



Kerja Dramaturgi dalam Proses Penciptaan Peran: Studi atas Pembangunan Tokoh dalam Lima Pertunjukan Teater Realisme

Dramaturgical Work in the Role-Creation Process: A Study of Character Building in Five Realist Theater Performances

Pandu Birowo^{1*}, Dede Pramayoza²

^{1, 2} Program Studi Seni Teater, Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Padangpanjang

(*Author Corresponding) ✉ (e-mail) pandubirowo@isipadangpanjang.ac.id^{1*}, dedepramayoza@isipadangpanjang.ac.id²

Abstrak

Artikel ini berangkat dari pengamatan terhadap tantangan yang dihadapi para aktor dalam memerankan tokoh pada lakon-lakon bergaya realisme dan bergenre tragedi. Amatan itu memperlihatkan adanya kesenjangan antara pemahaman aktor atas tokoh di dalam naskah dan eksekusi aktingnya oleh para aktor di atas panggung. Kesenjangan ini bersumber dari kenyataan bahwa sebagian aktor hanya menghafalkan dialog tanpa terlebih dahulu memahami dan mendalami dimensi-dimensi tokoh. Tujuan artikel ini adalah untuk mengisi celah antara temuan dramaturgi dan solusi metodologis yang dapat ditawarkan kepada para aktor. Hal itu dilakukan dengan mengidentifikasi dan merumuskan peran spesifik dramaturg sebagai teman berproses bagi para aktor; dan secara umum merumuskan kerja dramaturgi sebagai alat bantu dalam menganalisis, memahami, dan membangun tokoh secara utuh. Artikel ini menerapkan metode kualitatif dengan pendekatan studi kasus, yang ditulis berdasarkan praktik pendampingan atas 5 proses pemeranan. Naskah-naskah yang dikaji semuanya bergaya realisme dan bergenre tragedi. Temuan penelitian menunjukkan bahwa terdapat tiga kerja dramaturgi dalam membantu pembangunan tokoh (*building character*) dan penciptaan peran (*creating a role*), yaitu: 1) kerja diagnosis; 2) kerja struktural; dan 3) kerja kontekstual, yang bekerja secara sinergis dan saling melengkapi. Kesimpulan penelitian ini menyarankan bahwa dramaturg dapat dipekerjakan sebagai teman berproses bagi para aktor terutama berkaitan dengan pemahaman bahwa kerja dramaturgi dapat menguatkan paradigma akting dari “sekadar menghafal dialog” menjadi “menghidupkan tokoh”.

Kata Kunci: *kerja dramaturgi; analisis tokoh; membangun tokoh; penciptaan peran; realisme*



Abstract

This article stems from observations of the challenges actors face in portraying characters in realist-style, tragedy-genre plays. These observations reveal a gap between the actors' understanding of the characters in the script and their performance execution on stage. This gap arises from the fact that some actors merely memorize the dialogue without first understanding and deeply exploring the character's dimensions. The purpose of this article is to bridge the gap between dramaturgical findings and the methodological solutions that can be offered to actors. This is pursued by identifying and formulating the specific role of the dramaturg as a process companion for actors; and, more broadly, by formulating dramaturgical work as a supporting tool for analyzing, understanding, and comprehensively building a character. This article employs a qualitative method with a case study approach, written based on the practice of mentoring five acting processes. The scripts examined are all realist in style and tragic in genre. The research findings indicate that three types of dramaturgical work assist in character building and role creation, namely: 1) diagnostic work; 2) structural work; and 3) contextual work, which operate synergistically and complement one another. The conclusion of this study suggests that a dramaturg can be employed as a process companion for actors, particularly in relation to the understanding that dramaturgical work can strengthen the acting paradigm from "merely memorizing dialogue" to "bringing the character to life."

Keywords: *dramaturgical work; character analysis; building character; creating a role; realism*

Pendahuluan

Tantangan utama dan terbesar bagi para aktor di mana pun tempat adalah pembangunan tokoh dan menghidupkan tokoh. Tantangan dan upaya pembangunan dan menghidupkan tokoh tersebut akan bertambah tingkat kerumitannya jika kemudian dihubungkan dengan genre dan gaya pertunjukan yang direncanakan untuk dipentaskan. Perbedaan genre dan gaya lakon akan menuntut kemampuan para aktor untuk dapat memerankan dan menghidupkan tokoh sebagaimana yang diharapkan dan diceritakan oleh lakon tersebut (K. Stanislavski, 1980, 2008). Sebab, setiap gaya dan genre meminta para aktor untuk memerankan atau menghidupkan tokoh dengan cara dan pendekatan tertentu sesuai dengan nilai filosofis dan dampak emosi yang hendak dituju oleh lakon yang sedang atau akan dipentaskan tersebut. Oleh karenanya, untuk dapat memerankan atau menghidupkan tokoh sebagaimana yang diharapkan, para aktor tidak hanya dituntut untuk sekadar menghafalkan dialog serta mematuhi perintah naskah, melainkan harus memahami dimensi-dimensi yang dimiliki tokohnya dengan sebaik-baiknya.

Jika aktor tidak sampai pada pemahaman mendalam yang dibutuhkan, maka akan terjadi kesenjangan antara tokoh yang digambarkan oleh naskah lakon dengan akting yang dimainkan oleh para aktor dalam memerankannya. Kesenjangan serupa itu menjadi tampak semakin kuat manakala para aktor berhadapan dengan tokoh-tokoh yang terdapat dalam lakon-lakon bergaya realisme, di mana pendekatan pemeranan yang harus dipraktikkan ialah menghidupkan tokoh (*representational act*), dan bukan memperagakan atau mencontohkannya (*presentational act*). Artinya, ketika memerankan tokoh dari lakon-lakon bergaya realisme, para aktor akan dituntut untuk membuat tokoh yang diperankannya itu tampak nyata dan hidup di hadapan penonton (Pratama & Hutabarat, 2019).

