

BAB I

PENDAHULUAN

1.1 Latar Belakang

Utuy Tatang lahir di Cianjur pada tanggal 1 Mei 1920 dan meninggal pada tanggal 17 September 1979. Beliau adalah sastrawan terkemuka angkatan 45. Utuy Tatang Sontani adalah dramawan hebat Indonesia dengan PKI namun baru enam bulan setelah diterjang topan G30S. Pada usia 15 tahun pertama kali mengirimkan esai ke surat kabar Bandung Sinar Padoendang.

Utuy menulis esai untuk memenangkan hati gadis pujaannya, yang juga tetangganya. Utuy menggunakan nama samaran Sontani dalam esainya, yang terinspirasi dari nama Digulis sebagai pelapor yang diasingkan dari Digul. Kisah tentang Sontani ini ia baca dalam buku pelarian dari Digul yang diberikan oleh paman sigadis. Nama ini kemudian melengkapi namanya menjadi Utuy Tatang Sontani. (Historia.id/amp/kultur/articles/dramaturgi-Utuy-Tatang-Sontani-PzWQ8)

Naskah *Sayang Ada Orang Lain* ditulis pada suatu periode dan mengandung ideologi. Ini terutama karena naskah *Sayang Ada Orang Lain* ditulis setelah tulisan Utuy menegaskan afiliasinya dengan PKI dan hubungannya dengan lekra pada 1960-an.

Pada masa pendudukan Jepang, Utuy menulis puisi dalam bahasa Indonesia untuk majalah kebudayaan Panca Raya di Jakarta. Puisi-puisi itu membuat Utuy diundang ke Konferensi Kebudayaan Guesaikanbu di Jakarta. Menurut buku *Lekra Tak*

Terbakar karya Rhoma Dwi Aria Yuliantri dan Muhidin M Dahlan, Utuy didaftarkan pada Musyawarah Nasional Lembaga Sastra Indonesia (Lekra) di Medan pada 22-25. pada bulan Maret 1963. Utuy cukup terkenal di kalangan penulis China seperti Yang Mo dan Cin Cing-Mei. Karya-karyanya juga menyebar ke Tiongkok. Ia sering diundang rapat sebagai wakil PKI di luar negeri.

Pada akhir 1950-an dan awal 1960-an, Lekra (Lembaga Kebudayaan Rakyat yang berafiliasi dengan Partai Komunis Indonesia) membuat langkah penting dan berhasil mengundang seniman-seniman terkemuka untuk bergabung dengan organisasi tersebut. Dalam kaitan ini, Utuy pun ikut bergabung dalam organisasi tersebut. Awalnya Utuy menolak bergabung dengan Lekra, namun ia diterima dan diberi kesempatan untuk tampil di berbagai forum pertunjukan, dan akhirnya diterima. Selain itu, Korrie Layun Rampan (2000) mengatakan bahwa Utuy banyak menulis lakon dan memvariasikannya dalam berbagai bentuk seperti puisi drama, drama dalam bentuk novel dan drama tradisional.

Agam Wispi, salah seorang direktur utama Lekra (1959-1965), berpendapat pada akhir tahun 1999 di Jakarta bahwa Utuy Tatang Sontani adalah seorang tokoh pembaharu dalam penulisan drama Indonesia. Sementara itu, Taufiq Ismail mengatakan bahwa karya-karya Utuy tidak mengandung ideologi Marxis-Leninis, karena karya-karyanya bercirikan individualisme, yang merupakan kebalikan dari realisme sosialis (Taufik Ismail, *Horison*, 6 Juni 1997 dan Korrie Layun Rampan, *Horison*, Agustus 2000) A Teeuw (1980) mengatakan bahwa Utuy adalah seorang

penulis yang produktif dan karyanya berkualitas tinggi. (<http://ensiklopedia.kemdikbud.go.do/sastra/artikel/Utuy-Tatang-Sontani>)

Karya-karya Utuy, antara lain, adalah drama yang berjudul 1) Suling (1948), 2) Bunga Rumah Makan (1948), 3) Awal dan Mira (1952) (drama ini kemudian meraih Hadiah BMKN tahun 1953), 4) Manusia Iseng (1953), 5) Sangkuriang Dayang Sumbi (1953), 6) Sayang Ada Orang Lain (1954), 7) Di Langit Ada Bintang (1955), 8) Selamat Jalan Anak Kupur (1956), 9) Di Muka Kaca (1957), dan 10) Saat yang Genting (1958). Drama Saat yang Genting ini kemudian meraih hadiah sastra Badan Musyawarah Kebudayaan Nasional (BMKN) untuk tahun 1957/1958, 11) Segumpal Daging Bernyawa (1961), 12) Tak Pernah Menjadi Tua (1963), 13) Si Sapar (1964), dan 14) Si Kampeng (1964); novel karya Utuy adalah Tambera (1949); sedangkan kumpulan cerpennya adalah Orang-Orang Sial (1951), dan Menuju Kamar Durhaka (2002). Di samping itu, Utuy juga sempat menerjemahkan Selusin Dongeng karya Jean de la Fontaine pada tahun 1949. Karya-karya Utuy ada yang sudah diterjemahkan ke dalam bahasa Rusia, Iran, dan Cina.

(<http://ensiklopedia.kemdikbud.go.do/sastra/artikel/Utuy-Tatang-Sontani>)

Naskah Utuy Tatang Sontani *Sayang Ada Orang Lain* ditulis pada tahun 1954 dan diterbitkan ulang oleh perpustakaan pada tahun 2002. Naskah *Sayang Ada Orang Lain* ini sudah di bukukan, pada cetakan pertama pada tahun 1961, dan cetakan kedua pada tahun 2002 di PT Balai Pustaka (Persero) Pada tahun 1954 adalah

masa yang sangat sulit dan tidak pasti bahkan setelah berakhirnya Perang Kemerdekaan. Naskah *Sayang Ada Orang lain* karya Utuy Tatang Sontani bersifat realistis karena menceritakan kejadian-kejadian yang terjadi disekelilingnya. Naskah menggambarkan masyarakat apa adanya dan melukai perasaan penonton. Naskah yang terdiri dari 1 babak dan 6 adegan ini menyajikan konflik dari awal hingga akhir cerita kepada penonton.

Sayang Ada Orang Lain karya Utuy Tatang Sontani dengan jelas menunjukkan konflik antara seorang pria dan seorang wanita yang telah menikah selama lima tahun. Seorang suami yang bekerja hanya sebagai buruh tidak dapat menghidupi keluarga. Mini (istri) adalah pelacur rahasia. Kendala keuangan masih ada, tidak ada alternatif. Hamid, tetangga dan sahabat suaminya, membantu Mini dalam pekerjaannya. Pasangan yang tampak serasi itu kemudian putus ketika suami Suminta, Mini, mengetahui tentang pekerjaannya melalui Park Haji Salim, Mini dan tetangga Suminta. Jika tidak ada yang tahu tentang tindakan perbuatan yang demikian, maka masalah kekurangan gaji akan teratasi.

Seorang suami yang bekerja hanya sebagai buruh tidak dapat menghidupi keluarganya. Diam-diam Mini (istri) melacurkan diri. Kendala keuangan meninggalkan pilihan Mini. Hamid, tetangga dan sahabat suaminya, membantu Mini dalam pekerjaannya. Pasangan yang terlihat sangat dekat itu putus saat Suminta mengetahui pekerjaan istrinya melalui Park Haji Salim tetangga Suminta. Penulis memahami bahwa menjaga kepercayaan dan kejujuran di rumah sangatlah penting.

