



Hak cipta dan penggunaan kembali:

Lisensi ini mengizinkan setiap orang untuk menggubah, memperbaiki, dan membuat ciptaan turunan bukan untuk kepentingan komersial, selama anda mencantumkan nama penulis dan melisensikan ciptaan turunan dengan syarat yang serupa dengan ciptaan asli.

Copyright and reuse:

This license lets you remix, tweak, and build upon work non-commercially, as long as you credit the origin creator and license it on your new creations under the identical terms.

BAB II

TINJAUAN PUSTAKA

2.1. Sutradara

Menurut Pollack (seperti dikutip Rooney & Belli, 2011), sutradara adalah seorang pencerita yang bercerita melalui medium film (hlm.3). Seperti juga yang ditekankan oleh Dancynger (2006), cerita tersebut disampaikan oleh sutradara secara visual, melalui performa aktor dan gambar yang ditangkap kamera (hlm.10-11).

Menurut Rooney dan Belli (2011), agar dapat menyampaikan cerita dengan baik, sutradara harus terlebih dahulu membaca dan memahami cerita yang tertulis dalam naskah dengan baik. Melalui hal tersebutlah, ia dapat menerjemahkannya ke dalam sebuah visi yang dapat diperlihatkan secara fisik (hlm.xvi).

Seperti yang dinyatakan oleh Rea dan Irving (2010), sutradara adalah penanggung jawab serta pemegang keputusan kreatif dalam pelaksanaan pembuatan film. Sebagai seorang pengambil keputusan, sutradara harus memiliki visi kreatif untuk keseluruhan film (hlm.xix). Sutradara pun bertugas untuk memimpin seluruh kru agar bekerja sama mewujudkan visi tersebut (Rooney & Belli, 2011, hlm. xvi).

2.2. Peran Sutradara

Menurut Forman (seperti dikutip oleh Proferes, 2008), seorang sutradara memiliki tanggung jawab besar dalam dua aspek, yaitu aspek kreatif dan managerial (hlm. 150). Dari segi kreatif, sutradara harus mampu melaksanakan visinya dengan menginterpretasi naskah, dan mendesain setiap elemen dalam film (Rooney & Belli, 2011, hlm.xvi). Sedangkan dalam segi managerial, sutradara juga bertanggung jawab dalam menjaga berjalannya jadwal, serta kedisiplinan dalam set (Proferes, 2008, hlm. 150).

Selain itu, sutradara juga bertugas untuk berkolaborasi dan memimpin seluruh kru dan pemain, membuat seluruh orang dalam produksi dapat memberikan kinerja terbaik mereka (Rabiger, 2008, hlm.18). Layaknya seorang konduktor orkestra, seorang sutradara harus bisa mengombinasikan setiap individu yang berbeda menjadi satu suara yang harmonis (Dancynger, 2006, hlm.3).

Menurut Dancynger (2006), seorang sutradara memiliki peranan dari awal proses pembentukan film hingga film tersebut selesai dan dipertunjukkan kepada penonton (hlm.4). Seperti diungkapkan oleh Rabiger (2008), seorang sutradara bekerja dari tahap pra-produksi hingga pasca produksi. Namun, tahap pra-produksi adalah salah satu tahap yang paling menentukan. Dalam tahap inilah, performa aktor mulai dibentuk. Hal ini antara lain meliputi analisa naskah, *casting*, *reading* dan *rehearsal* (hlm.4 & 211).

2.3. Kolaborasi Sutradara dan Aktor

Hal mendasar yang harus dilakukan oleh sutradara adalah mereka ulang sebuah kehidupan yang ditinggali oleh para karakter; apa yang mereka lakukan, mengapa mereka melakukan suatu hal atau bagaimana mereka melakukan hal tersebut. Hal ini dibentuk oleh sutradara dengan berkolaborasi bersama aktor, melalui pengetahuan mendalam mengenai naskah, karakter dan motivasi karakter (Dekoven, 2006, hlm. 4). Menurut Weston (1996), kolaborasi yang dilakukan antara sutradara dan aktor dapat diartikan sebagai sebuah bentuk kerja sama, dimana aktor dan sutradara masing-masing membawa pengertian, analisa dan imajinasinya terhadap naskah yang ada, lalu menggabungkan pemikiran-pemikiran tersebut sebagai sebuah bentuk pemahaman yang baru (hlm. 9).

