

Analisis Pemanfaatan Ritme Editing pada Film *Andai Ibu Tidak Menikah dengan Ayah* (2024)

¹M. Iskandar Pratama, ²Azril

¹Program Studi Fotografi, Politeknik Negeri Media Kreatif, Kota Jakarta Selatan
²Program Studi Produski Film dan TV, Politeknik Negeri Media Kreatif, Kota Jakarta Selatan

E-mail: ¹iskandar.pratama@polimedia.ac.id, ²azril@polimedia.ac.id

ABSTRAK

Tulisan ini menelaah bagaimana ritme editing difungsikan sebagai alat bantu narasi dalam film *Andai Ibu Tidak Menikah dengan Ayah* (2024) garapan sutradara Fajar Bustomi. Pendekatan yang dipakai ialah analisis tekstual sinematik yang bertumpu pada kerangka kerja David Bordwell dan Kristin Thompson dalam *Film Art: An Introduction*, sekaligus merujuk pada gagasan Karen Pearlman soal *cutting rhythms*. Temuan menunjukkan adanya pola yang terpola rapi: potongan-potongan lambat hadir di momen kontemplasi batin tokoh, sedang rentetan cut cepat mengisi ruang-ruang konflik dan puncak dramatik. Lebih dari sekadar soal tempo, diferensiasi ritme ternyata juga berlaku sebagai penanda temporal—cara halus yang membedakan tiga lapisan waktu dalam cerita: kenyataan hari ini, serpihan kenangan, dan dunia hipotetis yang tak pernah terjadi. Hasilnya, ketegangan batin tokoh utama terasa hadir bukan hanya melalui dialog, tetapi justru lewat cara gambar-gambar itu dipotong dan disambungkan. Kajian ini diharapkan membuka ruang diskusi yang lebih luas tentang editing sebagai bahasa dalam sinema Indonesia masa kini.

Kata kunci : *Andai Ibu Tidak Menikah dengan Ayah*, editing film, ritme editing, sinema Indonesia, temporal narasi.

ABSTRACT

*Editing rhythm is one of those elements of film that works hardest precisely when nobody notices it. This paper examines how cutting pace, transition choice, and shot duration are mobilized as narrative tools in the Indonesian film *Andai Ibu Tidak Menikah dengan Ayah* (What If Mother Never Married Father, 2024), directed by Fajar Bustomi. The film presents a genuine formal challenge: its protagonist Alana simultaneously inhabits her actual present, fragments of childhood memory, and an imagined life that never came to be. Separating those three registers without resorting to title cards or heavy-handed scoring is a job the editing has to carry. Drawing on Bordwell and Thompson's *Film Art: An Introduction* (2010) and Karen Pearlman's *Cutting Rhythms* (2009), alongside supporting scholarship in film psychology and Indonesian cinema studies, this analysis argues that the film's editorial rhythm functions on three distinct levels: as a cue for emotional register, as a temporal differentiator, and as a formal analog for the protagonist's psychological unsteadiness. The broader aim is to bring craft-focused analysis more fully into conversations about Indonesian filmmaking -- a critical context where such questions remain underexplored.*

Keyword : *Andai Ibu Tidak Menikah dengan Ayah, editing rhythm, film editing, Indonesian cinema, temporal narrative.*

1. PENDAHULUAN

Jarang ada medium ekspresi yang menyimpan sebanyak itu keputusan tak kasat mata seperti film. Di balik setiap gambar yang muncul di layar terdapat deretan pilihan: kapan harus memotong, seberapa lama sebuah *shot* dibiarkan hidup, transisi apa yang paling jujur mewakili perpindahan waktu dan perasaan. *Editing* bukan sekadar urusan teknis menyambung-nyambungkan gambar; ia adalah tindak kreatif yang menentukan cara penonton menghidupi sebuah cerita.

Film *Andai Ibu Tidak Menikah dengan Ayah* (2024) hadir dengan premis yang tak mudah dieksekusi. Sutradara Fajar Bustomi mengajak penonton masuk ke dalam pertanyaan yang hampir mustahil dijawab: seperti apa jadinya hidup seorang perempuan—Alana, diperankan Adhistry Zara—kalau kedua orang tuanya tak pernah menikah? Untuk menceritakan sesuatu yang tidak pernah terjadi, film ini harus terus berpindah antara realitas, kenangan, dan bayangan. Tugas itu sebagian besar jatuh ke tangan editing.