Tantangan pemeranan tanpa pemahaman yang baik akan berlipat ganda jika dihubungkan dengan genre lakon, misalnya tragedi. Untuk dapat memerankan tokoh dalam genre ini, seorang aktor harus dapat membangun simpati atau bahkan empati penonton, terutama jika ia memerankan tokoh protagonis. Dan sebaliknya, aktor juga seharusnya mampu menimbulkan rasa antipati dari penonton, ketika ia memerankan tokoh antagonis dari suatu lakon bergaya tragedi ini. Jika aktor memerankan tokohnya tanpa pertimbangan akan genre itu, kemungkinan ia akan gagal mewujudkan tokoh dengan dampak emosi yang diharapkan, dan oleh karenanya akan gagal pula mencapai tujuan utama lakon tersebut bagi penonton; katakanlah untuk mengantarkan pada katarsis. Di sisi lain, ada tantangan bagi peran dramaturg melalui kerja dramaturgis untuk menghimpun segenap pengetahuan atas suatu teks lakon yang akan dipentaskan. Para dramaturg seharusnya siap untuk menjawab semua pertanyaan terkait suatu naskah lakon, yang bersumber dari analisis yang mendalam dan cermat (Chemers, 2010, p. 70). Tidak saja berkenaan dengan hal-hal yang tematik, atau yang berkaitan dengan konstruksi plot, para dramaturg juga seharusnya mampu menjawab secara detail tentang tokoh-tokoh yang ada dalam sebuah naskah lakon, baik secara tunggal, relasinya dengan tokoh lain, maupun tentang tujuan dramatikanya.

Artinya, para dramaturg adalah orang yang dapat memberi saran kepada para aktor, agar mereka mampu mendekati tokoh yang akan mereka perankan dengan baik. Seorang dramaturg biasanya juga bekerja untuk mempersiapkan berbagai bahan bacaan dan referensi visual bagi para aktor, dalam rangka membantu mereka dalam proses penciptaan peran, agar mereka mampu memahami dengan baik peran yang akan mereka bawa dalam satu pertunjukan teater. Tugas semacam itu lazimnya dilaksanakan para dramaturg setelah memilih dan mempersiapkan teks-teks lakon untuk pementasan, dalam rangka melakukan tugasnya yang lain, yakni mendidik penonton. (Romanska, 2008, p. 4).

Namun demikian, hubungan kerja antara para aktor dengan para dramaturg, atau antara kerja pemeranan dengan pengetahuan dramaturgis belum menjadi hal yang mapan dalam tradisi teater di Indonesia. Kajian dramaturgi yang lazim digunakan adalah analisis lakon secara mandiri, yang lebih banyak memberi manfaat kepada kerja para sutradara ketimbang para aktor. Pada praktiknya, peran dramaturg sebagai pendamping para pemeran malah sangat minim dilakukan, atau dilakukan tanpa memberikan rekognisi tersendiri atasnya.

Dengan demikian, penelitian ini dimaksudkan untuk mengisi celah yang ada dalam kajian-kajian teater tersebut. Hal itu dilakukan dengan menghubungkan secara eksplisit temuan-temuan dramaturgi dari beberapa proses pendampingan pemeranan, dengan solusi metodologis yang dapat digunakan oleh para aktor di dalam mendekati atau melakukan analisis terhadap tokoh yang akan diperankan. Berdasarkan metode itu, para aktor kemudian dapat membangun peran sebagaimana yang semestinya di dalam sebuah pertunjukan teater dengan gaya pementasan dan genre tertentu.

Secara tidak langsung, artikel hasil penelitian ini juga sebagai upaya untuk mengidentifikasi dan merumuskan peran spesifik dramaturg sebagai teman berproses bagi para aktor. Dan lebih jauh, bertujuan untuk merumuskan fungsi dramaturgi sebagai alat bantu utama di dalam menganalisis, memahami dan menciptakan tokoh yang utuh, yang dapat membantu para aktor dalam menciptakan bentuk perannya secara lebih baik.

Metode

Artikel ini ditulis berdasarkan penelitian kualitatif dengan pendekatan studi kasus atas praktik pendampingan proses keaktoran (Endraswara, 2003). Sumber data penelitian terdiri dari 5 kasus pemeranan. Kelima kasus tersebut dipilih karena beberapa pertimbangan. Pertama, kelima naskah lakon yang diangkat sama-sama bergaya realisme dan bergenre tragedi. Kedua, kelima naskah lakon sama-sama menghadirkan tokoh-tokoh yang kompleks, dengan konflik batin dan sosial yang memerlukan pemahaman yang jeli, dan sama-sama menggunakan pendekatan akting Stanislavski. Dan ketiga, karena kelimanya telah melalui proses pendampingan oleh dosen, yang secara tidak langsung bertindak sebagai dramaturg.

Kasus pemeranan yang diambil sebagai data adalah: 1)pemeranan tokoh Sayoko oleh Dinda Patriza dalam naskah *Sari Jeli Almond* karya Wishing Chong, terjemahan Teguh Hari Prasetyo; 2)pemeranan tokoh Alexis Alexandrovitch oleh Anggi Hamdi Saputra, dari naskah *Langkah-Langkah Catur* karya Kenneth Sawyer Goodman, terjemahan Pandu Birowo; 3)pemeranan tokoh Paulina Salas oleh Assafa Salsabila dalam naskah lakon *Maut dan Sang Dara* karya Ariel Dorfman, terjemahan Mimi Notokusumo; 4)pemeranan tokoh Ivan Kalyayev oleh Fajar Eka Putra dalam naskah lakon *Keadilan (The Just Assassins)* karya Albert Camus, terjemahan Ipong Niaga; dan 5)pemeranan tokoh Rose oleh Reza Desiska Sari dalam naskah lakon *Perangkap (The Web)* karya Eugene O'Neill, terjemahan Faried W. Abe.

Teknik pengumpulan data, dengan demikian, adalah studi pustaka atas naskah lakon, artikel-artikel terkait, serta laporan karya pemeranan (Cardullo, 2015; Zed, 2004). Teknik pengumpulan data juga melibatkan observasi dan studi dokumentasi, yaitu terhadap proses pendampingan keaktoran yang telah dilakukan (Kershaw & Nicholson, 2011). Dua teknik terakhir sekaligus merupakan bentuk pengujian validitas data, yang dilakukan secara triangulasi dengan membandingkan temuan dari kelima kasus yang berbeda.