Nyatanya, kebanyakan dari kita akan memilih segala cara untuk bertahan hidup, terlepas dari konsekuensinya.

Pemilihan naskah *Sayang Ada Orang Lain* karya Utuy Tatang Sontani sebagai objek perancangan dilatarbelakangi oleh beberapa hal. Pertama, *Sayang Ada Orang Lain* merupakan salah satu naskah terbaik Utuy pada zaman revolusi dan naskah ini dibuat Utuy dari pengalaman pribadinya sendiri, seperti tokoh pelacur dan perempuan yang melacurkan diri. Naskah *Sayang Ada Orang Lain* (objek perancangan penulis), terlihat pada tokoh Mini, perempuan yang melacurkan diri. Kedua, Adapun karakter dalam *Sayang Ada Orang Lain*, mereka masing-masing memiliki kualitas batin yang unik dan saling bertentangan yang memungkinkan mereka untuk mengembangkan konflik yang menggerakkan plot. Kontradiksi dalam naskah *Sayang Ada Orang Lain* pasti akan menyentuh hati penonton. Ketiga, ketertarikan penulis terhadap Utuy Tatang Sontani itu sendiri. Orang mempertahankan individualitas mereka di dunia di mana mereka diberi peran ketidakjujuran atau penipuan.

Dalam naskah *Sayang Ada Orang Lain*, aspek sosial sangat kuat karena masalah sosial ekonomi rumah tangga menyebabkan konflik antara Suminta dan Mini. Pengaruh sosial dan kehadiran orang lain orang dalam rumah tangga menyebabkan perubahan perilaku Suminta. Karakter Haji Salim selalu mempengaruhi Suminta untuk berpikir bahwa hukuman Mini menjadi pelacur adalah meninggalkan rumah, sehingga Suminta meninggalkan Mini.

Naskah ini memberi pemahaman bahwa hubungan sosial sangat berpengaruh dalam kehidupan. Kebaikan dan keburukan juga didapatkan dari hubungan kita sesama manusia. Pengaruh hubungan sosial sangat mencolok didalam naskah *Sayang Ada Orang Lain*. Berdasarkan itulah, penulis mencoba mengonsep naskah ini ke dalam gaya realisme sosial yang bergenre tragedi. Penulis menilai bahwa naskah *Sayang Ada Orang Lain* penting untuk dibahas pada saat ini, karena maraknya perempuan yang mengorbankan tubuh untuk mencukupi kebutuhannya.

Kajian ini menganalisis setiap nilai yang meliputi struktur drama yang terdiri dari alur, tokoh dan tema. Penelitian ini juga menganalisis masing-masing nilai yang meliputi tekstur drama yang terdiri dari dialog, suasana dan tontonan.

Melalui teori Georgi R Kernodle diharapkan dapat digunakan untuk mengkaji drama secara keseluruhan melauai struktur dan tekstur dalam drama *Sayang Ada Orang Lain* karya Utuy Tatang Sontani.

1.2 Rumusan Masalah

Berdasarkan latar belakang di atas, maka rumusan masalah dalam penelitian ini adalah sebagai berikut.

- 1.2.1 Bagaimanakah biografi Utuy Tatang Sontani dan ideologinya terhadap drama *Sayang Ada Orang Lain* karya Uuy Tatang Sontani?
- 1.2.2 Seperti apakah struktur dan tekstur drama *Sayang Ada Orang Lain* karya Utuy Tatan Sontani ?

3.1 Tujuan Penelitian

Berdasarkan rumusan masalah yang telah disimpulkan, tujuan dari penelitian ini adalah sebagai berikut.

3.1.1 Untuk mengetahui biografi Utuy Tatang Sontani dan ideologinya terhadap drama *Sayang Ada Orang Lain* karya Utuy Tatang Sontani

3.1.2 Untuk mengetahui dan menjelaskan struktur dan tekstur drama *Sayang Ada Orang Lain* karya Utuy Tatang Sontani

4.1 Manfaat Penelitian

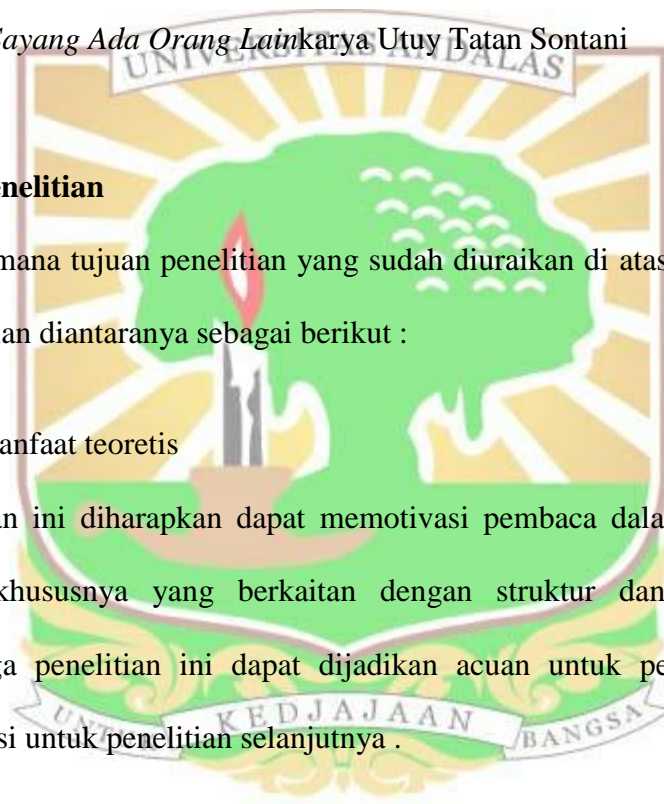
Sebagaimana tujuan penelitian yang sudah diuraikan di atas, dapat dijelaskan manfaat penelitian diantaranya sebagai berikut :

4.1.1 Manfaat teoretis

Penelitian ini diharapkan dapat memotivasi pembaca dalam pengembangan karya sastra, khususnya yang berkaitan dengan struktur dan tekstur naskah. Diharapkan juga penelitian ini dapat dijadikan acuan untuk penelitian ini akan menjadi referensi untuk penelitian selanjutnya .

4.1.2 Manfaat praktis

Penelitian ini juga diharapkan dapat memberikan wawasan kepada pembaca dalam meningkatkan apresiasi terhadap karya sastra, khususnya struktur dan tekstur naskah, dan dengan mengetahui karakteristik masing-masing karya naskah pemain maupun penonton diharapkan bisa menghargai sebuah karya naskah.



5.1 Tinjauan pustaka

Penelitian berkaitan dengan struktur dan tekstur naskah *Sayang Ada Orang Lain* pernah dilakukan oleh peneliti yang lain,

Adapun beberapa perbedaan dan keaslian peneliti ini dijelaskan dari beberapa pemikiran sebelumnya yang berkaitan dengan Struktur dan Tekstur

Pertama, dari penelitian Akbar Baso (2004) berjudul "Analisis Struktur dan Tekstur Drama Kenduri oleh Rahman Arge, Tinjauan Struktur oleh George R. Kernodle.

