



Tinjauan Kritis Perwujudan *Mise en Scene* dalam Film *Budi Pekerti* Sutradara Wregas Bhanuteja

Edy Suisno^{1*}, Wenhendri²

¹Jurusan Televisi dan Film, Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Seni Indonesia Padangpanjang,
Padangpanjang, 27128, Indonesia

²Jurusan Teater, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Padangpanjang,
Padangpanjang, 27128, Indonesia

*Corresponding Author

Email: edysuisno08@gmail.com

Article Info

Received on

27/06/2024

Revised on

27/06/2024

Accepted on

08/07/2024

License

©2024. The Author(s).
Published by Program Studi
Seni Drama, Tari dan Musik,
Universitas Jambi. Jurnal
Cerano Seni: Pengkajian dan
Penciptaan Seni Pertunjukan
is licensed under a: [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



Abstrak

Tinjauan kritis terhadap aspek *mise en scene* dalam film *Budi Pekerti* arahan sutradara Wregas Bhanuteja merupakan uraian yang berisi kritik terhadap aspek-aspek di luar aspek sinematografis, yang meliputi aspek seni peran atau akting, pengemasan tata artistik dan unsur pencahayaan. Telaah kritis tersebut dinilai berdasarkan resepsi dan interpretasi penulis yang dikaitkan dengan beberapa teori *mise en scene*, yang berisi batasan dan indikasi-indikasi tentang bagaimana aspek *mise en scene* diwujudkan secara maksimal dalam sebuah film. Tulisan ini diawali dengan kajian tentang pentingnya optimalisasi *mise en scene* dalam film sekaligus menelaah relasi antara *mise en scene* dalam sebuah kreativitas pembuatan film. Kajian tersebut ditindaklanjuti dengan pemaparan seputar cerita dan konflik yang ditegaskan dalam film dari scene awal hingga scene yang terakhir. Pada akhirnya, tulisan ini mengurai secara kritis atas tampilan unsur-unsur *mise en scene* secara keseluruhan, yang meliputi seni peran dan pangadeganan, tata artistik dan tata lampu.

Kata Kunci: Tinjauan Kritis, *Mise en scene*, Film *Budi Pekerti*

Abstract

A critical review of the *mise en scene* aspect in the film *Budi Pekerti*. Director Wregas Bhanuteja's direction is a description that contains criticism of aspects other than the cinematographic aspect, which includes aspects of acting or acting, artistic packaging and lighting elements. This critical review is assessed based on the author's acceptance and interpretation which is related to several *mise en scene* theories, which contain limitations and indications about how the *mise en scene* aspect is maximally realized in a film. This article begins with a study of the importance of optimizing *mise en scene* in films as well as examining the relationship between *mise en scene* in creative filmmaking. This study was followed up with an explanation of the story and conflict emphasized in the film from the first scene to the last scene. In the end, this article critically examines the appearance of the *mise en scene* elements as a whole, which include acting and scene art, artistic design and lighting.

Keywords: Critical Review, *Mise en scene*, *Budi Pekerti* Film



1. PENDAHULUAN

Film adalah cerita yang disampaikan melalui gambar yang bergerak (Swaradesy & Rembulan, 2024). Film merupakan bidang ilmu yang efektif dalam menyampaikan berbagai makna, karena film dapat menyebar dengan luas melalui platform digital dan kekuatan media massa (Sarbeni et al., 2023; Pracintya et al., 2022; Payuyasa et al., 2022). Film juga dapat merekam dengan komprehensif berbagai fenomena dan kondisi faktual yang kadang terlewatkan oleh sebagian orang serta membentuk narasi budaya yang multi tafsir (Payuyasa & Denny Chrisna Putra, 2022; Indrawan et al., 2025; Listiyapinto & Mulyana, 2024). Sebagai ilmu, maka film dapat dirunut secara ontologis. Dalam perspektif yang bersifat ontologis, film merupakan karya seni yang bersifat otonom. Sebuah karya yang dihasilkan dari karagaman bidang, yang kemudian terbentuk menjadi satu satuan. Penilaian film dalam perspektif tersebut, tak ubahnya dengan penilaian pada karya lukisan, karya lagu ataupun lahirnya karya sastra, di mana dalam karya sejenis akan selalu tergambar orisinalitas kreatornya (Siagian, 2006). Sebagai produk yang bersifat ‘satuan’, perspektif film tersebut juga menggambarkan ‘ideologi’ dan kekayaan pengalaman artistik (*sense of art*) kreatornya. Dalam konteks ini, maka sutradara dalam film harus mampu mencerminkan entitas seorang *auteur* (*author*) yang harus mampu mencerminkan visi kreatif yang dimilikinya (Alfathoni & Manesah, 2020).

Penjabaran lebih lanjut dalam melihat film adalah penelusuran perspektif yang bersifat epistemologis. Perspektif tersebut adalah merunut proses terwujudnya film sebagai proses pengolahan materi artistik. Perspektif tersebut juga dapat dielaborasi dengan cara mengurai kreativitas pembuatan film berdasarkan materi yang diperlukan, yang diolah berdasarkan teknik dan pengalaman sang seniman (Siagian, 2006). Pemahaman ini memberikan paparan yang sangat implisit, bahwa film adalah bidang yang melibatkan berbagai disiplin bidang seni, seperti seni drama, seni rupa dan seni musik, di samping

keahlian penggunaan teknologi media rekam yang keunggulannya selalu berkembang seiring perkembangan teknologi secara umum.

Secara umum, kompleksitas produksi film sebagaimana penjabaran di atas pada dasarnya dapat dirunut dari dua aspek, yaitu: isi (naratif) dan sinematik (Pratista, 2008). Unsur sinematik, di dalamnya terdiri dari aspek-aspek yang bersifat sinematografis, tata sunting gambar (*editing*), audio dan tata visual (*mise en scene*). Unsur naratif, dapat diurai dari kualitas naskah (*scripwriting*), perkembangan struktur dramatik dan kekuatan pesan-pesan dalam naskah. Adapun sinematografi dapat diurai dari aspek-aspek yang berkaitan dengan penataan gambar (fotografi). Aspek tersebut pada akhirnya memiliki kaitan yang sangat erat dengan aspek penataan susunan atau penyambungan gambar (*editing*). Sedangkan tata visual (*mise en scene*) dapat diurai dari perwujudan tata setting, tata costum (*wardrop*), *make up*, penataan cahaya dan kekuatan seni peran (*acting*) (Ibad et al., 2023).