Teknik analisis data yang digunakan adalah analisis tematik, untuk mengidentifikasi pola-pola kerja dramaturgis dalam proses pendampingan. Identifikasi itu selanjutnya digunakan untuk memformulasikan fungsi dramaturgi dalam kerja-kerja keaktoran, yang dilanjutkan dengan sintesis atas seluruh fungsi dramaturgi menjadi klasifikasi tertentu, dengan cara membandingkannya dengan teori-teori dasar dramaturgi, yang dipandang relevan dari Chemers, Romanska, serta Letwin, dan kawan-kawan. Dengan cara itu, akan diperoleh kesimpulan akhir tentang fungsi pengetahuan dramaturgis sekaligus peran para dramaturg dalam praktik pendampingan kepada para aktor dalam penciptaan peran.

Hasil dan Pembahasan

Kelima kasus yang diamati dalam penelitian menunjukkan bahwa terdapat tiga kerja dramaturgi yang muncul secara konsisten dalam proses pendampingan pemeranan. Ketiga fungsi tersebut ialah: 1)kerja diagnosis, yang berkaitan dengan penggalan dimensi fisiologis, psikologis, dan sosiologis dari tokoh; diikuti 2)kerja struktural, yang memberikan peta tentang perjalanan psikologis tokoh dalam irama dramatik dan/atau plot; serta 3)kerja kontekstual, yang memberikan pemahaman tentang relasi antar tokoh serta kesadaran akan genre lakon. Ketiga kerja ini bersifat komplementer dalam membangun pemahaman para aktor tentang tokoh yang diperankannya.

Kerja Diagnosis: Menggali Tiga Dimensi Tokoh

Kerja pertama dramaturgi di dalam proses keaktoran adalah melakukan diagnosis, di mana dramaturgi berlaku sebagai alat pemeriksa tokoh melalui gejala-gejala yang ditemui di sepanjang teks atau naskah lakon. Dramaturgi berfungsi untuk mendalami dimensi-dimensi tokoh secara sistematis, dengan mengungkapkan data atau informasi mendasar yang akan menjadi fondasi bagi para aktor dalam menciptakan perannya. Seorang dramaturg pada dasarnya harus sampai pada pengetahuan unsur-unsur tematik sebagaimana dijelaskan oleh Chemers (2010, p. 70). Namun, masih menurut Chemers, sebelum sampai pada tema, dramaturg terlebih dahulu harus mendiagnosis tokoh-tokoh dalam naskah lakon tersebut dengan memperhatikan 'lingkungan terberi' (*given circumstances*) yang mencakup 5 pertanyaan dasar dari naskah, yaitu: siapa, apa, kapan, mengapa dan bagaimana (Chemers, 2010, p. 77).

Diagnosis yang lazim diterapkan dalam melihat tokoh adalah diagnosis tiga dimensi, yaitu dimensi fisiologis, dimensi psikologis, dan dimensi sosiologis. Analisis dimensi fisiologis berkenaan dengan investigasi kondisi tokoh, yaitu usia, penampilan, kesehatan, atau cacat fisik yang dimiliki. Analisis dimensi psikologis, berkenaan dengan kondisi kejiwaan tokoh, yaitu keinginan, cita-cita, trauma, ketakutan serta motivasi terdalam dari tokoh. Analisis dimensi sosiologis adalah investigasi atas status sosial dari tokoh, yang berkenaan dengan pekerjaan, relasi keluarga, latar belakang budaya dan seterusnya.

Sumber utama informasi atau data yang dapat diperoleh para aktor tentang tiga dimensi tokoh ini adalah deskripsi pemanggungan atau *nebensatz*, serta dialog antar tokoh dalam sebuah naskah lakon. Data dimensi fisiologis, umumnya dapat diperoleh melalui penggambaran para tokoh atau *dramatis personae* yang lazimnya disajikan di awal naskah lakon. Dimensi psikologi informasinya dapat diperoleh melalui dialog atau reaksi dari suatu tokoh terhadap suatu konflik; dan juga keputusan-keputusan yang diambil oleh sang tokoh. Sementara secara sosiologis sumber datanya adalah dialog dan teks yang menggambarkan latar tempat ataupun juga relasi dengan tokoh-tokoh yang lain.

Penerapan serupa itu di dalam struktur naskah *Heart of Almond Jelly*, dapat digambarkan sebagai berikut: tokoh Sayoko secara fisiologis adalah seorang perempuan berusia 40 tahun dengan tubuh sebagaimana perempuan pada umumnya. Meskipun di dalam naskah tidak dijelaskan secara rinci, hal itu dapat digambarkan dari konteks kejadian (Oni & Suryandoko, 2018; D. A. Putra & Abdillah, 2018). Sementara itu, secara psikologis, Sayoko adalah seorang yang egois, keras kepala, dan memiliki trauma masa lalu, karena kurangnya kasih sayang orang tua, sehingga ia cenderung lebih mementingkan dirinya sendiri daripada orang lain. Sedangkan secara sosiologis, Sayoko adalah seorang yang mengurus usaha musik jalanan bernama Chindon peninggalan ayahnya. Selain itu ia juga ia bekerja di toko makanan dan pernah bercita-cita menjadi seorang aktris (Fatrizza et al., 2024; Harahap et al., 2025).

Data-data serupa ini tentunya akan membantu seorang aktor untuk memahami bahwa Sayoko bukan sekadar istri yang tegar, melainkan seorang perempuan dengan luka yang bersumber dari kurangnya kasih sayang orang tua yang membuatnya egois sebagai suatu mekanisme pertahanan diri. Dengan memahami ini, seorang aktor dapat membangun aksi dari motivasi Sayoko untuk mempertahankan diri dari kekecewaan, daripada sekadar

menggambarkan seorang istri yang terus-menerus mengalami pertengkaran dengan suaminya.

Cara yang sama bisa dilakukan pula terhadap tokoh Ivan Kalyayev dalam naskah *Keadilan*, dengan memperhatikan segala informasi yang tersedia. Seorang aktor yang akan memerankan tokoh ini bisa mengetahui bahwa secara fisiologis Ivan Kalyayev adalah seorang pemuda berusia sekitar 25-28 tahun, berperawakan sedang dengan rambut cokelat yang cenderung rapi, dengan pakaian sederhana sebagaimana kelompok revolusioner pada umumnya. Meskipun naskah lakon tidak menggambarkan hal tersebut secara rinci, seorang analis dapat menduga itu dengan memperhatikan keterangan bahwa Ivan Kalyayev adalah seorang anggota Detasemen Tempur Partai Sosialis Revolusioner. Secara psikologis, Ivan Kalyayev digambarkan sebagai seorang yang romantis, memiliki kepekaan tinggi terhadap ketidakadilan, optimis tetapi juga melankolis. Sementara secara sosiologis, Ivan Kalyayev adalah seorang terpelajar yang mencintai seni dan sastra, yang bergabung dengan tentara revolusioner karena kecewa dengan pemerintahan Tsar Rusia (F. E. Putra et al., 2021).