Dalam kajian sinema, diskusi tentang ritme *editing* memang sudah berlangsung lama. Bordwell dan Thompson lewat *Film Art: An Introduction* (2010) menawarkan peta analitis yang cukup lengkap soal cara kerja *editing* sebagai sistem formal. Sementara itu Karen Pearlman, dalam *Cutting Rhythms: Shaping the Film Edit* (2009), berbicara lebih jauh—ia menempatkan ritme bukan hanya sebagai masalah durasi, melainkan sebagai pengalaman gerak yang dirasakan

penonton secara hampir fisik. Kedua sudut pandang itu menjadi pegangan utama tulisan ini.

Sayangnya, diskusi tentang aspek teknis-estetis *editing* dalam sinema Indonesia masih jarang menempati ruang utama. Banyak penelitian lebih memilih membahas tema, representasi, atau ideologi—sementara soal bagaimana gambar-gambar itu dipotong dan disambungkan kerap hanya mendapat perhatian pinggiran. Tulisan ini mencoba mengisi celah itu, dengan menjadikan film *Andai Ibu Tidak Menikah dengan Ayah* sebagai jendela untuk melihat ritme *editing* bekerja.

Ada dua hal yang ingin dijawab: pertama, pola ritme *editing* seperti apa yang dipakai dalam film ini; dan kedua, bagaimana pola tersebut berperan dalam membangun makna dan menggugah respons emosional penonton.

2. LANDASAN TEORI

Editing Film dan Cara Kerjanya

Dalam pengertian paling sederhana, *editing* adalah soal memilih *shot* mana yang datang sesudah *shot* mana. Tapi sesederhana itu pun sudah menyimpan konsekuensi yang besar. Bordwell dan Thompson (2010) mengurai proses ini sebagai relasi antara *shot* yang mencakup empat dimensi sekaligus—grafis, ritmis, spasial, dan temporal—di mana setiap potongan berpotensi melahirkan makna yang tak ada dalam masing-masing gambar bila berdiri sendiri.

Sejarah *editing* adalah sejarah eksperimen tanpa henti soal makna. Eisenstein (1949) pernah berargumen keras bahwa ketegangan antara dua gambar yang bertabrakan justru menghasilkan makna ketiga yang lebih kuat dari keduanya. Hollywood sebaliknya—prinsip *continuity editing* di sana justru berusaha keras agar penonton tidak menyadari adanya potongan sama sekali, agar narasi terasa mengalir seperti air. Dua kubu ini membentuk dua tradisi besar yang terus mempengaruhi cara film dibuat hingga kini.

Dalam konteks sinema naratif yang kita kenal sekarang, Bordwell dan Thompson (2010) mencatat setidaknya empat fungsi *editing* yang berjalan bersamaan: menjaga kesinambungan aksi, memperlihatkan relasi sebab-akibat, mengatur waktu dan ruang cerita, serta membangun ritme. Keempat fungsi itu jarang berdiri sendiri; lebih sering mereka bekerja berlapis, dan justru di celah-celah itulah keputusan editorial yang paling bermakna biasanya tersembunyi.

Ritme Editing: Lebih dari Sekedar

Tempo

Kalau ditanya apa itu ritme *editing*, jawaban paling cepat biasanya menyebut soal kecepatan potong—seberapa sering *cut* terjadi, berapa lama rata-rata *shot* berlangsung. Tapi Pearlman (2009) menolak definisi sesempit itu. Baginya, ritme adalah pengalaman gerak dalam waktu, dan pengalaman itu lahir dari pertemuan banyak elemen sekaligus: gerak di dalam bingkai, gerak kamera, tekstur suara, dan tentu saja durasi *shot*. Ritme bukan angka; ritme adalah sesuatu yang dirasakan.

