

***A DIRECTORIAL STRATEGY BASED ON ITALIAN NEOREALISM
TO REPRESENT URBAN MARGINALITY:
A FILM-CREATION STUDY OF “KITA, DAN KAKI-KAKI
YANG TERLUKA”***

**STRATEGI PENYUTRADARAAN
BERBASIS NEOREALISME ITALIA UNTUK MEWAKILI
KEMARGINALAN PERKOTAAN: STUDI PENCIPTAAN FILM
*KITA, DAN KAKI-KAKI YANG TERLUKA***

Aldis Elwananda¹, Stephanus Andre Triadiputra²

^{1,2}Institut Seni Indonesia Surakarta, Surakarta, Indonesia

Email: aldiselwan@std.isi-ska.ac.id¹, andre@isi-ska.ac.id²

Abstract

This research stems from the creative process of directing the film *Kita, dan Kaki-kaki yang Terluka* (*The Lament Of Wounds Between Us*), which attempts to capture the pulse of life in Jakarta's marginalized communities through the lens of Italian Neorealism. By placing mise-en-scène elements—particularly time, urban space, and conflict tension—at the center of exploration, the film utilizes real locations and daily rhythms to present a portrait of structural poverty and the cycle of disease passed down across generations. The research findings demonstrate that setting-oriented directorial decisions can reveal often-hidden social layers, while simultaneously strengthening the social realism approach in the production of short fiction films.

Keywords: Directing, Italian Neorealism, Mise-En-Scène/Setting, Urban Marginality, *Kita, dan Kaki-kaki yang Terluka*

Abstrak

Penelitian ini berangkat dari proses kreatif penyutradaraan film *Kita, dan Kaki-kaki yang Terluka* yang berupaya menangkap denyut kehidupan masyarakat marginal Jakarta melalui kacamata Neorealisme Italia. Dengan menempatkan elemen mise-en-scène—khususnya waktu, ruang kota, dan ketegangan konflik—sebagai pusat eksplorasi, film ini memanfaatkan lokasi nyata dan ritme keseharian untuk menghadirkan potret kemiskinan struktural dan siklus penyakit yang diwariskan lintas generasi. Temuan penelitian menunjukkan bahwa keputusan penyutradaraan yang berorientasi pada setting dapat membuka lapisan-lapisan sosial yang kerap tersembunyi, sekaligus memperkuat pendekatan realisme sosial dalam produksi film fiksi pendek.

Kata kunci: Penyutradaraan, Neorealisme Italia, Mise-En-Scène/Setting, Marginalitas Perkotaan, *Kita, dan Kaki-kaki yang Terluka*

1. PENDAHULUAN

Film fiksi merupakan medium representasi yang membangun realitas melalui serangkaian keputusan estetis dan teknis yang meliputi penataan visual, penyusunan adegan, konstruksi karakter, serta pengembangan konflik dramatik. Rabiger (2008:202) menegaskan bahwa pembuatan film fiksi pada hakikatnya merupakan proses mengusulkan versi tertentu dari realitas, baik dalam bentuk fantasi maupun dalam pendekatan realisme. Dengan demikian, film tidak sekadar meniru kenyataan, tetapi menyajikan gagasan, interpretasi, dan perspektif tertentu mengenai kehidupan sosial melalui struktur naratif yang dibangun.

Dalam sejarah perfilman, gerakan Italian Neorealism dikenal sebagai salah satu pendekatan realis yang menekankan penggambaran kondisi sosial secara apa adanya. Gerakan ini muncul sebagai respon terhadap rezim fasis Mussolini dan menggunakan lokasi nyata, aktor non-profesional, serta estetika yang menolak dramatisasi berlebih untuk menampilkan kehidupan masyarakat kelas bawah pasca Perang Dunia II (Shiel, 2006). Himawan Pratista (2022) mencatat bahwa film-film neorealis umumnya menghadirkan tema kemiskinan, ketidakadilan, dan pergulatan hidup masyarakat marginal, dengan karakter yang berasal dari kelompok buruh, petani, pekerja informal, hingga pengangguran.