Tulisan ini merupakan upaya untuk mengurai aspek-aspek *mise en scene* dalam film *Budi Pekerti*, arahan sutradara Wregas Bhanuteja secara kritis. Hal ini berarti, substansi uraian dan kajian diarahkan untuk memberikan kritik pada wujud *mise en scene* tersebut. Dengan demikian, uraian dalam tulisan ini juga merupakan paparan yang hanya dibatasi pada pembahasan hal-hal yang berkaitan dengan tata visual dan bukan hal-hal yang bersifat sinematografis.

Film *Budi Pekerti* layak dikedepankan karena selain mendapat pujian dari berbagai pengamat dan kritikus film, juga mendapat nominasi dan memenangkan penghargaan Piala Citra dalam Festival Film Indonesia tahun 2023. Nominasi dan penghargaan tersebut diantaranya adalah: Nominasi Film Terbaik, Nominasi Sutradara Terbaik, Nominasi Pemeran Utama Pria Terbaik, Nominasi Pemeran Pembantu Pria Terbaik, Nominasi Penulis Skenario Terbaik, Nominasi Pengarah Sinematografi Terbaik, Nominasi Penyunting Gambar Terbaik, Nominasi Penata



Visual Efek Terbaik, Nominasi Penata Suara Terbaik, Nominasi Pencipta Lagu Tema Terbaik, Nominasi Penata Musik Terbaik, Nominasi Pengarah Artistik Terbaik, Nominasi Penata Busana Terbaik, Nominasi Penata Rias Terbaik, dan memenangkan dua penghargaan yakni pada kategori Pemeran Wanita Terbaik (dipersembahkan pada Sha Inne Febrianti) dan Kategori Pemeran Pembantu Wanita Terbaik (dipersembahkan oleh Prilly Mahatel Latuconsina). Selain itu, film *Budi Pekerti* juga mendapat beberapa Nominasi Penghargaan dari Majalah Tempo dalam Festival Film Tempo tahun 2023 sebagai Film Pilihan, Sutradara Pilihan, Penulis Skenario Pilihan, Aktris Utama Pilihan, Aktor Utama Pilihan, Aktris Pendukung Pilihan dan Aktor Pendukung Pilihan (Rohmah, 2024).

Film *Budi Pekerti* juga memenangkan berbagai festival film berskala Internasional. Penghargaan tersebut di antaranya adalah sebagai *Best Award*, dalam *International Film Festival Of India*, tahun 2023, dan *Best International Feature Film* (Jeffrey C. Barbakow Award) dalam *Santa Barbara International Film Festival*. Selain penghargaan tersebut film *Budi Pekerti* juga lolos sebagai *Official Selection* pada *Toronto International Film Festival* (TIFF) tahun 2023 (Melysa & Puspitasari, 2024).

Penelitian ini memiliki implikasi dalam ranah kajian film, yaitu memberikan kajian kritis atas unsur sinematik dalam film. Unsur sinematik ini perlu dikaji secara mendalam karena mengandung pesan moral dan sosial. Penelitian ini membuka ruang apresiasi film yang jauh lebih mendalam, sehingga dapat menjadi sumber inspirasi dan referensi bagi penikmat film. Selain itu, pendekatan kajian kritis ini dapat dijadikan acuan untuk kajian film selanjutnya.

Eugene Vale menempatkan proses produksi film meliputi empat komponen utama yakni: cerita, penuturan, rangkaian gambar bergerak dan penayangan untuk tontonan (Armanto & Paramita, 2013) Kategori 'penuturan' tersebut sesungguhnya adalah penyusunan pangadegan

atau segala hal yang menjadi objek pengambilan (*shot*). Menilik dari pemahaman ini, maka dalam proses pembuatan film, sebagaimana keyakinan pendulum film realisme, telah menempatkan proses penyutradaraan dalam merekam (*direct recording process*) atas *mise en scene* sebagai hal yang paling substansial. Hal inilah yang menempatkan *mise en scene* menjadi bagian yang kemudian diklasifikasikan sebagai segala unsur di luar *mise en shot*. Dalam dramaturgi, *mise en scene* adalah segala aspek pemanggungan (*staging*) yang meliputi semua perwujudan tekstur naskah yang disesuaikan dengan genre dan gaya yang dipilih oleh sang sutradara. Tekstur yang dimaksud meliputi dialog, suasana (*mood*) dan spektakel (Yudiaryani, 2002; Irianto, 2023). Dialog sebagaimana yang dimaksud oleh Kernodle adalah percakapan antar dua tokoh (atau lebih) yang disertai aksi-aksi dan ekspresi-ekspresi secara fisik maupun emosional sebagai wujud nyata penokohan (karakter) dalam naskah atau lakon. Suasana (*mood*) merupakan telaah terhadap dinamika cerita menyangkut unsur-unsur penciptaan dramatik seperti: *suspense*, *surprise*, ironi, dan kepenasaran (*curiosity*). Sedangkan spektakel merupakan kesatuan aspek dialog dan suasana dengan penataan artistik secara keseluruhan.

Mise en scene adalah sebagai segala hal yang nampak di depan kamera yang gambarnya akan diambil dalam sebuah produksi film (Pratista, 2008). Merujuk pendapat tersebut, maka semua elemen yang terkait sebagai objek pengambilan gambar, di luar aspek penataan fotografis dan hal-hal lain yang terkait dengan penyuntingan (*montage*) dapatlah digolongkan sebagai *mise en scene*. Dengan demikian, perancangan *mise en scene* merupakan bagian yang sangat penting dalam kreativitas pembuatan film. Begitu pentingnya unsur *mise en scene*, sehingga tak kurang seorang Patrice Pavis menyebut *mise en scene* sebagai 'wacana' yang tidak sekedar bersifat pengulangan naskah, karena menurutnya, *mise en scene* bukan sekedar pertunjukan (film) yang bertitik tolak dari



naskah (skenario) tetapi merupakan aktualisasi dari suatu ungkapan ‘kebenaran’ yang diyakini kreator atau senimannya (Pavis, 1982). Merujuk hal tersebut, maka tampilan *mise en scene* sesungguhnya merupakan ‘teks’ tersendiri yang berisi tafsiran-tafsiran, yang mencerminkan kekuatan paradigma dan kreativitas senimannya. Persepsi ini juga menunjukkan bahwa kemampuan dalam menampilkan peristiwa yang ditampilkan adalah gambaran universalitas yang diusung para pembuat filmnya.