Informasi serupa ini dapat digunakan oleh seorang aktor yang akan memerankan tokoh Ivan Kalyayev ini, untuk mendiagnosis atau mengungkap kontradiksi mendasar di dalam diri tokoh. Peran yang harus dimainkan adalah seseorang yang di satu sisi mencintai kebebasan dan keindahan, namun di sisi yang lain adalah seorang yang rela mati untuk perjuangan. Dengan demikian, seorang aktor yang memerankan Ivan Kalyayev tidak sekadar menggambarkan kemarahan atau kebencian terhadap penguasa, tetapi seorang yang juga mencintai kehidupan dan karenanya rela mati untuk orang lain. Hal semacam inilah yang dapat membuktikan bahwa dramaturgi adalah alat baca untuk memahami konflik internal tokoh, agar tokoh Ivan Kalyayev tidak dipahami secara dangkal sebagai seorang pemberontak yang rela membunuh, melainkan sebagai seorang yang berjuang dengan penuh makna.

Sementara itu, jika kita beralih pada tokoh Rose, dalam naskah *Perangkap*, maka kita akan dapat mengetahui bahwa secara fisiologis ia adalah seorang perempuan berusia sekitar 22 tahun, yang tampak lebih tua dari usianya. Rose memiliki raut wajah yang pucat pasi, dengan mata cekung dan tubuh yang sedikit terguncang karena penyakit TBC yang dideritanya, serta berpakaian seronok, seperti kebanyakan perempuan panggilan di pinggiran kota besar. Secara psikologis, Rose adalah sosok yang kompleks, karena berada dalam tekanan Steve, kekasihnya yang cenderung posesif. Hal itu membuat Rose selalu berada dalam kecemasan, namun dapat menampilkan kekuatan pada saat-saat mendesak, terdorong oleh naluri keibuannya. Sementara itu, secara sosiologis, Rose adalah seorang pelacur pinggiran yang terpinggirkan oleh industrialisasi di Amerika (Nuratikah & Yuniarni, 2026).

Data ini akan membantu aktor yang memerankan tokoh Rose, untuk memahami bahwa Rose bukanlah tokoh yang sekadar korban atau pelacur biasa. Melainkan, Rose adalah perempuan pejuang tipikal yang berusaha untuk bertahan hidup di tengah berbagai tekanan ekonomi dan sosial. Dengan memahami hal ini, seorang aktor yang memerankan Rose dalam naskah *Perangkap* dapat membangun motivasi untuk bertahan hidup sambil melindungi anaknya, alih-alih sekadar menampilkan kemarahan dan keputusan. Kompleksitas psikologis Rose, dengan demikian, adalah tegangan antara rasa takut dan keberanian yang muncul dalam situasi ambang, yang bergulat dengan tegangan antara cinta

dan kebencian terhadap Steve. Pemahaman akan hal ini, tentunya, akan membantu seorang aktor untuk menemukan bentuk peran yang kaya dan menantang.

Tabel 1. Fungsi data fisiologis, psikologis dan sosiologis tokoh bagi pemeranan

Aspek	Penjelasan
Tujuan	Menggali data fisiologis, psikologis, dan sosiologis tokoh sebagai fondasi akting
Metode	Membaca naskah secara cermat, menganalisis dialog, monolog, dan deskripsi tokoh
Keluaran	Profil tiga dimensi tokoh; relasi protagonis dengan antagonis
Manfaat bagi Aktor	Memberikan peta internal tokoh sehingga aktor tahu dari mana motivasi, ketakutan, dan keinginan tokoh berasal

Data lainnya, dapat diperoleh aktor dengan memahami relasi antar tokoh dalam naskah lakon yang dibawakannya. Chemers, menekankan bahwa diagnosis atas suatu lakon tidak lengkap tanpa memahami relasi antara protagonis dan antagonis (Chemers, 2010, p. 76). Berdasarkan itu, dari contoh-contoh tersebut di atas, bisa tampak bahwa di dalam *Heart of Almond Jelly*, Sayoko ingin mempertahankan rumah tangganya, sementara Tatsuro, suaminya, sebagai antagonis, tidak peduli dan bahkan pernah mengkhianati. Diagnosis yang dapat dikenakan adalah konflik antara keinginan untuk mempertahankan dan keinginan untuk melepaskan rumah tangga. Sementara dalam naskah lakon *Keadilan*, Ivan Kalyayev, sang protagonis ingin menegakkan keadilan melalui aksi teror terhadap Panglima Besar, untuk melawan pemerintahan Tsar, sebagai antagonis sistemik, yang ingin mempertahankan kekuasaan dengan membangun tirani dan penindasan atas rakyat. Konflik yang muncul adalah antara idealisme tentang kemerdekaan dan realitas kekuasaan yang represif.

Tentunya berbeda dalam naskah lakon *Perangkap*, dimana Rose sebagai protagonis berjuang untuk bertahan hidup dan melindungi bayinya, sementara Steve sebagai antagonis personal adalah kekasihnya yang posesif dan kasar, yang justru menjadi sumber tekanan terbesar dalam hidup Rose. Konflik yang muncul adalah antara kebutuhan akan perlindungan dan keinginan untuk terbebas dari kekerasan. Adapun pada naskah *Langkah-Langkah Catur*, Alexis sebagai protagonis ingin menaklukkan pemberontak dengan suatu strategi, sementara Boris sebagai antagonis adalah seorang pemberontak revolusioner yang ingin melawan kekuasaan Alexis. Sehingga akan muncul konflik antara kepentingan menjaga ketertiban negara yang diwakili oleh Alexis dan kepentingan perjuangan kebebasan rakyat yang diwakili oleh Boris (Saputra et al., 2022).