Pearlman (2009) membedakan dua lapisan ritme yang bekerja dalam *editing*. Yang pertama, ritme fisik—sesuatu yang bisa diukur secara objektif lewat data durasi *shot* dan frekuensi *cut*. Yang

kedua, ritme ekspresif—sesuatu yang hanya bisa dirasakan, karena ia lahir dari interaksi antara konten visual, kualitas gerak, dan suara yang menyelubungi gambar. Dan justru ritme ekspresif inilah, kata Pearlman, yang punya daya terbesar dalam menggerakkan emosi penonton.

Walter Murch (2001), editor legendaris di balik *The Godfather* dan *Apocalypse Now*, menambahkan dimensi yang lebih intim lagi. Baginya, *cut* yang benar-benar efektif adalah *cut* yang terjadi tepat saat penonton memang sudah siap berpindah—momen itu, kata Murch, sering bertepatan dengan kedipan mata yang terjadi secara alami ketika perhatian seseorang bergeser. Ada sesuatu yang fisiologis dan psikologis dalam cara manusia menerima *cut*, dan editor yang baik membaca itu dengan insting.

Ritme, Tubuh, dan Emosi Penonton

Temuan dari ranah psikologi sinema memperkuat apa yang para editor sudah rasakan secara intuitif: tempo *editing* berkorelasi langsung dengan tingkat gairah emosional penonton. *Cut* cepat memancing kewaspadaan dan ketegangan; ritme yang pelan membuka ruang bagi perasaan yang lebih tenang, lebih merenung, kadang-kadang malah lebih perih (Cutting et al., 2011). Penonton tidak hanya menonton—mereka merespons secara tubuh.

Pearlman (2009) menyebut fenomena ini *kinesthetic empathy*—semacam resonansi kinestetik antara ritme film dan tubuh penonton. Tanpa sadar, penonton 'bergerak bersama' film: merasakan akselerasi pada saat *cut* mengencang, merasakan kelonggaran ketika *shot* dibiarkan lebih panjang. Smith (2012) menyebutnya *emotional architecture*—arsitektur emosional yang dibangun lewat naik-turunnya ritme sepanjang film, dan *editing* adalah arsitek utamanya.

Editing dalam Sinema Indonesia

Studi tentang *editing* dalam sinema Indonesia—lebih tepatnya kekurangan studi itu—adalah masalah yang sudah lama menggantung. Pratiwi (2019) mencatat kecenderungan drama Indonesia menggunakan ritme yang cenderung pelan untuk membangun kedekatan emosional; Sukmawati (2021) menelusuri relasi antara tempo potongan dan respons penonton pada film-film horor lokal. Keduanya memberi gambaran awal, tapi gambaran itu masih jauh dari lengkap.

Yang menarik, beberapa tahun belakangan ada pergeseran yang dapat dirasakan. Film-film Riri Riza, Edwin, dan Wregas Bhanuteja menunjukkan bahwa sinema Indonesia tidak lagi puas dengan gaya *editing* yang seragam—ada eksplorasi yang lebih berani, lebih sadar estetika. *Andai Ibu Tidak Menikah dengan Ayah*, dengan kerumitan temporalnya, berdiri di ujung terdepan kecenderungan itu.

3. METODOLOGI

Pendekatan

Penelitian ini bertumpu pada analisis tekstual sinematik—sebuah metode pembacaan teks film yang bekerja secara sistematis untuk membongkar strategi estetis dan logika makna di baliknya (Stam et al., 1992). Pilihan metode ini bukan semata soal kenyamanan akademik; analisis tekstual memang paling cocok ketika peneliti perlu membaca film lapis demi lapis, termasuk elemen-elemen yang tidak terlihat langsung seperti ritme.

Film dan Unit yang Dianalisis

Objek kajian adalah film *Andai Ibu Tidak Menikah dengan Ayah* (2024). Alasannya sudah jelas dari awal: film ini

memiliki struktur temporal yang berlapis tiga—masa kini, kenangan, dan skenario hipotetis—dan ketiga lapisan itu harus dibedakan secara sinematik tanpa teks penolong yang terlalu eksplisit. Tekanan narasi inilah yang memaksa *editing* bekerja lebih keras, dan justru karena itu lebih menarik untuk diteliti.

Unit analisis yang dipilih adalah sekuens, yaitu kelompok *shot* yang membentuk satu kesatuan dramatik. Empat kategori sekuens menjadi fokus: sekuens pembuka, sekuens konflik, sekuens kenangan dan hipotetis, serta sekuens resolusi. Dari tiap kategori, dua hingga tiga sekuens yang paling representatif dipilih untuk ditelaah lebih dalam.