Hasil penelitian struktur meliputi alur, tokoh dan tema. Plot lakon Kenduri memiliki garis lurus. Liku-liku naskah Kenduri mampu menjaga antusiasme penonton yang bersuka ria dengan peristiwa dan konflik yang muncul. Kedua, karakter adalah orang-orang dalam adegan yang memiliki pengaruh besar terhadap bagaimana plot terungkap. _ Naskah Drama Kenduri menampilkan tokoh-tokoh seperti Bako, Bos Coco, Longo, Genita, Humas, Pelacur, Si Gila, Sopir Becak dan Tamu. Ketiga, lakon Kenduri memiliki gagasan penting berupa pemikiran atau tema yang ingin disampaikan pengarang kepada penonton, dan tema lakon Kenduri adalah kehidupan sosial. Selain itu, tekstur drama Kenduri meliputi dialog, suasana, dan tontonan. Struktur dialog dalam permainan Kenduri juga dapat dilihat pada teks dan teks, dan ditetapkan bahwa teks Kenduri yang merupakan naskah permainan ditulis setelah memisahkan karakter dengan tanda titik dua di sepanjang teks.

Suasana pementasan Kenduri dapat dilihat melalui dialog dan intonasi para tokoh yang menyusun adegan serta mengatur suasana dan irama cerita, serta

tontonan meliputi perlengkapan, lampu sorot, tata rias dan kostum. , berbagai peralatan muncul di setiap adegan yang dimainkan oleh masing-masing karakter. Visualisasi suatu adegan sangat bergantung pada pemeran setiap tokoh dalam lakon. Sebagai ekspresi produktif dari imajinasi, karya sastra, termasuk dramaturgi, senantiasa berkembang seiring dengan waktu dan imajinasi pengarang. studi literatur teater, termasuk penelitian.

Selanjutnya, yang kedua adalah makalah Agil Yuliandri tahun 2020, Analisis struktur dan tekstur Naskah Drama Tangis karya George R. Carnoldl (2015) oleh Program Studi Sastra Indonesia Agus Noor Noor. memiliki dua perspektif yang berbeda: sastra dan pertunjukan. Penelitian ini menganalisis struktur dan tekstur lakon Agus Noor Tangis (2015). Manuskrip ini merupakan gabungan dari dua manuskrip yang berbeda. Skenario Tangis (1988) awalnya ditulis oleh Her Kesawa Murti (almarhum), dengan Agus Noor sebagai penulis skenario yang merevisi dua skenario asli yang ditulis oleh penulis senior di Teater Gundrick. Naskah yang disunting oleh Agus Noor adalah Tangis (1988) dan Juragan Abiyoso (1989).

Jenis penelitian ini adalah pencarian perpustakaan atau pencarian literatur karena menggambarkan struktur dan sifat objek yang digunakan, yaitu drama.

studi termasuk struktur dan tekstur. Struktur meliputi plot, karakter, tema dan tekstur berupa dialog, mood dan spectacle. Dalam hasil penelitian ini, peneliti mempertimbangkan dan menganalisis secara menyeluruh mulai dari naskah hingga bentuk produksi drama. Pokok bahasan naskah ini adalah dinamika politik dalam

perebutan kekuasaan di pabrik-pabrik. Plot drama ini memiliki tujuh tahapan. Yaitu paparan berupa paparan karya sastra dramatik yang memuat informasi tentang tokoh dan latar.

Spectacle mengacu pada pementasan, kostum, tata rias, pencahayaan, dan peralatan. Drama Tangis memiliki 11 babak yang para tokohnya memerankan beberapa baris. Tekstur drama mengacu pada perasaan diperhatikan. Mood diamati dari dialog atau tontonan yang mendukung adegan: mood marah, mood sedih, mood marah, mood senang, mood lucu, mood gugup.

Selanjutnya, Selain itu, makalah Meisi (2021) berjudul “Struktur dan Tekstur Aksara Dukun- Dukunan Puthut Buchori”, Sitorus. Karangan Teori Kernodle - nya bahwa unsur - unsur struktur dan tekstur meliputi plot, karakter, tema, dialog, mood dan spectacle Use the. Tujuan dari penelitian ini adalah untuk menjelaskan struktur dan unsur struktural lakon Puthut Buchori Dukun-dukun. Pendekatan yang digunakan adalah pendekatan teknis dan teknik pengumpulan data yang digunakan adalah teknik catat dan observasi . Plot drama ini dibagi menjadi delapan fase eksposisi, stimulasi, konflik, kompleksitas, klimaks, krisis, pemisahan dan resolusi. Topik yang dibahas adalah komunitas sosial. Drama perdukunan ini berbentuk dialog - dialog yang diceritakan oleh para tokoh . Suasana drama ini canggung, riuh, tegang, sepi dan tenang, dengan akhir yang bahagia. Tontonan akting meliputi pementasan, desain panggung, kostum, makeup, pencahayaan dan suara.

6.1 Landasan Teori

Penulis menggunakan teori George R Kernodle dalam menganalisis stuktur dan tektur naskah *Sayang Ada Orang Lain* karya Utuy Tatang Sontani. Teori stuktur dan tekstur drama George R Kernodle, mengemukakan bahwa ada enam sarana untuk menganalisis stuktur dan tekstur.

George R. Kernodle dalam bukunya yang berjudul *Invitation To The Theatre* menjelaskan ada enam bagian tektur dan struktur, bagian struktur terdiri dari plot, tokoh, tema sedangkan pada bagian tekstur terdiri dari dialog, mood, spektakel

1. Plot

Drama berarti sesuatu yang terjadi dalam kata dalam bahasa Yunani berarti sesuatu yang dilakukan, suatu tindakan. Itu bukan narasi, bukan deskripsi, bukan analisis.

William Archer menyebut drama "seni krisis, karena fiksi adalah seni perkembangan bertahap." Di kelas penulisan drama, George Pierce Baker suka menyebut permainan jarak terpendek antara dua emosi. Mungkin yang paling terkonsentrasi dan intens dari semua seni, drama memperoleh banyak intensitasnya dari plot. Penonton terperangkap di awal, tengah, dan akhir, dibawa dari krisis ke krisis dalam pola ketegangan dan relaksasi yang berirama, tersapu ke klimaks oleh propulsi yang tak tertahankan, kemudian pergi pada akhirnya berubah dan senang, rasa telah melalui pengalaman hebat. Negara Susanne Langer menyatakan bahwa teater menciptakan rasa takdir adalah benar dalam lebih dari satu pengertian.

Setiap momen permainan menghubungkan masa lalu dan sekarang dalam paksaan yang mengerikan untuk melihat hasilnya. Hasil itu penuh dengan signifikans seumur hidup dan itu disebut dengan takdir.

Aristoteles menganggap tindakan utama, tidak hanya dalam permainan tetapi dalam kehidupan. Dia menulis, "Tetapi yang paling penting dari semua adalah struktur insiden. Karena tragedi adalah tiruan, bukan manusia tetapi tindakan dan kehidupan. Dan hidup terdiri dari tindakan, dan akhirnya adalah mode tindakan. Sekarang karakter menentukan kualitas seseorang, tetapi dengan tindakan mereka mereka bahagia, atau sebaliknya." Meskipun banyak penulis saat ini tidak mempercayai tindakan dan melihat manusia sebagai korban keadaan buta, tidak mampu melakukan kehendak bebas, pemikiran, atau keputusan, penonton biasanya setuju dengan Aristoteles bahwa tindakan adalah inti dari drama.

Tindakan dramatis tidak hanya berlarian di atas panggung. Sekilas beberapa pembaca mengatakan bahwa Prometheus Bound tidak memiliki tindakan. Drama bukanlah narasi, bukan sekadar dialog atau percakapan, drama adalah interaksi. Setiap ucapan dari setiap karakter membuat permintaan, memancing reaksi dari karakter lain. Bahkan dalam monolog karakter berjuang melawan memori atau mencoba membuat pilihan. Setiap pidato membuat kita menonton dari waktu ke waktu, ingin melihat apa yang akan terjadi selanjutnya. Apakah itu pertarungan yang keras atau keputusan yang tenang di benak batin, sebuah drama adalah sebuah tindakan, sebuah plot.