Secara umum, *mise en scene* merupakan kesatuan dari unsur yang bersifat audio maupun visual yang terbagi dalam empat unsur penting, yaitu: penataan laku, penataan latar, penataan kostum dan rias, dan penataan tata cahaya. Penataan laku dapat diurai dari kehadiran para pemeran (aktor dan aktris) dalam menampilkan dan mewujudkan tokoh-tokoh dalam skenario. Penilaian dalam aspek ini dapat ditelusuri dari pergerakan, motivasi setiap tindakan, ekspresi dan dinamika emosi yang disuguhkan para pemeran. Penataan latar merupakan penataan elemen-elemen yang terkait dengan *setting*, *set-property* dan ornamen-ornamen yang mencerminkan ‘jiwa jaman’ dari peristiwa yang tengah berlangsung dalam cerita. Perwujudan *setting* tersebut juga dihadirkan untuk memberi penanda-penanda secara sosiologis yang turut mendasari terjadinya konflik dalam skenario. Penataan kostum dan rias merupakan perancangan yang terkait dengan tata busana dan rias karakter yang melekat sebagai bagian dari atribut tokoh dalam cerita dan dikenakan oleh para pemeran. Sedangkan unsur pencahayaan merupakan penelusuran terhadap kontribusi pencahayaan bagi penegasan latar waktu, *tone of colour*, dan impresi suasana dalam film. Impresi film juga didukung oleh musik latar. Musik dalam film merupakan sumber kekuatan emosional yang mampu mekspresikan perasaan yang mendalam (Syifa Awaliyah et al., 2024).

2. METODE

Penelitian ini menggunakan metode analisis film dengan pendekatan deskriptif. Pendekatan deskriptif dalam kajian seni adalah upaya

menjelaskan secara menyeluruh atas karya seni yang kompleks (Irianto, 2021). Metode analisis ini mengkaji aspek visual suatu karya untuk menciptakan argumen dan wacana baru (Xi & Thani, 2024). Analisis yang diterapkan dalam penelitian ini adalah analisis bahasa gambar untuk mengkaji sebuah film (Yudhanto & Setyawan, 2024). Data primer dalam penelitian ini adalah film *Budi Pekerti* (2023) karya Wregas Bhanuteja, sedangkan data sekundernya adalah dokumentasi visual, ulasan film dari media dan jurnal akademik dan literatur tentang teori *Mise en scene*. Teknik pengumpulan data terdiri dari observasi teks film dan studi pustaka. Teknik analisis data yang digunakan adalah teknik identifikasi, interpretasi dan deskripsi.

3. HASIL DAN PEMBAHASAN

3.1. Hasil

Film *Budi Pekerti* merupakan produksi Rekata Studios dan Kaninga Picture Film, yang ditayangkan pertama kali pada Kamis, 2 November 2023. Film *Budi Pekerti* merupakan debut kedua, kategori film panjang, dari Wregas Bhanuteja setelah sebelumnya menyutradarai film *Penyalin Cahaya*, yang menghasilkan penghargaan Piala Citra pada Festival Film Indonesia tahun 2021 sebagai Sutradara Terbaik dan Penulis Skenario Terbaik. Sebelumnya, nama Wregas Bhanuteja juga begitu fenomenal lewat debutnya dalam film pendek yang berjudul *Prenjak*, yang berhasil memenangkan *Leice Cine Discovery Priize* pada *Festival Film Cannes* tahun 2016.

Film *Budi Pekerti* diperkuat oleh para pemeran antara lain: Sha Inne Febrianti, Dwi Sasono, Angga Aldi Yunanda, Prilly Mahatel Latuconsina, Omara Naldra Esteghlal, Nungki Kusumastuti, Muhammad Nur Qomaruddin, Banyu Bening, Sri Widayati, Tosan Sejati, dan banyak pemeran yang lain. Skenario film ini ditulis sendiri oleh ditulis oleh Wregas Bhanuteja, sementara dalam proses produksinya film dan diproduseri oleh Adi Ekatama, Willawati dan Iman Usman. Sebagaimana film-film sebelumnya, film ini merupakan capaian terbaiknya dalam mengusung genre drama, dengan memberikan aksentuasi pada



problem-problem masyarakat urban di era kekinian.

Film ini mengawali ceritanya dengan menghadirkan sosok Bu Prani, seorang Guru Bimbingan dan Konseling, (diperankan oleh Sha Inne Febrianti), yang tengah berbicara secara daring dengan Daru (diperankan oleh Tosan Sejati) karena telah memaki kawan perempuannya dengan mengatainya sebagai ‘ubur-ubur’ (binatang yang tak punya otak). Bagian awal ini, juga memperkenalkan Muklas, anak laki-laki Bu Prani (diperankan oleh Angga Aldi Yunanda), yang berprofesi sebagai kreator konten. Dalam aksi di awal film, Muklas tampak tengah melakukan perekaman gambar dengan aksinya menirukan gerak hewan tertentu. Aksi ini selalu Muklas lakukan, sebelum dia memperkenalkan produk atau *brand* yang dipasarkannya. Dia memang selalu memotivasi netizen dengan analogi gerakan hewan, yang kemudian dinamai Muklas sebagai ‘*animaous*’. Di sisi lain, tokoh Tita (diperankan oleh Prilli Mahatel Latuconsina), juga terlihat sibuk memotret beberapa baju yang akan dipasarkannya secara *online*. Dengan pilihan sebuah pantai, di pinggiran kota Yogyakarta, ketiga tokoh tadi dihadirkan dengan memberikan insert pada tokoh pak Didit (diperankan oleh Dwi Sasono) yang digambarkan sedang duduk di atas pasir dengan tatapan kosong. Pak Didit tampaknya dihadirkan untuk memantik *curiosity* atas keadaannya yang terlihat misterius. Secara keseluruhan, eksposisi yang dituturkan dalam film telah secara intens memberikan impresi tentang kesibukan dunia daring dan kreativitas virtual sebagaikses yang terjadi di masa pandemi Covid-19. Pandemi Covid-19 telah menyebabkan perubahan drastis bagi kehidupan manusia, khususnya kondisi sosial dan ekonomi (Yuniar et al., 2023). Preposisi ini memang begitu mengesankan, tetapi bukan tidak mungkin tanpa resiko, karena *passion* yang sama dalam satu keluarga, yakni kegemarannya dalam beraktivitas *on line*, sangat sulit menghindari kesan ‘dramatisasi’ yang masih menghandalkan motif ‘serba kebetulan’.