Cara Kerja Pengumpulan dan Analisis

Ada tiga jalur pengumpulan data: pertama, *close viewing* berulang terhadap film secara keseluruhan untuk menangkap pola globalnya; kedua, *shot logging* sistematis pada sekuens-sekuens terpilih, mencakup durasi, jenis transisi, tipe *framing*, dan kualitas gerak kamera; ketiga, pencatatan relasi antara suara—dialog, musik, efek—dengan ritme *editing* visual.

Data kemudian dianalisis dengan mempertemukan dua kerangka: dimensi *editing* Bordwell dan Thompson (2010) dari sisi formal, dan konsep ritme fisik serta ekspresif Pearlman (2009) dari sisi pengalaman. Setiap sekuens dilihat dari durasi *shot*, pola transisi, sinkronisasi *audio-visual*, dan akhirnya fungsi naratif-emosional yang dimainkannya.

4. HASIL DAN PEMBAHASAN

Tentang Film *Andai Ibu Tidak Menikah dengan Ayah*

Alana—perempuan muda yang dimainkan Adhity Zara—adalah karakter yang hidup di antara dua kemungkinan. Ia ada di dunia nyata, tapi pikirannya terus merambat ke sebuah pertanyaan yang tak bisa dijawab: bagaimana kalau ayah dan ibunya tak pernah bersatu? Film berdurasi sekitar 105 menit ini bergerak bolak-balik di antara tiga realitas tanpa pernah memberikan tanda pembatas yang kasar—dan di situlah editing menjadi sendi utama yang menopang seluruh bangunan cerita.

Tantangannya bukan kecil. Membedakan tiga lapis waktu secara visual, sekaligus menjaga agar penonton tidak kehilangan arah, butuh lebih dari sekadar perubahan warna atau *caption* bertuliskan 'masa lalu'. Film ini tampaknya memilih jalan yang lebih halus: membiarkan ritme *editing* menjadi pembeda utama.

Pembacaan per Sekuens

1) Sekuens Pembuka — Film dibuka dengan ritme yang terasa seperti napas yang sengaja diperlambat. *Shot-shot* didominasi *medium shot* dan *close-up* dengan durasi 4 hingga 6 detik per gambar—cukup lama untuk membuat penonton benar-benar memperhatikan raut wajah Alana, gerakan tangannya, tatapan matanya yang tidak pernah sepenuhnya hadir di tempat itu. Kamera tinggal lebih lama dari yang secara informasi 'perlu', dan justru di sisa waktu itulah ruang empati terbuka.

Musik yang mengisi sekuens ini—piano solo atau string tipis—tidak bersaing dengan gambar, melainkan seperti melapisi gambar dari bawah. Chion (1994) menyebut sinkronisasi antara suara dan citra sebagai *synchresis*, dan di sini ia terasa benar-benar menyatu. Nada dasar yang *intimate* sekaligus

sedikit lelah itu kemudian menempel sepanjang film.

2) Sekuens Konflik — Segalanya berubah begitu konflik meledak. Durasi *shot* turun tajam ke kisaran 1,5 hingga 2,5 detik—tapi bukan itu saja yang membuat ritme terasa berbeda. Variasi ekstremnya juga berperan: ada *shot* yang ditahan 4–5 detik, lalu tiba-tiba disusul *shot* di bawah satu detik. Pola ketidakaturan inilah yang oleh Pearlman (2009) disebut sebagai *rhythmic accent*—penekanan yang muncul justru dari ketidakrataan, bukan dari regularitas.

Kamera ikut berubah: *handheld* menggantikan penopang stabil, sudut pandang berganti lebih sering. *Cross-cutting* antara reaksi Alana dan kedua orang tuanya membangun ruang dramatik yang menekan. Yang menarik, ritme tidak seragam sepanjang konflik—editor seperti sengaja mengendurkan sejenak ketika seorang karakter terdiam, lalu mengencangkan lagi. Modulasi itulah yang membuat *arc* emosional sekuens terasa hidup, bukan sekadar ramai.