Sebuah alur dapat disebut metafora tindakan karena mengikuti pola, secara pola, secara harfiah, ataupun khiasan, dari kehidupan nyata. Pola mungkin bertarungan untuk menyelesaikan antara karakter yang baik maupun sebaliknya, membangkitkan naruli bertarung dasar kita serta kemarahan moral kita.

Beberapa penulis menuliskan naskah melihat struktur sebagai fase kehendak protagonis. Paul Goodman mendefinisikan plot dalam hal penyempitan pilihan pada awalnya, semuanya mungkin, dan ada ketegangan besar di tengah, gerakan menjadi lebih cepat dan pilihan dipersempit dan hal-hal tertentu menjadi mungkin pada akhirnya, semuanya diperlukan tidak ada pilihan dan tidak ada ketegangan.

Samuel Selden biasa memberi tahu siswa penulis naskahnya untuk memeriksa dengan lima huruf P A S T O apakah mereka telah mengembangkan lima aspek Persiapan, Serangan, Perjuangan, Putar, dan Hasil. Marian Gallaway menemukan banyak makna dalam tiga kata sederhana "dan," "tapi," dan "oleh karena itu" "Dan menunjukkan urutan logis yang tumbuh dari suatu situasi," tetapi perkembangan yang saling bertentangan, dan "oleh karena itu" kesimpulannya.

Dalam membuat rencana dasar untuk struktur permainan, sutradara dengan hati-hati menguraikan plotnya. Terkadang sutradara secara sadar membagi permainan menjadi beberapa bagian, demi kepentingan para aktornya, ia memberikan label konvensional. Bagian pembuka adalah eksposisi, yang menjelaskan kepada audiens apa yang telah terjadi sebelumnya dan apa situasi saat ini. Kemudian pada titik serangan tertentu kekuatan penghasut muncul. Ada komplikasi setelah komplikasi.

Ketegangan meningkat dalam membangunkan karakter ada antisipasi atau firasat konflik di masa depan, dan dengan penundaan atau ancaman yang berkelanjutan datang ketegangan besar. Setiap konfrontasi kekuatan lawan menciptakan krisis. Biasanya akan ada titik tidak bisa kembali, ketika pertarungan terbuka di krisis besar, yang mungkin merupakan titik ketegangan tertinggi, atau klimaks utama. Setelah itu muncul kesimpulan atau *dénouement*, istilah Perancis untuk "mengurangi ikatan" plot. Aristoteles memberi kita istilah seperti penemuan, ketika apa yang tidak diketahui menjadi jelas, dan pergantian plot.

Plot adalah dasar untuk pola ritme keseluruhan permainan. Apakah sebuah drama dipecah menjadi aksi dan perubahan adegan atau apakah itu mengalir terus menerus tanpa gangguan, yang diatur dalam waktu. Itu tidak dapat dialami sekaligus tetapi, seperti simfoni, harus memiliki pola ketegangan dan relaksasi, bangunan, klimaks, dan kekecewaan, unit dengan ukuran dan intensitas yang berbeda. Ketika kita sampai pada analisis dialog, suasana hati, dan tontonan, kita akan melihat bagaimana mereka dapat memperkuat pola besar - bagaimana perubahan suasana hati, misalnya, dapat menekankan perubahan ketegangan dalam cerita, atau pengaturan spektakuler menambah kekuatan pada klimaks. Dan kita akan melihat bagaimana perancang, dalam merencanakan format perubahan pemandangan, harus mempertimbangkan pola ritmis keseluruhan. Tetapi polanya sangat tergantung pada plot.

Meskipun sembilan dari sepuluh drama diselenggarakan oleh plot, sutradara masih harus memutuskan apakah plot itu hanya sebuah utas yang mengikat banyak

episode dan Karakter, harus dibuat jelas hanya pada krisis besar dan kesimpulan atau apakah itu penting dan harus mendominasi setiap saat.

2. Karakter

Jika plot adalah apa yang terjadi, karakter adalah mengapa itu terjadi. Motivasi adalah dasar dari tindakan. Plot mungkin yang memberi permainan rasa kegembiraan langsung, tetapi permainan diingat untuk karakter mereka. Melalui penciptaan karakter, kebangkitan nuansa kepribadian, motif jiwa yang langsung dan lebih dalam, para aktor memenangkan audiensi mereka. Bahkan karakter minor menjadi hidup untuk memberikan variasi permainan dan vitalitas ketika para aktor menemukan per-sonalitas yang berbeda dan makna batin untuk masing-masing.

Sutradara, baik sendirian maupun dengan aktor, membuat studi yang cermat untuk menciptakan setiap karakter dengan nada dan kualitas tertentu tidak hanya sifat pengakuan usia, ukuran, pekerjaan, penampilan, pakaian, tempo, ritme, kekasaran atau kelembutan, tetapi sikap khas. Apakah dia secara alami seorang yang ragu, seorang anak, gembira atau murung, bersemangat atau menghina, menyenangkan atau serius?

Aktor dapat membawa ke penelitian ini pengamatannya sendiri dari kehidupan atau dari penelitian seperti di buku, surat kabar, dan drama lainnya. Di dalam lakon itu sendiri, sutradara dan aktor dengan hati-hati mencatat apa yang dikatakan penulis, apa yang dilakukan dan dikatakan karakter, dan bagaimana karakter lain berbicara tentang dia dan bereaksi terhadapnya.

Ini adalah motif yang lebih dalam, yang sebagaimana dia membela nilai-nilai kehidupan yang lebih tinggi yang memberikan karakter kualitas aslinya. Superego, dalam jangka panjang, jauh lebih penting daripada ego, menyerap ego. Untuk sebagian besar karakter, sutradara dan aktor harus menanyakan tidak hanya nada dan ritmenya, kesukaan dan ketidaksukaannya, keanehan dan neurosisnya, tetapi juga apa yang pada akhirnya dia hormati. Jawaban atas pertanyaan ini akan menghubungkan karakter dengan tema lakon sama pastinya dengan motivasi yang mengikat karakter dengan plot.

Apakah itu pilihan sadar, seperti yang diminta eksistensial, atau bengkok alami yang tidak sadar yang memberikan garis besar karakter, garis besar itu diisi oleh aktor. Dia membawa ke bagian nada dan kualitas alamnya sendiri, dan sesuai dengan keterampilan dan jangkauan yang telah dia kembangkan, dia menambah atau menekankan kualitas-kualitas yang menurutnya harus dimiliki oleh karakter dan sutradara. Seorang aktris yang baik dapat membuat adegan tampak sangat dingin atau dia dapat mengisinya dengan kehangatan dan kebahagiaan.

Seringkali sutradara senang untuk menentang tipe tersebut, menggunakan kualitas asli aktor untuk menambah dimensi lain, untuk mengimbangi beberapa kata dan tindakan. Ini terutama berlaku untuk karakter yang ganas atau aneh. Mungkin terlalu jelek dan menyakitkan untuk menggandakan efek dengan kekasaran nyata atau kualitas eksentrik dari aktor itu sendiri.