Menurut Dekoven (2006) hal terpenting dari berkolaborasi dengan aktor adalah jalinan hubungan yang baik antara aktor dengan sutradara, dimana aktor dan sutradara dapat saling memercayai (hlm. 114). Pada dasarnya, aktor akan menyerahkan kualitas performanya ke tangan sutradara. Sebaliknya, ketika sutradara sudah menentukan seorang aktor untuk memerankan filmnya, ia akan menyerahkan karakter tersebut kepada sang aktor. Bahkan terkadang, sutradara harus rela untuk menyesuaikan atau mengubah karakter jika dirasa tidak pas dengan sang aktor (Weston, 1996, hlm.10).

Dalam bekerja sama dengan aktor, sutradara harus menggunakan bahasa dan istilah yang digunakan oleh aktor. Sutradara juga harus melibatkan aktor dalam menentukan pilihan-pilihan untuk karakter yang diperankannya. Namun

pada akhirnya, sutradaralah yang wajib membuat keputusan, karena aktor hanya akan melihat dari satu sisi saja, yaitu kaca mata karakternya, sedangkan sutradara melihat secara keseluruhan (Dekoven, 2006, hlm. 21 & 106).

Beberapa hal yang bisa dilakukan sutradara dalam menjalin relasi dan menyutradarai aktor antara lain adalah:

1. Mendekatkan diri dengan aktor

Hal-hal kecil seperti sebuah salaman, atau pun rangkulan, dapat menunjukkan bahwa sang sutradara menghormati dan menyukai sang aktor.

2. Memberikan arahan melalui pertanyaan

Memberikan arahan melalui instruksi dapat terkesan mendikte dan otoriter. Melalui pertanyaan, aktor dapat menemukan dan mengeksplorasi jawaban yang ada, dan cenderung mengingatkannya.

3. Menyutradarai dengan tenang dan penggunaan bahasa yang positif

Sutradara harus dapat memberikan arahan yang singkat, spesifik dan dapat dimainkan. Istilah yang digunakan juga sebaiknya lebih positif dan membangun (Rabiger, 2008, hlm. 223-224).

Menurut Rea dan Irving (2010), relasi antara aktor dan sutradara sangatlah penting, karena salah satu tanggung jawab terpenting bagi sutradara adalah untuk membantu aktor memainkan perannya. Sutradara dapat mencapai hal ini melalui naskah dan analisa karakter. Hal ini dipersiapkan sutradara dan dikembangkan

kembali pada saat *rehearsal* (hlm. 149).

2.4. Analisa Naskah

Analisa naskah adalah dasar dari segala perancangan sutradara. Maka dari itu, sutradara harus memulai pekerjaannya dengan melakukan analisa naskah. Analisa dimulai dengan membaca naskah secara keseluruhan untuk mendapatkan kesan, intisari dan tema besar cerita. Tema besar inilah yang menjadi fondasi dari pembentukan film (Rooney & Belli, 2011, hlm. 3-6). Lebih lanjut lagi, Weston (1996), menyatakan bahwa analisa naskah dilakukan untuk mengetahui lebih dalam mengenai intisari cerita dan juga karakter (hlm. 163-164).

Analisa naskah dilakukan dengan membedah dan mempertanyakan isi naskah. Hal ini meliputi penentuan *spine*, protagonis & *want*.

1. *Spine/ seed*

Spine/seed adalah fondasi dasar dari sebuah film. Segala hal dalam cerita akan merujuk pada hal ini (Proferes, 2008, hlm. 14-15).

2. Protagonis

Peran protagonis adalah sebagai karakter yang perjalanannya akan diikuti oleh penonton sepanjang film. Penonton akan memihak kepada karakter tersebut dan merasakan apa yang dirasakan olehnya. Protagonis juga adalah karakter yang menggerakkan cerita (Proferes, 2008, hlm. 16).

3. *Want*

Hal ini menggambarkan apa yang ingin dicapai oleh karakter sepanjang film. Pada saat analisa naskah, sutradara juga perlu mempertanyakan apakah *want* karakter ini cukup kuat dan apakah memungkinkan untuk dicapai dalam durasi sebuah film pendek (Rea & Irving, 2010, hlm. 19).

Selain itu, Weston (1996), mengungkapkan bahwa analisa naskah dapat dilakukan dengan lebih detail melalui penggunaan tabel analisa naskah. Beberapa hal yang dapat membuat pembedahan menjadi lebih detail antara lain:

1. Parafrase

Mengganti dialog dengan kata-kata sendiri, atau mengganti cara pendeskripsian karakter dengan menggunakan sudut pandang orang pertama. Hal ini dapat membantu aktor dalam mengakses intuisi dan juga mengurangi adanya penilaian negatif terhadap karakter yang diperankannya (hlm. 185-187).