Pendekatan tersebut relevan digunakan untuk membaca fenomena kemiskinan struktural di kota-kota besar Indonesia, termasuk Jakarta. Kemiskinan struktural merupakan

bentuk kemiskinan yang muncul akibat ketidakseimbangan dalam struktur sosial, terutama terkait akses terhadap sumber pendapatan dan layanan publik (Soemardjan dalam Nurjaya, 2024). Kondisi tersebut sering kali berkelindan dengan masalah kesehatan kronis, seperti diabetes, yang lebih banyak dialami kelompok masyarakat berpendapatan rendah dan diwariskan melalui pola hidup, keterbatasan layanan kesehatan, serta tekanan ekonomi antar generasi (Eseadi, 2023). Dengan demikian, representasi kemarginalan urban dalam film tidak hanya memerlukan pemahaman sosial-ekonomi, tetapi juga strategi penyutradaraan yang mampu menangkap ritme keseharian, ruang hidup, dan tekanan struktural yang dialami masyarakat.

Mise-en-scène menjadi salah satu perangkat estetik penting dalam usaha tersebut. Konsep mise-en-scène, yang berarti “meletakkan sesuatu ke dalam adegan”, mencakup empat komponen utama: setting, kostum dan tata rias, pencahayaan, serta penataan pemain (Bordwell & Thompson, 2012). Dalam praktik penyutradaraan berorientasi realisme, setting memegang peranan krusial karena berfungsi sebagai ruang representasi yang memuat informasi spasial, simbolik, dan sosial mengenai karakter dan lingkungan hidupnya (Gibbs, 2002). Penggunaan lokasi nyata, tekstur ruang kota, dan ritme keseharian memungkinkan sutradara menghadirkan konteks sosial yang lebih autentik dan reflektif.

Film *Kita, dan Kaki-kaki yang Terluka* menggunakan pendekatan tersebut untuk menggambarkan hubungan antara kemiskinan struktural dan

penyakit diabetes pada komunitas marginal di Jakarta. Kisah Arif—seorang pekerja minimarket yang harus menghadapi kondisi ayahnya yang menderita diabetes—menjadi pintu masuk untuk menampilkan beban ekonomi, keterbatasan akses layanan kesehatan, serta pola kerentanan yang berulang antar generasi. Pemanfaatan ruang kota padat, fasilitas kesehatan, dan dinamika keseharian dirancang sebagai strategi *mise-en-scène* untuk memperkuat representasi realisme sosial dalam film ini.

Meskipun kajian mengenai realisme dalam perfilman Indonesia telah berkembang, penelitian yang secara khusus mengintegrasikan pendekatan neorealisme Italia dengan praktik penyutradaraan berbasis setting masih terbatas. Terlebih lagi, penelitian yang menempatkan film fiksi pendek sebagai medium analisis praktik artistik dalam konteks kemarginalan urban belum banyak ditemukan. Oleh karena itu, penelitian ini berupaya mengisi kekosongan tersebut dengan mengajukan pertanyaan penelitian sebagai berikut: Bagaimana setting kehidupan masyarakat marginal di Jakarta diwujudkan melalui keputusan penyutradaraan film fiksi pendek *Kita, dan Kaki-kaki yang Terluka* dengan pendekatan Italian Neorealism?

Tujuan penelitian ini adalah untuk menganalisis strategi penyutradaraan berbasis setting sebagai upaya merepresentasikan kemiskinan struktural dan siklus kerentanan kesehatan dalam konteks kehidupan masyarakat marginal perkotaan.