Aktor harus memiliki kualitas yang cukup untuk membuat peran tersebut kredibel. Sang sutradara harus memutuskan, ketika dia melihat kemungkinan castingnya, seberapa besar dia berharap untuk menunjukkan dengan tindakan,

seberapa banyak dengan kualitas dasar aktor, dan berapa banyak dengan akting itu sendiri. selain memahami karakter individu, sutradara harus melihat dengan jelas skema karakter penulis naskah. Sebuah drama bukanlah solo oleh satu karakter tetapi komposisi yang kompleks. Tidak hanya karakter yang berubah satu sama lain tetapi setiap karakter didefinisikan dalam perbandingan dan kontras satu sama lain. Penulis drama telah menambahkan contoh lain untuk memperkuat, untuk mengeksplorasi variasi, untuk menentang dan kontras dengan karakter utamanya. Sutradara dan aktor harus tahu persis bagaimana setiap karakter cocok dengan keseluruhan skema.

Tema dan variasi sama pentingnya dalam teater seperti halnya dalam musik. Situasi dua bersaudara yang diberi perlakuan berbeda dan tumbuh dengan cara berbeda rupanya menjadi subjek salah satu komedi Yunani paling awal yang kita ketahui, itu kemudian didramatisasi oleh Terence di *The Brothers* dan telah digunakan dalam ratusan drama sejak itu. Dua orang berbeda yang bereaksi terhadap peristiwa yang sama telah memberikan beberapa kontras terbaik dalam drama.

Variasi pada level yang berbeda dan kunci yang berbeda sering terjadi di semua jenis lakon, terutama dalam komedi romantis. Sepasang kekasih yang lucu memicu pasangan yang serius, dan jelas lebih mudah di masyarakat yang sadar kelas untuk membuat karakter kelas bawah menjadi lebih lucu. Karakter yang rendah hati itu lucu karena terlihat meniru orang lain, tetapi mereka memiliki fungsi lain dalam romansa. Seperti penangkal petir, seorang pelayan komik dapat membelokkan dari sang pahlawan romantis tidak hanya pukulan takdir yang cemburu tetapi juga skeptisisme realistik penonton.

Setelah dua dekade menulis drama, Maxwell Anderson sampai pada kesimpulan bahwa penemuan adalah elemen terpenting dalam tragedi, atau dalam semua drama. Maksudnya bukan penemuan fakta-fakta tersembunyi, seperti yang dilakukan Aristoteles, tetapi penemuan karakter utama tentang sesuatu tentang dunia atau tentang dirinya sendiri yang membuatnya, bahkan ketika dia tersesat, menjadi orang yang lebih baik.

Dengan demikian perkembangan karakter dipandang sebagai salah satu bentuk aksi dramatis yang paling penting dan, tentu saja, sebagai ikatan terdekat antara karakter dan tema. Juga, itu adalah salah satu cara di mana karakter dapat memberikan kesatuan pada sebuah lakon. Dalam merencanakan drama absurd, sutradara dan aktor tidak perlu membuang semua konsep motivasi dan perkembangan yang telah memperkaya drama selama berabad-abad. Namun untuk beberapa lakon mereka harus siap merencanakan karakter yang tiba-tiba menjadi obsesi tanpa kelanjutan dengan motif sebelumnya. Seperti dalam ekspresionisme, banyak aktor digunakan bukan untuk membuat karakter bulat tetapi untuk menghadirkan fragmen atau sekadar menambahkan suara dan gerakan yang menarik dalam komposisi yang lebih besar. Sebenarnya ada banyak kesinambungan di sebagian besar drama absurd.

3. TEMA

Tema sangat erat hubungannya dengan nilai-nilai dramatis lainnya sehingga makna penuh dari sebuah lakon mungkin tidak jelas sampai kita memikirkannya selama beberapa waktu. Maknanya mungkin begitu tersirat dalam karakter, dalam apa yang terjadi, dalam tekstur aktor yang kaya, latar, dan pertunjukan yang tidak dapat

diungkapkan dengan kata-kata, meskipun kita mungkin tahu bahwa lakon itu berdiri untuk nilai-nilai kehidupan tertentu. Hanya dalam beberapa lakon tema dapat disebut moral, karena moral adalah kesimpulan eksternal yang rapi tentang kehidupan. Beberapa orang menyebut temanya "pemikiran" tetapi pemikiran mungkin menyarankan argumen atau kesimpulan dari karakter tertentu, dan ini mungkin atau mungkin bukan arti dari drama secara keseluruhan namun setiap lakon memiliki kesatuan tema yang kuat.

Jika tema dinyatakan secara lengkap dalam dialog, sutradara harus memastikan kata-katanya jelas bagi penonton. Tetapi kata-kata tidak akan diingat kecuali mereka meringkas dan membuat eksplisit apa yang sudah dilihat penonton. Drama abad pertengahan, dimaksudkan untuk mengajar masyarakat luas yang buta huruf tentang peristiwa-peristiwa.

Dalam beberapa lakon modern, karakter eksternal berbicara langsung kepada penonton dan mengomentari maknanya. Dalam drama masalah abad ke-19, seorang karakter minor, yang disebut *raisonneur*, menjelaskan temanya, tetapi drama tersebut tampak lebih kuat jika karakter utama menyadari dan menyatakan kesimpulannya tentang "penemuan" yang telah dikomentari. Namun, kita harus berhati-hati untuk tidak berasumsi bahwa satu pernyataan dari satu karakter harus menjadi makna dari keseluruhan drama.

Terkadang apa yang dikatakan dalam dialog menawarkan kontras yang ironis dengan apa yang sebenarnya terjadi. Hidup lebih kompleks daripada upaya pria mana

pun untuk menyimpulkannya. Apakah dibawakan dengan pernyataan langsung, dengan kontras yang ironis, atau dengan implikasi, tema adalah bagian penting dari sebuah drama. Tapi drama terbaik menawarkan lebih dari pemahaman filosofis: mereka menciptakan rasa pembaharuan vital saat karakter bergerak dalam ritme penggerak aksi dan takdir menuju keharmonisan spiritual yang lebih mendalam.

4. DIALOG DAN SPECTACLE

Alur, karakter, dan tema yang telah kita pertimbangkan adalah unsur-unsur struktur. Yang tak kalah penting adalah elemen tekstur dialog, suasana hati, dan tontonan. Memang, orang teater modern, seperti pelukis dan musisi modern, sangat tertarik pada tekstur. Kata tersebut diturunkan, seperti kata "tekstil", dari kata Latin untuk menenun. Kami mengatakan kain memiliki tekstur halus, tekstur kasar, atau tekstur berusuk. Sensasi tekstur kita yang paling kuat berasal dari sentuhan, dari merasakan perbedaan, misalnya, antara granit yang dipahat kasar dan marmer yang dipoles, tetapi kita memperluas kata itu ke indra lainnya. Dalam musik ada perbedaan antara kejernihan tekstur bersuara tunggal dan tekstur yang lebih tebal dari musik polifonik.

Di teater, tekstur diciptakan oleh suara dan gambar bahasa oleh suasana hati yang halus namun kuat, dan oleh bahan, warna, dan gerakan pengaturan dan kostum. Kami akan membahas suasana hati secara rinci, tetapi bahasa dan tontonan sangat penting, tidak hanya dalam diri mereka sendiri tetapi juga dalam kontribusinya terhadap suasana hati.