2. Kemungkinan makna tersembunyi

Ketika ada suatu hal yang dirasa janggal atau mengandung pertanyaan, hal tersebut bisa dibedah dengan menjawab beberapa kemungkinan makna di baliknya, dan bahkan bisa juga menuliskan makna yang sangat bertolak belakang dari maksud awal (hlm. 188-189).

3. Fakta

Menuliskan kejadian yang pernah terjadi sebelumnya dan situasi yang sedang dihadapi karakter. Bukti-bukti pendukung yang membenarkan fakta tersebut juga dapat disertakan. Bukti tersebut bisa didapatkan dari sikap, perilaku, penampilan atau dialog yang diucapkan karakter (hlm. 190, 193-194).

4. Pertanyaan

Mempertanyakan maksud dan alasan dari sebuah adegan maupun dialog, seperti “Apakah kejadian ini pernah terjadi sebelumnya?”, “Kenapa dia melakukan ini?”, “Apa yang sebenarnya ingin disampaikan karakter?”, dll. (hlm. 196-199).

5. Riset

Riset dapat dilakukan melalui observasi sekitar, pengalaman pribadi, atau dari media lain. Riset dilakukan untuk meminimalisir hal-hal yang tidak dipahami atau pun tidak mungkin terjadi di dunia nyata (hlm.199-200).

6. *Action verbs*

Sebuah kata kerja yang menunjukkan apa yang dilakukan karakter untuk mendapatkan apa yang ia inginkan. Hal ini dapat membantu sutradara dalam memberikan arahan yang lebih spesifik dan dapat dilakukan oleh aktor (hlm. 213).

7. *Subtext*

Makna atau keinginan tersembunyi ketika karakter mengucapkan dialog atau melakukan sebuah aksi (hlm. 217).

8. *Scene event*

Kejadian dalam sebuah adegan dapat dibagi menjadi dua kategori, yaitu *domestic event* (kejadian sesungguhnya yang memang sedang terjadi) dan *emotional event* (pesan atau metafora yang ingin disampaikan melalui kejadian) (hlm. 224-225).

2.5. Analisa Adegan

Setelah membaca dan melakukan analisa naskah, maka selanjutnya seorang sutradara harus membaca naskah lagi untuk melakukan pembedahan untuk setiap adegan. Ia juga harus memastikan bahwa setiap adegan memberikan sebuah informasi baru yang berguna untuk membangun adegan selanjutnya (Rooney & Belli, 2011, hlm. 7).

Selanjutnya, sutradara harus memahami setiap elemen dramatis yang terdapat dalam cerita yang dapat membuat film menjadi lebih jelas, solid dan dramatis. Hal-hal tersebut meliputi *given circumstances*, *scene wants* dan *narrative beat* (Proferes, 2008, hlm. 17-18, 22)

1. *Given circumstances*

Given circumstances adalah situasi yang melatarbelakangi cerita. Ia membantu menghidupkan karakter agar terlihat lebih nyata, menggerakkan cerita dan juga mengaplikasikan *mise-en-scene*. *Given circumstances* meliputi: waktu, tempat, lingkungan masyarakat, keadaan ekonomi, seni, situasi hukum dan politik, spiritualitas serta dunia film secara keseluruhan (Thomas, 2009, hlm. 39-40).

2. *Scene wants*

Wants dalam tiap *scene* adalah keinginan karakter yang lebih kecil dibandingkan dengan goal utamanya dalam film. *Scene wants* adalah hal-hal yang ingin dilakukan atau dicapai karakter dalam sebuah *scene* sebelum ia

mencapai tujuan utamanya. *Scene wants* inilah yang pada akhirnya menentukan motivasi dari setiap aksi yang dilakukan karakter (Proferes, 2008, hlm. 18).

3. *Narrative beats*

Setiap aksi yang dilakukan karakter dalam sebuah *scene* dapat dibagi menjadi unit-unit kecil yang disebut sebagai *acting beat*. *Beat* tersebut berubah setiap kali ada perubahan motivasi atau keinginan dari sang karakter yang menyebabkan perubahan aksi. *Beat* ini adalah alat bantu aktor untuk melakukan setiap aksinya. Sedangkan, *beat* yang dilihat dari perspektif sutradara disebut sebagai *narrative beat*. Setiap adanya sebuah eskalasi dalam cerita, perubahan plot poin yang esensial atau hal signifikan lainnya, maka akan muncul *narrative beat* baru. Hal inilah yang menentukan *dramatic blocking* untuk setiap *scene*, yaitu *blocking* yang memberikan eskalasi atau perubahan dramatis pada cerita (Proferes, 2008, hlm. 22).