2. METODE PENCIPTAAN

Metode penciptaan film ini

menggunakan pendekatan *practice-based research* (Smith & Dean, 2009) dengan memadukan proses kreatif penyutradaraan dan kajian teoretis mengenai neorealisme Italia, *mise-en-scène*, serta representasi kemarginalan urban. Proses penciptaan dibagi ke dalam tiga tahap utama—praproduksi, produksi, dan pascaproduksi—namun setiap tahap dioperasionalkan sebagai ruang eksplorasi artistik, bukan sekadar prosedur teknis.

a. Tahap Praproduksi: Riset Sosial, Eksplorasi Lokasi, dan Perancangan Mise-en-Scène

Tahap praproduksi diawali dengan riset lapangan di lingkungan permukiman padat di Jakarta Timur dan Jakarta Pusat untuk memahami dinamika kemiskinan struktural, akses kesehatan, serta keseharian masyarakat pekerja sektor informal. Pendekatan observasi partisipatif dilakukan untuk menyerap “ritme keseharian” (Deleuze, 1986) dan memetakan ruang sosial yang akan membentuk setting film.

Sutradara kemudian menyusun naskah dengan prinsip neorealisme Italia sebagaimana dijelaskan Bazin (1960) dan Shiel (2006), yaitu:

- 1) penggunaan lokasi nyata,
- 2) minim drama berskala besar,
- 3) fokus pada konflik keseharian yang sosial-ekonomis,
- 4) karakter berasal dari kelas pekerja yang rentan secara struktural.

Analisis *mise-en-scène* dilakukan dengan mengacu pada empat komponen Bordwell & Thompson (2024) serta penekanan Gibbs

(2002) mengenai hubungan ruang dan karakter. Pemilihan lokasi seperti minimarket, gang sempit, dan ruang pelayanan kesehatan dilakukan berdasarkan tekstur visual yang merepresentasikan tekanan sosial ekonomi.

Selain itu, *casting* mengutamakan aktor non-profesional dan aktor berpengalaman yang mampu menampilkan gestur tubuh natural tanpa dramatik berlebihan—sejalan dengan tradisi *performance minimalism* dalam neorealisme (Wagstaff, 2008).

b. Tahap Produksi: Realisasi Estetika Neorealisme dan Kerja Kamera Observasional

Tahap produksi diarahkan untuk menjaga kontinuitas realisme sebagaimana dianjurkan oleh Bazin melalui *long take*, *deep focus*, dan minimnya manipulasi *mise-en-scène*. Strategi produksi mencakup:

1) Kerja kamera observasional

Kamera diletakkan pada posisi yang membiarkan ruang berbicara (Bazin, 1960), tanpa pemaksaan sudut pandang dramatik. Gerakan kamera dibatasi untuk mempertahankan ruang sosial sebagai pusat naratif.

2) Pencahayaan natural

Menggunakan cahaya ambient kota sehingga tekstur ruang muncul apa adanya, konsisten dengan estetika realisme sosial.

3) Interaksi bebas antara aktor dan ruang

Blocking bersifat fleksibel, memberi ruang improvisasi sesuai teori open form dalam

realisme (Bordwell, 1985).

4) Representasi yang sensitif secara sosial

Mengikuti Shohat & Stam (1994), produksi memperhatikan etika representasi komunitas marginal agar tidak jatuh pada eksotisasi.

Produksi dilaksanakan sesuai kerangka penyutradaraan kolaboratif sebagaimana ditegaskan Rabiger (2008) bahwa pengambilan gambar menjadi momen penting dalam mewujudkan visi sutradara bersama seluruh departemen.

c. Tahap Pascaproduksi: Penyuntingan Berbasis Ritme Sosial dan *Time-Image*

Pascaproduksi berfokus pada penyuntingan ritmis untuk membangun kesan temporalitas keseharian masyarakat urban sebagaimana dikemukakan Deleuze (1986) mengenai *time-image*. Prinsip penyuntingan meliputi:

- 1) mempertahankan durasi shot agar tidak terlalu pendek,
- 2) menyatukan gestur keseharian dan ruang kota sebagai pusat makna,
- 3) mengutamakan alur emosional non-melodramatik,
- 4) meminimalkan eksplanatif dan lebih mengandalkan suara lingkungan (*ambient sound*).

Rangkaian shot kemudian dikurasi untuk membangun gambaran struktural: hubungan antara tubuh, ruang kelas pekerja, dan beban ekonomi yang membentuk siklus kerentanan kesehatan.