Di Bagian 1, kami membahas berbagai jenis dialog atau bahasa, mulai dari bahasa realistik yang didasarkan pada frasa patah-patah dalam percakapan sehari-hari, yang diperkaya oleh sang aktor dengan perasaan yang lebih dalam, hingga penerbangan puitis dari bahasa lakon romantis atau lakon yang diagungkan. Sebagian besar drama modern memiliki bahasa puitis terbatas pada dialek lokal, seperti yang telah kita lihat, dan telah mensubordinasi kata-kata elemen lain seperti suara atau gerakan latar belakang, pakaian, dan furnitur untuk menciptakan efek gabungan warna lokal yang kaya, meninggalkan bahasa yang subur untuk romansa, kecerdasan untuk komedi tinggi, dan puisi untuk drama festival luar ruangan dan beberapa drama dalam syair.

Meski begitu, sutradara dan aktor harus mempelajari dialog dari drama apa pun dengan sangat hati-hati, karena terutama melalui suara, dan khususnya ritme, dari dialog itulah penulis drama menunjukkan suasana dasar dari drama tersebut dan suasana hati yang berubah dari drama tersebut. adegan secara berurutan yang harus mendapat penekanan lebih besar bahasa, suasana hati, atau tontonan dengan tiga elemen struktur, jawabannya bervariasi dari zaman ke zaman. Pernyataan Aristoteles bahwa tontonan memiliki hubungan paling sedikit dengan seni penyair dianggap memberikan nilai paling rendah, tetapi miliknya kata-kata mungkin lebih dari sekadar cerminan dari kondisi teatral pada zamannya, ketika bukan penyair melainkan seorang pekerja terpisah yang merawat pemandangan.

Aeschylus seabad sebelumnya adalah penyair, musisi, aktor utama, koreografer, dan sutradara serta telah mengurus topeng dan pemandangan juga. Dia

tidak membenci tontonan, dia membuatnya melayaninya. Di zaman kita sekarang, beberapa kritikus menyesalkan penekanan yang diberikan pada tontonan di atas panggung dan layar kita ingat bahwa tiga dari teater terbesar dalam *sejarah-the Chinese, the Japanese Noh, dan Elizabethan* sementara banyak menggunakan puisi, tarian, dan lagu, tidak memiliki latar lukisan dan hanya menggunakan warna kostum yang sangat indah dan beberapa simbol portabel. indikasi tempat

cita-cita kita saat ini tentang seni teater yang bersatu lebih dekat dengan cita-cita Aeschylus, yang mengejar tontonan, daripada cita-cita Aristoteles, yang mengisolasi. Bagaimana sutradara dan desainer menciptakan elemen pemandangan ini dan membuatnya memberikan kesan total akan dibahas dalam bab tentang desain.

5. MOOD DAN RHYTHM

Untuk nilainya di teater, Aristoteles menggunakan istilah "musik" tetapi meskipun musik masih sangat penting dalam opera dan musikal, dalam kebanyakan drama kita hanya sedikit menggunakan melodi atau instrumen. Oleh karena itu kami mengganti kata "suasana hati" dengan "musik". Mood dalam teater tergantung pada blending dari banyak elemen, termasuk tontonan dan bahasa, tetapi diciptakan terutama oleh ritme, yang dikomunikasikan secara langsung, saat penonton melihat aktor bergerak dalam ritme dan mendengarnya berbicara dalam irama dan merasakan perubahan ritme. dalam intensitas pencahayaan.

Alam semesta diatur dalam ritme pola bergantian-fajar dan matahari terbenam, siang dan malam, musim panas dan musim dingin, hujan dan sinar matahari, kelahiran dan kematian. Manusia primitif mengungkapkan perasaannya melalui tarian sebagai bagian dari ritme alami itu, terutama ritme waktu menabur dan memanen, persiapan dan pemenuhan. Dengan cara ini, dia menertibkan hidupnya, mendefinisikan tatanan dasar yang mendasari momen-momen kehidupan yang terputus. Melalui ritme dikoordinasikan kegiatan seluruh suku, seperti halnya sarang lebah harus diatur menjadi ritme tarian baru ketika saatnya berburu rumah baru, kemudian dibeli kembali menjadi ritme pekerjaan sehari-hari. Bagi manusia modern, ritme masih merupakan prinsip koordinasi yang hebat, sama kuat dan sangat diperlukan dalam teater seperti dalam tarian atau musik.

John Dewey mendefinisikan ritme sebagai "variasi perubahan yang teratur" dan menunjukkan bahwa ketika ada aliran yang seragam, tanpa variasi intensitas atau kecepatan, tidak ada ritme, juga tidak ada ritme ketika variasi tidak "ditempatkan". Dia menemukan banyak sugesti dalam frasa "terjadi" mengacu pada peristiwa yang tidak hanya terjadi tetapi milik, yang memiliki tempat yang pasti dalam wole yang lebih besar, ritme berjalan adalah pergantian teror jatuh dengan kolom yang menopang architrave dan pediment. Ritme bukan sekadar pengulangan, tetapi pengulangan hubungan, setiap titik keseimbangan melengkapi hubungan sebelumnya dan mengarahkan harapan ke yang berikutnya. Kami telah berbicara tentang pola ritme permainan yang lebih besar, gelombang ketegangan dan relaksasi yang besar.

Gelombang besar ketegangan dan relaksasi, memperhatikan bagaimana mereka berhubungan dengan konflik ketika satu kekuatan, seperti sungai yang berkelok-kelok, mendorong satu arah sampai resistensi yang terakumulasi menghentikannya dan mengirimkannya ke arah lain. Kami telah mencatat bahwa ini tampaknya menjadi pola interaksi dasar energi fisik, masing-masing berlangsung selama beberapa waktu, menekan energi yang berlawanan hingga yang terakhir dapat mengatasi yang pertama, yang telah merelaksasi saat ia memanjang. Pelepasan energi terjadi dalam semburan berirama. Dengan cara yang sama, getaran dan semburan kecil dari masing-masing aktor tampaknya mengambil pola ritme yang sama karena masing-masing bereaksi terhadap lingkungan dan berinteraksi dengan aktor lainnya. Setiap "ketukan" pendek, atau unit dari beberapa baris, memiliki ritmenya sendiri, meskipun itu mungkin hanya sebagian dari lonjakan besar plot. Sama seperti urutan suasana hati yang dapat menandai dan memperkuat ritme struktural drama yang besar, demikian pula suasana hati setiap momen diciptakan oleh ritme aktor, terkadang diperkuat oleh musik latar dan suara.

Penyair dapat mengilustrasikan iramanya dalam sebuah kalimat, penabuh dapat menabuh sebuah pola, konduktor orkestra dapat mendemonstrasikan dengan gerakan tongkat dan tangannya, penari dengan gerakan seluruh tubuh. Aktor mengkomunikasikan ritme adegan secara langsung dan seketika kepada penonton, tidak hanya sebagai pola ketukan yang abstrak tetapi dengan perasaan dan kualitas yang halus. Sutradara dapat membimbing aktor secara langsung, mengendalikan ritme dengan nada suaranya sendiri atau gerakan tangannya, menyarankan modifikasi

dengan istilah simple seperti "lebih tenang", "lebih tajam", "lembut dan lambat", "baik maupun kurang ajar." Seringkali sang aktor tidak perlu sadar akan ritme jika ia sedang memikirkan suasana hati itu sendiri. Tapi sutradara harus tahu persis mood apa yang dia inginkan dan ritme apa yang akan menghasilkannya. Siswa dapat meningkatkan responsnya terhadap sebuah permainan jika dia mengetahui beberapa cara untuk mencapai ritme. Alih-alih mencoba mendeskripsikan ritme teater, mari kita perhatikan bagaimana teater berbagi beberapa kualitas ritme yang ditemukan dalam musik, tarian, puisi, dan lingkungan alam, dan bagaimana ritme ini diadaptasi ke panggung.