2.6. Analisa Karakter

Analisa karakter dilakukan untuk menentukan aksi-aksi yang dilakukan karakter dalam *scene*. Hal ini bukan saja mengenai siapa karakter tersebut, tetapi juga apa yang telah terjadi kepada karakter sebelumnya, bagaimana hubungannya dengan karakter lain, tujuan hidup dan latar belakang karakter. Seorang karakter harus dilihat jauh sebelum cerita dimulai, karena apa yang membentuk seorang karakter merupakan sebuah proses kehidupannya yang panjang, yang telah terjadi sebelum cerita dimulai (Proferes, 2008, hlm. 14, 16, & 141).

1. *Character's spine*

Hal utama yang diinginkan karakter dalam hidupnya. Hal ini akan berhubungan dengan *spine* film. Menentukan *character's spine* dapat dilakukan dengan menganalisa fakta dalam naskah, perilaku karakter, dan kejadian besar yang mengubah hidup karakter (Proferes, 2008, hlm. 14; Weston, 1996, hlm. 229-230).

2. *Character's perspective*

Menurut Rooney dan Belli (2011), salah satu cara untuk menganalisa karakter adalah dengan memberikan gambaran tentang karakter tersebut dari tiga perspektif, yaitu dari perspektif karakter itu sendiri, penulis dan karakter lain (hlm. 15).

3. *Character's want & need*

Pembedahan karakter juga dapat dilakukan dengan menentukan apa yang diinginkan dan dibutuhkan oleh seorang karakter terhadap karakter lain dalam sebuah *scene* (*want* dan *need*). Semakin besar keinginan karakter untuk mencapai *want* tersebut, dampak yang terjadi jika ia gagal dan semakin bertentangnya hal tersebut dengan karakter lain, maka konflik cerita akan semakin besar (hlm. 15 & 19).

4. *Dynamic relationship*

Dynamic relationship adalah hubungan antar karakter dalam sebuah *scene*. Hubungan yang dimaksud bukanlah berupa status sosial maupun hubungan

secara fisik, namun bagaimana seorang karakter dilihat melalui kacamata karakter lain. Hubungan ini bisa berubah dari satu momen ke momen lainnya. *Dynamic relationship* sangatlah penting karena ia akan menentukan bagaimana seorang karakter bereaksi terhadap karakter lainnya (Proferes, 2008, hlm. 17-18).

5. *Background story/ backstory*

Seorang karakter hidup jauh sebelum film dimulai. Dalam rangka membentuk seorang karakter yang terlihat dalam film, maka diperlukan adanya pemahaman dari hal-hal yang membentuk karakter di masa lalu. Hal-hal tersebutlah yang disebut dengan *background story*. *Background story* tidak hanya memberi pemahaman lebih dalam mengenai seorang karakter, namun ia juga membantu dalam menggambarkan *mood* cerita, menciptakan konflik, memengaruhi lingkungan karakter, dan pada akhirnya memengaruhi *mise-en-scene* (Thomas, 2009, hlm. 70-71). Menurut Weston (1996), karakter tidak harus saling sependapat atau mengetahui *backstory* dirinya. Terkadang *backstory* seseorang bisa diingat berbeda antara satu karakter dengan karakter lainnya (hlm. 206).

Selain itu, menurut Egri (2009), untuk membedah karakter lebih dalam lagi, maka bisa digunakan *three-dimensional character* atau *3D character*, yang meliputi:

1. Fisiologi
 - a. Umur

- 
- b. Jenis Kelamin
 - c. Tinggi dan berat badan
 - d. Warna rambut, mata & kulit
 - e. Postur tubuh
 - f. Penampilan
 - g. Kekurangan fisik
 - h. Keturunan
2. Sosiologi
 - a. Kelas sosial
 - b. Pekerjaan
 - c. Pendidikan
 - d. Kehidupan rumah tangga
 - e. Agama
 - f. Komunitas/ lingkungan pergaulan
 - g. Hobi
 3. Psikologi
 - a. Standar moral/ prinsip hidup
 - b. Ambisi
 - c. Sifat dasar/ watak
 - d. Frustrasi/ kekecewaan
 - e. Sikap dan pandangan terhadap hidup
 - f. *Extrovert, introvert, ambivert*
 - g. Kemampuan

- h. Kualitas diri
- i. IQ

Menurutnya, elemen-elemen tersebut dapat digunakan sebagai panduan dalam penciptaan dan pembentukan karakter (hlm. 36-37).