Cerita berlanjut dengan memberikan porsi pengenalan tokoh yang lebih luas, terutama pengenalan pada tokoh Bu Prani, Pak Didit dan kehadiran tokoh Gora (diperankan oleh Omara Naidra Esteghlal). Bu Prani digambarkan sebagai guru konseling yang ‘kreatif’ karena selalu menempatkan hukuman sebagai ‘refleksi’ yang bersifat edukatif. Pak Didit diperkenalkan sebagai pengidap bipolar, yang secara kebetulan bertemu dengan Gora, sosok yang pernah menjadi murid Bu Prani, yang ternyata memiliki penyakit yang sama dengan suaminya. Tidak dijelaskan secara gamblang, sejak kapan Pak Didit menderita bipolar, selain sebagai suami Bu Prani, Pak Didit di bagian awal, hanya mengesankan sebagai salah satu pewarna kompleksitas yang dialami keluarga Bu Prani.

Alur film ini menemukan progresinya, setelah datang seorang calon pembeli rumah kontrakan Bu Prani, yang hendak membeli rumah yang dikontrakkan tersebut. Tentu saja, sikap pemilih rumah kontrakan ini meyulut kekesalan Bu Prani, yang kemudian tergambar pada serapahnya yang ditujukan pada pemilik rumah kontrakan Bu Prani, bahwa kontraknya masih akan diperpanjang, bahkan rumah itu akan Bu Prani beli. Kejadian ini telah memberi informasi awal untuk mengenalkan karakter Bu Prani menjadi relasi terhadap perkembangan karakter Bu Prani selanjutnya. Batapun begitu, serapah dan wajah sungut-sungut Bu Prani pada pemilik rumah kontrakan Bu Prani itu, yang kemudian dikaitkan dengan ‘reaksi’ Bu Prani terhadap ketidakwajaran yang terjadi di dekatnya (di *scene-scene* berikutnya) tetap saja menjadi resiko yang tak mampu menghapus kesan: bahwa gambaran awal terhadap karakter Bu Prani belumlah cukup memadai untuk dijadikan rasionalisasi atas reaksi psikologis Bu Prani terhadap apa yang dialaminya di kemudian hari. Bahkan, reaksi tersebut masihlah dirasakan sebagai sesuatu yang datang secara ‘tiba-tiba’.

Esensi yang dijabarkan di atas, tergambar secara jelas pada alur cerita berikutnya, di mana kejadian berikutnya merupakan penyulut masalah. Suatu peristiwa yang melahirkan *inciting incident* atau



point of attack, di mana jika tidak ada peristiwa ini, maka cerita itupun tak akan berlanjut. Kegentingan itu bermula saat Bu Prani terjebak antrian panjang saat membeli kue putu di pasar. Ia memergoki salah satu pengantri menitipkan nomer antriannya kepada pengantri lain, yang dalam pengakuan penitip nomer antrian itu, orang yang dititipinya itu masih saudaranya. Bu Prani bereaksi. Ia meradang dan menegur penitip nomer antri tersebut agar tertib dalam mengantri. Rupanya, hal tersebut justru memancing emosi penitip nomer antrian tersebut. Pertengkaran pun terjadi. Pejual kue putu, Bu Rahayu, (diperankan oleh Sri Widati) mencoba meleraikan, tapi Bu Prani makin kesal. Pertengkaran pun semakin sengit. Karena tak tahan melihat kegaduhan itu, terutama terhadap tuduhan balik dari penitip nomer antrian tadi, Bu Prani pun pergi sambil berucap: “Ah, *sui!*” Inilah yang menjadi pemantik masalah. Kejadian itu rupanya direkam oleh pengunjung dan menyebarkannya di media sosial. Disebutkannya dalam video tersebut, bahwa seorang guru telah memarahi pedagang di pasar bahkan mengumpatnya dengan kata-kata: “Ah, *asu ki!*” Tak lama kemudian, pengunggahan video itu pun viral. Padahal di saat yang sama, Bu Prani tengah mengikuti seleksi dan pemilihan Wakil Kepala Sekolah, Bidang Ke-siswa-an, di sekolahnya. Atas anjuran Tita, maka Bu Prani pun menyampaikan klarifikasi yang kemudian diunggah Tita ke sosial media. Bukannya mereda, klarifikasi itu justru semakin memviralkan unggahan video tersebut. Muklas pun marah, karena hal itu menyangkut *image* dan nama baiknya sebagai kreator konten.

Cerita pun berkembang setelah sekumpulan alumni sekolah Bu Prani memberikan testimoni dan mengkonfirmasi karakter sebenarnya dari Bu Prani, yang telah dicemarkan oleh viralnya video pertengkaran di pasar tersebut. Sikap para alumni itu, telah membuat Bu Prani sedikit lega, karena merasa tidak sendirian lagi dalam menghadapi persoalannya yang menimpanya. Sayangnya, hal itu tidak berlangsung lama. Semuanya menjadi runyam setelah munculnya unggahan video Gora, yang juga memberi testimoni untuk memberikan

pembelaan terhadap Bu Prani sebagai gurunya. Kesalahan Gora adalah diungkapkannya bentuk ‘refleksi’ yang pernah dijatuhkan oleh Bu Prani selama ia menjadi siswa Bu Prani, yakni dengan menggali kuburan untuk beberapa mayat. Hal tersebut akhirnya menimbulkan kecaman dan makian netizen yang makin meluas. Apalagi, masalah tersebut telah dikomoditasi oleh sebuah media *online: Gaung Cinta*. Tak pelak, *branding-branding* pun mengundurkan diri untuk bekerja sama dengan Muklas, sementara Tita pun dipecat dari kumpulan band yang labuhnya.