Ukur, tempo, aksent, jeda, istirahat, legato, staccato, double dan triple, offbeat, sinkopasi, downbeat, march-istilah musik semacam itu dipinjam oleh pengarah panggung karena musisi mendefinisikan ritme mereka dengan sangat detail. Melodi dengan pola ketukan beraksent dan tanpa aksent yang mantap

Sebagian besar teater dalam sejarah telah memanfaatkan musik dengan kaya, setidaknya sebagai latar belakang jika tidak dalam nyanyian dan tarian, dan orkestra menjadi daya tarik reguler di teater komersial hingga Perang Dunia Kedua. Meskipun sutradara naturalistik membuang alat musik konvensional, mereka menggunakan banyak suara lain, dari alam, dari aktivitas manusia, atau dari kota mekanis. Dalam film atau drama TV, suara didukung oleh musik latar hampir sama kayanya dengan penyanyi dalam opera Wagnerian.

Jika tidak ada musik dalam lakon untuk membangun ritme dan suasana hati, sutradara sering kali beralih ke musik untuk para aktornya. Film bisa secara teratur dibuat dengan musik latar, seringkali dari satu biola, untuk membantu para aktor mendapatkan suasana hati yang tepat. Di teater, banyak latihan dimulai dengan musik, direkam atau langsung, untuk mengatur nada dan irama sebuah adegan. Dalam permainan periode, ini bisa sangat membantu dalam menciptakan gaya dan suasana seperti tuit, rok, dan korset atau busur dan sujud pada zaman itu.

Frank McMullan, yang terus menggunakan Chopin oleh Dean, telah menjelaskan hasilnya dalam *The Directorial Image*. Hal yang menarik dari eksperimen ini, adalah kesepakatan umum di antara para siswa tentang kualitas evokatif dan konotatif dari pendahuluan tertentu yang menunjukkan mood dari lakon tertentu. Acara untuk musisi, not pada staf tidak dapat menunjukkan semua aspek pertunjukan. Selain penandaan tempo, *of* dan *soft*, *crescendo* dan *diminuendo*, para komposer telah mengembangkan kosa kata, kebanyakan bahasa Italia, untuk menunjukkan nada umum yang mereka inginkan, apakah luas, lembut, meratap, berapi-api, khusyuk, agung, bersemangat, hidup, dengan api, dan sebagainya. Tetap saja, banyak yang harus diserahkan kepada pemain. Setiap pemain konser memanfaatkan penanguhan, jeda, interupsi, pengelompokan dan penyebaran, mempercepat dan memperlambat, dan kontras dinamis yang kuat, meskipun sekarang jauh lebih sedikit daripada di zaman Victoria.

Sutradara teater menggunakan banyak istilah dan konsep dari musik, tetapi ia menemukan bahwa beberapa aspek ritme dalam teater tidak dapat dijelaskan dalam

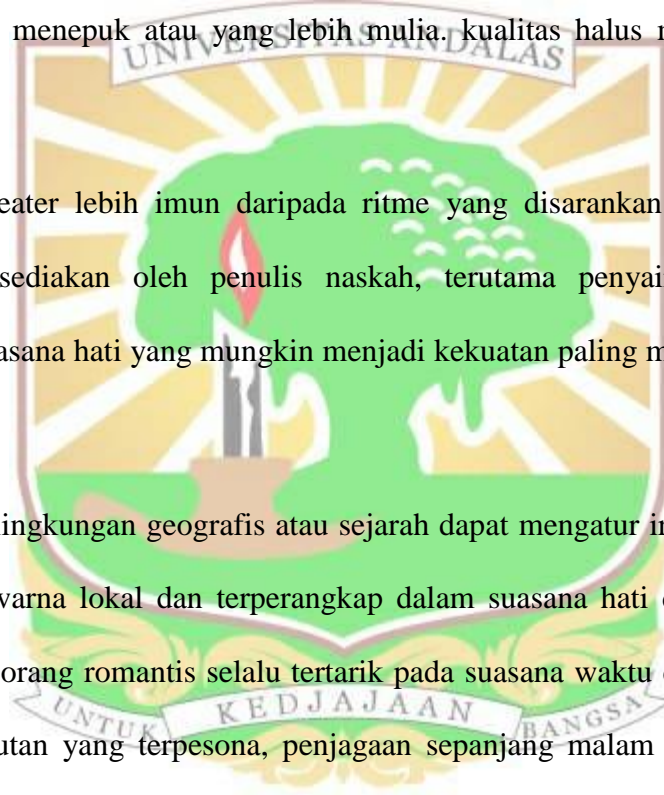
istilah musik. Untuk menghadapinya, ia belajar banyak dari irama tarian, puisi, dan lingkungan alam dan sosial. Beberapa tarian rakyat memiliki pola gerakan yang kaku seperti pawai atau waltz. Tetapi tarian yang lebih bebas dan lebih ekspresif tidak dapat dijelaskan dengan meteran ganda dan tiga kali lipat atau ukuran dan aksen. Baik penari dan aktor dapat melakukan banyak latihan yang dimulai dengan berjalan, kemudian membuat berjalan lebih berat seperti berbaris dan menghentakkan kaki, atau lebih ringan untuk berayun atau mendayu-dayu, dilanjutkan dengan berjingkrak, melompat, melompat, dan melompat, dan akhirnya memberikan berjalanlah dengan kualitas baru dengan menambahkan niat atau respons emosi ke langit dan angin di puncak bukit, mondar-mandir di depan seseorang dengan bangga atau menentang, atau menyelinap saat orang lain tidur. Gerakan sederhana dipelajari dalam dimensi yang berbeda-kecil dan besar, tinggi dan rendah, diagonal lurus dan melengkung dan spiral-sedangkan gerakan itu sendiri memperoleh kualitas yang berbeda seperti ketegangan atau relaksasi, kehalusan atau keterkejutan. Penari menemukan banyak kualitas gerakan yang sama relevannya dengan sang aktor

Rudolf Laban, yang telah bekerja dengan pekerja pabrik dalam studi gerak waktu serta dengan penari dan aktor, membuat dalam *The Mastery of Movement* analisis yang sangat provokatif dari beberapa faktor gerakan manusia ini, yang semuanya berkontribusi pada irama sebuah bermain. Mengambil satu set kata-kata sehari-hari untuk jenis gerakan, seperti pukulan, tebasan, tekan, jentikkan, oleskan, mengapung, dan memeras, dia mulai menganalisis perbedaan gerakan yang disarankan. Dia melihat ada yang lembut atau ringan sementara yang lain jauh lebih

berat. Ada yang cepat dan pendek dan ada yang lambat dan berkelanjutan. Demikian juga beberapa gerakan, seperti meninju, mengoles, dan menekan, berakhir dengan pasti di ruang angkasa, sementara yang lain, Kata kerja aktif semacam itu mungkin memberi kesan kepada sutradara dan aktor bahwa pada suatu saat karakter mungkin menggunakan, dalam ucapan dan gerakan, kualitas meremas dan meregangkan yang kuat dan fleksibel, sementara karakter lain mungkin membutuhkan keterusterangan yang cepat dan menepuk atau yang lebih mulia, kualitas halus mengambang atau meluncur.

Tetapi teater lebih imun daripada ritme yang disarankan oleh musik atau tari yang disediakan oleh penulis naskah, terutama penyair-penulis naskah. menciptakan suasana hati yang mungkin menjadi kekuatan paling menarik dari drama tersebut.