2.7. Karakter

Menurut Field (2005), karakter adalah fondasi utama dari sebuah naskah film. Melalui aksi dan pilihan-pilihan yang dilakukan oleh karakter, maka jalan cerita akan maju (hlm. 46-47).

Karakter adalah seorang individu dalam film atau naskah yang menampilkan sebuah kepribadian melalui tindakan dan tingkah lakunya. Karakter adalah sosok yang bisa diidentifikasi dan terhubung dengan penonton. Setiap karakter dalam film, harus dapat berpikir bahwa mereka adalah pemeran utama dalam film, dan akan berfungsi dalam menggerakkan cerita. Pada dasarnya, karakter adalah sebuah replika dari seseorang di dunia nyata, yang hidup di dunia imajinatif, yaitu film. Oleh karena itu, karakter sebisa mungkin harus terkesan nyata dan manusiawi agar dapat memikat penonton. Hal ini salah satunya dapat dicapai dengan memberikan karakter *wants & needs*, serta *life goal/spine* (Zeem, Ruth, & Schilf, 2012, hlm. 13).

Penciptaan karakter dalam film dimulai dari penentuan karakter utama dalam film tersebut dan pengklasifikasian kehidupan interior dan eksterior karakter.

1. Karakter utama

Karakter utama adalah karakter yang menjadi fokus cerita dalam film dan membuat pilihan-pilihan yang akhirnya menggerakkan jalan cerita.

2. Kehidupan interior

Hal-hal yang terjadi dari sang karakter hidup, hingga cerita dimulai. Hal tersebutlah yang membentuk karakter menjadi seperti apa yang ditampilkan di film. Kehidupan interior karakter dapat dikupas melalui biografi karakter, yaitu pencatatan perjalanan hidup karakter dari lahir hingga film dimulai. Pencatatan tersebut dapat dilakukan dengan membagi kehidupan karakter per 10 tahun, atau masa-masa penting mereka (masa kanak-kanak, remaja/SMA, kuliah, pernikahan, dsb).

3. Kehidupan eksterior

Hal-hal yang terjadi kepada karakter dari cerita dimulai hingga selesai. Hal tersebutlah yang akan mengungkap bagaimana sesungguhnya karakter tersebut. Kehidupan eksterior karakter dapat dikupas melalui pembedahan kehidupan profesional, personal dan pribadi karakter.

- a. Profesional: hubungan karakter dengan dunia kerjanya.
- b. Personal: hubungan karakter dengan orang-orang terdekatnya (pasangan, teman, dll.)

- c. Pribadi: hubungan karakter dengan dirinya sendiri (Field, 2005, hlm. 48-54).

2.7.1. *Passive Protagonist*

Menurut Zeem, Ruth, dan Schilf (2012), protagonis adalah seorang karakter yang menjadi fokus utama dalam cerita, dan biasanya film akan dilihat melalui kacamata mereka. Protagonis juga merupakan seseorang yang akan mengalami perkembangan karakter yang paling besar, mengalami kesulitan terbesar dan juga akan mendapatkan dampak paling besar dari tercapai (atau tidak tercapainya) *goal* (hlm. 122).

Walaupun kebanyakan protagonis biasanya adalah seseorang yang aktif, namun menurut Dancynger dan Rush (2013), terdapat juga karakter protagonis yang pasif. Menurutnya, pasif protagonis justru bisa membuat karakter terkesan lebih nyata dan dekat dengan kehidupan sehari-hari, dimana tidak semua orang memiliki keberanian yang tinggi, selalu bersemangat maupun berjiwa pemimpin. Seorang pasif protagonis dapat juga disebut sebagai *real-life character*, karena merupakan karakter yang dekat, banyak ditemukan penonton di dunia nyata dan protagonis tersebut juga mengalami masalah layaknya orang-orang di kehidupan nyata (hlm. 215-218).

Menurut Volgler (2007), protagonis yang pasif cenderung memiliki banyak keraguan dan pertimbangan, enggan dalam melakukan sesuatu dan harus mendapatkan dorongan dari luar dirinya agar dapat mencapai tujuannya.