Implikasi dari pemahaman ini akan sangat besar dalam perwujudan peran oleh para aktor. Chemers, mengatakan bahwa diagnosis harus berujung pada aksi. Dengan kata lain, data fisiologis, psikologis, dan sosiologis atas tokoh tidak boleh berhenti menjadi sekadar

informasi. Melainkan, data tersebut harus diejawantahkan oleh para aktor menjadi aksi atau lakuan di atas panggung.

Kerja Struktural: Memetakan Perjalanan Emosi Tokoh

Kerja struktural dramaturgi adalah alat untuk membaca dan memetakan perjalanan emosi dari tokoh berdasarkan struktur plot yang telah dirancang oleh penulis lakon. Jika kerja diagnosis menjawab pertanyaan “Siapa tokoh ini?”, maka kerja struktural menjawab pertanyaan tentang “Bagaimana perjalanan emosi tokoh ini?”. Perjalanan emosi tokoh tidak dapat dipisahkan dari perjuangannya untuk mencapai tujuan di tengah-tengah berbagai rintangan. Pada posisi ini, dramaturgi berfungsi sebagai alat memetakan pasang-surut perjuangan si tokoh, sehingga aktor tahu kapan harus menahan emosi, kapan harus meledak dan kapan harus berubah secara emosional.

Guna membantu aktor mengidentifikasi perjalanan emosi dari tokoh utama atau protagonis, Letwin, dkk., menguraikan 7 komponen struktural plot yang secara langsung membentuk perjalanan emosi tokoh, yaitu: 1) tokoh utama (*leading character*); 2) peristiwa pemicu (*inciting incident*); 3) tujuan (*objective*); 4) rintangan (*obstacle*); 5) krisis (*crisis*); 6) klimaks (*climax*); dan 7) resolusi (*resolution*). Letwin menambahkan bahwa pergerakan antara komponen-komponen ini menciptakan sesuatu yang disebut Aristoteles sebagai reversal atau pembalikan nasib. Setiap reversal menandakan perubahan signifikan dalam nasib dan emosi tokoh, dari baik menjadi buruk atau sebaliknya dari buruk menjadi baik (Letwin et al., 2008).



Gambar 1. Perjalanan Emosi Tokoh mengikuti Irama Dramatik
(Dok. Pandu Birowo, 2026)

Berdasarkan sintesis dari konsep yang ditawarkan Letwin, dkk., dan Chemers, perjalanan emosi tokoh dapat digambarkan sebagai perjalanan sebuah irama yang terdiri dari: 1)eksposisi; 2)insiden pemicu; 3)komplikasi; 4)krisis; 5)klimaks; dan 6)resolusi (lihat **gambar 1**). Irama ini pada dasarnya mengingatkan pada irama dramatik yang telah banyak diuraikan dalam banyak referensi tentang dramaturgi atau drama, yang bersumber dari irama dramatik Gustav Freytag (Dewojati, 2010; Harymawan, 1993).

Emosi tokoh pada bagian eksposisi dari sebuah teks lakon biasanya masih stabil. Sementara pada bagian insiden pemicu, emosi tokoh mulai terganggu. Emosi tokoh di bagian komplikasi biasanya akan naik turun seiring munculnya hambatan-hambatan dalam perjalanannya untuk mencapai tujuan. Memasuki bagian krisis, emosi tokoh biasanya akan mencapai titik puncak, karena ia harus mengambil keputusan yang menentukan. Biasanya tokoh akan mengalami kebimbangan. Karakter tokoh akan ditunjukkan pada bagian klimaks, yakni sebagai seseorang yang mengeraskan hatinya atau justru mundur dari apa yang hendak dicapai sebagai tujuan. Selanjutnya tokoh juga akan mengalami puncak emosi tinggi; bisa dalam bentuk semangat yang berkobar-kobar, ataupun sebaliknya, berupa keputusasaan. Sementara di bagian resolusi, emosi tokoh mulai mereda dan menuju keseimbangan yang baru (**lihat tabel 2**).

Tabel 2. Fungsi Irama Dramatik bagi pembangunan emosi tokoh dalam naskah lakon

Komponen	Definisi	Fungsi bagi Emosi Tokoh
1. Tokoh Utama (<i>Leading Character</i>)	Tokoh sentral dalam cerita	Menentukan siapa yang emosinya menjadi fokus utama penonton
2. Peristiwa Pemicu (<i>Inciting Incident</i>)	Peristiwa yang menjatuhkan tokoh utama keluar dari keseimbangan	Titik awal ketidakseimbangan emosi; trauma atau tantangan pertama
3. Tujuan (<i>Objective</i>)	Tujuan yang ingin dicapai tokoh untuk mengembalikan keseimbangan	Memberi arah pada energi emosi; apa yang diperjuangkan
4. Rintangan (<i>Obstacle</i>)	Kekuatan yang menghalangi pencapaian tujuan	Menciptakan ketegangan dan frustrasi; naik-turun emosi
5. Krisis (<i>Crisis</i>)	Keputusan tersulit yang dibuat tokoh untuk mengatasi hambatan	Titik balik emosi; komitmen total pada satu jalan
6. Klimaks (<i>Climax</i>)	Pertarungan final melawan semua kekuatan antagonis	Puncak emosi; apakah tokoh berhasil atau gagal
7. Resolusi (<i>Resolution</i>)	Keseimbangan baru setelah klimaks	Penutup emosi; penerimaan, penyesalan, atau kedamaian

Berdasarkan itu, contoh penerapannya di dalam naskah lakon dapat diterapkan. Dalam naskah lakon *Sari Almond Jelly*, misalnya, seorang aktor dapat melihat bahwa Sayoko adalah tokoh utama (*leading character*) yang menjadi sumber cerita. Peristiwa pemicu (*inciting incident*) adalah kenyataan bahwa Tatsuro, suaminya, sudah tiga tahun tidak bekerja, sehingga Sayoko harus menanggung beban ekonomi keluarga kecil ini. Tujuan (*objective*) Sayoko adalah mempertahankan rumah tangganya dengan Tatsuro, meskipun hubungannya dengan sang suami sudah retak. Tujuan ini mendapatkan rintangan (*obstacle*), di mana Tatsuro tak peduli, ditambah dengan kenyataan bahwa ia telah pernah mengkhianati kepercayaan Sayoko. Sayoko berada di dalam krisis (*crisis*) karena menyadari bahwa meski di satu sisi ia ingin mempertahankan hubungannya dengan Tatsuro, hubungan mereka sudah tidak mungkin sama lagi seperti dulu. Klimaks (*climax*) terjadi ketika Tatsuro menceritakan kembali pengalaman keguguran yang pernah dialami Sayoko, yang menghadirkan kembali trauma rasa sakit bagi Sayoko. Lakon ini mengalami resolusi (*resolution*) ketika Sayoko yang tetap berupaya membujuk Tatsuro untuk tetap bersama, akhirnya menghadapi kenyataan bahwa mereka harus berpisah.

