dinding pada ruang di mana ia diperkosa oleh si Lelaki Anjing. Ketika Wani berusaha melawan, Lelaki Anjing malah melarikan diri. Dalam keadaan kacau, dua orang nelayan bernama Mul dan Sur malah membawa Wani ke rumah Kepala Desa yaitu Budi Candolo untuk melaporkan apa yang telah dialaminya. Pada awalnya Wani menolak, namun demi membuktikan firasatnya ia bersama Ara, anaknya pergi ke rumah Budi Candolo, diantar oleh Sur dan Mul.

- *Key Turning Point II*

*Key turning point II* adalah ketika Wani dan Ara terjebak pada jeratan benang kusut. Wani dan Ara kemudian memutus benang kusut tersebut satu-persatu. Satu benang yang terputus mengingatkan Wani akan apa yang menyebabkan dirinya dan Ara terjebak dalam masalah tersebut. Hingga ketika semua benang berhasil terputus, dan mereka terlepas dari jeratan tersebut, Wani membuat sebuah keputusan yang tidak biasa dalam hidupnya. Wani kemudian mencari biang keladi dari silang sengketa hidupnya yaitu, Lelaki Anjing.

### c.3 Babak akhir

Dalam babak akhir skenario *Di Bawah Langit Merah* diceritakan bahwa Wani menuju ke laut, ia mulai menari mengikuti gelombang laut. Wani memancing Lelaki Anjing untuk datang menghampirinya. Ketika Lelaki Anjing datang, Wani menusuk dada Lelaki Anjing dengan potongan cermin tajam hingga nyawa Lelaki Anjing melayang.

- Klimaks

Pada skenario *Di Bawah Langit Merah* adalah ketika Mul dan Sur melihat mayat Lelaki Anjing yang merupakan orang yang sama dengan Budi Candolo tergantung di tiang layar perahu. Tak jauh dari perahu Wani berdiri menghadap laut. Mul dan Sur kalang kabut, Mul menahan Wani yang diduganya sebagai pembunuh Budi Candolo, sedangkan Sur memanggil warga untuk datang ke tepi pantai. Mul memprovokasi warga untuk menyerang Wani. Warga yang terbakar amarah berhamburan datang untuk menyerang Wani.

- Antiklimaks

Antiklimaks pada cerita ini ketika Asih datang bersama warga yang lain untuk menyerang

Wani, Asih melihat Ara, anak Wani meneteskan air mata karena tidak tega melihat ibunya diserang. Melihat air mata Ara, Asih yang sebenarnya benciterhadap Wani menjadi luluh hatinya. Asih berlari ke arah kerumunan warga untuk bukan untuk menyerang, melainkan membela Wani mati-matian.

## E. KESIMPULAN

Penciptaan skenario *Di Bawah Langit Merah* merupakan sebuah proses panjang yang menguras pikiran dan tenaga. Bertolak dari sebuah kasus persekusi terhadap perempuan, di mana perempuan kerap dipersulit geraknya karena dominasi patriarki yang kuat. Skenario *Di Bawah Langit Merah* berkembang sejalan dengan pemahaman penulis sebagai seorang perempuan.

Mengambil latar belakang suatu tempat di pesisir selatan Yogyakarta penulis berusaha memasukkan konsep arketip budaya, yaitu permasalahan *universal* tentang perempuan yang dibalut dengan unsur budaya yang spesifik di daerah sepanjang pantai Samas sampai pantai Baru, Bantul, Yogyakarta. Unsur budaya tersebut adalah ritual Tumuruning Maheso Suro, yaitu sebuah kepercayaan masyarakat Samas terhadap kerbau yang dipercaya sebagai pembawa keberkahan. Kepala kerbau buatan kemudian dikirab kemudian di larung ke laut dengan sesajian pada bulan Suro. Penulis berusaha memasukkan dan mengubah bentuk ritual tersebut untuk kepentingan artistik dalam skenario *Di Bawah Langit Merah* dengan tanpa menghilangkan esensinya.

Melalui inspirasi kasus persekusi terhadap perempuan, dan konsep arketip budaya, struktur naratif *Di Bawah Langit Merah* kemudian dibuat menggunakan teori struktur tiga babak. Dengan teori struktur tiga babak penulis berharap dapat menumbuhkan empati pembaca atau penonton. Melalui tiga pembabakan yaitu pembukaan, tengah dan penutup yang di dalamnya memuat pengenalan tokoh dengan jelas, konflik yang hadir sesegera mungkin, tokoh dilanda krisis, ketegangan, klimaks dan diakhiri dengan suatu kesimpulan.