Masalah pun tak berhenti sampai di situ. Di saat Bu Prani dan anak-anaknya sibuk mencari alamat Gora untuk dimintai klarifikasinya, tiba-tiba pak Didit pun menghilang. Semakin lengkaplah tumpukan masalah harus diterima Bu Prani. Muklas Meradang dan menyalahkan ibunya, sementara Tita membela ibunya dan justru menyalahkan Muklas atas sikapnya yang egois.

Tita sebenarnya telah berinisiatif untuk mendatangi Bu Rahayu, pedagang kue putu, agar memberikan klarifikasi bahwa viralnya video pertengkaran itu telah menyebabkan dirinya sakit dan bahwa Ibu Prani telah mengumpat padanya. Bu Rahayu menyanggupinya, tapi sayang setelah video wawancaranya itu diunggah, persoalan Bu Prani bertambah viral, sehingga semakin mengganggu Bu Rahayu dalam berjualan. Anak Bu Rahayu pun meradang dan menumpahkan kekesalannya pada Muklas dengan memukulnya, saat Muklas mendatangi rumah Bu Rahayu untuk meminta maaf padanya.

Cerita ini diakhiri oleh pertemuan Gora dan Bu Prani atas inisiatif Miss Tunggul (diperankan oleh Nungki Kusumastuti). Rupanya Pak Didit menghilang adalah karena mencari Miss Tunggul, yang juga psikiater langganan konselingnya. Gora yang bertemu Bu Prani akhirnya memang bersedia memberi testimoni bahwa hukuman menggali kubur yang dijatuhkan oleh Bu Prani itu, justru berdampak positif. Sayang hal itu tidak bisa mencegah merebaknya kemarahan para netizen, termasuk pihak sekolah yang sangat mencemaskan masalah Bu Prani tersebut,



terutama terkait dengan kemajuan sekolah. Terlebih lagi Gora juga tidak mau menceritakan secara detail pada publik, efek dari ‘refleksi’ menggali kuburan itu karena tidak ingin masa depan dan interaksi sosialnya terganggu. Bu Prani pun akhirnya semakin tersudut oleh sikap yayasan yang disampaikan oleh Kepala sekolah (diperankan oleh Muhammad Nur Qomaruddin) yang seolah menghendaki dirinya untuk tidak menjadi bagian dari sekolah itu lagi. Dengan tanpa ragu, Bu Prani pun mengajukan pengunduran diri sebagai guru sekolah tersebut. Film ini diakhiri perjalanan Bu Prani yang pergi bersama mobil pengangkut barang-barangnya, dengan dibuntuti dua anaknya yang mengendari sepeda motor, melewati hujan rintik dan rimbunnya hutan.

3.2. Pembahasan

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

3.2.1. Tampilan Seni Peran (*Acting*)

Sebagai ‘media’ yang berperan sangat vital dalam menyampaikan isian (*content*) film maka kemampuan berperan para pemain film sangatlah penting (Irianto et al., 2023). Begitu pentingnya, kemampuan berperan (akting) para pemain sehingga skenario yang baik, gambar yang baik, akan kehilangan kualitas film secara keseluruhan, jika tidak ditopang oleh permainan para pemeran yang maksimal (Boggs, 1986). Akting para pemeran dalam film, dengan demikian memiliki

fungsi yang menentukan dalam melahirkan film-film berkualitas. Sebagai karya yang berusaha menjadi cermin atas realitas, akting film diharapkan menghasilkan karakter yang jujur dan natural (Novianto, 2022).

Acting dalam film sejatinya lebih menghendaki kekuatan personalitas. Artinya, dalam film, penonjolan acting selalu memancarkan ‘pribadi’ para pemerannya. Oleh karenanya, dalam acting film jarang sekali dikenal tendensi untuk menjadi karakter yang sama sekali berbeda dengan ‘diri pemeran’ atau suatu kaharusan untuk menjadi ‘orang lain’ tetapi akting dalam film adalah penggunaan hal-hal yang ‘khas’ dalam diri pemeran untuk menyesuaikan diri dengan nasib, kondisi dan situasi yang dialami tokoh (Booker, 1982). Dengan demikian, akting film yang berhasil terletak pada kemampuan para pemain film untuk meyakinkan para penonton, pada karakter tokoh yang dimainkan, atau dalam bahasa yang populer dikalangan para pembuat film sebagai akting yang tidak terlihat akting (Boggs, 1986).

Secara keseluruhan, penampilan para pemeran dalam film *Budi Pekerti* telah menghadirkan kekuatan akting yang meyakinkan. Impresi seorang guru Bimbingan dan Konseling, di masa Pandemi Covid 19, yang ditampilkan oleh Sha Inne Febrianti sudah tergambar dengan meyakinkan. Kemampuan dalam bercakap dengan penggunaan aksen dan ‘dialek Jogja’, sebagai latar peristiwa, mampu dituturkan secara wajar, meskipun ketika bercakap dalam ‘bahasa Jawa pergaulan’ yang mengharuskan terdengar renyah dan cair, aksen ‘jakarta’ tampak masih belum sepenuhnya hilang. Tapi secara keseluruhan, figur ibu Guru sudah tergambar dan melekat sangat natural dalam personalnya. Dalam penghayatannya, setiap kehadiran Bu Prani terasa ‘hidup’ dan memantik perhatian. Betapun begitu, penampilan Sha Inne Febrianti terlihat belum maksimal di beberapa *scene*. Keharuan-keharuan ketika dia harus memutuskan persoalan yang dilematis dan sangat pahit, kurang menghadirkan kedalaman emosi yang sanggup mengedior emosi



penonton. Adegan pergulatan batin saat harus dipersalahkan anak-anaknya dalam kasus viralnya video ‘umpatannya’, juga adegan saat memutuskan harus meninggalkan sekolah yang ia cintai, berlalu tanpa penegasan lewat isak yang lebih ekspresif dan ‘dalam’. Tingkat kemurungan dan kecemasan dibawakan dengan ‘kesantiaian’ dan ‘kesabaran’ sehingga mengurangi bobot dan entitasnya sebagai ‘perempuan biasa’ yang bisa panik dan histeris.