Cara yang sama dapat diterapkan juga untuk memahami tokoh dalam naskah lakon *Keadilan*. Ivan Kalyayev, seturut analisis Fajar Eka Putra, dkk. (2021), adalah tokoh utama kedua (*leading character*) yang menjadi sumbu dari seluruh cerita. Sebagai seorang anggota DTPSR, ia ditugaskan oleh partai menjadi pelempar bom kepada Panglima Besar. Tugas melakukan aksi teror ini, yang membenturkan antara idealismenya dengan kenyataan pahit pembunuhan, adalah peristiwa pemicu (*inciting incident*), yang sekaligus mengungkapkan tujuan (*objective*) Ivan untuk memberikan kebebasan kepada rakyat Rusia sekaligus menegakkan keadilan. Namun, tujuan ini menemukan rintangan (*obstacle*) justru dari dalam diri Ivan sendiri, yakni rasa cintanya kepada kehidupan. Hal itu membawa Ivan pada krisis (*crisis*), yakni keragu-raguan antara tugas menjadi martir dan keinginan untuk mundur, yang membawanya pada klimaks (*climax*), yakni pilihan untuk melaksanakan tugasnya, hingga akhirnya tertangkap dan dijatuhi hukuman mati. Kematian Ivan, yang justru semakin mengobarkan semangat perlawanan rakyat adalah resolusi (*resolution*) lakon ini.

Kerja Kontekstual: Membangun Relasi dan Kesadaran Genre

Kerja kontekstual dalam dramaturgi adalah kemampuan untuk memahami, menganalisis, dan mengomunikasikan posisi tokoh dalam jaringan relasi sosial, psikologis, dan struktur naskah lakon. Selain itu, kerja kontekstual dramaturgi menggarisbawahi kesadaran para aktor akan genre lakon yang membentuk cara penonton merespons kisah lakon yang disampaikan. Jika kerja diagnosis menjawab “Siapa tokoh ini?”, dan kerja struktural menjawab “Bagaimana perjalanan tokoh ini?”, maka kerja kontekstual menjawab “Mengapa tokoh ini berkonflik?”. Pertanyaan itu akan mengungkap rahasia tentang cita-cita atau tujuan sang tokoh dan hubungannya dengan tokoh-tokoh lain yang menentang dan mendukungnya.

Magda Romanska mengutip definisi yang memperluas pemahaman tentang relasi tokoh, dimana untuk membantu para aktor, dramaturg harus berperan sebagai pembaca naskah, translator, sejarawan teater, adaptator lakon, atau bahkan penulis lakon itu sendiri. Kerja kontekstual dramaturgi dengan demikian dapat memberi pemahaman kepada

sutradara dan aktor tentang relasi antar tokoh, siapa yang bersekutu, siapa yang bertentangan, dan motivasi-motivasi apa yang memengaruhi interaksi itu?

Kerja kontekstual dramaturgi menggarisbawahi kesadaran para aktor akan genre lakon, sebagai hal yang membentuk cara penonton merespons suatu pertunjukan teater. Genre lakon menentukan respons penonton dengan memberikan penekanan dan menyedot perhatian penonton pada perjuangan tokoh. Artinya, perjuangan adalah kata kunci yang patut diperhatikan dengan saksama oleh para aktor dalam hal genre lakon ini, di mana tokoh tidak dapat berjuang sendirian; ia selalu berada dalam jaringan relasi baik dengan tokoh-tokoh antagonis, deuteragonis, tritagonis, tokoh utilitas (Saptaria, 2006), maupun kekuatan sosial budaya dan institusional yang lebih besar. Kerja kontekstual dramaturgi dengan demikian adalah memetakan jaringan relasi, yang membentuk konflik antar tokoh.

Letwin, dkk., merumuskan lima kriteria untuk mengidentifikasi tokoh utama atau *leading character* atau protagonis. Seorang protagonis ditentukan oleh aksinya, di mana dia adalah pelaku tindakan yang telah membangun atau menggerakkan cerita lakon. Kriteria kedua adalah polisional, yaitu kemauan dan kemampuan untuk membuat keputusan. Kriteria yang ketiga adalah kemampuan untuk mencapai tujuan itu. Protagonis adalah orang yang memiliki peluang untuk mencapai cita-citanya, sekecil apa pun peluangnya untuk berhasil. Namun, ia tidak menyerah. Kriteria yang keempat adalah empatik, di mana dia mampu menimbulkan empati dan mungkin juga simpati dari penonton. Sedangkan kriteria yang kelima adalah ilustrasi sudut pandang pengarang yang berfungsi untuk menyampaikan pesan pengarang (Letwin et al., 2008, p. 10).

Sementara tokoh antagonis didefinisikan sebagai tokoh yang melawan aksi protagonis dan mengubah protagonis. Dengan kata lain, antagonis tidak selalu jahat, tetapi yang jelas, dia adalah kekuatan yang mendorong protagonis untuk bertindak, berubah dan berjuang. Dalam dramaturgi, kemudian dikenal pula deuteragonis, yaitu tokoh utama kedua, yang berada di pihak protagonis, entah itu membantu ataupun justru menyusahkan protagonis dalam mencapai tujuannya. Artinya, tidak jarang tokoh deuteragonis ini justru ikut menjadi faktor penghalang bagi tercapainya tujuan protagonis. Sementara itu, tokoh tritagonis, atau tokoh ketiga, adalah tokoh yang biasanya menjadi penengah atau hadir di antara protagonis dan antagonis. Sering kali terdapat pula tokoh utilitas, yaitu tokoh pelengkap yang berfungsi untuk mendukung kelancaran cerita lakon, yang sering kali muncul sebagai perwakilan dari latar sosial budaya atau masyarakat tempat protagonis hidup.