3) Sekuens Kenangan dan Skenario Hipotetis — Di sinilah ritme *editing* paling jelas berfungsi sebagai bahasa, bukan sekadar teknik. Sekuens kenangan menggunakan ritme yang lebih lambat dan *shot* yang lebih panjang; transisinya *gradual-dissolve* dan *fade*, bukan *cut* langsung. Bordwell dan Thompson (2010) mencatat bahwa *dissolve* secara visual mengaburkan batas antara dua gambar, dan efek kabur itulah yang tepat menggambarkan cara kenangan bekerja: tidak tajam, tidak definitif, selalu sedikit meleleh.

Skenario hipotetis mendapat perlakuan yang berbeda lagi. Di sini kamera bergerak dengan *Steadicam*—halus, mengalir, hampir seperti di dalam mimpi. Kontras antara tekstur *Steadicam*

ini dengan *handheld* di sekuens konflik masa kini bukan kebetulan; ia adalah penanda visual yang terasa di kulit sebelum disadari oleh pikiran. Dikombinasikan dengan perubahan tekstur suara yang lebih tenang, penonton terpandu melewati tiga lapisan waktu tanpa perlu tulisan penolong.

4) Sekuens Resolusi — Penutup film tidak terburu-buru. Ritme yang dipilih lambat, tapi bukan lambat kosong—ada berat akumulatif dari semua yang sudah dilalui Alana yang ikut menempel di setiap *shot*. Sesekali *cut* dibiarkan menunggu lebih lama dari yang penonton harapkan, dan jeda itu terasa seperti undangan untuk merenung. Murch (2001) berbicara tentang *the right moment to cut*—momen ketika penonton secara emosional sudah siap berpindah. Di sekuens ini, setiap *cut* terasa seperti ia tahu kapan harus datang.

Tiga Fungsi Ritme *Editing* dalam Film Ini

1) Penanda Emosi. Pola yang paling konsisten terlihat adalah: ritme lambat untuk keadaan batin yang merenung, ritme cepat untuk konflik, dan modulasi mendadak untuk perubahan emosional yang signifikan. Cutting et al. (2011) menjelaskan ini lewat konsep *temporal flow*—penonton tidak semata memproses cerita secara kognitif, mereka merespons pola waktu film secara afektif, bahkan somatik. Ritme *editing* tidak sekadar menceritakan emosi; ia menginduksi emosi.

2) Penanda Waktu. Perbedaan ritme antara lapisan temporal—lambat-gradual untuk kenangan, dinamis-kontrastif untuk masa kini, halus-mengalir untuk hipotetis—membentuk sistem penanda yang membantu penonton membangun peta naratif dalam kepala mereka. Bordwell dan Thompson (2010) menyebut peta itu fabula: dunia

cerita yang dikonstruksi penonton berdasarkan apa yang mereka lihat. *Editing* yang ritmis dan konsisten memungkinkan fabula itu terbentuk dengan lebih utuh.

3) Cermin Psikologis. Pada lapisan terdalam, ritme *editing* film ini mencerminkan kondisi batin Alana sendiri—seseorang yang terus bergerak antara penerimaan dan penolakan, antara cinta dan luka, antara kenyataan dan angan-angan. Ketidakrataan ritme sepanjang film bukan cacat; ia adalah representasi paling jujur dari ambivalensi. Pearlman (2009) pernah menulis bahwa editor terbaik memakai ritme untuk membentuk kesadaran penonton tentang pengalaman emosional yang tidak sederhana—dan itulah persis yang terjadi di sini.

Posisi Film dalam Sinema Indonesia

Membaca film ini secara keseluruhan, ada kesan bahwa ritme *editing* tidak diperlakukan sebagai keputusan teknis yang terpisah dari keputusan kreatif lainnya. Ia menyatu dengan pilihan kamera, dengan musik, dengan cara dialog ditulis dan diucapkan. Integrasi seperti itu tidak mudah, dan tidak selalu kita temukan dalam film-film drama Indonesia.

Heider (1991) pernah berargumen bahwa sinema Indonesia punya potensi untuk mengembangkan gaya sinematiknya sendiri yang matang dan khas—tidak hanya meniru Hollywood, tapi juga tidak terjebak pada eksotisme. Film ini, dalam skala kecilnya, adalah salah satu bukti bahwa potensi itu bukan sekadar harapan.