3. HASIL DAN PEMBAHASAN

a. Transformasi Data Observasi Sosial ke Konsep *Mise-en-scène*

Lokasi utama yang peneliti gunakan dalam film ini adalah rumah dan minimarket. Rumah berfungsi sebagai tempat tinggal karakter dan minimarket merupakan tempat karakter utama bekerja. Rumah yang terletak disebuah daerah bernama Rawa Belong ini adalah sebuah kontrakan 2 petak. Untuk masuk kedalam rumah, karakter harus melewati gang sempit.

Untuk setting minimarket, digunakan minimarket yang memang sudah ada. Minimarket yang digunakan bukanlah minimarket konvensional dan populer seperti *franchise* yang banyak tersebar di Indonesia. Hal ini untuk menunjukkan bahwa Arif sebagai karakter utama yang bekerja di minimarket tersebut tidak mendapatkan gaji yang standar dan cenderung lebih kecil.



Gambar 1. Akses menuju lokasi rumah Arif melalui gang yang sempit.
(Elwananda, 2025)

Observasi lapangan yang dilakukan pada permukiman padat di Rawa Belong memberikan data mengenai pola ruang, kepadatan

hunian, dan dinamika sosial ekonomi yang kemudian menjadi dasar desain *mise-en-scène* film *Kita, dan Kaki-kaki yang Terluka*. Data tersebut tidak hanya berfungsi sebagai referensi visual, tetapi sebagai "dokumen sosial" yang diolah secara artistik.

Gibbs (2002:5) menegaskan bahwa "*mise-en-scène is not the background of a film but its expressive texture, a system of signs that shapes meaning.*" Dengan demikian, penggunaan ruang sempit, gang gelap, dan kontrakan dua petak tidak dimaksudkan sebagai dekorasi, tetapi sebagai "tekstur ekspresif" yang menyampaikan tekanan struktural yang dialami tokoh.

Keputusan untuk tidak memodifikasi ruang mengikuti prinsip realisme Bazinian yang menyatakan bahwa "*the image must preserve the unity of space and its density of reality*" (Bazin, 1960:27). Dengan mempertahankan ruang apa adanya, film ini menempatkan ruang sebagai agen naratif, bukan sekadar latar.



Gambar 2. Setting minimarket sebagai tempat kerja Arif.
(Elwananda, 2025)

b. Penerapan Estetika Realisme Melalui Kerja Kamera Observasional

Sebuah adegan dalam film mencoba menunjukkan kebutuhan bulanan dan rincian biaya amputasi kaki Bapak yang memerlukan biaya sebesar lebih dari 120 juta rupiah. Karena gaji Arif telah dipotong cukup banyak, maka sirna harapan Arif untuk menabung dan membantu Bapak berobat. Selain itu, gaji yang ia terima sebesar 1,5 juta rupiah juga sangat kecil jika dibandingkan dengan kebutuhan hidup bulanannya.

Pada scene 9, kamera tidak melakukan *cut* cepat pada saat Arif memeriksa rincian pengeluaran. Durasi shot yang panjang berfungsi menghadirkan pengalaman afektif, bukan sekadar visual. Dengan pendekatan ini, ruang dan waktu menjadi bagian dari narasi.

Kerja kamera observasional yang diterapkan sepanjang produksi mengikuti prinsip *long take* dan minim intervensi visual. Bazin menulis bahwa "*the long take frees the spectator from directorial control and restores ambiguity to the image*" (1960:36). Dalam film ini, *long take* memungkinkan penonton mengalami ketegangan finansial, tekanan emosional, dan stagnasi temporal sebagaimana dialami Arif.