Mantra lingkungan geografis atau sejarah dapat mengatur irama saat karakter dibentuk oleh warna lokal dan terperangkap dalam suasana hati dan tujuan situasi tertentu. Orang-orang romantis selalu tertarik pada suasana waktu dan tempat, mulai dari gua dan hutan yang terpesona, penjagaan sepanjang malam para ksatria abad pertengahan, dan pertemuan kekasih di bawah sinar bulan hingga gua-gua penggulung, sarang penyelundup, dan festival desa melo abad kesembilan belas. drama. Dalam musikal dan opera, banyak waktu digunakan untuk menciptakan suasana yang kaya akan warna lokal dan waktu. Dialog Maeterlinck, yang terdiri dari petunjuk dan frasa pendek, sugestif dan menggugah, tidak pernah kuat atau tegas, menemukan ekspresinya yang sempurna dalam musik impresionis Debussy, yang



membuat opera dari drama tersebut, dengan fragmen melodi yang setengah muncul dari web orkestra yang kaya.

Sutradara modern sangat menyadari ritme tempat yang berbeda pada musim dan waktu tertentu. Dalam kelas penyutradaraan, banyak waktu dihabiskan untuk mengatur gerakan dan urusan panggung yang digunakan para aktor untuk membangun ritme tempat. Mungkin ada rentang yang luas dalam detail karena setiap aktor memasukkan variasi dari satu ritme dasar. Semuanya bersatu dalam satu ritme, mengekspresikan tempat, waktu, dan sikap serta kualitas karakter. Kemudian, untuk menunjukkan perbedaan antara tempo dan ritme, dia akan meminta para aktor untuk meningkatkan tempo, kecepatan ketukan dasar. Menambahkan variasi ritme dasar yang lebih cepat atau meningkatkan tempo akan menciptakan bangunan, rasa meningkat selangkah demi selangkah menuju klimaks. Ritme tempat dapat ditentukan oleh temperamen orang-orangnya.

Niat karakter juga dapat mengatur ritme. Harapan memiliki ritme yang lebih ringan dan lebih cerah daripada keputusasaan. Karakter akan mengatur nada yang berbeda ketika dia takut, ketika menggoda, mendesak, memohon, atau mengancam, ketika lelah, bersemangat, curiga, bingung, atau bingung. Jika seorang karakter telah membawa berita yang sangat mengkhawatirkan tetapi tidak pasti dan telah pergi, karakter lain akan menjadi staf.

Hentakan ketegangan yang membingungkan dengan ritme yang tajam dan ringan. Infleksi sebagian besar akan ke atas dan belum selesai, ucapan dan gerakan

gelisah, datang semburan kecil tiba-tiba dengan sering interupsi dan berlalu. Kekhawatiran, anti-ketegangan, dan ketegangan akan terus berlanjut, kadang-kadang disarankan dalam sedikit gangguan dan ketidaksepakatan, tetapi tidak dilepaskan ke dalam tindakan yang jelas sepenuhnya, dan tidak santai ke dalam ketenangan dan keharmonisan. Semua karakter akan terjebak dalam ritme yang sama meskipun mereka masing-masing dapat memainkan variasi di dalamnya.

Tekstur keseluruhan adalah perpaduan dari banyak elemen — tontonan, dengan pengaturan warna-warni, lampu yang berubah, dan massa kostum yang bergerak. Untuk setiap lakon, sutradara harus menentukan tekstur apa yang diperlukan sehingga nanti, dalam latihan, dia dapat mengomunikasikannya ke tindakannya sekarang dengan kata-kata, saat dia menggambarkan keseluruhan tekstur dan suasana hati tertentu, dan sekarang dengan gerakan ritmis, sebagai konduktor orkestra memimpin para pemainnya melalui nuansa musik yang halus.

McMullan, dalam *The Directorial Image*, mendeskripsikan gaya, suasana hati, dan kualitas emosional *All My Sons* karya Arthur Miller tenunan sendiri, tahan lama, potongan kasar, tanpa kilap, bergaris coklat tuadengan warna hitam dan hijau, dengan benang-benang yang berselang-seling dan terjalin dalam, membentuk pola yang berarti kainnya tidak mudah sobek, tetapi sekali sobek akan terurai dengan cepat dan permanen.

Sepanjang analisis dan persiapan, sutradara, aktor, dan perancang busana harus mengingat efek keseluruhan ini. Di mana perang sutradara membangun dan

mengecewakan, skema karakter dan ritme, penonton hanya melihat karakter dalam aksi, gambar penuh warna dari takdir manusia. Kerja mereka seharusnya ditemukan dalam denyutan emosi yang secara mandiri mampu menunjukkan hilangnya celah yang membedakan tokoh dengan aktor. Imajinasi secara tidak langsung menunjukkan kelainan yang dilakukan seni untuk membebaskan kita. Membayangkan itu berarti meniru, sedangkan merasakan adalah menjadi. Naskah *Sayang Ada Orang Lain* dirancang dalam bentuk tragedi. Tragedi adalah genre drama yang menceritakan kisah yang menyedihkan. Dalam tragedi, tokoh biasanya memiliki kualitas-kualitas yang baik namun mengalami nasib yang buruk dan menyebabkan dirinya atau kerabat dan sahabatnya, mengalami masalah. Menurut Aristoteles, tragedi merupakan drama yang menyebabkan haru, belas kasihan dan ngeri, sehingga penonton mengalami pensusian jiwa (Dewojati, 2010: 42).

7.1 Metode Penelitian

Metode penelitian ini bersifat deskriptif kualitatif. Rumusan masalah yang akan di analisis adalah biografi, ideologi, struktur dan tekstur drama karya Utuy Tatang Sontani dengan berdasarkan teori George R. Kernodle. Dalam penelitian ini, untuk memperoleh data menggunakan teknik baca dan teknik catat.

Analisis data penelitian ini diawali dengan langkah-langkah seperti berikut:

1. Baca beberapa kali untuk memudahkan proses analisis .
2. Menentukan dan mengelompokkan data berdasarkan struktur dan tekstur drama .

3. Data struktur dan tekstur dimasukkan ke dalam drama “*Sayang Ada Orang Lagi*” dijelaskan secara detail sesuai dengan permasalahan yang diangkat dan tujuan penelitian. Data yang diperoleh dianalisis menggunakan teori George R Kernodle dalam analisis struktur dan tekstur naskah *Sayang Ada Orang Lain* karya Utuy Tatang Sontani .

Analisis meliputi struktur dan tekstur yang terdapat pada naskah . Hasil analisis ini disajikan secara jelas dalam bentuk laporan akhir .

8.1 Sistematika Penulisan

BAB I :Bab ini berisi Pendahuluan yang terdiri dari latar belakang, rumusan masalah, tujuan peneliti, manfaat peneliti, tinjauan pustaka, landasan teori, metode penelitian, dan sistematika penulisan.

BAB II :Bab ini membahas tentang unsur Drama

BAB II :Bab ini membahas tentang biografi Utuy Tatang Sontani dan Ideologinya terhadap drama *Sayang Ada Orang Lain* karya Utuy Tatang Sontani

BAB III :Bab ini membahas tentang Struktur Drama *Sayang Ada Orang Lain*

BAB IV :Bab ini membahas tentang Tekstur Drama *Sayang Ada Orang Lain* karya Utuy Tatang Sontani

BAB V :Penutup yang meliputi kesimpulan dan saran