Berdasarkan konsep serupa itu, pemahaman terhadap tokoh Paulina dalam naskah lakon *Maut dan Sang Dara*, tidak bisa dilepaskan dari pemahaman bahwa naskah tersebut bergenre tragedi (Salsabila et al., 2023). Sebagaimana dijelaskan oleh Letwin, dkk., genre adalah jenis lakon yang dipentaskan, di mana jenis-jenis ini dibedakan terutama oleh respons yang ditimbulkannya pada orang-orang yang menonton (Letwin et al., 2008, p. xvii). Dengan kata lain, sebuah lakon dengan genre tragedi, menuntut respon tertentu dari penonton, yaitu hal yang disebut oleh Aristoteles sebagai '*fear and pity*', rasa takut dan belas kasihan. Dua jenis emosi yang diyakini Aristoteles akan mengantarkan penonton kepada katarsis (Aristoteles, 2017).

Tabel 3. Fungsi Relasi Antar Tokoh dan Genre dalam Pemeranan

No.	Panduan Praktis	Pertanyaan yang Harus Dijawab
1	Identifikasi relasi kekuasaan	Siapa yang memiliki kekuasaan lebih dalam adegan ini? Apakah saya di atas atau di bawah?
2	Bedakan antagonis personal dan sistemik	Apakah hambatan saya datang dari orang tertentu, atau dari sistem sosial/ekonomi?
3	Kenali genre	Apakah saya dalam tragedi (harus membangkitkan <i>fear & pity</i>), komedi (harus menertawakan <i>anger & envy</i>), atau melodrama (harus membangkitkan suspense)?
4	Bangun relasi dengan tokoh lain di luar panggung	Apakah tokoh yang tidak muncul (misal: orang tua) memengaruhi perilaku saya? Bagaimana caranya?
5	Gunakan <i>given circumstances</i> sosial	Apa norma sosial, nilai budaya, dan sejarah periode yang membentuk relasi antara tokoh-tokoh?

Berdasarkan itu, maka bagi seorang aktor yang memerankan tokoh Paulina dalam naskah lakon *Maut dan Sang Dara*, kesadaran terhadap genre tragedi ini menyarankan bahwa peran yang harus dibawakannya tidak cukup hanya menampilkan kemarahan atau kesedihan belaka. Aktor harus mampu membangun empati penonton terhadap penderitaan Paulina, yaitu seorang perempuan yang menjadi korban kekejaman rezim militer, sekaligus mampu menimbulkan rasa ketakutan bahwa ketidakadilan serupa yang dialami Paulina dapat terjadi pada siapa pun dan di mana pun jua.

Artinya, pemahaman terhadap genre tragedi yang menjadi ‘ruh’ dalam naskah lakon *Maut dan Sang Dara* akan membuat seorang aktor memahami, bahwa tokoh Paulina bukan sekadar representasi individu yang menderita dan marah. Tetapi Paulina adalah semacam simbol dari mereka yang menjadi korban ketidakadilan sistemik yang menghancurkan kehidupan manusia. Berdasarkan itu, seorang aktor yang memainkan tokoh Paulina harus mampu memainkan ketegangan antara keputusan dan perlawanan, antara penderitaan dan harapan. Hanya dengan cara itulah seorang aktor akan mampu membawa penonton untuk tidak saja bersimpati pada Paulina, tetapi juga merenungkan makna keadilan dan kemerdekaan, sebagaimana yang dikehendaki oleh genre lakon tersebut, yaitu tragedi.

Kesimpulan

Semua uraian di atas menunjukkan bahwa kerja kontekstual dari dramaturgi tidak berdiri sendiri sebagai puncak dari sebuah piramida analisis, yang dimulai dengan kerja diagnosis dan kerja struktural. Ketiga-tiganya, yakni kerja diagnosis, struktural, dan kontekstual, bekerja secara sinergis untuk memberikan aktor suatu peta yang lengkap

tentang tokoh yang akan dihidupkannya dalam proses pemeranan. Ketiga kerja dramaturgis ini bersifat komplementer dan bukan suatu hierarki. Seorang aktor tidak dapat memahami dengan baik perkara yang berkaitan dengan kerja kontekstual, jawaban atas “mengapa seorang tokoh harus berjuang?” jika ia tidak mengetahui terlebih dahulu “siapa tokoh yang dibawakannya?” atau kerja diagnosis, dan “bagaimana emosinya berubah di dalam cerita?” yang diungkapkan oleh kerja struktural. Sebaliknya, pemahaman kontekstual memperkaya diagnosis dan memberikan arah kepada perjalanan tokoh yang dibawakan.

Pemahaman terhadap kerja-kerja dramaturgi dalam proses keaktoran, dengan demikian, akan mengubah paradigma akting seorang aktor, tidak lagi hanya menghafal dialog dan mengikuti instruksi *blocking* karena hal itu akan membawanya menjadi aktor yang terasing dari makna seorang aktor yang bergerak dengan terlebih dahulu mengetahui tentang mengapa dia berbicara, kepada siapa sebenarnya ia berbicara, dan dari mana sumber kemarahan itu berasal. Selama proses latihan, sebagaimana dikatakan Magda Romanska, dramaturg mungkin hadir sebagai seorang teman, bukan pengawas, seorang mitra yang memastikan bahwa apa yang dilakukan para aktor di atas panggung konsisten dengan diagnosis struktural dan kontekstual yang hendak dibangun.

Berdasarkan itu semua, dapat dipahami bahwa dramaturgi sebagaimana yang disinggung oleh Chemers memperkenalkan konsep *phronesis* dari Aristoteles, yaitu kebijaksanaan praktis, yang bertujuan untuk menciptakan harmoni dan keunggulan di dalam seni teater atau lebih khusus di dalam seni akting. Pemahaman terhadap kerja-kerja dramaturgi merekomendasikan peran dramaturg sebagai *phronesis*, yang tidak saja menyediakan data sejarah, biografi, dan struktur dari sebuah naskah lakon, tetapi juga merekomendasikan pemahaman-pemahaman untuk menerapkan data tersebut dalam situasi praktis, yakni melalui proses latihan hingga ke pementasan, bahkan pemahaman tentang interaksi dengan penonton. Hal itu sebagaimana yang dikatakan Magda Romanska, bahwa tugas seorang dramaturg adalah mempersiapkan teks untuk dipertunjukkan, memberi nasihat kepada para aktor dan sutradara, juga memberikan pendidikan kepada penonton.