Gerakan kamera *handheld* yang mengikuti tubuh Arif di lorong-lorong sempit juga mencerminkan prinsip *open form* yang dijelaskan Bordwell: "*In open forms, characters seem to move freely within uncontrolled spaces, as if the world extends beyond the frame*" (Bordwell, 1985:212). Di film ini, tubuh Arif tidak menguasai ruang; ruanglah

yang mengendalikan tubuh, menegaskan tekanan sosial ekonomi.

c. Temporalitas dan Repetisi sebagai *Time-Image*

Film menggunakan dua garis waktu yang dibangun melalui repetisi gestural dan visual. Deleuze (1986:17) menyatakan bahwa "*the time-image appears when the sensory-motor schema breaks down, when situations are no longer extended into action.*" Inilah kondisi Arif: ia tidak dapat menyelesaikan masalah melalui tindakan, karena batas struktural (kemiskinan, layanan kesehatan, biaya, dominasi ayah) membuat tindakan menjadi tidak efektif.

Scene 21 menunjukkan rasa frustasi Arif yang dalam cerita memiliki urgensi untuk mengamputasi kaki Bapaknya yang terkena diabetes. Namun karena tidak memiliki biaya Arif tidak mampu untuk mengakomodasinya.

Arif hanya bisa pasrah, ditambah Bapak yang terus menunjukkan ketidaktinginan dirinya untuk dirawat karena merasa sudah frustasi dengan penyakitnya. Karena frustasinya, Arif melakukan gerakan yang aneh, berkhayal bagaimana seandainya jika dirinya yang harus melakukan amputasi kakinya untuk menggantikan kaki Bapaknya.



Gambar 3. Pada scene 21, Arif memeragakan seolah hendak mengamputasi kaki.
(Sumber: Film *Kita, dan Kaki-Kaki yang Terluka*, 2025)

Adegan Arif yang menggerakkan tangan seolah mengamputasi kakinya sendiri (scene 21) merupakan contoh *time-image*, di mana gesture bukan aksi penyelesaian, melainkan ekspresi mental dari waktu yang macet. Repetisi luka Gema dan Arif dari masa kecil ke masa dewasa adalah bentuk *“repetition of the intolerable”* (Deleuze, 1986:29), yakni ciri realisme modern.

d. Dimensi Representasional dan Etika Visual

Film memberi perhatian besar pada etika representasi kelompok marginal. Shohat & Stam menegaskan bahwa *“representing the Other carries ethical obligations to avoid voyeurism, exoticism, and reductive simplifications”* (1994:14). Pendekatan film ini mengikuti prinsip tersebut melalui:

- 1) penggunaan aktor non-profesional,
- 2) pencahayaan alami tanpa estetisasi luka,
- 3) minimal dialog dramatik,
- 4) kamera yang tidak mendekat ke tubuh sakit secara eksploratif.

Pada sebuah adegan di dalam film ini, penonton akan ditunjukkan luka diabetes Bapak yang telah mencapai kondisi gangrene sehingga harus segera diamputasi, seperti yang terjadi pada scene 4. Scene ini merupakan scene yang menunjukkan keadaan Arif dan keluarganya di masa sekarang. Adegan luka diabetes (scene 4) diambil dalam *medium shot*, memungkinkan penonton melihat kondisi dengan jujur tanpa estetisasi. Ini sesuai dengan anjuran Shohat & Stam bahwa film harus *“neither sanitize nor sensationalize suffering”* (1994:23).

e. Setting sebagai Struktur Konflik: Lokasi, Waktu, dan Level of Conflict

1) Lokasi sebagai Penanda Kelas

Bordwell & Thompson (2012:115) menyatakan bahwa *“settings can shape narrative conflict by imposing limits on characters’ actions.”* Rumah petak dua ruangan, lorong sempit, dan minimarket non-franchise tidak hanya menunjukkan kondisi ekonomi, tetapi juga membatasi gerak Arif secara literal dan metaforis.



Gambar 4. Rumah petak dengan dua ruang tempat tinggal keluarga Arif.
(Sumber: Film *Kita, dan Kaki-Kaki yang Terluka*, 2025)

yang Terluka, 2025)



Gambar 5. Adegan scene 7 menunjukkan Arif sedang bekerja di minimarket.

(Sumber: Film *Kita, dan Kaki-Kaki yang Terluka*, 2025)

Minimarket sempit yang tidak bermerek mengartikulasikan kondisi kerja informal dengan gaji rendah—sebuah ruang yang memproduksi kerentanan.