Walaupun pasif protagonis tetap dapat membuat cerita yang menarik, akan tetapi di satu titik dalam cerita, protagonis tersebut harus berubah (hlm. 41).

Secara keseluruhan, menurut Dancynger dan Rush (2013), seorang *passive protagonist* tetap dapat membuat film menjadi menarik asalkan didukung dengan cerita yang memiliki problem yang mendesak, antagonis atau pemain pendukung yang kuat atau pun antagonis yang memiliki sifat-sifat dasar yang dapat mengimbangi kekurangan dari *passive protagonist* tersebut (hlm. 227).

2.8. *Casting*

Casting adalah salah satu tahap terpenting dalam penyutradaraan. Melalui pemilihan aktor yang tepat, maka bisa dikatakan bahwa sebagian besar tugas sutradara telah selesai, karena sebuah film yang baik didasari oleh cerita dan performa aktor yang baik (Rea & Irving, 2010, hlm. 116).

Menurut Weston (1996), tidak akan ada aktor yang sama persis dengan karakter yang ada dalam bayangan. Maka dari itu, sutradara tidak sebaiknya membuang waktu dalam mencari aktor yang sempurna, akan tetapi lebih memerhatikan beberapa aspek lain dari calon pemain tersebut yang sesuai (hlm. 235-236). Selain itu, Dancynger (2006) juga menambahkan, bahwa ketika *casting*, sutradara juga dapat menilai aktor melalui beberapa tolak ukur lainnya seperti:

1. Profesionalitas

Apakah aktor datang tepat waktu, sudah mempersiapkan diri, dan memiliki sikap yang sopan.

2. Energi

Apakah aktor terlihat antusias dan dapat memberikan energi yang positif terhadap proyek film yang akan diperaninya.

3. Karisma

Apakah aktor terlihat karismatik, dapat membuat orang lain percaya dengan perannya sebagai sang karakter, dan cukup persuasif untuk membuat orang memercayai apa yang ia percayai.

4. Daya tarik aktor

Apakah aktor memiliki daya tarik yang dapat membuat penonton bisa bersimpati atau memiliki ketertarikan dengan sang aktor (hlm. 116).

Akan tetapi bagaimanapun juga, hal terpenting dalam pencarian aktor adalah bahwa sang aktor memiliki jiwa karakter tersebut di dalam dirinya (Proferes, 2008, hlm. 140). Seperti yang juga diungkapkan oleh Weston (1996), hal ini juga berarti bahwa sang aktor dapat memahami hubungan karakter dengan sekelilingnya, serta memiliki relasi dengan pengalaman sang karakter dan *character's spine*, yaitu *goal* utama dalam hidup karakter (hlm. 236). Terlebih lagi untuk aktor non profesional, pemilihan *cast* sebaiknya jatuh kepada aktor yang kepribadian aslinya tidak jauh berbeda dengan karakter yang akan diperankan, atau memiliki kedekatan dengan pengalaman yang dilalui karakter, walaupun tidak sama persis (hlm. 295).

2.9. *Rehearsal*

Weston (1996) menyatakan bahwa *rehearsal* adalah sebuah latihan yang menekankan pada proses, bukan hasil akhir atau pun sebuah performa yang maksimal. Tujuan utama dari *rehearsal* adalah untuk menghemat waktu pengambilan gambar, dan mempersiapkan sutradara dalam menangani aktor (hlm. 247). Lebih lanjut lagi, Rea dan Irving (2010) menyatakan bahwa dari hasil observasi *rehearsal*, seorang sutradara dapat menemukan metode dan cara komunikasi yang tepat untuk aktornya, sehingga ketika pengambilan gambar, sang sutradara bisa dengan tepat memancing aktor untuk melakukan performa yang diinginkan. Selain itu, *rehearsal* juga diperlukan untuk membangun kepercayaan antara aktor dan sutradara, pembentukan karakter, serta eksplorasi adegan (hlm.149 & 154).

Sebelum melakukan *rehearsal*, sebaiknya sutradara sudah melakukan tugasnya untuk membedah naskah dan karakter, sehingga dapat memudahkan diskusi dengan aktor. Beberapa hal yang perlu dipersiapkan sebelum *rehearsal* antara lain: *spine*, *character's objective*, *backstory*, *beats* beserta dengan *action verbs*, dan diagram *blocking*. Namun bagaimanapun juga, hal-hal tersebut hanyalah alat yang digunakan untuk membantu persiapan. Seorang sutradara sebaiknya sudah mengingat hal-hal tersebut dan tidak membacanya lagi saat *rehearsal*, sehingga bisa benar-benar fokus kepada aktor (Weston, 1996, hlm. 249).