Penampilan Angga Aldi Yunanda secara keseluruhan juga mampu menampilkan karakter Muklas dengan meyakinkan. Fluktuasi emosi yang menjadi bagian dari karakternya dihadirkan secara proporsional dan natural. Betapun begitu, identitas yang melekat pada sosoknya di beberapa adegan tampak masih dominan sebagai ‘anak Jakarta’ dan bukan ‘anak Jogja’. Pada beberapa *scene*, Angga Aldi Yunanda juga belum memaksimalkan kekuatan emosinya, saat mengalami kegusaran atas terancamnya bentuk kerja sama yang dia rintis dengan berbagai *founder* dan brand akibat dari viralnya kasus ibunya. Perubahan dan tensi ketegangan dalam reaksinya menghadapi kasus ibunya tersebut, harusnya bisa dihadirkan lebih menyentuh dan lebih memberi ‘tekanan’ pada penonton tentang dampak dan akibat dari pilihan sikapnya sekaligus juga turut mendongkrak rasa empati penonton pada nasib Ibunya.

Penampilan Prilly Latuconsina seolah seirama dengan pencapaian akting Sha Inne Febrianti. Karakter Tita tumbuh dan hadir sesuai kontribusinya sebagai salah satu penyulut perkembangan dramatik. Cara Tita dalam memberi dukungan pada Ibunya, atas sikap egois Muklas dapat digambarkan dengan baik. Sayangnya, di beberapa *scene* yang membutuhkan hentakan emosi, Prilly memperlihatkan penghayatan yang belum maksimal. Cara mengekspresikan kemarahan Tita Ketika Muklas menyudutkan Ibunya, cara Tita bereaksi atas pencopotannya sebagai anggota band karena menanggung efek atas video viral terkait Ibunya masih terkesan terlalu ‘biasa’ dan tidak terasa ‘menusuk’.

Secara menyeluruh, penampilan para pemeran lain sangatlah mendukung dramatik. Nungki Kusumastuti tampil memukau sebagai psikiater yang berempati pada nasib Bu Praning. Sebagai pendatang baru, Omara Naidra Esteghlal bermain sangat kuat sebagai Gora, yang merupakan salah satu penyulut klimaks dalam cerita. Begitupun dengan tampilan Muhammad Nur Qomaruddin yang menjalankan perannya sebagai kawan Bu Prani dan pengurus sekolah, pernyataan-pernyataannya terasa penuh penjiwaan, sehingga ‘perang batin’ dalam diri Bu Praning pun dapat tergambarkan dengan jelas. Karakter tokoh diciptakan secara apik dan disesuaikan untuk memenuhi kebutuhan dramatik cerita, agar konflik dapat berkembang dan memuncak (Irianto et al., 2024; Mustikawati et al., 2023).

3.2.2. Pengemasan Tata Artistik

Penataan artistik sejatinya adalah pengaturan dan pengemasan semua material yang menjadi objek pengambilan gambar yang bersifat ‘objek tak bergerak’, yang pergerakannya sangat ditentukan oleh *move* dan respon para pemeran film dan ditentukan oleh bentuk-bentuk pengambilan gambar yang dieksekusi oleh pengambil gambar (Irianto, 2023). Dengan demikian kesan pergerakan ‘objek tak bergerak’ tersebut sangat ditentukan sudut pengambilan gambar, jenis-jenis *shoot*, komposisi, dan pergerakan kamera itu sendiri. Betapa pun begitu, pengaturan dan pilihan-pilihan material artistik juga sangat menentukan terciptanya keindahan sinematografis, sehingga dalam produksi film persoalan yang menyangkut artistik membutuhkan *diligent* dalam merealisasikannya yang kemudian disebut sebagai *director of art*.

Secara umum, penataan artistik dapat dirinci dalam beberapa unsur. Dua hal terpenting di antaranya adalah penataan *setting* dan penataan kostum, juga tata rias. *Setting* adalah keseluruhan material yang menjadi latar terjadinya aktivitas para tokoh atau sebuah gambaran lokasi (*shot of location*) yang dekat dengan peristiwa yang akan terjadi sebagai penjelas geografis maupun sosiologis. Material *setting* dengan demikian juga



terkait dengan properti yang melengkapi latar cerita tersebut seperti kebutuhan *furniture*, ornamen-ornamen dinding, dan jenis-jenis properti yang lain. Sedangkan kekuatan kostum terletak pada kontribusi kostum tersebut bagi penegasan jiwa zaman, status sosial para tokoh dan dukungan warna dominan kostum bagi kebutuhan *tone color* film secara keseluruhan.

Hal mencolok dalam penggambaran *setting* film *Budi Pekerti* adalah kekuatan elemen-elemen artistik dalam menghadirkan impresi lingkungan dan rumah ‘kelas menengah’ di Indonesia. Sudut ruangan, hiasan dinding, pengaturan perlengkapan ruang tengah dan kamar tidur mampu memberikan gambaran kondisi sosial ekonomi pemukimnya, yang merupakan gambaran kelas menengah Jogja (Indonesia). Pilihan properti dan kostum para pemeran, yang di antaranya memakai alat transport skuter (*otoped*) semakin memberi aksentuasi yang artistik dan impresif, sementara penempatan ruang dalam pasar sebagai ‘area permainan’ juga memberi efek sinematografis yang kuat. Namun sangat disayangkan, pengaturan interior di rumah Bu Prani justru belum maksimal dalam mendukung status pendidikan dan idealisme Bu Prani. Ruangan dalam rumah itu, tampak tanpa kesan intelektual dan ‘terdidik’ dan terlalu kosong dalam hiasan dinding dan pernik *furniture* yang mencerminkan rumah ‘seorang guru idealis’.

Hal lain yang pantas dicermati adalah minimnya ikon kota Yogyakarta dalam tampilan tata artistik, di luar eksterior maupun interior pasar dan impresi dari alat transportasi. Lanskap kota yang menegaskan lokalitas Yogyakarta tampak sedikit sekali dihadirkan. Demikian juga dengan *istabliish shot* yang mengeksplor kekuatan tradisi kota Yogyakarta nampaknya juga sengaja diminimalisir. Tanpa Sha Inne Febrianti, Sri Widayati dan Muhammad Nur Qomaruddin, tampaknya penonton akan terlalu lamban menemukan ‘cita rasa Jogja’ yang menjadi latar peristiwa dalam film tersebut.