5. KESIMPULAN

Ada yang tidak mudah ditangkap dari sebuah film bila kita hanya membacanya dari

level cerita. Ritme *editing* adalah salah satunya—ia bekerja di bawah permukaan, membentuk pengalaman penonton lewat cara yang lebih halus dari dialog atau gambar yang kasat mata. Tulisan ini mencoba menarik lapisan itu ke permukaan.

Dari analisis terhadap film *Andai Ibu Tidak Menikah dengan Ayah* (2024), terlihat bahwa ritme *editing* difungsikan secara berlapis: sebagai penanda emosi yang menginduksi respons afektif penonton, sebagai sistem diferensiasi temporal yang membedakan tiga lapisan waktu dalam narasi, dan sebagai cermin psikologis yang merepresentasikan ambivalensi batin karakter utama. Ketiga fungsi itu tidak berjalan terpisah—mereka saling menopang dan saling memperkuat.

Yang juga penting dicatat: ritme *editing* dalam film ini tidak bekerja sendirian. Ia berkonvergensi dengan kualitas gerak kamera, tekstur musik, dan pilihan *framing* untuk menciptakan pengalaman sinematik yang terpadu. Keberhasilan integrasi itu adalah bukti bahwa sinema Indonesia memiliki kapasitas untuk berbicara dalam bahasa *editing* yang lebih kaya dari yang selama ini sering diasumsikan.

Tulisan ini punya keterbatasannya sendiri. Analisis ini sepenuhnya kualitatif, tanpa pengukuran durasi *shot* yang presisi menggunakan perangkat seperti *Cinematics*. Penelitian ke depan yang menggabungkan pendekatan kuantitatif—mengukur *Average Shot Length* secara sistematis—dengan wawancara editor dan uji respons penonton akan memberikan gambaran yang jauh lebih lengkap.

6. UCAPAN TERIMA KASIH

Penulis mengucapkan terima kasih kepada Program Studi Fotografi dan Program Studi Produksi Film dan TV Politeknik Negeri Media Kreatif, kepada para kolega yang meluangkan waktu untuk berdiskusi, serta kepada semua pihak yang turut mendukung penelitian ini dari awal hingga selesai.

DAFTAR PUSTAKA

- Block, B. (2020). *The visual story: Creating the visual structure of film, TV, and digital media*. Routledge.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2010). *Film Art: An Introduction* (10th ed.). McGraw-Hill.
- Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. Columbia University Press.
- Cutting, J. E., DeLong, J. E., & Nothelfer, C. E. (2011). Attention and the evolution of Hollywood film. *Psychological Science*, 21(3), 432–439.
- Eisenstein, S. (1949). *Film Form: Essays in Film Theory*. Harcourt Brace.
- Heider, K. G. (1991). *Indonesian Cinema: National Culture on Screen*. University of Hawaii Press.
- Murch, W. (2001). *In the Blink of an Eye* (2nd ed.). Silman-James Press.
- Pearlman, K. (2009). *Cutting Rhythms: Shaping the Film Edit*. Focal Press.
- Pratiwi, D. A. (2019). Analisis ritme editing dalam film drama Indonesia. *Jurnal Kajian Seni*, 5(2), 112–128.
- Raharjo, B. S. (2022). Fungsi transisi editing dalam film adaptasi Indonesia. *Jurnal Film Indonesia*, 8(1), 55–74.
- Reisz, K., & Millar, G. (2010). *The Technique of Film Editing*. Focal Press.
- Smith, T. J. (2012). The attentional theory of cinematic continuity. *Projections: The Journal for Movies and Mind*, 6(1), 1–27.
- Stam, R., Burgoyne, R., & Flitterman-Lewis, S. (1992). *New Vocabularies in Film Semiotics*. Routledge.
- Sukmawati, R. (2021). Hubungan tempo editing dan respons penonton film horor Indonesia. *Jurnal Sinema Indonesia*, 12(3), 88–105.
- Bustomi, F. (Dir.). (2024). *Andai Ibu Tidak Menikah dengan Ayah* [Film]. Falcon Pictures.