Selain melakukan persiapan analisa, sutradara juga dapat mengenal aktor lebih dalam sebelum melakukan *rehearsal*. Hal ini dapat dilakukan sutradara dengan bertemu dengan aktor di luar jam kerja dan berbincang mengenai film, cara kerja masing-masing atau hal lainnya. Dengan begitu, sutradara dapat mengenali cara berdiskusi yang tepat dengan aktor dan metode yang dapat digunakan ketika memberikan pengarahan untuk aktor dalam *rehearsal* nantinya. (Rea & Irving, 2010, hlm. 149).

Pada saat *rehearsal*, eksplorasi dan eksperimen terhadap ide-ide baru yang dimunculkan oleh aktor sangatlah penting. Sutradara harus terbuka terhadap kemungkinan-kemungkinan yang diajukan oleh aktor, dan berkolaborasi dengan aktor sebagai partner kreatif (Rea & Irving, 2010, hlm.150-151). Seperti yang juga diungkapkan oleh Dekoven (2006), sutradara sebaiknya tidak memaksakan kehendak. Walaupun sang sutradara sudah melakukan analisa naskah secara mendalam, atau pun benar-benar mengetahui apa yang diinginkan, seorang sutradara harus tetap fleksibel dan bisa menerima berbagai masukan. Bagaimana pun juga, aktor adalah seorang manusia yang bisa saja memiliki pemikiran dan pilihan yang berbeda-beda (hlm.106).

Di sisi lain, sutradara harus benar-benar memahami apa yang terbaik untuk filmnya dan dapat mengoreksi aktor apabila diperlukan. Hal ini dilakukan sedini mungkin, agar aktor dapat langsung mengoreksi diri sebelum kesalahan tersebut tertanam cukup dalam, dan menjadi sulit untuk dihilangkan. Aktor bisa lebih leluasa dan merasa aman untuk melakukan eksplorasi jika ia benar-benar merasa

yakin bahwa sang sutradara tidak akan membiarkannya keluar dari jalurnya (Proferes, 2008, hlm. 144-146).

Pada saat *rehearsal*, sutradara harus memperhatikan apabila arahnya membuahkan hasil, atau mungkin tidak dapat ditangkap dengan baik oleh aktor. Jika tidak, maka sutradara harus menggunakan cara pendekatan berbeda (yang bisa didapatkan dari analisa naskah), atau pun menanyakan kepada aktor cara kerja yang biasa mereka lakukan (Weston, 1996, hlm. 259). Sutradara juga dapat memberikan arahan dengan spesifik menggunakan *action verbs* dan fakta (Proferes, 2008, hlm. 146), atau memberikan biografi karakter kepada aktor (Dekoven, 2006, hlm.109).

Hal lain yang perlu diperhatikan pada saat *rehearsal* adalah penerimaan aktor terhadap karakter maupun jalan cerita. Sutradara harus dapat menyadari apabila seorang aktor sedang menahan diri, ataupun tidak menyetujui sesuatu yang dapat menghambat performanya. Tugas sutradara di sini adalah untuk mendukung dan membantu menyelesaikan permasalahan tersebut (Weston, 1996, hlm. 273)

Setelah melakukan sebuah *rehearsal*, sebaiknya aktor diberikan waktu beberapa saat untuk mencerna arahan-arahan yang telah diberikan. Diskusi yang dilakukan dalam *rehearsal* dapat juga dilakukan di luar jadwal latihan resmi, untuk obrolan yang lebih santai antara sutradara dengan aktor (Dekoven, 2006, hlm. 109).

2.9.1. *Reading*

Reading merupakan tahap pertama dalam *rehearsal*. Dalam tahap ini, aktor biasanya belum menghafalkan dialog, dan masih memfokuskan perhatian kepada arti tiap teks, maupun interpretasi karakter yang diperankannya. Sutradara dalam hal ini dapat memberikan arahan yang lebih sedikit, untuk memberikan spontanitas dan ruang gerak kepada aktor. Salah satu cara dalam memberikan arahan yang baik adalah dengan memancing aktor melalui pertanyaan (Rea & Irving, 2010, hlm. 151)