Beberapa adegan dalam skenario *Di Bawah Langit Merah* juga menggunakan simbol-simbol tertentu seperti tarian untuk adegan seks, tembang sebagai ungkapan hasrat terdalam, karakter manusia binatang sebagai perwujudan karakter buruk manusia, serta mimpi atau alam bawah sadar sebagai representasi kesedihan dan ketakutan

karakter. Bertujuan sebagai sebuah metafora, agar skenario *Di Bawah Langit Merah* dapat memenuhi kriteria fungsional dan substansial.

Kriteria fungsional adalah sebuah kriteria di mana skenario memenuhi fungsinya sebagai petunjuk laku untuk membuat sebuah film. Sedangkan kriteria substansial adalah karya skenario juga ideal sebagai sebuah karya tekstual yang dapat dibaca sebagai teks yang utuh. Sehingga penulis harap skenario *Di Bawah Langit Merah* dapat menjadi sebuah skenario yang ekspresif dan juga komunikatif.

Kendala selama proses berlangsung adalah bagaimana memilih ritual Turumuning Maheso Suro sebagai salah satu konsep arketip budaya dan mengubah bentuk upacara tersebut demi kepentingan estetika adegan dalam skenario *Di Bawah Langit Merah*. Perjalanan observasi ke pantai selatan Yogyakarta, khususnya pantai Samas dan pantai Pandan Simo juga merupakan perjalanan yang penuh tantangan. Demi mendapatkan teks budaya dan masyarakat pesisir selatan yang *real* tanpa mengada-ngada. Halangan yang dihadapi sebenarnya lebih kepada kondisi alam pantai-pantai tersebut yang selalu tinggi ombaknya. Selain itu menghadapi pola masyarakat pantai Samas dan pantai Pandan Simo yang kebanyakan ditinggali perempuan-perempuan mantan pelacur sehingga kehadiran penulis pada pertama kali mengunjungi tempat tersebut untuk melakukan observasi sempat kurang mendapat sambutan baik dari masyarakat yang tinggal di tempat tersebut.

Namun berkat usaha gigih penulis yang selalu rutin berkunjung dan berusaha bersosialisasi secara penuh kepada masyarakat pantai Samas dan pantai Pandan Simo, penulis akhirnya diterima dengan baik. Bahkan warga setempat selalu menyempatkan diri untuk bercerita tentang pengalaman-pengalaman masa lalu mereka dan bagaimana kerasnya menjalani hidup sebagai orang yang memutuskan untuk menetap di pesisir padahal kebanyakan masyarakat di tempat tersebut adalah pendatang.

## F. DAFTAR PUSTAKA

### 1. Sumber Buku

Ajidarma, Seno Gumira. (2000). *Layar Kata*. Yogyakarta: Bentang Budaya.

Armantono. (2011). *Tujuh Langkah Mengarang Cerita*. Jakarta: Nalar.

Barthes, Roland. (2007). *Petualangan Semiologi*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

De Beauvoir, Simone. (2016). *Second Sex, Kehidupan Perempuan*. Cetakan ke I. Yogyakarta: Narasi.

Field, Syd. (1984). *The Screenwriter's Workbook*. New York: Dell Publishing.

Hill, Philip. (2002). *Lacan untuk Pemula*. Yogyakarta: Kanisius.

Johnson, Claudia Hunter. (2010). *Crafting Short Screenplay that Connect*, USA: Elsevier.

Mckee, Robert. (1997). *Story: Substance, Structure, Style and The Principle of Screenwriting*. New York: HarperCollins Publisher.

Miller, William. (1980). *Screenwriting for Narrative Film and Television*. New York: Hasting House.

Rabiger, Michael. (1997). *Directing; Film Techniques and Aesthetics*, Boston: Focal Press.

Ratna, Nyoman Kutha. (2015). *Teori, Metode, dan Teknik Penelitian Sastra dari Strukturalisme hingga Poststrukturalisme*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

Retnowati, Dyah Arum. (2017). *Ekranisasi Naskah Kuno Lontar Cilin Aya Menjadi Skenario Drama Televisi "Legenda Tanjung Menangis"*, *Jurnal of Film and Television Studies*, November 2017. hlm.119.

Rochimah, Tri Hastuti Nur. (2018). *Pertarungan Wacana Tubuh Perempuan dalam Media*. Cetakan ke I. Yogyakarta: Buku Litera Yogyakarta.

Root, Wells. (1980). *Writing the Script*. New York: Holt, Rinehart, and Winston.

Sahid, Nur. (2012). *Semiotika Teater (Teori dan Penerapannya)*. Yogyakarta: Badan Penerbit ISI Yogyakarta.

Sherman, Eric. (1976). *Directing the Film: Film Directors on Their Art*. LA: Acrobat Books.

2. Sumber Internet

<https://www.kanalinfo.web.id/pengertian-metode>  
diakses 15 Juli 2019 pukul 15.06