2) Waktu sebagai Penanda Psikologis

Kracauer menulis bahwa “*film reveals physical reality and also the inner states conditioned by that reality*” (1960:55). Perbedaan waktu—masa kecil dan masa dewasa—menunjukkan dua bentuk realitas psikologis: masa kecil (trauma dan kekerasan domestik) dan masa dewasa (reproduksi trauma melalui beban ekonomi). Keduanya digabungkan untuk menunjukkan kontinuitas penderitaan lintas generasi.

Pada scene 2, penonton dapat mengetahui trauma yang dialami oleh Gema (adik Arif), sehingga ia tidak ingin terlibat dalam mengurus Bapak. Bapak yang

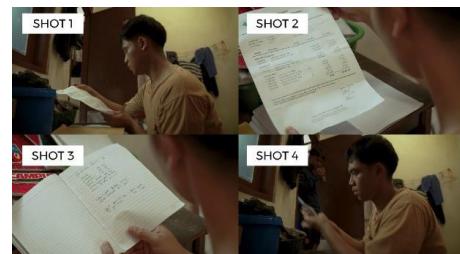
melakukan kekerasan fisik atas kesalahan yang dilakukannya, membuat Gema membenci Bapak.



Gambar 6. Gema memecahkan toples yang melukai kakinya pada scene 2.

(Sumber: Film *Kita, dan Kaki-Kaki yang Terluka*, 2025)

Scene ini menggambarkan bagaimana peran Bapak yang begitu dominan ketika ia masih dapat berjalan. Dominasi Bapak memberikan beban traumatis kepada kedua anaknya hingga dewasa.



Gambar 7. Arif memeriksa tagihan rumah sakit dan kebutuhan uang bulanan.

(Sumber: Film *Kita, dan Kaki-Kaki yang Terluka*, 2025)

3) Level of Conflict

Setting memproduksi konflik dalam skala bertingkat: ruang kerja, ruang keluarga, ruang sosial. Konflik tidak berasal dari antagonis manusia, tetapi dari struktur.



Gambar 8. Arif termangu menatap kondisi Bapak. Ia berpikir keras bagaimana mencari jalan keluar atas persoalan yang dihadapi mereka.
(Sumber: Film *Kita, dan Kaki-Kaki yang Terluka*, 2025)

Shiel (2006:98) menulis bahwa film neorealisme seringkali memperlihatkan “*portrays individuals caught in the web of social and economic forces beyond their control.*” Inilah dasar konflik Arif.

f. Tubuh, Ruang, dan Visualitas Kemiskinan Struktural

Masyarakat marginal hidup dengan berbagai tekanan yang mereka terima. Adegan dalam scene 13 menggambarkan bagaimana Arif juga harus memikul tanggung jawab terhadap kesehatan Gema adiknya. Pada scene ini, Arif mendengarkan penjelasan dokter atas hasil diagnosis tentang kondisi keadaan Gema yang tiba-tiba pingsan. Hasil diagnosis menunjukkan bahwa Gema terkena penyakit diabetes melitus, seperti Bapaknya. Tubuhnya tidak bisa menghasilkan insulin untuk mengontrol gula darahnya.



Gambar 9. Arif sedang mendengarkan penjelasan dokter atas hasil diagnosis terhadap penyakit adiknya, Gema.
(Sumber: Film *Kita, dan Kaki-Kaki yang Terluka*, 2025)

Pada momen ini, Arif benar-benar merasa hampa. Bebannya semakin bertambah ketika Gema justru terjangkit penyakit yang dikhawatirkannya. Sekarang, ia harus mengurus Gema dan Bapak sekaligus, sendirian. Seringkali, keluarga miskin mengandalkan salah satu anggota keluarganya yang terkuat untuk mengemban beban keluarga. Hal ini terjadi pada Arif yang merupakan satu-satunya tulang punggung keluarga.