3.1.3. Penataan Cahaya

Cahaya memegang kontribusi yang penting dalam film. Bahkan, seluruh impresi film boleh dikatakan merupakan hasil dari manipulasi cahaya (Pratista, 2008). Tata cahaya di film berusaha memberikan kesan yang natural dan realistik untuk mempertahankan ilusi atas realitas (Sathotho & Maharani, 2023). Fungsi cahaya menjadi sangat penting bukan sekedar sebagai penegas objek, penunjuk waktu dan penentu dimensi ruang tetapi warna cahaya juga dapat memberikan dukungan terciptanya suasana peristiwa dan impresi gambar yang dihadirkan. Pengaturan cahaya dengan demikian tidak sekedar terkait dengan intensitas, arah, serta sumber tetapi juga modifikasi warna yang dibutuhkan setiap adegan agar penonton dapat terhubung secara emosional melalui visual cahaya (Zatadini & Purwacandra, 2023).

Secara umum, pencahayaan dalam film *Budi Pekerti* tidak memperlihatkan kelemahan dan kejanggalan yang mencolok. Seluruh penataan cahaya telah berhasil memberikan suasana yang natural. Semisal pada adegan pertengkaran di Pasar maupun adegan-adegan di rumah kediaman Bu Prani dengan adegan di ruang konselir Gora dan Pak Didit, meskipun dihadirkan dalam dua sisi ruang yang kontras secara ‘karakter ruang’ tapi tak mengaburkan kesan kebersahajaan para penghuninya.

3.3. Novelty dan Implikasi

Kebaruan yang ditawarkan dalam penelitian ini adalah analisis *mise en scene* dalam film *Budi Pekerti*. Film ini merupakan film baru yang berkualitas, sehingga belum ada penelitian yang mengkaji film ini sebelumnya. Selain itu, penelitian ini tidak hanya membahas elemen sinematik saja, tetapi secara kritis juga menawarkan analisis ideologis film melalui analisis makna naratif. Penelitian ini menawarkan sudut pandang baru dalam kajian film, terutama melalui pendekatan analisis kritis atas film.

Kontribusi nyata dalam penelitian ini adalah pengembangan literasi atas kritik film di



Indonesia. Analisis *mise en scene* ini menawarkan upaya pengungkapan makna film melalui pendekatan yang sistematis. Di luar ranah akademik, hasil penelitian ini berguna bagi kritikus dan praktisi film dalam merancang adegan dengan narasi dan ideologi yang kuat. Penelitian ini dapat menjadi landasan dan sumber inspirasi untuk terciptanya karya-karya film Indonesia yang berkualitas.

4. KESIMPULAN

Film *Budi Pekerti* arahan sutradara Wregas Bhanuteja adalah salah satu film yang dibuat dengan perwujudan unsur *mise en scene* yang maksimal. Perwujudan *mise en scene* yang maksimal tersebut, tercermin dari penggarapan aspek lakuan (akting) yang tidak memperlihatkan kelemahan mencolok dalam penuturan cerita, mulai dari awal hingga akhir film. Sajian artistik juga memperlihatkan pengemasan yang mampu mempertegas impresi gambar, dan mampu menunjukkan status sosial yang menjadi latar cerita dalam skenario.

Beberapa kelemahan penyajian *mise en scene* dalam film *Budi Pekerti* antara lain dapat dilihat dari tidak maksimalnya para pemeran dalam memperlihatkan 'kedalaman' emosi dan aspek-aspek psikologis bagi kebutuhan dramatik dalam perjalanan cerita, dan terkukungnya akting yang masih terkesan tanpa dinamika yang tajam, sehingga terasa kurang sebanding dengan kepentingan yang dialami para tokoh. Dalam pengolahan tata artistik di kediaman Bu Praning misalnya, juga belum memberikan kesan maksimal pada status 'pendidikan' dan kekuatan paradigma tokoh. Di samping itu, tata artistik juga dikreasi dengan penanda lokal yang minim sebagai cerminan latar cerita.

Selebihnya, film ini layak diapresiasi sebagai media penuturan yang kental menawarkan renungan atas merebaknya dunia digital dan dunia *online* yang sering memperuncing dan memperkeruh suasana, bahkan menjadi alat kesewenang-wenangan. Film ini bukan sekedar alat untuk menyebar kearifan dalam menghadapi perkembangan zaman, tetapi juga menjadi

penyadaran untuk antisipasi efek negatif kemajuan teknologi yang sangat menjanjikan kenyamanan, tapi tanpa disadari juga menggerus kemanusiaan.

5. DAFTAR RUJUKAN

- Alfathoni, M. A. M., & Manesah, D. (2020). *Pengantar Teori Film*. Deepublish.
- Armanto, R. B., & Paramita, S. (2013). *Skenario: Teknis Penulisan Struktur Cerita Film*. FFTV-IKJ Press.
- Boggs, J. (1986). *Cara Menilai Sebuah Film*. Yayasan Citra.
- Booker, R. L. (1982). *Acting for Film*. Yayasan Citra.
- Ibad, G. I., Wajihudin, W., & Suharijadi, D. (2023). ASPEK MISE EN SCENE DALAM MENGGAMBARKAN PERUBAHAN PERILAKU TOKOH MARIA PADA FILM LOOK AWAY. *ROLLING*, 6(1), 76. <https://doi.org/10.19184/rolling.v6i1.13789>
- Indrawan, A., Julio, C., & Van Ness, E. C. (2025). The Sacred and the Sinister: A Musicological Inquiry into Ave Satani in The Omen. *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan*, 25(3), 414–429. <https://doi.org/10.24821/resital.v25i3.14890>
- Irianto, I. S. (2021). Visi Dramatik Soekarno dalam Drama Rainbow: Poetri Kentjana Boelan. *Melayu Arts and Performance Journal*, 4(2), 141. <https://doi.org/10.26887/mapj.v4i2.2210>
- Irianto, I. S. (2023a). Rekonstruksi Dramaturgi Soekarno dalam Drama Rainbow: Poetri Kentjana Boelan. *Dance and Theatre Review*, 6(1), 26–42. <https://doi.org/10.24821/dtr.v6i1.9244>
- Irianto, I. S. (2023b). Rekonstruksi Dramaturgi Soekarno dalam Drama Rainbow: Poetri Kentjana Boelan. *Dance and Theatre Review*, 6(1), 26–42. <https://doi.org/10.24821/dtr.v6i1.9244>
- Irianto, I. S., Gustyawan, T., & Handayani, L. (2023). Implementation of Vocal Training Methods from the Stanislavski System in the Kanti Becakap. *Jurnal Seni Dan Budaya*, 7(1), 160–171.