Ketika tugas para dramaturg terbukti adalah manifestasi konkret dari *phronesis*, maka pada akhirnya, dramaturgi hanyalah jalan yang menerangi ‘lorong-lorong gelap’ sebuah naskah lakon, sebagaimana yang disimbolkan oleh Chemers sebagai ‘*ghostlight*’. Seorang dramaturg mampu menganalisis tokoh, relasi antar tokoh, gaya dan genre, dan menyediakan data hasil analisis. Namun, para aktorlah yang menghidupkan semua itu. Para aktorlah yang harus merasakan trauma Sayoko, menjelajahi perjalanan emosi Ivan Kalyayev, menghidupkan perjuangan Paulina, Alexis, dan Rose dalam relasi yang kompleks, tidak sekadar memahaminya. Dengan cara itu, para aktor pula yang sejatinya menghidupkan gaya dan genre sebuah naskah lakon, bukan sekadar mengidentifikasinya. Dengan kata lain, kerja dramaturgi baik secara diagnosis, struktural, maupun kontekstual adalah syarat yang perlu tetapi bukan syarat yang cukup untuk akting yang sempurna. Syarat yang cukup adalah kemampuan aktor untuk menerjemahkan semua data yang disediakan oleh dramaturgi itu menjadi tindakan yang hidup di atas panggung.

Referensi

- Aristoteles. (2017). *Puitika: Seni Puisi*. Basa Basi.
- Cardullo, R. J. (2015). *Play Analysis: A Casebook on Modern Western Drama*. Sense Publisher. <https://doi.org/10.1007/978-94-6300-280-6>
- Chemers, M. M. (2010). *Ghost Light: An Introductory Handbook for Dramaturgy*. Southern Illinois University Press.
- Dewojati, C. (2010). *Drama: Sejarah, Teori, dan Penerapannya*. Gadjah Mada University Press.
- Endraswara, S. (2003). *Metodologi Penelitian Kebudayaan*. Gadjah Mada University Press.
- Fatriza, D., Birowo, P., & Pramayoza, D. (2024). Mewujudkan Tokoh Sayoko dalam Naskah Sari Jeli Almond Karya Wishing Chong dengan Metode Akting Stanislavski 'Magic If.' *Creativity And Research Theatre Journal*, 6(2), 42–53. <https://doi.org/10.26887/cartj.v6i2.4976>
- Harahap, E., Efendi, L., Birowo, P., & Suisno, E. (2025). Struktur Naskah Heart of Almond Jelly Karya Wishing Chong Terjemahan Teguh Hari Prasetyo dengan Gaya Realisme dan Genre Tragikomedi. *Jurnal Cerano Seni*, 4(2), 12–21. <https://doi.org/10.22437/jcs.v4i2.27816>
- Harymawan, RMA. (1993). *Dramaturgi*. Remaja Rosdakarya.
- Kershaw, B., & Nicholson, H. (2011). *Research Methods in Theatre and Performance*. Edinburgh University Press.
- Letwin, D., Stockdale, J., & Stockdale, R. (2008). *Architecture of Drama: Plot, Character, Theme, Genre, and Style*.
- Nuratikah, S., & Yuniarni. (2026). Pemeranan Tokoh Rose Dalam Naskah Perangkap Karya Eugene O'Neill Terjemahan Faried W Abe Saduran Edy Suisno Menggunakan Metode Akting Stanislavsky. *Menulis: Jurnal Penelitian Nusantara*, 2(2), 153–157.
- Oni, A. R., & Suryandoko, W. (2018). Teknik Penciptaan Tata Artistik Pada Naskah "Heart of Almond Jelly" Karya Wishing Chong Sutradara Dimas Adi Putra. *Solah*, 8(1). <https://jurnalmahasiswa.unesa.ac.id/index.php/solah/article/view/25743>
- Pratama, I., & Hutabarat, A. P. (2019). *Akting Stanislavski: Sebuah Pengantar* (Cetakan Kedua). Lampung Literature.
- Putra, D. A., & Abdillah, A. (2018). Teknik Penyutradaraan Naskah Heart of Almond Jelly Karya Wishing Chong. *Solah*, 8(1). <https://ejournal.unesa.ac.id/index.php/solah/article/view/25452>
- Putra, F. E., Eliza, M., & Pramayoza, D. (2021). Perwujudan Tokoh Ivan Kalyayev dalam Naskah Keadilan Karya Albert Camus dengan Pendekatan Akting The System Stanislavski. *Laga-Laga: Jurnal Seni Pertunjukan*, 7(1), 47–56. <https://journal.isi-padangpanjang.ac.id/index.php/Lagalaga>
- Romanska, M. (2008). *Dramaturgy Student Handbook*. Emerson College.
- Salsabila, A., Saaduddin, & Efendi, L. (2023). Pemeranan Tokoh Paulina Salas dalam Naskah Maut dan Sang Dara Karya Ariel Dorfman dengan Metode Akting Stanislavski. *Laga-*

Laga: Jurnal Seni Pertunjukan, 9(1), 43–62. <https://journal.isi-padangpanjang.ac.id/index.php/Lagalaga>

Saptaria, R. El. (2006). *Acting Handbook: Panduan Praktis Akting Untuk Film & Teater*. Rekayasa Sains Bandung.

Saputra, A. H., Susanti, D., & Birowo, P. (2022). Pemeranan Tokoh Alexis Alexandrovitch dalam Naskah Langkah-Langkah Catur Karya Kenneth Sawyer Goodman Terjemahan Pandu Birowo. *Laga-Laga: Jurnal Seni Pertunjukan*, 8(1), 13–25. <https://journal.isi-padangpanjang.ac.id/index.php/Lagalaga>

Stanislavski, K. (2008). *Membangun Tokoh* (B. V. Handayani, D. Oktavia, & T. Wahyuni, Trans.). Kepustakaan Populer Gramedia.

Stanislavski, K. (1980). *Persiapan Seorang Aktor* (A. Sani, Tran.). Pustaka Jaya.

Zed, M. (2004). *Metode Penelitian Kepustakaan*. Yayasan Obor Indonesia.