Kracauer menyatakan bahwa film realis memiliki kekuatan untuk mengungkap “*the physical existence of bodies as bearers of social truth*” (1960:71). Film ini menampilkan tubuh yang kelelahan, tubuh yang sakit, dan tubuh yang terjebak sebagai bentuk realisme material: tubuh Arif sebagai tubuh pekerja tertekan oleh berbagai persoalan, tubuh Bapak sebagai tubuh yang kehilangan mobilitas, dan tubuh Gema sebagai generasi yang mewarisi penyakit. Ruang sempit menahan mobilitas fisik mereka, memperkuat metafora keterjebakan

sosial.

g. Suara Ruang dan Atmosfer Keseharian

Mengikuti teori Chion, suara dalam film realis harus memperluas persepsi ruang. Chion (1994:12) menulis: *"Ambient sound anchors the spectator in a living world, producing a sense of place beyond the visible frame."* Film ini menggunakan: suara motor, obrolan tetangga, suara token listrik yang habis, lonceng sebagai bel pada pintu minimarket, mesin kasir, bising kota, dan suara ceret mendidih.

Tidak ada musik dramatik; pilihan ini mengikuti prinsip neorealisme untuk menghindari *"emotional dictation"*. Suara lingkungan menjadi "narator sosial" yang menegaskan kondisi ekonomi dan ritme keseharian yang timpang.

h. Kontribusi Artistik terhadap Diskursus Realisme Urban

Temuan artistik penelitian ini menunjukkan beberapa kontribusi:

- 1) Transplantasi Neorealisme ke konteks urban Indonesia. Melalui ruang sempit, kerja informal, dan penyakit kronis.
- 2) Integrasi *Mise-en-scène* dengan Metode *Practice-Based Research*. Memperlihatkan bagaimana riset lapangan dan observasi spasial menjadi dasar desain visual.
- 3) Realisme yang sensitif secara etis. Selaras dengan Shohat & Stam: menghindari eksotisasi penderitaan kelas bawah.
- 4) Waktu, repetisi, dan tubuh sebagai struktur makna.

Senada dengan *time-image* Deleuze yang mengekspresikan stagnasi sosial.

Secara umum, film ini mengembangkan pemahaman tentang bagaimana estetika neorealisme dapat digunakan untuk membaca dan merepresentasikan kemiskinan struktural dalam konteks Indonesia kontemporer.

4. KESIMPULAN

Penelitian berbasis praktik ini menunjukkan bahwa representasi kemarginalan urban dalam film fiksi pendek *Kita, dan Kaki-Kaki yang Terluka* terutama dibangun melalui desain setting yang dirumuskan dari riset sosial dan dieksekusi melalui prinsip-prinsip Italian Neorealism. Proses praproduksi yang berangkat dari observasi lapangan di pemukiman padat Jakarta menghasilkan pemetaan ruang sosial yang kemudian diterjemahkan ke dalam *mise-en-scène* yang realistik dan berfungsi naratif. Ruang-ruang sempit, gang-gang gelap, kontrakan dua petak, dan minimarket kecil bukan hanya latar visual, melainkan bagian dari struktur dramatik yang menunjukkan tekanan ekonomi dan keterbatasan mobilitas sosial tokoh-tokohnya. Dengan demikian, riset sosial tidak hanya menjadi landasan tematik, tetapi juga menjadi motor pembentuk estetika film.

Tahap produksi memperlihatkan bahwa penggunaan kamera observasional, pencahayaan natural, dan ruang yang dibiarkan "berbicara" sendiri menciptakan kedekatan yang khas realisme Bazinian. Kamera tidak mendominasi adegan, tetapi mengikuti

tubuh karakter dengan jarak yang etis dan tidak sensasional. Keputusan untuk mengedepankan long take dan minim cut memungkinkan penonton mengalami ketegangan, jeda, dan kekosongan yang dialami Arif dalam kesehariannya. Melalui pendekatan ini, produksi menjadi tempat di mana tekanan struktural diwujudkan secara visual—bukan melalui dialog, tetapi melalui ruang yang menahan tubuh dan waktu yang tidak bergerak.