Proferes (2008) menyatakan bahwa *reading* pertama dengan aktor diperlukan sebagai pengenalan, baik sesama aktor maupun aktor dengan sutradara serta kru lainnya. Melalui tahap ini, aktor memiliki kesempatan untuk menanyakan hal-hal dalam naskah, dan sutradara dapat memberikan klarifikasi atau pun berdiskusi mengenai hal tersebut. Selain itu, sutradara juga memerhatikan *chemistry* yang dibangun antara aktor, bagaimana mereka bekerja sama, memberikan gambaran dan alur film secara keseluruhan, serta berdiskusi mengenai masalah-masalah lainnya yang dapat muncul saat *reading*. Pada dasarnya, sutradara harus memastikan bahwa setiap aktor berada di jalur yang sama dan menangkap interpretasi yang dimaksud. Hal ini dapat dicapai dengan menjelaskan kepada aktor mengenai analisa naskah dan karakter (*background story, given circumstances, dll*) (hlm.143)

Menurut Haase (2003), *reading* dapat dilakukan baik secara formal maupun informal. Namun biasanya, hal ini dimulai dengan aktor yang duduk di

tempatya, membacakan dialog, tanpa *blocking* maupun properti lainnya (*dry reading*). Hal terpenting adalah untuk berkonsentrasi terhadap teks, interpretasi aktor terhadap hal tersebut dan bagaimana hubungan yang tercipta antara karakter yang diperankan oleh aktor (hlm.138). Lebih lanjut lagi, Weston (1996) menjelaskan bahwa pada tahap ini, aktor juga tidak perlu terlalu memainkan emosi secara maksimal. Aktor hanya perlu saling mendengarkan dan sebisa mungkin merasa nyaman dengan naskahnya serta lawan mainnya (hlm. 252).

Reading dapat dibuka dengan pengenalan dan dilanjutkan dengan beberapa patah kata dari sutradara. Sutradara dapat menceritakan tentang film secara singkat dan menyampaikan arti film tersebut untuknya, membangun kepercayaan dan juga komitmen (Weston, 1996, hlm. 251). Tahap ini merupakan kesan pertama aktor terhadap sutradara. Oleh karenanya, sutradara harus dapat meyakinkan aktor bahwa mereka berada di tangan yang tepat dan menepis segala keraguan yang ada dalam diri aktor dengan menunjukkan kapabilitas dan kredibilitas yang baik (Dekoven, 2006, hlm. 102 & 103).

Setelah pengenalan tersebut, maka selanjutnya aktor akan melakukan *dry reading*, lalu kemudian baru mulai memainkan perannya sedikit demi sedikit dan terakhir beberapa properti kecil bisa digunakan untuk membantu (Rea & Irving, 2010, hlm.151). Setelah melakukan pembacaan naskah secara keseluruhan, aktor dapat menanyakan hal-hal yang masih belum dipahami, dan diskusi dapat dimulai. Selanjutnya, latihan dapat dipecah menjadi per adegan. Hal yang perlu diingat saat melakukan *reading* adalah aktor dapat saling mendengarkan dan memerhatikan satu sama lain, serta mengikuti arahan dari sutradara. Aktor harus

fokus pada perannya masing-masing dan tidak saling memberikan arahan untuk lawan mainnya (Haase, 2003, hlm.139-140).

2.9.2. Improvisasi

Improvisasi adalah salah satu teknik yang dapat digunakan dalam proses *rehearsal*. Improvisasi dapat membantu dalam mengklarifikasi arti dari sebuah adegan, *beat* atau pun *subtext*. Melalui improvisasi, sebuah arti baru juga dapat ditemukan dalam sebuah adegan (Rea & Irving, 2010, hlm.153).

Menurut Weston (1996), beberapa teknik improvisasi yang dapat digunakan pada saat *rehearsal* antara lain:

1. Parafrase

Penggunaan kata-kata sendiri untuk dialog.

2. Improvisasi berdasarkan fakta

Aktor hanya diberikan sebuah fakta, kemudian memainkannya tanpa harus terikat pada plot atau dialog.

3. Improvisasi untuk menciptakan *backstory*

Aktor memainkan sebuah adegan dirinya di masa lalu.

4. Improvisasi pra-adegan

Improvisasi terhadap apa yang mungkin terjadi sebelum sebuah adegan dimulai (hlm. 264-267).

Namun, hal yang perlu diperhatikan pada saat improvisasi adalah bahwa aktor mungkin tidak bisa menjalakkannya dengan maksimal, karena bagaimana pun

juga, aktor tidak bisa menjadi seorang penulis skenario dalam sekejap (Proferes, 2008, hml.147).