- <https://doi.org/10.24114/gondang.v6i2.48190>
- Irianto, I. S., M., H., Riswani, & Gustyawan, T. (2024). Dramaturgical Design Based on The Legend of Dideng Puti Dayang Ayu from Rantau Pandan. *Mudra Jurnal Seni Budaya*, 39(2), 185–196. <https://doi.org/10.31091/mudra.v39i2.26310>
- Listiyapinto, R. Z., & Mulyana. (2024). Analisis Wacana Kritis dalam Film *Budi Pekerti*. *Wacana : Jurnal Bahasa, Seni, Dan Pengajaran*, 8(1), 11–17. <https://doi.org/10.29407/jbsp.v8i1.21749>
- Melysa, M. P. A., & Puspitasari, I. (2024). REPRESENTASI NILAI MORAL PADA FILM *BUDI PEKERTI* KARYA WREGAS BHANUTEJA (KAJIAN SOSIOLOGI SASTRA). *ASMARALOKA : Jurnal Pendidikan, Linguistik Dan Sastra Indonesia*, 2(2), 1–19. <https://doi.org/10.55210/asmaraloka.v2i2.402>
- Mustikawati, R., Sadewa, G. P., & Fadholi, M. A. (2023). Vertical Video Trends Among Amateur Digital Platform Users as an Alternative for Film Production. *Journal of Urban Society's Arts*, 9(2), 129–136. <https://doi.org/10.24821/jousa.v9i2.7949>
- Novianto, W. (2022). Bentuk, Gaya, dan Makna Akting dalam Film Opera Jawa Sutradara Garin Nugroho. *Ekspresi*, 10(1). <https://doi.org/10.24821/ekp.v10i1.7852>
- Pavis, P. (1982). *Languages of Stages. Essays in the Semiology of the Theatre*. PAJ Publications.
- Payuyasa, I. N., & Denny Chrisna Putra, I. M. (2022). Using The Documentary Film “Sang Hyang Jaran: Teja Darmaning Kauripan” as A Medium For Preserving Traditional Art. *Lekesan: Interdisciplinary Journal of Asia Pacific Arts*, 5(1), 26–36. <https://doi.org/10.31091/lekesan.v5i1.1988>
- Payuyasa, I. N., Lia Susanthi, N., & Hari Kayana Putra, I. B. (2022). The Embodiment of Mahakrya Lango Film. *Lekesan: Interdisciplinary Journal of Asia Pacific Arts*, 5(2), 137–148. <https://doi.org/10.31091/lekesan.v5i2.2157>
- Pracintya, I. A. E., Darma Putra, I. N., & Sucita Yanthy, P. (2022). Tourism Promotion Symbols for Bandung City in a Teenager Romantic Film ‘Dilan 1990.’ *Mudra Jurnal Seni Budaya*, 37(4), 374–381. <https://doi.org/10.31091/mudra.v37i4.2084>
- Pratista, H. (2008). *Memahami Film*. Homerian Pustaka.
- Rohmah, M. (2024). Pesan Singkat Film *Budi Pekerti*: Beretika dalam Bermedia. *AL-MIKRAJ Jurnal Studi Islam Dan Humaniora* (E-ISSN 2745-4584), 4(02), 1–15. <https://doi.org/10.37680/almikraj.v4i02.4396>
- Sarbeni, I., Agustiningih, D., & El-Xavier, M. T. Z. (2023). Screenplay of Asal-Muasal Tanah Jawa: A Prototype of The Babad Tanah Jawi Script Content Saving Through Adaptation. *Mudra Jurnal Seni Budaya*, 38(3), 341–359. <https://doi.org/10.31091/mudra.v38i3.2200>
- Sathotho, S. F., & Maharani, A. A. S. (2023). KONVENSI TATA ARTISTIK TEATER PANGGUNG DALAM PEMENTASAN TEATER VIRTUAL SITI SEROJA OLEH TEATER KOMA. *Jurnal Pendidikan Seni Rupa Undiksha*, 13(1), 70–79. <https://doi.org/10.23887/jjpsp.v13i1.61005>
- Siagian, G. (2006). *Menilai Film* (G. Prakosa, Ed.). Dewan Kesenian Jakarta.
- Swaradesy, R. G., & Rembulan, D. B. (2024). The Existence of Woman Filmmakers in Film Ecosystem of Bandung. *Mudra Jurnal Seni Budaya*, 39(2), 203–210. <https://doi.org/10.31091/mudra.v39i2.2289>
- Syifa Awaliyah, M., Gunara, S., & Pendidikan Seni dan Desain, F. (2024). Peran Lagu “Pelukku untuk Pelikmu” pada Film “Imperfect.” In *Journal of Music Science* (Vol. 7, Issue 2). <https://jurnal.isi-dps.ac.id/index.php/jomsti/>
- Xi, L. J., & Thani, W. J. I. W. A. (2024). An Electronic Art Method within the Framework of Xu Shi Art Composition. *Harmonia: Journal of Arts Research and*



Education, 24(2), 263–270.
<https://doi.org/10.15294/harmonia.v24i2.380>

- Yudhanto, S. H., & Setyawan, A. (2024). Concept (間) MA: Philosophical Identification and Analysis in Animated Films Howl's Moving Castle (2004). *Journal of Urban Society's Arts*, 11(2), 77–92.
<https://doi.org/10.24821/jousa.v11i2.12423>
- Yudiaryani. (2002). *Panggung Teater Dunia: Perkembangan dan Perubahan Konvensi*. Pustaka Gondho Suli.
- Yuniar, R., Ningrum, D. F., Rahmah, I., & Sy Saad, A. N. S. I. P. (2023). Semiotics of "Top Gun: Maverick" Film as an Inspiration for Indonesia to Rise up from the Covid-19 Pandemic. *Journal of Urban Society's Arts*, 10(1), 19–31.
<https://doi.org/10.24821/jousa.v10i1.9070>
- Zatadini, Z., & Purwacandra, P. P. (2023). PENATAAN ARTISTIK FILM TARI 'WATESMANTRA' BERBASIS PUISI. *Ekspresi*, 12(1).
<https://doi.org/10.24821/ekp.v12i1.10207>