Pada tahap pascaproduksi, penyuntingan ritmis dan pemilihan shot berbasis time-image menegaskan siklus berulang yang menjadi inti cerita. Repetisi luka Gema kecil dan Arif dewasa, serta pengulangan visual darah dan gula, memperlihatkan bagaimana penyakit dan kemiskinan bekerja sebagai pola yang diturunkan antar generasi. Penyuntingan tidak berupaya menciptakan klimaks melodramatik, melainkan menghadirkan pengalaman temporal yang macet dan repetitif, sejalan dengan konsep Deleuze bahwa realitas sosial yang buntu akan melahirkan citra waktu yang tidak tersambung dengan aksi. Pendekatan ini menghindarkan film dari eksotisasi penderitaan dan justru menempatkan penonton dalam jarak reflektif terhadap kenyataan sosial yang dihadapi tokohnya.

Keseluruhan proses artistik menunjukkan bahwa setting memiliki peran sentral dalam membentuk representasi kemiskinan struktural dan kerentanan kesehatan di perkotaan. Lokasi, waktu, dan level of conflict saling mengunci dalam membentuk ruang pengalaman bagi Arif, sekaligus menampilkan bagaimana struktur sosial bekerja secara diam-diam tetapi

sistematis dalam kehidupan masyarakat marginal. Film ini memperlihatkan bahwa pendekatan neorealisme tidak berhenti pada estetika “apa adanya”, tetapi menjadi cara membaca dan menyuarakan kondisi-kondisi sosial yang sering tersembunyi di balik citra kemajuan kota metropolitan.

Dengan demikian, film fiksi pendek dapat berfungsi sebagai medium analisis sosial sekaligus wadah praktik artistik, terutama ketika metode practice-based research diterapkan secara integratif. Penelitian ini menunjukkan bahwa keputusan penyutradaraan berbasis setting dapat membuka lapisan-lapisan makna yang tidak dapat dicapai hanya melalui naskah atau dialog. Warna, tekstur ruang, gestur tubuh, dan ritme temporal menjadi bahasa visual yang mengungkapkan kerentanan dan keterputusan sosial yang inheren dalam kehidupan masyarakat marginal. Temuan ini menjadi dasar bagi pengembangan praktik penyutradaraan realis selanjutnya, baik dalam konteks film fiksi Indonesia maupun studi sinema berbasis ruang dan kemiskinan struktural.

DAFTAR PUSTAKA

- Bazin, A. (1960). *What is cinema?* (H. Gray, Trans.). University of California Press.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2024). *Film art: An introduction* (13th ed.). McGraw-Hill.

- Chion, M. (1994). *Audio-vision: Sound on screen* (C. Gorbman, Trans.). Columbia University Press.
- Deleuze, G. (1986). *Cinema 2: The time-image* (H. Tomlinson, Trans.). University of Minnesota Press.
- Gibbs, J. (2002). *Mise-en-scène: Film style and interpretation*. Wallflower Press.
- Kracauer, S. (1960). *Theory of film: The redemption of physical reality*. Oxford University Press.
- Nurjaya, I. (2024). Kemiskinan struktural dan ketimpangan sosial. *Jurnal Sosiologi Indonesia*, 14(3), 417–430.
- Pratista, H. (2022). Sinema neorealisme Italia. *Montase Film*. <https://montasefilm.com/sinema-neorealisme-italia/>
- Rabiger, M. (2008). *Directing: Film techniques and aesthetics* (4th ed.). Focal Press.
- Shiel, M. (2006). *Italian neorealism: Rebuilding the cinematic city*. Wallflower Press.
- Shohat, E., & Stam, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the media*. Routledge.
- Smith, H., & Dean, R. T. (Eds.). (2009). *Practice-led research, research-led practice in the creative arts*. Edinburgh University Press.
- Eseadi, C. (2023). Diabetes mellitus and socioeconomic vulnerability. *Journal of Global Health*, 15(4), 1490–1502.
- Wagstaff, C. (2008). Performance and authenticity in Italian neorealism. *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, 1(1), 15–29.